

Lubitschs Berliner Jahre

Eine Erweiterung des filmischen Frauenbilds



1

Alejandro Rodríguez Schnell

Grado en Filología Alemana

Dra. Cristina Jarillot Rodal

Curso Académico 2021/ 2022

¹ <https://eltoquelubitsch.com/2017/09/18/quien-era-ernst-lubisch/> (zuletzt aufgerufen: 19/05/2022)

Danksagung

Die vorliegende Abschlussarbeit wurde am 1. Juni 2022 in San Sebastián fertig geschrieben und in Vitoria eingereicht.

Meinen besonderen Dank möchte ich meiner Lehrerin

Frau Dr. Cristina Jarillot

aussprechen, für die gebotene Freiheit zur Themenstellung, für ihr Verständnis für meine Beschäftigungssituation, für ihre ermutigende Hilfsbereitschaft, für ihre Hilfe bei der Korrektur, sowie für die stets gute Zusammenarbeit.

Widmung

Ich widme diese Diplomarbeit meiner Mutter Elfriede, die mir die Liebe zur Deutschen Sprache in die Wiege legte; meinem verstorbenen Vater José Antonio, der in mir die Leidenschaft zum Film weckte; meiner Frau Juana Montserrat, ohne deren hingebungsvolle Unterstützung es unmöglich gewesen wäre, diese Arbeit fertig zu schreiben; und meinem Sohn Hernán, der sich hoffentlich, wenn er in ferner Zukunft diese Zeilen einmal liest, nicht allzu sehr für seinen Vater schämen muss.

Inhaltsverzeichnis

1. Vorwort	5
2. Musterbeispiele des Frauenbilds im Dt. Film (1918-1924)	8
3. Das Frauenbild in Lubitschs deutschen Filmen	8
3.1. Des Schauspielers Lubitschs Gegenspielerinnen	9
3.1.1. <i>Schuhpalast Pinkus</i> – Man(n) erwirbt eine Gattin	10
3.1.2. <i>Als ich tot war</i> – Schwierige Schwiegermutter	11
3.1.3. <i>Meyer aus Berlin</i> – Man(n) flüchtet vor der Gattin	13
3.2. Ossi Oswalda - Ungehemmte Weiblichkeit	16
3.2.1. <i>Ich möchte kein Mann sein</i> – Zu Kaisers Zeiten	17
3.2.2. <i>Die Austerprinzessin</i> und die <i>Screwball Comedy</i>	19
3.2.3. <i>Die Puppe</i> – Frauen sind keine Puppen mehr!	21
3.3. Pola Negri - Das Vamp und sein Schicksal	24
3.3.1. <i>Die Augen der Mumie Ma</i> – Kein Entkommen	26
3.3.2. <i>Carmen</i> – Eine anspruchsvolle Frau	28
3.3.3. <i>Madame DuBarry</i> – Die Mächtigste Frau Frankreichs	33
3.3.4. <i>Sumurun</i> – Solidarität unter Frauen	34
3.3.5. <i>Die Bergkatze</i> - Lubitschs „ <i>Wahlverwandtschaften</i> “	36
3.4. Henny Porten - Zart und Zäh	40
3.4.1. <i>Kohlhiesels Töchter</i> – Eine Doppelrolle	40
3.4.2. <i>Anne Boleyn</i> – Des Königs austauschbare Puppen	43
4. Schlussfolgerung	46
5. Quellenverzeichnis	51

1. Vorwort

Der frühe deutsche Stummfilm (1918-1922) wird oft irrtümlicherweise mit dem Expressionismus gleichgestellt. Wenn auch der Gruselfilm *Der Student von Prag* (1913) einige Elemente dieser kunstgeschichtlichen Strömung aufweist, so gilt allgemein *Das Kabinett des Dr. Caligari* (1919) als deren Startschuss. Diesem Film folgten u.a. *Der Golem – wie er in die Welt kam* (1920) und Murnaus *Nosferatu – eine Symphonie des Grauens* (1922).

Die Rezeption des breiten Publikums jedoch war weitaus positiver, wenn keine avantgardistische Experimente, sondern Fritz Langs Monumentalfilme, wie z.B. *Der müde Tod* (1921) oder *Die Nibelungen* (1922), Langs Kriminalfilme, wie Langs Diptychon *Doctor Mabuse* (1922), Abenteuerfilme, wie Joe Mays *Das indische Grabmal* (1921), historische Streifen, wie *Anna Boleyn* (1920) oder Komödien, wie *Kohlhiesels Töchter* (1920), auf der Leinwand liefen, die beiden letzteren von Ernst Lubitsch. Die Uraufführung von *Madame DuBarry*, ein weiterer von Lubitsch gedrehter Film, bewies sich am 18. September 1919 als echtes Publikumsmagnet. Zu dieser Gelegenheit wurde in Berlin der neue Ufa-Palast am Zoo eingeweiht, welcher ca. 1.800 Zuschauern einen Sitz bot. Publizisten und Schriftsteller wie Tucholsky und Döblin hatten anfangs zwar keine gute Einschätzung für diese neue Unterhaltungsform, erkannten aber, dass der Film „verbreiteter“ und „besuchter als das Theater“ sei, und „infolgedessen (...) größte Aufmerksamkeit“ verdiente (Wolf, 2014, S. 140-141). Das Kino hatte sich von der Rummelattraktion zum Massenmedium entwickelt.

Für die größten Kassenschlager dieser Jahre (1916-1922) verantwortlich, stand Ernst Lubitsch hinter – zum Teil auch vor – der Kamera. Anders als die meisten Filmemacher seiner Zeit, versuchte Lubitsch ein dreidimensionales Bild der Frau wiederzugeben. Das Gewicht, das der Berliner Regisseur seinen weiblichen Figuren auf der Leinwand gab, und die hohe Akzeptanz, die wiederum diese Frauenbilder bei den Kinobesuchern fand, trugen sehr viel zu Lubitschs Erfolg bei.

Sein Durchbruch in Deutschland führte den einstigen Zögling des Wiener Theaterregisseurs Max Reinhardt nach Hollywood, in die damals schon führende Filmindustrie der Welt. Denn obgleich 1919 in der Weimarer Republik fünfhundert,

meist Kurzfilme, im Jahr gedreht wurden, und diese Industrie „mehr als 20.000 Menschen“ (Wolf, 2014, S. 140) beschäftigte, produzierte allein Paramount, das größte Filmstudio, in den Jahren zwischen 1917 und 1922 einen Durchschnitt von jährlich hundertzwanzig Langfilme (Finler, 2006, S. 41).

Trotz seiner für die Filmgeschichte immensen Bedeutung, ist Lubitschs Rezeption heutzutage im Vergleich zu anderen deutschen Filmgrößen wie Lang und Murnau eine Fußnote, eine Marginalie. Bekennende feministische Filmkritikerinnen sind sich über das Frauenbild in Lubitschs Filmen uneins. Marjorie Rosen zufolge, porträtierte Lubitsch oft „oberflächlich radikale, sexualverkehrbeanspruchende Frauen, belastete sie dann allerdings mit tölpelhaften oder wenig anziehenden Merkmalen, so dass sie dem soziosexuellen Status quo keine Gefahr darstellten“ (Rosen, 1973, S. 130-131). Laut Sabine Hake, die eine gründliche Untersuchung von Lubitschs frühen Filmen veröffentlicht hat, waren es Lubitschs „Weltlichkeit, Ironie und Raffinement“, die Lubitschs Filmen in den Zwanzigern „neuartig und aufreizend“ machten (Hake, 1992, S. 5). Mollie Haskell hingegen pries die „Vielschichtigkeit der Frauenbilder in Lubitschs Filmen, die sowohl klug und sinnlich“ seien (Haskell, 1987, S. 86-87). Für E. Ann Kaplan mache Lubitschs „Annäherung zur Sexualität“ seine Filme „aus einem feministischen Blickwinkel uninteressant“ (Kaplan, 1981, S. 305-312).

Und doch haben Filmemacher schon früh erkannt, dass „die gesellschaftliche Typenbildung“ auf der Leinwand nicht nur „in filmischen Stereotypen übertragen“ wird (Jaspers, Schaefers, 2018, S. 16), sondern dass dieser Mechanismus zugleich eine Rückwirkung erlaubt: Das Kino ist heutzutage immer noch ein Medium, das die Identifikation bzw. die Ablehnung beim Zuschauer aufruft. Man erblickt neue Männer- und Frauenbilder auf der Leinwand, und reagiert darauf. Die Frage wird demnach lauten, ob Ernst Lubitsch dazu beigetragen hat, ein neues bzw. neue Frauenbilder im Film zu schaffen, oder zumindest existierende Muster zu nuancieren.

Es soll mit dieser Abschlussarbeit bewiesen werden, dass Lubitsch das filmische Frauenbild seiner Zeit erweitert hat. Lubitsch hat die essenzielle Rolle der Frau in der neuentstandenen Gesellschaft nach dem Ersten Weltkrieg früh

erkannt, und ihr die Entsprechende Vorrangstellung in seinem Film geboten. 1918 ist das Jahr Lubitschs „kopernikanischen Wende“, wonach er ab diesem Zeitpunkt die Hauptrollen für seine Filme hauptsächlich für Frauen mitschrieb und drehte. Er stellte die Frau in den Mittelpunkt der Aktion, und verwandelte sie in ein diskursives Subjekt. Lubitsch leistete in diesem Feld Pionierarbeit, deren Einfluss gar in Spolianskys Liedern zu erkennen ist. Die Gendertheorie wird aufgrund der mit Lubitsch geteilten essentialistischen Weltanschauung nur im Falle des Films *Ich möchte kein Mann sein* (1918) ins Feld geführt, und somit vom Ausgangspunkt dieser Abschlussarbeit ausgeschlossen. Diese Entscheidung wird damit begründet, dass Lubitsch einzeln in diesem Film mit dem, was man heute einen konstruktivistischen Ansatz nennt, spielt, um am Ende die Schlussfolgerung zu ziehen, dass das Geschlecht von Natur aus differenziert sei, dass es keinem sozialen bzw. kulturellen Konstrukt entspreche, sondern dass die Geschlechterordnung eine natürliche Wesenseigenschaft des Menschen sei.

In seinen Berliner Jahren hat der deutsche Filmregisseur Muster für die Frauenbilder der späteren *Screwball Comedy* und *Film-Noir* geschaffen. Er hat in Zusammenarbeit mit drei wichtigen Schauspielerinnen - Ossi Oswalda, Pola Negri und Henny Porten - diese jeweiligen Muster auch von Film zu Film variiert, mit feinen Unterschieden abgestuft. Die subtile Unterschiede zwischen den verschiedenen Rollen Oswaldas, Negris und Portens machen es zur sinnvollsten Lösung, all deren erhaltene Filme zu analysieren, um nicht als wählerisch zu gelten.

Anhand einer Studie von Lubitschs zugänglichen deutschen Filmen mit den oben erwähnten Leinwandkünstlerinnen, zusammen mit einem kurzen Überblick über zeitgenössische Filme anderer Filmemacher (1916-1922) und einer Auswahl Lubitschs vorhandenen Bibliographie, soll ein - hoffentlich aufschlussreiches - Licht auf Lubitschs entscheidenden Einfluss auf die Erweiterung des filmischen Frauenbilds geworfen werden.

2. Musterbeispiele des Frauenbilds im Dt. Film (1918-1924)

Es seien nun relevante weibliche Hauptrollen im Laufe der Geschichte des deutschen Kinos aus diesem Zeitabschnitt erwähnt, in dem auch Lubitsch seine Filme in Deutschland drehte.

Sowohl Mays *Indisches Grabmal*, Wienes *Caligari*, wie auch *Der Golem* und Murnaus *Nosferatu*, greifen in der damaligen Weimarer Zeit auf das alte Muster der Frau als leidendes Opfer zurück. Das in diesen Filmen dargestellte Frauenbild entspricht einer passiven, unmündigen Figur, die nur tatenlos auf die Geschehnisse abwartet und sie erleiden muss. Wie Aischylos' *Schutzflehenden*, glauben sie, nur auf die Hilfe der Männer bzw. höherer Mächte angewiesen zu sein.

Friedrich Wilhelm Murnau, der 1926 den Fauststoff verfilmen wird, ermöglicht die Rettung der Seele Faustens, dank des Opferlamm Gretchens Glauben. In Goethes Worte, stellt dies „das Ewig-Weibliche“ dar. Man könnte schlussfolgern, dass - in Murnaus Augen - den Frauen die Opferrolle angeboren sei.

Interessanter ist Thea von Harbous geschaffene weibliche Hauptfigur in Langs Märchenverfilmung *Der müde Tod*, wie auch deren Rezeption der Hauptfiguren im deutschen Epos *Die Nibelungen*: sie stellen aktive Frauenbilder dar, die ihre Umwelt zum Guten oder zum Schlechten mitgestalten. In *Der müde Tod* spielt Lil Dagover eine Frau, die heldenhaftes vollbringt, um ihren Geliebten aus dem Reich der Toten zurückzugewinnen. Im Gegenteil dazu, stellen Brünnhild im ersten- sowie Kriemhild im 1924 erschienenen zweiten Teil der Nibelungenverfilmung die Frauen als dämonische, übergroße, dem Manne überlegene Wesen dar.

Im folgenden Abschnitt soll gezeigt werden, wie grundlegend Lubitschs deutsche Filme dazu beitrugen, dieses aktive, sich behauptende Frauenbild zu schaffen.

3. Das Frauenbild in Lubitschs deutschen Filmen

In diesem Abschnitt soll das Frauenbild in Lubitschs deutschen Filmen nach seinen wichtigsten Hauptdarstellerinnen unterschieden werden.

Die für Lubitsch so wichtige Ausstrahlung seiner Darstellerinnen auf der Leinwand, verbunden mit seinem Kassenerfolg, war maßgebend für die Einführung eines angehenden *Star Systems* bei der UFA, obgleich 1924 der nach Hollywood ausgewanderte Lubitsch klagte:

Vor allen Dingen muß die deutsche Filmindustrie danach trachten, sich weibliche Stars heranzuziehen, deren Persönlichkeit in der Welt interessiert. Hier ist der schwächste Punkt der deutschen (Film)Industrie. (...) Man erzähle mir nicht, dass es in Europa keine schönen begabten Frauen gäbe. (Prinzler, 1984, S. 103)

Die Erkenntnis des Schwerpunkts der weiblichen Figuren in der Filmindustrie verbindet Lubitsch mit der liebevollen Fürsorge, mit der die Darstellerinnen selbst behandelt werden sollten: „Es muß den jungen Anfängerinnen nicht zur Qual gemacht werden, am Film mitzuwirken, sondern zur Freude.“ (Prinzler, 1984, S. 103)

Jede von Lubitschs Hauptdarstellerinnen vermittelt eine besondere, ihr eigene Ausstrahlung - eine Aura, könnte man sagen, welche sie für gewisse Rollen vorbestimmt. Dieses sogenannte *Typecasting*, oder Festlegung eines Schauspielers auf einen bestimmten Filmtypus, ist schon seit frühesten Tagen des Filmgeschäfts von den Schauspielern kritisiert worden, obwohl es Filmproduzenten bzw. Filmregisseure ermöglichte, auf der Leinwand ein genaues Abbild ihrer eigenen Vorstellungen zu widerspiegeln.

