

**HUMOR ALS COPING-STRATEGIE?
ZUR STRUKTUR DES WITZES IN ERNST LUBITSCHS *TO BE OR NOT TO BE*
(1942)**

**BAŞA ÇIKMA STRATEJİSİ OLARAK MİZAH?
ERNST LUBITSCH'İN *TO BE OR NOT TO BE* (1942) ADLI FİLMİNDE ESPRİNİN
YAPISI HAKKINDA**

Nihal DURMUŞ*

Zusammenfassung

„Humor ist, wenn man trotzdem lacht“ (Möbius, 1865-1910) – dieser Sinnspruch wirkt so, als wäre er Lubitschs Film *To Be Or Not To Be* aus dem Jahre 1942 entnommen. Humor als Coping-Strategie zur Überwindung von Wut, Trauer und Verzweiflung? Dieser Ansatz zum Thema Nationalsozialismus, den Lubitsch als Ausgangspunkt für seinen Film wählte, löste so manche Kritik und teils heftige Kontroversen aus. In der Essenz versucht Lubitschs Film die Absurdität und den Wahnwitz der NS-Ideologie anzuprangern und bedient sich dazu der Lubitsch typischen Stilmittel, die mit dem Begriff "Lubitsch-Touch" umschrieben werden. Aber ist das Thema Nationalsozialismus tatsächlich mit einer Komödie vereinbar? Ist Lachen die geeignete Antwort auf schreckliche Ereignisse der Geschichte oder nur eine Entschuldigung für menschliche Unzulänglichkeiten im Widerstand gegen Unterdrückung und Ungerechtigkeit? Thema dieser Arbeit ist die Struktur des Witzes in Ernst Lubitschs *To Be Or Not To Be* (1942). Im ersten Teil werden allgemeine Merkmale des Films erörtert. Im Anschluss daran soll ein Überblick zu den verschiedenen Definitionen, Erklärungsmodellen und Theorien zur literarischen Form „Witz“ gegeben werden. Thema des nächsten Abschnitts ist Filmsprache. Im vierten Teil der Untersuchung geht es um Techniken der Pointierung, die in *To Be Or Not To Be* (1942) belegt werden.

Schlüsselwörter: *Filmanalyse, Witz, Semantik, Syntax, Pragmatik*

Özet

„Mizah, her şeye rağmen yine de gülmektir“ (Möbius, 1865-1910) – bu aforizma Lubitsch'in 1942 yılında sinemalarda gösterime girmiş olan *To Be Or Not To Be* (1942) filminden sanki bir alıntıymış gibi görünmektedir. Öfke, keder ve umutsuzluğun üstesinden gelmek için mizah bir başa çıkma stratejisi midir? Lubitsch filminin başlangıç noktası olarak seçtiği Nasyonal Sosyalizm konusundaki bu yaklaşımı, birçok eleştiriye ve şiddetli tartışmalara yol açmıştır. Özünde Lubitsch'in bu filmi, Nasyonal Sosyalizm'in esasen anlamsız ve akıl dışı bir ideolojisi olduğunu anlatmaktadır. Bu bağlamda, filmde bu amaca ulaşmak için "Lubitsch'e özgü" olan bir mizahi anlatım biçimi kullanılmaktadır. Ancak Nasyonal Sosyalizm konusu gerçekten de bir komedi ile anlatılabilir mi? Gülmek, tarihteki korkunç olaylara veya insanın kusurlarına karşı gelerek zulüm ve adaletsizliğe

* Yabancı Uzman,, Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Mütercim-Tercümanlık Bölümü

Tarih, Eğitim, Bilim ve Kültür Dergisi

direnme için uygun bir cevap mıdır? Bu çalışmanın amacı, Ernst Lubitsch'in *To Be Or Not To Be* (1942) filminin mizahi yapısını incelemektir. Birinci bölümde, filmin genel özelliklerini anlatılmaktadır. Ardından „mizah“ kavramının farklı tanımları, açıklayıcı modelleri ve teorileri üzerine bir genel bakış verilmektedir. Üçüncü bölümde ise filmin diline dair farklı yaklaşımlar sunulmaktadır. Son bölümde, *To Be Or Not To Be* (1942) filminde mizahi yapısında öne çıkan teknikler incelenmektedir.

Anahtar kelimeler: Film analizi, espri, anlambilim, sözdizimi, edimibilim

0. Einleitung

„Humor ist, wenn man trotzdem lacht“¹ – dieser Sinnspruch wirkt so, als wäre er Lubitschs Film *To Be Or Not To Be* aus dem Jahre 1942 entnommen. Humor als Coping-Strategie² zur Überwindung von Wut, Trauer und Verzweiflung? Dieser Ansatz zum Thema Nationalsozialismus, den Lubitsch als Ausgangspunkt für seinen Film wählte, löste so manche Kritik und teils heftige Kontroversen aus.³ Die angespannte weltpolitische Lage tat denn auch das Ihrige (Paul, 1983: 226; Hake, 1984: 141). Der Holocaust kündigte sich bereits in schier unfassbaren Gräueltaten nationalsozialistischer Organisationen wie SS und Gestapo an.⁴ Im Dezember 1941 hatten Deutschland und Italien Amerika den Krieg erklärt (Spaich, 1992: 349). Der Abschluss der Dreharbeiten fiel in die Zeit der Kriegsmobilisierung der USA (Paul, 1983: 226). Die Hauptdarstellerin, Carole Lombard, kam am 16. Januar 1942 bei einem Flugzeugabsturz ums Leben (Harvey, 1998: 479; Hake, 1984: 141). Am 20. Januar 1942 wurde bei der „Wannsee-Konferenz“ die Vernichtung der Juden in Europa beschlossen.⁵ Unter diesen Umständen fand die Premiere von *To Be Or Not To Be* am 6. März 1942 statt (Harvey, 1998: 480). Die amerikanische Öffentlichkeit lehnte den Film ab und empfand es als "tasteless, gaggy farce about ham actors tangling with cartoon Nazis and winning a comicstrip triumph over them at the end" (Harvey, 1998: 480). Dem Regisseur wurde Verharmlosung des Nazi-Regimes und Geschmacklosigkeit vorgeworfen (Hake, 1984: 141; Harvey, 1998: 481). Lubitsch wehrte sich:

„Ich gebe zu, dass ich die Nazis nicht so dargestellt habe, wie das Filme, Romane und Stücke sonst tun, wenn sie Naziterror zeigen. Keine Folterkammer, keine Auspeitschung [...] meine Nazis sind anders: Sie sind längst über diese Stufe hinaus. Brutalität, Auspeitschen und Tortur sind ihre Alltagsroutine. Sie reden darüber wie ein Geschäftsmann über den Verkauf einer Handtasche. Sie machen ihre Witze über das KZ und die leiden ihrer Opfer.“⁶

¹ Bierbaum, O. J. (Pseudonym: Martin Möbius) (1865-1910). In: Mehring (1992).

² Zimbardo/Gerrig (1996: 383): „Stressbewältigung – auch im Deutschen ist dafür der Ausdruck ‚Coping‘ gebräuchlich – bezieht sich auf den Versuch, den inneren oder äußeren Anforderungen, die als belastend oder überfordernd empfunden werden, so zu begegnen, daß negative Konsequenzen vermieden werden (Lazarus u. Folkman 1984). Dies kann durch angemessenes Verhalten, durch emotionale oder motivationale Reaktionen und durch bestimmte Denkweisen erreicht werden.“

³ Paul (1983: 226-227); Hake (1984: 140); Renk (1992: 28).

⁴ Paul (1983: 226). Vgl. Sruk (2015: 1), Fußnote, die auf Literatur und Erläuterungen zum Begriff „Holocaust“, „Shoah“ und „Churban“ verweist.

⁵ Bösch (2007: 1-32).

⁶ Lubitsch, Ernst, zit. nach Renk (1992: 127).

In der Essenz versucht Lubitschs Film die Absurdität und den Wahnwitz der NS-Ideologie anzuprangern und bedient sich dazu der Lubitsch typischen Stilmittel, die mit dem Begriff "Lubitsch-Touch" umschrieben werden (Weinberg, 1977: 279). Aber ist das Thema Nationalsozialismus tatsächlich mit einer Komödie vereinbar? Ist Lachen die geeignete Antwort auf schreckliche Ereignisse der Geschichte oder nur eine Entschuldigung für menschliche Unzulänglichkeiten im Widerstand gegen Unterdrückung und Ungerechtigkeit? Thema dieser Arbeit ist die Struktur des Witzes in Ernst Lubitschs *To Be Or Not To Be* (1942). Im ersten Teil der Untersuchung werden allgemeine Merkmale des Films erörtert. Im Anschluss daran soll ein Überblick zu den verschiedenen Definitionen, Erklärungsmodellen und Theorien zur literarischen Form „Witz“ gegeben werden. Thema des nächsten Abschnitts ist Filmsprache. Im darauffolgenden Teil geht es um Techniken der Pointierung, die in *To Be Or Not To Be* (1942) belegt werden.

1. Allgemeines zu Lubitschs Film *To Be Or Not To Be* (1942)

*All the world's a stage, And all the men and women merely players.*⁷

"A weird mixture of melodrama, anti-Nazi propaganda, and low comedy"⁸, so beschrieb Eileen Creelman von der *New York Sun To Be Or Not To Be* (1942). Die Kritikerin warf Lubitsch vor, dass sie den Film mit Bildern der Zerstörung Warschaus und schreiender Kinder verbinde und dass diese Bilder jegliche Hoffnung auf eine komödienhafte Atmosphäre wie eine Bombe zerstörten (ebd., 481). Ein weiterer Kritikpunkt betraf den unangemessenen Realismus in Bezug auf die Darstellung des Elends im bombardierten Warschau: "The apparent split in ‚To Be Or Not To Be‘ between comic characters and a realistic universe, the sense of consequentiality in the midst of all the flippancy, was particularly disturbing to a number of New York critics" (Paul, 1983: 227). Die Gegenüberstellung von Elend und Humor und die Vermischung der Genres wurden als Bruch der Komödientradition empfunden, nach der, so Henri Bergsons Ansicht, „Lachen nur durch die Abwesenheit von tieferen Gefühlen evoziert werden kann“ (Hake, 1984: 147). Doch gerade die tiefe Betroffenheit nach den getragenen schweren, fiktiv-dokumentarischen Sequenzen, die das Tempo der Verwechslungen und Maskeraden abrupt anhalten, widersprechen dieser Genrekonvention (ebd., 147). Allerdings geht Lubitsch bewusst gegen alle gängigen Filmgenres an und verknüpft Motive wie „Eifersucht, Theater, Spionage und Politik auf unentwirrbare Weise“, so dass der Film „nach den Regeln der Genres ein Spionage, ein Politthriller, ein Beziehungsfilm, ein ‚work in process-Film‘ [...] zugleich“ ist (Hake, 1984: 143; Harvey, 1998: 484). Sein Konzept für *To Be Or Not To Be* (1942) rechtfertigt Lubitsch mit nachstehendem Kommentar:

“It is true that I have tried to break away from the traditional moving picture formula. I was tired of the two established, recognized recipes, drama with comedy relief and comedy with dramatic relief. I made up my mind to make a picture with no attempt to

⁷ Shakespeare, William. *As You Like It*, 2. Akt, Szene 7. In: Alexander, P. (1964: 266).

⁸ Creelman, Eileen; zit. nach Harvey (1998). *Romantic Comedy in Hollywood*, 481.

Tarih, Eğitim, Bilim ve Kültür Dergisi

relieve anybody from anything at any time; dramatic when the situation demands it, satire or comedy whenever it is called for. One might call it a tragical farce or a farcical tragedy – I do not care and neither do the audiences.”⁹

Wie verarbeitet Lubitsch diesen Ansatz im Film? Durch den unerwarteten Einmarsch der Deutschen in Polen wird die sich anbahnende Dreiecksgeschichte zwischen dem eitlen Schauspieler-Ehemann Josef Tura, seiner redegewandten Schauspielerinnen-Ehefrau Maria Tura und ihrem leidenschaftlichen Liebhaber Leutnant Stanislaw Sobinski auf Eis gelegt (Hake, 1984: 142; Spaich, 1992: 352). Die gespielte Normalität der romantischen Komödie wird durch den jähren Kriegsausbruch unterbrochen (Paul, 1983: 236-238). Hierauf folgt eine Sequenz, in der die Zerstörung Warschaus dargestellt wird (Hake, 1984: 147). Lubitsch bezieht sich dabei auf die Eröffnungsszene und zeigt die Überreste polnischer Geschäftsschilder (ebd., 147).



Abb. 1. Geschäftsschilder vor und nach der Bombardierung Warschaus (vgl. Levonyak, 2012: 87, 88)

Die „dramatische und ernsthafte Stimme des Sprechers“ liest noch einmal die Namen (Hake, 1984: 147): *Lubinski! Kubinski! Lominski! Rosanski! Und Maslowski! Unglückliches Polen! Ohne jegliche Warnung von einem Abenteurer überfallen. Warschau, zerstört um der Zerstörung willen! [...]. Eine Tragödie ohne Ende. Die Menschen sind niedergeschlagen, verzweifelt und ohne Hoffnung.* Ganz im Gegensatz zum komischen Ton und der Darstellung einer belebten Innenstadt zu Anfang des Films, wird nun das Ausmaß der Zerstörung Warschaus in den Blickpunkt gerückt (ebd., 147). Durch die Länge dieser Sequenz wird auch die Authentizität der Szene suggeriert, die fast ausschließlich aus Außenaufnahmen in halbnahen Einstellungen besteht (ebd., 147). Die dokumentarisch wirkende Abfolge der Szenen dient hier dem Zweck der Propaganda (Hake, 1984: 147): *Polen war besiegt, aber es lebte weiter in einem neuen Geist. Hass gebar Hass, Terror und Unterdrückung, Auflehnung! V für Victory ... Sieg ... Nieder mit den Nazis! Nieder mit Hitler! Sabotage! Zerstörung! Tod!* Die große Anzahl an Schlagwörtern und Ausrufen, der ernste Ton des Sprechers, das hohe narrative Tempo und die Musik, die immer wieder die Wehrmachtsfanfare enthält, bezwecken eine emotionale Wirkung: Solidarität und Mitgefühl beim Publikum (ebd.). In dieser Sequenz und auch in den Folgenden, in der die Geschichte durch die Ankunft des Doppelagenten Professor Alexander Siletsky eine folgenschwere Wendung erfährt, ist der Film zunächst durch das dramatische Kriegsgeschehen beherrscht, um dann in der komödienhaften Szene

⁹ Lubitsch Ernst, *New York Times*, 29.03. 1942; zit. nach Harvey (1998: 477); Paul (1983: 228).

