

Ivana Novak, Jela Krecic, Mladen Dolar (Hg.): Lubitsch Can't Wait: A Theoretical Examination

Ljubljana: Kinoteka 2014, 212 S., ISBN 978-961-6417-84-6,
EUR 27,77

Wie die Herausgeber_innen in ihrer Einführung betonen, ist *Lubitsch Can't Wait* kein filmhistorisches Werk und auch keine Veröffentlichung von Filmtheoretiker_innen beziehungsweise

Filmhistoriker_innen, sondern eine von Philosoph_innen, Philolog_innen und Sozialwissenschaftler_innen verfasste Meditation, welche einzelne Tonfilme Lubitschs zum Anlass nimmt, um

Fragen zur Kunst, zur Politik und zur Liebe zu erörtern. Diese zum Teil aus dem ehemaligen Jugoslawien stammenden Wissenschaftler_innen (u.a. Slavoj Žižek) trafen sich zu einem Symposium im Oktober 2012 in der Slowenischen Kinemathek zum Thema „First as Comedy, Then as Farce“. Die daraus resultierenden Beiträge wurden für diesen Band teilweise überarbeitet und erweitert.

Die Autor_innen gehen von der Grundthese aus, dass Ernst Lubitsch – im Gegensatz zu Hitchcock, Chaplin und Ford – zu den von der Öffentlichkeit vergessenen Meistern des Kinos gehört, obwohl sein Werk heute genauso modern sei wie in den 1930er und 1940er Jahren. Diese These wird durch die Analyse von vier Schlüsselfilmen belegt: *Trouble in Paradise* (1932), *Ninotchka* (1939), *To Be or Not To Be* (1942) und *Cluny Brown* (1946).

Was Lubitsch modern macht, ist, dass er ein Regisseur der Oberfläche und des Scheins ist, das heißt, was nicht gezeigt wird, ist genauso wichtig wie das, was gezeigt wird. So deutet eine geschlossene Tür vor allem auf das, was hinter der Tür passiert. Aaron Schuster zeigt beispielsweise auf, wie die vielen Objekte, welchen Lubitsch seine Aufmerksamkeit schenkt, als Metaphern fungieren, um auf das Ungezeigte (hinter den Türen) hinzuweisen (vgl. S.20). Wie Lubitsch dies handhabt, wird am Beispiel der mit Geld gestopfte Tasche von Mariette in *Trouble in Paradise* gezeigt, welche sowohl als Diebesgut als auch als Metapher für das weibliche Geschlechtsteil lesbar ist. Die Schauspieler_innen spielen währenddessen

ihre Rollen im vollen Bewusstsein, dass es sich lediglich um Schauspiel handelt und sie Rollen verkörpern, und so kommt es zu einer Dopplung, welche jegliche Form von Melodramatik zunichtemacht und gleichzeitig eine politische Deutung der Komödien ermöglicht. Diese Erzählstrategie wird am deutlichsten in *To Be or Not to Be* eingesetzt, wo die Hauptdarsteller_innen tatsächlich Schauspieler verkörpern, die gegen die Nazis um ihr Leben spielen.

Russell Grigg behauptet in seinem Essay zu *Trouble in Paradise* sogar, dass die Schauspielführung Lubitschs die romantische Komödie ins Parodistische umkippt, weil die Liebeserklärungen völlig ohne Emotionen vorgetragen werden und dadurch ein Bruch zwischen Schauspieler_innen und Rolle entsteht, welche den Naturalismus des Kinos unterwandert. Als Regisseur der Oberfläche interessiert sich Lubitsch wenig für die Psychologie seiner Charaktere. Grigg schreibt: „the technique keeps the actor at a cynical distance, superior in a sense to the passions of love and desire, not entirely moved by them but almost mocking them as foibles of the pathetic human heart that is either unable to appreciate the absurdity of it all or apt to appreciate the absurdity and play along“ (S.46). In diesem Sinne zeigt auch Robert Pfaller auf, wie Lubitsch in *Trouble in Paradise* und *Design for Living* (1933) die Polygamie feiert, diese sogar als ideale Geschlechtsbeziehung stilisiert, da sie eine völlige Befreiung aus der bürgerlichen Moral bedeute (vgl. S.66).

Diese Einstellung zeigt sich auch in den fröhlichen Seitensprüngen der

Maria Tura in *To Be or Not to Be*, welche Mladen Dolar und Elisabeth Bronfen in zwei Essays in den Blick nehmen. Dolar behauptet, der Film gehöre zu den größten Meisterwerken des Kinos überhaupt, weil er gegen Verzweiflung und Tod mit den Waffen der Komödie kämpfe, eine Strategie, die die polnischen Opfer des Krieges begrüßten, wie es in einer zeitgenössischen Rezension hieß, aber zu kommerziellem Misserfolg führte (vgl. S.116). Lubitschs Komödie kennt Dolar zufolge keine expliziten Ziele – alle sind Ziel der Komödie, Opfer und Täter, Nazis und Juden, Polen und Amerikaner, ergo dürfen die Nazis weder dümmer noch intelligenter als die polnischen Widerstandskämpfer sein (vgl. S.119). Eine Schwäche der hier angewendeten werkimmanenten Analyse ist, dass Dolar seine Lesart durch den Hinweis auf die Tradition der jüdischen Holocaust-Komödie (vgl. Hilsensrath, Edgar: *Der Nazi & der Friseur*. München: DTV, 2006) hätte verfestigen können.

Slavoj Žižek geht es anhand von *To Be or Not To Be* um Lubitschs Strategie

des „Decentering“, wobei der echte und der falsche Nazi zum Opfer der gleichen Witze werden. Wirklichkeit und Schein waren schon Themen Lubitschs als er in Deutschland *Die Puppe* (1919) drehte, welche Žižek als eine *comedy of remarriage* deutet, um dann die Einstellung des Regisseurs zur Ehe als konservativ zu charakterisieren: „Law and Order are a semblance, but we should pretend to respect them and meanwhile enjoy our small pleasures and other transgressions“ (S.198). Žižek kommt letztendlich zu dem Schluss, dass *The Crying Game* (1992) und *M.Butterfly* (1993) als moderne Verkörperungen der Lubitsch-Komödie gelten können.

Dieser kurze Band ist eine durchaus lesenswerte Anthologie, bei der auch Lubitsch-Kenner auf neue Ideen stoßen werden. Es ist aber auch ein Werk, welches die umfangreiche Literatur zu Lubitsch im Allgemeinen und den genannten Filmen im Speziellen außer Acht lässt.

Jan-Christopher Horak (Pasadena)