

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 26 (1984)
Heft: 139

Artikel: Zum Werk von Ernst Lubitsch : der V-Effekt: Verführung mit Stil
Autor: Esser, Michael
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866568>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Zum Werk von Ernst Lubitsch

Der V-Effekt: Verführung mit Stil

Vorweg

»It must be a marvelous supper; we may not eat it, but it must be marvelous»: Herbert Marshall als Gaston in *TROUBLE IN PARADISE*, bevor er und Miriam Hopkins sich zum ersten Mal spitzbübisch ihre Fingerfertigkeiten demonstrieren.

»If you are interested in beauty, you have to be a beauty specialist»: Jack Buchanan als Graf Rudolph Farriere in *MONTE CARLO*, bevor seine zarte Massage Jeanette MacDonald wohlige kleine Schreie entlockt.

Vorahnung

»Einige Passagen in *SUMURUN* verrä-

ten bereits den 'Lubitsch touch': zum Beispiel jene Szenen, in denen die Kommis-Clowns taschenspielerisch-tänzerischgeschwind Stoffballen entrollen und ausbreiten. Ausgesprochener Lubitsch-Stil sind auch jene Einstellungen von oben, bei denen sich um ein paar Kissen ein Schwarm von Dienerinnen wie zu einer Arabeske fügt, um im nächsten Augenblick wieder auseinanderzuschwirren. (Lubitsch bringt später ähnliche Einstellungen in *LOVE PARADE* und weiss sie für seine weiteren Filme immer geschickt zu variieren. Von Lubitsch sichtlich beeinflusst, wird der amerikanische Music-hall-Film derartige Einstellungen für das Präsentieren von Revuegirls verwerten.) Sogar in *MADAME DUBARRY* finden wir einmal eine

Vorahnung des Lubitsch-Stils: in Grossaufnahme wird nur die Schleppe der sich zum Empfang in Versailles schmückenden neuen Favoritin gezeigt, und auf diesen weissen Atlasmassen sind die schwarzen Hände des Leibnegers sichtbar, der die Schleppe arrangiert.» (Lotte Eisner)

Vermischtes

Richtige Lubitsch-Filme seien erst die Filme, die er in Amerika drehte, nachdem er sich 1923 Chaplins *WOMAN OF PARIS* angesehen hatte. Ein Lubitsch-Film lasse sich für gewöhnlich in drei Sätzen erzählen. Die deutschen Stummfilme von Lu-

bisch seien grober Slapstick. Lubitschs Historienfilme stempelten die Geschichte als sinnlos ab, sie entlarvten sich als Symptome antidemokratischer Tendenzen im Nachkriegsdeutschland. Lubitschs Historienfilme zeigten uns Geschichte unverstellt und in ihrer ganzen Grösse.

Lubitsch vermenschliche die Geschichtete. Es sind dies Sätze, die zu Stereotypen des Plauderns und Schreibens über Lubitsch geworden sind - deswegen kommt es auf Quellenangaben nicht an.

Wenn Truffaut schreibt, bei Lubitsch gehe es in Wahrheit darum, gerade keine Geschichten zu erzählen, vielmehr das Mittel zu suchen, sie überhaupt nicht zu erzählen, so bezieht sich das auf die amerikanischen Filme von Lubitsch. Vorerst nimmt er bekannte Geschichten zur Vorlage und erzählt sie auf seine Weise, oder er erfindet Geschichten, die in bekannter Umgebung spielen, oder seine Geschichten ähneln bekannten Geschichten.

Varianten

Ansätze zur Verführung in der Variation von Mustern wie: Exotik / Abenteuer; Dienstboten / Kaufhaus / Grossstadt; historische Stoffe, finden sich in den folgenden Beispielen:

SCHUHPALAST PINKUS (1916)
Der Ladenschwnebel Sally Lubitsch zeigt's seinem Chef - auch, wie man eine kapriöse Dame bedient; Spiel der Eitelkeiten; die verkauften Schuhe zwei Nummern zu klein und trotzdem passend; die Kundin Ossi Oswalda zufrieden mit dem kessen Bengel; sie tanzt, er bekommt sein eigenes Geschäft. Die Treppen des Schuhpalastes der Vorwand für eine Stiefelschau, die Stiefelschau Vorwand für das Defilee wohlgeformter Damenfüsschen unter gerafften Röcken: die Raffinesse der Riemchen und Schnallen von Lubitsch gestenreich erläutert.

