



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Bildsprache bei Ernst Lubitsch“

Verfasserin

Carina Levonyak

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer: Ao. Univ.-Prof i.R. Dr. Walter Krause



# Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung .....	3
2. Theoretischer Teil .....	4
2.1. Kurzer biografischer Abriss.....	4
2.2. Der Begriff Bildsprache.....	6
2.3. Fragestellung.....	8
2.4. Filme: Inhalt, Daten & Fakten .....	9
2.4.1. „The Merry Widow“ (USA 1934) .....	9
2.4.2. „Ninotchka“ (USA 1939).....	11
2.4.3. „To be or not to be“ (USA 1942).....	13
3. Filmanalyse .....	15
3.1. „The Merry Widow“ (USA 1934) .....	15
3.1.1. Eingangssequenz: Marshovia.....	15
3.1.2. Zweite Sequenz: Die geheime Mission.....	19
3.1.3. Dritte Sequenz: Paris.....	23
3.1.4. Vierte Sequenz: „The embassy ball“ .....	28
3.1.5. Endsequenz: Zurück in Marshovia .....	33
3.2. „Ninotchka“ (USA 1939).....	35
3.2.1. Eingangssequenz: Paris.....	35
3.2.2. Zweite Sequenz: Ankunft aus Moskau .....	39
3.2.3. Dritte Sequenz: Ninotchkas Verwandlung.....	43
3.2.4. Vierte Sequenz: Swanas Ultimatum .....	46
3.2.5. Endsequenz: Moskau .....	49
3.3. „Sein oder Nichtsein“ (USA 1942).....	51
3.3.1. Eingangssequenz: Warschau.....	51
3.3.2. Zweite Sequenz: Kriegsausbruch.....	56

3.3.3. Dritte Sequenz: Gestapo-Hauptquartier I.....	58
3.3.4. Vierte Sequenz: Gestapo-Hauptquartier II.....	60
3.3.5. Endsequenz: Der letzte Akt .....	63
4. Zusammenfassung.....	67
5. Resümee .....	73
Literaturverzeichnis .....	75
Abbildungsverzeichnis.....	77
Abbildungen.....	78
6. Anhang .....	93

# 1. Einleitung

Das Thema dieser Arbeit ist Ernst Lubitsch und die in seinen Filmen entstandene Bildsprache. Im theoretischen Teil soll Ernst Lubitsch, der in Deutschland geborene und im Jahr 1922 in die USA emigrierte Regisseur, in einem kurzen biografischen Abriss, vorgestellt werden. Danach gehe ich auf den Begriff Bildsprache ein, um das Thema genauer zu beleuchten und herauszufinden, wie ich mich in dieser Arbeit dem Begriff nähere. Daraus sollen die arbeitsleitenden Fragestellungen herausgearbeitet werden.

Drei von Ernst Lubitschs Filmen, „The Merry Widow“<sup>1</sup>, entstanden 1934, „Ninotchka“<sup>2</sup>, 1939 und „To be or not to be“<sup>3</sup> aus dem Jahr 1942, werden zuerst mit Hilfe der historischen Eckdaten beschrieben. Im jeweiligen Kapitel werden die Inhalte und auch die Hauptfiguren des Filmes sowie deren schauspielerische Besetzung näher präsentiert.

Die drei genannten Filme sollen ausführlich im dritten Teil der Arbeit, der Filmanalyse, behandelt werden, um gemäß der Fragestellung Lubitschs Werke erforschen zu können. Obwohl viele seiner Filme zu den Klassikern der Filmgeschichte zählen und die Literatur sein Schaffen mehrfach behandelt hat, will ich in dieser Arbeit ein umfassendes Bild von Ernst Lubitschs Filmen und deren Bildsprache zeichnen.

Im vierten Teil sollen die aus der Bildsprache analysierten Gestaltungsmerkmale der Filme zusammengefasst und präsentiert werden. In einem Resümee stelle ich die gewonnenen Erkenntnisse vor, die zum Schluss die Arbeit abrunden.

---

<sup>1</sup> Deutscher Filmtitel „Die lustige Witwe“.

<sup>2</sup> Deutscher Filmtitel „Ninotschka“.

<sup>3</sup> Deutscher Filmtitel „Sein oder Nichtsein“.

## 2. Theoretischer Teil

### 2.1. Kurzer biografischer Abriss

Ernst Lubitsch wird am 29. Januar 1892 in Berlin, als Sohn von Simon und Anna Lubitsch, geboren. Bereits 1911 beginnt er Schauspielunterricht am „Deutschen Theater“ zu nehmen und ist bis 1918 auch Mitglied des Ensembles.<sup>4</sup> Max Reinhardt war zu dieser Zeit Leiter des Theaters. Lubitsch spielt am Anfang in kleinen Rollen, wie zum Beispiel in Hamlets „Sein oder Nichtsein“ als zweiter Totengräber.<sup>5</sup> Ab 1914 dreht er auch selbst Filme, unter anderem einige Slapstick-Komödien, was ihn früh mit diesem Genre in Verbindung kommen lässt.<sup>6</sup> Er schreibt Einakter, in denen er selbst die Hauptrolle spielt.<sup>7</sup> Dennoch war Lubitsch nicht glücklich, da er meist nur den Clown spielte. In dieser Zeit hat er jedoch sehr viel gelernt, sowohl als Schauspieler wie auch als Regisseur. Er erkennt nun die dramatische Wirkung von Ironie und dreht fortan Komödien, wie zum Beispiel „The Oyster Princess“.<sup>8</sup> Ernst Lubitsch dreht auch vermehrt Filme nach fremden literarischen Vorlagen, wie die Operette „Die Fledermaus“.<sup>9</sup> 1919 entsteht ein pompöser und monumentaler Historienfilm „Madame Dubarry“. Der Film war europaweit ein Kassenschlager, der Lubitsch endgültig zum Durchbruch verhilft und dem Regisseur auch in Amerika großen Erfolg sichert.<sup>10</sup> 1922 kommt er der Anfrage von Mary Pickford nach und reist in die USA. Der Film „Rosita“ wird 1923 gedreht. Obwohl Mary Pickford von dem Film enttäuscht ist, wird er ein großer kommerzieller Erfolg und Lubitsch macht Hollywood zu seinem dauerhaften Wohnsitz.<sup>11</sup>

1929 entsteht Lubitschs erster Tonfilm, er dreht weiterhin Operettenverfilmungen und auch Gesellschaftskomödien, so genannte „sophisticated“ oder „sex comedies“. Mit dem Hays-Code im Hinterkopf entwickelt Lubitsch in der Folge „eine ironisch-spielerische Technik

---

<sup>4</sup> Renk 1992, S. 142.

<sup>5</sup> Renk 1992, S. 15.

<sup>6</sup> Vgl. Weinberg 1968, S. 14.

<sup>7</sup> Prinzler 1984, S.18.

<sup>8</sup> Weinberg 1968, S. 15–16. Deutscher Filmtitel: „Die Austernprinzessin“.

<sup>9</sup> Kreuzriegler 1994, S. 83.

<sup>10</sup> Vgl. Prinzler 1984, S. 26.

<sup>11</sup> Vgl. Prinzler 1984, S. 36.

der Andeutung, der Aussparung, des indirekten Kommentars“.<sup>12</sup> Zu dieser Zeit ist er auf dem Zenit seines Erfolges. Doch mit seiner letzten Operettenverfilmung „Die lustige Witwe“ von Franz Lehár im Jahr 1934 endet auch seine Periode als erfolgreicher Regisseur bei der zeitgenössischen Kritik. Nach seinen Produktionen für das Filmstudio MGM wird er 1935 Produktionsleiter bei der Filmgesellschaft Paramount und ist nun zuständig für die kreative Auswahl der Filmstoffe, Autoren und Regisseure.<sup>13</sup> Im selben Jahr wird ihm von den Nazis die deutsche Staatsbürgerschaft aberkannt. Er gilt als „Lieblingshassobjekt Hitlers“ und ein Plakat von ihm mit der Aufschrift „Der archetypische Jude“ war im Berliner Bahnhof zu sehen.<sup>14</sup> 1936 wird Lubitsch amerikanischer Staatsbürger.<sup>15</sup> 1939 dreht er „Ninotchka“ mit Greta Garbo, einer seiner populärsten Filme, aber Lubitsch ist nun nicht mehr der Kassenmagnet, der er einmal war. Im Jahr 1939 beginnt er auch als unabhängiger Regisseur zu arbeiten. 1942 folgt mit „To be or not to be“ ein Anti-Nazi-Stück, das bei der Filmkritik mehrheitlich für Empörung sorgt, heute jedoch eines seiner größten Meisterwerke ist.

Lubitsch war zwei Mal verheiratet und wurde Vater einer Tochter, Nicola. Er erleidet 1943 einen Herzinfarkt und erholt sich gesundheitlich nie wieder davon. Kurz vor seinem Tod erhält er noch den Ehrenoscar für sein Lebenswerk. Ernst Lubitsch stirbt nach 26 Drehtagen an dem Film „That Lady in Ermine“ am 30. November 1947 in seinem Haus.<sup>16</sup> Bei der Beerdigung in Hollywood am 4. Dezember sagt Billy Wilder zu William Wyler: „Kein Lubitsch mehr!“ und Wyler gibt zurück: „Schlimmer, keine Lubitsch Filme mehr!“<sup>17</sup>

---

<sup>12</sup> Prinzler 1984, S. 38.

<sup>13</sup> Prinzler 1984, S. 48–50.

<sup>14</sup> Eymann 1993, S.15.

<sup>15</sup> Renk 1992, S. 143.

<sup>16</sup> Vgl. Renk 1992, S. 143.

<sup>17</sup> Renk 1992, S. 7.