Tarih, Eğitim, Bilim ve Kültür Dergisi

mit Leutnant Sobinski im Tura'schen Ehebett ins Gegenteil verkehrt zu werden (Paul, 1983: 237). Die Kritik seiner Zeitgenossen fasst Lubitsch wie folgt zusammen:

„Ich habe drei Todsünden begangen, so scheint es – ich habe die üblichen Genres mißachtet, als ich Melodrama mit komischer Satire und sogar mit Farce verband, ich habe unsere Kriegsziele gefährdet, weil ich die Nazibedrohung verharmloste, und ich habe außerordentlich schlechten Geschmack bewiesen, weil ich das Warschau von heute als Schauplatz für eine Komödie wählte.“¹⁰

Doch der Stein des Anstoßes bildet ein Satz des Films, die Shakespeare-Zeile (Paul, 1983: 230). Als Tura alias Siletsky zum SS-Gruppenführer Erhardt beordert wird, und diesem beim Verlassen des Büros nach dem *hervorragenden Schauspieler Josef Tura* fragt, antwortet Ehrhardt, dass er Tura schon auf der Bühne gesehen habe: *Was der mit Shakespeare gemacht hat, das machen wir heute mit Polen* (Paul, 1983: 230-231). Lubitschs Freunde, darunter Billy Wilder und der Co-Produzent Alexander Korda, baten ihn den Satz herausnehmen, denn diesen verzweifelten Zynismus könne das Publikum nicht verstehen (Spaich, 1992: 358). Aber für Lubitsch bildete dieser Satz ein Zeugnis für die unfassbare Grausamkeit und Barbarei der Nazis, deren Humor und Jargon, die Sätze wie „Arbeit macht frei“ oder „Jedem das Seine“ über Konzentrationslagern angebracht hatten.¹¹ Witze wie den von Ehrhardt über den großen Schauspieler Josef Tura, rissen die Alliierten auch über die Deutschen, weshalb es auch weniger Vorbehalte gegen Turas Satz in der Rolle von Ehrhardt gab: *Wir besorgen das Konzentrieren und die Polen wandern in die Lager* ("We do the concentrating and the Poles do the camping") (Renk, 1992: 130). In dieser Situation ist es eben ein Pole, der nur einen Nazi spielt, und nicht ein Gestapo-Chef, der einen Witz über die Polen macht (Harvey, 1998: 492). „Aber durfte ein Amerikaner mit einem Nazi lachen, der das von einem Polen sagte? Lubitsch gab seine Antwort im Film: Der Pole Grünberg verteidigt den Witz, einen Lacher solle man nie verachten, die Nazis aber müssen sich immer fürchten, wenn sie einen Witz machen“ (Renk, 1992: 130). Natürlich gab es auch Zeitgenossen, die Lubitschs Film priesen, so das Magazin *Film Daily* in der Ausgabe vom 19.02.1942: "A devastating cutting commentary on Nazism, it does more to ridicule the Nazi godhead than all the heavy-handed, straight-faced film footage that has been expended on the subject"¹². Dass *To Be Or Not To Be* (1942) als Lubitschs „Meisterwerk, die Quintessenz seiner Kunst und Philosophie“ (Renk 1992: 127) betrachtet wird, hat letztlich mit der wahren Intention des Films zu tun: Die Darstellung der Absurdität und Lächerlichkeit der NS-Ideologie. Bevor in Abschnitt vier die Struktur des Witzes in Ernst Lubitschs Film *To Be Or Not To Be* (1942) in den Fokus der Analyse gestellt wird, sollen als Grundlage zunächst allgemeine Definitionen, Erklärungsmodelle und Theorien zur literarischen Form „Witz“ betrachtet werden.

2. Definitionen, Erklärungsmodelle und Theorien zum Witz

¹⁰ *Mr. Lubitsch Takes the Floor for Rebuttal*. In: *New York Times*, 29.03.1942; zit. nach Renk (1992: 127).

¹¹ Spaich (1992: 358-362).

¹² *Film Daily*, 19.02.1942; zit. nach Hake (1984: 140).

Der Begriff „Witz“ geht auf das Wortfeld „Wissen“ zurück und stammt vom idg. *vid* bzw. Sanskrit *veda*, gr. (*v*)*idea* und lat. *videre* oder *visio* ab (Best, 1989: 5). In seiner ursprünglichen Bedeutung wird mit ahd. *wizzi* „angeborenes“ oder „erwobenes“ Wissen bezeichnet (ebd., 5). Nach dem *Deutschen Wörterbuch* ist „Witz“ als „intellektuelles Vermögen“ bestimmt.¹³ Daneben beinhaltet „Witz“ auch „gewußte Inhalte“, wobei *ratio* und *prudentia* davon abgeleitete Begriffe darstellen (Best, 1989: 5). Im Lexer (1978) ist „Witz“ als „ein umsichtigkeit in menschlichen werken“ belegt.¹⁴ Jost Trier (²1973) zufolge ist „wizzi [...] ein Urwort des intellektuellen Bereichs, in welchem eine allen Menschen zukommende *ratio*, eine natürliche, dem Individuum mitgegebene Klugheit und eine einmal erworbene Kunde, ein Wissensinhalt, noch ganz ungetrennt ineinanderfließen“¹⁵. Durch den Einfluss von *ratio* entfernt sich die Bedeutung von „Witz“ als „Summe des Erlernten und Erfahrenen“ zusehends von der Komponente des „wissenden Sich-auf-etwas-verstehen“ und wird durch neue Inhalte ersetzt (Trier, ²1973; zit. nach Best, 1989: 5). Diese genuine Bedeutung von „Witz“ findet sich noch in bestimmten Zusammensetzungen („Vorwitz“, „Aberwitz“) (Best, 1989: 6). Im Mhd. wird *witze* zunächst im Sinne von „angeboren“ bzw. „erwoben“ gebraucht (ebd.). In der Folge verengt sich die Bedeutung zu „Verstand“, „Besinnung“, „Einsicht“, „Klugheit“ sowie „Weisheit“ (Best, 1989: 6). In der zweiten Hälfte des 16. Jh. wird das lat. Wort *ingenium* vornehmlich im anglikanischen Raum mit *wit* wiedergegeben und gilt allmählich als Grundzug allen literarischen und künstlerischen Schaffens (Preisendanz, 1970: 8). Durch den Einfluss von engl. *wit* und frz. *esprit* erfolgt gegen Ende des 17. Jh. ein Bedeutungswandel, infolgedessen der Begriff „Witz“ als die „Gabe des geistreichen Einfalls“, „geistige Beweglichkeit“ bzw. „Fähigkeit zur intellektuellen Kombination, der geschwinden Gedankenverbindung“ gedeutet wird (Best, 1989: 6). Nach Erasmus von Rotterdam (1534) sind „unvordenklicher Einfall, Kürze, Sprache der Andeutung und Anspielung, Überraschungseffekt und Ergötzlichkeit im nach hinein“ bestimmende Charakteristika des Ursprungs, der Form sowie der Wirkung des „Witzigen“.¹⁶ In der Folge hebt Kant (1797) den „Überraschungseffekt“ beim Witz hervor und weist darauf hin, dass der „Witz [...] durch die plötzliche Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts, [Lachen] [auslöse]“.¹⁷ Erst mit Beginn des 19. Jh. wird „Witz“ vornehmlich auf „Produkte witziger Veranlagung“ bezogen (Preisendanz, 1970: 8). Goethe (1828) spricht in diesem Zusammenhang von „vielen Berliner Witzgen“ und deutet damit auf das Aufkommen eines neuen literarischen Genres (ebd., 8). Unter *ästhetischem Witz* versteht Jean Paul (1813) die Veranlagung, intuitiv „das Verhältnis der Ähnlichkeit, d. h. teilweise Gleichheit, unter größerer Ungleichheit versteckt“ zu erkennen.¹⁸ Ferner stellt Jean Paul eine gewisse Nähe zum Komischen fest, schließt jedoch aufgrund der „Vielfalt der Bedeutungsaspekte des ‚Witzbegriffs‘ einen engeren Zusammenhang [...] aus“ (Marfurt, 1977: 3). In der Folge

¹³ DWb XIV 2 (1939); zit. nach Best (1989: 5).

¹⁴ Lexer (1978: 955-963); zit. nach Best (1989: 5).

¹⁵ Trier (²1973: 38f.); zit. nach Best (1989: 5).

¹⁶ Erasmus, Desiderius (1534). *Apophthegmata*; zit. nach Preisendanz, (1970: 10).

¹⁷ Kant (1797). *Kritik der Urteilskraft*. § 54; zit. nach Preisendanz (1970: 10).

¹⁸ Jean Paul (1813: § 43), nach Richter (1963). *Jean Paul: Vorschule der Aesthetik*, 30; bezieht sich auf Miller (Hrsg.): *Jean Paul – Werke*, 1963; zit. nach Marfurt (1977: 2).

Tarih, Eğitim, Bilim ve Kültür Dergisi

setzen Bemühungen ein, Komisches und Witz in einer Theorie zu verbinden, so etwa bei F. Th. Vischer (1846-57).¹⁹ Mit K. Fischers (1871) Begriffsbestimmung wird „Witz“ als „Urteil, welches den komischen Contrast erzeugt“ charakterisiert.²⁰ Im Gegensatz zu K. Fischer (1871) analysiert Henri Bergson (1899, 1936, 1972) das Komische mit Blick auf seine Wirkung, wobei er vom Lachen bzw. der Antwort des Zuhörers ausgeht: „[So ist das] Komische an einem Menschen [...] das, was an ein Ding erinnert. Es ist das, was an einen starren Mechanismus oder Automatismus einen seelenlosen Rhythmus denken lässt“.²¹ Bergsons (1936: 58ff.) Umschreibung hierfür lautet „méchanisation de la vie“, „substitution quelconque de l’artificiel au naturel“, die im Falle des Witzes als „répétition“ (Wiederholung), „inversion“ (Verkehrung), „interférence“ (Verwechslung) und „transposition“ (Übertragung) sichtbar werden.²² In Jolles (1929, ⁵1974) Werk *Einfache Formen* wird „Witz“ „als literarische Gattung im weitesten Sinne“ gedeutet.²³ „Als Lockerung des Geistes – ‚relaxatio animi‘ – [...] entbindet die Witzigkeit im Witz ein in der Sprache, Logik, sozialer Norm etc. Gebundenes“ (Best, 1980: 121-122). Plessner (1970) zufolge ergibt sich die „erheiternde Auflockerung“ des Witzes bzw. der Witzigkeit aufgrund der „Sinnüberschneidung“ bzw. der „Anspielung durch Doppelsinn“.²⁴ In Preisendanz' (1970) Deutung wird „Witz“ als ein „Sprachgebilde“ bzw. „Text“ begriffen, welches „nicht durch den Gegenstand seiner Aussage definiert ist, sondern allein durch die Art und Weise des Aussagens“ (Preisendanz, 1970: 17). Das „Witzige am Witz“ resultiert „aus einer charakteristischen Sprachverwendung“ bzw. „spezifischen Aussagetaktik“, wobei „alle Möglichkeiten witziger Pointierung [sich] aus der Zeichenfunktion der Sprache [ergeben]“ (ebd., 20). Ferner weist der Witz als weitere Charakteristika das „Überraschende“, „Unvermutete“ und „Unvordenkliche“ auf (ebd., 27). Im Witz erfolgt ein „‘Umkippen‘ von einem Kontext in einen anderen“ bzw. „etwas [wird] in einem Kontext zu verstehen gegeben, auf das sich dieser Kontext scheinbar nicht einlässt“ (Preisendanz, 1970; zit. nach Best, 1989: 122-123). Ritter (1974) hat in diesem Zusammenhang das Erklärungsmodell des „Kontextwechsels“ als „Aussagetaktik“ entwickelt, „der zufolge das Lachen dasjenige wieder zur Geltung bringt, was der Ernst dazu gezwungen habe, in der Form des Unwesentlichen und Nichtzugehörigen fortzubestehen“²⁵. Nach Preisendanz (1970) „[suggeriert die] Anspielung im Medium der Sprache Unausgesprochenes als ergänzenden Kontext des Ausgesprochenen“, wobei der Witz dann in einem "collapse of the pattern of experience" gipfelt.²⁶ Nach Lipps (1898) meint „Witz“ „jedes bewusste und geschickte Hervorrufen der Komik“ und ist als „subjektive Komik“ „reines Vorstellungsspiel“.²⁷ Mit Verweis auf Kants Satz: „das Komische sei eine ‚in nichts zergangene Erwartung‘ führt Lipps die Lust, die das Komische hervorruft, ganz allgemein auf die Erwartung zurück“.²⁸ Nach E. Kraepelin (1885) geht es beim

¹⁹ Marfurt (1977: 2); verweist auf Vischer (1846-57: § 193). *Asthetik, oder Wissenschaft des Schönen*.

²⁰ Fischer (1871: 31); zit. nach Marfurt (1977: 3).

²¹ Bergson (1899; 1936; 1972), 136; zit. nach Best (1989: 116).

²² Bergson (1899; 1936; 1972), 136; zit. nach Best (1989: 116-117).

²³ Jolles (⁵1974: 248); zit. nach Marfurt (1977: 4).

²⁴ Plessner (1970: 106); zit. nach Best (1989: 118-119).

²⁵ Ritter (1974). „Über das Lachen.“ In: *Subjektivität*, 62-92; *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. IV, 889ff; zit. nach Best (1989: 123).

²⁶ Preisendanz (1970: 23, 32); verweist auf Eastman (1936) und Schmidt (1976: 165-189).

²⁷ Lipps (1898: 78); zit. nach Best (1989: 115).

²⁸ Ebd., 78; zit. nach Best (1989: 115).