Lubitschs einzige Mitarbeit mit dem dänischen Leinwandstar Asta Nielsen gilt für die Nachwelt bis jetzt leider als verschollen. Obwohl hier und dort Kopien von einigen von Lubitschs frühen Filmen in den letzten zwanzig Jahren aufgetaucht sind, so bleibt dessen 1919 gedrehter Spielfilm *Rausch* unzugänglich.

Nielsen somit ausgelassen, werden in diesem Abschnitt die Frauenbilder analysiert, die von Lubitschs wichtigsten Mitarbeiterinnen auf der Leinwand dargestellt worden sind: die ungezwungene Komödiantin Ossi Oswalda, das exotische Vamp Pola Negri und die standhafte Henny Porten. In einem einführenden Abschnitt werden zudem noch die Bilder der Gegenspielerinnen vom Schauspieler Lubitsch in seinen ersten Kurzfilmen skizziert.

3.1. Des Schauspielers Lubitschs Gegenspielerinnen

In der Reihe von Filmen, in denen der Filmregisseur auch die Hauptrolle übernimmt, ist der Blick der Kamera – und somit die Handlung - auf ihn gerichtet,

auf den Mann. Frauen sind für den Archetypen, den er darstellt, als Spiel- oder Lebensgefährtin dargestellt – bestenfalls beides zugleich. Lubitschs Leinwandfigur ist sich für keine Frau zu schade - nicht einmal für die eigene Schwiegermutter. Lubitsch flirtet vor der Kamera mit allen, die in seine Nähe kommen - genau wie er es hinter der Kamera mit dem Zuschauer tut.

Das resultierende Frauenbild ist in dieser frühen Phase allerdings sehr flach, weit entfernt von der Komplexität, die seine spätere Filmkarriere kennzeichnen wird².

Das Muster zur Filmpersona dieser Gegenspielerinnen soll an folgenden Beispielen erläutert werden: *Schuhpalast Pinkus* (1916), *Als ich tot war* (Lubitsch, 1916) und *Meyer aus Berlin* (1919).

3.1.1. *Schuhpalast Pinkus* – Man(n) erwirbt eine Gattin

Ernst Lubitsch spielt, wie oben schon erwähnt, die Hauptrolle in diesem von autobiographischen Szenen gespickten Dreiakter, und die Handlung wird sich um ihn drehen - und somit kreisen auch all die weiblichen Figuren um einen Mann.

Sally Pinkus (Lubitsch) verkörpert einen Berliner Juden aus kleinbürgerlichen Verhältnissen, der als Schüler scheitert, dann als Lehrling in einem Schuhgeschäft angestellt wird, und letztendlich dank seines Charms und hellen Witzes sich selbst zum Besitzer eines Schuhpalasts aufarbeitet.

Die Frauen in Sallys Leben lassen sich den Hof machen: das Kindermädchen im Haus, das Schulmädchen im Hof, die Tochter seines Arbeitgebers, seine Geschäftskolleginnen, seine Kundschaft. Die Frauen lassen ihn bei sich einschmeicheln, da er keine Gefahr für sie zu verkörpern scheint: Er ist weder besonders gutaussehend, noch hat er einen hohen gesellschaftlichen Status. Und nebenbei ist Sally ein Frauenheld, den man mutmaßlich schwer gezähmt bekommt. Für eine Frau der bürgerlichen Gesellschaft bedeutet dies ein Problem.

Eine reiche Kundin (Else Kenter) erkennt Pinkus' Geschäftssinn und leiht ihm eine große Summe Geld aus. Nachdem er fleißig gearbeitet und gespart hat, will er ihr das Geld natürlich zurückbezahlen. Doch als er gerade dabei ist, ihr einen Scheck auszustellen, bemerkt er beides: die hohe Geldsumme und die Schönheit

² Siehe Marlene Dietrich in *Angel* (1937) oder Carole Lombard in *To be or not to be* (1942).

der Frau – und deren Lächeln. Auf Sallys Schlusspointe, die Geschäftssinn und Charme vereint („Wozu teilen? Werden Sie meine Frau, dann bleibt's in der Familie!“) (Lubitsch, 1916b, 0:44:29), lächelt die reiche Frau nun und gibt zu verstehen, dass sie sich vom Draufgänger Sally hat verführen lassen. Sie erkennt in ihm den Männertyp, der sie unterhalten und auch für sie sorgen kann. Sie hat in Sally investiert und, da nun etwas aus ihm geworden ist, kann sie ihn heiraten.



(Lubitsch, 1916b, 0:44:29)

Die Frauen werden, wie oben schon angekündigt, von Sallys Blickpunkt aus betrachtet. Sie stellen ein Objekt dar, sind grob skizziert und nichts Weiteres als ein Element der Handlung, keine vollendete Figur. Sie stellen entweder ein Amusement oder ein Mittel, um in einer gutbürgerlichen Gesellschaft emporzukommen, dar.

3.1.2. *Als ich tot war* – Schwierige Schwiegermutter

Im vorigen Film hatte der Hauptdarsteller Sally Pinkus geheiratet. Und was nun? In diesem Film führt er sogar seinen eigenen Namen, Ernst Lubitsch, und seine Filmpersona bleibt die Gleiche. Das heißt, der Mann erfährt den natürlichen Wandel der Zeit: Der Hochzeit folgt das Zusammenleben. Und abermals wird die Frau um die Figur Lubitschs kreisen – doch in diesem Fall nimmt die

Schwiegermutter die wichtigste weibliche Rolle ein. Sie wird in der Ehe zwischen ihrer Tochter und Lubitsch ein Wörtchen mitreden wollen. Und drei sind bekanntlich einer zu viel – besonders wenn es sich eben um die Schwiegermutter handelt.

Ernst ist nämlich Mitglied beim Schachklub, und spielt die ganze Nacht hindurch, was die Schwiegermutter stutzig macht. Sie ist es, die erkannt hat, dass die Position ihrer Tochter als Ehefrau angefochten ist. Wer weiß, ob hinter diesen nächtlichen Eskapaden nicht eine andere Frau dahintersteckt, die ihrer Tochter ihren Platz im Haus und Herd strittig machen könnte. Die Schwiegermutter redet ihrer Tochter (Louise Schenrich) ein, dass sie sich von ihrem Mann trennen soll. So weit wird es nicht kommen, denn Ernst verschwindet einfach und lässt sich für tot erklären. Diese Gelegenheit nutzt die Schwiegermutter aus, um ihrer Tochter einen neuen Gatten zu suchen. Ein Mann der nicht bei Nacht unterwegs sein soll. Lubitsch wird erstens diese Heirat verhindern müssen, um sich danach um seine Schwiegermutter zu kümmern. Beides ist leicht gemacht – er zählt mit der Hilfe der weiblichen Dienerschaft im Haus – sie finden am schelmischen Lubitsch gefallen - und lässt sich, als Butler verkleidet, von seiner Frau anstellen, die ihn nicht erkennt (!). Die Schwiegermutter verguckt sich in den Butler (!), worauf Lubitsch die Perücke abnimmt und seine wahre Identität offenbart. Ernst fordert die Schwiegermutter dazu auf, „sofort abzureisen und sich nie wieder blicken zu lassen“ (Lubitsch, 1916a, 0:33:24), wenn sie nicht ihre Ehre verlieren mag. Die Ehre der Frau ist demnach äußerst wichtig, die der Schwiegermutter noch wichtiger.



(Lubitsch, 1916a, 0:33:00)

Die Schwierigkeiten der Ehe werden in Form von Slapstick präsentiert: mangelnde Intimität wegen der bei ihnen wohnenden Schwiegermutter, nächtliche Eskapaden des Mannes – auch wenn es sich hier um unwahrscheinliche Schachpartien handelt -, Seitensprünge, Nebenbuhler, und gar der Tod. Das flache und stereotypische Frauenbild setzt sich hier fort³.

3.1.3. Meyer aus Berlin – Man(n) flüchtet vor der Gattin

In diesem letzten von Lubitsch selbst den Hauptdarsteller spielenden Film, zeigt sich – wie schon in *Das fidele Gefängnis* (1917) - die Langeweile des Alltags als schlimmster Feind der Beziehung zwischen Mann und Frau. Und auch in diesem letzten Klamauk drehen sich alle weiblichen Charaktere um die Figur Lubitschs.

Der Berliner Sally Meyer (Lubitsch) spielt den kranken Mann, da er vor hat, eine Woche in die Alpen in Kur zu fahren – wohlbemerkt, ohne seine Frau. Er schreibt diesbezüglich sogar seinem Arzt: „(...) Ich weiß nicht, ob ich krank bin, aber ich muß unbedingt mal weg von hier. Sie müssen mir helfen, sonst gibt es Schwierigkeiten mit meiner Frau. Kommen Sie bald und verschreiben Sie mir Tapetenwechsel (...)“ (Lubitsch, 1919a, 0:00:44)

Schwierigkeiten mit seiner Frau (Ethel Orff) könnte es deswegen geben, weil Sally im Hause mit dem Dienstmädchen flirtet. Doch die Frau wird gutgläubig genug dargestellt, um ihren Gatten einige Tage auf Freiersfüßen wandeln zu lassen. Sallys Ehefrau fragt noch den Arzt: - „Glauben Sie, dass es schlimmer wird?“ (Lubitsch, 1919a, 0:04:13). Sie zeigt sich eben als die gutbürgerliche Ehefrau, die das heilige Amt der Ehe aufrecht erhalten muss.

Meyers draufgängerische Art steht wieder im Gegensatz zu seinem Aussehen, klein und nicht gerade hübsch. Seinen Sinn für Humor und tollpatschiges Auftreten hinzugerechnet, lässt ihn bei den Frauen harmlos erscheinen. So z.B. im Zugabteil in die Alpen. Eine Dame im Abteil: - „Aber Herr Meyer, in diesem

³ Die Pantomime, in der Lubitsch den Butler im eigenen Haus spielt, könnte eventuell als Vorbild für die später sehr einflussreiche amerikanische *Screwball Comedy My Man Godfrey* (1936) gelten, wo ein vermeintlicher Butler auch eine Tochter – und gewissermaßen auch deren Mutter - verführt.

Abteil reisen nur Damen!“. Sally Meyer: - „Gerade deshalb bin ich ja reingekommen“. (Lubitsch, 1919a, 0:09:28)

Dies wird besonders im Berghotel ausdrücklich, wo Sally mit Kitty (Trude Troll), einer verheirateten Frau, flirtet. Meyer besitzt kein verlogenes Ehrgefühl, was demgegenüber an manchem Mann als Überbleibsel aus der gerade abgeschlossenen Wilhelminischen Ära immer noch anhaftet. Männer dürfen sich Affären leisten, Frauen eigentlich nicht. Und doch: Lubitsch findet einen Weg um die Eskapade einer verheirateten Frau zu inszenieren. Gerade die waghalsige Art und komisches Aussehen Sallys – ein Berliner Jude in Lederhosen und mit Fasanenfeder geschmückter Hut – führen Kitty zum Entschluss, sich von diesem kleinen Spaßvogel eskortieren zu lassen, bis ihr Ehemann eintrifft, um sich somit vor einem regelrechten Schwarm von Verehrern in Sicherheit zu bringen. Der Frau bleibt in dieser Männerwelt keine andere Lösung, als sich ihres Witzes zu bedienen, um gesellschaftlich zu überleben.

Obwohl Meyer an Bergsteigen überhaupt nicht interessiert ist, wird er die charmante Kitty am folgenden Tag auf dem anstrengenden Weg hinauf zum Watzmann (2.800 M. Höhe) begleiten. Die stereotypischen Rollen von Mann und Frau werden umgetauscht, wie so oft in Lubitschs Filmen, was zu erotischen Anspielungen führt, und den Zuschauer erheitert. Dies ermöglicht Lubitsch auch, eine pikante Seite der Frau zu zeigen. Frauen sind nämlich auch Subjekte, die Sex begehren:

Kitty: - „Sie können wohl nicht mehr weiter.“

Sally: - „Oh! Was glauben Sie, wo ich schon überall drauf war?“ (Lubitsch, 1919a, 0:36:57)

Das später wiederkehrende Motiv des beidseitigen Ehebruchs zwischen zwei Ehepaaren in Lubitschs Filmen tritt in den letzten Akten dieses Films auf. Kitty und Sally haben sich zum Bergsteigen mit einem Seil aneinandergebunden. Die Untertöne im folgenden Wortspiel sind, für den *Lubitsch Touch* kennzeichnend, nicht erklärungsbedürftig:

Kitty: - „Wenn wir jetzt fallen, fallen wir zusammen.“

Sally: - „Und das würde mir gut gefallen.“ (Lubitsch, 1919a, 0:38:13)

Lubitsch setzt der Frau diese Worte in den Mund, doch wird es stets der Mann sein, der die Pointe setzt. Wortspiele, die als typisch jüdischer Humor beschrieben werden, oft mit sexuellen Untertönen bespickt, tauchen auch in diesem Dialog auf, zwischen ihren jeweiligen Lebenspartnern, die ihnen auf der Spur sind:

Kittys Gatte: - „Rennen Sie nicht so, die entwischen uns nicht!“

Sallys Ehefrau: - „Sagen Sie das nicht, Sally hat eine gute Nase!“ (Lubitsch, 1919a, 0:52:13)

In der Berghütte, in der sie die Nacht verbringen müssen, beginnt der letzte Akt. Seinen Film als einen Teil eines Gesamtwerks erblickend, spielt Lubitsch auf seinen oben schon geschilderten Film *Schuhpalast Pinkus* an:

Kitty: - Die Stiefel bekommen Sie doch gar nicht auf.