## 2.2. Der Begriff Bildsprache

Das Kapitel soll kein Versuch einer allgemein gültigen Definition des Begriffes sein, sondern eher ein Herantasten darstellen, wie sich in der Folge die Bildsprache herauskristallisiert und sich daran die Fragestellung orientiert. Im Zentrum der Betrachtung soll folglich die Bildsprache von Ernst Lubitsch stehen. Schon in den Sechziger- und Siebzigerjahren wurde versucht, den Film mit der Semiotik, der Wissenschaft der Zeichensysteme, zu verknüpfen und es folgten komplexe Theorien, die schließlich die Filmsemiotik als Teilgebiet der Semiotik, entstehen ließen. In dieser Arbeit soll jedoch nicht, wie in den frühen filmtheoretischen Analysen, die Filmsprache als ein Vergleich mit Linguistik, im Sinne eines grammatikalischen Vergleichs von Film und Sprache, dargestellt werden.<sup>18</sup>

Die Bildsprache wird in verschiedenen Gebieten verwendet, sei es in der Kunst, in der Fotografie, der Kommunikation oder anderen wissenschaftlichen Disziplinen. Bei der Beschäftigung mit dem Wort „Bildsprache“ fällt auf, dass dem Begriff keine einheitliche Definition zu Grunde liegt, sondern die Verwendung, je nach Wissenschaft, einem eigenen Gebrauch folgt. In der Kunstgeschichte kann die Bildsprache die verschiedenen Ebenen eines Werkes wiedergeben und symbolisieren. Es geht unter anderem darum, mit den Mitteln des Inhalts, der Motive und Komposition herauszufinden, was das Bild „erzählt“ und was mit gestalterischen Mitteln im Bild angedeutet wird. Im Film wird die visuelle Ebene noch um die auditive Ebene ergänzt. Die jeweiligen Kategorien der visuellen und auditiven Gestaltungsmittel und deren Darstellungsweise bilden in Kombination die Bildsprache eines Filmes. Bildsprache soll nicht die Sprache als eigentliche Dimension im Film, wie gesprochene Sprache oder Schrift im Bild aufzeigen, sondern es soll die „Sprache“ der Bilder dargestellt werden. Dahingehend sollen die Filme in ihren unterschiedlichen Ausformungen untersucht werden, was Lubitsch darstellt, wodurch und wie er es mit gestalterischen Mitteln darstellt. Um die Bildsprache der Filme zu ermitteln, soll folglich keine Filmanalyse der Semiotik angewandt werden, sondern die Bildsprache, welche der Filmsprache implizit ist, besitzt hier im Sinne der Filmanalyse eher „metaphorischen Charakter“<sup>19</sup>, um die gestalterischen Mittel von Ernst Lubitsch vorstellen

---

<sup>18</sup> Vgl. Hickethier 2007, S. 2, 6–7, S. 23 und Mikos 2008, S. 12–13.

<sup>19</sup> Mikos 2008, S. 13.

zu können. Sprache und Bild ergänzen sich im filmischen Darstellen und Erzählen.<sup>20</sup> Die einzelnen Zeichenebenen voneinander zu isolieren und getrennt zu betrachten, ist beim Film wenig ergiebig. Entscheidend ist immer ihr Zusammenspiel.<sup>21</sup> Filmbilder und -sprache werden daher in ihrem Wechselspiel zu einem charakteristischen Merkmal. Lubitsch war ein Meister darin, Filminhalte in Bildern und Sprache auf spezielle Weise darzustellen. Ernst Lubitsch fragte immer wieder: „*Is it hilarious? It must be hilarious!*“<sup>22</sup> Der Regisseur selbst hatte also den Anspruch an seine Arbeit, etwas Außergewöhnliches schaffen zu wollen.

Was kann uns das Bild nun in visueller und in Kombination mit auditiver Sprache erzählen? Die Analyse soll Erkenntnisse bringen, welche Gestaltungsmerkmale Ernst Lubitsch einsetzt. Dabei soll auf visuelle und narrative Darstellungen des Erzählens oder die auditiven Stilmerkmale eingegangen werden. Je nachdem wie es die verschiedenen Szenen anschaulich machen und die Analyse dahingehend benötigt wird, soll auch eine Wechselwirkung des Visuellen, Narrativen und Auditiven aufgezeigt werden. Im Sinne des Rahmens der Arbeit wird dabei auf Schlüsselszenen der Filme eingegangen, in denen man die Bildsprache besonders aufschlussreich ablesen kann.

Meist wird in der Literatur auf bestimmte Punkte in Lubitschs Schaffen, wie die Handlung von Lubitschs Filmen auf die Protagonisten und Schauspieler oder die Produktionsumstände, näher eingegangen. Lubitschs Stil wird dabei oftmals als der berühmte „Lubitsch Touch“ erwähnt, in dem Ellipsen, Auslassungen und Türen eine große Rolle spielen. Auch Mary Pickford hat Lubitsch schon als Regisseur der Türen erkannt, „Doors! He’s a director of doors! Nothing interests him but doors!“<sup>23</sup> Ernst Lubitsch benützt also gewisse Kunstgriffe, um seine Geschichten zu erzählen und seine Filme zu gestalten. In dieser Arbeit sollen diese Bildsprache und ihre Gestaltungsmerkmale analysiert werden.

Das Bild wird durch die inhaltliche Absicht des Regisseurs sowie die formale Gestaltung bestimmt und wirkt mit diesen Stilmitteln auf den Betrachter. Somit ist die Bildsprache des Films auch die Wirksamkeit auf den Zuschauer und dessen Steuerung durch emotionale Bedeutungen. Die Bildsprache ist dafür verantwortlich, beim Betrachter Gefühle zu

---

<sup>20</sup> Hickethier 2007, S. 97.

<sup>21</sup> Hickethier 2007, S. 23.

<sup>22</sup> Zitat nach Weinberg, der auch Lubitschs englische Aussprache überliefern wollte (Weinberg 1968, S. 14).

<sup>23</sup> Weinberg 1968, S. 52.

wecken. Diese können verschiedenste Ausformungen annehmen und sowohl Spannung, Entspannung als auch Aufmerksamkeit, Neugier oder Irritationen hervorrufen. Das Bild, das einerseits im Film auf einer sinnlich-anschaulichen Ebene Gefühle, Assoziationen, Stimmungen erzeugt, wird andererseits durch die Sprache konkretisiert, zugespitzt, präzisiert. Die Synthese der verschiedenen Ebenen des Films, wie Bild, Wort, Geräusch, dient zur Steigerung des Realitätseindrucks.<sup>24</sup>

Bei der Untersuchung wird auf eine systematische Filmanalyse im klassischen Sinne verzichtet. Sowohl Film- als auch genaue Sequenzprotokolle werden von mir nicht erstellt, da die reine sprachliche Abbildung und Wiedergabe der Filme, die Bildsprache und ihre komplexen Faktoren zu einseitig betrachten würde.<sup>25</sup> Sehr wohl werde ich mich aber, wie schon erwähnt, der Mittel der Filmanalyse, vor allem die der Gestaltungsmittel, bedienen. Auf der visuellen Ebene achte ich auf die Kameraeinstellung, die Perspektive oder die Montage. In der auditiven Ebene werden der Ton, die Geräusche, die Musik und vor allem auch die Sprache, daraus folgend die Dialoge im Film, analysiert. Näher betrachtet sollen dabei auch die Komposition und die Bilderfolge werden. Das Licht und die Ausstattung sind ebenso wichtige Stilmittel, um einen Film zu gestalten. Die Kombination aus narrativer, auditiver und visueller Ebene kann bei Filmen folglich zu entscheidenden Stilmerkmalen herausgebildet werden. Mit diesen Stilmitteln kann der Regisseur seine Filme gestalten und eine bestimmte Ästhetik hervorrufen, die das Publikum in ihren Bann zieht und in bestimmter Art und Weise auf den Zuschauer wirkt.<sup>26</sup>

### **2.3. Fragestellung**

Zusammengefasst werden die arbeitsleitenden Fragestellungen demnach sein:

Wie entfaltet sich die Bildsprache in Ernst Lubitschs Filmen? Was zeigen die Bilder dem Zuschauer und was erzählt die Sprache des Films. Wodurch wird die Bildsprache von Ernst Lubitsch gekennzeichnet und wie gestaltet er die Bildsprache?

---

<sup>24</sup> Hickethier 2007, S. 101.

<sup>25</sup> Weiterführende Literatur, die sich sehr detailliert und ausgiebig mit der Bildsprache als audio-visueller Rhetorik befasst, siehe Gesche Joost *Bild-Sprache. Die audio-visuelle Rhetorik des Films* 2008.

<sup>26</sup> Vgl. Mikos 2008, S. 191.

Im Vordergrund der Analyse sollen die Filme „The Merry Widow“, „Ninotchka“ und „To be or not to be“ stehen. Anhand dieser exemplarischen Filme sollen die Stilmittel herausgearbeitet werden, um die zuvor aufgeworfenen Fragestellungen erörtern zu können.

## **2.4. Filme: Inhalt, Daten & Fakten**

Dieser Abschnitt soll die drei zu behandelnden Filme vorstellen und im ersten Schritt auf deren Inhalt eingehen, um die wichtigsten Informationen zu liefern. Da hier der Inhalt vorrangig ist, werden in diesem Abschnitt, unter anderem wegen der besseren Lesbarkeit, noch keine Abbildungen vorgestellt.

### **2.4.1. „The Merry Widow“ (USA 1934)**

#### Filmdaten und -fakten:

Der Film „The Merry Widow“ ist eine Filmadaption der gleichnamigen deutschsprachigen Operette „Die lustige Witwe“ von Franz Lehár, die 1905 im Theater an der Wien uraufgeführt wurde.<sup>27</sup> Als Filmadaption wurde sie vor Lubitsch nur als Stummfilm-Version von Erich von Stroheim im Jahr 1925 realisiert.<sup>28</sup> Mit dem Vorteil des Tones konnte Lubitsch nun einen Operettenfilm mit besonders pompösem Touch kreieren. Die Musikstücke sowie die Texte wurden für den Film komplett umgeschrieben. Die Produktionsumstände waren kompliziert, da die finale Besetzung des Filmes, vor allem die der Hauptdarsteller, lange Verhandlungen in Anspruch nahm. Lubitsch wurde zu dieser Zeit Chef bei Paramount, doch MGM verpflichtete ihn noch für diese Produktion. Es war das letzte Mal, dass der Regisseur mit Maurice Chevalier zusammenarbeitete und der letzte Operettenfilm des Regisseurs.<sup>29</sup>

Das Drehbuch schrieben Ernest Vajda und Samson Raphaelson nach der Operette von Franz Lehár. Kamera führte Oliver T. Marsh und den Schnitt übernahm Frances Marsh. Die

---

<sup>27</sup> Weinberg 1968, S. 154.

<sup>28</sup> Weinberg 1968, S. 152.

<sup>29</sup> Spaich 1992, S. 258–260.

Musik von Franz Lehár wurde von Herbert Stothart adaptiert. Die Filmlänge beläuft sich auf 95 Minuten.<sup>30</sup> Für die Ausstattung erhielt Cedric Gibbons einen Oscar.<sup>31</sup>

Besetzung der Hauptakteure:

Danilo: Maurice Chevalier

Sonia: Jeanette MacDonald

Botschafter Popoff: Edward Everett Horton

Königin Dolores: Una Merkel

König Achmet: George Barbier

Mischka: Sterling Holloway

Filminhalt:

Der Film spielt im fiktiven Königreich Marshovia im Jahr 1885. Der Frauenheld Danilo findet Gefallen an der Witwe Sonia, die er unbedingt kennenlernen will. Sonia ist in Trauer und verhüllt ihr Gesicht mit einem Schleier. Beim ersten Zusammentreffen wird klar, dass sie kein Interesse an Danilo hat. Dennoch beschließt Sonia, ihr Witwendasein hinter sich zu lassen und nach Paris zu gehen. Danilo wird, auf geheimen Befehl des Königs, ebenfalls nach Paris entsendet. Er soll die reiche Witwe, die 52 Prozent des Staatsvermögens besitzt, heiraten, um den Staat vor dem Bankrott zu retten. Danilo weiß nicht, dass es sich dabei um Sonia handelt. In Paris genießt Danilo sein Leben; durch einen Zufall folgt Sonia ihm ins „Maxim´s“. Sonia gibt vor „Fifi“, ein Mädchen des Etablissements, zu sein. Danilo möchte Fifi verführen, doch als sie ihn fragt, ob er sie liebe, findet sie heraus, dass er nur an einen Abend voller Vergnügungen denkt. Der Abend entzweit die beiden, und Danilo weigert sich fortan, die Witwe zu heiraten, da er sich in eine andere Frau, Fifi, verliebt hat. Als Sonia und Danilo schließlich vorgestellt werden, erkennt Danilo wer sie ist und gesteht ihr seine Liebe. Botschafter Popoff gibt die Verlobung vorschnell öffentlich bekannt, was wiederum erneut zur Entzweiung der beiden Liebenden führt. Danilo hat den geheimen Plan im „Maxim´s“ ausgeplaudert, daher musste Popoff handeln. Für Sonia bricht eine Welt zusammen, da sie nun der festen Überzeugung ist, dass Danilo nur die Anweisungen des Königs befolgt und sie nicht von Herzen liebt. Er widerruft, in Sonias Namen, zwar

---

<sup>30</sup> Jacobson 1984, S. 215.