Tarih, Eğitim, Bilim ve Kültür Dergisi

„Witzigen“ um „die willkürliche Erzeugung zweier miteinander in irgendeiner Weise kontrastierender Vorstellungen, zumeist durch das Hilfsmittel der sprachlichen Assoziation“.²⁹ „Der komische Kontrast“ ergibt sich aufgrund eines „missglückende[n] Versuch[s] des Intellekts, zwei disparate Vorstellungen auf Grund von Ähnlichkeit oder einer nachbarlichen begrifflichen Beziehung auf einem gemeinsamen Objekt begrifflich zu vereinigen“.³⁰ Freud (1905, 1958) beschreibt den „Witz“ nicht nur als etwas [...], was man „macht“, sondern auch [als] etwas, das man „hat“, d. h. die Fähigkeit durch das Aufspüren verdeckter Ähnlichkeiten und unerwarteter Kontraste, Komik zu erzeugen.³¹ „Witz“ wird bei Freud (1905, 1958) „als eine besondere Fähigkeit“, ein auszeichnendes „Seelenvermögen“ beschrieben und unter sechs verschiedenen Aspekten beleuchtet: *A. Analytischer Teil: (a) Die Technik des Witzes, (b) Die Tendenzen des Witzes; B. Synthetischer Teil: (c) Der Lustmechanismus und die Psychogenese des Witzes, (d) Die Motive des Witzes, der Witz als sozialer Vorgang; C. Theoretischer Teil: (e) Die Beziehung des Witzes zum Traum und zum Unbewussten, (f) Der Witz und die Arten des Komischen.*³² In seinem Beitrag *Theorie und Phänomenologie des Witzes* grenzt schließlich Wellek (1955) „Komik“ von „Pointierung im Kontext des Witzes“ ab, wobei er zwischen einer „elementarkomischen“ („komisches Unverhältnis“ oder „komische Inkongruenz“) und einer „geistvollen“ Komponente des Witzes unterscheidet, und letztgenanntes Element als „Aufdeckung eines unvermuteten Zusammenhangs“ bestimmt, die erst „das Witzige“ eines Witzes begründet.³³

3. Filmsprache

Ausgehend vom „Grundmodell der Kommunikation“ (vgl. Aufermann, 1971: 13) sollen im Folgenden einige Modelle zur Filmsprache beleuchtet und mögliche Ansätze zu deren Bestimmung in verkürzter Form dargestellt werden.³⁴

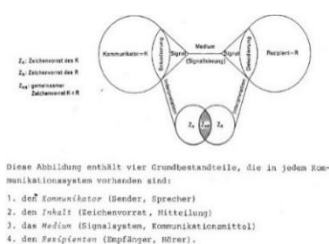


Abb. 2. „Grundmodell der Kommunikation“ (vgl. Aufermann, 1971: 13)

Nach Schanz (1974: 82f.) weist Filmsprache eine besondere Struktur auf, und zwar in der Form, dass es nicht allein die „technische Reproduktion von natürlichen Wahrnehmungen“ ist:

²⁹ Kraepelin (1885: 128ff. und 328ff.); zit. nach Best (1989: 116).

³⁰ Krauss (1947). *Die Gegenwart* 2. Nr. 3/4, 31; zit. nach Wellek (1970: 40).

³¹ Freud (1905, 1958), 167; zit. nach Best (1989: 120).

³² Freud (1905, 1958), 167; zit. nach Best (1989: 119-120); vgl. auch Blum (1980).

³³ Wellek (1955: 14-25); zit. nach Wenzel (1989: 21).

³⁴ Aufermann (1971: 13); zit. nach Faulstich (1978: 12).

„Ein Film zeigt einen Vorgang nicht so, wie er ist, sondern auf eine ganz bestimmte Weise, mit ganz bestimmten Mitteln und [...] in einer bestimmten Absicht. [Man kann sagen, dass ein; Verf.] Film ‚erzählt‘, d. h. gemäß den Intentionen des Filmemachers aus einer großen Zahl denkbarer Möglichkeiten eine Wirklichkeit selektiert, [dem] von Seiten des Betrachters Bedeutungen zugeordnet werden. [...] Dabei handelt es sich – im Grundmodell der Kommunikation gesprochen – um den Zeichenvorrat bzw. Code, der dem Film, soweit er Kommunikation ist, zugrunde liegt.“³⁵

Eine genaue Darstellung dieses Forschungsgebietes findet sich bei Knilli (1971: 10f.), *Semiotik des Films*.³⁶ Bei der Semiotik handelt es sich um die allgemeine Theorie der Zeichen (griech. „sema“ und „semeion“), wobei diese Geräusche, Laute, Bilder, Gesten oder Dinge sein können, vorausgesetzt, dass sie zur Bezeichnung von Gegenständen und Sachverhalten verwendet werden (Klaus, 1967: 35). „Idealistische Semiotiker“ wie Peirce, Morris sowie Bense unterscheiden drei Bestandteile am Zeichenprozess („semiosis“): "sign vehicle" (S), "designatum" (D) und "interpretant, interpreter" (I).³⁷ Dagegen differenzieren „materialistische Semiotiker“, wie Klaus (1967) und Resnikow (1968), vier Einflussgrößen:

„1. die Objekte der gedanklichen Widerspiegelung (O), 2. die sprachlichen Zeichen (Z), 3. die gedanklichen Abbilder (A), 4. die Menschen (M), die die Zeichen hervorbringen, benützen, verstehen. [...] Dabei handelt es sich natürlich nicht um eine sinnlich konkrete, sondern um eine abstrakte Widerspiegelung, gewissermaßen um eine Isomorphierelation zwischen Wirklichkeit und Zeichenbereich.“³⁸

Infolgedessen lässt sich ableiten, dass die „Semiotik des Films“ eine spezielle Zeichentheorie darstellt (Faulstich, 1978: 25f.). Als weiterer Versuch zur Bestimmung von Filmsprache lässt sich der Ansatz von Sergei Eisenstein anführen, der Wort und Bild gleichsetzt und demzufolge „filmisches Sprechen“ als „Montieren von Einzelbildern“ versteht (ebd., 27). Christian Metz (1972) und Pier Paolo Pasolini vertreten dagegen die Auffassung, dass

„Wörter [...] willkürliche, Bilder unwillkürliche Zeichen [sind]; Bilder sind motiviert, Wörter nicht. Denotation und Konnotation des Wortes sind Konvention, durch Analogie wird die Bildbedeutung (Denotation) erfasst. Wörter sind diskontinuierliche, diskrete Elemente, Bilder dagegen kontinuierliche Elemente. Die Sprache besitzt ein endliches Lexikon, der Film ein „unendliches Wörterbuch.“³⁹

Ein weiterer Ansatz zur Filmsprache findet sich bei Umberto Eco (1968). Dieser bemerkt, „dass das Bild bzw. die Einstellung kein Letztes sei, sondern sich vielmehr auf weitere Einheiten zurückführen lasse“⁴⁰. In der Analyse des Bildes entwickelt Eco (1968) ein

³⁵ Schanz (1974: 82f. und 104f.); zit. nach Faulstich (1978: 23, 24).

³⁶ Knilli/Reiss (Hrsg.) (1971: 10f.).

³⁷ Morris (1938: 4); zit. nach Klaus (1967: 35).

³⁸ Klaus (1967: 35); zit. nach Faulstich (1978: 25f.).

³⁹ Knilli (1971: 12); zit. nach Faulstich (1978: 26).

⁴⁰ Eco (1968: 230-252); zit. nach Faulstich (1978: 27).

Tarih, Eğitim, Bilim ve Kültür Dergisi

„Verzeichnis von Codes“, die sich aus den folgenden zusammensetzen: „Wahrnehmungscodes“, „Erkennungscodes“, „Tonale Codes“, „Ikonische Codes“, „Codes des Unterbewußtseins“ etc. (Faulstich, 1978: 27). In Ecos (1968) Begriffsbestimmung enthält der Film, gegenüber der Normalsprache mit ihrer „zweifachen Gliederung“, eine dritte Komponente:

„Neben den ikonischen (d. h. bildhaften) Zeichen und den ikonischen figurae (z. B. Figur-Hintergrund-Beziehung) gibt es gewissermaßen eine dritte Dimension; ikonische figurae werden miteinander verbunden zu ikonischen Zeichen, die wiederum verbindbar sind zu ikonischen Semata, die signifikante Einheiten von Gebärden bilden und so Bedeutung haben, im Film jedoch von der Kamera gewissermaßen zerlegt werden in eine große Zahl Einheiten von Gebärden, die an sich bedeutungslos sind und erst ‚im Fluss der Bilder‘ – zusammengesetzt – eine Gebärde entstehen lassen. Dadurch wird der Code gegenüber dem Wort ungleich reicher an Aussagemöglichkeiten.“⁴¹

Demgegenüber beschreibt Metz (1972: 151-198) in einer Art „Kinematographischer Grammatik“ acht Haupttypen von „Einstellungsgruppen bzw. Syntagmen“⁴².

4. Die Struktur des Witzes in Ernst Lubitschs Film *To Be Or Not To Be* (1942)

Leitgedanken der nationalsozialistischen Ideologie waren die Überlegenheit der „arischen Rasse“, die als „Herrenvolk“ über die „Minderwertigen“, zu denen auch die slawischen Völker gerechnet wurden, herrschen sollte, das „Völkische“, welches das unbedingte Unterordnen des Einzelnen gegenüber der „Gemeinschaft“ forderte, und der „Führerkult“ unter dem Motto „Der Führer befiehlt, wir folgen“.⁴³ Neben der Anprangerung der NS-Ideologie und dem Führerkult, enthält der Film auch eine Kritik an Schauspielern, deren Allüren und Extravaganzen er in gleicher Weise filmisch ironisiert und kritisiert: "What I have satirized in this picture are the Nazis and their ridiculous ideology. I have also satirized the attitude of actors who remain [...] actors regardless how dangerous the situation might be."⁴⁴ Ein bedeutendes Thema in Lubitschs Werk bildet die Vermischung von Realität und Fiktion.⁴⁵ Schon der Titel, der die bekannte Monologzeile von Shakespeares *Hamlet*

⁴¹ Ebd., 230-252, zit. nach Faulstich (1978: 27).

⁴² Metz, Chr. (1972 : 151-198); zit. nach Faulstich (1978: 28). „1. Die autonome Einstellung, d. h. eine Einzeleinstellung, die allein aus sich selbst besteht [...]; 2. das parallele Syntagma, d. h. eine parallele Montage von zwei oder mehreren Themen, die so miteinander verknüpft sind, dass sie einen Sinnzusammenhang ergeben, [...]; 3. das Syntagma der zusammenfassenden Klammerung, d. h. eine Montage mehrerer Einstellungen, deren Einheit sich einzig aus der inneren Verwandtschaft ergibt [...]; 4. das deskriptive Syntagma, d. h. eine Montage von Einstellungen, [...] zeitliche und räumliche Koexistenz des Gezeigten in eine Beziehung zueinander gebracht werden; 5. das alternierte Syntagma, d. h. eine Montage von Einstellungen, die zwei oder mehr Ereignisse so darstellen, dass die zeitliche Abfolge [...] deutlich wird; 6. die Szene ähnlich der Theaterszene, so die Ereignisse bei Einheit von Ort, Zeit und Handlung kontinuierlich aufeinander folgen; 7. die gewöhnliche Sequenz, d. h. eine Abfolge von Einstellungen, die größere Zeitspannen selektierend rafft; 8. die Sequenz durch Episoden, d. h. eine Aneinanderreihung sehr kurzer Szenen, die erst insgesamt ihre übergreifende Bedeutung erhalten.“

⁴³ Kinder/Hilgemann (1999: 461).

⁴⁴ Ernst Lubitsch; zit. nach Weinberg (1977: 247) und Spaich (1992: 359).

⁴⁵ Paul (1983: 243); Harvey (1998: 487); Hake (1984: 141); Nau (1978: 84).

Tarih, Eğitim, Bilim ve Kültür Dergisi

aufnimmt, weist auf die Interaktion zwischen agieren und nicht agieren, Sein und Schein, Wirklichkeit und Wunschtraum (Paul, 1983: 243, 255). Der Untertitel „Heil Hamlet“ versinnbildlicht die komplexe Verbindung zwischen der Welt des Theaters und der Politik (Paul, 1983: 248) und zwar insofern, als dass beide Bereiche des gesellschaftlichen Lebens mehr oder weniger auf einer Sein-Schein-Dichotomie beruhen. Lubitschs Filme hatten alle ein Geheimnis an sich, das mit dem Begriff "Lubitsch Touch" (Weinberg, 1977: 279) umschrieben wurde und wie folgt bestimmt ist: "that deft combination of sensitivity, wit and innovative thought which crystallized characters and events into a single moment of insight"⁴⁶. Diese Kunst beinhaltet neben Anspielungen, Ellipsen und Wiederholungen auch das Lachen des Zuschauers, da gerade Humor von zentraler Bedeutung in Lubitschs Filmen ist (Spaich, 1992: 363). Im Folgenden soll die Struktur des Witzes in *To Be Or Not To Be* (1942) und damit implizit der "Lubitsch Touch" in Auseinandersetzung mit den üblichen Pointierungstechniken erörtert werden. An dieser Stelle sei darauf verwiesen, dass nur bestimmte „Textstellen“ der Analyse unterzogen werden und dass eine genaue Zuordnung der belegten Pointierungstechniken nicht immer möglich ist, wobei sich in einigen Fällen Kreuzklassifikationen ergeben.

4.1 Grundlagen der Analyse von Pointierungstechniken

Nach Wenzel (1989: 21) lässt sich zunächst einmal zwischen einer „paradigmatisch-statischen“ und einer „syntagmatisch-dynamischen Komponente des Witzes“ differenzieren:

„Die paradigmatische Komponente besteht in einer Inkongruenz, wie sie auch für weniger komplexe Formen von Komik typisch ist; zum Witz, d. h. zu einer pointierten Form der Komik, kommt es dagegen erst dann, wenn zwei inkongruente Elemente in einer [...] syntagmatischen Abfolge stehen, die ihre Inkongruenz plötzlich aufdeckt.“⁴⁷

Auf Grundlage dieser Definition, lassen sich zwei wesentliche Eigenschaften „pointierter Texte“ ablesen: (1) die „Aufdeckung implizierter Phänomene“, die auf einem „kognitiven Effekt“ beruht, und (2) die „Aufdeckung eines unvermuteten Zusammenhangs“ (Wenzel, 1989: 22). Der Witz lässt sich somit als eine „Einheit aus zwei Stufen“ bzw. als eine "two-clause structure" (Johnson, 1978: 320) beschreiben, wobei

„[der] Pointe [...] stets eine expositorische Phase vorausgehen [muss], die einen Vorstellungshorizont schafft, den die Pointe dann radikal verändern kann. Diese Phase der ‚Exposition‘ ist für das Gelingen der Pointierung ebenso unverzichtbar wie die Pointe selbst, sogar dann, wenn der Witz auf eine Minimalform [...] zusammenschrumpft oder sich [...] bis in ein einziges Wort verdichtet.“⁴⁸

⁴⁶ Anmerkung der Verf.: Lubitsch selbst fand diesen Ausdruck für seine Filmtechnik amüsant: "I've often wondered who started that phrase. One shouldn't single out 'touches'. They're part of a whole. The camera should comment, insinuate, make an epigram or a bon mot, as well as tell a story. We're telling stories with pictures so we must try to make the pictures as expressive as we can." (Lubitsch, Ernst; zit. nach Weinberg, 1977: 279).