Sally: - Ich war früher Verkäufer in einem Schuhgeschäft. (Lubitsch, 1919a, 0:49:46)

Egal ob den Familiennamen Meyer oder Pinkus tragend, Lubitschs „Alter Ego“ auf der Leinwand – Sally, die Abkürzung von Salomon - bleibt dasselbe. Der Mann wirft sich unterwürfig der Frau zu Füßen, und bindet ihr sorgfältig die Schnürsenkel los. Die Frau steht in einer dominanten Position da. Für Lubitschs Stil, ist dieser kurze, nicht explizite Augenblick, Anspielung genug. Danach können sich Mann und Frau ins Stroh legen und - schlafen. Beide Ehepaare finden aber wieder – wie schon 1917 in *Das fidele Gefängnis* - zueinander, nachdem sie unwissend die Nacht nebeneinander in der kleinen Hütte verbracht haben.



(Lubitsch, 1919a, 0:55:20)

Die Frau akzeptiert zu einem gewissen Punkt die Seitensprünge des Mannes, nicht weil sie denkt, dass sie ihm auf irgendeine Weise untergeordnet sei, sondern weil diese Eskapaden auf die vermeintlich verschiedene Wesensart von Mann und Frau beruhen. Und doch ist Kitty auch als Spiegelbild von Sallys Ehefrau zu erkennen. Eine verheiratete Frau, die ihren geliebten Gatten doch hintergehen könnte⁴: Die Frau ist auf dem Weg zur Gleichberechtigung. Nicht nur Männern ist ein Seitensprung erlaubt. Logischerweise gehört dazu auch eine Frau. Diese wird von nun an von Lubitsch vollkommen als Agent der Handlung erkannt, und die kopernikanische Wende in Lubitschs Film wird schon angekündigt: Die Frauen werden von nun an im Mittelpunkt der Handlung stehen.

3.2. Ossi Oswald – Die ungehemmte Weiblichkeit

Der in der Weimarer Republik vollbrachte Sprung in die Moderne, nahm schon mitten in der Kaiserzeit seinen Anlauf. Um 1900 ging die Frauenrechtskämpferin Anita Augspurg mit einer Frau einen Lebensbund ein. Sie setzte sich für die Rechtstellung aller Frauen ein - gar der Prostituierten. „Frauenfrage ist Rechtsfrage“. Nicht nur das Wahlrecht blieb den Frauen im Kaiserreich untersagt: Ohne akademisches Studium waren für sie alle gut

⁴ Die verheiratete Frau, die fremdgeht, wird sich als ein wiederkehrendes Motiv in Lubitschs zukünftigen Filmen zeigen, so z.B. in *Angel* (1937) oder in *To be or not to be* (1942).

bezahlten Berufe versperrt, und ohne Zustimmung des Mannes konnten sie auch nicht über ihr eigenes Geld verfügen (Henke, 2010, S. 56).

Die Forderungen nach Frauenwahlrecht sind Jahre später erreicht worden. Weitere Ziele Augspurgs, wie das Recht in der Ehe den eigenen Namen zu behalten, und über die eigene Sexualität selbst bestimmen zu dürfen, mussten länger warten (Henke, 2010, S. 58).

Zum Teil reflektiert diese gute Sache in Lubitschs deutschen Filmen als Klamauk: Rick McCormick bezeichnet die Zeit von 1914 bis 1918 als Lubitschs „Übergangsphase vom ‚frechen Buben‘ Sally zur rebellischen ‚frechen Göre‘ Ossi“ (McCormick, 2020, S. 33). Ossi Oswalda spielt die Hauptrolle in einer Reihe von Lubitschs Filmen, in denen die weibliche Hauptfigur ungehemmt ihre Weiblichkeit auslebt.

Oswaldas äußerliches Erscheinen lässt eine sehr junge, dreiste und lebenslustige, wenn auch willensstarke und selbstsichere Frau durchblicken, die, auf naive Art, ihrem entspringenden Sexualtrieb folgend, nach Emanzipation strebt. Nach Sabine Hakes Meinung jedoch, bedient sich der Regisseur „der androgynischen Erscheinung Oswaldas“, um die „bedrohlichen Aspekte einer befreiten weiblichen Sexualität“ zu entschärfen (Hake, 1992, S. 45).

3.2.1. *Ich möchte kein Mann sein* – Rollentausch zu Kaisers Zeiten

Bei *Ich möchte kein Mann sein* (1918) handelt es sich um einen ca. 40 Minuten langen Dreiakter, welche Uraufführung noch zu Kaisers Zeiten stattfand, und zwar am 1.10.1918 (Prinzler, 1984, S. 206). Darin sieht man die Schauspielerinnen Ossi Oswalda lüstern Träubchen essen, die Zunge raustrecken und Zigarre rauchen, während sie im Garten mit zwei Männern Karten spielt.⁵ Die Gouvernante der noch unmündigen jungen Frau tadelt sie aufgrund des Rauchens, was sich damals für eine Frau nicht gehörte. Doch als die alte Frau sich in Sicherheit vor fremden Blicken fühlt, raucht sie selber wie ein Schlot.

Diese Pointen sagen viel über das Bild der Frau in Lubitschs Komödien aus: Sie verdienen es, gleich behandelt zu werden, weil sie den Männern ebenbürtig

⁵ Um eine solche Anspielung auf eine Dreierbeziehung im amerikanischen Film sehen zu dürfen, mussten sich die Amerikaner noch einige Jahre gedulden - bis eben Lubitsch bei ihnen drehte (z.B. in *Design for living*, 1933).

sind. Doch die ältere Generation hängt noch an Etikette und an alten gesellschaftlichen Normen fest – bewusst, dass sich manches doch nie ändern wird.

Früh zu Bett gehen, einen tiefen Knicks machen, sich ein Korsett anbinden lassen... Diese Bräuche attackiert Ossi. Und Lubitsch zeigt volles Verständnis für sie, besonders als der Vormund des Mädchens sie nach eigener Aussage „klein kriegen“ will (Lubitsch, 1918a, 0:12:52). Daraufhin beklagt sich Ossi, warum sie nicht als Junge auf die Welt gekommen sei, und beschließt kurzentschlossen sich fortan als junger Mann zu kleiden, und sich auch als ein solcher zu benehmen. Doch Lubitsch lehrt den weiblichen Kinobesucherinnen, dass es Männer auch nicht so leicht haben, wie sie vielleicht denken. Abstruse Sitten gibt es auch für Männer: die Krawatte anbinden, den Kragen eng schließen... Mädchen Anlächeln und Eskortieren, Rauchen und sich Betrinken sind nur die eine Seite des Männerwesens der späten Kaiserzeit: die Schattenseite ist z.B. das ständige wetteifern.



(Lubitsch, 1918a, 0:18:55)

Lubitsch dreht hier, wie so oft, den Spieß um, und lässt es geschehen, dass sich der frischgebackene Jüngling und sein Vormund im Rausch in einer

homoerotischen Szene küssen⁶. Bevor die ganze Geschichte aufgeht, ist es Ossi diejenige, die ihren Vormund „klein kriegt“ (Lubitsch, 1918a, 0:44:00), doch sie ist aus der Sache schlau geworden, und „möchte kein Mann sein“ (Lubitsch, 1918a, 0:45:03). Lubitschs Kritik an der Geschlechterdifferenz endet hiermit.

Der Sexualtrieb in Mann und Frau wird zum Getriebe für die Gleichberechtigung in Lubitschs Filmen. Gerade wegen dem Unterschied zwischen den Geschlechtern, fühlen sie sich zueinander hingezogen, und erkennen in ihrer gegenseitigen Zuneigung ihre Ebenbürtigkeit.

Aus der Sicht der Geschlechterforschung (*Gender Studies*) würde man heute sagen, dass Lubitschs Schlussfolgerung einem essentialistischen Ansatz folgt: Nach Lubitsch ist das Geschlecht „eine natürliche Wesenseigenschaft“, die man von Geburt aus erwirbt. Dieses essentialistische Verständnis, das die Unterschiede zwischen männlichem und weiblichem Geschlecht erkennt, verbunden mit einem feministischen Anspruch, zielt auf die „Gleichberechtigung unterschiedlicher Geschlechter“ (Drügh, 2012, 478-482).

3.2.2. „Die Austernprinzessin“ und die *Screwball Comedy*

Eine weitere Komödie von Ernst Lubitsch aus dieser Zeit ist *Die Austernprinzessin* (1919). Subtile Unterschiede sind aber zu erkennen: die Geschichte eines reichen Großindustriellen „des Austernkönigs“, der von seiner Tochter den Hals voll hat - die ihrerseits ihre Ungeduld einen Mann zu finden, kaum zügeln kann – und sie mit einem Prinzen verheiraten will, zeigt deutlich die gesellschaftliche Lage in der beginnenden Weimarer Republik an. Der Adel – Hochadel mitgezählt – ist mit dem untergegangenen Kaiserreich Pleite gegangen, und um zu überleben, muss er ein Bündnis mit Financiers und Industriellen eingehen. Ähnliches wird uns Lubitsch in seiner amerikanischen Epoche in *Ninotchka* (1939) zeigen.

Natürlich fehlen den neuen Reichen jegliche Manieren, was einen deutlichen Einfluss auf Frank Capra (*It happened one night*, 1934) und Gregory La Cava

⁶ Ein Jahr später, als das Kaiserreich schon untergegangen war, durfte man es sich erlauben, für eine äußerst kurze Zeit das Thema Homosexualität auf der Leinwand zu porträtieren, wie in der Rarität *Anders als die Andern* (Richard Oswald, 1919). Noch vierzig Jahre später hatte gar Billy Wilder in den Vereinigten Staaten Probleme mit der Zensur wegen der Komödie „*Manche mögen's heiß*“ (1959), und in Deutschland wurde der verruchte §175 erst 1994 (!) aufgehoben.

(*My Man Godfrey*, 1936), und eben auf die *Screwball Comedy* haben wird, ein Subgenre in dem sich Frauen aus reichen aber idiotisierten familiären Verhältnissen in arme Schlucker verlieben. Der Bräutigam ist arm, die Braut reich, doch keinen von beiden kümmert es wirklich: Die Zeiten der *Minna von Barnhelm* scheinen längst vergessen zu sein.

Auch hier spielt Ossi Oswalda die Hauptrolle, und erscheint dabei als eine ungehobelte, launische, gar aggressive Göre. Da sie anfangs nicht in der Lage ist, für sich einen Ehemann zu suchen, soll ihn ihr Vater für sie finden. Die erotische Pulsion der Jungfrau verkommt zu sexuellem Frust, und geht letztendlich in Gewalt auf.



(Lubitsch, *Die Austerprinzessin*, 1919b, 0:03:38)

Diese Lage bedingt vom Vater ein hohes Maß an Geduld, doch es lässt sich einen Prinzen finden: Nucki (Harry Liedtke), dessen Name dem Kosenamen des kurz zuvor ermordeten Zaren von Russland stark ähnelt. Der Prinz schickt jedoch einen treuen Freund zu der „Austerprinzessin“, und so beginnt ein Verwechslungsspiel. Die Frau zeigt sich selbstbewusst und mustert ihren angeblichen Prinzen von Kopf bis Fuß. Sie will die Ware testen, bevor sie sie

kauft. Des Weiteren, ergreift auch sie die Initiative. Sie nimmt ihn unterm Arm, läuft ihm später sogar voraus, worauf sich folgender Dialog ergibt:

Nuckis Freund: - „Vorher war ich vorne.“

Ossi: - „Ja, da waren wir noch nicht verheiratet.“ (Lubitsch, 1919b, 0:26:01)

Wie auch im vorigen Film, werden Mann und Frau einen Ausgleich in der gegenseitigen Liebe und in einem erfüllten Sexualleben erreichen.

3.2.3. *Die Puppe* – Frauen sind keine Puppen mehr!

Lubitsch selbst stellt am Anfang dieses Lustspiels in vier Akten ein Puppenhaus als Bühne inmitten der eigentlichen Bühne auf. Diese Metalepse zeugt einerseits von Lubitschs experimentierfreudigem Selbstvertrauen, andererseits aber auch vom aktiven Zuschauen und Mitdenken, welches er - im Einklang mit dem späteren Epischen Theater Brechts und Piscators - von seinem Publikum verlangt. Wenn auch nicht vorher von Lubitsch schriftlich theorisiert, so erlebt man in diesem Film schon die für Brecht einige Jahre später so essenzielle Verfremdung.

Das zu Zeiten der jungen Weimarer Republik noch nicht ganz außer Mode geratene Verfahren der Brautwerbung, der steigende Technologisierungsgrad der Gesellschaft, die strenge Etikette sowie die mangelnde sexuelle Aufklärung im frühen 20. Jahrhundert werden in dieser Satire Lubitschs gekonnt verspottet: Ein hochbetagter und kranker Baron wünscht sich, dass sein unverheirateter Erbe Lancelot den Bund der Ehe eingeht, damit sein Adelsgeschlecht nicht ausstirbt. Doch dieser ist ein verhätscheltes Muttersöhnchen, das bei dem bloßen Gedanken an Heirat schon in Tränen ausbricht. Von „vierzig Jungfrauen“ verfolgt, ergreift der junge Mann die Flucht. Diese lüsternen Frauenmassen werden sowohl in Lubitschs deutschen (z.B. *Die Bergkatze*) wie auch in seinen US-amerikanischen Filmen (z.B. *The Merry Widow*) wiederauftauchen. Der Autor Rick McCormick glaubt, hier ein Motiv gefunden zu haben, das unter deutschen Juden eine besondere Rolle spielte (McCormick, 2020, S. 120).

Doch wo soll der zitternde Mann, der nicht heiraten möchte, Zuflucht finden? Natürlich in einem Kloster:

Lancelot: - „Vierzig Jungfrauen sind hinter mir her!“

Ein Mönch: - „Übertreibe nicht, mein Sohn!“ (Lubitsch, 1919d, 0:10:56)

Die Mönche, kommen auf die Idee, dem Jüngling das Eheleben zu ersparen, und gleichzeitig die vom Baron versprochene Mitgift zu kassieren. Er müsste sich nur mit einer Puppe vermählen – ob das „weh tut“? (Lubitsch, 1919d, 0:17:38), fragt sich Lancelot.

Die neueste Kreation des extravaganten Puppenmacher Hilarius ist eine lebensgroße Nachbildung seiner eigenen Tochter Ossi. Die Puppe geht aber kaputt, und als der Erbe in Hilarius' Künstleratelier eintrifft, muss die echte Ossi für einen Augenblick für die Puppe einspringen. Lancelot „will eine solide Puppe von solidem Charakter!“. Hilarius antwortet, dass er „noch eine ganz unbescholtene Puppe“ habe. (Lubitsch, 1919d, 0:25:35)

Die vermeintlich asexuelle Puppe (Ossi) wirft sich Lancelot schon gleich in die Arme. Sie ist eine Frau aus Fleisch und Blut, will aus ihrem Elternhaus fort und einen jungen Mann heiraten. Der Sexualtrieb der Frau wird von Lubitsch wahrgenommen, und findet diesen durchaus berechtigt.