<sup>31</sup> Prinzler 1984, S. 48.

öffentlich die Vermählung, doch auch das kann die Situation nicht mehr retten. Danilo wird wegen Hochverrats verhaftet und abgeführt.

In Marshovia beginnt die Gerichtsverhandlung gegen Danilo. Sonia kommt ihm überraschend zu Hilfe und bezeichnet ihn als unschuldig, da er alles für seinen Auftrag getan hat, und ihm jedes Mittel recht war, um sie zu täuschen. Auch jetzt kann Danilo sie noch nicht von seiner Liebe überzeugen. Sonia möchte Danilo im Gefängnis besuchen und König Achmet heckt daraufhin einen Plan aus, um die beiden wieder zusammenzubringen. Als die beiden in der Zelle aufeinandertreffen, nähern sie sich wieder an. König Achmet lässt die Tür verschließen, was schlussendlich zu einem Happy End und der Vermählung der beiden führt.

#### **2.4.2. „Ninotchka“ (USA 1939)**

##### Filmdaten und -fakten:

Die Realisierung des Filmprojektes galt zuerst als schwierig. Aufgrund des Inhalts, aber auch wegen der Besetzung von Greta Garbo, deren Persönlichkeit als kompliziert eingestuft wurde. Das Filmstudio wollte Greta Garbo, als Hauptdarstellerin, erstmals in einem komödiantischen Film zeigen und ihr so ein neues Image verpassen. Sie war bis zu diesem Zeitpunkt eher auf dramatische Rollen festgelegt. Bei diesem Film nahm Lubitsch erstmals auf das aktuelle weltpolitische Geschehen Bezug und verfilmte mit „Ninotchka“ eine pikante Groteske über die Annehmlichkeiten des kapitalistischen Westens gegenüber der sozialistischen Tristesse der Sowjetunion.<sup>32</sup>

Das Drehbuch schrieben Billy Wilder, Charles Brackett und Walter Reisch nach einem Entwurf von Melchior Lengyel. Kamera führte William Daniels, den Schnitt übernahm Gene Ruggiero. Die Musik kam von Werner R. Heymann. Die Filmlänge beläuft sich auf 110 Minuten.<sup>33</sup>

##### Besetzung der Hauptakteure:

---

<sup>32</sup> Spaich 1992, S. 339–340.

<sup>33</sup> Spaich 1992, S. 408.

Leon: Melvyn Douglas  
Ninotchka: Greta Garbo  
Swana: Ina Claire  
Buljanoff: Felix Bressart  
Iranoff: Sig Ruman  
Kopalski: Alexander Granach

Filminhalt:

Dieser Film spielt in der Stadt Paris. Drei russische Genossen, Buljanoff, Iranoff und Kopalski werden nach Paris entsendet, um die kostbaren Kronjuwelen der Großfürstin Swana zu verkaufen. Dabei geraten sie in Schwierigkeiten, da die Großfürstin, als vormalige Besitzerin, Anspruch auf die Schmuckstücke erhebt. Bei der anstehenden Gerichtsverhandlung wird Swana durch ihren Liebhaber, Graf Leon d'Algout, vertreten. Eine Sonderbeauftragte aus Moskau, Nina Yakushova, später Ninotchka genannt, soll den Genossen zu Hilfe eilen. Doch es kommt alles ganz anders. Obwohl sie vor Gericht gegnerische Parteien darstellen, verlieben sich Leon und Ninotchka ineinander. Die Genossen lernen die Vorzüge des kapitalistischen Westens schätzen und sind zunehmend glücklich über ihren Aufenthalt in Paris. Großfürstin Swana missfallen jedoch die Entwicklungen. Bei einer passenden Gelegenheit werden die Juwelen aus dem Appartement entwendet, und Swana unterbreitet Ninotchka daraufhin ein Ultimatum. Die Genossin muss sich aufgrund ihres Auftrages für die Juwelen entscheiden, was eine sofortige Abreise nach Moskau und die Aufgabe ihrer Beziehung zu Leon zur Folge hat. Leon versucht in die Sowjetunion einzureisen, erhält aber kein Visum. Ninotchka muss ihren Genossen zum Abschluss noch einmal aus der Patsche helfen und nach Konstantinopel reisen. Durch einen geschickten Schachzug endet der Film dennoch in einem Wiedersehen mit Leon und führt zu einem Happy End.

### 2.4.3. „To be or not to be“ (USA 1942)

#### Filmdaten und -fakten:

In diesem Film nimmt Lubitsch auf ein realhistorisches Ereignis aus dem Jahr 1939 Bezug, das als „Fall Gleiwitz“ in die Geschichte eingegangen ist. Ein inszenierter Hinterhalt setzte den 2. Weltkrieg in Gange und „To be or not to be“ kann als ironische Antwort auf diesen Vorfall gesehen werden.<sup>34</sup>

Die Originalstory für den Film lieferte Melchior Lengyel gemeinsam mit Ernst Lubitsch. Das Drehbuch adaptierte Edwin Justus Mayer und die Kamera führte Rudolph Maté. Die Musik schrieb Werner Richard Heymann, der auch für den Oscar nominiert wurde. Die Länge beläuft sich auf 99 Minuten.<sup>35</sup>

#### Besetzung der Hauptakteure:

Joseph Tura: Jack Benny

Maria Tura: Carole Lombard

Stanislav Sobinski: Robert Stack

Professor Siletzky: Stanley Ridges

Gruppenführer Erhardt: Sig Ruman

Greenberg: Felix Bressart

Bronski: Tom Dugan

Dobosh: Charles Halton

#### Filminhalt:

Eine Stimme aus dem Off teilt dem Zuschauer mit, dass der Film in Warschau im Jahr 1939 spielt. Adolf Hitler wird auf den Straßen von Warschau gesichtet, obwohl doch Frieden zwischen den beiden Ländern herrscht. Schon bald wird aufgedeckt, dass es sich hierbei um einen Schauspieler handelt. Eine Rückblende erklärt die Anwesenheit Hitlers in Polen. Eine Schauspieltruppe probt für ihr neues Stück „Gestapo“, Hauptdarsteller Joseph Tura wird vorgestellt und das Publikum wähnt sich zuerst in einem Nazi-Hauptquartier der Gestapo. Durch den Versprecher im Stück von Bronski, der den Hitler gibt, wird alles aufgelöst und

---

<sup>34</sup> Gemünden 2004, S. 255.

<sup>35</sup> Spaich 1992, S. 409

die scheinbare Filmwirklichkeit auf den Kopf gestellt. Nun lernt das Publikum die Schauspieltruppe kennen. Joseph und Maria Tura, ein Ehepaar und die Stars des Ensembles sowie den Regisseur Dobosh, der darauf erpicht ist, dass das Nazi-Stück ein ernstzunehmendes Zeitdrama Nazi-Deutschlands darstellt. Maria Tura und ihr geheimer Verehrer Stanislaw Sobinski treffen sich genau dann, wenn Joseph Tura seinen Monolog aus Hamlet „To be or not to be“ beginnt. Die Theatertruppe bekommt aufgrund der politischen Situation die Anweisung, dass das Stück „Gestapo“ nicht aufgeführt werden darf. Kurz darauf erhalten sie die Hiobsbotschaft, dass Krieg herrscht. Ein Fliegeralarm ertönt und Bombenangriffe leiten die Zerstörung von Warschau ein. Sobinski ist nach London geflüchtet, wo er einen Spion entlarvt, Professor Siletsky, der heimlich für die Nazis arbeitet. Siletsky hat gefährliche Informationen, die die Untergrundbewegung in Warschau zunichte machen könnten. Das ganze Theaterensemble wird involviert, um den Spion unschädlich zu machen. Ein Verwirrspiel auf höchstem Niveau entsteht, Rollen werden getauscht und es werden verschiedene Situationen inszeniert, bis die Schauspieler einen letzten Plan schmieden müssen. Zum Schluss riskieren die Schauspieler erneut ihr Leben und versuchen, beim Besuch des Führers in Warschau ein Attentat auf diesen vorzutäuschen. Unter höchster Gefahr gelingt das Vorhaben und sie können gemeinsam nach England flüchten.

### **3. Filmanalyse**

Mit der Methode der Filmanalyse sollen die Gestaltungsmerkmale von Ernst Lubitschs Filmen beleuchtet und herausgearbeitet werden. Diese Analyse soll Stimmungen, Stilmerkmale und wichtige Handlungsdetails einfangen. Bei der Definition des „Lubitsch Touch“ werden oft Wörter wie Ellipsen, Auslassungen oder Symbole gebraucht, nach solchen Charakteristika sollen die Filme in der Analyse untersucht und diese anschließend vorgestellt werden. Dabei sollen alle Ebenen des Films, die visuelle, auditive und narrative Ebene, berücksichtigt werden. Wenn nicht anders gekennzeichnet, sind die unter Anführungszeichen stehenden Zitate in Originalsprache aus den jeweiligen Filmen entnommen.