Bevor Lubitsch zur Bühne ging, half er während der Saison im Herrenmodegeschäft seines Vaters aus.

DIE AUGEN DER MUMIE MA (1918)
Reiselust; Abenteuer in der Wüste; das Geheimnis der Pyramiden; die Augen der Mumie, zu Leben erwacht; die Mumie Ma aus der Totenkammer entführt; ein finsterer Tempeldiener folgt dem Entführer Liedtke und der Entführer Pola Negri von Kairo nach Berlin; Ma tanzt im Salon, später auch im Varieté; schliesslicher Tod der Untoten. Pola Negris Tanz der Vorwand für die exotische Kulisse, die Kulisse Vorwand für Pola Negris orientalische Erotik.

In den mysteriösen Ägypten-Zauberei

mag grossstädtisch-aufgeklärter Umgang mit kabbalistischer Tradition sich niedergeschlagen haben.

ANNA BOLEYN (1920)

Die groben Umrisse der Schulbuchgeschichte: Heinrich VIII erzwingt die Scheidung von seiner Frau Katherina, um Anna Boleyn heiraten zu können; doch Anna liebt einen anderen. Sie wird hingerichtet, während der König sich bereits einer dritten zuwendet.

Das Leben bei Hofe der Vorwand für dröhrende Saufgelage, wüste Narrenspässe, zottige Witze; für ein süßes Mädel in der Torte, Tennis im Schlosspark, Lüsternheit im Gebüsch.

Die Macht des Herrschers im Dienste seiner Begierden.

Der deutsche Kaiser hatte 1918 abgedankt, das Berliner Kinopublikum amüsierte sich jetzt auf Kosten der britischen Monarchie.

Voraussetzungen

1892, als Lubitsch geboren wurde, gab es das Kino noch nicht einmal als Jahrmarktsattraktion der armen Leute. Die abendlichen Vergnügungen der gehobenen Gesellschaft, die Rendez-vous und Verabredungen zum Souper fanden zwischen dem zweiten und dritten Akt des «Zigeunerbarons» oder des «Gasparone» statt. Die Operette mit ihren spritzigen Bonmots und eingängigen Melodien, mit Kabalen um verlorene Spitzentücher und vertauschte Offiziersdegen war die schaumgeborene Tochter aus einer champagnerbeschwipsten Liaison der behäbigen Oper mit dem zwielichtigen Varieté.

1911, als der Schauspieler Ernst Lubitsch in das Ensemble des Deutschen Theaters unter Max Reinhardt aufgenommen wurde, hatte sich das Kino in eigenen Sälen etabliert.

Wie sehr die deutschen Filmregisseure von den Inszenierungen Reinhardts beeinflusst waren, darauf hat Lotte Eisner wiederholt hingewiesen. **DAS FIDELE GEFÄNGNIS (1917)** bedient sich des gepflegten Interieurs moderner Gesellschaftskomödien. Lubitschs Dirigieren der Massen ist ebenfalls auf Reinhardt zurückzuführen. «Lubitsch kommt für seine Pariser Massenszenen (in **MADAME DUBARRY**, 1919) mit einem einzigen Platz aus, der für alles dient: Aufmärsche vor, Volksgebrodel während und nach der Revolution. Dennoch gelingt ihm eine Authentizität in den Massenszenen, wie sie das heutige Kino kaum zustande bringt. Das sind keine hilflosen Statisten, sondern sorgfältig durchinszenierte Figuren, jede einzelne, auch bei Szenen, in denen Hunderte vorkommen.» (Helma Sanders-Brahms) Mit **ANNA BOLEYN** zieht Lubitsch die Konsequenzen aus der Reinhardtschen

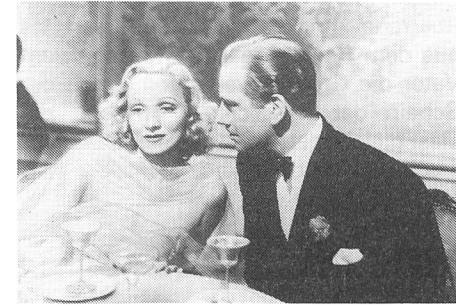
Auflösung starrer Klassikerpräsentationen ins Spielerisch-Lebendige.

Verwandtes

Lubitschs Kino ist populäre Unterhaltung. Es wurzelt, mehr noch als im Theater, in der Operette, dem Varieté, der Schaubühne.

