

Michael Butter
Regina Grundmann
Christina Sanchez
(Hrsg.)

Zeichen der Zeit

Interdisziplinäre Perspektiven zur Semiotik



PETER LANG

Frankfurt am Main · Berlin · Bern · Bruxelles · New York · Oxford · Wien

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <<http://www.d-nb.de>> abrufbar.

Gedruckt auf alterungsbeständigem,
säurefreiem Papier.

ISBN 978-3-631-56897-2

© Peter Lang GmbH
Internationaler Verlag der Wissenschaften
Frankfurt am Main 2008
Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany 1 2 3 4 5 7

www.peterlang.de

VORWORT

Die Studienstiftung des deutschen Volkes organisiert regelmäßig interdisziplinäre Treffen für ihre Stipendiatinnen und Stipendiaten in der Promotionsförderung, auf denen die Doktorandinnen und Doktoranden ihre eigenen Dissertationsprojekte vorstellen können. Im Dezember 2005 fand eine gemeinsame Tagung der Doktorandenforen „Literatur“ und „Geschichte“ statt. In den gemeinsamen Diskussionen wurde deutlich, dass es bei allen methodischen und inhaltlichen Differenzen letztlich die Beschäftigung mit Zeichen ist, welche die unterschiedlichen Disziplinen miteinander verbindet. Vor diesem Hintergrund wurde, zuerst von Christina Sanchez, die Idee des Forschungskolloquiums *Zeichen der Zeit – Interdisziplinäre Perspektiven zur Semiotik* entwickelt, das im Oktober 2006 im Heinrich-Heine-Institut in Düsseldorf stattfand. Die in diesem Band versammelten Beiträge sind aus den dort gehaltenen Vorträgen entstanden.

Danken möchten wir insbesondere der Studienstiftung des deutschen Volkes, die durch großzügige finanzielle Unterstützung die Durchführung dieses Kolloquiums ermöglicht hat, an dem Doktorandinnen und Doktoranden sowie Alumni der Stiftung teilnahmen. Dr. Hans-Ottmar Weyand hat uns bei den Vorbereitungen beraten; Dr. Matthias Frenz hat uns zudem während unserer gesamten Promotionszeit betreut. Beiden sei herzlich für ihr Engagement gedankt.

Gedankt sei auch Jan Behrendt, Birte Christ, Swantje Möller, Dagmar Schneider, Patrick Schreiner und Yasmin Temelli, die als Moderatoren durch die Tagung geführt haben. Unser Dank gilt zudem den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Heinrich-Heine-Instituts, die nicht zuletzt dafür verantwortlich sind, dass uns die Tagung in guter Erinnerung bleiben wird. Insbesondere danken wir Gavril Blank, der uns in technischer Hinsicht geholfen hat, sowie Elena Camaiani und Heike Moritz, die uns bei der Organisation unterstützten.

Michael Butter
Regina Grundmann
Christina Sanchez

MICHAEL BUTTER

„Just a man with a little moustache“: Zur Komik visueller Hitlerdarstellungen

Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen ist eine Beobachtung, die ich im Rahmen meiner Beschäftigung mit den kulturellen Funktionen amerikanischer Hitlerrepräsentationen gemacht habe: Während die Propaganda des Zweiten Weltkriegs Hitler regelmäßig in Gedichten verspottete oder sich in Romanen über ihn lustig machte, gibt es nach 1945 praktisch keine humoristischen Hitlerdarstellungen in der Literatur mehr. Das gilt für die amerikanische wie für die englische und französische Literatur, aber auch für die deutsche, die ja nach Ende des Nationalsozialismus erst die Möglichkeit gehabt hätte, solche despektierlichen Darstellungen ungestraft zu produzieren.¹ In den zahlreichen seit 1945 entstandenen Romanen, Erzählungen und Gedichten über Adolf Hitler wird dieser fast ausschließlich als ein gefährlicher Gegner präsentiert, als die Verkörperung des radikal Anderen, als Inkarnation eines oftmals ontologisch verstandenen absoluten ‚Bösen‘, das es für mutige Amerikaner, heroische Israelis oder ‚gute‘ Deutsche zu besiegen gilt. Dabei wird Hitler mitunter auch als schwach, dumm oder lächerlich dargestellt, um zu suggerieren, dass seine Gegner und deren Werte ihm und seinen Werten überlegen sind und letztendlich triumphieren werden. Eine komische Figur aber gibt Hitler dabei nie ab.

Ganz anders sieht dies in Filmen, Comics, Cartoons oder Zeichnungen aus. Natürlich muss Hitler auch hier oft als mächtiger, dämonischer Gegner herhalten. Das ist in der US-Fernsehproduktion *Hitler – The Rise of Evil* (2003) nicht

¹ Beispielhaft für die zahlreichen humoristischen Hitlerportraits in der vor 1945 entstandenen Literatur seien hier Peter Flemings Roman *The Flying Visit* (1940) und A. M. Kleins Spottepos *The Hitleriad* (1944) genannt. In *The Flying Visit* stürzt Hitler, der sich selbst ein Bild vom Erfolg seiner Truppen machen will, während der Luftschlacht um England über feindlichem Gebiet ab und stolpert fortan von einem Missgeschick zum nächsten. Halb verhungert und erfroren wird er von einer Bäuerin in die Flucht geschlagen, von einem Hund gebissen und gewinnt schließlich in einer Dorfkneipe unfreiwillig einen Adolf-Hitler-Ähnlichkeitswettbewerb. In *The Hitleriad* wird Hitler durch den für ihn beständig negativ ausfallenden Vergleich mit den Helden der klassischen Epen – der Titel des Gedichts evoziert die *Iliad*, den englischen Titel von Homers *Ilias* – lächerlich gemacht und herabgewertet. Der einzige, nach 1945 entstandene Text, der Hitler als komisch darstellt, ist George K. Gardeners *Operation Hair Tonic* von 1957, eine beißende Satire, die Adolf Grubleschicker (Hitler), Frankly R. Rosewell (Roosevelt) und Big Joe Stalinsky (Stalin) als Exponenten des Großkapitals präsentiert und disqualifiziert. Die Komik von *Operation Hair Tonic* beruht jedoch zum Großteil auf den Zeichnungen, die entscheidende Momente der Handlung abbilden. Der Text kombiniert somit die sprachlichen und visuellen Hitlerrepräsentationen, deren Unterschiede ich im Folgenden herauszuarbeiten versuche.