#### **3.1. „The Merry Widow“ (USA 1934)**

##### **3.1.1. Eingangssequenz: Marshovia**

Dauer: 00:01:11–00:18:09<sup>36</sup>

Der Film beginnt mit einer Information an den Zuschauer, ein Insert erklärt den räumlichen und zeitlichen Horizont: „The kingdom of Marshovia in the year 1885.“ Sogleich wird eine europäische Landkarte eingeblendet und auf das kleine Königreich Marshovia gezoomt. Jedoch kann der winzige Staat erst mit Hilfe einer Lupe sichtbar gemacht werden (Abb. 1). Danach wird auf eine Parade überblendet und Offiziere marschieren durch die Straßen. Dabei entsteht ein kurzer, witziger Moment, da die singenden und musizierenden Soldaten bei ihrem Marsch zwei Rindern ausweichen müssen, die auf der Straße stehen. Graf Danilo, der Hauptmann der Garde, wird als erste Hauptfigur in einer nahen Einstellung in das Geschehen eingeführt. Zwischen den entzückten „Danilo“-Rufen der Frauen singt er vergnügt das Lied „Girls, girls, girls“, was ihn sofort als Frauenheld identifiziert. Zahlreiche Frauen winken Danilo zu und flirteten mit ihm. Er genießt sichtlich die Rolle, im Mittelpunkt des Geschehens zu stehen. Die Kamera zeigt in abwechselnden Einstellungen den singenden und kokettierenden Danilo sowie die aufgeregten und zum Teil

---

<sup>36</sup> Die Zeitangabe der Sequenzdauer wird im Format Stunde:Minute:Sekunde angegeben.

schmachtenden Frauen. Als Zuschauer hat man das Gefühl, die komplette Damenwelt ist Danilo erlegen. Die Kamera unterstützt diese Tendenz, da, räumlich gesehen, in unterschiedlichen Einstellungen und Perspektiven, rufende und winkende Damen gezeigt werden (Abb. 2). Plötzlich erstarrt Danilos Gesicht, er erblickt etwas Unerwartetes, was ihn aus der Fassung bringt. Der Grund für sein Staunen ist eine Frau, die in einer vorbeifahrenden Kutsche, ganz in Schwarz gekleidet und mit einem Schleier verhüllt, sitzt. Die zweite Hauptfigur des Filmes und gleichzeitig Danilos Objekt der Begierde, Sonia, wird eingeführt. Madame Sonia scheint in diesem Moment die einzige Frau zu sein, die Danilo keines Blickes würdigt und anscheinend gerade deshalb seine Aufmerksamkeit erregt. Auch der Zuschauer wird durch die Kameraeinstellungen auf Sonia neugierig und teilt Danilos Aufmerksamkeit.

In die nächste Szene wird mit Geigenmusik übergeleitet. Die Sequenz ist zu Beginn in sehr dunklen schwarz-weiß Bildern gefilmt, was den Abend oder die Nacht andeuten soll. Durch die Musik entsteht eine sehr verträumte Stimmung. Sonia befindet sich auf ihrem Anwesen, wo sie sich in Sicherheit wähnt. Daher sieht der Zuschauer Sonia hier zum ersten Mal ohne Schleier. Die Kamera zeigt die Witwe in einer Totalen, wie sie langsam in ihren Garten, mit märchenhaftem Ausblick, geht und sich alleine auf eine Bank setzt. In dieser Einstellung zeigt Lubitsch Sonia zurückgezogen und etwas verloren in der Landschaft. Schon mit dem nächsten Schnitt wird Danilo sichtbar, der über die Mauer klettert. Als er Sonia anspricht, erschrickt sie und verhüllt ihr Gesicht sofort mit dem Schleier. Danilo entschuldigt sich für das Eindringen in ihre Privatsphäre. Sein Grund scheint jedoch sehr wichtig, da er einen geheimen Brief zustellen muss. Sonia empfängt eine Nachricht über den großartigen Captain Danilo und ist sich über seine Bedeutung nicht im Klaren. Danilo setzt sein kleines Verwirrspiel fort, spricht von sich selbst in der dritten Person und meint, dass der Graf sie furchtbar gerne kennenlernen möchte. Sonia antwortet, dass sie noch nie von dem Herren gehört hat und auch nicht interessiert ist. Der Dialog wird in einer halbnahen Einstellung in der „Two-shot“-Aufnahme gezeigt. Dabei werden die Dialogführenden im Profil, Auge in Auge gegenüber stehend, gefilmt, um die Aufmerksamkeit auf die Mimik und Gestik der Darsteller zu lenken (Abb. 3).<sup>37</sup> In dem Moment, als sich Danilo als Verfasser zu erkennen gibt und seine kleine Liste aufdeckt, wechselt die Kamera zu einer Großaufnahme von Danilos schelmisch lächelndem Gesicht. Ein witziger Dialog entsteht, in dem sich die

---

<sup>37</sup> Hickethier 2007, S. 56.

beiden einen flotten, verbalen Schlagabtausch im Sinne der Screwball Comedy liefern. Danilo will Sonia mit seinen charmanten Worten von sich und seinen Qualitäten als Mann überzeugen. Aber Sonia tritt ihm hier mit intelligentem Wortwitz und Schlagfertigkeit entgegen. Die beiden stehen sich in nichts nach und der Dialog spitzt sich zu, als Danilo Sonia bittet, den Schleier zwischen ihnen zu lüften. Er empfindet ihre Resignation als grausam, hat er doch seit einem Monat wegen ihr nicht mehr geschlafen. Kokett macht sie ihm klar, dass sie ihren Schleier sofort lüften würde, sehe sie einen Grund dafür. Danilo schöpft in diesem Moment Hoffnung, doch gleich darauf sagt sie: „[...] but there isn't“, und der Charmeur erwidert verdutzt: „Maybe you can't see me very well.“ Sonia antwortet: „Oh yes in fact too well, I'll admit you are very funny, but not terrific...not even colossal.“ Danilo ist bestürzt über diese Aussage, was man auch an seiner Mimik ablesen kann. Sonia geht ins Haus, doch Danilo kann ihre Aussage nicht so stehen lassen und folgt ihr. In der großen Lobby ihres Palastes lässt sich die nun entstandene Distanz zwischen den beiden Hauptfiguren ablesen. In der Totalen wirken die Figuren gegenüber der Architektur klein, was die Entfernung zusätzlich unterstreicht (Abb. 4). Waren sie vorher, trotz Sonias verbaler Distanz, räumlich nah positioniert und durch ihren Dialog eher vertraut, sind sie jetzt sowohl narrativ, als auch räumlich entzweit. Sonia steht mit dem Rücken zu Danilo, was den Konflikt noch erhöht. Ironischerweise erklärt er ihre Romanze für beendet – wohl bemerkt – noch bevor sie angefangen hat. Danach verlässt er das Haus und Lubitsch lässt die Kamera kurz auf der geschlossenen Tür verweilen, was dem Betrachter das inhaltliche Ende der Szene, aber auch das Ende der Beziehung vor Augen führt. Anscheinend haben Danilos Worte aber doch einen größeren Eindruck auf Sonia gemacht, denn sie eilt zur Tür, lüftet den Schleier bei einem Auge und beobachtet Danilo, durch eine Türöffnung, bei seinem Abgang (Abb. 5). Danilo klettert über den Zaun und sagt zu seinem Offiziersburschen Mischka: „I'm a free man again.“ Beim Abgang bellt Sonias Hund, eine große deutsche Dogge, die Danilo zuvor, um auf ihr Anwesen zu kommen, mit Leckerbissen gefüttert hat. Doch nun postuliert Danilo streng: „No more salami.“ Diese Statements deuten ebenso das Ende seiner Avancen gegenüber Sonia an.

Nach dem Zusammentreffen der beiden Hauptfiguren folgt ein Schnitt und Sonia wird mit gesenktem Kopf beim Betreten ihres Schlafgemaches gezeigt. Drei Mädchen helfen ihr beim Umkleiden und die Garderobe, wie Hüte und Schuhe, die komplett in Schwarz gehalten ist, versinnbildlicht Sonias Status als Witwe. Sonia geht auf den Balkon und singt, begleitet von den Geigenspielern, das berühmte „Vilja“-Lied. Durch ihren

Gesichtsausdruck und ihren Blick kommt eine Sehnsucht zum Vorschein. Auch die Kameraeinstellung macht dies deutlich, sie steht alleine am Balkon und wirkt im Verhältnis zur romantisch anmutenden Umgebung verschwindend klein (Abb. 6). Auch der Liedtext von „Vilja“ handelt passend von der Einsamkeit und der Liebe. Als nächstes wird Sonia in einer nahen Einstellung, sehr ausdrucksstark, beim Singen gezeigt. Das Augenmerk liegt dabei auf ihrem Gesicht, alles andere verschwindet im Dunkel. In einer Pause vernimmt Sonia plötzlich eine Männerstimme, die ihrem Liedtext gemäß auch eine Antwort formuliert. Die Emotion wird hier durch die Mimik und Gestik besonders sichtbar. Sofort denkt das Publikum an Danilo und Sonia ist erleichtert. Doch Lubitsch löst diese romantisch anmutende Situation in einer äußerst witzigen Form auf. Gleich die folgende Einstellung zeigt, nicht wie erwartet, Danilo beim Singen, sondern den jungen Offiziersburschen Mischka, der von Danilo dirigiert wird und an seiner Stelle das vermeintliche Liebeslied singt (Abb. 7).

Sonia geht zu Bett. Von Neugier getrieben, fragt sie ihre drei Mädchen, ob sie die Adresse von einem gewissen Grafen Danilo herausfinden können. Zu Sonias Verwunderung und Überraschung können die drei Damen ihr alle, filmisch in schnell hintereinander geschnittenen Kadern, ergänzend im Chor, die Adresse von Danilo sagen. Sowohl ihr, als auch dem Publikum, ist natürlich bewusst, was das bedeutet und die Szene belegt wiederum die Beliebtheit von Danilo in der Frauenwelt. Sonia wird nachdenklich und reißt ein Blatt von ihrem Kalender ab – den 14. Mai 1885. Der Zuschauer bekommt somit einen genauen Einblick auf den Zeithorizont der Geschichte. Danach nimmt Sonia ihr Tagebuch, es folgt eine Detailaufnahme auf die Aufschrift „My diary“. Mit Hilfe des Tagesbuches zeigt Lubitsch Sonias Reise in die Vergangenheit. Die Kameraeinstellung visualisiert nur die Tagebuchseiten, das dazugehörige Datum und Sonias Einträge. So wird ersichtlich, dass Sonia am 2. Juli 1884 zur Witwe wurde und sie danach einfach nichts mehr einzutragen hatte (Abb. 8). Schnell blättert Sonia die Seiten gemäß einem Daumenkino durch, bis sie wieder in der Gegenwart anlangt. In diesem Moment steht die Witwe vom Bett auf und geht zu ihrem Schreibtisch. Der Raum ist gut ausgeleuchtet und auf dem Tisch ergänzen vier brennende Kerzen die Lichtsituation. Flink nimmt Sonia eine Feder in die Hand und beginnt zu schreiben. Dabei singt sie das Lied: „Tonight will teach me to forget“, dessen Text sie auch in das Tagebuch zu schreiben scheint. Der Regisseur greift hier auf einen interessanten Weg eines Zeitraffers zurück. Er zeigt das auf dem Tisch stehende Tintenfass in Großaufnahme, zuerst voll und dann, mit Hilfe einer Überblendung, immer leerer

werdend, um so die verfllossene Zeit zu dokumentieren (Abb. 9). Sonia versucht Danilo zu vergessen und sich folglich abzulenken. Lubitsch wählt hier ein innovatives Stilmittel, um erneut die vorbeistreichende Zeit und Sonias Beschäftigung währenddessen zu veranschaulichen. Die Kamera zeigt eine Bildmontage, in dem die Seiten des Tagesbuches im Detail, über den ganzen Bildausschnitt, aufschienen. In der Mitte ist ein ovaler Auslass, in dem normalerweise die Jahreszahl eingefasst ist, zu erkennen. Auf dieser sonst statischen Buchseite wird Sonia in diesem Oval bewegt, in verschiedenen Situationen gezeigt (Abb. 10). Diese faszinierende Technik wirkt wie eine neuartige Animation auf der sonst unbewegten Bildfläche.