⁴⁷ Wenzel (1989: 21-22); verweist auf Johnson (1978: 310).

⁴⁸ Wenzel (1989: 21); verweist auf Röhrich (1977: 10).

Der Frage nach dem „Verhältnis diese[r] beiden Phasen des Witzes zueinander“, wurde Wenzel (1989: 23) zufolge etwa in den Typologien von Freud (1905: 33 ff.), Wellek (1955: 35-37), Auzinger (1956: 2-18) und Cigman (1971: 102) Rechnung getragen, mit dem Ergebnis, „dass sich ihre für die formale Klassifikation der Pointen ausgewählten Kategorien oftmals so stark überschneiden, dass man mit ihrer Hilfe nur schwerlich verbindliche Gruppierungen vornehmen kann“⁴⁹ In der vorliegenden Untersuchung soll mit Wenzel (1989: 23) Preisendanzs' (1970: 20f.) Begriffsbestimmung herangezogen werden, nach der „alle Möglichkeiten witziger Pointierung aus der Zeichenfunktion der Sprache“ entstehen. Nach Wenzel (1989) wird diese Definition um die These erweitert,

„daß auch die Pointe selbst – wie jede Texteinheit und sogar jeder Text [...] – im Grunde ein sprachliches Zeichen ist. [...] Als Ausgangspunkt kann dabei das so genannte triadische Zeichenmodell von Charles W. Morris (1938) dienen [...]: Morris (1938: S. 6f.) unterscheidet zwischen einer zeichensemantischen, auf die Relation zwischen Zeichen und bezeichneten Gegenständen, einer zeichensyntaktischen, auf die Relation der Zeichen zueinander und einer pragmatischen, auf die Relation zwischen Zeichen und ihren Interpreten ausgerichteten semiotischen Dimension.“⁵⁰

4.2.1 Modelle I und II: „Begriffsdissoziation“ und „Begriffskonsoziation“

Im Allgemeinen weist der Witz unter semantischem Aspekt stets „irgendein Merkmal von Mehrdeutigkeit“ auf, weshalb ihn zeitgenössische Witzforscher „als eine ‘bisoziative‘ Struktur, die durch ‚explosionsartige‘ Beziehung auf zwei verschiedenen Ebenen zum entladenden Lachen führt“, bestimmen.⁵¹ Allerdings birgt der „Bisoziationsbegriff“ einen wesentlichen Nachteil in sich: „Die Grundstruktur eines Witzes wird als etwas Statisches beschrieben und damit wird der dynamische Aspekt des Witzes außer acht gelassen“ (Wenzel, 1989: 30; verweist auf Hörmann, 1971: 327f.). Aus diesem Grunde sollen im Anschluss an Wenzel (1989: 30) die Begriffe der „Dissoziation“ und „Konsoziation“ dem Begriff der „Bisoziation“ vorgezogen werden. Der „semantisch einfachste Fall eines Witzes“ lässt sich „als der einer Begriffsdissoziation“ bestimmen, „d. h. als ein Effekt, der aus der Aufspaltung eines Wortes in zwei verschiedene, fast gleichzeitig aktualisierte Bedeutungen resultiert“⁵². In *To Be Or Not To Be* (1942) wird dieser Effekt in der Doppeldeutigkeit von Wörtern wie *Blitzkrieg*, *langsame Umzingelung* und *Staatsaffäre* in der Unterhaltung zwischen Professor Siletsky und Maria Tura deutlich, desgleichen in der Szene mit Leutnant Sobinski in ihrer Garderobe: *Leutnant, ich habe noch nie einen Mann gesehen, der in zwei Minuten vier Tonnen Dynamit fallen lässt!* (Harvey, 1998: 490). Die Szene, in der Maria ihren Ehemann alias Siletsky nach dem Befinden des bereits getöteten Professors fragt, nutzt ebenfalls die

⁴⁹ Ebd., 23; verweist auf Moser-Rath (1969: 1).

⁵⁰ Ebd., 27; verweist auf Plett (1975: 39-46).

⁵¹ Ebd. 30; verweist auf Koestler (1964: 35) und Koch (1978: 321).

⁵² Wenzel (1989: 31); verweist darauf, dass bei Freud diese Art von Witzen unter dem Stichwort „Doppelsinn“ geführt werden.

Tarih, Eğitim, Bilim ve Kültür Dergisi

semantische Ambiguität eines Wortes: Maria: *Wie geht es Professor Siletsky?* Tura-Siletsky: *Er ist erledigt, absolut erledigt!* (ebd.). „Denselben Dissoziationseffekt“ haben Wenzel (1989: 31) zufolge „auch die meisten übrigen Witze, mit denen die strukturelle Semantik den Isotopiebegriff – also das für die Kohärenz eines Textes essentielle Vorhandensein einer homogenen Bedeutungsebene – und den komischen Effekt der Durchbrechung solcher Isotopien zu erklären, pflegt“⁵³. Im Film zeigt sich dieser Effekt bereits in der Anfangsszene im Spiel von Sein und Schein (Paul, 1983: 244).⁵⁴ Dabei soll die Illusion entstehen, als wäre der Hitler, der sich in Warschau Maslowskis Würstchen ansieht, real (Paul, 1983: 244).



Abb. 3. Bronski-Hitler in Warschau; (vgl. Levonyak, 2012: 87)

Es folgt eine Szene im vermeintlichen Gestapo-Hauptquartier. Dann greift Dobosh, der Regisseur der Theatergruppe, in das Geschehen ein (Hake, 1984: 149; Paul, 1983: 245). Durch eine veränderte Kameraperspektive zerstört der Film selbst die zuvor geschaffene Illusion (Hake, 1984: 149). Mit einem Augenzwinkern zu den Zuschauern hinterfragt Lubitsch diese Filmrealität durch das Spiel im Spiel (Paul, 1983: 246, 251; Spaich, 1992: 363). Der Film lässt erst Zweifel an ihrer Authentizität durch den Erzähler aufkommen, dessen märchenhaft-getragene Stimme impliziert, dass eine Geschichte erzählt wird, wobei gleichzeitig der komödiantische Ton und die Art des Humors (*Will er etwa auch Polen verspeisen?*) für den Film etabliert wird (Hake, 1984: 149). Durch die Absurdität, dass Hitler von seinem eigentlichen Kontext getrennt ist, ohne die Hierarchie unter ihm, ist er reduziert auf den *Mann mit dem kleinen Schnurrbart!* (Hake, 1984: 149; Paul, 1983: 244). Bei dieser Art von Witzen wie auch im Falle des Running-Gags *der hervorragende Schauspieler, der große Josef Tura*, handelt es sich im Grunde um Phraseologismen, die sich dazu eignen, eine Begriffskonsoziation auszulösen, d. h. die „plötzliche Herstellung eines Bezugsrahmens“ (Wenzel, 1989: 32), wobei sich diese Technik der Pointierung vornehmlich im wiederholten Auftreten eines Textelementes zeigt (Forgács, 2004: 108). Ferner scheint es auch eine gewisse Beziehung „zwischen der Technik der Dissoziation und Motiven zu geben, die vom Witz und von den mit ihm verwandten Textsorten“ favorisiert werden (Wenzel, 1989: 31). In diesem Zusammenhang lässt sich die Arbeit von Moser-Rath (1969) anführen, die auf Basis der Analyse von „Witzen, Schwänken und Anekdoten“ eine „Typen- und Motivkartei“ erarbeitet hat, der zufolge bestimmten „Verhaltensweisen und Charaktereigenschaften“ wie

„Narrheit, Missverstehen, Unkenntnis, Verwechslung, absurde Logik, List, Lüge und Prahlerei eine führende Rolle zuzuweisen ist, Motive also, die allesamt mit den zwei

⁵³ Wenzel (1989: 31); verweist auf Greimas (1966: 70f.); Schulte-Sasse/Werner (1977: 69); Link (1979: 79f.).

⁵⁴ Renk (1992: 117).

Tarih, Eğitim, Bilim ve Kültür Dergisi

Ebenen Wahrheit und Falschheit spielen und die deshalb einen geeigneten Hintergrund für die Aufspaltung von Begriffen in verschiedene Bedeutungen liefern.“⁵⁵

Im Film werden diese Motive mit Bezug auf Shakespeares Verwechslungskomödien, besonders in der Referenz auf die Tragödie *Hamlet*, umgesetzt, in der Prinz Hamlet die Wahrheit über seinen Onkel Claudius mittels eines Theaterstücks herausfinden möchte ("The play's the thing / Wherein I'll catch the conscience of the King"⁵⁶). Angesichts der Diskrepanz zwischen Sein und Schein ist Hamlet, der „überreflektierte, entschlossene Zauderer“ (Mehl, 2007: 71), hin und hergerissen zwischen Mediation und selbstbestimmtem Handeln. Die Theaterleute in *To Be Or Not To Be* (1942) schwanken ebenfalls zwischen Schauspielen und politischem Handeln.⁵⁷ Die Nazis dagegen sind wie die anderen Protagonisten des Films immer Schauspieler: So spielt Doppelagent Siletsky die Rolle des polnischen Patrioten und SS-Gruppenführer Ehrhardt ist immer damit befasst, dramatisch zu wirken, sei es nun durch die Übertreibung seiner Gefühle, Gesten oder Dialoge (Hake, 1984: 149).



Abb. 4: SS-Gruppenführer Ehrhardt (vgl. Barnes, 2002: 69)

Der Film verschränkt zwar die Welt des Theaters und die Realität des Lebens, doch macht er den Unterschied klar: Siletskys Phantasie von einer glücklichen Welt widerspricht der Realität der Konzentrationslager, Maria dagegen realisiert den wesentlichen Unterschied zwischen Wirklichkeit und Theater, wenn sie Siletskys Versuch, sie als Spionin zu gewinnen, sagt: *Ich habe mal eine Spionin gespielt. Es war ein großer Erfolg. Ich wurde leider erschossen. So geht es, glaube ich, den meisten Spionen* (Poague, 1978: 90-91; Paul, 1983: 249, 255). Das Thema „Theater“ wird im Film auch stilistisch durch den Lubitsch typischen Einsatz von Türen und den Auf- und Abtritten signalisiert.⁵⁸



Abb. 5. Auf-/Abtritte und Türen (vgl. Levonyak, 2012: 89, 91)

⁵⁵ Wenzel (1989: 31); verweist auf Moser-Rath (1969).

⁵⁶ Shakespeare. *Hamlet. Prince of Denmark*. 2. Akt, Szene 2. In: Alexander, P. (1964). *Shakespeare*, 1064; vgl. auch Edwards, Ph. (1992). "The Tragic Balance in Hamlet", 20f.

⁵⁷ Hake (1984: 149); vgl. Harvey (1998: 487) und Paul (1983: 238, 245, 255).

⁵⁸ Mast (1979: 207); Nau (1978: 87); Renk (1992: 7-8); Diekmann (2011: 52-53).

Tarih, Eğitim, Bilim ve Kültür Dergisi

Auch in der Darstellung der Absurdität und Lächerlichkeit der NS-Ideologie werden einige der oben angeführten Motive verarbeitet. Die Nazis, die sich als Herrscherrasse ausgaben, sind bei Lubitsch inkompetente Beamte, die von Schauspielern einfach imitiert werden können (Harvey, 1998: 487; Paul, 1983: 241). Der nationalsozialistische Machtapparat wird entlarvt als Hierarchie von Verantwortlichen, deren Umgang untereinander von Furcht, Intrige und Verrat gekennzeichnet ist: In der Gestalt des SS-Gruppenführers Erhardt etwa ist die Suche nach einem Sündenbock personifiziert, die seine Unfähigkeit, Verantwortung zu übernehmen und Fehler einzugestehen, beweist, auch Sturmführer Schultz wird in einer Reihe von Vorfällen für das Versagen seines Vorgesetzten Erhardt verantwortlich gemacht, die im missglückten Selbstmordversuch Ehrhardts kulminiert (Hake, 1984: 149; Spaich, 1992: 362; Harvey, 1998: 487, 489). Lubitsch deckt mit diesen Charakteren die Untrennbarkeit von Befehlenden und Ausführenden in einem System von Terror und Unterdrückung auf, wobei besonders die uneingeschränkte Loyalität zum Führer, derentwegen zwei Piloten ohne Fallschirm aus dem Flugzeug springen, von ihm als gefährlich enttarnt wird (Hake, 1984: 149; Paul, 1983: 243).