Hilarius verlässt für einen Augenblick das Zimmer, und ermuntert Lancelot, sich „mit dem Mechanismus der Puppe vertraut“ (Lubitsch, 1919d, 0:29:20) zu machen. Lächelnd, schlägt Ossi zu, als Lancelot sie am Bauch berührt. Hier sei erwähnt, dass die „Bedienung“ der vermeintlich mechanischen Puppe unter Ossis Kleid, am Hinterteil angefestigt ist. Die Puppe, das heißt, die Neue Frau der Weimarer Republik, lässt sich nicht mehr alles bieten. Sie bestimmt wie und wo und wann. Als Lancelot auf einen Knopf drückt, küsst sie ihn und lächelt. Es besteht nun doch Hoffnung für die Männer in dieser neuen Welt - wenn sie den Ansprüchen der Frau entgegenkommen.

Als Hilarius zurückkehrt, ist Lancelot von der falschen Puppe so angetan, dass er sie sofort kaufen und gleich mit ins Kloster nehmen möchte. In der Kutsche, auf dem Weg dorthin, lässt sie ihren Kopf auf Lancelots Schoß fallen. Er schaut ein Bisschen unbeholfen und schließlich küsst er sie. Die Frau ist immer ein Schritt vor ihrem männlichen Gegenspieler.



(Lubitsch, 1919d, 0:34:04)

Beim Baron wird nun Alles für die Hochzeit vorbereitet, und Lubitschs gesellschaftliche Kritik fällt auf fruchtbaren Boden: beginnend bei den geladenen Gästen und den Wilhelminismus kennzeichnenden Faible für pompöse Titel (z.B. Frau Vizeoberzollinspektorsekretär und Frau Unterkassenrevisionssupernumerar) (Lubitsch, 1919d, 0:49:09).

Frauen waren bisher nur Gattinnen. Doch Ossi wird diese altbackene Etikette demontieren: Ihre puppenähnliche Art sich zu bewegen, deutet der Baron jedoch als Zeichen dafür, dass sie einer steifen Familie angehört. Als Lancelot der falschen Puppe das Brautkleid anziehen will, staunt er:

Lancelot: - „Ausziehen kannst Du Dich auch allein? Die muss einen komplizierten Mechanismus haben.“ (Lubitsch, 1919d, 0:39:08) Sich der Emanzipation der Frauen anzupassen, ist für Männer, die in einer anderen Ära aufgewachsen sind, nicht leicht.

Als die Dienerschaft beim Festbankett der Braut das Essen präsentiert, antwortet der Bräutigam für die stumme Puppe, sie habe keinen Appetit – was sich damals für eine feine Dame ziemte. Doch als der Mann kurz wegschaut, hebt Ossi den Kellner am Frack fest, isst gierig und trinkt in einem Zug zwei

Weingläser aus. Die Frau hängt noch an gewissen Äußerlichkeiten, verbietet sich aber nicht, ihre Wünsche – auch sexueller Art – zu befriedigen. Beim Tanz schenkt Ossi den Gästen der Hochzeit sowie dem Zuschauer einen Einblick in ihre Unterwäsche. Beim Ehrentanz für die Braut wird Ossi von vielen jungen Männern umringt. Als der Bräutigam erscheint, schimpft er mit der vermeintlichen Puppe. Doch Ossi lässt sich den Ton ihres Gatten nicht gefallen, und brüllt den über die technisch meisterhafte Puppe erstaunten Bräutigam an. Er will sie an der Hand festheben, sie ohrfeigt ihn – und muss sich das Lachen verheben! Die Ebenbürtigkeit von Mann und Frau soll der Schlüssel zum Glück in der Liebe sein.

Die mangelnde sexuelle Aufklärung und Prüderie werden von Lubitsch nochmal angegriffen:

Der Baron: - „Brauchst Du noch einige Ratschläge?“

Ossi hört es mit, und lacht.

Lancelot: - „Danke, ich habe ja eine Gebrauchsanweisung.“

Worauf sowohl der Baron als auch Ossi bedenklich dreinschauen. (Lubitsch, 1919d, 0:49:55)

Die Tochter des Puppenmachers wird die Pantomime konsequent durchziehen, und nach und nach Lancelot dazu führen, weitere Annäherungen bei ihr zu unternehmen, bis er letztendlich merkt, dass sie eine Frau aus Fleisch und Blut ist, und dementsprechend behandelt werden will.

3.3. Pola Negri - Das Vamp und sein Schicksal

Mit ihren großen, dunklen Augen, provozierendem Lächeln, kühler Schönheit und selbstbewusstem, theatralischem Auftreten, verkörperte die polnische Schauspielerin Pola Negri für ihren Entdecker Ernst Lubitsch auf der Leinwand meistens den Vamp.

Laut Duden ist ein Vamp eine „verführerische, erotisch anziehende, oft kühl berechnende Frau (besonders als Typ des amerikanischen Films)“ (Duden, 2022).

Diese Beschreibung verbindet das Vamp mit dem Kino, doch es gibt literarische Vorbilder für eine solche Figur, die durchaus älter sind. Die am nächsten zu Lubitsch gelegenen, finden sich in Wedekinds *Fin-de-Siècle*

Theaterstücken. Die Protagonistin von *Erdgeist*, Lulu, wird wie die Eva der Bibel in Verbindung mit der Schlange vorgestellt:

Sie ward geschaffen, Unheil anzustiften,
Zu locken, zu verführen, zu vergiften –
Zu morden, ohne daß es einer spürt. (Wedekind, 1895, S.2)

Salome, eine weitere aus der Bibel entzogene Figur, die mit dem Vamp seelenverwandt ist, erlebte Ende des 19. Jh. eine Wiedergeburt mit Oscar Wildes Theaterstück und Richard Strauss' gleichnamiger Oper. Mit ihr wird oftmals Gustav Klimts Gemälde *Judith I* (1901) (Natter, 2017, S. 207) in Verbindung gebracht, das seinerseits auch ein bildliches Vorbild in Franz von Stucks *Die Sünde* (1893) (Natter, 2017, S. 506) hat.

Die Büchse der Pandora greift 1904 auf die Rolle der Lulu zurück. Wedekind bezieht sich dabei bewusst zum antiken Vorbild, der von Hephaistos geschaffenen Frau, die den Menschen Unheil bringt.

Ein weiteres Vorbild für das Vamp bzw. *Femme fatale* könnte Euripides' *Medea* sein, die als betrogene und psychisch labile Frau mit magischen Kräften selbst vorm Mord an ihren eigenen Kindern nicht zurückweicht, um sich an ihrem krankhaft geliebten Jason zu rächen.

Ein Vamp entspricht der männlichen Wahrnehmung eines gewissen Frauenbilds, zu dem sie sich unwiderstehlich angezogen fühlen. Dabei wird auch die Überlegenheit dieses Frauentypus' gegenüber den Männern erkannt, denen sie nur mittels Gewaltanwendung gewachsen sind. Deshalb wird dieses Frauenbild entmenschlicht, wie einige Jahre später Spoliansky in seinem mit Ironie vollbeladenen Lied von 1932 verdeutlichen wird:

„Ich bin das Gift der Medici,
ich bin eine Hexe wie Jeanne d'Arc;
ich trag' den Strumpf der DuBarry,
ich bade nackt in einem Sarg.
Ich bin ein Vamp!
Ich bin ein Vamp, ich bin halb vertiert!
Ich saug' die Männer an und aus!
Ich mache Fricassee daraus!
(...)
Ich wär' so gern sanft wie ihr!
Aber nein, aber nein!
Ich bin ja verpflichtet gemein zu sein,
und da bin ich halt eben ein Tier!“ (Spoliansky, 1996)

Der Archetyp des Vamps wird Jahre später im US-amerikanischen Film Noir eine neue Blütezeit erleben, zumeist jedoch unter der Regie von deutschsprachigen Filmemachern wie Billy Wilder (*Double Indemnity*, 1944; *Sunset Boulevard*, 1950; *Witness for the Prosecution*, 1957), Fritz Lang (*The Woman in the Window*, 1944; *Scarlett Street*, 1945; *Human Desire*, 1954), Edgar G. Ulmer (*Detour*, 1945) und Robert Siodmak (*The Killers*, 1946).

Auf das Frauenbild Pola Negris in Lubitschs Filmen zurückkommend, war sie im exotischen Abenteuerfilm *Die Augen der Mumie Ma* (1918) die einzige weibliche Hauptfigur, die zwar konkurrenzlos das Herz ihres männlichen Kontrahenten erobern konnte, es allerdings mit dem Leben zu bezahlen hatte. In der Opernverfilmung *Carmen* (1918) gab es zwar eine weitere weibliche Figur, doch das von Negri gespielte Vamp behielt die Oberhand in Puncto Männerherzen, obwohl es am Ende erdolcht wurde. Im historischen Ausstattungsfilm *Madame DuBarry* (1919) fegte sie in bester Vamptradition alle anderen weiblichen Figuren vor der Kamera weg, und blieb bei ihren Liebhabern – trotz Enthauptung - unangefochten. Anders lief es für die von Pola Negri verkörperte Tänzerin in der orientalischen Phantasie *Sumurun* (1920), die in der Auseinandersetzung mit einer anderen Frau um ihren Liebhaber scheiterte – und obendrein vom Scheich erstochen wurde. Nur in der Groteske *Die Bergkatze* (1921), in welcher die romantische Idealisierung der Liebe – und des Partners - einer einsichtigeren, bodenständigeren Auffassung der Liebe weicht, wird Polas Frauenbild ausbalanciert, und ihr endlich Leben und Liebe gegönnt.

Sabine Hake erkennt den Kontrast zwischen der Filmpersona Oswaldas und jener Pola Negris, die „sich mit Bildern von Tod und Zerstörung umgibt“ (Hake, 1992, S. 46).

3.3.1. *Die Augen der Mumie Ma* – Kein Entkommen

Dieser Film ist Lubitschs erste Mitarbeit mit zwei Schauspielern, die vor der Kamera so voller Pathos erscheinen, dass schon bald darauf aus ihnen die größten Stars im damaligen Deutschland wurden: Pola Negri und Emil Jannings.

Von der Handlung des Films sei nur so viel gesagt: Die Befreiung der ägyptischen Sklavin Ma (Negri) von einem Europäer (Harry Liedtke) wird die blinde Rache ihres früheren Besitzers, Radu (Jannings), auslösen. Der

eifersüchtige Ägypter kann die Augen seiner einstigen Sklavin nicht vergessen, und verfolgt Negri und Liedtke nach Europa. Dort schleicht er sich in ihr stattliches Haus ein, wo mit wenig Erfolg versucht wird, der anmutig tanzenden Pola, die hiesigen Anstandsregeln beizubringen. Ihr ehemaliger Gebieter zeigt sich Ma mithilfe von Spiegeln, und aufgrund dessen fällt die junge Tänzerin in Ohnmacht. Die schwarzäugige Frau sieht ihren Tod voraus. Auf deren Tod wird später nochmal angedeutet, als der üble Jannings ihr lebensgroßes Portrait mit dem Dolch aufschlitzt. Bei ihrer letzten Begegnung wird Pola abermals ohnmächtig, fällt in fataler Weise die Treppe herunter, und bricht sich dadurch das Genick. Daraufhin nimmt sich der mit unheilvollem Liebeskummer geplagte Ägypter das Leben.



(Lubitsch, Die Augen der Mumie Ma, 1918, 0:54:43)

Den Film kann man auch als eine Art Umdichtung des gotischen Horror-Romans *Dracula* (1897) sehen, besonders im Hinblick auf die phantomartigen Erscheinungen des unheilvollen Fremden, dessen Verfolgung bis in das zivilisierte Europa, und das weibliche Opfer. Dies würde die Figur Pola Negris erstmals metaphorisch mit dem Vampir verbinden, und somit ihren ersten Schritt zur anschließenden Rolle des Vamps bedeuten. Denn obgleich sie es in diesem Film selbst nicht beabsichtigte, stellt Negri das Opfer ihrer eigenen, stark

erotischen Ausstrahlung dar. Auf das Motiv des Frauenmords wegen unerwidelter Liebe wird Lubitsch weitere Male zurückgreifen.

3.3.2. *Carmen* – Eine anspruchsvolle Frau

Basierend auf die Vorlage der Oper Bizets, inszeniert Lubitsch einen seiner erfolgreichsten deutschen Filme, in dem Pola Negri eine starke Frau porträtiert, welche ihren männlichen Partnern weit überlegen ist. Die Liebesbeziehung der Protagonistin mit Don José entspricht dem Muster eines *Amour fou*, welches für die Frau tödlich enden wird.



(Lubitsch, 1918c, 0:18:07)

„Dir folge ich gern!“ (Lubitsch, 1918c, 0:16:27)., sagt die Hauptfigur des Films herausfordernd dem Soldaten Don José Navarro (Harry Liedtke), der sie wegen Mordversuch verhaftet. Sie schaut den Gendarmen mit ihren halbgeschlossenen dunklen Augen an, atmet schwer, lässt sich Zeit. Carmens Gestik ist auf zwei Ebenen provozierend: zugleich erotisch anziehend und auch aufsässig, subversiv. Sie misst ihre Kräfte mit dem Mann, sie fordert ihn auf: einerseits, stellt die Zigeunerin auf den ersten Blick fest, dass sie ihn mittels ihrer sexuellen Anziehungskraft jederzeit entwaffnen kann. Andererseits, fühlt sie sich zu diesem

Mann doch hingezogen, und man könnte vermuten, dass sie erfahren möchte, ob jener im Stande wäre, ihr gewisse Grenzen aufzuzeigen, vielleicht sogar zu züchtigen. Als er unerwartet in ihrer Gefängniszelle auftaucht, führt sie den Flirt fort: - „Ach, Du bist es, mein goldener Offizier! Wohin wirst Du mich führen?“ (Lubitsch, 1918c, 0:17:12)

Carmen spielt weiter mit ihm: diesmal reißt sie ihm die Blume, die ihm seine Verlobte an seinem Uniformrock eingesteckt hatte, mit den Zähnen raus. Darauf folgt eine Nahaufnahme Polas, den Kopf leicht nach hinten gebeugt, herabschauend und hämisch lächelnd, mit der Nelke zwischen den Zähnen. Sie hat diese Kraftprobe für sich entschieden, und zeigt sich stolz.