Schon drei Tage später, am 17. Mai, hat Sonia genug von diesem trostlosen Dasein und schreibt in ihr Tagebuch: „I am fed up with Marshovia.“ Sie wirkt plötzlich tatkräftig und motiviert. Sogleich ruft sie ihre Mädchen herbei und bittet diese alles fertig zu machen, da sie morgen nach Paris reisen möchte. Veranschaulicht wird diese rasche Verhaltensänderung auch anhand der wechselnden Garderobe. Die im Kasten hängenden schwarzen Kleider, die schwarzen Hüte und die im Schrank gleichmäßig aufgestellten Schuhe, wechseln durch Überblendungen rasch zu weißen Gegenständen (zum Beispiel: Abb. 11+12). Sogar der Hund wird mittels einer Überblendung von einem schwarzen zu einem weißen Pekinesen (Abb. 13). Durch dieses überaus geschickte Gestaltungsmittel kann Lubitsch sowohl den Sinneswandel von Sonia andeuten als auch die bald stattfindende örtliche Veränderung. Sonia singt sehr beschwingt das Lied „The Melody of Laughter“, was ebenfalls ihren wiedergefundenen Frohsinn unterstreicht. Mit neu gewonnener Lebensenergie geht es auf nach Paris. Wie einige angeführte Beispiele dieser Sequenz zeigen, bringt Ernst Lubitsch seinen Einfallsreichtum sehr gut zum Ausdruck, da Situationen mit außergewöhnlichen Gestaltungsmerkmalen konzipiert werden.

### **3.1.2. Zweite Sequenz: Die geheime Mission**

Dauer: 00:18:09–00:28:57

Diese Sequenz beginnt mit einer Großaufnahme eines Zeitungsausschnittes der „Marshovian Moo“. In der Headline steht: „Richest Widow Leaves Country: King Achmet Summons Cabinet.“ Der Zuschauer wird sofort in die neue Situation eingeführt und begreift nun, dass Sonia, als reiche Witwe, für Marshovia überaus wichtig ist und ihre Abreise einen Skandal ausgelöst hat. An dieser Stelle im Film wird der Königspalast

gezeigt und König Achmet vorgestellt. Diese Sequenz bringt sehr humoristische Dialoge hervor. Achmet geht ins Schlafzimmer, wo Königin Dolores noch im Bett liegt und auch sie in die Handlung eingeführt wird. Der Widderkopf, der bedrohlich über dem Bett hängt, kündigt ironisch schon an, was sich gleich abspielen wird. Dolores fragt ihren Mann, ob er heute spät nach Hause kommt. Er bittet sie, ihn in Ruhe zu lassen, weil das Problem mit der Witwe erste Priorität hat. Dolores beschwert sich daraufhin über mangelnde Aufmerksamkeit, weil nur mehr die Witwe Thema der Stunde ist. König Achmet protestiert, da die Witwe mehr als die Hälfte von Marshovia besitzt und somit „[...] in every cow in the country for fiftytwo percent“ ist. Sonia besitzt also zweiundfünfzig Prozent des Staatsvermögens, was erklärt, warum die Lage so angespannt ist. König Achmet befürchtet, dass Sonia heiratet und das Staatsvermögen in ausländische Hände fällt. Dolores fragt Achmet noch einmal, wann sie mit seiner Rückkehr rechnen kann und scheint ansonsten an nichts interessiert zu sein. Der Zuschauer wird aufgrund der immer gleichen Frage schon hellhörig und fragt sich, warum die Königin diese Information so dringend benötigt. Achmet platzt, ob der Unbekümmertheit seiner Frau, der Kragen und er versucht ihr energisch klar zu machen, was es bedeuten würde, wenn Sonia in Paris einen Ehemann findet. Da das Königspaar von Sonias Steuern lebt, würde das fatale Folgen haben. Sollte sie ihr Vermögen aus dem Land abziehen, würde die Nationalbank schließen und das den Bankrott des Landes bedeuten. Es muss also etwas getan werden, und Achmet erzählt ihr von einer geheimen Mission. Sonias Verehrer in Paris müssen einen inländischen Rivalen bekommen. Dieser soll als Sonderbotschafter nach Paris entsendet werden, um Sonias Herz zu gewinnen und sie zurück nach Marshovia zu holen. Dolores ist von diesem Plan begeistert und versucht gemeinsam mit Achmet, einen würdigen Kandidaten für diesen speziellen Auftrag zu finden. Der König macht sich auf den Weg zu seiner Sitzung und geht aus der Tür. Danilo steht vor der Tür und salutiert. Als der König nicht weiter von ihm Notiz nimmt, macht sich Danilo auf den Weg ins Schlafzimmer. Musikalisch wird dabei das Lied „Girls, girls, girls“, das Danilo am Anfang des Filmes gesungen hat, instrumental angestimmt und verweist in leichtem Unterton auf das nun Folgende. Nach einem Schnitt ist der König zu sehen, auch jeder seiner Schritte wird durch die Musik untermalt. Er merkt bei seinem Weg durch den Palast plötzlich, dass er etwas vergessen hat. Ersichtlich wird das durch seinen Griff an den Bauch und die sofortige Umkehr. Achmet geht die Stiegen hinauf und die Musik erzeugt kurz eine spannende Atmosphäre. Er öffnet die Tür, um ins Schlafzimmer zu gelangen. Der Zuschauer, Böses ahnend, verbleibt hinter der

geschlossenen Tür, auf die die Kamera in einer Großaufnahme zoomt. Ein Moment vergeht, doch entgegen jeder Erwartung öffnet der König die Tür und kommt sorglos wieder heraus. Es dürfte nochmal alles gut gegangen sein, Achmet hat seinen Schwertgürtel in der Hand. Die Pointe folgt, als er diesen versucht anzulegen. Er merkt, dass dieser viel zu eng ist und ihm nicht passt. Kompositorisch wird hier eine ausgewogene Szene geschaffen, die die Kamera, bewusst oder unbewusst, einfängt. König Achmet tritt aus dem Zimmer heraus, fängt an, sich den Gürtel anzulegen und geht dabei in Richtung des Zuschauerraumes. Dabei wird von einem kleinen Ausschnitt eine immer größere Einstellung sichtbar, bis zu dem Zeitpunkt, als Achmet erahnt, dass dies nicht sein Schwertgürtel sein kann. Visuell sieht man bei diesem anschwellenden Ausschnitt eine Lampe, die von links allmählich eingefangen wird und ins Bild kommt. Diese Tischstehlampe wirkt also nicht nur wie ein Ausstattungselement, sondern auch wie ein visuelles Symbol, da Achmet nun anscheinend buchstäblich ein Licht aufgegangen ist (Abb. 14). Mit nur einem Blick auf das Schwert, weiß er, was das bedeutet und macht kehrt. Er geht eiligen Schrittes zurück ins Schlafzimmer, diesmal folgt ihm die Kamera. Als Achmet die Tür öffnet, findet er tatsächlich seine Frau Dolores und Danilo. Die Spannung steigt, die Musik trägt wieder dazu bei, was wird nun passieren? Der König geht auf die beiden zu, Dolores hat die Erwartung, dass ihr Mann eine Szene machen wird. Sie schreit schrill auf, doch der König reagiert ganz anders und bittet sie nur energisch, sich zu kontrollieren. Achmet ist eher darüber besorgt, dass die Wände Ohren und die Dienerschaft etwas gehört haben könnten. Danilo schlägt daraufhin vor, sie zu täuschen und eine Konversation zu spielen. Der König stimmt zu, und alle drei beginnen wild durcheinanderzureden, Sprechgeräusche zu machen oder einfach zu lachen. Die Szene wirkt etwas grotesk, da die Situation in Wahrheit äußerst prekär ist. Der König steht als gehörnter Ehemann bezeichnend zwischen Dolores und Danilo, was die entstandene Dreiecksbeziehung, in einer halbnahen Einstellung, visuell untermauert. An der Mimik des Königs sieht das Publikum, dass er sich in dieser Situation insgeheim sehr unwohl fühlt, Danilo wirkt hier schon wie ein Routinier. Das Gespräch ufer absunderweise in fast hysterisches Gelächter aus (Abb. 15). Achmet weist die beiden an, mit ihm ins Nebenzimmer zu gehen. Er verschließt alle Türen des Zimmers und Danilo nützt den Moment, um Dolores verstoßen ihr Fußkettchen wieder zu geben, was sie sogleich anlegt und von der Kamera in einer Großaufnahme eingefangen wird. Die Affäre der beiden ist nur im Kopf der Zuschauer entstanden, da ganz offensichtlich nichts von einem Betrug zu sehen war. Doch die Anwesenheit Danilos im Schlafgemach, das Ablegen

seines Schwertgürtels und kleine Andeutungen, wie das Fußkettchen, lassen keinen Zweifel daran, was passiert ist.

Achmet setzt sich erschöpft aufs Bett und bittet die beiden, dass dieser Skandal unter ihnen bleibt. Danilo und Dolores setzen sich daraufhin zu ihm aufs Bett und Danilo meint süffisant, dass sie es nicht einmal „Ihrer Majestät“ erzählen wollten. Der König wirkt zufrieden, doch im nächsten Moment erkennt er die Frechheit in Danilos Aussage und blickt ihn sehr finster an, so dass Danilo sofort aufsteht und sich, in angemessener Distanz, in Sicherheit bringt. Dennoch kommt es wie in einer vorherigen Szene zu einem Aufschrei von Dolores, und Achmet muss sie nochmals bitten still zu sein. Genau wie vorher startet Danilo eine fingierte Unterhaltung und setzt sich aufs Bett. Die Szene prägt nun wie zuvor die überzogen-fröhliche Stimmung, mit dem übertriebenen Gelächter einer gespielten Konversation. Diesmal setzt Achmet dem schneller als zuvor ein Ende und blickt Danilo sehr grimmig an, woraufhin Danilo erneut das Weite sucht. Das Verhältnis der beiden Männer changiert so zwischen Lockerheit und höfischer Strenge. Schließlich ist Danilo Hauptmann der Garde und Achmet sein König. Trotz des Vorfalls und der verzwickten Situation ist der beiderseitige Respekt dennoch vorhanden. Insgesamt findet diese Gesprächsfolge zwischen dem König und Danilo, in variiertes Form, öfter statt. In diesem Teil des Films geht es um den Dialog, vor allem um die Mimik und Gemütsregungen, die durch die nahen Aufnahmen der Gesichter zum Vorschein kommen.