Abb. 6. Bronski in Hitlerverkleidung und Notlandung auf einem Misthaufen (Levonyak, 2012: 91)

Maria Tura formuliert die Gefahr, die von totalitären Regimen ausgeht, als Siletsky ihr eine glücklichere Welt unter den Nazis verspricht: *Und wer nun mal partout nicht glücklich sein will, hat keinen Platz in dieser Welt* (Harvey, 1998: 487). Der automatisierte Gruß *Heil Hitler*, der im Stück „Gestapo“ einen Offizier vor seinem Vorgesetzten rettet, hilft später dem richtigen Nazi Ehrhardt, der sich wiederholt durch unbedachte Äußerungen über Hitler in verwickelte Situationen bringt, vor den Anschuldigungen Turas alias Siletsky (ebd., 487). Auch Hitlers Autorität wird immer wieder in Frage gestellt und untergraben, wie etwa in der Äußerung Rawitchs‘ über Hitler: *Dem Britenlöwen klopft das Herz beim Anblick Hitlers hinterwärts!* oder auch in der Feststellung Doboshs in Bezug auf Hitlers Erscheinungsbild: *Das ist doch nur ein Mann mit einem kleinen Schnurrbart*, wie auch in der Bemerkung Ehrhardts in Bezug auf Schultz: *Es ist immer etwas faul mit jemandem, der nicht trinkt, nicht raucht und kein bisschen Fleisch isst*, worauf Tura alias Siletsky empört fragt: *Meinen Sie den Führer* (Harvey, 1998: 487; Paul, 1983: 249). Entgegen seiner möglichst weitgefassten Einsatzmöglichkeit genügt das „Erklärungsmodell der Begriffsdissoziation“ jedoch nicht in jedem Fall, um den komischen „Effekt eines Witzes [...] schlüssig zu erklären“ (Wenzel, 1989: 31). Diese Art von Witzen gewinnen nach Wenzel (1989: 32) ihren Effekt ebenfalls „aus einem Spiel mit verschiedenen Bedeutungsebenen eines Begriffes“, aber anders als in den vorerwähnten Arten von Witzen „[läuft] [der] auf die Pointe hinführende Prozess der

Tarih, Eğitim, Bilim ve Kültür Dergisi

Erwartunglenkung [...] anders ab“ (Wenzel, 1989: 32). Die Exposition „[schafft] [nicht mehr] [...] einen festen Bedeutungskontext“, der in der Auflösung „durch die Dissoziation des ambigen Begriffs plötzlich in einen ganz anderen Bedeutungskontext überführt wird“ (ebd., 32). Bei dieser Art von Witzen erwartet der Rezipient „von vornherein einen neuen, die unsinnige Feststellung sinnvoll machenden Kontext, [...] den dann erst die Pointe durch die Bedeutungsverbindung zwischen dem wörtlichen und dem übertragenen Sinn der im Witz verwendeten Begriffe herstellt“ (ebd.). Als Beispiel hierfür lässt sich die Szene anführen, in der Tura seine Frau nach den Blumen befragt, die zum dritten Mal in ihre Garderobe geschickt wurden. Maria antwortet, Unschuld vortäuschend, sie seien sicher nur von einem Theaternarren und hätten nichts mit ihr zu tun. Tura reagiert eifersüchtig: *Sicher einer von diesen armen Burschen, die kaum Eintritt zahlen können, aber er hat, eine Gärtnerei geerbt und nun müssen die Blumen weg. Drei Abende hintereinander – selbst Shakespeare würde es nicht aushalten, sich dreimal hintereinander den „Hamlet“ anzusehen*, worauf Maria antwortet: *Du vergisst, Du spielst den Hamlet*. Maria spielt mit Turas Eitelkeit und behält, wie auch zum Schluss des Films, als wieder ein Offizier bei Turas Monolog den Saal verlässt, das letzte Wort (Renk, 1992: 128).



Abb. 7: Offizier verlässt den Saal (vgl. Levonyak, 2012: 87)

Wenn also das „Überraschungsmoment“ im Fall der Begriffsdissoziation „in der plötzlichen Aufspaltung eines Begriffszusammenhangs“ besteht, „so liegt es hier eher in dessen plötzlicher Herstellung, d. h. [...] in einer Begriffskonsoziation“ (Wenzel, 1989: 32).

4.2.2 Modell III: „Durchbrechung eines Bezugsrahmens“

In diesen Fällen handelt es sich um Witze, die „einen bestimmten, [...] in der Exposition geschaffenen Kontext oder Bezugsrahmen [angeben], den die Pointe unter Umwertung einzelner Texteinheiten durch einen anderen, weniger naheliegenden Kontext oder Bezugsrahmen ersetzt“ (Wenzel, 1989: 33). Als Beispiel für diese Art der Pointierung lässt sich zunächst einmal die Szene heranziehen, in der Maria sich bei ihrem Mann beklagt, dass er immer ihre Lorbeeren einheimst: *Wenn ich einen Witz anfangen, stiehlt Du die Pointe, wenn ich eine Diät esse, nimmst Du ab. Wenn ich mich erkälte, Du hustest, und wenn wir jemals ein Kind bekommen sollten, dann bist Du bestimmt die Mutter*. Tura antwortet: *Wenn ich der Vater bin, bin ich zufrieden*. Mit diesem Kommentar setzt Tura sich die Hörner selbst auf und entlarvt Marias Untreue (Hake, 1984: 149; Harvey, 1998: 487). Der Humor dieser

Tarih, Eğitim, Bilim ve Kültür Dergisi

Szene nimmt der Tura'schen Ehe jegliche Romantik, da der Dialog vielmehr die Rivalität zwischen beiden Schauspielern zeigt, die jede Chance wahrnehmen, um sich zu sticheln und auszutricksen (ebd.). Ein weiteres Beispiel liefert Bronskis Äußerung während der Proben zum Stück „Gestapo“. Nach dem Verhör von Wilhelm Kunze wird der Auftritt von Bronski alias Hitler durch einen Offizier angekündigt: *Der Führer. Alle: Heil Hitler!* Tura als Nazi-Offizier: *Heil Hitler!* Bronski-Hitler: *Ich heil mich selbst!* (Hake, 1984: 146). Der Fachbegriff des „Bezugsrahmens“ leitet sich aus den Grundannahmen der „Gestaltpsychologie“ bzw. „Schema- oder Frame-Theorie“ ab.⁵⁹ In diesem Ansatz geht man Wenzel (1989: 34f.) zufolge davon aus, dass im Gedächtnis

„bestimmte Vorstellungsmuster, sog. ‚Schemata‘ oder ‚Frames‘, existieren, die es ermöglichen, die einzelnen Wahrnehmungsmerkmale in einen fest umrissenen Bedeutungskontext einzufügen [...]. Dabei zählt es zu den besonderen Eigenschaften dieser Bezugsrahmen, daß sie einerseits in ihren Umrissen deutlich genug festgelegt sein müssen, um die Ergänzung der einzelnen Wahrnehmungsmerkmale zu einer geschlossenen Vorstellung zu garantieren, andererseits aber in ihren Einzelfächern – [...] ‚terminals‘ oder ‚slots‘ – so flexibel sind, daß sie eine jeweils andere Ausfüllung des Rahmens mit Details erlauben. [...]. [In] der Regel [werden] die meisten Einzelfächer eines Bezugsrahmens mit sog. ‚default assignments‘ besetzt [...], d. h. mit impliziten Annahmen oder Schlussfolgerungen, die nicht in dem wahrgenommenen Gegenstand selbst, sondern nur in der durch diesen ausgelösten Vorstellungstätigkeit des Wahrnehmenden existieren.“⁶⁰

Überträgt man die Grundannahmen der Frame-Theorie auf Medien im Allgemeinen, so weist der Film gegenüber der „fiktionalen Literatur als ein Zeichensystem, das viel Raum für die Vorstellungstätigkeit des Rezipienten läßt, [...], und [...] als nicht unmittelbar situationsgebundene Rede ein abgeleitetes [bzw.] unerfülltes“ [Barthes 1963: 268f.] Bedeutungssystem darstellt“, zwar eine „geschlossene visuelle Vorstellung auf“⁶¹ (Chatman 1978: 30), so nimmt Lubitschs Film durch den Einsatz von Anspielungen, Ellipsen und Symbolen eine Sonderstellung ein. Als Beispiel für eine Ellipse in *To Be Or Not To Be* (1942) lässt sich etwa die Konfrontationsszene mit dem toten Doppelagenten Siletsky anführen, in der sich Tura mit einem gekonnten Kunstgriff aus der heiklen Situation rettet und die Nazis überlistet (Prinzler/Patalas, 1984: 123; Spaich, 1992: 363).



⁵⁹ Wenzel (1989: 34); verweist auf Arnheim (1954: 30).

⁶⁰ Ebd., 34-35; verweist auf Minsky (1975: 355-356).

⁶¹ Ebd., 36-37; verweist auf Chatman (1978: 30); Barthes (1963: 268f.).

Tarih, Eğitim, Bilim ve Kültür Dergisi

Abb. 8: Tura-Siletsky entlarvt den echten Siletsky als Betrüger (vgl. Barnes, 2002: 61)

Inzwischen hat sich der Zuschauer so seine Gedanken gemacht und erinnert sich daran, dass der Maskenbildner Tura zwei falsche Bärte mitgegeben hat (ebd.). Bei Lubitsch soll das Publikum also immer mitdenken: „Ein guter Regisseur sagt dem Publikum: ‚Zwei und Zwei ist vier‘. Aber Lubitsch [...] hat nur gesagt: ‚Zwei und Zwei ...‘, und das Publikum hat es selbst zusammengezählt: ‚Aha, vier!‘“⁶².

4.2.3 Modell IV: „Herstellung eines Bezugsrahmens“

In gleicher Weise lässt sich die Technik der Bezugsrahmenherstellung auf den erkenntnistheoretischen Grundlagen der Gestaltpsychologie bzw. der Iser'schen (1976) Textwirkungstheorie erklären.⁶³ Dabei ist es nach Wenzel (1989: 41) von grundlegender Bedeutung, dass die Techniken der Bezugsrahmendurchbrechung und -herstellung „nur komplementäre Aspekte eines umfassenden Prinzips, das man als ‚Bezugsrahmenwechsel‘ bezeichnen kann“, sind. Nach Arnheim (1954: 35) können „wahrgenommene Bilder oft nur deshalb als sinnvolle Gestalten erfasst werden, weil sie sich ‚mit Erinnerungsspuren von früher wahrgenommenen Gestalten‘ in Beziehung setzen lassen“⁶⁴. Zur Technik der Bezugsrahmenherstellung heißt es bei Wenzel (1989: 42):

„Die Bezugsrahmenherstellung [...] löst beim Betrachter offenbar einen ähnlichen intellektuellen Reiz aus, [wobei] [eine] wichtige Voraussetzung für diesen Reiz [...] die Tatsache [ist], daß die eigentliche Herstellung des relevanten Bezugsrahmens nicht durch den wahrgenommenen Gegenstand selbst, sondern durch dessen Zusammenwirken mit dem Vorstellungsvermögen des Rezipienten geleistet wird. Eine Pointe, die auf der Herstellung des Bezugsrahmens beruht, bedarf also offenbar immer einer gewissen Aussparung, die als Antrieb für die Vorstellungstätigkeit des [Rezipienten; Verf.] wirksam werden kann.“⁶⁵

Die Pointe übernimmt somit die Aufgabe einer „besonders prägnanten Leerstelle“ (Iser, 1976: 284-315), wobei sie dem Rezipienten „einerseits einen gemeinsamen Rahmen für die adäquate Verknüpfung bislang eingeführter Textsegmente“ bietet, „ihn andererseits direkt an der Bezugsrahmenherstellung“ beteiligt, „indem sie das eigentlich Gemeinte nur implizit deutlich werden läßt“⁶⁶. Lubitschs Filme arbeiten in diesem Zusammenhang mit visuellen Kommentaren. Der Einsatz von Türen, hinter denen das Unausgesprochene stattfindet, ist beispielhaft für seine Methode der Andeutungen und Aussparungen (Weinberg, 1977: 52). Die Schauspielerin Mary Pickford beklagte sich einmal: "Doors! He's a director of doors! Nothing interests him but doors!"⁶⁷ In *To Be Or Not To Be* (1942) sind die Türen nicht nur

⁶² Wilder, Billy; zit. nach Prinzler/Patalas (1984). *Lubitsch*, 123.

⁶³ Wenzel (1989: 41); verweist auf Iser (1976: 284-315).

⁶⁴ Ebd., 41-43; verweist auf Arnheim (1954: 35).

⁶⁵ Ebd. 42-43; verweist auf Arnheim (1954: 35).

⁶⁶ Wenzel (1989: 43); verweist auf Iser (1976: 284-315).

⁶⁷ Pickford, Mary; zit. nach Weinberg (1977: 52).

Tarih, Eğitim, Bilim ve Kültür Dergisi

Symbole des Theaters, sondern dienen auch der klaustrophobischen Wirkung der engen Räume (Renk, 1992: 130). So kann Tura nicht entfliehen, nachdem er sich als Ehemann von Maria entlarvt hat, das „Hotel Europa“ ist wie eine Festung und Turas Hamlet stößt fast an die Bühnendecke (ebd.).



Abb. 9. Maria im „Hotel Europa“ (vgl. Levonyak, 2012: 89)

Erst nach der Flucht ist die Theatergruppe wieder in der Natur zu sehen, die Befreiung der Schauspieler ist auch eine Befreiung der Kamera, die erst jetzt einen freien Außenraum in der Totalen zeigt (Renk, 1992: 130). Die düsteren Schwarz-Weiß-Kontraste, in denen die Bilder des Films gehalten sind, erinnern dabei eher an Kriminalfilme und widersprechen den witzigen Dialogen und komischen Darstellern (Spaich, 1992: 364). Die Modelle „der Dissoziation, Konsoziation und des Bezugsrahmenwechsels“ lassen sich auch zur Deutung von Metaphern und anderen „rhetorischen Mitteln“ heranziehen (Wenzel, 1989: 45). In *To Be Or Not To Be* (1942) stellen neben der Symbolkraft von Türen besonders Bärte ein wichtiges Mittel der Schein-oder-Sein-Thematik dar: So wird Hitler auf seinen kleinen Bart reduziert, Maria fragt Siletsky, ob hinter seinem Bart vielleicht etwas Zärtliches stecke und Tura überlistet die Nazis mit einem falschen Bart (Hake, 1984: 149; Weinberg, 1977: 179). Der Schnee, der im zerbombten Warschau liegt, ist ein Anzeichen für die Eiszeit, die die Nazis über Polen gebracht haben, wobei die Ladenschilder, die jeweils auf *-ski* enden, der Einführung des europäischen Schauplatzes dienen (Spaich, 1992: 362). Nach der Bombardierung werden diese noch einmal gezeigt, um indirekt die Zerstörung Warschaus anzudeuten (ebd.). Die Wiederholung ist ein weiteres stilistisches Mittel, wobei schon der Titel *To Be Or Not To Be* (1942) im Theaterstück *Hamlet* immer wieder für die Niederlage Turas gegenüber seiner Frau steht (Mast, 1979: 207; Paul, 1983: 243). Als die Szene am Ende des Filmes noch einmal stattfindet und als außerdem die Darstellung Bronskis alias Hitler in einem ungewöhnlichen Kontext (nun auf einem schottischen Misthaufen) den Anfang wiederholt, wird ein Bogen zum Beginn des Films geschlagen, der symbolisiert, dass alles von Neuem beginnt (Mast, 1979: 207; Paul, 1983: 243). Grünbergs Wunsch, den Shylock zu spielen, führt zur Wiederholung der Rialtoszene, die jedes Mal einen Wandel im Kontext und im Ton signalisiert: Zuerst ist die Wirkung komisch, da ein Spießträger zu sehen ist, der sich in der führenden Rolle des Shylock sieht, das zweite Mal folgt der Zerstörung Warschaus, wobei Grünberg nun für das besiegte Polen mit Pathos spricht, die dritte Wiederholung ersetzt dagegen Ergriffenheit durch Siegeswillen und Rachegefühl (ebd.). Jede Wiederholung erhält einen unterschiedlichen Gefühlszustand (Komik, Niedergeschlagenheit, Rache) (ebd.). Dieser Wandel spiegelt sich auch in der Entwicklung der Theatergruppe, die zuerst unbekümmert „Gestapo“ probt, dann die Zerstörung Warschaus erleben muss und schließlich sich selbst

Tarih, Eğitim, Bilim ve Kültür Dergisi

rettet (ebd.). Lubitschs Filme nutzen Wiederholungen, um Dinge indirekt auszusprechen, wobei eine andere Art, Dinge unausgesprochen zu lassen, aber sie trotzdem zu erzählen, die bereits genannten Ellipsen sind (Mast, 1979: 207).