Kurz darauf verwendet sie eine andere Strategie, in dem sie ihn anfleht: - „Laß mich entwischen, und ich will Dich lieben bis in den Tod!“ (Lubitsch, 1918c, 0:18:27) Ihr Schicksal hat Carmen in diesem Drama somit selbst vorausgesagt. Don José, der seine Augen schließt, und nur noch im Stande ist, bejahend mit dem Kopf zu nicken, kann man als Zuschauer nur noch kopfschüttelnd bemitleiden.

Flink und gewandt, entkommt die Zigeunerin, die mit am Rücken gebundenen Händen, eine steile Treppe herunterrast. Die Verfolgte bedient sich ihres ganzen Körpers, um zu entkommen: Sie schließt den Türriegel mit dem Mund auf, und öffnet schließlich das Tor mit einem Tritt. Dieses Körperliche, Erdgebundene, ist ein Markenzeichen Carmens – auch des von Pola Negri verkörperten Frauenbild.

Unterdessen wird der „schmucke“ Don José degradiert und in den Kerker geworfen: Sein gesellschaftlicher Abstieg hat begonnen. Als Carmen dies erfährt, beschließt sie ihm zu helfen. Die Zigeunerin beweist neben Charme auch Intelligenz und einen gewissen Sinn für Treue. Don José feilt mit der von Carmen eingeschmuggelten Feile an den Gefängnisbarren, und denkt dabei kurz an seine Verlobte. Diese erscheint kurz, als wäre sie sein Gewissen. Der Soldat schaut sie mitleidig an, als wollte er sich dafür entschuldigen, in einen Sog, aus dem es keinen Ausweg gibt, hineingezogen worden zu sein. Die Freiheit aus dem Gefängnis wird zur ironischen Metapher. Da ihm der Mut zur Flucht fehlt, bleibt Don José in seiner Zelle – und somit seiner Verlobten gezwungenermaßen treu.

Die von Pola Negri verkörperte Carmen tanzt verführerisch und lässt sich von Machtmenschen umgarnen: Sei es Oberst Rodrigues [sic], den Don José in einem Degenduell wegen Carmen erstechen wird, oder später Escamillo, „der berühmteste Stierkämpfer Spaniens“ (Lubitsch, 1918c, 1:14:17).

Don José gerät ständig in Konflikt zwischen seinem Pflichtgefühl als Soldaten und Carmens Verlangen. Er wird ein weiteres Mal von Carmen ausgetrickst, die einer Schmugglerbande Rückendeckung gibt. Die Zigeunerin, die sich für eine Ausnahmefrau hält, zeigt sich in ihrem Stolz gekränkt, als sie Don José mit seiner Verlobten erblickt: - „Für Dich passt eine Bauerndirne auch besser als Carmen“ (Lubitsch, 1918c, 0:48:57).

Don José fehlen alle Charaktereigenschaften, die eine selbstsichere Frau wie Carmen von ihrem Sexualpartner abverlangt: denselben Grad an Selbstsicherheit, Gelassenheit, Courage, Esprit usw. Er packt Carmen mit Gewalt am Arm, und verlangt von ihr, dass sie „das Mädchen nicht verspottet“ (Lubitsch, 1918c, 0:49:07). In Wirklichkeit gilt Carmens Spott ja ihm, der keinen anderen Weg als die Gewalt findet, um sich zu behaupten. Carmen schaut ihn herausfordernd an. Er küsst sie mit Gewalt, und kniet wie ein flehendes Hündchen vor ihren Füßen hin. Carmen gibt ihren Kumpanen ein Zeichen mit den Castagnetten, welche nun ihre Ware durch die unbewachte Stadtmauer einschmuggeln. Der Dragoner hat wieder versagt: „Ich bin kein ehrlicher Soldat mehr, Carmen“, heult der Dragoner vor sich hin. „Morgen erwartet Dich süßer Lohn“, verspricht ihm die Zigeunerin mit einem Lächeln im Gesicht (Lubitsch, 1918c, 0:50:32). Don José ist somit dem Vamp vollkommen verfallen und will nun diesen Zustand des Liebesrauschs voll ausleben: „Deine Liebe ist so süß, daß es mir gleich ist, ob sie mir Glück oder Tod bringt! Tanze, Carmen, tanze!“ (Lubitsch, 1918c, 0:56:22).

Sie küssen sich schon leidenschaftlich, als Don José's Vorgesetzter zu der Tür hereinkommt. Carmen bringt es mit einem subversiven Unterton gegen die Rangordnung beim Militär wieder auf den Punkt: - „Ja, ja, mein Freund, das brave Hündchen muß zu Kreuze kriechen!“ (Lubitsch, 1918c, 0:58:38)

Es kommt zu einem Gefecht zwischen beiden Rivalen und der Oberst stirbt. Carmen verhilft dem verwundeten José zur Flucht. „Ich - ein Schmuggler! Der

Beruf taugt nicht für mich!“, sagt Navarro entsetzt. „Was willst Du eigentlich? – Du bist doch ein Mörder!“, widerspricht sarkastisch Carmen (Lubitsch, 1918c, 1:01:22). Sie ist sich der Lage auf Anhieb bewusst, fügt sich in das Unabänderliche, und nimmt es – anders als der vor sich hinweinende José – gefasst. Sie raucht eine Zigarette, erkennt die Wirklichkeit, während er träumerisch „in ein fremdes Land“, mit ihr fliehen will. Die Frau lebt in der realen Welt, während der Mann nicht reif genug für sie ist.

Carmen hat den Dragoner falsch eingeschätzt. Er ist kein starker Mann, der ihr, wenn es schwierig wird, zur Seite steht. Sie erkennt, dass aus dieser Beziehung langfristig nichts werden wird, und wirft die Zigarette leicht verärgert weg. Ein Neuanfang steht für sie an, vermutlich einer wie so viele zuvor. Don José dreht sich um, fällt ein zweites Mal auf seine Knie vor ihr, und fleht um Erbarmen: „Mag kommen was will, ich bleibe bei Dir!“ (Lubitsch, 1918c, 1:04:08), was in diesem Kontext so viel wie „lass mich bitte bei Dir bleiben“ bedeutet. Carmen bemitleidet ihren Liebhaber. Mitleid ist natürlich Gift für eine ebenbürtige Beziehung zwischen Mann und Frau. Während Don José im Hofe weiterweint, sitzt Carmen am Tisch, im Mittelpunkt des Bildausschnitts, umrahmt von ihren Kumpanen von der Schmugglerbande, mit denen sie raucht und Karten spielt.

Die klassischen Rollen von Mann und Frau werden, wie so oft in Lubitschs Filmen, wieder getauscht. So auch als Carmen zu ihrem Liebhaber sagt, dass sie nach Gibraltar müsse, um „gute Gelegenheiten“ auszukundschaften. Dies passt Navarro gar nicht, worauf Carmen sagt: „Ich bin ein freies Zigeunerkind, und wer mich zwingen will hat verlorenes Spiel.“ (Lubitsch, 1918c, 1:10:51) Die Antwort José's, der sich verschmäht fühlt, ist die eines unreifen Knaben, der die Mutter mit ins Spiel hineinzieht: „So sprichst Du zu mir, um deretwillen ich Mutter und Braut verlassen habe?“ (Lubitsch, 1918c, 1:11:06).

Im letzten Abschnitt des Films flirtet Carmen abermals mit einem Soldaten, unterwirft ihn, drückt ihn in die Knie, und geht mit ihm ins Bett, bevor sie ihn ihrer Ganovenbande übergibt, die sein ganzes Hab und Gut plündern: „Ja, ja, mein Herr, so täuscht man sich!“ (Lubitsch, 1918c, 1:17:25)

Als dessen Regiment zu Hilfe eilt, greift das Superweib gar zur Flinte, und rettet Don José das Leben. Doch die verführerische Carmen verfällt selbst einem

neuen Liebhaber: Escamillo, dem berühmtesten Stierkämpfer Spaniens. Sie fühlt sich diesem Mann angezogen, da sie seine Ausstrahlung, Ansehen und Tapferkeit bewundert. Sie lässt sich von der Menge feiern, und wird zusammen mit dem Torero in die Arena kutschiert. Carmen erfährt eine Wende in ihrem Leben: Diesmal ganz in Unschuldsweiß, betet die mit einem Zierkamm und Mantille gekleidete Zigeunerin, wie eine wirklich verliebte Frau, vor dem Stierkampf zu der heiligen Mutter Gottes. Kann dies einen Neuanfang für sie bedeuten? Die Vergangenheit wird auch Carmen nicht mit einem Federstrich ausradieren können.

Der Stierkämpfer wird als großer Held inszeniert, während Don José sich bewusst ist, dass er dessen Status nie erreichen wird. Als Escamillo in aller Öffentlichkeit Carmen den ersten Stier widmet, kann José die Eifersucht nicht mehr ertragen. Er hat seine Karriere beim Militär wegen seiner Beziehung zu Carmen abgebrochen, und muss sich nun mit einem Platz unter ehrlosen Räubern und Schmugglern abfinden. Mit einem stark verfallenen Aussehen, welches seinen innerlichen Zustand widerspiegelt, fleht er nochmal um Carmens Gunst, doch diese weist ihn – nicht ohne ein gewisses Mitgefühl – ab:

Don José: - „Deinetwegen bin ich Räuber und Mörder geworden und jetzt verlässt Du mich - liebst einen anderen!“

Carmen: - „Ja, ich liebe ihn - wie ich noch nie geliebt habe!“ (Lubitsch, 1918c, 1:31:05). Carmen fließen die Tränen von den Wangen, als sie ihre wahren Gefühle für den Stierkämpfer zugibt, und José stößt ihr einen Dolch in den Rücken.

Sabine Hake interpretiert, dass „Lubitschs Nähe zu seinen Hauptdarstellerinnen, in ihrer Rolle wie auch in ihrem Darstellungsstil, von der Identifikation des jüdischen Mannes mit der Randposition der Frauen in der Gesellschaft“ zeuge (Hake, 1992, S. 39). Ob Hakes These der Wahrheit entspricht oder nicht, kann nicht geprüft werden. Auf jeden Fall zeigt Lubitsch noch ein letztes Mal seine Sympathie für Carmen, indem er, als Gegensatz zu Don José's üble Mordtat, unmittelbar eine Gesamtaufnahme von der Stierkampfarena folgen lässt, in welcher der Matador Escamillo vom Publikum bejubelt wird.

3.3.3. *Madame DuBarry* – Die Mächtigste Frau Frankreichs

Madame DuBarry schildert das Leben einer Frau aus schlichten Verhältnissen im Frankreich Ludwigs XV., die als Näherin die Bekanntschaft mehrerer Männer macht, und immer gesellschaftlich höher eskaliert: Zuerst als Geliebte eines jungen Mannes aus bürgerlichen Verhältnissen, später des spanischen Gesandten, daraufhin eines Grafen, bis sie es schließlich zur Geliebten des Königs schafft.

Flirt ist bei Lubitsch wieder einmal ein Spiel, in dem jeder seine Karten spielen muss, so gut er kann. Schönheit ist für Frauen – wie auch für Männer – nur ein Trumpf, doch lange nicht der Allesentscheidende. Aus dem Geschlechterkampf kann kein Gewinner hervorkommen. Im besten Fall, wenn die Liebe gewinnt, spielen die Liebenden unentschieden. Wenn nicht, sind beide Verlierer. Theoretisch spielen Mann und Frau auf gleicher Ebene, doch im wahren Leben sind Status und Einkommen ausschlaggebend. Selbst auf seinem Sterbebett fleht der König seinen Minister an, seine Geliebte ein letztes Mal anschauen zu dürfen. Die DuBarry versucht noch einmal, ihre Position als „mächtigste Frau Frankreichs“ geltend zu machen (Lubitsch, 1919c, 0:54:30), um zum König zu gelangen. Doch ihre Zeit ist um, und der Minister verbietet es: „Ich weiß nur, wer Sie waren.“ (Lubitsch, 1919c, 1:29:09)

Der Film endet bewusst mit dem Ausbruch der Revolution (Kracauer, 2017, S. 54-55), in der die einst so mächtige Mätresse des Königs von Frankreich, mit dem sie eine Domina-Unterworfener-Beziehung führt („Ich habe Dich noch nicht entlassen“) (Lubitsch, 1919c, 0:42:15), geköpft wird. Folgende zwei Dialogtitel stehen auch in dieser Linie: „Dieses Frauenzimmer, das Frankreich ruinieren wird, hat auch sie zu Grunde gerichtet!“ (Lubitsch, 1919c, 1:16:43), „Ich werde dem König die Augen öffnen, damit er sieht, wem er seine Gunst geschenkt hat! Nieder mit der DuBarry!“ (Lubitsch, 1919c, 1:20:38).



(Lubitsch, 1919c, 0:42:15)

Passt die Protagonistin dieses Films in das Bild eines Vamps? Sie führt definitiv gewisse Züge von einem schaurig-schönen, wilden, männerfressenden Tier, da sie als Zerstörer des Ansehens ihrer Liebhaber gilt⁷.

3.3.4. *Sumurun* – Solidarität unter Frauen

In diesem orientalischen Spiel in sechs Akten, bearbeitet von Hans Kräly und Ernst Lubitsch nach der Pantomime von F. Freksa, spielt Pola Negri erneut die Rolle des Vamps. Die Handlung ist in dieser, wie aus Tausendundeiner Nacht entrückten Erzählung, nur der Vorwand, um eine Charakterstudie durchzuführen.

Nur mittels strenger Überwachung von Eunuchen kann der mächtige Scheich – gespielt von Paul Wegener, dem Hauptdarsteller von *Der Student von Prag* (1913) und *Der Golem* - sich geltend machen. Doch auch dies wird nicht genügend sein, und er wird auf Morddrohungen zurückgreifen müssen, um seine Machtstellung zu behaupten. Sein Dolch – ein Symbol für Gewalt -, mit dem er seine Favoritin Sumurun bedroht, kann auch als Ersatz für sein männliches

⁷ Ausgerechnet Emil Jannings sollte zehn Jahre nach seiner Rolle als Ludwig XV. ein weiteres Opfer von einem Vamp – diesmal Marlene Dietrich - verkörpern: Professor Unrat in *Der blaue Engel* (von Sternberg, 1930), die Verfilmung von Heinrich Manns Roman (1905).

Geschlechtsorgan gedeutet werden. Die unerwiderte Liebe des Scheichs zu Sumurun zeigt die Grenzen seiner Macht – und seines männlichen Selbstvertrauens - auf. Aufgrund dessen besteht für den Machtinhaber die Gefahr, von anderen männlichen Konkurrenten – z.B. vom jungen Scheich – gestürzt zu werden.