anders als in Oliver Hirschbiegels sowohl hoch gelobtem als auch kontrovers diskutiertem Kinofilm *Der Untergang* (2004). Auch diese Darstellungskonvention lässt sich auf die alliierte Kriegspropaganda zurückführen, zu der insbesondere Hollywood signifikant beitrug.² So wurde Hitler nach dem amerikanischen Kriegseintritt im Dezember 1941 – mal mit einem kleineren, mal mit einem größeren Auftritt – regelmäßig in Filmen wie *The Miracle at Morgan's Creek* oder *The Hitler Gang* (beide 1944) als Personifikation all dessen eingesetzt, was die amerikanischen Werte bedrohte und wogegen die Vereinigten Staaten kämpften. In Film und Comic aber hat quer über die Nationengrenzen hinweg auch die andere Art der Hitlerdarstellung überlebt, die mit Filmklassikern wie Charlie Chaplins *The Great Dictator* (1940) und Ernst Lubitschs *To Be or Not to Be* (1942) sowie heute vergessenen Slapstickfilmen wie *You Nazty Spy* (1940) oder *The Devil with Hitler* (1942) beginnt: Hitler als Witzfigur. So präsentiert Mel Brooks Hitler im Musical „Springtime for Hitler“, das in seinem Film *The Producers* (1968) aufgeführt wird, als albern und sentimental und lässt ihn in *History of the World: Part I* (1981) auf Schlittschuhen durchs Bild gleiten. In England parodiert John Cleese in der berühmten „Don't-mention-the-war“-Episode der Kultserie *Fawlty Towers* (1975) Hitler mit Stechschritt und Zeigefingerschnauzer. In Deutschland stolpert Hitler in Walter Moers' dreiteiligem Comic *Adolf* (1998-2006) von einem Unglück ins nächste, spielt Christoph Maria Herbst in der Edgar-Wallace-Persiflage *Der Wixxer* (2004) den Butler Hatler, der Hitler wie aus dem Gesicht geschnitten ist und sich den Kommissaren von Scotland Yard als Führer anträgt, und in Dani Levys *Mein Führer* (2007) gibt Komödiant Helge Schneider einen bettnässenden Hitler, der in der Badewanne mit Kriegsschiffen aus Plastik spielt.

Ganz offensichtlich hat es in Deutschland wesentlich länger gedauert als in England oder den Vereinigten Staaten, bis komische Hitlerdarstellungen für eine breitere Öffentlichkeit akzeptabel wurden. Und selbstverständlich leistet die Hitlersatire bei Walter Moers für den deutschen Kontext eine andere kulturelle Arbeit als es die Hitlerrepräsentationen eines Mel Brooks für die USA tun. In beiden Fällen aber beruht der komische Effekt auf einer Visualisierung Hitlers. Die Trennlinie zwischen dem komischen und dem bedrohlichen Hitler ist in der westlichen Welt daher nicht kulturspezifisch, sondern scheint zumindest teilweise auf dem Unterschied zwischen der sprachlichen und der visuellen Repräsentation zu beruhen. Meine folgenden, in manchen Bereichen aufgrund der gebotenen Kürze apodiktischen Überlegungen sind daher ein Beitrag zum in der Semiotik viel diskutierten Text-Bild-Verhältnis – und somit zu einer Diskussion, die nach Ansicht der meisten Beobachter – von Umberto Eco bis W. J. T.

² Vgl. die umfassenden Untersuchungen von Doherty und Fyne zur Hollywoodpropaganda des Zweiten Weltkriegs.

Mitchell – eher unbefriedigend verläuft, da sich die Semiotik, wie durchweg betont wird, mit Bildern schwer tut.³

Dabei scheint mit Charles Sanders Peirce, einem der Vordenker der modernen Semiotik, der Unterschied zwischen sprachlichen und visuellen Zeichen zunächst einfach zu erfassen. Das sprachliche Zeichen ist laut Peirce symbolischer Natur, was bedeutet, dass die Beziehung zwischen dem Zeichen und dem Referenten, auf den es verweist, arbiträr ist. Das visuelle Zeichen dagegen ist meist ikonisch: Es besteht eine Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Zeichen und Referenten. Ikonische Zeichen, so Peirce, „serve to convey ideas of the things they represent simply by imitating them“ (5).⁴ Diese Definition ist jedoch äußerst problematisch. Die „qualitative Ähnlichkeit“ (Rohr 24) zu seinem Referenten, die Peirce dem ikonischen Zeichen zuschreibt – „likeness“ oder „resemblance“ in seiner Begrifflichkeit (4, 5) – reicht, wie Nelson Goodman gezeigt hat, nicht aus, um die Repräsentationsfunktion des ikonischen Zeichens zu erklären, denn: „An object resembles itself to the maximum degree but rarely represents itself; resemblance, unlike representation, is reflexive. Again, unlike representation, resemblance is symmetric: B is as much like A as A is like B, but while a painting may represent the Duke of Wellington, the Duke doesn't represent the painting“ (57).

Noch schwerwiegender erscheint, dass der Begriff ‚Ähnlichkeit‘, vor allem wenn man ihn gegen den Begriff ‚Arbitrarität‘ und damit gegen das symbolische Zeichensystem von Sprache und Schrift hält, eine problematische Natürlichkeit suggeriert. Während das sprachliche Zeichen ganz offensichtlich auf Konventionen beruht, ist in der Nachfolge Peirces oft argumentiert worden, dass das visuelle Zeichen eine ‚natürliche Dimension‘ enthalte oder ganz ‚natürlich‘ sei – eine ‚vollkommene Analogie‘ seines Referenten und Teil einer ‚Nachricht ohne Code‘, wie Roland Barthes dies in einem berühmten Aufsatz zur Fotografie formuliert hat.⁵ Dem ist natürlich nicht so, wie viele Kritiker immer wieder

³ So enden Ecos Ausführungen über Konventionalität und Natürlichkeit ikonischer Zeichen in *Einführung in die Semiotik* (197-230) recht resignierend: „Und an diesem noch sehr ungewissen und primitiven Punkt hört beim gegenwärtigen Stand der Semiotik unsere Kenntnis des Problems der möglichen Konventionalität der ikonischen Zeichen auf“ (230). Noch größeres Unbehagen über die Möglichkeiten der Semiotik bildet den Ausgangspunkt von Mitchells Gedanken in *Iconology*: „I do hope to show that semiotics, the very field which claims to be a 'general science of signs,' encounters special difficulties when it tries to describe the nature of images and the difference between texts and images“ (54).

⁴ Die indexikalische Dimension vieler visueller Zeichen, also die Kausalitätsbeziehung zwischen Zeichen und Referenten, die insbesondere Fotografien und nichtdigitale Filme zu ikonologisch-indexikalischen Zeichengebilden macht, möchte ich hier vernachlässigen, da diese für meine Fragestellung hier nicht relevant erscheint.

⁵ In der englischen Übersetzung von Stephen Heath lautet die entsprechende Passage bei Barthes: „The photograph (in its literal state), by virtue of its absolutely analogical nature, seems to constitute a message without a code“ („Rhetoric“ 43).

betont haben. Wir müssen Bilder genauso sehen lernen, wie wir lesen lernen müssen. Wahrgenommene Ähnlichkeit beruht auf kulturellen Konventionen; sie ist nicht natürlich geben. Daraus folgt, dass die Unterschiede zwischen den verschiedenen Zeichentypen nicht essentialistisch gedacht werden dürfen, sondern so konzeptualisiert werden müssen, wie W. J. T. Mitchell dies in *Iconology* prägnant tut:

The differences between sign-types [und das gilt für die Peirce'sche Triade von Index, Ikon und Symbol genauso wie für alle anderen Definitionen von Zeichentypen] are matters of habit, use, and convention. The boundary line between texts and images, pictures and paragraphs, is drawn by a history of practical differences in the use of different sorts of symbolic marks, not by a metaphysical divide. (69)

Oder wie Umberto Eco es ausdrückt: „Die Konvention regelt alle unsere Abbildungsoperationen“ (209).