4.2 Syntaktische Aspekte in der Darstellung von Pointierungstechniken I: „Das Prinzip des Parallelismus“

Im Allgemeinen beruht ein „Pointierungseffekt“ auf einer „zweiphasigen Struktur“, wobei zwischen beiden Phasen „das Verhältnis einer plötzlichen Bezugsrahmendurchbrechung oder -herstellung besteht“ (Wenzel, 1989: 46). Diese Definition umfasst nahezu „das gesamte Spektrum traditioneller Beschreibungskategorien der Pointe“ wie sie auch in Freuds (1905) Typologie dargestellt ist (ebd., 46). Dabei lassen sich die „Freud’schen Witzkategorien des ‚Doppelsinns‘, der ‚logischen Verschiebung‘ und des ‚Denkfehlers durch Scheinlogik oder Automatismus‘“ der Technik der „Bezugsrahmendurchbrechung“ zuordnen, „während die Kategorien des ‚einen anderen Unsinn entlarvenden Widersinns‘, der ‚Unifizierung‘ und der ‚indirekten Darstellung‘“ Verfahren einer „plötzlichen Bezugsrahmenherstellung“ darstellen (Wenzel, 1989: 46). Unberücksichtigt bleiben jedoch „drei Kategorien der Freud’schen Typologie“, d. h. „die ‚Verdichtung‘, die ‚Verwendung des nämlichen Materials‘ und der ‚Kalauer‘“, die sich nicht auf Grundlage zeichensemantischer Pointierungstechniken beschreiben lassen (ebd.). Nach Wenzel (1989: 46-47) ist für alle drei zuletzt genannten Kategorien nicht die Beziehung von „Zeichen und Bedeutung“ ausschlaggebend, sondern die „spezifische Abfolge von Zeichen bzw. deren syntaktische Relation“, dass auch „im Grundprinzip Zeichensyntaktischer Pointierung, der ‚Äquivalenzbildung‘ bzw. dem ‚Parallelismus‘“ (Jakobson, 1960: 94ff.) zum Tragen kommt, das wie folgt bestimmbar ist:

„[Der] besondere Effekt eines Parallelismus [resultiert] [...] aus einem Gegensatz von wiederholten und nicht-wiederholten Textelementen [...]. Grundmerkmal eines jeden Parallelismus ist [...] ein durch teilweise Wiederholung erzeugtes ‚Gegeneinander von Gleichungen und Ungleichungen‘ (vgl. Suerbaum, 1982, S. 296), das man in Anlehnung an ein von Walter A. Koch (1981a, S. 162f.) vorgeschlagenes Modell [...] als ein spezifisches Zusammenwirken der drei Strukturierungsprinzipien ‚Symmetrie, Asymmetrie und Integration‘ interpretieren kann.“⁶⁸

Für das Gelingen eines pointierten Parallelismus müssen Wenzel (1989) zufolge zwei Prinzipien miteinander verknüpft werden, „maximale Formkorrespondenz“ und „radikale Sinnverschiebung“.⁶⁹

4.3.1 Zeichensyntaktische Typologien von Pointierungstechniken

⁶⁸ Wenzel (1989: 46-47); verweist auf Suerbaum (1982: 296) und Koch (1981a: 162f.).

⁶⁹ Wenzel (1989: 47f.); verweist auf Wellek (1955: 35).

Tarih, Eğitim, Bilim ve Kültür Dergisi

Eine wichtige Klassifikation zur Zeichensyntaktischen Typologisierung der Pointe ist von Freud (1905, 1958) erarbeitet worden, „der zwischen der ‚Verwendung des nämlichen Materials‘“ und der ‚Verdichtung oder Mischwortbildung‘ bzw. ‚mit Modifikation‘“ (Wenzel, 1989: 50) unterscheidet. Allerdings erweisen sich diese beiden Kategorien der Freud'schen Typologie Wenzel (1989: 50) zufolge „als eng miteinander verwandt“, da „[die] für den pointierten Parallelismus typische Triadik von Symmetrie, Asymmetrie und Integration [...] auch auf die verschiedenen Formen des Verdichtungswitzes“ zutrifft. Aus diesem Grunde soll mit Wenzel (1989: 51) davon ausgegangen werden, dass „die Zeichensyntaktische Komponente der Pointierung letztlich nichts anderes als ein Spezialfall eines Parallelismus, d. h. eines allgemeinen poetischen Verfahrens ist“, und daher auch „mit Kategorien, [...] die die Rhetorik [...] für die Beschreibung formaler Poetizität [verwendet]“ darstellbar ist. Laut Wenzel (1989: 53) bietet sich hier das Beschreibungsmodell nach Plett (1975: 148) an:

1. „Addition (Insertion, Adjektion) von Zeichen
 $a + b + c$ $a + b + c + d$
2. Subtraktion (Deletion, Detraktion) von Zeichen
 $a + b + c$ $a + b$
3. Permutation (Transposition, Transmutation) von Zeichen
 $a + b + c$ $a + c + b$
4. Substitution (Immutation) von Zeichen
 $a + b + c$ $a + z + c$ “

Auf Grundlage dieses Schemas sind z. B. Spruchwitze beschreibbar, deren formaler Aufbau auf der „Variation von Phonemen oder Morphemen auf Wortebene“ sowie auf der „Repetition in Teilen“ beruht (Wenzel, 1989: 53). Das „zeichensyntaktische Klassifikationsschema“ lässt sich auch „über die Variation von Phonemen und Morphemen auf Wortebene hinaus auf höhere Ebenen der Pointierung“, d. h. auf die Satzebene ausweiten (ebd., 53). Hierbei handelt es sich um Witze, die ihren „zeichensyntaktischen Effekt“ aus der „Permutation“ bzw. aus dem „Chiasmus“ von Wörtern beziehen (ebd.). Als Beispiel für diesen Typus lässt sich etwa die Bemerkung von Marias Garderobiere Anna anführen: *Was der Ehemann nicht weiß, tut der Frau nicht weh!* (Harvey, 1998: 482). „Auch die übrigen Grundtypen Zeichensyntaktischer Pointierung“ wie „Parallelismen mit Addition, Subtraktion oder Substitution von Formelementen“ werden Wenzel (1989: 53) zufolge auf Satzebene sichtbar. Ein Beispiel für die Technik der Addition liefert etwa die Anfangssequenz in *To Be Or Not To Be* (1942), in welcher der Hitler-Gruß echoartig in den Gängen des vermeintlichen Gestapo-Hauptquartiers hallt (Paul, 1983: 246). Eine Subtraktion findet sich in der Unterhaltung zwischen Anna und Maria, die ihr unaufrichtiges Verhalten gegenüber ihrem Ehemann zu legitimieren sucht: *Anna, versteh mich recht, ich liebe meinen Mann heiß und innig. Er ist ein wundervoller Mensch. Er ist nur so oft so unvernünftig und regt sich über Lappalien auf.* Anna: *Wie die Lappalie in der zweiten Reihe* (Harvey, 1998: 482). Eine Substitution enthält die Verhörszene, in der Wilhelm Kunze auf die Frage eines Nazi-Offiziers, ob er sich den einen niedlichen Panzer zum Spielen wünsche, antwortet: *Mein Vater hat mir einen versprochen, wenn mein Führungszeugnis gut ist*, worauf der Offizier entgegnet: *Der Führer weiß, dass deine Führung gut ist* (Spaich, 1992: 363).

4.3.2 Syntaktische Aspekte in der Darstellung von Pointierungstechniken II: „Übertragung des Parallelismusprinzips auf die Ebene der Handlung“

Das Grundschema der Pointierung, also die Herstellung einer möglichst überraschenden Beziehung zwischen Exposition und Pointe einerseits und die Wahrung einer „weitgehenden formalen Korrespondenz“ andererseits, lässt sich auf die Ebene der „Darstellung von Handlungszusammenhängen“ beziehen (Wenzel, 1989: 54). In der Analyse des Aufbaus einfacher Formen, z. B. Spruchwitzen, wird nämlich ein bestimmtes Grundmuster erkennbar, nach dem sich auch die Struktur von Witzen in ausgereiften epischen Kurzformen, etwa in Kurzgeschichten beschreiben lassen (Wenzel, 1989: 54). Für die Pointe in Kurzgeschichten lässt sich festhalten,

„daß sie erst dann gelungen wirkt, wenn sie den neuen, die plötzliche Lösung verkörpernden Sinnzusammenhang unter Beibehaltung möglichst vieler der bislang in die Geschichte eingeführten Elemente herzustellen vermag – nur daß die beizubehaltenden Elemente [...] hier in der Regel nicht mehr in Buchstaben und Wörtern, sondern in Personen, Ereignissen und Handlungselementen bestehen.“⁷⁰

Neben dem „zeichensyntaktischen Effekt der weitgehenden Formkorrespondenz“, ist für die Pointe in Kurzgeschichten auch die „gleichzeitige Schaffung einer überraschenden neuen Bedeutung“ auf Handlungsebene wesentlich (Wenzel, 1989: 55). „Das Verhältnis zwischen Hauptteil und pointiertem Schluss einer Kurzgeschichte“ basiert damit „stets auf einer elementaren, als Raster des Verständnisses dienenden Symmetrie und einer darin eingelagerten, zeichensemantisch relevant werdenden Asymmetrie“⁷¹. Wenzels (1989: 54-56) Überlegungen zur Analyse von zeichensyntaktischen Pointierungstechniken in Kurzgeschichten lassen sich auch auf „mediale Texte“ wie Filme übertragen, wobei sich das weiter oben erwähnte „Beschreibungsmodell“ (Plett, 1975: 148) auch zur Darstellung von Pointierungstechniken auf der „Ebene von Handlungszusammenhängen“ einsetzen lässt:

Tabelle 1: „Beschreibungsmodell“ (Plett, 1975: 148): „Anwendung auf der Ebene von Handlungszusammenhängen“; (Anmerkung der Verf.: Tabelle wurde auf Grundlage der Angaben von Wenzel (1989: 56) erstellt.)

Grundtypen	„Anwendung auf der Ebene von Handlungszusammenhängen“
„Addition“	„[Der] Autor [fügt] kurz vor Schluß seiner Geschichte dem Handlungsverlauf ein

⁷⁰ Wenzel (1989: 54).

⁷¹ Wenzel (1989: 55); verweist auf Schleußner (1977: 85).

	dem Leser bislang verschwiegenes Faktum hinzu.“
„Subtraktion“	„[Aus] dem Handlungsverlauf [wird] ein bislang scheinbar gegebenes Faktum eliminiert [...].“
„Substitution“	„[Der Autor] [ersetzt] ein in die Geschichte eingeführtes Element plötzlich durch ein anderes [...] und [löst] auf diese Weise den für die Pointierung notwendigen Bezugsrahmenwechsel aus [...].“
„Permutation“	„[Unter] ausschließlicher Verwendung von bereits eingeführtem Material [lässt sich eine Kurzgeschichte] zu einem pointierten Abschluß bringen, indem der Autor in der Pointe einen plötzlichen Rollentausch zwischen den einzelnen Figuren erfolgen läßt und somit etwa den Aggressor zum Opfer und das Opfer zum Aggressor oder den vermeintlichen Unterlegenen zum Sieger und den scheinbar Überlegenen zum Verlierer werden läßt [...].“

4.3.3 Syntaktische Aspekte in der Darstellung von Pointierungstechniken III: „Die Permutation als besonderer Fall der Zeichensyntaktischen Pointierung“

Unter den verschiedenen Typen Zeichensyntaktischer Pointierung ist dem „Strukturtypus der Permutation“ eine besondere Rolle zuzuweisen, da dieser gegenüber den anderen Techniken „keines neu eingeführten Elements bedarf“, sondern gänzlich auf einer „Verwendung des nämlichen Materials“ beruht (Wenzel, 1989: 56). Der pointierende Effekt der Permutation

Tarih, Eğitim, Bilim ve Kültür Dergisi

besteht dabei nicht allein in der „Vertauschung bzw. Umkehrung der beteiligten Elemente“, sondern

„die Vertauschung der Elemente [erhält] erst dann eine besonders witzige, pointierende Wirkung, wenn sich durch sie auch die Bedeutung eines der vertauschten Elemente ändert, d. h., wenn es nicht nur zu einer zeichensyntaktischen Spiegelsymmetrie, sondern gleichzeitig auch zu einer zeichensemantischen Asymmetrie kommt.“⁷²

Das auf diese Weise bestimmte „Struktur- und Funktionsmodell der Permutation“ lässt sich nach Wenzel (1989: 57) auch auf der Handlungsebene anwenden und „zur strukturellen Beschreibung narrativer Textformen“ heranziehen. In diesem Zusammenhang gilt es auf die Untersuchung von Köngäs-Maranda/Maranda (1962) zu verweisen, die ausgehend von Lévi-Strauss Analyseansatz zu „Mediationsstrukturen in Mythen“, eine Formel entwickelt haben, die sich auf sehr unterschiedliche „Texte“ anwenden lässt (Wenzel, 1989: 57):

“ $F_x(a) : f_y(b) :: f_x(b) : f_a^{-1}(y)$, [d. h.] /.../ if a given actor (a) is specified by a negative function f_x (and thus becomes a villain), and another one (b) by a positive function f_y (and thus becomes a hero), (b) is capable of assuming in turn also the negative function, which process leads to a ‘victory’ so much more complete that it proceeds from the ‘ruin’ of the term (a) and thus definitely establishes the positive value (y) of the final outcome.”⁷³

Dieses Grundmuster der Permutation nach Köngäs-Maranda/Maranda (1962) lässt sich Wenzel (1989: 59) zufolge noch weiter fassen, indem die Permutation „in einer Art Kettentechnik“ verlängert wird, so in dem Fall, wenn etwa „der Angegriffene zum Gegenangriff übergeht und damit einer schlagfertigen Replik kontert, um zum Schluss dennoch als Sieger dazustehen oder auch erneut und noch tiefer niedergeschlagen zu werden“. In *To Be Or Not To Be* (1942) findet sich das Strukturmuster der Permutation vor allem in der Gegenüberstellung von Schauspielern und Nazis (Paul, 1983: 228). Die „Königin der Screwball Comedy“, Carole Lombard, brilliert in ihrer Rolle als Maria Tura, Jack Benny, der Radiostar, der durch Selbstbeweihräucherung und -ironie berühmt geworden war, spielt im Grunde sich selbst (Hake, 1984: 141; Paul, 1983: 232-233). Als Tura-Siletsky, Maria und Schultz von dem geheimen Liebescode zwischen ihr und Leutnant Sobinski erzählt, sagt er: *Ihr Ehemann würde sie umbringen!*, wobei der Kommentar unmissverständlich vorwurfsvoll an Maria gerichtet ist, doch auch Selbstironie enthält, da er impliziert, dass Tura hintergangen wurde.⁷⁴ Allerdings ist Maria ihrem Ehemann immer ein Stück voraus: Sie ist zwar eitel und egozentrisch, z. B. wenn sie in ihrem Abendkleid eine KZ-Szene drehen will, doch wird sie nicht in gleicher Weise verspottet wie Tura (Petrie, 1974: 40). Im Gespräch mit Siletsky, der sie als Spionin gewinnen will, reagiert sie im Gegensatz zu Tura clever bedacht und verliert weder ihren Charme noch ihren Humor (ebd., 40). Als Siletsky ihr versichert, sie müsse nur

⁷² Wenzel (1989: 57).