DAS FIDELE GEFÄNGNIS (1917)

Nach der Strauss'schen Operette «Die Fledermaus»: Beim Frühstück Kitty DeWalls tiefer Augenaufschlag für das Dienstmädchen, und im langen Korridor mit den vielen anliegenden Zimmern das gemeinsame Suchen nach Schnukki, dem Hausherrn. Die schelmische Frage durch die noch geschlossene Wohnungstür, wo er denn heute Nacht gewesen sei, und unser Wissen, dass im Treppenhaus der Postbote steht, auf dessen Gesicht die kühnsten Erwartungen dann spielen. Vor allem aber, nachdem die beiden Frauen ihre Suche aufgegeben haben, die kleine Kameraneigung von der am Schreibtisch den Haftbefehl lesenden Dewall auf den berauscht schlummernden Ehemann Harry Liedtke zu ihren Füssen - und kurz darauf sein gequälter Blick ins Publikum: «Mir ist ja sooo schlecht.» Dazwischen gross die Mausefalle, unerwartet hinter den Draperien und Fauteuils, der Chaiselongue und dem Fernsprecher,



hinter den Requisiten luxriöser Mondäniät - Zeichen dafür, dass der Lubitsch-Film weitergeht, den langen Weg vom Boulevardtheater zum Kino und den kurzen Gang durch Haus-, Küchen-, Mädchenkammer-, Boudoir- und Schlafzimmertüren.

ROMEO UND JULIA IM SCHNEE (1920)

Die Capulethofer und die Montekugerln fechten's im winterlichen Alpendorf per Schneeballschlacht aus.

KOHLHIESELS TÖCHTER (1920)

Ein derber Volksschwank mit Wirtshausschlägerei, unfreiwilliger Schlittenpartie und der Widerspenstigen Zähmung: Vor Kohlhiesels Wirtshaus lockt der Hausierer mit einem ganzen Bauchladen voller Tinnef. Aus dem Angebot von Hosenträgern, Kettchen, Pfeifenspitzen und Zierspangen wählt die hübsche Gretl sich die grösste Brosche aus. Durch die Gaststube läuft sie hinauf in ihr Zimmer, durchwühlt die Schubladen nach Geldstücken und rennt immer wieder zum Fenster, denn der Verkäufer draussen droht mit steigenden Preisen; endlich findet sie das Sparschwein auf der Kommode. Mit dem Messer versucht sie die Münzen aus dem Schlitz zu angeln. Ihre Augen verdrehen sich dabei vor aufgeregter Anstrengung, bis die Keramik auf dem Fussboden zerstellt und der Inhalt über die Diele kullert. Gretl stürmt die Treppe runter, fragt den Wanderhändler vorsichtshalber noch, ob die Brosche auch wirklich aus Gold sei ... Dessen Antwort besiegelt das Geschäft: «Viel besser als Gold: echt Dublee!»

Kohlhiesels Töchter, die hübsche Gretl und die gräntige Liesl, werden als Doppelrolle von Henny Porten gespielt. Jannings möchte Gretl heiraten, doch zuerst will Vater Kohlhiesel die andere Tochter unter die Haube bringen. Jannings Freund Gustav von Wangenheim überredet ihn, die Liesl zu nehmen, sie aus dem Haus zu eckeln und dann vom Vater die Gretl zu verlangen. Doch der Schein der Hässlichkeit verfliegt, die Liesl gleicht der Gretl, Jannings braucht Tisch und Bett nicht zu wechseln - Porten doubelt Porten.

Voraussetzung

Stolz putzt Gretl ihre Neuerwerbung mit dem Jackenärmel und wartet am Dorfweg auf Bewunderer. Aber obwohl ihr Finger am Busen die Blicke auf das Schmuckstück lenken soll, nicken der Bauer und seine Frau nur einen gleichgültigen Gruss; Gretl verschmerzt die Enttäuschung: «Was verstehen die schon von Dublee ...»

Selbstverständlich verstehen die Bauern nichts davon. Der Glanz hat seinen Platz in der Grossstadt. Von den Fassaden



CARMEN (1918), Harry Liedtke und Pola Negri



KOHLHIESELS TÖCHTER (1920) ▲

▽ ANNA BOLEYN (1920)



und aus den Schaufenstern der Kaufhäuser des neuen Jahrhunderts funkeln die Reflexe der glitzernden Markenartikel. Ihr Preis resultiert aus dem Klang eines Firmennamens und dem Stil der Auslagen. Der Schein wird zum wahren Charakter der Ware. Sein Versprechen ist ihre Qualität. Der Schein ist die Attraktion seiner selbst und sonst gar nichts: erregend wie der Akzent in der Stimme Maurice Chevaliers oder das Flackern in den Augen Pola Negris.

