

## Die Welt als Schaufenster Über Ernst Lubitsch, den Regisseur des Paradieses

Fritz Göttler, Die Zeit, Hamburg, 24.01.1992

"Zunächst ist da das ganz besonders leuchtende Bild der Vorkriegsfilme, ich liebe es sehr. Die Personen sieht man als kleine dunkle Silhouetten auf der Leinwand. Sie treten durch Türen in die Dekoration, die dreimal so groß sind wie sie selbst. Wohnungsnot gab es damals nicht, und in den Straßen von Paris war, weil überall an den Häusern stand: 'Wohnung zu vermieten', das ganze Jahr hindurch 14. Juli. Die großen Filmdekorationen von damals stahlen den Stars die Schau ..." Mit diesen Erinnerungen beginnt François Truffaut seine Reflexionen zu Ernst Lubitschs Filmen. *Lubitsch était un prince* heißt der Text.

14. Juli, Volksfest, Spektakel... Daß das Leben ein andauerndes Fest ist, diesen Eindruck erwecken alle Filme Lubitschs. Das macht das Vergnügen aus, das sie bereiten, und die leicht beunruhigende, aber doch angenehme Irritation. Es gibt keine private, keine intime Sphäre mehr, die Gefühle sind alle öffentlich. Am Glück des einzelnen nehmen alle teil: So sind die Haremsdamen, die in Sumurun dem Liebespaar, dem Teppichhändler und der Lieblingssklavin des Sultans mit Kissen und Decken, Konfekt- und Fruchtschalen das Liebeslager richten, mindestens ebenso fröhlich und glücklich wie die beiden selbst; so wird in "Heaven Can Wait" ("Ein himmlischer Sünder", 1943) das Leben zum unablässigen Tanz, und selbst der Tod ist ein ganz sanfter langsamer Walzer.

Zum "Prinzen" wurde Lubitsch bei uns durch seine eleganten Komödien der dreißiger Jahre, und vielleicht erinnern einige sich auch an den einen oder anderen seiner deutschen Ufa-Großfilme. Ganz unbekannt ist hier freilich der frühe Lubitsch. "Aus dem Konfektionsviertel", so haben die ersten Filmkritiker in den zehner Jahren seine Berliner Filme beschrieben, das war ein Markenzeichen für die derben, satirischen Komödien, die er damals fabrizierte. Im Konfektionsviertel, um den Hausvogteiplatz, war er aufgewachsen, dort hatte er gelernt, im väterlichen Bekleidungsgeschäft: bevor er dann als Schauspieler zum Theater ging, zu Max Reinhardt, und von dort zum Film.

"Wäre meine Karriere als Schauspieler glatter verlaufen, wer weiß, ob ich jemals Regisseur geworden wäre", bekannte Lubitsch selbst. Dabei bezieht er sich auf eine Serie von Kurzfilmen, in denen er, auch als Akteur, jene Figur entwickelte, die sein Image prägen sollte, vor allem später in Amerika: den Lehrling Sally Pinkus im "Schuhpalast Pinkus" (1916), den "Blusenkönig" Sally Katz (1917) oder den "Rodelkavalier" Sally Pinner (1918). Sally, das ist in jedem Fall der "Stolz der Firma", der freche kleine Jude, der sich überall in den Vordergrund drängt, unverschämt wie sonst nur der frühe Chaplin, und dessen Selbstbewußtsein durch keine Anfeindung und durch keinen Mißerfolg beeinträchtigt werden könnte. Jewish Slapstick nannte Lotte Eisner diese Art der Komik: Sich selbst ins rechte Licht rücken, das war von Anfang an das Selbstverständlichste der Welt für Lubitsch, und das Schau-Spielen, ein gesunder Exhibitionismus, gehörte ganz natürlich mit der Regie zusammen.

"Wer weiß, was mir erspart geblieben wäre, wenn ich diesen Film vor siebzehn Jahren gesehen hätte", hat vor kurzem Herbert Achternbusch bekannt zu "Meyer aus Berlin" (1918), dem vielleicht schönsten der Sally-Filme, von dem erst im letzten Jahr wieder

eine Kopie aufgetaucht ist, in den schier unerschöpflichen Schatzkammern des niederländischen Filmmuseums in Amsterdam. Sally macht hier Urlaub von der Ehe, in den bayerischen Bergen. Im Touristenhotel geht er allen auf die Nerven; er macht sich an eine fremde Frau heran und geht mit ihr gemeinsam den Watzmann an. Ein Balancieren immer am Rande des Abgrunds ist es, das Lubitsch hier vollführt, und jede Sekunde droht der Absturz. Sally Reiser heißt er in dieser erhaltenen holländischen Kopie, eine "Allerweltsfigur". So hat Siegfried Kracauer dann die Helden in Lubitschs frühen amerikanischen Filmen genannt, Maurice Chevalier vor allem, und bedauert, daß der bei seiner Verpflanzung aus Paris ins leblose Hollywood sterilisiert wurde, seinen individuellen Charme verlor. Dabei macht gerade das Serielle, das Stereotype den wesentlichen Charakter von Lubitschs Filmen aus.