Danilo verlässt dann auf Befehl des Königs das Zimmer. Als er jedoch an die, von Achmet zuvor verschlossene Tür gelangt, holt er wie selbstverständlich einen Schlüssel heraus und sperrt sie auf. Das unterstreicht nochmal den unbekümmerten Umgang mit den königlichen Schlafgemächern. Schließlich klärt der König Danilo auf, dass er für eine geheime Mission nach Paris entsendet wird. Aufgrund der Umstände soll der Hauptmann auch besser heute als morgen auf die Reise gehen. Danilo ist von diesem Auftrag angetan und bedankt sich beim König. Dieser gibt ihm noch mit auf den Weg, dass er sich sofort nach seiner Ankunft bei der Marshovianischen Botschaft melden soll und er vom Botschafter Popoff über die nächsten Schritte aufgeklärt wird. Die Szene endet nicht ohne ein herzliches Händeschütteln der beiden, was die lockere Umgangsart belegt. König Achmet stellt mit der Verpflichtung von Danilo auch sicher, dass er so schnell als möglich von Königin Dolores getrennt und somit auch jede Art von Beziehung unterbunden wird.

### 3.1.3. Dritte Sequenz: Paris

Dauer: 00:28:58–00:56:31

Am Beginn dieser Sequenz steht auch eine textliche Einführung in das Sujet. Die Kamera zeigt bildparallel im Ausschnitt eine einfahrende, dampfende Lok, die bei mehreren Werbeplakaten vorbeifährt. Durch die Kamerafahrt wird ideenreich gleichsam die Lokeinfahrt in den Bahnhof inszeniert. Auf den Plakaten finden sich alle, für den Zuschauer relevanten, Informationen. Der Schriftzug „Bonjour Paris!“ gibt Aufschluss über den Ortswechsel (Abb. 16). Nach dieser Einblendung folgt ein Schnitt und das Publikum findet sich in einem Hotelzimmer wieder. Danilo macht sich für den Abend fertig, wie er singend deutlich macht: „I’m going to Maxim’s, where all the girls are dreams.“ Mischka protestiert, da er sich zuerst bei der Botschaft melden sollte. Danilo vertröstet hier aber auf den morgigen Tag und singt vergnügt weiter. Die Kamera schwenkt aus dem Zimmer und fährt die Häuserfassade entlang. Die Fahrt geht immer weiter, über einige Stockwerke hinweg und um die Ecke, bis wieder ein Fenster offen steht, in dem Sonia, ebenfalls singend, zum Vorschein kommt. Trickreich macht Lubitsch mit der Kamerafahrt die Distanz zwischen den beiden Hauptfiguren wett und kann in der großen Stadt Paris dennoch auf die örtliche Nähe der beiden verweisen. Auch Sonia, auf die vor der Tür einige Verehrer warten, macht sich für den Abend zurecht. Wie im ersten Teil des Filmes, wird die Musik wieder ein Thema. Es wechseln sich rhythmisch gesprochene Dialoge und gesungene Partien ab, was den Musicalcharakter dieses Abschnittes erhöht. In der vorhergehenden Sequenz, im Königspalast, hatte der Film eher die Atmosphäre einer Komödie. Die Dialoge dominierten und die gesungenen Musikstücke wurden, entgegen der Anfangssequenz, völlig weggelassen.

Sonia singt und summt vor sich hin, als sie plötzlich störende Geräusche wahrnimmt, welche ihren Gesang auditiv überschneiden. Sie bittet eines ihrer Mädchen, das Fenster zu schließen. Beim Fenster erstarrt es, Sonia versteht nicht warum und folgt ihr, wo sie ebenfalls erstaunt stehen bleibt. Nach einem Schnitt kommt Danilo zum Vorschein. Er steigt gut gelaunt in eine Kutsche, wo er vom „Maxim’s“ und von vielen Frauennamen singt. Sonja informiert sich bei ihren Mädchen, wo er denn hinfährt. Ohne eindeutig zu erklären, was das „Maxim’s“ für ein Etablissement ist, kann der Zuschauer doch erahnen, dass es sich um ein Nachtlokal handelt. Sonja überlegt kurz und stellt sich vor einen Spiegel, der gleichsam ihre innere Zerrissenheit visualisiert. Einerseits kann der Zuschauer

annehmen, dass Sonia sich darüber freut, Danilo so unverhofft wiederzusehen. Andererseits macht ihr seine Umtriebigkeit Sorgen: „Lolo, Dodo, Jou-Jou or any name can do.“ Sie beschließt jedoch, trotz ihrer Zweifel und zum großen Erstaunen ihrer Verehrer, Danilo ins „Maxim´s“ zu folgen.

Nach einem Schnitt wird übergeleitet ins „Maxim´s“, wo sofort die Cancan-Tänzerinnen, mit ihren wallenden weiß-schwarzen Kleidern, von der Kamera eingefangen werden. In diesem Abschnitt wird auf den Tanz, und die visuelle Wiedergabe dieser gesellschaftlichen Vergnügung, fokussiert. Die Tanzeinlage wird aus mehreren Kamerapositionen gefilmt und zeigt unterschiedliche Teile einer Choreografie. In Aufsichten, in Augenhöhe oder über die Etablissement-Besucher hinweg gefilmt, jede Perspektive wird hier aufgegriffen, um die Tanzfiguren des Cancan einzufangen. Es werden die Beine in die Höhe geworfen, die Kleider im Takt geschwungen, Räder geschlagen, Formationen gebildet und wieder aufgelöst. Die Bilder zeigen die heitere Stimmung der Abendgesellschaft und laden das Publikum ein, ebenfalls in diese leichte Emotion der Unterhaltung überzugehen. Es wird gelacht, getrunken und das Vergnügen wird durch diese Bilder transportiert.

In der nächsten Szene sieht der Zuschauer einen Herrn mit einer Dame das Etablissement verlassen. Im selben Moment betritt Danilo auch schon das „Maxim´s“. Wie zu Beginn des Filmes werden nun nochmals „Danilo“-Rufe von Frauen hörbar, was die einleitenden Szenen bei der Parade wiederholt. Er ist auch in diesem Etablissement bereits sehr bekannt und wird von der Dame Lou-Lou herzlich begrüßt. Danilo küsst sie, doch der Herr, der sie begleitet, eilt auch herbei und nimmt seine Dame mit. Lou-Lous Begleiter fühlt sich wohl in seiner Ehre gekränkt, schaut noch einmal bei der Tür herein und sagt zu Danilo: „Did you say something?“ Danilo antwortet: „No!“, woraufhin der Begleiter sagt: „You better not!“ Ernste Blicke werden ausgetauscht und der Herr verlässt das „Maxim´s“ wieder. Gleich darauf kommt Danilo dem Herren nach und sagt in der Tür stehend: „Are you looking for trouble?“ Herr: „No“, Danilo: „Good!“ und verschwindet wieder hinter der Tür. Sofort folgt ihm der Herr und meint ärgerlich: „What if I am looking for trouble?“ Danilo entgegnet nur: „Shut up!“. Natürlich lässt das der Herr nicht auf sich sitzen und die Situation eskaliert. Die Männer beginnen sich zu beschimpfen und verpassen sich Ohrfeigen. Lou-Lou kommt herein und sieht die raufenden Männer. Als sich die Kamera auf die Dame und ihren Blick richtet, hört man währenddessen nur die Kampfgeräusche der beiden Männer, sieht sie aber nicht. Mit Entsetzen schreit Lou-Lou auf und verlässt wieder flott das „Maxim´s“. Durch einen Schnitt werden die beiden Streithähne eingefangen, die

Auseinandersetzung scheint vorbei zu sein. Sie heben ihre Hüte auf und setzen sie auf. Die Spannung steigt, die zuvor schon Farce-ähnliche Situation wird nun noch grotesker, da beide in die Innentaschen ihrer Smokings greifen und unerwartet Visitenkarten hervorholen. Der Zuschauer ahnt bereits ein sich anbahnendes Duell. Sie übergeben einander die Karten und verbeugen sich durch eine kurze Kopfbewegung. Sie schauen sich, in offensichtlichem, beiderseitigem Respekt, die Karten an. Was nun folgt ist äußerst erstaunlich. Die Männer betrachten neben einander stehend die Karten und starren gebannt auf die Namen. Sie drehen sich sehr überrascht zueinander und beginnen plötzlich zu lachen und mehr noch, sich zu umarmen. Sie können diesen großen Zufall nicht fassen, denn tatsächlich ist der Herr Botschafter Popoff, der den geheimen Plan und Sonias Rückkehr nach Marshovia organisieren soll. In diesem Moment gibt es einen Schnitt und die Kamera zeigt Lou-Lou, die mit einem Polizisten zurückgekehrt ist, um den Streit zu schlichten. Der Betrachter hört nur, wie zuvor, die Versöhnung der Männer, doch die Kamera zeigt Lou-Lou verwirrt und ungläubig in die Richtung der beiden Herren schauend. Die Kamera schwenkt zurück zu Danilo und Popoff, die sich noch inniger als zuvor umarmen und Herzen (Abb. 17). Eine witzige und rasant gespielte Szene, mit pikanten Dialogen, geht somit zu Ende. Popoff geht mit Danilo in ein Extrazimmer, um die höchst vertrauliche Mission zu besprechen. Wurden die Protagonisten zuvor in einer halbnahen Einstellung gefilmt, rückt die Kamera nun näher an die beiden Männer heran und zeigt sie in einer nahen Einstellung. Das unterstreicht visuell auch die veränderte Atmosphäre, da nun über den äußerst geheimen Auftrag gesprochen wird. Popoff weist Danilo darauf hin, dass es am nächsten Tag einen großen Empfang in der Botschaft geben wird und erklärt ihm den Ablauf. Danilo fragt nach, ob die Witwe denn schön sei, aber Botschafter Popoff verweist nur nüchtern auf die Tatsachen, auf ihre Anteile von 52 Prozent und dass ihr Aussehen daher keine Rolle spielt. Hier tritt Danilos Fremdbestimmtheit zutage und welchen Dienst er seinem Land erweisen muss. Emotionalität muss Rationalität weichen und dem Staat geopfert werden. Mit einigen Pointen erklärt Popoff den Plan für den Empfang. Popoff wird Sonia persönlich unterhalten, ironisch fügt er hinzu, dass sie sich dann enorm langweilen wird, damit Danilo bei seinem Auftritt brillieren kann.

Als die beiden aus dem Zimmer kommen, warten auf Danilo schon unzählige Frauen. Die bewundernden und schmach tenden „Danilo“-Rufe häufen sich nun und die Szene erinnert erneut an den Beginn des Filmes. Die folgenden Szenen bestätigen sein Image als Frauenheld. Alle Blicke im Saal sind auf ihn gerichtet, als er die vielen Frauen begrüßt, mit

ihnen plaudert, sie umarmt und küsst. Er scheint jede Dame genauestens zu kennen und wird buchstäblich auf Händen zur Tanzfläche getragen (Abb. 18). Danilo tanzt, um ihn herum eine Traube von Frauen. Ein Schnitt zur Tür folgt und Sonia kommt herein. Sie wirkt unsicher, doch ihr Blick lässt auch Neugier vermuten. Danilo wird auf der Tanzfläche überschwänglich tanzend und singend gezeigt, bis er die Dame, die neben Sonia steht, sieht. Er begrüßt sie als „Marcelle“ und sie wirken äußerst vertraut. Danilo und Marcelle erinnern sich an alte Zeiten und in einer nahen Aufnahme wird ihr Strumpfband gezeigt. Sie gibt es Sonia und in einer Großaufnahme wird Sonias Blick darauf visualisiert. Auf dem Strumpfband steht „Many happy returns“, was die lockeren Absichten des Hauptmannes der Garde anschaulich macht. Plötzlich wird Danilo auf Sonia aufmerksam. Er findet sie nicht übel und fragt Marcelle, wer sie sei. Danilo erkennt Sonia natürlich nicht, da er sie bis dato nur mit Schleier verhülltem Gesicht gesehen hat. Sonia stellt sich als „Fifi“ vor und fragt daraufhin Marcelle, wer Danilo sei. Die beiden können nicht glauben, dass ihr Danilo ihr kein Begriff ist und amüsieren sich köstlich darüber. Doch als Sonia mutmaßt, Danilo habe ihr ein Armband geschenkt, wirkt dieser beleidigt, da sie sich erinnern würde, wenn er ihr etwas geschenkt hätte. Im folgenden Dialog versucht Sonia, Danilo mit seinen eigenen Waffen zu schlagen und dabei sehr kess zu wirken. Sie versichert Danilo, dass sie nur in Stimmung für einen Banker wäre. Danilo wirkt dabei etwas genervt, doch schließlich will Sonia sich doch mit ihm an einen Tisch setzen, weil er nicht so übel sei, was seine eigenen Worte vom Dialoganfang wiederholt.