Dass der Unterschied zwischen dem sprachlichen und dem visuellen Zeichen kein ontologisch-essentialistischer, sondern ein habitueller ist und dass die Konvention darüber entscheidet, was als Bild und was als Schrift wahrgenommen wird, bedeutet jedoch nicht, dass die Unterscheidung zwischen ikonischen und symbolischen Zeichen ihren heuristischen Wert verliert. Wichtig ist nur, dass man sich der Konventionalität und potentiellen Austauschbarkeit beider Zeichentypen bewusst ist. Beachtet werden muss nämlich auch, dass das ikonische Zeichen gemeinhin als natürlich wahrgenommen wird und seine Wirkung auf Grundlage dieser vermeintlichen Natürlichkeit entfaltet. Ich will daher hier im Hinblick auf Hitlerdarstellungen weiter von ikonischen und symbolischen Zeichen sprechen und untersuchen, welche unterschiedlichen Konventionen ‚symbolische‘ und ‚ikonische‘, also sprachliche und bildliche, Hitlerrepräsentationen leiten und wie sie ihre Bedeutung beeinflussen. Ich werde ausführen, dass die Augen eine prominente Rolle bei der Darstellung Hitlers in der Literatur spielen, während visuelle Repräsentationen (fast ausschließlich) den berühmten Hitlerbart und die ins Gesicht fallende Haarlocke akzentuieren. Da die Augen durchweg als Indikator von Hitlers gefährlichem, ja ‚bösem‘ Wesen fungieren, führt deren Vernachlässigung in Film, Comic und Cartoon bereits zu einer Abschwächung des bedrohlichen Effekts. Die komische Dimension so vieler Hitlerdarstellungen, so werde ich im zweiten Teil des Aufsatzes argumentieren, beruht jedoch nicht darauf, dass Hitlers Äußeres mit Ausnahme der Augen, wie heute oft behauptet wird, inhärent komisch ist. Hitlers Zeitgenossen sahen in ihm vielmehr von Beginn an immer auch den ihm äußerlich so ähnlichen amerikanischen Komiker Charlie Chaplin, dessen Markenzeichen ebenfalls der *toothbrush moustache* war. Der Kontrast zwischen Hitlers wegen der Nähe zu Chaplin als harmlos und lustig empfundenem Äußeres und der Bedrohung, die er gleichzeitig repräsentierte, ist, so meine These, verantwortlich für den komischen Effekt zahlreicher visueller Hitlerdarstellungen.

Augen ...

Tritt Adolf Hitler als Figur in literarischen Texten auf, versuchen diese signifikanterweise meist sofort, ihn durch Rekurs auf sein Äußeres zu identifizieren und charakterisieren. So auch in James Marinos Thriller *The Asgard Solution* von 1983, in dem Hitler, der den Zweiten Weltkrieg überlebt hat, von Südamerika aus versucht, die PLO mit Atombomben zu versorgen und so einen zweiten Holocaust über die Juden zu bringen. Der israelische Nazi-Jäger Viktor Trauberg, der zu Beginn des Romans seine Familie bei einem Angriff arabischer Terroristen verliert, deckt diese Verschwörung im Laufe der Handlung auf und folgt den Spuren der (Neo-)Nazis bis nach Argentinien. Dort jedoch wird er von seinen Feinden in eine Falle gelockt und als Gefangener zu Hitler gebracht:

There, standing in the doorway, older now, his right arm at an odd angle, was Adolf Hitler. [...] His mustache streaked with grey now, wearing his high-peaked campaign cap and military trenchcoat, Hitler returned Dietrich's salute with a gesture suggesting the very feeble.

But he had noticed Viktor's movement with the papers and he stared hatefully at him. Viktor was frozen to the core of his being – those eyes, rheumy and sagging with pus-colored pouches, speared right through him. They were malevolent and triumphant at once, storming with half-crazed vindications, brooding with poisons. [...] There was no doubt that this was truly Hitler. (357)

Der literarische Text evoziert hier bezeichnenderweise stark visuelle Hitlerdarstellungen; er setzt voraus, dass der Leser mit Bildern des historischen Hitler aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs vertraut ist und diesen deshalb nun – genau wie Victor – wiedererkennt. Es sind wenige Merkmale, die den gealterten Hitler identifizieren: der beim Anschlag vom 20. Juli 1944 verletzte Arm, der ergraute Schnurrbart, der Armeemantel, den Hitler während des gesamten Krieges trug, wenn er sich in der Öffentlichkeit zeigte, seine persönliche, so charakteristische, Variante des Hitlergrüßes und vor allem die Augen. Arm, Bart, Mantel und Handbewegung fungieren dabei im weitesten Sinne als neutrale Marker der Identifikation. Ihre Erwähnung erzeugt zudem das, was Roland Barthes den *effet de réel* genannt hat. Die Verweise auf Bart, Gestik und Kleidung stärken die realistischen Schreib- und Rezeptionskonventionen, denen *The Asgard Solution* verpflichtet ist, und verleihen dem im ersten Moment unglaublich erscheinenden Überleben Hitlers über 1945 hinaus Plausibilität. Die Illusionsbildung des Texts wird so gestärkt und nicht gestört.

Anders verhält es sich mit der Beschreibung von Hitlers Augen, deren Wahrnehmung aus der Perspektive Victors der Text einen eigenen Absatz widmet, der fast doppelt so lang ist wie derjenige über alle anderen Merkmale Hitlers. Anders als die vorher erwähnten Attribute werden die Augen mit einer Vielzahl wertender Adjektive versehen, die sofort suggerieren, dass Hitler nichts von seiner Bedrohlichkeit verloren hat und dass Victor sich deshalb in höchster Gefahr

befindet. Hitlers Augen sind nicht nur wie eine Lanze, die Victor symbolisch durchbohrt („spear'd right through him“); sie sind darüber hinaus auch „malevolent and triumphant at once, storming with half-crazed vindications, brooding with poisons“. Den Augen werden somit die Eigenschaften zugeschrieben, welche die amerikanische Kultur traditionellerweise Hitler als einer Manifestation des Bösen zuweist.⁶ Sie zeigen seinen Charakter an und kennzeichnen ihn als halbwahnsinnige, bösartige Gestalt. Über die Augen schafft der Text somit eine metonymische Verbindung zu Hitlers dämonischer Essenz; sie stehen als Synekdoche für sein Wesen.

Indem er die Augen als Spiegel von und Zugang zu Hitlers (schwarzer) Seele instrumentalisiert, ist der Roman *The Asgard Solution* vollkommen repräsentativ für Hitlerdarstellungen in der Literatur. Selbst in Texten, die mit realistischen Schreibkonventionen brechen, dienen fast immer die Augen dazu, das, was der Leser mit der historischen Gestalt Adolf Hitler verbindet, an die literarische Figur anzubinden. Beispielhaft sei hier auf George Steiners Roman *The Portage to San Cristóbal of A. H.* (1979) verwiesen. Im Mittelpunkt dieses Textes steht eine Gruppe von Mossad-Agenten, die Hitler in den 1970er Jahren im südamerikanischen Dschungel aufspürt und zum Prozess nach Israel bringen will. Anders als in Marinós Roman jedoch sind Raum und Figuren in *The Portage* symbolhaft überzeichnet. Der Dschungel, in dem Hitler sich versteckt hält, ist kein realer Raum, sondern eine apokalyptische Landschaft, vor deren Hintergrund der Roman Fragen von Schuld, Rache und Vergebung verhandelt und die zentrale Rolle des Holocaust für die jüdische Identität und die Infragestellung der jüdischen Theologie thematisiert. Der Hitler, den die Israelis gefangen nehmen, ist nicht der Anführer einer Neo-Naziorganisation, sondern ein gebrechlicher alter Mann, der die letzten 20 Jahre alleine im „uncharted swampland“ verbracht hat (18). Als die Israelis auf ihn stoßen, zweifeln sie zunächst sogar, ob es sich wirklich um Hitler handelt und, falls doch, ob er noch schuld- und prozessfähig ist. Dann jedoch sieht Simeon, der Anführer der Gruppe, ihm in die Augen:

The eyes were dead. But suddenly, in the cold ash, a minute, sharp crystal of light blazed. Then the gray smoke passed again over the man's glance. But in that instant Simeon found breath. The voice sprang out of him harsh and pent-up. The words spoke him and he trembled.