Seiner großen Kostümfilm wegen wurde die amerikanische Filmindustrie auf ihn, den Regie-Star der Ufa, aufmerksam, "Madame Dubarry" oder "Anna Boleyn" oder "Das Weib des Pharao". Doch als man ihn dann nach Hollywood holte, verlegte er sich aufs anzügliche Kammerenspiel, auf die Gesellschaftskomödie, auf Ehe, Sex und Seitensprünge in der Tradition von Schnitzler und Oscar Wilde, von dem er, als Stummfilm noch, "Lady Windermere's Fächer" (1925) verfilmte. Diese Filme sind, ihrer Bestimmung nach, reine Konfektionsware, maßgeschneidert, formvollendet; ein Genre, für das die Paramount berühmt wurde. Immerhin kam auch ihr Chef, Adolph Zukor, aus der Bekleidungsbranche zum Film.

In den dreißiger Jahren wurden die Paramount-Komödien zum Inbegriff des Ausstattungskinos, mit ihren Art-déco-Dekors, den eleganten Kostümen und den anzüglich prickelnden Dialogen. Lubitsch, mit dem Image des derben Deutschen, paßte sich genau ein in diese Welt. Er perfektionierte seine berühmte Technik, den "Lubitsch touch", jene Kunst der vielsagenden Andeutungen, in der mehr zum Ausdruck kommt, als man direkt hätte aussprechen oder zeigen können. Auf seine eigene Art macht auch Lubitsch ein reines Kino der Evidenz, der tiefgründigen Oberflächlichkeit. Er arbeitet liebend gerne mit *reaction shots*. Er zeigt, was geschieht, nicht im direkten Blick, sondern im Reflex.

Konfektion und Ausstattung, die Welt als Schaufenster: Geschäfte sind ein beliebter Schauplatz bei Lubitsch, einer seiner schönsten Filme ist "The Shop Around the Corner" ("Rendezvous nach Ladenschluß") von 1940, über den kleinen Galanteriewarenladen, des Herrn Matuschek im Budapest der Jahrhundertwende, in dem die kleinen Aufmerksamkeiten zirkulieren, die feinen Geschenke und Billetts, die kurzen Blicke und die ach so unscheinbaren heimlichen Gesten. Eine Welt für sich wird hier beschworen, wie in einer Spieldose: "Niemals waren Atmosphäre und Figuren wahrhaftiger als in diesem Film", sagte Lubitsch selbst.

Die Villa einer Pariser Parfümfabrikantin ist der Schauplatz von "Trouble in Paradise" ("Ärger im Paradies", 1932), den Lubitsch für seinen besten Film hält, was die pure Form betrifft. Um ganz andere Formen von Geschäften geht es hier, um Hochstapelei und falschen Adel, um Werbung auf allen Ebenen und darum, wie das alles zusammenhängt mit der Liebe. Herbert Marshall spielt einen Betrüger, der mit all dem spielt, was der bürgerlichen Gesellschaft lieb ist, von der Liebe bis zu Schmuck oder Sex. Er ist der Lubitsch-Held par excellence, wendig und flexibel, ganz auf den Augenblick bedacht. Vergangenheit wie Zukunft bedeuten ihm nichts, er ist der Held der Zirkulation, des gesellschaftlichen Verkehrs.

### *Immer zuviel oder zuwenig*

"The Marriage Circle" ("Rund um die Ehe", 1924) heißt eine frühe amerikanische Lubitsch-Komödie. Der Titel könnte allen seinen Filmen als Motto dienen. Von einem exklusiven Privatclub im Vorkriegs-Budapest erzählt Herman Weinberg, ein lebenslanger Lubitsch-Freund und -Verehrer, der das diskrete Hinweisschild aufwies: "Mitglieder dürfen ihre Geliebten nur als Gäste mitbringen, wenn sie die Frauen anderer Mitglieder sind." Was Weinberg an einen Satz von Melchior Lengyel erinnert, der die Vorlage zu "Ninotchka" lieferte: "Einer Frau die Hand zu küssen ist nie das Richtige; es ist entweder zuviel oder zuwenig." Der ganze Lubitsch steckt in diesen Sprüchen, das Prinzip seiner Filme: Das Lavieren zwischen den Gegensätzen, das Spiel mit den Extremen ist sein Sujet. Lubitsch inszeniert auf den einzelnen Augenblick hin, nie gibt es einen Spannungsbogen bei ihm. Am Ende gehe es darum, schreibt Truffaut, überhaupt nicht mehr zu erzählen, das Erzählen zu umgehen: Das wurde dann zum Credo der Nouvelle vague.