Die wie verwandelte Witwe, alias Fifi, wirkt sehr selbstbewusst und setzt sich an einen Tisch, ruft den Kellner und bestellt viel Champagner. Danilo ist von ihrem dominanten Verhalten etwas verwirrt, ist er doch normalerweise derjenige, der den Ton angibt. Er ist aber auch beeindruckt von dieser starken Frau und rückt nahe mit dem Stuhl an sie heran. Die Kamera zeigt die beiden in einer nahen Einstellung, was auch die wiedergewonnene Nähe verdeutlicht. Danilo macht ihr Komplimente und sie blicken sich innig an. Sie führen ein anregendes Gespräch, und Sonia freut sich darüber, dass Danilo sich endlich wie ein Gentleman benimmt (Abb. 19). Die Freude ist aber nur von kurzer Dauer, er wirkt nervös und trommelt mit den Fingern auf dem Tisch. Seine wahre Natur kann er nur schwer zurückhalten. Sonia wird dann in einer Naheinstellung eingefangen, wie sie auch mit Herren von anderen Tischen Blicke austauscht. Danilo ist entrüstet über ihr Benehmen und verbietet ihr, mit anderen Männern zu flirten. Sonia erklärt ihm, dass sie nicht seine Sklavin sei und sie schließlich im Jahr 1885 lebten. Danilo geht aber soweit, dass er einen

vermeintlichen Kontrahenten nach draußen jagt. Sie verschwinden beide hinter einer Tür, es wird nicht gezeigt, was dahinter passiert. In der nächsten Szene begleitet Danilo den Herrn schon zur Kutsche, setzt ihn hinein, mit dem Hinweis an den Kutscher „Konstantinopel!“ Hier ist eine Lücke entstanden, der Zuschauer weiß nicht, was zwischen diesen beiden Szenen passiert ist, es können nur Vermutungen angestellt werden. Ist es zu einem Streit oder gar zu einem Kampf gekommen? Lubitsch versteht es, den Zuschauer als aktiven Partner in den Film zu integrieren, seine Aufmerksamkeit zu steuern, um ihn so achtsam das Filmgeschehen weiterhin verfolgen zu lassen.

Danilo kehrt an den Tisch zurück und ein Kellner gibt Danilo zu verstehen, dass „Room number seven“ zu seiner Verfügung stehe. Der Graf fordert Sonia auf, nach oben zu gehen, aber Sonia weigert sich. Daraufhin nimmt Danilo einen ihrer Schuhe und bewegt, auf diese ungalante Weise, Sonia dazu, ihm zu folgen. Er freut sich über seinen Schachzug, Sonia wirkt hingegen überhaupt nicht amüsiert. Als sie das Zimmer betritt, wird romantische Hintergrundmusik hörbar. In einer Halbtotale werden die beiden gezeigt, Sonia auf einem Kanapee sitzend, während Danilo vor ihr kniet, um ihr sanft den Schuh anzuziehen. Danilo dimmt daraufhin das Licht und weist Fifi darauf hin, dass die Tür nicht verschlossen ist und sie jederzeit gehen könnte, wenn sie doch lieber einen Banker suchen will. Der Zuschauer spürt förmlich, dass Sonias Vernunft sie auffordert zu gehen, doch ihr Herz möchte gerne bleiben. Sie steht auf und die Kamera fängt sie in einer Rückenfigur ein. Danilo löscht das Licht ganz und küsst sie (Abb. 20). Sonia lässt die Berührung kurz zu, wendet sich aber gleich wieder ab, da sie die Distanz wahren möchte. Danilo ist von ihrem Verhalten fasziniert, deutet es aber als Zurückhaltung, was ihn erst recht herausfordert. Er schenkt Champagner ein, in diesem Moment erhellt sich der Raum, was Danilo verwirrt. Die Lichtregie wird hier auch eingesetzt, um die Wendungen der Situation und Sonias schwankendes Verhalten zu visualisieren. Sonia steht beim Gemälde Napoleons und beschreibt ihn als großartigen Mann. Einen Fehler hätte er allerdings bei der Schlacht um Waterloo gemacht, nämlich zu früh angegriffen, was ihn den Sieg gekostet hat. Danilo ist nach Sonias Metapher, die eigentlich ihn betrifft, außer sich. Er fühlt sich demoralisiert und stürmt aus dem Zimmer, die Tanzfläche und -paare werden eingeblendet – ein Walzer ertönt. Sonia kommt aus dem Zimmer und fragt Danilo, ob er tanzen möchte, was er prompt verneint. Sonia schließt die Tür, doch es dauert nur einen Augenblick und Danilo geht zurück ins Privatzimmer. Sonia freut sich ihn erneut zu sehen, doch er lässt sie links liegen, setzt sich einfach an den Tisch und trinkt Champagner. Im Hintergrund wird Musik

hörbar, diesmal die Melodie des „Merry Widow Waltz“. Sie beginnt im Takt zu schwingen und gleich darauf dreht sie allein tanzend ihre Runden um Danilo. Er gibt nach, steht auf und stimmt in ihren Tanz ein. Sie schmiegen sich eng aneinander, Wange an Wange, und Sonia fängt an zu singen. Ihre Worte kommen von Herzen und spiegeln die intime Situation wider. Auch die Worte der gesungenen Strophen erzeugen einen unterstreichenden Charakter. Das Lied endet mit den Worten „I love you, dear“. Sonia und Danilo schauen sich in die Augen und in einer nahen Einstellung zeigt die Kamera den innigen Moment, als sie sich küssen. Diesmal ist Sonia zuerst nicht ablehnend, sondern genießt den Augenblick. Dann scheint Sonia in den Sinn zu kommen, wen sie vor sich hat und dass Danilo ein Casanova ist. Plötzlich beginnt Sonia Fragen zu stellen, die Danilo in gewohnt charmanter Manier beantwortet, aber nichts davon ehrlich meint. Im Dialog geht es darum, dass Sonia wirklich etwas für Danilo empfindet, dieser jedoch nur das Vergnügen für eine Nacht sucht. Danilo beschreibt Sonia eindrucksvoll, dass diese Frauen der Gesellschaft immer zu ernst sind, sich immer Sorgen machen und immerzu diese albernen Fragen stellen. In diesem Augenblick merkt er, dass Sonia genau das gemacht hat und erschrickt. Danilo realisiert die Situation und fragt sie, wer sie sei und sie meint nur: „Just a woman who asks silly questions“. Somit scheint Danilo auf verlorenem Posten zu sein. Danilo ist sprachlos und Sonia holt einfach, gemäß seinem Wunsch nach leichten Vergnügungen, alle Frauen aus dem „Maxim’s“ ins Zimmer. All seine „Little tonights“. Sonia verlässt das „Maxim’s“ und singt zum Abschluss wehmütige, verbitterte Worte. Danilo bleibt nachdenklich zurück.

#### **3.1.4. Vierte Sequenz: „The embassy ball“**

Dauer: 00:56:32–01:22:26

Diese Sequenz beginnt, wie die vorherige, mit einem Insert, welches die Handlung durch die informative Texteinblendung zum nächsten Ort führt. Der Zuschauer findet sich nun beim Botschafterball, in einem großen Saal, wieder. Die Kamera fängt, von einer Loge aus, die tanzenden Paare auf dem Parkett ein. Wie zuvor im „Maxim’s“ wird in einigen Einstellungen großes Augenmerk auf den Tanz und die Musik gelegt. Die Kamera fängt erneut verschiedene Ansichten und Perspektiven ein, um die Tanzformationen und -bewegungen gut einfangen zu können. Auch Sonia wird mit zwei Männern hintereinander tanzend gezeigt. Sie singt „Widows are gay“ und wirkt vergnügt. Viele Verehrer schauen ihrem Tanz auch zu und warten bis sie an der Reihe sind.

Nach einer Überblendung sieht man ein Zimmer, in dem Mischka sitzt und Botschafter Popoff kommt gerade bei der Tür herein. Popoff ist verzweifelt und beauftragt Mischka, Danilo zu suchen, da dieser noch nicht erschienen ist. Mischka soll in jedem Nachtclub und Café Ausschau nach Danilo halten. Dafür händigt er Mischka ein Adressbuch aus, mit der Warnung, dieses auf gar keinen Fall zu verlieren. Er geht hinaus, die Tür schließt, doch im selben Moment kommt er erneut herein, nimmt das Adressbuch, reißt eine Seite heraus und geht wieder. Die satirisch-humoristische Szene unterstreicht den Charakter von Botschafter Popoff, seine Schusseligkeit und seinen trockenen Humor. Der Offiziersbursche holt eine Uniform aus dem Kasten und geht auf die Suche. Natürlich findet er Danilo im „Maxim’s“. Dort schläft er seinen Rausch aus und wehrt sich dagegen, angezogen zu werden. Marcelle und die anderen Mädchen stehen vor der Tür, lauschen dieser Farce und wundern sich dabei, was im Zimmer wirklich vor sich geht, da äußerst zweifelhafte Geräusche nach außen dringen. Mischka kommt heraus, die Mädchen gehen ins Zimmer, der Zuschauer muss vor der Tür warten. Einen Moment später kommt Marcelle heraus, sie kehrt aber rasch mit viel Verstärkung zurück. Nur mit Hilfe der „Maxim’s“-Mädchen gelingt es schließlich, Danilo anzukleiden (Abb. 21). Dabei beteuert er aber unaufhaltsam und nachdrücklich: „I’m not going to make love to that widow“. Mischka versucht ihn zwar zu stoppen, doch Danilo erzählt allen von seiner geheimen Mission. Er scheint nicht zu wissen, wo er sich befindet und möchte, um Fifi zu sehen, ins „Maxim’s“ gehen und keiner könne ihn davon abhalten. Fifi hat wohl sehr viel mehr Eindruck auf Danilo gemacht, als er sich vorerst eingestehen wollte. Diese Szene erinnert an den Beginn des Filmes, als Danilos Verhalten, in vertauschten Rollen, Sonia sehr viel mehr beeinflusst hat, als ihr lieb war. Die Aufbruchsstimmung des Hauptmannes wird schließlich ergriffen und Danilo ohne sein Wissen zum Ball geleitet.