– AUFSTEHEN. LOS. I have a warrant here. Born April 20, 1889. In the name of man. For crimes herein listed. In the face of God. AUFSTEHEN. We're starting out. We're starting now. To take you home, Herr Hitler. (29)

⁶ Ganz typisch für die amerikanische Literatur propagiert *The Asgard Solution* die Überzeugung, dass Hitler die Verkörperung eines als ontologisch gedachten Bösen ist. Wenn im Folgenden daher von Hitlers ‚bösem Wesen‘ die Rede ist, bezieht sich dies auf die Logik dieses und anderer Texte. Persönlich bin ich überzeugt, dass Kategorien wie ‚das Böse‘ wenig hilfreich sind, um geschichtliche Ereignisse wie den Holocaust und historische Figuren wie Adolf Hitler zu verstehen.

Stärker noch als in *The Asgard Solution* sind es auch hier die Augen, über die Hitler letztendlich identifiziert wird; andere körperliche Merkmale werden im Text gar nicht erwähnt. Als Simeon das Blitzen in Hitlers Augen sieht, versteht er, dass der alte Mann, den er vor sich hat, wirklich Adolf Hitler ist, dass dieser Hitler zumindest zeitweise noch voll bei Verstand ist und sich an seine Verbrechen erinnert und dass ihm deshalb der Prozess gemacht werden kann. Folgerichtig kulminiert seine Rede darin, dass er den Gefangenen, der bisher im Text ausschließlich als „very old man“ (7) oder „old man“ (29) bezeichnet worden ist, erstmals mit „Hitler“ anspricht. Die Identifikation ist damit über jeden Zweifel hinaus vollzogen.

Bezeichnenderweise beschreiben weder *The Asgard Solution* noch *The Portage* Hitlers Augen. Ganz typisch für das Gros der amerikanischen, englischen und deutschen Hitlerliteratur konzentrieren sich beide Texte – wenn auch auf sehr unterschiedliche Weise – auf die Wirkung, die Hitlers Augen auf das jeweilige Gegenüber haben. Sie repräsentieren die angebliche Magie und Bedrohlichkeit dieser Augen nicht direkt, sondern indirekt über den Effekt auf den Betrachter. Dadurch evozieren die Textpassagen, was gemeinhin mit der historischen Figur Adolf Hitler verbunden wird, und übertragen diese Assoziationen nun auf die literarische Figur. Dies funktioniert, weil beide Texte dabei auf eine lange Tradition der Auseinandersetzung mit Hitlers Augen rekurren.

Wie Claudia Schmolders in *Hitlers Gesicht: Eine physiognomische Biographie* an einer Fülle von Beispielen belegt, wurden Hitlers Augen schon zu seinen Lebzeiten als Indikatoren seines Wesens betrachtet. Zahlreiche zeitgenössische Beobachter, darunter auch viele, die Hitler persönlich trafen, haben bewundernd, erschreckt oder enttäuscht von seinen Augen berichtet – immer abhängig davon, wie sie Hitler gegenüber eingestellt waren. Entdeckte William Shirer, der bis 1941 als Journalist für amerikanische Zeitungen aus Berlin berichtete, „etwas Glasiges in [Hitlers] Augen“ und nannte sie daher den „stärksten Teil seines Gesichts“, sah Klaus Mann in Hitler lediglich „ein[en] bösartige[n] Spießer mit hysterisch getrübt[em] Blick in der Bleich gedunsenen Visage“ (beide zit. in Schmolders 180, 175). Ähnlich erging es Konrad Heiden, der im Exil 1936 die allererste der heute unzähligen Hitlerbiographien verfasste. „[Die] von Bewunderern gerühmte Kraft des Auges“, schreibt Heiden, „wirkt auf nüchterne Beobachter wie ein gieriges Stechen ohne jenen Schimmer von Anmut, der den Blick erst zwingend macht; ein Blick, der mehr verjagt als fesselt“ (zit. in Schmolders 182). Obwohl Mann und Heiden nur Verachtung für Hitler empfinden und ihm daher jede Anziehungskraft absprechen, scheint in ihren ‚neutralen‘ Beschreibungen doch ein Unbehagen durch, das sich an Hitlers Augen festmacht. Beide setzen sich mehr oder weniger explizit von der bereits Mitte der 1930er Jahre konventionalisierten Faszination für Hitlers Augen ab, schreiben diese aber indirekt fort und fungieren somit als Vorläufer von Marino und Steiner.

Ist Hitler bei Mann und Heiden vor allem abstoßend, akzentuieren *The Asgard Solution* und *The Portage to San Cristóbal of A. H.* noch stärker die bedrohliche Ausstrahlung seiner Augen. Sie inszenieren somit das, was André François-Poncet, französischer Botschafter in Berlin zwischen 1931 und 1938, Hitlers „zweites Gesicht“ genannt hat. Neben dem Gesichtsausdruck „eines Schlafwandlers“ und dem „eines alltäglichen Menschen“ sah François-Poncet beizeiten auch „ein Gesicht, von Sturm und Drang gezeichnet, das Gesicht eines Rasenden“: „[D]ie Augen schossen Blitze, Heftigkeit lag darin, Wille zur Macht, Auflehnung gegen jeden Zwang, Haß für den Gegner, zynische Verwegenheit, wilde Energie, bereit über alles hinwegzugehen“ (zit. in Schmölders 160). Es ist dieser Augenausdruck Hitlers, der aufgrund der fürchterlichen Ereignisse nach François-Poncets Amtszeit ins kulturelle Gedächtnis der westlichen Welt eingegangen ist und auf den sich die Romane Marinos, Steiners und vieler anderer Autoren beziehen.

... und Bärtchen

Schon bei der Repräsentation Hitlers durch sprachliche und somit symbolische Zeichen geschieht somit, was laut Umberto Eco vor allem ikonische Zeichen charakterisiert: Es kommt zu einer Reduktion, bei der „aus den Bedingungen der Wahrnehmung die relevanten Züge“ ausgewählt werden (211). Die literarischen Texte konzentrieren sich auf Hitlers Augen, versuchen aber gar nicht erst, da sie sich der arbiträren Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem bewusst sind, diese abzubilden, sondern rücken die im kulturellen Gedächtnis tradierte Wirkung der Augen auf den Betrachter in den Mittelpunkt. Wie aber ist es um bildliche Hitlerdarstellungen bestellt, die aufgrund der wahrgenommenen Ähnlichkeit zwischen Zeichen und Referenten solche Abbildungen leichter vollführen können? Welche relevanten Züge Hitlers werden hier ausgewählt, und wie hängt diese Selektion mit der oft komischen Dimension visueller Hitlerrepräsentationen zusammen?