Eine Ablösung der schönsten Frau im Harem käme somit dem Scheich sehr gelegen. Der Sklavenhändler bietet ihm eine Tänzerin von auserlesener Schönheit an. Diese Tänzerin (Pola Negri) gehört einer Gauklertruppe an, die in einer Karawane durch die Wüste umherzieht. Sie weist die Eigenschaften des Vamps auf: Ihre tierische Ausstrahlung treibt die Männer in den Wahnsinn.

Anders als in der Rolle der exotischen Ma, die ihr Schicksal über sich ergehen ließ, ist sich Pola in der Rolle der Tänzerin der Bürde ihrer Schönheit bewusst, und wird in diesem Fall eine kämpferische Einstellung einnehmen, was nicht immer mit einem Überlebensinstinkt gleichzustellen ist.

Den fatal in die Tänzerin verliebten Buckligen – Lubitschs letzte Rolle vor der Kamera – erniedrigt sie bei nächster Gelegenheit. Doch als sie ihn im vierten Akt tot glaubt, ist sie plötzlich ganz mitgenommen, und begegnet seinem vermeintlichen Leichnam mit ungeahnter Zärtlichkeit. Dieser Szene wird am Ende des sechsten Aktes eine Kehrseite entgegengesetzt, als die vom Scheich erstochene Tänzerin in den Armen des Buckligen stirbt.



(Lubitsch, 1920b, 1:39:29)

Die Tänzerin versucht, sich in dieser extremen, von Männern dominierten Welt des Orients anzupassen, und sich ihrer anziehenden Wirkung dem männlichen Geschlecht gegenüber zu bedienen. Auf diesen Weg ersehnt sie sich den gesellschaftlichen Aufstieg: Wie die DuBarry, wird sie eine Folge von Männern ausnutzen, um allmählich an den „Großmächtigen Herrscher“ heranzukommen.

Pola Negri spielt die Schattenseite der standhaften Titelheldin, welche sich dem, den sie nicht liebt, auch nicht hingibt. Ein weiterer Kontrast zwischen beiden Frauenbildern ist die eher passive und melancholische Lebenseinstellung der Sklavin Sumurun. Diese verzichtet aufs Materielle und scheint sich mit ihrem traurigen Schicksal auf Erden abgefunden zu haben. Pola andererseits genießt es hin und her kutschiert zu werden, kostbare Schleier und Goldketten zu tragen. Nur die vage Vorstellung, mit ihrem geliebten Tuchwarenhändler⁸ Nur-Al-Din irgendwohin zu flüchten, bietet Sumurun einen gewissen Trost. Ihre Fantasievorstellung wird allerdings am Ende doch in Erfüllung gehen. Dies geschieht nicht zuletzt, dank der aktiven Mithilfe der anderen Haremsfrauen, die Nur-Al-Din in den Scheichspalast einschleusen. Im Gegensatz zur Gauklertruppe, weisen die Haremsfrauen ein ausgeprägtes Gemeinschaftsgefühl auf, und tun alles was in ihren Händen steht, damit zumindest einer von ihnen eine bessere Zukunft gegönnt sei.

Letztendlich wird, dank des Mordes am Scheich, der ganze Harem befreit, was den von Lubitsch gespielten Buckligen am Ende dieser märchenhaften Erzählung als Befreier der Frauen dastehen lässt.

3.3.5. Die Bergkatze - Lubitschs Wahlverwandtschaften

Hier bietet der Regisseur Pola Negri die Möglichkeit ihrer Leinwandpersona eine ulkige Nuance zu geben.

Sie spielt Rischka, die in den Bergen hausende Tochter eines Räuberhauptmanns. Sie kommandiert eine Räuberbande, wenn nötig, auch mit der Peitsche - was die Räuber übrigens gernhaben. Wie Carmen, ist auch sie ein freier Geist, doch, anders als die Zigeunerin, ist Rischka, eng im Bund mit der

⁸ Lotte Eisner behauptete auf böartige Weise, dass sich Lubitsch nie ganz vom väterlichen Konfektionsladen verabschiedet habe (Prinzler, 1984, S. 82-83)

Natur, von der Zivilisation verschont geblieben. Sie hat keine Ahnung, was so etwas affektiertes wie ein Handkuss ist, und kämmt ihr krausiges Haar nicht. McCormick sieht in eben dieser Rischka eine ironische Karikatur der manierlosen Neuen Frau, die in der Weimarer Republik im Anmarsch war (McCormick, 2020, S. 139).

Das Räubermädchen wird mit einem, ihr vollkommen entgegengesetzten Männertyp konfrontiert: Einen mit guten Manieren, der sich die Haare mit Pomade frisiert. Der „forsche Leutnant“ Alex ist ein äußerst übertriebener Frauenheld. Sein erster Filmauftritt soll dem Zuschauer schon einen ersten Eindruck von seinem Effekt auf Angehörige des anderen Geschlechts vermitteln: Eine Schar von Frauen – wie in *Die Puppe* - verabschiedet sich vom jungen Leutnant, und muss gar von einer Polizeikette zurückgehalten werden. Auffallend viele Dienstmädchen in Uniform stehen bei. Ihm wird von einer Wortführerin unter den Frauen ein extra für die Gelegenheit gedichtetes „Wort des Abschieds“ vorgelesen:

Das Herze bricht,
die Träne quillt.
Die Sehnsucht sticht,
Die Mandel schwillt...
Drum zieh in Frieden Deine Bahn.
Du hast uns Allen wohlgetan.

Gerührt, sein Dankwort: „Ich tat, was ich konnte.“ (Lubitsch, 1921, 0:09:07). Die Frauenschar wird von der Polizei aufgelöst, während an die siebzig Kinder dem jungen Mann zuwinken: „Addio, Pappi!“ (Lubitsch, 1921, 0:10:01)

Ein solcher Frauenheld fühlt sich aber mit einer so andersartigen Frau wie Rischka unsicher. Seine Manieren, die bei ihm bisweilen so gut bei den Frauen angekommen waren, bringen ihm bei ihr wenig Nutzen. Ähnlich wie in ihrer Rolle als Carmen, nutzt die Räuberin Rischka ihre Weiblichkeit aus, um den Leutnant auszuplündern. Die Figur des Mannes wird zudem verhöhnt: - „Hosen runter!“ (Lubitsch, 1921, 0:17:49)

Doch jetzt erst, wenn dem lackaffigen Leutnant die äußere Würde (d. h., die Kleider) abgenommen wird, zeigt die Räuberstochter Interesse an ihm, und küsst ihn zurück - auf die Hand! Dass sie die Geste, jemanden auf die Hand zu küssen,

weder verstanden noch gemocht hat, beweist ihre Faustdrohung und folgender Satz: - „Wie Du mir, so ich Dir!“ (Lubitsch, 1921, 0:19:12)

Beim „feschen Alex“ hingegen kommt Rischkas raue Art gut an. Nachdem sie ihn von einer Bergspitze hinuntergeschupst hat, erkennt er: - „Das Mädels hat Schmiß.“ (Lubitsch, 1921, 0:33:47)

Diese Rolle des weltoffenen Soldaten, der keinen Krieg führen, sondern Frauen verführen will, erkennt man später sowohl in Lubitschs mit Maurice Chevalier besetzten Musicals: *The Love Parade* (1929), *The Smiling Lieutenant* (1931) und *The Merry Widow* (1934), wie auch der amerikanische Filmkritiker Joseph McBride betont (McBride, 2018, S. 248-249).⁹

Die Bergkatze, Grotteske in vier Akten, ist, in einer Reihe mit den oben genannten Filmen *Die Austerlitzprinzessin* und *Die Puppe*, vom visuellen Einfallsreichtum Lubitschs geprägt. Die gesellschaftlich disruptiv wirkende Rollenverschiebung und der satirische Antimilitarismus sollte dem Publikum mithilfe des Humors vermittelt werden, doch *Die Bergkatze* blieb Lubitschs einziger Kassenflop in seinem Weimarer Abschnitt. Die Verfremdung, die sowohl die sonderbaren Kameraausschnitte wie auch die ausgefallene Inszenierung verfolgen, nahm das damalige Publikum, anders wie zuvor, nicht gut an. Lubitsch selbst führte dies jedoch auf den noch zu naheliegenden Krieg, und dem damit verbundenen deutschen Trauma zurück. Man bedenke, dass der Erste Weltkrieg 1,8 Mio. Deutschen das Leben kostete. 4,2 Mio. wurden verwundet und 600.000 gefangengenommen (Vogt, 2006, S. 614). Zudem mussten die enormen Kriegskosten und ein Gebietsverlust so groß wie das heutige Bundesland Bayern hinzugerechnet werden.

In der vorliegenden Grotteske wird Pola Negri wieder weibliche Konkurrenz haben, hier in der Figur der Tochter des Kommandanten. Dem polnischen Filmstar bleibt diesmal jedoch der Opfergang erspart. Die disruptiven Parallelismen zwischen Räuberbande und Militär bieten auch den Rahmen für

⁹ Nicht so offensichtlich ist vielleicht der Einfluss des „feschen Alex“ auf die Figur des Grafen Léon (Melvyn Douglas), der an Politik kein Interesse findet, dafür umso mehr in die von Greta Garbo gespielten bolschewistischen Genossin Ninotchka, im gleichnamigen Hollywood-Kassenerfolg. Wie der Leutnant den Krieg verachtet, so langweilt den Aristokraten die Weltpolitik, und beide sind bekennende Anbeter des weiblichen Geschlechts.

die Auseinandersetzung zwischen beiden Frauenbildern: Wild, aufgeweckt, aktiv, frech, und unabhängig, die Tochter des Räuberhauptmanns; gesittet, bescheiden, passiv, brav und traditionsbewusst, die Tochter des Kommandanten. Lustig gegen langweilig, könnte man kurzfassen. Lubitschs Auswahl – und auch die des Zuschauers - liegt auf der Hand. Die Kommandantentochter gesteht weinend: - „Er liebt sie ja mehr als mich!“, worauf die Räuberstochter ihrer Kontrahentin versichert: - „Ich werde ihn kurieren, so schwer es mir auch fällt!“ (Lubitsch, 1921, 1:15:33)



(Lubitsch, 1921, 1:15:33)

In diesem Satz ist ein wichtiger Punkt dargestellt. Die sexuelle Anziehung wahrt nicht so lange, dass sie den für die Lust todbringenden Alltag überstehen könnte. Seelenverwandtschaft reicht nicht aus. Etwas solideres muss vorhanden sein, damit das Eheglück bestehen kann. Gemeinsame Interessen, einen gemeinsamen Hintergrund, eine gemeinsame Lebenseinstellung. Rischka erkennt, dass diese Ebenbürtigkeit eher zwischen dem Leutnant und der Tochter des Festungskommandanten besteht. Folglich auch zwischen ihr, der Tochter des Räuberhauptmanns, und dem jungen Räuber. Der Leutnant wird sich seinerseits mit dieser Entscheidung abfinden, als er seine Ehefrau lakonisch fragt:

„Wo steckst Du denn so lange?“, und sie an der Hand mit ins Schlafzimmer führt. (Lubitsch, 1921, 1:19:05)

Die waghalsige Anspielung auf Goethes Roman in der Kapitelüberschrift sei hiermit geklärt: In Goethes Roman führt das Nichtübereinstimmen von Anziehung und Ehe zwei Paare auseinander. Die Figurenkonstellation in den *Wahlverwandtschaften* findet beim geschmackvollen Berliner Regisseur ein komisches, ein freundliches Spiegelbild.

Das bittersüße Happy-End, in dem die Komplexität der amourösen Beziehungen mit Verständnis für alle betroffenen Figuren behandelt wird, sollte später zu einem Markenzeichen von Lubitschs Hollywood-Filmen werden.

Die zwei Kontrahentinnen haben ein Mitgefühl füreinander entwickelt. Der friedensstiftende Kameradschaftssinn unter Frauen, von welchem Lubitsch in *Sumurun* Pola Negri ausgelassen hatte, nimmt hier die Züge des fairen Sportgeists unter Rivalinnen an.

Pola Negris Frauenbild in Lubitschs Filmen hat sich somit, wenn auch im Genre der Groteske, von dem des Vamps distanziert, und ist letztendlich gutmütig und einfühlsam geworden. Und dadurch erweitert sich auch das Frauenbild in Lubitschs Filmen.

3.4. Henny Porten - Zart und Zäh

Lubitschs Auswahl der robusten Henny Porten verleiht dem Zuschauer schon einen Einblick in die Psyche, der auf der Leinwand zu spielenden Persona. Gutmütig, doch mit Temperament und Ausdauer, stellt sie ein Frauenbild dar, das vom Pflichtbewusstsein charakterisiert ist.

3.4.1. Kohlhiesels Töchter – Eine Doppelrolle

Lubitsch war ein Filmmacher, der stets an das Publikum dachte, und verlor selten das Gespür für das, was die Leute sehen wollten. So entstand seine populärste Komödie in Deutschland mit einem „typisch deutschen“ Stoff: „Ich empfand die Notwendigkeit, als Gegengewicht zu den großen Historienschinken ein paar kleine ‚Kammerspiele‘ zu machen“, erklärte Lubitsch (Prinzler, 1984, S.107).

Wir befinden uns in einem kleinen Dorf mitten in den bayrischen Alpen. Ein Hausierer überzeugt Gretel, die jüngste von Kohlhiesels Töchtern, mit folgendem Satz zum Kauf einer Brosche: „Viel besser als Gold... echtes Doublöh!“ (Lubitsch, 1920a, 0:02:52)

Unterdessen melkt Liesel, Kohlhiesels älteste Tochter, die Kühe im Stall. Ungehobelter als ihre Schwester, wird der Krämer sie nicht überreden können, und noch zusehen müssen, wie sie seine Ware in den Schnee schmeißt. Als sie kurz darauf ihre Schwester verprügeln will, und vom Vater geohrfeigt wird, droht sie, beim nächsten Mal alle Fenster zu zerschlagen. Diese Gewalttätigkeit verlieh Lubitsch, wie schon erwähnt, einer anderen weiblichen Figur: der von Ossi Oswald gespielten *Austernprinzessin*. Ähnlich wie bei diesem Film, scheint auch in diesem Fall die Liebe nur zwischen Seelenverwandten möglich zu sein.

Nun kennt der Zuschauer Kohlhiesels Töchter: Die eine kokett und zierlich, die andere unverblümt, kräftig und durchaus auch handgreiflich. Beide werden von ein und derselben Schauspielerinnen dargestellt: Henny Porten.