In Lubitschs deutschen Historienfilmen sind die Bewegungen der Geschichte auf ein Minimum reduziert, sie entstanden im Gegensatz zur damals herrschenden italienischen Schule. Er habe sie "entoperisiert", sagte Lubitsch, seine historischen Figuren "humanisiert". Eine Technik, die man wiederfindet im berühmten "Sein oder Nichtsein" von 1942, wo er die Nazis als schreckliche Chargen präsentiert, indem er sie von Schmierendarstellern eines polnischen Theaters mimen läßt: Weltgeschichte, erzählt wie ein böser Witz. "Was sie darstellen", schreibt Peter Nau, und das gilt nicht nur für "Sein oder Nichtsein", sondern für alle Lubitsch-Akteure, "hat keine Berührung mit den Episoden eines imaginären Lebenslaufs und dem natürlichen Aufgehobensein des Vergangenen im Gegenwärtigen. Es findet keine Identifizierung statt, die uns einschließen würde in die Begebnisse, denen die Subjektivität der Schauspieler unterworfen ist."

### *Das Glück des Versprechens*

Lubitschs Filme funktionieren ganz an der Oberfläche, wie die Traumarbeit; es gibt keine tiefere Bedeutung, die in ihnen verschlüsselt wäre, nur das Spiel mit verschiedenen bedeutungsträchtigen Momenten. Sie sind vollgestopft mit jenen berühmten "leeren" Einstellungen, wie sie auch das Werk von Ozu durchsetzen, der sich als einen seiner größten Verehrer und "Schüler" sieht. Der Blick fixiert nicht in diesen Filmen, er mustert, wie jener, den Emil Jannings als Louis XV. im Park seines Schlosses durchs Lognon auf die auf einer Bank nebenan sitzende Pola Negri wirft. Er vergewissert sich des Arrangements, er prüft seine Details. Man hat immer das Nach-Sehen in diesen Filmen, aber Lubitsch macht einen kreativen Prozeß daraus.

Wenn man etwas wirklich sieht bei Lubitsch, hat man das Eigentliche meistens schon verpaßt. Seine Filme sind auf Erwartungen und Vorausahnungen gebaut, nicht auf Erfüllung oder Bestätigung. Es sind Filme des Versprechens, sie machen Reklame fürs Glück, aber man spürt, daß in diesem Versprechen allein schon das ganze Glück besteht. Nur die Schatten der Liebenden vereinigen sich in "Trouble in Pandise" auf einem Bett – das ist der einzige "Vollzug", zu dem es bei Lubitsch kommt.

Die Lust am permanenten Aufschub ist die Quelle für das Komische und Groteske, das aber dann immer wieder auch ans Grausame und Erschreckende grenzt. Bei den hohen

Türen, von denen Truffaut spricht, können einem durchaus auch die Tore in Orson Welles Verfilmung des "Prozeß" in Erinnerung kommen, nach dem Roman von Kafka. In dieser Richtung kann man auch die Erklärung des "Lubitsch Touch" verstehen, die 1968 Serge Daney geliefert hat: "Ernst Lubitsch, der sich unablässig darin erschöpft, den Eindruck überquellenden Reichtums und einer Erfülltheit jedes Augenblicks zu geben, hatte einen tiefen Horror vor dem Leeren. Und während man zuschaut, wie seine Figuren sich fieberhaft den Welten aussetzen, die sie durchqueren, Sammler von Vergnügungen, die jeder Sekunde abzugewinnen sind, wendet der Cineast sein ganzes Talent auf, diesen offenen Raum zu möblieren, diese Zeit in der Schweben, die man manchmal Film nennt, zu füllen. So ist die größte Sorge Lubitschs: daß alles immer wieder aufs neue zu machen ist (daher diese wenigstens dreifache Monotonie: der Intrigen, der Kadrierung, der Figuren), daß ein Film immer wieder das neu macht, was in den anderen schon gelungen ist, daß das Vergnügen intensiv, aber der Film offen ist, daß das Werk eine Art permanenten Spektakels sein soll."

Eine kindliche Vorstellung vom Vergnügen ist das, wie die von Kindern im Paradies. An Kinder erinnern immer wieder die Figuren seiner Filme, Jimmy Stewart oder Don Ameche, Gary Cooper oder Frederic March, Claudette Colbert oder Miriam Hopkins, Ossi Oswalda oder Pola Negri. Und selbst dem unförmigen Jannings vermag ein kleines Schönheitspflästerchen in "Madame Dubarry" eine infantile Grazie zu verleihen.

"Chez Ernst" heißt ein Text, den Jean-Georges Auriol in seiner *Revue du Cinéma* 1949 veröffentlichte, zu Lubitschs Tod: "Wie kann man ein Kind trösten, das weint am Ende des Sommerlagers. Ein anderer Sommer wird kommen, kann man ihm sagen, und er wird genauso schön sein. Aber da weint es nur um so mehr, ohne daß es das irgendwie erklären könnte: daß es dann nicht mehr das gleiche Kind sein wird. Lubitschs Publikum ist sicher so empfindsam wie dieses Kind..."

Man muß an den Schluß von "Heaven Can Wait" denken bei diesen Sätzen, an den sanften Walzertod des Helden. Lubitschs Filme handeln alle vom Paradies, in ihrer Zärtlichkeit, Komik und Grausamkeit. Sein Kino ist in ständiger Bewegung zwischen dem Leben und dem Tod. Das heißt, um nochmals Serge Daney zu zitieren: Ein Film kann nicht mehr als einen anderen Film versprechen.

© Fritz Göttler