Abbildung 1 suggeriert bereits Antworten auf die ersten beiden Fragen. Das Bild zeigt die Figur des Butlers Alfons Hatler aus Tobi Baumanns Film *Der Wixxer*. Über seine gesamte Länge suggeriert der Film als *running gag*, dass Hatler eine Art Reinkarnation Adolf Hitlers ist. Er spricht wie dieser mit einem stark gutturalen Akzent und wählt Vergleiche wie „Sie sehen aus, als ob Sie von einem russischen Panzer überrollt worden sind“. Vor allem aber sieht Hatler Hitler, wie der Zuschauer nicht übersehen kann, wenn er ihm das erste Mal begegnet, sehr ähnlich – und das, obwohl Hatler anders gekleidet und wesentlich größer als Hitler ist. Die Augen spielen bei dieser Identifikation ebenfalls keinerlei Rolle. Die Ähnlichkeit wird lediglich – aber über jeden Zweifel hinweg – über Hatlers Haarfarbe und -schnitt sowie über sein Bärtchen etabliert, da

beide genau dem entsprechen, was man von der historischen Figur Adolf Hitler kennt. Diese beiden Merkmale reichen also vollkommen aus, um Hatler visuell in die Nähe Hitlers zu rücken.



Abb. 1: Butler Alfons Hatler (Christoph Maria Herbst)
Der Wixxer (Deutschland 2004)
Regie Tobi Baumann

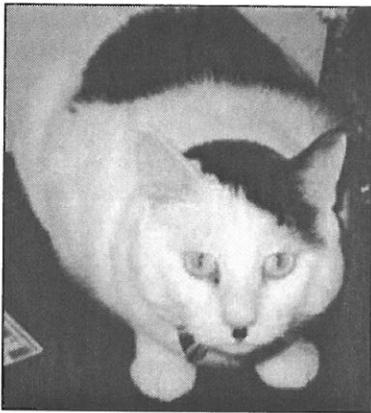


Abb. 2: Best Kitler
catsthatlooklikehitler.com



Abb. 3: „Das Gespenst“
Süddeutsche Zeitung, 29./30.03.2003

Abbildung 2 bestätigt den Eindruck, dass der strenge Seitenscheitel und das schwarze Bärtchen die „relevanten Züge“ im Sinne Ecos sein könnten, die genügen, um Hitler visuell zu repräsentieren bzw. eine Ähnlichkeit mit ihm zu suggerieren. Zu sehen ist die im April 2007 aktuelle Nummer 1 der Website <catsthatlooklikehitler.com>, auf der Katzenfreunde Bilder ihrer Haustiere online stellen, die dann von den Besuchern der Seite bezüglich ihrer äußeren Ähnlichkeit zu Hitler bewertet werden. Der momentane „Best Kitler“ hat sich seine Spitzenposition wohl ebenfalls durch seine (vermutlich retuschierte) Schwarz-Weiß-Färbung verdient, die den Eindruck erweckt, der Kater habe eine Frisur und ein Bärtchen wie Hitler – eine Tatsache, die nochmals das Augenmerk auf die Konventionalität visueller Zeichen an sich und deren wahrgenommene Ähnlichkeit lenkt, denn der Kater hat natürlich keine Scheitelfrisur und kein Bärtchen.

Das nächste Bild, das aus der Wochenendbeilage der *Süddeutschen Zeitung* vom März 2003 stammt, treibt die Beschränkung auf zwei signifikante äußerliche Attribute weiter voran. Der Eindruck, dass die Augen bei der visuellen Darstellung keine Rolle spielen, wird endgültig bestätigt. Selbst wenn die Augen fehlen, ist Hitler sofort zu erkennen, solange er durch Haarlocke und Bärtchen repräsentiert wird. Die Graphik erreicht somit einen nicht mehr zu steigernden Grad der Abstraktion. So wie ein kleiner Mann auf einem Pferd, einen Dreispitz auf dem Kopf und die Hand unter dem Mantel in die Magengegend gedrückt, Napoleon darstellt, sind „[d]ie Locke und der Schnauzer [...] die entscheidenden Punkte bei der Hitler-Darstellerei“, wie Fritz Göttler vor einigen Jahren bereits argumentiert hat (13). In der gesamten westlichen Welt denotieren Bart und Frisur Adolf Hitler; durch sie wird Hitler zu dem, was Göttler „Emblem“ (ebd.)

und Umberto Eco „ikonographisches Symbol“ nennt (216). Die Augen – Indikator des Bösen im symbolischen Zeichensystem – fehlen dabei. Ihre Abwesenheit bzw. Bedeutungslosigkeit, wenn der dargestellte Hitler Augen hat, hilft die potentielle Komik visueller Hitlerrepräsentationen zu erklären, aber sie macht Hitlerbilder noch nicht per se komisch. Wie entsteht also der oft komische Effekt visueller Hitlerrepräsentationen?

Die Eingangssequenz von Ernst Lubitschs Filmklassiker *To Be or Not to Be* von 1942 bietet weiterführende Hinweise auf den Zusammenhang von Bärtchen, Frisur und Komik. Der Film beginnt im August 1939 in Warschau – mit Adolf Hitler, der ganz allein und in aller Seelenruhe die Schaufenster verschiedener Geschäfte begutachtet, während er selbst von einer immer größer werdenden Menschenmenge nicht aus den Augen gelassen wird. Die Erzählerstimme drückt aus dem Off ihre Verwunderung darüber aus, dass Hitler schon jetzt, also vor Kriegsausbruch, in Polen sei und verspricht dann dieses Rätsel durch eine Rückblende aufzulösen. Der Schauplatz wechselt nun ins Innere eines Theaters, wo eine Schauspieltruppe ein kritisches Stück über Deutschland und die Nazis probt. Während der Probe kommt es zu einer Diskussion über Kostüm und Äußeres des Hitlerdarstellers, der dem Regisseur nicht realistisch genug erscheint. „Something is missing“, sagt er; er sieht „just a man with a little moustache“. Der Maskenbildner antwortet ihm trocken: „So is Hitler“. Der Regisseur deutet nun auf ein Portrait Hitlers, das zum Bühnenbild gehört, und erklärt, so müsse Hitler aussehen. „But that picture was taken of me“, sagt daraufhin der Hitlerdarsteller, der nun die Welt überhaupt nicht mehr versteht. Und um zu beweisen, dass er von Leuten, die nicht um seine wahre Identität wissen, als Adolf Hitler akzeptiert wird, geht im Kostüm hinaus auf die Straße.

Die Sequenz inszeniert durch ihre zahlreichen Witze und Pointen nicht nur, wie schwer eine realistische Hitlerdarstellung ist, weil sie ständig ins Komische abzugleiten droht. Der Film verhandelt zudem, wie wahrgenommene Ähnlichkeit auf Konventionen und Erwartungen beruht. Für den Regisseur passt der Schauspieler, den er als eine Seele von Mensch kennt, nicht mit dem zusammen, was er mit Hitler verbindet; daher fehlt ihm etwas an dessen Äußerem – das ‚Böse‘ in den Augen, könnten wir vermuten. In der Erwiderung des Maskenbildners jedoch, Hitler sei eben nur ein Mann mit einem kleinen Schnurrbart, und der anschließenden Diskussion über den Realismus und die Quelle des Portraits scheint mir eine Antwort auf die Frage angelegt zu sein, warum visuelle Hitlerrepräsentationen so großes komisches Potential besitzen. Über die Vergleiche zwischen Bild, Schauspieler und Hitler wird Hitlers Authentizität und Originalität radikal in Frage gestellt; Anspruch und Wirklichkeit klaffen bei ihm auseinander. Erscheint der Schauspieler dem Regisseur zunächst als schlechte Kopie des Originals, dem das Bild an der Wand so viel ähnlicher zu sein scheint, führt die Enthüllung, dass in Hinblick auf das Bild der Schauspieler das Original ist, sämtliche Konzepte von Originalität an sich ad absurdum.