In dieser Bergkomödie stellt ihr der Regisseur Lubitsch zum ersten Mal den Schauspieler Emil Jannings, als einen von Gretels Nebenbuhler, entgegen. Ein Nebenbuhler (Gustav von Wangenheim) schlägt Peter Xaver (Jannings) vor, Liesel, die unattraktive Schwester zu heiraten, um sich kurz darauf von ihr scheiden zu lassen. So wäre die vom alten Kohlhiesel gestellte Bedingung, Gretel erst dann in Heirat zu geben, wenn Liesel schon einen Ehemann gefunden hätte, erfüllt.

Zuerst schenkt sie Jannings' Heiratsantrag keine Glaubwürdigkeit und bespritzt ihn mit einem Eimer voll Wasser. Später willigt sie in die Heirat ein. Liesel weicht vom stereotypischen Bild der Braut (zierlich, fein, hübsch, zurückhaltend, gutmütig) stark ab, so dass aus diesem Kontrast – aus dem altbekannten Topos der „verkehrten Welt“ - der Humor entsteht. Doch der zuvor geohrfeigte, getretene und nassgemachte Jannings, wird bald den Wutausbrüchen Liesels – sie wirft das Geschirr auf den Boden – auch mit Gewalt antworten: Er wirft die Suppenschüssel um, den Tisch und anschließend fast das ganze Mobiliar aus dem Zimmer.

Ganz überrascht schaut nun die charakterstarke Frau, versteckt unter der Sitzbank hervor, was Lubitsch die Gelegenheit bietet, sie von Jannings' gespreizten Beinen zu umrahmen. Eine Dominanzmetapher, die Lubitsch in ungewohnter Weise in seiner Filmographie diesmal dem Manne gönnt. Liesel erkennt in Jannings nun doch den starken, ihrem Charakter sehr ähnlichen Mann. Jean-Loup Bourget und Eithne O'Neill formulieren es folgendermaßen: „Die natürliche Balance“ stellt sich von selbst ein (2006, S. 256-259). Diese Ebenbürtigkeit wirkt auch in diesem Fall, wie der Stierkämpfer auf Pola Negri in *Carmen*, für die Frau als anziehend. Die Szenen in denen Jannings Henny Porten anfeuert, die Möbel wieder in die Stube anzuordnen, sich dann die Stiefel von ihr ausziehen, und die Pantoffeln holen lässt, sind aus heutiger Sicht sicherlich roh, und eventuell sogar im Bereich der Komödie, die manches verharmlost, nicht jedem Zuschauer zumutbar. Und doch vollbringt es Lubitsch, die Stimmung vollends umzukehren, in dem Liesel ihren Gefühlen freien Lauf lässt: „Ich hab' ihn ja so lieb!“ (Lubitsch, 1920a, 0:51:53)



(Lubitsch, 1920a, 0:51:53)

Peter Xaver selbst, der sich ja eigentlich noch von Liesel scheiden lassen wollte, um ihre Schwester Gretel zu heiraten, schaut betroffen aus, auch wenn er

dies nicht richtig wahrhaben will. Porten wird auch in ihrer Rolle als Liesels Schwester Gretel erkennen, dass sie sich mittlerweile in Xavers Nebenbuhler verliebt hat, der ihrem Charakter eher zuspricht. Dieser gibt Liesel nun den Rat, um Xavers Herz zu gewinnen, sich ein Bisschen mehr um ihr Äußeres zu kümmern. Er betont, sie sei ja schließlich eine hübsche Frau.

Frisur und Kleidung, die in Lubitschs Lehrlingsjahren und auch in seinem oben schon genannten frühen Film – *Schuhpalast Pinkus* - eine so große Rolle gespielt hatten, sind ein erster Schritt, aus ihrem Äußeren das Beste zu machen. Doch viel wichtiger als diese Nuancen ist Liesels neue Ausstrahlung: Ein Lächeln erscheint letztendlich in ihrem Gesicht! Lubitsch bedient sich eines weiteren Klischees: Da wohlbekanntlich Liebe durch den Magen geht, deckt Liesel großzügig den Frühstückstisch. Jannings ist so von seiner neuentdeckten Frau angetan, dass ihm ihre Küsse nun sogar viel besser schmecken als die von Gretel. Das endgültige Happy-End erfolgt dann, mittels Xavers und Gretels jeweiligen brieflichen Austausch, in dem sie sich eingestehen, dass sie jeweils in eine andere Person verliebt sind.

Die Frauenbilder in diesem Film sind für Lubitsch relativ konventionell, da er zwar an der Ebenbürtigkeit von Mann und Frau festhält, an einen gewissen Elan in der Beziehung glaubt, doch auf den Erhalt eines Status quo zielt, in dem der Mann die Oberhand behält. So wird, wie in Shakespeares *Taming of the Shrew* (1590) die eigensinnige Frau gezähmt.

3.4.2. *Anna Boleyn* – Des Königs austauschbare Puppen

In diesem historischen Drama in sechs Akten spielt Henny Porten die Hofdame Anna Boleyn, eine junge, solide Frau, in scharfen Kontrast zum König Heinrich VIII., eine grobe, derbe Machtperson, ohne jegliche Majestät, die nur an Schmausen, Saufen und Sexualverkehr interessiert ist.

Der Film zieht Parallelen mit *Madame DuBarry*: Auch hier ist anfangs eine schöne junge Frau in einen schönen jungen Mann - gespielt von Paul Hartmann – verliebt. Diese Frau wird im Laufe der Handlung eine Beziehung mit dem allmächtigen König eingehen¹⁰. Anders als in *Madame DuBarry*, macht der hier

¹⁰ Beide Machtfiguren – König Ludwig XVI. von Frankreich und König Heinrich VIII. von England – verkörpert ein und derselbe Schauspieler auf der Leinwand: Emil Jannings.

verheiratete König jedwede Annäherungsversuche, und im Gegensatz zu DuBarry, fühlt sich Anna davon zwar geschmeichelt, doch ist sie ihm keineswegs entgegenkommend, sondern eher prüde. König Heinrich VIII: - „Die Lady fürchtet sich wohl vor mir?“ (Lubitsch, 1920c, 0:17:22). Das frauenmordende Monster Heinrich VIII. ist natürlich für den Zuschauer eine wohlbekannte Figur.

Obwohl Henny Portens Blick Ehrlichkeit ausstrahlt, und zwischen ihr und dem König nichts geschehen ist, verliert sie das Vertrauen ihres Verlobten. Die Frau versucht, sich in der von Männern beherrschten Welt zu behaupten. Und tatsächlich: Boleyns Auftreten gegenüber ihrem Geliebten ist selbstsicher, sie verteidigt ihre Ehre. Die Frau verlangt nur Gerechtigkeit. Doch der gekränkte Mann, der den bloßen Gedanken der Treulosigkeit seitens der Frau nicht akzeptieren kann – ein wiederkehrendes Motiv in Lubitschs Filmen – schätzt die Lage falsch ein, während die Frau – wie auch so oft in Lubitschs Filmen – einen viel realistischeren Blick beweist: - „Weißt Du auch, daß ich nur Ja [sic] zu sagen brauche, um Königin von England zu werden?“ (Lubitsch, 1920c, 0:29:08)

Die schließlich zum Thron aufgestiegene Boleyn soll nun dem König Heinrich VIII. das ersehnte männliche Erbe auf die Welt bringen. Es wird im Laufe des Films von der Notwendigkeit gesprochen, ihre „heilige Pflicht zu erfüllen (...) England den Thronerben zu schenken“ (Lubitsch, 1920c, 0:37:48). Dieses Pflichtgefühl ist auch daran zu erkennen, wenn sie aussagt, dass sie am Tag ihrer Hochzeit mit dem König „die schönste Frau Englands sein muß“ (Lubitsch, 1920c, 0:47:53). Am Tag der Hochzeit wird sie dann gefragt, ob sie glücklich sei, worauf sie folgende Antwort gibt: - „Ich bin doch Königin von England“. (Lubitsch, 1920c, 0:59:53). Glück in der Liebe und Macht sind für Anna Boleyn – wie zuvor für Madame DuBarry - unvereinbar.

Nachdem Boleyns Kind zur Welt gekommen ist, und es sich herausgestellt hat, dass es sich um ein Mädchen handelt, schwindet Heinrichs zärtliche Fürsorge gänzlich, der sich sofort für die nächste Hofdame interessieren wird. Boleyns Verhalten dieser neuen Rivalin gegenüber ist das von jemandem, der sich ihrer Stellung – und der Stellung ihrer frischgeborenen Tochter - unsicher fühlt.



(Lubitsch, 1920c, 1:28:32)

Es wird ein Komplott gegen Anna geschmiedet, wonach ein vermeintlicher Ehebruch Boleyns dem König den Weg zur Scheidung freimachen soll. Boleyn beteuert vor Gericht ihre Unschuld, als einzige Frau unter Männern. Bevor die zum Tode verurteilte Königin würdevoll zum Henker hinläuft, wird ihr der letzte Wille, sich von ihrer Tochter zu verabschieden, verweigert.

Lubitsch zeigt nicht nur für die Titelfigur, sondern auch für die Königin Katharina, die ein ähnliches Schicksal von Ausgrenzung und politischer Intrige erleiden muss, volle Sympathie. Beide haben in der vorliegenden Handlung eine Funktion zu erfüllen, nämlich dem König bzw. dem Staat einen männlichen Thronerben zu schenken, und falls sie nicht dazu imstande sind, werden sie bestenfalls ausgetauscht, wenn nicht gar enthauptet. Der beim König gängige Ehebruch ist seinen Frauen nicht gestattet, und wird mit dem Tode bestraft.

Katharina, Anna und die Frauen im Allgemeinen sind für den kindischen Herrscher, im Grunde genommen, nichts weiteres als austauschbare Puppen, wogegen das von Lubitsch gebotene Frauenbild beitrug, im Zuge der damaligen Etablierung der Frauenrechte, einen neuen gesellschaftlichen Rahmen zu bilden.

4. Schlusswort: *Ut pictura poesis*

„Wie die Malerei so die Poesie“. Über Horaz' berühmter Topos ist schon so viel gesagt worden, dass es mir schwerfällt etwas hinzuzufügen. In der Renaissance behaupteten die Künstler, dass auch mittels bildender Künste Poesie geschaffen werden könne. Auf die Frage, was Lubitsch diesem Topos hinzuzufügen hätte, könnte selbst Billy Wilder keine akkurate Antwort finden¹¹. Mir fällt nur ein, dass der deutsche Filmregisseur Oscar Wilde auf die Leinwand brachte – wohlgemerkt im Zeitalter des Stummfilms. Zudem ließ er des Dichters Wortspiele in *Lady Windermere's Fan* (1925) aus den Zwischentiteln aus. Wenn das keine Leistung im Gebiet der Intermedialität ist!

In dieser Arbeit wurde der Versuch unternommen, die Erweiterung des Frauenbilds im deutschen Film der frühen Weimarer Republik dank Ernst Lubitschs Beitrag zu beweisen. Dazu wurden die meisten seiner Spielfilme aus dieser Zeit (1918-1921) analysiert, mit einer Einführung in seinen frühen Dreiaktern (1916-1918). Die frühen Filme Lubitschs als „ungehobelte Skizzen“ zu verachten, bedeutet für die Filmkritikerin Hake so viel wie „den Hollywood-Stil der 30er und 40er Jahre als den künstlerischen Gipfel des Films zu krönen“. (Hake, 1992, S. 15) Sie nennt jedoch selbst Lubitschs erste Filme „erste Studien, vorläufige Entwürfe“ (Hake, 1992, S. 36). Auf die Frage, ob die Zeit in Berlin als Lubitschs Lehrjahre gilt, oder ob der Regisseur damals schon eine künstlerische Reife aufwies, sollte jeder für sich eine Antwort geben. Eines steht fest: Auf Motive und Themen aus dieser Zeit wird Lubitsch sein Leben lang zurückgreifen.

Lubitsch weist eine essentialistische Auffassung der Geschlechterordnung auf. Verhältnisse zwischen Männern und Frauen werden jedoch vom Begriff der Ebenbürtigkeit gekennzeichnet. Wie in *Die ideale Gattin* (Ewers, 1913), in der Lubitsch noch eine Nebenrolle spielte, plädiert er später in seinen eigenen Filmen für ein Frauenbild mit Persönlichkeit, keine Schaufensterpuppen.

Schon in seinen ersten Filmen, wie in *Meyer aus Berlin*, werden Schattenseiten der verständnisvollen Gattin, welche die Eskapaden ihres Ehemanns toleriert, gezeigt.

¹¹ Billy Wilder hatte ein Schild in seinem Büro mit dem Satz „How would Lubitsch do it?“.

Mit der Entdeckung der Schauspielerin Ossi Oswalda führt Ernst Lubitsch einen Frauentypus vor die Kamera, die ihr gutes Recht zur Mitsprache beansprucht. Sie verlangt ihre Gleichberechtigung dem Manne gegenüber, ohne auf gewisse Merkmale ihrer Weiblichkeit zu verzichten, wie in *Ich möchte kein Mann sein* verdeutlicht wird.

Dieses von Oswalda verkörperte Frauenbild ist lebenslustig, frech und hat keine sexuellen Hemmungen. In ihren Filmen mit Lubitsch werden Sitten und Gesetze in der gegenwärtigen Gesellschaft auf den Kopf gestellt, doch die Kritik soll nicht revolutionär sein. Die Frauenbewegung – dargestellt in ihrer Masse - wird auf humorvolle Weise entschärft (z.B. in *Die Puppe*, *Die Bergkatze*), womit von den Männern die Bedrohung minder wahrgenommen wird. Die Welt ist für Lubitsch schon „meschugge“ genug, um zu versuchen, sie umzustürzen. Dies führt zu einem lustigen Geschlechterkampf, der die amerikanische *Screwball Comedy* begründen sollte, in denen US-Amerikanische Schauspielerinnen wie Claudette Colbert (*It happened one night*, 1934), Carole Lombard (*My Man Godfrey*, 1936) oder Katharine Hepburn (*Bringing up Baby*, 1938) das Frauenbild Ossis aus *Die Austernprinzessin* weiterspielen werden.