Vergnügen

»Der so viel und falsch gebrauchte Ausdruck 'Inszenierung' bedeutet endlich etwas, hier ist sie ein Spiel, das man nur zu dritt spielen kann und nur solange der Film läuft. Die drei sind: Lubitsch, der Film und das Publikum.« (Truffaut) Dieses Spiel in den amerikanischen Lubitsch-Filmen ist, wie Truffaut weiter schreibt, durch die Drehbuchellipsen gekennzeichnet, zwischen denen das Lachen des Publikums die Brücke von einer Szene zur anderen schlägt. Die deutschen Lubitsch-Filme funktionieren auf ähnliche Weise. Ihre Regeln sind jedoch noch nicht zu eleganter Perfektion entwickelt: Komplizenschaft stellt sich aus durch Liedtke's direkte, Mitleid erheischende Zuwendung in den Kinosaal ebenso wie durch sein dem Publikum ostentativ verschwiegenes Geheimnis am Ende von *DAS FIDELE GEFÄNGNIS*. «Sie wissen schon, was ich meine ...» - aus dieser Art augenzwinkernden Redeweise ziehen die Angesprochenen allemal ihr Vergnügen.

Türen öffnen sich zu weiteren Türen, Stufen fügen sich zu Treppen, Zimmer reihen sich zur Suite: die Verkettung an sich bedeutungsloser Einheiten verschiebt die mögliche Bedeutung von Einheit zu Einheit, ohne ihren Sinn endgültig zu erfüllen. Indem Lubitsch seine Ketten unterbricht, lässt er uns an deren Fortführung teilhaben, setzt er uns auf die Fährte der flüchtigen Bedeutung: weckt er das Begehr.

Ein Rendez-vous zwischen Maurice Chevalier und Claudette Colbert: «First tea, and then dinner and maybe ... maybe breakfast!» (*THE SMILING LIEUTENANT*, 1931).

Verkleiden und Verwechseln

Auf dem Weg zum fidelen Gefängnis führt jeder Raum in einen anderen. Die aufwendigen Ausstattungen präsentieren das Versteckte, das sich in immer neuen Kostümierungen verheimlicht. Wenn die Kulissen von sich reden machen, wenn ihr verschwiegenes Konspirieren mit den unausgesprochenen Wünschen raffiniert sich äussert, dann

verführt der Blick in den Spiegel durch das Schaufenster des Hutgeschäfts zum Ehebruch, und jede Schokoladenkonfiserie gefährdet die öffentliche Moral. Oder: die reizvolle Ehefrau zeigt sich mit schwarzer Maske, der elegante Salonnöwe probiert das Proletenkostüm, das kesse Dienstmädchen poussiert im glitzernden Abendkleid der Gnädigsten; und der herausgeputzte Parvenü flaniert als aufdringlicher Schürzenjäger, gibt den gockeligen Liebhaber, spielt den Part des Ehemannes, lässt sich verhaf-ten, wird von den Knastbrüdern also als erfolgreicher Hochstapler anerkannt.

Ständig wird in den Lubitsch-Filmen gesucht nach dem, was nicht zu finden ist. Und ständig wird verborgen, was sich aufdrängt. Ein Stock wandert in *SO THIS IS PARIS* (1926) zwischen Wohnungen hin und her, gilt als Indiz für Seitensprünge, wird dem treulosen Ehemann ins Bett gelegt, turnt ihm im Traum auf der Nase herum: alle wollen sie den Stock lossein, ihn verstecken und verleugnen. Was da ist, ist fort, und was fort ist, ist da: das Spiel will nicht enden, und schon gar nicht will es sich in der Ent- hüllung eines tieferen Sinnes erschöpfen.