Wenn das Bild Hitler ähnelt, aber den Schauspieler als Hitler zeigt, dann erscheint Hitler nun als Abbild eines Schauspielers. Dies impliziert auch, dass Hitler selbst nur ein Schauspieler ist, der – wie der polnische in den Augen seines Regisseurs – eine Rolle spielt, die viel zu groß für ihn ist. Hitler, so suggeriert Lubitschs Film, ist auch nur ein Schmierenkommödiant – in den Worten von *To Be or Not to Be*: „just a man with a little moustache“.

Genauso aber ist der historische Hitler lange Zeit wahrgenommen und daher leider auch unterschätzt worden. Es gibt unzählige Zeugnisse, in denen sich deutsche wie internationale Zeitzeugen wundern, wie jemand, der so aussieht, es so weit bringen konnte. Die Amerikaner fanden Hitler, wie Paul Fussell es prägnant formuliert hat, einfach „odd“ (48), da seine äußere Erscheinung nicht zu seiner politischen Karriere und machtvollen Position passte. Die Ursache für diese Verwunderung ist darin zu sehen, dass Hitler Amerikaner, Engländer und selbst Deutsche seit seinem Erscheinen auf der Weltbühne Anfang der 1920er Jahre als schlechte Kopie eines berühmten Schauspielers erschien, mit dem er nicht nur die Körpergröße, sondern auch den Schnurrbart teilte. Hitler erinnerte das Publikum weltweit an Charlie Chaplin, dessen Markenzeichen seit seinen ersten Filmauftritten der kleine Schnurrbart war, den er sich erst abrasierte, als Hitler ihn in Verruf brachte.⁷

Chaplin und Hitler

Im selben Monat desselben Jahres geboren wie Hitler gelangte Charlie Chaplin wesentlich früher zu Weltruhm. Als Star der globalisierten Stummfilmindustrie der Zwischenkriegsjahre war Chaplin, zu dessen Paraderolle als *The Tramp* Melone, Spazierstock und *toothbrush moustache* gehörten, auf der ganzen Welt bekannt. Als Adolf Hitler dann in den zwanziger Jahren die Bühne der Weltgeschichte betrat, erinnerte seine äußere Erscheinung viele an Chaplin, wie zahlreiche Briefe, Reportagen und literarische Quellen belegen. Als ein Beispiel unter vielen sei hier die erste Beschreibung Hitlers in Upton Sinclairs Roman *Between Two Worlds* (1941) zitiert. *Between Two Worlds* ist der zweite Teil von Sinclairs zehnteiligem Romanzyklus *World's End*, der ein Panoramabild der Weltgeschichte zwischen 1913 und 1948 entwirft. Sinclairs Protagonist Lanny Budd, ein überzeugter Sozialist, reist erst als Kunsthändler und später als Doppelagent durch die Welt und trifft alle Mächtigen seiner Zeit. In der folgenden

⁷ Lubitschs *To Be or Not to Be* scheint sich der Tatsache, dass Hitler der Öffentlichkeit als defizitäre Kopie Chaplins erschien, vollkommen bewusst zu sein. Der Film parodiert dieses Abhängigkeitsverhältnis, indem er es umkehrt. Wurde Hitler im wahren Leben als schlechte und bedrohliche Kopie des Komikers Chaplin wahrgenommen, erscheint im Film der auf komische Rollen spezialisierte Nebendarsteller, der von einer tragischen Hauptrolle träumt, seinem Regisseur als unfähig, Hitler darzustellen.

Passage sieht er zusammen mit seinem Freund Rick im Jahr 1922 in einem Münchner Bierkeller erstmals Adolf Hitler:

The band struck a chord, and Charlie Chaplin came upon the stage. At least Lanny and Rick thought it was an imitation of that little comedian, whose pictures were the rage all over America and Europe at that time – even the highbrow critics raved over him and called him a genius. [...] But then they realized that this was the man they had come to hear make a speech. (259)

Lanny und seinem Freund erscheint Hitler überhaupt nicht wie der vermeintliche Retter des deutschen Volks, der ihnen angekündigt wurde, sondern wie eine schlechte Kopie des bekannten US-Komikers. Um zumindest beim deutschen Volk, das Chaplin bei dessen Berlinbesuch 1931 noch zugejubelt hatte, diesen Eindruck nicht aufkommen zu lassen, verboten die Nationalsozialisten nach 1933 Chaplinfilme im gesamten Reich. „[B]esonders wegen Chaplins Schnurrbart“, so erläutert dies Claudia Schmolders, fürchtete man „für Hitler einen Gesichtverlust“ (186). Auch Charlie Chaplin selbst hat Hitler in seiner Autobiographie als schlechte Kopie seiner selbst bezeichnet. Angeblich hatte er Hitler auch bereits während der 1930er Jahre Rache dafür geschworen, dass dieser ihm sein Markenzeichen, den Bart, gestohlen habe.⁸ Einige Jahre später nahm Chaplin dann tatsächlich ‚Rache‘ an Hitler, indem er ihn in *The Great Dictator* (1940) parodierte – mit dem Nebeneffekt allerdings, dass Chaplins und Hitlers Äußeres in der Wahrnehmung der Öffentlichkeit weiter verschmolzen. Die „Konnotata“ – im Eco'schen Sinne – des ikonographischen Symbols ‚Bärtchen‘ waren fortan sowohl Charlie Chaplin als auch Adolf Hitler (216). Hitlers Äußeres erschien daher vielen seiner Zeitgenossen als komisch. Was Hitler allerdings über das rein Visuelle hinaus verkörperte, stand in Spannung zu dem, wofür Chaplin stand – ein Kontrast, der auch die zitierte Passage aus *Between Two Worlds* durchdringt.

‚Kontrast‘ ist sicherlich der Schlüsselbegriff hier, der uns endgültig in Richtung des komischen Effekts weist. Alle wichtigen Komiktheorien von Aristoteles bis zu Bergson und Freud betonen, dass Komik letztendlich auf Inkongruenz beruht, auf dem Kontrast zwischen zwei gleichzeitig wahrgenommenen, aber eigentlich nicht miteinander kompatiblen Ebenen. Da visuelle Hitlerdarstellungen von Beginn an Hitlers Bart akzentuierten, der eben auch das Markenzeichen Chaplins war, schwangen für die Zeitgenossen der beiden in jeder Repräsentation Hitlers zwei diametral entgegengesetzte Bedeutungsebenen mit: die mit Chaplin verbundene Komik und der mit Hitler assoziierte Schrecken. Auf dieser Grundlage konnte die alliierte Kriegspropaganda Hitler

⁸ Die entsprechende – und sehr enthüllende – Passage in *My Autobiography* lautet: „Vanderbilt sent me a series of picture postcards showing Hitler making a speech. The face was obscenely comic – a bad imitation of me, with its absurd moustache, unruly, stringy hair and disgusting, thin little mouth“ (316). Von Rachegehlüsten schreibt Chaplin hier nichts; vgl. dazu Göttlers Artikel und dessen prägnanten Titel „Rache für einen geklauten Bart“.

leicht zu einer lächerlichen Figur machen, die zahlreiche Filme und Comics bevölkert. Sie evozierte und verstärkte die wahrgenommene Ähnlichkeit mit Chaplin, indem sie Hitler zu dem machte, wofür Chaplin berühmt war: zur Slapstickfigur. So entstanden komische Hitlerdarstellungen wie Disneys *Der Führer's Face* (1942), *You Nazty Spy* oder Lubitschs *To Be or Not to Be*. Und so entstand eine Tradition, in der die Komik von Hitlers Äußerem naturalisiert wurde, weshalb Hitlers Physis selbst heute noch Menschen, die Chaplin nicht kennen, als potentiell komisch erscheint. Dies scheint der Grund zu sein, weshalb auch ernst gemeinte Hitlerdarstellungen, wie die von Bruno Ganz in *Der Untergang*, regelmäßig ins Komische abzugleiten drohen.