Mit der Filmentdeckung Pola Negris etablierte Lubitsch ein weiteres filmisches Frauenbild: Das Vamp. Obwohl schon literarisch vorhanden, verlieh sie ihre Merkmale in *Carmen*, *Madame DuBarry* und *Sumurun* dem Typus der superlativen, männerfressenden Frau, die dem Mann weitaus überlegen und nur mittels Gewaltanwendung auszurotten ist. Dieses Frauenbild wird Jahre später von Louise Brooks und Marlene Dietrich in Deutschland und im US-Amerikanischen Genre des Noirs weiterleben, gespielt u.a. von Barbara Stanwyck (*Double Indemnity*, 1944), Joan Bennett (*Scarlett Street*, 1945) und Ava Gardner (*The Killers*, 1946). Lubitsch selbst gab jedoch Pola Negri die Chance dieses Frauenbild des Vamps abzutönen, und es zu vermenschlichen, so z.B. in *Die Bergkatze*.

Nicht nur die Rivalität unter Frauen (z.B. in *Carmen*, *Anna Boleyn*), sondern auch deren Solidarität und Empathie werden zur Schau gestellt, die wie in *Sumurun* aus der Opferrolle helfen, bzw. auf das Liebesglück verzichten, wie in *Die Bergkatze*.

Lubitschs deutsche Filme machten Ossi Oswalda zum nationalen, Pola Negri zum Weltstar. In Hollywood wird er später mit Filmdivas wie Mary Pickford, Norma Shearer, Claudette Colbert, Marlene Dietrich, Greta Garbo, Carole Lombard oder Jennifer Jones drehen, und den zuerst noch unbekannteren Jeanette MacDonald, Miriam Hopkins oder Gene Tierney zum Ruhm verhelfen.

Schwerpunkte in Lubitschs Filmen sind stets zwei: Der Unterschied zwischen den Geschlechtern, sowie die von Lubitsch verlangte aktive Teilnahme des Zuschauers, der sich zwei und zwei zusammenrechnen muss. Beides kann man als gute Gründe dafür ansehen, dass der vormals so erfolgreiche Regisseur heutzutage vom hegemonischen politischen Diskurs in die Ecke gedrängt worden und somit aus der Mode geraten ist. Denn trotz seiner enormen Bedeutung für die Entwicklung des Films, ist er lang nicht so populär wie beispielsweise Alfred Hitchcock, unter welchem Begriff in Google 16.200.000 Ergebnisse (Google Suche „Alfred Hitchcock“, 2022), während unter Ernst Lubitsch ärmliche 720.000 zu finden sind (Google Suche „Ernst Lubitsch“, 2022). Man möge den Vergleich auch zu einem anderen deutschen Regisseur ziehen: Fritz Lang ergibt in dieser Suchmaschine 4.200.000 Ergebnisse (Google Suche „Fritz Lang“, 2022), in derselben Größenordnung wie der Filmregisseur und Drehbuchautor Billy Wilder (Google Suche „Billy Wilder“, 2022). Wirft man einen Blick auf *Google Books Ngram Viewer*, so stellt man fest, dass die veröffentlichten Bücher, in denen Lubitsch erwähnt wird (Google Books Ngram Viewer Suche „Ernst Lubitsch“, 2022), ungefähr vierfach weniger sind als jene, in denen Fritz Lang (Google Books Ngram Viewer Suche „Fritz Lang“, 2022) oder Alfred Hitchcock vorkommen (Google Books Ngram Viewer Suche „Alfred Hitchcock“, 2022). DVD-Ausgaben von Lubitschs Filmen sind - öfter als bei Lang, Hitchcock oder Wilder - schlechter Qualität, nicht restauriert oder unzugänglich. Sogar von manchen starbesetzten Filmen sind in Deutschland keine deutschen DVD, sondern nur Import- bzw. Raubkopien zu erwerben, so z.B. *Angel*, mit Marlene Dietrich (!). Hierzu der angesehene Filmkritiker und Buchautor Joseph McBride: „Eine wichtige Veränderung, die dazu beigetragen hat, dass sich moderne romantische Komödien vom Stil Lubitschs entfernt haben, ist der allgemeine Rückgang tatsächlich starker und komplexer Frauenrollen.“ (McBride, 2018, S. 473)

Gesellschaftskritisch, doch mit einer bodenständigen Vernunft und Nächstenliebe, setzte Lubitsch die Zensur zu seinem Vorteil ein, und sprang darüber hinaus, als wäre sie ein Turngerät: Flotte Dreier, Ehebruch, Seitensprünge mit jüngeren Männern, alles wusste Lubitsch in Hollywood zu inszenieren¹². Der Berliner Regisseur konnte und wollte jedoch schon 1943 nicht auf seine elegante und subtile Weltanschauung verzichten, nach der Mann und Frau zwar von Natur aus verschieden und doch gleichberechtigt sind. In seinen eigenen Worten:

Auf der Welt ist eine Revolution im Gang. Wird das Lachen erlöschen? Wird das freudige und angenehme Leben verschwinden? Der Einfallsreichtum und die lustigen Widerreden? Der lustige Geschlechterkrieg? Soll ich die Welt von gestern beweinen, und zusehen, wie mir verboten wird, sie nachzuahmen? Denn in diesem Fall würde ich keine Filme mehr machen wollen und es würde mir nichts ausmachen zu sterben. (Eyman, 1999, S. 278)

Lubitsch starb vier Jahre später. Sein Nachlass wurde zwar von vielen angetreten, doch seine besondere Verbindung von Sensibilität und Humor blieb unerreicht. Wilder gilt allgemein als dessen Nachfolger. Und doch stimmt etwas nicht ganz an diesem Klischee. Zweifelsohne war er der Erfolgreichste, besonders was die scharfe Gesellschaftskritik angeht. An dem in aller Munde stehenden *Lubitsch Touch* feilte Wilder sein ganzes Leben lang, doch die innere Welt der Frauen - ihre Träume, Sehnsüchte und Pläne, ihr Recht auf Gleichberechtigung - blieb ihm weitgehend fern. Wilder betrachtete die Frauen eher, wie ein Spinnenforscher, aus sicherer Entfernung.

Was das Einfühlungsvermögen den Frauen gegenüber angeht, und dem weiblichen Wesen viel zugeneigter als Wilder, scheint wiederum ein weiterer in den 30er Jahren des 20. Jh. ausgewandeter jüdischer Filmregisseur, Max Ophüls, welcher in seinen deutschen, US-Amerikanischen und französischen Melodramen eine wahre Konstellation von komplexen Frauenrollen auf die Kinoleinwand gebracht hat. So z.B. in *Letter from an unknown woman* (1948), *La Ronde* (1950), *Le Plaisir* (1952), *Madame de...* (1953) oder *Lola Montez* (1955). Oder der Amerikaner deutsch-jüdischer Abstammung Joseph L. Mankiewicz, der schon von Lubitsch auserwählt wurde, um die Regie von *Dragonwyck* (1946) zu übernehmen, da dieser aus gesundheitlichen Gründen darauf verzichten musste. Die Sensibilität und reiche Frauenwelt des deutschen Muttersprachlers kommt in

¹² So z.B. in *Design for living* (1933), *Angel* (1937) oder *To be or not to be* (1942).

Filmen wie *The Ghost and Mrs. Muir* (1947), *A letter to three wives* (1949), *All about Eve* (1950) oder *The Barefoot Contessa* (1954) besonders zur Geltung.

Billy Wilder beklagte bekanntlich an Lubitschs Bestattung, dass es „mit Lubitsch aus“ sei, worauf der auch deutschsprachige William Wyler eine schmerzhaft Entdeckung machte: „Noch schlimmer! Aus mit Lubitschs Filmen!“ (Crowe, 2005, S. 124)

Als Trost bleibt Literatur- und Filmliebhabern Lubitschs immenser Filmschatz, der davon zeugt, dass sich die Poesie im Film tatsächlich hinter einer geschlossenen Tür versteckt. Anders wie mit Büchern, darf man sie nur nicht öffnen!

5. Quellenverzeichnis

- Bouget, J. L. u. O'Neill E. (2006). *Lubitsch o la sátira romántica*. Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián/ Fimoteca Española/ ICAA/ Ministerio de Cultura de España.
- Crowe, C. (2005). *Conversaciones con Billy Wilder*. Alianza Editorial.
- Drügh, Komfort-Hein, Kraß, Meier, Rohowski, Seidel, Weiß (Hrsg.). (2012). *Germanistik - Sprachwissenschaft, Literaturwissenschaft, Schlüsselkompetenzen*. J. B. Metzler.
- Duden. (2022). *Duden*. Von www.duden.de:
<https://www.duden.de/rechtschreibung/Vamp> am 19. Mai 2022 abgerufen
- Eyman, S. (1999). *Ernst Lubitsch: Risas en el paraíso*. Plot Ediciones.
- Finler, J. W. (2006). *Historia de Hollywood*. Ma Non Troppo.
- Google Suche „Billy Wilder“. (2022). Von
https://www.google.com/search?q=%22Billy+Wilder%22&ei=gqGRYoL8OfeAur4P87G5gAc&ved=0ahUKEwiCxeG1qoH4AhV3gM4BHfNYDnAQ4dUDCA8&uact=5&oq=%22Billy+Wilder%22&gs_lcp=Cgdnd3Mtd2l6EAMyBQgAEIAEMgUIABCABDIFCAAQgAQyBQgAEIAEMgUILhCABDIFCC4QgAQyBQguEIAEMgUIABCABDIFCAAQ am 19. Mai 2022 abgerufen
- Google Suche „Ernst Lubitsch“. (2022). Von
<https://www.google.com/search?q=%22Ernst+Lubitsch%22&oq=%22&aqs=chrome.2.69i59l3j69i57.3286j0j4&sourceid=chrome&ie=UTF-8> am 19. Mai 2022 abgerufen
- Google Suche „Fritz Lang“. (19. Mai 2022). Von
https://www.google.com/search?q=%22Fritz+Lang%22&ei=P6GRYq_MG5SkIwTCmlb4CA&ved=0ahUKEwvjv58mVqoH4AhUU0oUKHUKMAY8Q4dUDCA8&uact=5&oq=%22Fritz+Lang%22&gs_lcp=Cgdnd3Mtd2l6EAMyBQgAEIAEMgUIABCABDIFCC4QgAQyBQgAEIAEMgUIABCABDIICC4QgAQQ1AlyBQgAEIAEMgUIABCABDIGCAAQH am 19. Mai 2022 abgerufen
- Google Books Ngram Viewer Suche „Alfred Hitchcock“. (2022). Von
https://books.google.com/ngrams/graph?content=Alfred+Hitchcock&year_start=1800&year_end=2019&corpus=31&smoothing=3&direct_url=t1%3B%2CAlfred%20Hitchcock%3B%2Cc0 am 19. Mai 2022 abgerufen
- Google Books Ngram Viewer Suche „Ernst Lubitsch“. (2022). Von
https://books.google.com/ngrams/graph?content=Ernst+Lubitsch&year_start=1800&year_end=2019&corpus=31&smoothing=3&direct_url=t1%3B%2CErnst%20Lubitsch%3B%2Cc0 am 19. Mai 2022 abgerufen
- Google Books Ngram Viewer Suche „Fritz Lang“. (2022). Von
https://books.google.com/ngrams/graph?content=Fritz+Lang&year_start=1800&year_end=2019&corpus=31&smoothing=3&direct_url=t1%3B%2

CFritz%20Lang%3B%2Cc0#t1%3B%2CFritz%20Lang%3B%2Cc0 am
19. Mai 2022 abgerufen

- Hake, S. (1992). *Passions and Deceptions - The early films of Ernst Lubitsch*. Princeton University Press.
- Haskell, M. (1987). *From Revenance to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. University of Chicago Press.
- Henke, C. (2010). Wo ist das Recht der Frau? *Zeit Geschichte - Epochen, Menschen, Ideen* (4), 56-60.
- Jaspers, K., Schaefers, A. (Hrsg.) (2018). *Kino der Moderne - Film in der Weimarer Republik*. Sandstein.
- Kaplan, E. A. (1981). Lubitsch Reconsidered. *Quarterly Review of Film Studies*, 6, n°3, 305-312.
- Kracauer, S. (2017). *Von Caligari zu Hitler – Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Suhrkamp.
- Lubitsch, E. (Regisseur). (1916a). *Als ich tot war* [Film]. Projektions-AG Union.
- Lubitsch, E. (Regisseur). (1916b). *Schuhpalast Pinkus* [Film]. Projektions-AG Union.
- Lubitsch, E. (Regisseur). (1918a). *Ich möchte kein Mann sein* [Film]. Projektions-AG Union.
- Lubitsch, E. (Regisseur). (1918b). *Die Augen der Mumie Ma* [Film]. Projektions-AG Union.
- Lubitsch, E. (Regisseur). (1918c). *Carmen* [Film]. Projektions-AG Union.
- Lubitsch, E. (Regisseur). (1919a). *Meyer aus Berlin* [Film]. Projektions-AG Union.
- Lubitsch, E. (Regisseur). (1919b). *Die Austernprinzessin* [Film]. Projektions-AG Union.
- Lubitsch, E. (Regisseur). (1919c). *Madame DuBarry* [Film]. Projektions-AG Union.
- Lubitsch, E. (Regisseur). (1919d). *Die Puppe* [Film]. Projektions-AG Union.
- Lubitsch, E. (Regisseur). (1920a). *Kohlhiesels Töchter* [Film]. Messters Projektion GmbH.
- Lubitsch, E. (Regisseur). (1920b). *Sumurun* [Film]. Projektions-AG Union.
- Lubitsch, E. (Regisseur). (1920c). *Anna Boleyn* [Film]. Messters Projektion GmbH. Projektions-AG Union. UFA.
- Lubitsch, E. (Regisseur). (1921). *Die Bergkatze* [Film]. Projektions-AG Union.
- McBride, J. (2018). *How did Lubitsch do it?* Columbia University Press.

- McCormick, R. (2020). *Sex, Politics and Comedy - The Transnational Cinema of Ernst Lubitsch*. Indiana University Press.
- Natter, T. G. (Hrsg.). (2017). *Gustav Klimt – Obras completas*. Taschen.
- Prinzler, H. H. u. Patalas, E. (Hrsg.) (1984). *Lubitsch*. C. J. Bucher GmbH.
- Rosen, M. (1973). *Popcorn Venus: Women, Movies and the American Dream*. New York: Coward, McCann & Goeghegan.
- Spoliansky, M. (1996). „Ich bin ein Vamp“ [Aufgezeichnet von Lemper, U.]. Auf *Berlin Cabaret Songs* [CD]. Decca.
- Vogt, M. (Hrsg.). (2006). *Deutsche Geschichte - Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Fischer.
- Wedekind, F. (1895). *Erdgeist*. Abgerufen am 19. Mai 2022 von <https://www.projekt-gutenberg.org/wedekind/erdgeist/erdgst01.html>
- Wolf, M. (2014). Sensation im Dunkeln. *Der Spiegel Geschichte Nr. 5*, 138-141.