Verführung

Im Reigen der Verführer und Verführten wechseln alle Agierenden ständig ihre Positionen, sind Verführer als auch Verführte. Dies betrifft vor allem uns Zuschauer im dunklen Saal, die wir hineinschlüpfen in die Lücken, mitgerissen werden wie von einer Tanzpromenade. »Strategie der Abwesenheit, der Umsetzung von Formen und Erscheinungen. Ihnen ihre Fähigkeit und Kraft zur unbegrenzten Ersetzung und zur be- zugslosen Verkettung wiedergeben. Verwirren, Trugbilder aufstellen, welche die Evidenzen und die Ordnung der Dinge, des Realen und des Begehrens sprengen. Die Verführung ist nämlich kein Begehr: sie spielt vielmehr damit und setzt sich über es hinweg, d.h. sie bringt es zum Erscheinen und Ver- schwinden; die Verführung produziert den Schein, um so dem Begehr des andern auszuweichen; sie durchkreuzt dessen Zweckbestimmung und führt es seiner eigenen Intensität und Logik ent- sprechend zum Ziel.« (Jean Baudrillard)

Vat do ve do here?

»Vat do ve do here? How do ve lick dies? How do ve say it vit style? How do ve say it different? How do ve say it dif- ferent and good?«: Lubitsch in Amerika.

Michael Esser

Ernst Lubitsch 29. 1. 1892 - 30. 11. 1947

Regie stummer Spielfilme in Deutschland:

- 1915 AUFS EIS GEFÜHRT
- 1915 ZUCKER UND ZIMT
- 1915 FRÄULEIN SEIFENSCHAUM
- 1915 SEIN EINZIGER PATIENT
- 1915 DER KRAFTMEYER
- 1915 DER LETzte ANZUG
- 1915 BLINDEKUH
- 1916 ALS ICH TOT WAR
- 1916 SCHUHPALAST PINKUS
- 1916 DER GEMISCHTE FRAUENCHOR
- 1916 DAS SCHÖNSTE GESCHENK
- 1916 DER GMBH.-TENOR
- 1916 DIE NEUE NASE
- 1917 KÄSEKÖNIG HOLLÄNDER
- 1917 DER BLUSENKÖNIG
- 1917 OSSIS TAGEBUCH
- 1917 WENN VIER DASSELBE TUN
- 1917 DAS FIDELE GEFÄNGNIS
- 1917 PRINZ SAMI
- 1918 DER RODELKAVALIER
- 1918 DAS MÄDEL VOM BALLETT
- 1918 ICH MÖCHTE KEIN MANN SEIN
- 1918 DER FALL ROSENTOPF
- 1918 DIE AUGEN DER MUMIE MA
- 1918 CARMEN
- 1918 MEYER AUS BERLIN
- 1919 MEINE FRAU, DIE FILMSCHAUSPIELERIN
- 1919 DIE AUSTERNPRINZESSIN
- 1919 RAUSCH
- 1919 MADAME DUBARRY
- 1919 DIE PUPPE
- 1920 KOHLHIESELS TÖCHTER
- 1920 ROMEO UND JULIA IM SCHNEE
- 1920 SUMURUN
- 1920 ANNA BOLEYN
- 1921 DIE BERGKATZE
- 1921 DAS WEIB DES PHARAO
- 1922 DIE FLAMME

Regie stummer Spielfilme in Amerika:

- 1923 ROSITA
- 1924 THE MARRIAGE CIRCLE
- 1924 THREE WOMEN
- 1924 FORBIDDEN PARADISE
- 1925 KISS ME AGAIN
- 1925 LADY WINDERMERE'S FAN
- 1926 SO THIS IS PARIS
- 1927 THE STUDENT PRINCE IN OLD HEIDELBERG
- 1928 THE PATRIOT
- 1929 ETERNAL LOVE

Regie bei Tonfilmen in Amerika:

- 1929 THE LOVE PARADE
- 1930 MONTE CARLO
- 1931 THE MAN I KILLED / BROKEN LULLABY
- 1932 ONE HOUR WITH YOU
- 1932 TROUBLE IN PARADISE
- 1932 THE CLERK (Episode von IF I HAD A MILLION)
- 1933 DESIGN FOR LIVING
- 1934 THE MERRY WIDOW
- 1937 ANGEL
- 1938 BLUEBEARD'S EIGHTH WIFE
- 1939 NINOTCHKA
- 1940 THE SHOP AROUND THE CORNER
- 1941 THAT UNCERTAIN FEELING
- 1942 TO BE OR NOT TO BE
- 1943 HEAVEN CAN WAIT
- 1946 CLUNY BROWN
- 1948 THAT LADY IN ERMINE (von Otto Preminger beendet)