Im Film, der Zeichnung oder der Karikatur, wo wir Hitler ‚sehen‘, tritt somit der Kontrast zwischen chaplineskem Äußerem und dämonischem Wesen in den Vordergrund, oft verstärkt durch den Slapstick dessen, was Hitler tut. Hitlerrepräsentationen in der Literatur dagegen evozieren den Kontrast zwischen Äußerem und Innerem, Aussehen und ‚Wesen‘ nicht in demselben Maße. Die offensichtlich arbiträren, symbolischen Zeichen des Alphabets führen Hitler nicht so vor Augen, wie dies die vermeintlich natürlichen ikonischen Zeichen tun. Im Vertrauen auf das kulturelle Wissen ihrer Leser zählen Texte daher die bekannten Charakteristika von Hitlers Äußerem auf, um die Figur zu identifizieren, aber das Äußere tritt nicht in Kontrast zu dem, was wir gemeinhin mit Hitler verbinden. Vielleicht rückt die Literatur deshalb auch immer das eine Markenzeichen Hitlers in den Mittelpunkt, an dem – wie Lubitschs Film zeigt – auch die visuelle Repräsentation scheitert, das nicht darstellbar ist: Hitlers Augen, die angeblich ein Spiegel seiner Seele sein sollen. Wie ich gezeigt habe, beschreiben Hitlerromane durchweg die Wirkung von Hitlers Augen auf sein Gegenüber; die Literatur konzentriert sich somit nicht auf die Darstellung von Äußerlichem, sondern auf das, was sie besser zu leisten vermag als Film oder Zeichnung – die Repräsentation eines Bewusstseinsvorgangs, welcher nur indirekt Auskunft über Hitlers Äußeres gibt.

Die verschiedenen Traditionen von visueller und sprachlicher Hitlerrepräsentation werden selbstreflexiv in der Schlusszene von Don DeLillos Roman *Running Dog* von 1978 verhandelt. *Running Dog* ist eine Parodie auf die in den 1970er Jahren allgegenwärtigen Verschwörungsthiller im Stil eines Robert Ludlum. Die Handlung kreist um die Jagd nach einem angeblich im Führerbunker entstandenen Film, der Hitler angeblich bei perversen sexuellen Handlungen an Kindern zeigen soll. In einer Kultur, die nach immer neuen Bestätigungen dafür sucht, dass Hitler das absolut Böse verkörpert, wäre dieser Film ein Vermögen wert. Als die Journalistin Moll ihn schließlich zu sehen bekommt, könnte die Überraschung nicht größer sein. Der Film zeigt weder Missbrauch noch Orgie, sondern Hitler, wie er zur Unterhaltung der Kinder im Bunker Charlie Chaplin imitiert:

The camera is trained on the man's face. Again it moves, coming for a medium close-up.

Eyes blank.

[...]

The famous mustache.

Head shaking, he acknowledges the presence of the camera. It pulls back. The man moves forward, walking in a screwy mechanical way. Here the camera pans the audience. As the man enters the room, the adults show outsized delight, clearly meant to prompt the children, who may or may not be familiar with Charlie Chaplin. (235)

Als literarische Beschreibung einer filmischen Darstellung unterläuft die Passage die etablierten Trennlinien zwischen visueller und sprachlicher Hitlerrepräsentation, indem sie einen Hitler präsentiert, der sich ganz bewusst als komisch inszeniert. Der Roman stellt dadurch die zu dieser Zeit in den USA immer dominantere Konzeptionalisierung Hitlers als Inkarnation des Bösen in Frage. Dass Hitler Chaplin nachmacht, der ihn in *The Great Dictator* parodiert hatte, zeugt von einer gewissen Selbstironie; dass er dies tut, um Kinder zu unterhalten, erinnert an die oft mit Erstaunen erwähnte Sympathie der historischen Figur für Kinder. Der Text erinnert somit an überlieferte Eigenschaften der historischen Figur, die nicht zum Konzept des ‚absolut Bösen‘ passen. Selbst Moll kann sich trotz aller Enttäuschung Hitlers Charme kaum entziehen und findet seine Chaplinimitation „almost charming“ (235). *Running Dog* thematisiert aber nicht nur, wie wenig der Adolf Hitler des amerikanischen „kulturellen Imaginären“ (Winfried Fluck) mit dem historischen Referenten gemein hat; der Roman weist auch auf die für Zeitgenossen von Chaplin und Hitler offensichtliche physische Ähnlichkeit der beiden hin, die nicht nur den Kindern im Bunker, sondern auch dem Leser der späten 1970er Jahre nicht mehr so geläufig ist. Die Augen spielen dabei keine, der Bart aber die entscheidende Rolle. DeLillos Text führt somit die Komik visueller Hitlerdarstellungen auf ihren Ursprung zurück und erinnert daran, dass Hitlers Äußeres nicht ‚natürlicherweise‘ komisch ist, sondern dass diese Komik das Ergebnis eines Naturalisierungsprozesses aufgrund der wahrgenommenen Ähnlichkeit mit Chaplin ist.

Das komische Potential visueller Hitlerdarstellungen entsteht also aus dem Kontrast zwischen Hitlers wegen der Ähnlichkeit zu Chaplin traditionellerweise als harmlos wahrgenommenem Äußeren und dem mit der Figur verbundenen Schrecken. Filme wie Mel Brooks' *History of the World: Part 1* verstärken diesen komischen Effekt, indem sie das Moment des Kontrasts weiter akzentuieren. Hitler auf Schlittschuhen ist auch für Zuschauer, die in ihm nicht länger eine billige Kopie von Charlie Chaplin sehen, komisch, weil diese harmlose Tätigkeit nicht das Verhalten ist, das der Rezipient von Hitler erwarten würde. Ähnlich verhält es sich bei denjenigen visuellen Repräsentationen, die nicht Hitler selbst zeigen, sondern jemanden, der Hitler ähnelt. Der komische Effekt beruht auch

hier auf einer Verstärkung von Kontrast und Ähnlichkeit. Die Hitlerkatzen im Internet sind komisch, weil kleine, unschuldige Kätzchen nichts mit Hitler gemeinsam haben, ihm aber gleichzeitig äußerlich so ähneln. Auch der Butler Hatler in *Der Wixxer* hat außer Scheitel, Bart, Intonation und einigen ‚zweideutigen‘ Formulierungen nichts mit Hitler gemein. Vielmehr ist er eine Seele von Mensch und veranstaltet im Sonnenschein vor dem Landsitz seines Arbeitgebers zu David-Hasselhoff-Klängen Gymnastikübungen. Da der Zuschauer aber, egal wie proper Hatler sich verhält, zu keiner Sekunde dessen Ähnlichkeit mit Hitler vergessen kann, entsteht ein unauflösbarer Kontrast und somit Komik.