⁷³ Köngäs-Maranda/Maranda (1962: 26f.); zit. nach Wenzel (1989: 57-58).

⁷⁴ Paul (1983: 234); Hake (1984: 143, 145); Nau (1978: 84).

Tarih, Eğitim, Bilim ve Kültür Dergisi

ein paar Gesellschaften geben, sagt sie, nicht ohne einen sarkastischen Unterton: *Ich sehe mich schon ein Riesenbankett geben in meiner Einzimmerwohnung* (ebd.). Tura (*alazon* und *iron*) ist wie seine Frau eitel und egozentrisch: Für ihn ist der Krieg eine gleichbedeutende Katastrophe wie seine Niederlage auf der Bühne, wobei der größte Angriff auf seine Schauspielkunst die Szene darstellt, in der der Souffleur Tura die Zeilen *Sein oder Nichtsein* zuflüstert.⁷⁵ Turas ständiger Konflikt mit sich selbst besteht in seinem Wunsch als Schauspieler überzeugend zu wirken, aber dennoch als großer Darsteller gewürdigt zu werden (Spaich, 1992: 362; Paul, 1983: 232). Sein Widerstand ergibt sich allein aus der Beleidigung, die ihn durch Sobinski wiederfährt, da dieser ihn als Schauspieler, Ehemann und Patriot in Frage gestellt hat: *Erst stehlen Sie sich aus meinem Monolog, dann stehlen Sie sich in meine Pantoffeln und dann bezweifeln Sie meinen Patriotismus* (Renk, 1992: 129). Die Schauspieler sind gewöhnliche Menschen mit Schwächen, Sorgen und Nöten, keine Helden, sie sind zwar egozentrisch und eitel, aber niemals würden sie sich gegenseitig verraten (Nau, 1978: 97). Das ist auch der entscheidende Unterschied zu den Nazis: Die Theaterleute beschränken sich mit ihren Schwächen aufs Theater, während die Nazis die ganze Welt unterdrücken wollen (Nau, 1978: 97; Hake, 1984: 148-149). Die Nazis bleiben immer Schmierenskomödianten, der größte unter ihnen ist ihr Gruppenführer: Ehrhardt spielt jeden Gefühlszustand mit derselben Intensität, sei es nun Angst, Übermut, Neugierde, Wut oder Erleichterung, wobei er von einer Gemütsverfassung in die andere fällt und ein Bild von sich provoziert, nicht länger Herr über sich selbst zu sein (Nau, 1987: 97; Harvey, 1998: 485).

4.4 Pragmatische Aspekte in der Darstellung von Pointierungstechniken

Neben der Beschäftigung mit „textinternen Strukturen“ sind in der Darstellung von Pointierungstechniken auch pragmatische Aspekte zu berücksichtigen, da sich die eigentliche „Wirkung eines Textes immer nur in einer konkreten Sprech- bzw. Rezeptionssituation“ ergibt (Wenzel, 1989: 60). Zur Darstellung von Pointierungstechniken unter pragmatischer Perspektive lässt sich im Film *To Be Or Not To Be* (1942) zunächst einmal die Szene heranziehen, in der Dobosh, der Regisseur der Theatergruppe, zu Tura sagt: *Da legt man nun Polens Schicksal in die Hand eines Schmierenskomödianten* (Hake, 1984: 147-148; Paul, 1983: 250). Diese Bemerkung zielt sowohl auf Tura in seiner Rolle als Ehrhardt als auch auf Hitler selbst (ebd., 148). „[Die] Pointe erhält ihre volle Wirkung durch die in ihr enthaltene Anspielung“ (Wenzel, 1989: 61; verweist auf Marfurt, 1977: 83f.) auf Hitler als einer politischen Witzfigur (Paul, 1983: 248). Allerdings werden durch die Übersetzung die verschiedenen Konnotationen des Wortes „Schmierenskomödiant“ der Originalversion „ham“ übergangen, dem die Bedeutungen „Schinken“, „schlechter Schauspieler“, „Beginn des Wortes „Hamlet“ zuweisbar sind (Hake, 1984: 148). Ein weiteres Beispiel stellt der Hitler-Witz in der bereits angesprochenen Verhörszene dar (Hake, 1984: 148; Paul, 1983: 246): Wilhelm: *Vati hat gesagt, nach Napoleon hätte man einen Cognac benannt und einen Hering nach Bismarck, und aus Hitler würde sicher einmal ... Nazi: ... ein Harzer Käse.* Wilhelm:

⁷⁵ Prinzler/Patalas (1984). *Lubitsch*, 191; Paul (1983: 236).

Tarih, Eğitim, Bilim ve Kültür Dergisi

*Ja. Tura-Erhardt: Woher wussten Sie das? Nazi: Das ist doch nicht abwegig. Tura-Erhardt: Sicher nicht. Nicht abwegig nennen Sie das? Nazi: Sie verstehen mich, glaube ich, falsch. Ich, für mich ist der Führer immer, ich meine, ich wollte sagen, Sie glauben doch hoffentlich nicht, dass ... Heil Hitler! Allerdings „gibt der Faktor der politischen Anspielung“ Wenzel (1989: 61) zufolge noch keine gebührende Antwort auf die „Frage, wie die [...] Pointe nun tatsächlich auf einen bestimmten Rezipienten wirken wird“. „Denn um die Pointe eines Witzes“ verstehen zu können, „muß ein Rezipient nicht nur den Anspielungshintergrund des Witzes kennen, sondern vor allem auch dessen politischer Tendenz zustimmen können“ (Wenzel, 1989: 61). Unter diesem Aspekt erscheint die Ablehnung von Ehrhardts Äußerung über den großen Schauspieler Tura (*Was der mit Shakespeare gemacht hat, das machen wir heute mit Polen*) verständlich. Der oben angeführte Hitler-Witz macht auch deutlich, dass die Pragmatik eine besonders schwierig zu erfassende Kategorie zur Beschreibung von Pointen ist, wie Wenzel (1989) dazu feststellt:*

„[Die] Pragmatik [ist] eine nicht zu unterschätzende, aber [...] auch eine besonders schwer zu erfassende Kategorie zur Beschreibung von Pointen [...]. Es erscheint uns daher wenig sinnvoll, ähnlich wie für die Semantik und die Syntaktik auch für die Pragmatik der Pointe nach universell applikablen Klassifikationsschemata zu suchen.“⁷⁶

Für die Analyse pragmatischer Aspekte von Pointen können nach Wenzel (1989: 62) denn auch nur „elementare Unterscheidungen [...], wie sie in der Theorie des Witzes schon seit langem geläufig sind und noch immer aktuell sind“, in Betracht gezogen werden:

„So haben z. B. Freud (1905, S. 72-94) als auch Jolles (1930, S. 54-260) bereits die wichtige Unterscheidung zwischen nur witzigen, d. h. allein aus kognitivstrukturellen Gründen interessanten Formen der Komik einerseits und zusätzlich affektiv geladenen Formen andererseits eingeführt, indem sie generell zwischen ‚harmlosen‘ und ‚tendenziösen‘ Witzen bzw. (harmlosem) ‚Scherz‘ und (tadelndem) ‚Spott‘ unterschieden haben, wobei Freud die tendenziösen Witze [...] in obszöne, aggressive, zynische (d. h. kritische und blasphemische) sowie skeptische (d. h. die menschliche Erkenntnisfähigkeit in Frage stellende) Witze untergliedert hat.“⁷⁷

Neben den bereits angeführten Textstellen aus *To Be Or Not To Be* (1942), lässt sich als weiteres Beispiel die Szene anführen, in der sich SS-Gruppenführer Ehrhardt und Standartenführer Brandt über eine geeignete Foltertechnik für Tura-Siletsky unterhalten: Brandt: *Finden Sie diese psychologische Prozedur besser als unsere übliche Methode?* Ehrhardt: *Bei Intellektuellen wirkt geistige Zermürbung oft besser und schneller.* Brandt: *Und wenn er nicht intellektuell ist?* Ehrhardt: *Dann probieren wir Turnübungen.* Auch die Szene, in der Maria von Ehrhardt bedrängt wird, lässt sich heranziehen: Ehrhardt: *Ich kann Ihnen das Leben wieder lebenswert machen. Ich gebe Ihnen extra Butter-Rationen, 3 Eier pro Woche!*

⁷⁶ Wenzel (1989: 61-62).

⁷⁷ Wenzel (1989: 62).

Tarih, Eğitim, Bilim ve Kültür Dergisi

Maria: *Nein, ich will keine Eier!* Mit Wenzel (1989: 64) wird damit deutlich, „daß die Pragmatik einerseits zwar die umfassendste Komponente der Pointe, andererseits aber auch diejenige semiotische Dimension ist, über die sich am schwersten verallgemeinernde Aussagen treffen lassen“.

5. *Humor ist, wenn man trotzdem lacht!* – Das Fazit

*The rest is silence.*⁷⁸

Am 13. März 1947 erhielt Lubitsch einen Oscar für hervorragende Leistungen mit den Worten überreicht: "He had an adult mind and a hatred of saying things the obvious way. Because of these qualities and a God-given genius, he advanced the technique of screen comedy as no one else has ever done" (Mervyn LeRoy).⁷⁹ Lubitschs Filme hatten alle ein Geheimnis an sich, das mit dem Begriff "Lubitsch Touch", also einer geschickten Kombination von Sensibilität, Witz und innovativem Denken, das sowohl Charaktere als auch Ereignisse in einem einzigen Moment der Einsicht festhält, umschrieben wurde (Weinberg, 1977: 279). Dieser "Lubitsch-Touch" spiegelt sich auch in unterschiedlichen Arten von Pointierungstechniken in Lubitschs Film *To Be Or Not To Be* (1942). Ausgehend von allgemeinen Definitionen, Erklärungsmodellen und Theorien zur literarischen Form „Witz“, können diese im Rahmen von semantischen, syntaktischen und pragmatischen Modellen beschrieben werden. Basierend auf der Erkenntnis, dass die „Semiotik des Films“ eine spezielle Zeichentheorie (Faulstich, 1978: 25f.) darstellt, lassen sich semantische Pointierungstechniken mit den Modellen der „Begriffsdissoziation und -konsoziation sowie der Durchbrechung und der Herstellung eines Bezugsrahmens, die sich [...] im übergreifenden Modell des Bezugsrahmenwechsels vereinen lassen“, analysieren (Wenzel, 1989: 30). Möglichkeiten zeichensyntaktischer Pointierung ergeben sich auf der Grundlage von Parallelismen, die „ein durch teilweise Wiederholung erzeugtes ‚Gegeneinander von Gleichungen und Ungleichungen‘“ darstellen und sich „als ein spezifisches Zusammenwirken der drei Strukturierungsprinzipien ‚Symmetrie, Asymmetrie und Integration‘“ auffassen lassen (Wenzel, 1989: 46-47; verweist auf Suerbaum, 1982: 296 und Koch, 1981a: 162f.). Für das Gelingen eines pointierten Parallelismus müssen zwei Prinzipien miteinander verknüpft werden, „maximale Formkorrespondenz“ und „radikale Sinnverschiebung“ (Wenzel, 1989: 47f; verweist auf Wellek, 1955: 35). Als Spezialfall „eines allgemeinen poetischen Verfahrens“, können Parallelismen mit allgemeinen Modellen zur „Beschreibung formaler Poetizität“ dargestellt werden (Wenzel, 1989: 51). In diesem Zusammenhang bietet sich das „Beschreibungsmodell“ nach Plett (1975: 148) an, in welchem zwischen folgenden Grundtypen unterschieden wird: „Addition (Insertion, Adjektion) von Zeichen“, „Subtraktion (Deletion, Detraktion) von Zeichen“, „Permutation (Transposition, Transmutation) von Zeichen“ und „Substitution (Immutation) von Zeichen“ (Wenzel, 1989: 53). Dieses zeichensyntaktische Klassifikationsschema lässt sich bei der Analyse von Pointierungstechniken sowohl im Falle der Variation auf Phonem-, Morphem- und Wortebene

⁷⁸ Shakespeare, William. *Hamlet*, 5. Akt, Szene 2. In: Alexander (1964). *Shakespeare*, 1072.

⁷⁹ Mervyn LeRoy, zit. nach Hake (1984: 125-126).