Die Komik visueller Hitlerdarstellungen hängt daher – um abschließend nochmals zur semiotischen Theorie zurückzukehren – auch mit dem zusammen, was Nelson Goodman die größere ‚Dichte‘ des visuellen Zeichens nennt. Laut Goodman zeichnen sich nichtlinguistische Zeichensysteme durch „density“ und einen damit verbundenen „lack of differentiation“ aus (226). W. J. T. Mitchell erklärt diese zunächst obskur und wenig sinnvoll anmutende Differenzierung, indem er ein skaliertes und ein unskaliertes Thermometer als Beispiel wählt. Bei der Messung mit einem auf Zehntelgrade skalierten Thermometer zählt nur, ob das Quecksilber die eine oder die andere Marke erreicht; ein Dazwischen gibt es nicht, da immer auf- oder abgerundet wird: „A position between any two points on the scale does not count as a character in the system; we round off to the closest determinate reading“. Anders verhält es sich mit dem unskalierten Thermometer: „[No] unique, determinate reading is possible at any point on the thermometer: everything is relational and approximate, and every point on the ungraded scale (an infinite number, obviously), counts as a character in the system“ (Mitchell 67).

Goodman und Mitchell zufolge entspricht das Lesen eines Textes dem Ablesen eines skalierten Thermometers: „An ‘a’ and a ‘d’ might be written to look almost indistinguishable, but the working of the system depends upon the possibility of their differentiation“ (68). Ganz anders verhält es sich bei Bildern, die in ihrer Dichte dem unskalierten Thermometer ähneln: „The image is syntactically and semantically dense in that no mark may be isolated as a unique distinctive character (like a letter of an alphabet), nor can it be assigned a unique reference or ‘compliant.’ Its meaning depends rather on its relations with all the other marks in a dense, continuous field“ (67). Hinzu kommt, dass Texte linear rezipiert werden. Buchstabe folgt auf Buchstabe, Wort auf Wort, und Satz auf Satz. Bilder dagegen entfalten ihre Bedeutung durch größere Gleichzeitigkeit. Hatler und die Katzen verweisen im selben Moment auf Hitler und auf etwas völlig Harmloses. Deshalb kommt der Kontrast zwischen Gefährlichem und Ungefährlichem hier so stark zum Tragen, und deshalb sind visuelle Hitlerdarstellungen – auch wenn dem Rezipienten Charlie Chaplin kein Begriff mehr ist – potentiell komisch. Es ist ein Zeichen der Zeit, dass sich die Idee, dass Hitlers Äußeres komisch sei, verselbständigt hat.

Bibliographie

- Aristoteles. *Poetik. Griechisch/Deutsch*. Hg. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 1982.
- Barthes, Roland. „L’Effet de Réel“. *Communications* 11 (1968): 84-89.
- . „Rhetoric of the Image“. *Image/Music/Text*. Übers. Stephen Heath. New York: Hill & Wang, 1977. 32-51.
- Bergson, Henri. *Le rire*. Paris: Felix Alcan, 1906.
- Chaplin, Charles. *My Autobiography*. 1964. London: Penguin, 2003.
- DeLillo, Don. *Running Dog*. New York: Alfred A. Knopf, 1978.
- Doherty, Thomas. *Projections of War: Hollywood, American Culture, and World War II*. New York: Columbia UP, 1993.
- Eco, Umberto. *Einführung in die Semiotik*. 1972. Übers. Jürgen Trabant. München: Fink, 1994.
- Fleming, Peter. *The Flying Visit*. New York: Charles Scribner’s Sons, 1940.
- Fluck, Winfried. *Das kulturelle Imaginäre: Eine Funktionsgeschichte des amerikanischen Romans 1790-1900*. Frankfurt: Suhrkamp, 1997.
- Freud, Sigmund. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*. Leipzig: Deuticke, 1905.
- Fussell, Paul. *Wartime: Understanding and Behavior in the Second World War*. New York: Oxford UP, 1989.
- Fyne, Robert. *The Hollywood Propaganda of World War II*. Metuchen, NJ: The Scarecrow Press, 1994.
- Gardener, George K. *Operation Hair Tonic*. New York: Pageant, 1957.
- Goodman, Nelson. *Languages of Art*. Indianapolis: Hackett, 1976.
- Göttler, Fritz. „Rache für einen geklauten Bart“. *Süddeutsche Zeitung* 14./15. Mai 2005. Wochenende: 13.
- Klein, A. M. *The Hitleriad*. New York: New Directions, 1944.
- Marion, James. *The Asgard Solution*. New York: Avon, 1983.
- Mitchell, W. J. T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: Chicago UP, 1986.
- Moers, Walter. *Adolf*. 3 Bde. Frankfurt/Main: Eichborn, 1998-2006.
- Peirce, Charles Sanders. „What Is a Sign?“. *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writing*. Bd. 2: 1893-1913. Hg. The Peirce Edition Project. Bloomington und Indianapolis: Indiana UP, 1998. 4-10.
- Rohr, Susanne. *Die Wahrheit der Täuschung: Wirklichkeitskonstitution im amerikanischen Roman 1889-1989*. München: Fink, 2004.
- Schmölders, Claudia. *Hitlers Gesicht: Eine physiognomische Biographie*. München: Beck, 2000.
- Sinclair, Upton. *Between Two Worlds*. New York: Viking, 1941.
- Steiner, George. *The Portage to San Cristóbal of A. H.* 1979. New York: Simon & Schuster, 1981.

Filmographie

- Brooks, Mel. *History of the World: Part 1*. Brookfilms, 1981.
 ———. *The Producers*. MGM, 1968.
- Chaplin, Charles. *The Great Dictator*. United Artists, 1940.
The Devil with Hitler. Regie Gordon Douglas. Hal Roach Studios, 1943.
Fawlty Towers. BBC, 1975.
- Der Fuehrer's Face*. Regie Jack Kinney. Walt Disney, 1942.
The Hitler Gang. Regie John Farrow. Paramount, 1944.
Hitler – The Rise of Evil. Regie Christian Duguay. CBS, 2003.
- Levy, Dani. *Mein Führer – Die wirklich wahrste Wahrheit über Adolf Hitler*.
 Beat Cinema, 2007.
- Lubitsch, Ernst. *To Be or Not to Be*. United Artists, 1942.
The Miracle at Morgan's Creek. Regie Preston Sturges. Paramount, 1944.
Der Untergang. Regie Oliver Hirschbiegel. Constantin, 2004.
Der Wixxer. Regie Tobi Baumann. Falcom Media, 2004.
You Nazy Spy! Regie Jules White. Columbia, 1940.

Bildnachweis

- „Best Kitler“. *Cats that Look like Hitler*. Hg. Koos Plegt und Paul Neve. 2006-
 2007. 12. April 2007. <catsthatlooklikehitler.com>
- Storz, Oliver. „Das Gespenst“. *Süddeutsche Zeitung* 29./30. März 2007.
 Wochenende: III.
- Der Wixxer*. Regie Tobi Baumann. Falcom Media, 2004.