Tarih, Eğitim, Bilim ve Kültür Dergisi

als auch auf Satzebene bzw. auf der Ebene von Handlungszusammenhängen anwenden. Unter den verschiedenen Typen Zeichensyntaktischer Pointierung ist dem „Strukturtypus der Permutation“ eine besondere Rolle zuzuweisen, da dieser gegenüber den anderen Techniken „keines neu eingeführten Elements bedarf“, sondern gänzlich auf einer „Verwendung des nämlichen Materials“ beruht (Wenzel, 1989: 56). Hier bietet sich das „Strukturmodell der Permutation“ nach Köngäs-Maranda/ Maranda (1962: 26f.) an, auf dessen Basis sich die Struktur narrativer (Wenzel, 1989: 56ff.) bzw. medialer Textformen auf Handlungsebene beschreiben lassen. Neben der Beschäftigung mit „textinternen Strukturen“ sind in der Darstellung von Pointierungstechniken auch pragmatische Aspekte zu berücksichtigen (Wenzel, 1989: 60). Allerdings stellt die Pragmatik eine besonders schwierig zu erfassende Kategorie zur Beschreibung von Pointen dar, da sich die „eigentliche Wirkung eines Textes immer nur in einer konkreten Sprech- bzw. Rezeptionssituation“ zeigt (Wenzel, 1989: 61-62). Für die Analyse pragmatischer Aspekte von Pointen können denn auch nur „elementare Unterscheidungen“ wie sie in den Darstellungen von Freud (1905: 72-94) und Jolles (1930: 54-260) vorliegen, in Betracht gezogen werden (Wenzel, 1989: 62). Dass nun *To Be Or Not To Be* (1942) als Lubitschs „Meisterwerk, die Quintessenz seiner Kunst und Philosophie“ (Renk 1992: 127) betrachtet wird, findet seinen Niederschlag in der zeitgenössischen Filmkritik und -ästhetik, der zufolge der Film dem Komödientyp „Groteske“ (Renk, 1992: 130) bzw. „humour noir“ (dt. schwarzer Humor, engl. black humo[u]r) (vgl. Weinberg, 1977: 179; vgl. Hellenthal, 1989: 15ff. zur genauen Begriffsbestimmung und Abgrenzung gegenüber der „Groteske“) zugeordnet werden kann. Der Begriff „humour noir“ wird mit André Bretons Schrift *Anthologie des schwarzen Humors* (1940) in die Literaturwissenschaft eingeführt, wobei das Werk kurz nach seinem Erscheinen verboten und erst im Jahre 1945 wiederveröffentlicht wird (Hellenthal 1989: 11-15; verweist auf Mauriac, 1953: 148). Humor als Coping-Strategie zur Überwindung von Wut, Trauer und Verzweiflung? Dieser Frage kann nun im Lichte eines weiteren Verständnisses von „Humor“ und „Witz“ begegnet werden: Das Wesen des Humors basiert auf einem „Dualismus im Komischen“, d. h. ob es eher der positiven oder der dunklen Seite zugewandt ist (Hellenthal, 1989: 35). Die Ausprägung und der Einsatz von Witz bzw. Pointierungstechniken hängt damit weitgehend von der jeweiligen Form des Humors ab (Hellenthal, 1989: 35). Dabei ist „nicht der Witz, sondern der ihn hervorbringende und bedingende Humor schwarz“ (Hellenthal, 1989: 35; verweist auf Federmann (1969: 11). Mit den Mitteln des Humors lässt sich zwar grundsätzlich auf menschliche und weltliche Unzulänglichkeiten, Unvollkommenheiten und Fehler hinweisen, gleichzeitig bieten diese jedoch auch Hilfen bzw. Möglichkeiten, diese gleichwohl zu ertragen oder zu überwinden (Hellenthal, 1989: 34; verweist auf Grotjahn, 1974: 104). Nach der Devise *Einen Lacher solle man nie verachten* setzt Lubitsch in *To Be Or Not To Be* (1942) Humor ein, um die Absurdität und den Wahnwitz im Denken der Nationalsozialisten aufzudecken. Für Ernst Lubitsch war Humor damit eine Waffe, vielleicht die letzte, die im Angesicht von Gewalt, Unterdrückung und Ungerechtigkeit übrigblieb.

BIBLIOGRAPHIE

- Alexander, Peter (Hrsg.) (1964). *William Shakespeare. The Complete Works*. London.
- Arnheim, Rudolf (1954). *Kunst und Sehen: Eine Psychologie des schöpferischen Auges*.
- Aufermann, Jörg (1971). *Kommunikation und Modernisierung*. München.
- Auzinger, Helene (1956). *Die Pointe bei Čechov*. Kempten.
- Barnes, Peter (2002). *TO BE OR NOT TO BE*. The British Film Instit. Wiltshire.
- Best, Otto F. (1989). *Der Witz als Erkenntniskraft und Formprinzip*. Darmstadt.
- Bierbaum, Otto J. (Pseudonym: Martin Möbius) (1865-1910). In: Mehring, Margit (1992) (Hrsg.). *Zitate und Sprichwörter von A-Z*. Niedernhausen: Bassermann'sche.
- Bergson, Henri (1899; 1936; 1972). *Le rire. Essais sur la signification du comique*, Paris, 63. In dt. Übersetzung: *Das Lachen* (1948). Glan.
- Blum, Annelies (1980). *Humor und Witz. Eine psychologische Untersuchung*. Diss. Zürich.
- Bösch, Frank (2007). „Film, NS-Vergangenheit und Geschichtswissenschaft.“ In: *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte. Das zentrale Forum der Zeitgeschichtsforschung*. Band 55, Heft 1.
- Breton, André (1940, 1979). *Anthologie des schwarzen Humors*. München.
- Carringer, Robert/Barry Sabath (1978). *Ernst Lubitsch. A guide to references and resources*. London.
- Chatman, Seymour (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca.
- Culler, Jonathan (1975). *Structuralist Poetics*. London.
- Diekmann, Stefanie (2011). „Sein oder Nichtsein. Ein Theaterfilm.“ In: Schlegel, Claus (2011). (Hrsg.). *Filmisches Erzählen*. Stuttgart. Eastman, Max (1936). *Enjoyment of Laughter*.
- Eco, Umberto (1968). „Die Gliederung des filmischen Code.“ In: *Sprache im technischen Zeitalter*.

Tarih, Eğitim, Bilim ve Kültür Dergisi

Edwards, Philip (1992). "The Tragic Balance in Hamlet". In: Coyle, Martin (1992). *Hamlet*. London: Macmillan.

Faulstich Werner/Helmut Korte (Hg.) (1991). *Fischer Filmgeschichte. Band. 2: Der Film als gesellschaftliche Kraft 1925-1944*. Fischer V.

Federmann, Reinhard (1969). ... *und treiben mit Entsetzen Scherz: Die Welt des schwarzen Humors*. Tübingen.

Forgács, Erzsébet (2004). „Zum theoretischen Rahmen bei der Untersuchung kreativer Texte mit phraseologischen Komponenten.“ In: Földes, Csaba (Hrsg.) (2004). *Res humanae proverbiorum et sententiarum*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 101-114.

Freud, Sigmund (1905). *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*. Leipzig.

Gast, Wolfgang (1993). *Film und Literatur*. Frankfurt a. M.

Greimas, Algirdas Julien (1966). *Sémantique structurale: Recherche de méthode*. Paris.
Grotjahn, Martin (1974). *Vom Sinn des Lachens*. München.

Hake, Sabine (1984). *Ernst Lubitsch. Eine deutsche Aufsteigergeschichte*. Diss. Hannover.

Harvey, James (1998). *Romantic Comedy in Hollywood*. New York: De Capo Press.

Hellenthal, Michael (1989). *Schwarzer Humor. Theorie und Definitionen*. Essen: blaue eule.

Hörmann, Hans (1971). „Semantische Anomalie, Metapher und Witz oder Schlafen farblose grüne Ideen wirklich wütend?“ In: *Folia Linguistica* 5, 327f.

Iser, Wolfgang (1976). *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. München.

Johnson, Ragnar (1976). "Two Realms and a Joke: Bisociation Theories of Joking." In: *Semiotica* 16, 195-221.

Johnson, Ragnar (1978). "Jokes, Theories, Antropolgy." In: *Semiotica* 22, 309-334.

Kerr, Paul (1986). *The Hollywood Film Industry*. London: Routledge & Kegan Paul.

Kinder, Hermann/Werner, Hilgemann (1999). *Dtv-Atlas Weltgeschichte. Von der Französischen Revolution bis zur Gegenwart*. Band 2. München: DTV.

Klaus, Georg (1967). *Wörterbuch der Kybernetik*. Berlin.

Knilli, Friedrich/Erwin, Reiss (Hrsg.) (1971). *Semiotik des Films. Mit Analysen kommerzieller Pornos und revolutionärer Agitationsfilme*.

Koch, Walter A. (1978). Poetizität zwischen Metaphysik und Metasprache. In: *Poetica* 10.

Tarih, Eğitim, Bilim ve Kültür Dergisi

Köngäs-Maranda, Ellie/Pierre Maranda (1962). *Structural Models in Folklore and Transformational Essays*. The Hague.

Koßmann, Detlev (1981). *Filmkunde im Überblick*. Medienpädagogisches Institut der Erzdiözese Freiburg.

Kreuzer, Helmut (1979). *Filmtheorie und Filmanalyse*. Göttingen: V. & R.

Lexner, Matthias (1978). *Mhd. Handwörterbuch*, Bd. III. Leipzig, 955-963.

Link, Jürgen (1979). *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe: Eine programmierte Einführung auf strukturalistischer Basis*. München.

Lipps, Theodor (1898). *Komik und Humor*. Hamburg.

Marfurt, Bernhard (1977). *Textsorte Witz: Möglichkeiten einer sprachwissenschaftlichen Textsorten-Bestimmung*. Tübingen.

Mast, Gerald (1979). *The Comic Mind. Comedy and the Movies*. Chicago: The University Press.

Mauriac, Claude (1953). "Breton et l'Humour Noir." In: Mauriac, Claude (1953). *Hommes et Idées d'Aujourd'hui*. Paris, 439-461.

Mehl, Dieter (2007). *Shakespeares Hamlet*. München: C. H. Beck

Mehring, Margit (1992) (Hrsg.): *Zitate und Sprichwörter von A-Z*. Bassermann'sche.

Metz, Christian (1972). *Semiologie des Films*.

Milner, George B. (1972). "Homo Ridens: Towards a Semiotic Theory of Humour and Laughter". In: *Semiotica* 5, 1-30.

Minsky, Marvin (1975). "Frame-System Theory". In: Johnson-Laird, Philip/Peter C., Wason (eds.) *Thinking: Readings in Cognitive Science*. Cambridge, 355, 356.

Monro, David H. (1951). *Argument of Laughter*. Victoria: Melbourne Univ. Press.

Morris, Charles W. (1938). *Foundations of the Theory of Signs*. Chicago.

Moser-Rath, Elfriede (1969). *Schwank, Witz, Anekdote: Entwurf zu einer Katalogisierung nach Typen und Motiven*. Göttingen.

Nau, Peter (1978). *Zur Kritik des Politischen Films*. 6 analysierende Beschreibungen und ein Vorwort „Über Filmkritik“. Köln: DuMont.

Paul, William (1983). *Ernst Lubitsch's American Comedy*. New York.

Tarih, Eğitim, Bilim ve Kültür Dergisi

Petrie, Graham (1974). Theater Film Life. In: *Film Comment*, Volume 10, Nummer 3, 38-43.

Plessner, Helmuth (1970). *Philosophische Anthropologie – Lachen und Weinen/Das Lächeln/Anthropologie der Sinne*. S. Fischer.

Poague, Leland A. (1978). *The Cinema of Ernst Lubitsch*. Cranbury: A.S. Barnes and Co., Inc.

Preisendanz, Wolfgang (1970). *Über den Witz*. Konstanz: Universitätsverlag GmbH.

Prinzler, Hans H. / Enno, Patalas (1984). (Hg.): *Lubitsch*. München: Bucher.

Renk, Herta-Elisabeth (1992). *Ernst Lubitsch*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

Resnikow, Lasar O. (1968). *Erkenntnistheoretische Fragen der Semiotik*. Verlag der Wissenschaften.

Ritter, Joachim (1974). „Über das Lachen.“ In: *Subjektivität*. Frankfurt a. Main, 62-92.

Schanz, Gunter (1974). *Filmsprache und Filmsyntax*. Darmstadt.

Schmidt, Siegfried J. (1976). „Komik im Beschreibungsmodell kommunikativer Handlungsspiele.“ In: *Das Komische*. Preisendanz, Wolfgang/Rainer, Warning (eds.) (1976). München, 165-189.

Schulte-Sasse, Jochen/Renate, Werner (1977). *Einführung in die Literaturwissenschaft*. UTB.

Schweizer, Werner (1964). *Der Witz*. München.

Shakespeare, William. *As You Like It*, 2. Akt, Szene 7. In: Alexander, Peter (1964) (Hrsg.). *William Shakespeare. The Complete Works*. London und Glasgow: Collins, 266.

Skeat, Walter W. (1910). *An Etymological Dictionary of the English Language*. Oxford.

Spaich, Herbert (1992). *Ernst Lubitsch und seine Filme*. München: Wilhelm Heyne Verlag.

Sruk, Marija (2015). *Lachen nach Auschwitz?* Justus-Liebig-Universität Gießen. Diss.

Thielicke, Helmut (1974). *Das Lachen der Heiligen und Narren. Nachdenkliches über Witz und Humor*. Freiburg: Verlag Herder KG.

Trier, Jost (²1973). *Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes*. Heidelberg: Winter.

Weinberg, Hermann G. (³1977). *The Lubitsch Touch. A Critical Study*. New York: Dover.

Wellek, Albert (1970). „Zur Theorie und Phänomenologie des Witzes.“ In: *Witz. Lyrik. Sprache*. München: Francke.

Tarih, Eğitim, Bilim ve Kültür Dergisi

Wenzel, Peter (1989). *Von der Struktur des Witzes zum Witz der Struktur. Untersuchungen zur Pointierung in Witz und Kurzgeschichte*. Heidelberg: Carl Winter. Universitätsverlag.

Wilder, Billy: Ave Atque Vale. In: Action! Magazine of Screen Directors Guild of America (Hollywood), November 1967.

Wilson, Christopher P. (1979). *Jokes: Form, Content, Use and Function*. London.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1. Geschäftsschilder vor und nach der Bombardierung Warschaus (vgl. Levonyak, 2012: 87, 88)

Abb. 2. Grundmodell der Kommunikation (vgl. Aufermann, 1971: 13)

Abb. 3. Bronski-Hitler in Warschau; (vgl. Levonyak, 2012: 87)

Abb. 4: SS-Gruppenführer Ehrhardt (vgl. Barnes, 2002: 69)

Abb. 5. Auf-/Abtritte und Türen (vgl. Levonyak, 2012: 89, 91)

Abb. 6. Bronski in Hitlerverkleidung und Notlandung auf einem Misthaufen (vgl. Levonyak, 2012: 91)

Abb. 7: Offizier verlässt den Saal (vgl. Levonyak, 2012: 87)

Abb. 8: Tura-Siletsky entlarvt den echten Siletsky als Betrüger (vgl. Barnes, 2002: 61)

Abb. 9. Maria im „Hotel Europa“ (vgl. Levonyak, 2012: 89)