In einer der nächsten Szenen duellieren sich Botschafter Popoff und Danilo witzig in verbaler Form. Popoff versucht Danilo dazu zu bringen, eine weitere Tasse Kaffee zu trinken, dieser entgegnet jedoch, dass er schon komplett nüchtern ist und macht streng klar: „I’m not going to make love to that widow“. Der Dialog gipfelt in einem sehr witzigen Schlagabtausch, der für den Zuschauer, einem satirischen Moment gleichkommend, mehr als amüsant ist. Ein Wortgefecht entsteht, in dem Popoff befürwortet: „Drink that coffee“ und Danilo sich jedes Mal weigert. Danilo meint, dass er Offizier sei und es seine Pflicht sei zu kämpfen sowie auf jedem Schlachtfeld sein Leben zu lassen, er aber ganz sicher nicht noch eine Tasse Kaffee trinken werde. Daraufhin holt Botschafter Popoff zum

ultimativen, rhythmisch und laut gesprochenen, Gegenschlag aus, in dem er sehr flott und bestimmt Danilo folgende Worte entgegnet: „In the name of his Majesty, King Achmet the Second, Commander and Chief of the Army, High Admiral of the Navy: Drink that coffee!“ Nach diesem verbalen Rundumschlag bleibt Danilo nichts anderes übrig, als einen weiteren Schluck Kaffee zu nehmen. Popoff warnt Danilo: „Now, you stay here, face the widow“. Den Botschafter böse fokussierend ergibt sich Danilo in sein Schicksal.

In der folgenden Szene wird Danilo auf die große Begegnung vorbereitet. Diese Situation gestaltet Lubitsch einfallsreich, indem er nacheinander, durch verschiedene Türen, Diener kommen lässt, die zum Beispiel Pölster auf eine Liegebank legen, um die Gemütlichkeit zu erhöhen. Ein anderer sprüht Danilo, zu seinem großen Erstaunen, mit Parfum ein (Abb. 22). Auch auf diese kleinen, aber wichtigen Details wird Wert gelegt, um das Zusammentreffen unter den besten Voraussetzungen zu starten. Danilo fixiert mit starrem, fast schon ängstlichem Blick die Tür und wartet auf das Eintreffen der Witwe. Die Tür öffnet sich und Sonia betritt das Zimmer, sie erkennt Danilo und wirkt betreten. Die Kamera fängt daraufhin Danilos Gesicht in einer Großaufnahme ein und es wird klar, dass auch er nicht fassen kann, wer vor ihm steht. Fifi, seine Fifi, in die er sich am Abend zuvor unsterblich verliebt hat, entpuppt sich als die reichste Witwe von Marshovia. Popoff tut in seiner unbeholfenen Art so, als ob es ein reiner Zufall sei, dass der Hauptmann in Paris weilt und stellt die beiden vor. Danilo begrüßt Sonia und küsst ihre Hand. Aufgrund der Umstände wartet der Botschafter mit hoffender Mimik, dass Danilo sich gut benimmt und die Situation mit Bravour meistert. Er ist erleichtert, als Danilo ganz als Gentleman auftritt und nur die höflichsten Worte für Sonia findet. Sie ist jedoch zurückhaltend und fragt Danilo, in Anspielung auf Geschehenes ganz unverblümt, ob sie denn ihren Schleier lüften soll. Da sich die Absichten des Hauptmanns geändert haben, gibt er zu verstehen, dass er sich gestern unsterblich in „Fifi“ verliebt hat. Popoff traut seinen Ohren nicht und ist geschockt. Danilo hat den Auftrag, Sonia zu gewinnen, doch er erzählt einfach von einer anderen Liebe. Er setzt sogar noch nach und gesteht, dass Sonia die einzige sei, die ihm helfen könne, Fifi zu finden. Als Sonia dann auch noch verkündet: „Fifi is no more. You killed her!“, ist Popoff einem Nervenzusammenbruch nahe und kann sich die ganze Situation nicht erklären. Er geht ein Stück weg, schenkt sich eine Tasse Kaffee ein und trinkt fassungslos. Der Dialog ist voll von Anspielungen, da Sonia und Danilo bereits eine Vorgeschichte haben. Sonia verlässt den Raum, Danilo folgt ihr und der Botschafter diktiert daraufhin Zizipoff ein Telegramm an den König. Popoff beobachtet Sonia und Danilo

während sie in den Garten gehen. Er diktiert Zizipoff den aktuellen Stand des Geschehens, um den König am Laufenden zu halten. Unter anderem habe Sonia Danilo des Mordes beschuldigt, war aber auch bereit, ihren Schleier zu lüften. Den Rest der Konversation habe er nicht verstanden, da die beiden sich in Geheimsprache unterhielten. Der Zuschauer ist bei diesen Aussagen und dem Verwirrspiel äußerst vergnügt, da das Publikum als aktiver Partner den wahren Hintergrund kennt.

Die Kamera wechselt zu Sonia und Danilo in den Garten, wo der Hauptmann ihr seine Liebe gesteht. Mit gespielt naivem Unterton wundert sie sich, was es mit ihrer Person wohl auf sich habe und warum jeder sie heiraten möchte. Sie mutmaßt, ob es ihr Charme, ihre Schönheit oder doch eher ihre Position ist. Danilo erklärt zum Amüsement der Zuschauer, dass es strikt ihr Geld sei, warum sie ihn interessiert und nimmt sie so etwas auf die Schaufel. Er interpretiert Sonias Besuch im „Maxim’s“ falsch und denkt, dass sie nur wegen des Nervenkitzels dort war. Sonia ist brüskiert und verabschiedet sich. Beide deuten die Absichten des anderen falsch, doch in diesem Moment beginnt eine vertraute Musikuntermalung die Szene zu leiten, der „Merry Widow Waltz“, bei dem Sonia und Danilo sich schon beim ersten Mal, im Privatzimmer, näher gekommen sind. Sie blicken sich in die Augen, Danilo zögert nicht lange und beginnt mit ihr zu tanzen.

Es folgen Szenen, die rein durch die Choreografie und Tanzformationen opulent gestaltet sind. Sonia und Danilo tanzen auf der Terrasse, danach im Ballsaal. Zuerst werden immer nur die beiden tanzend gezeigt, danach stimmen viele andere Tanzpaare in ihren Tanz ein. Dieses Muster wiederholt sich in einigen Einstellungen und Räumlichkeiten. Durch die dunklen Uniformen der Herren und die weißen Kleider der Damen ergibt sich eine ausgeklügelte Komposition von wechselndem Schwarz und Weiß. In einem Saal kommen auch andere Paare hinzu, die jedoch ganz in Schwarz gekleidet sind. Diese Szene erinnert an den Beginn des Filmes, als die trauernde Sonia auch noch ganz in Schwarz gekleidet war. Die nächste Einstellung zeigt eine Spiegelgalerie. Links und rechts sind große Spiegelflächen zu sehen, die einen Korridor bilden. Die Paare tanzen in einer Reihenformation geschlossen auf den Zuschauer zu. Diese Choreografie wird in einer Aufsicht gefilmt. Die Damen haben nun weiße, glitzernde Kleider an, welche an Sonias Kleid aus dem „Maxim’s“ erinnern. Auch hier ergibt sich durch die Drehbewegung ein wechselndes Schwarz-weiß, was eine interessante Bildkomposition ergibt (Abb. 23+24). Beide Tanzgruppen, mit den Damen in schwarz und den Damen in Weiß gekleidet, treffen sich in einem Saal und formieren sich zu einem Kreis. Interpretativ kann man sagen, dass

Lubitsch einen Filmrückblick gibt, in dem er die Geschichte tänzerisch noch einmal Revue passieren lässt. Die trauernde Phase repräsentieren die Kleider in schwarz und die glückliche Zeit in Paris wird durch die weißen, schimmernden Kleider sowie die Verbindung der beiden Phasen, als Danilo erneut in ihr Leben tritt, dargestellt. Die Musik ändert sich bei den weiteren Tanzszenen. „The Melody of Laughter“ wird hörbar und es kommen auch stimmungsvolle Gesänge hinzu, die das Finale der Tanzkomposition einläuten. Laut Poague lässt sich anhand der Tanzszenen die Liebesgeschichte von Sonia und Danilo nachempfinden. Durch den Tanz, der vor allem beim Botschafterball exzellent koordiniert und getimt ist, wird die wichtige soziale Komponente von Sonia zweitrangig und die persönliche Ebene tritt den in den Vordergrund. Wenn die Musik ertönt, vergessen die beiden ihren Ärger und werden auf natürliche Weise voneinander angezogen.<sup>38</sup>

Die romantischen Szenen wechseln danach wieder zu den humoristischen: Popoff erhält ein Telegramm vom König. Dieses ist in Geheimsprache verfasst. Der Botschafter und Zizipoff versuchen es, schnell zu entschlüsseln. Das erste Wort ist „Darling“, Zizipoff schlägt in einem Buch nach und hat, trotz des netten Wortes, schlechte Nachrichten, übersetzt heißt es: „I consider you the greatest idiot in the diplomatic service.“ Sie übersetzen das Telegramm weiter; als die Übersetzung fertig ist, bittet Popoff jemanden, zur Sicherheit das Fläschchen Gift aus seinem Schlafzimmer zu entfernen. Achmet hat herausgefunden, dass Danilo den „Maxim´s“-Mädchen das Staatsgeheimnis anvertraut hat und schon morgen alle Zeitungen darüber berichten werden. Im Telegramm fordert Achmet, dass Danilo sich mit Sonia noch am gleichen Abend verloben muss, um das Staatsvermögen nicht zu gefährden. Die Handlung des Filmes nimmt nun Schlag auf Schlag ihre Wendung. Sofort verkündet Popoff vor der ganzen Ballgesellschaft die Verlobung von „Madame Sonia“ und „Captain Danilo“. Im Garten hören die beiden die Ankündigung, und Sonia versteht nicht, wie irgendjemand über sie Bescheid wissen kann.

Danilo geht zu Popoff, um ihn zur Rede zu stellen und bezeichnet ihn, wie zuvor Achmet im Telegramm, als „the greatest idiot“. Doch er erklärt die schwierige Situation und sein daraus folgendes Handeln. Weil der Hauptmann den Geheimauftrag ausgeplaudert hat und Sonia die Hochzeit absagen würde, wenn sie den Hinterhalt entdeckt und folgschwer ihr Vermögen aus Marshovia abziehen würde, musste Popoff etwas tun. Danilo erkennt die Misere, in die er geraten ist. Popoff brüllt Danilo an: „What are you waiting for?“, wie

---

<sup>38</sup> Poague 1978, S. 60 und 64.

zuvor Zizipoff ihn angebrüllt hat, beim Verlesen des Telegramms von Achmet. Doch Danilo quittiert das nur mit einem „Shut up your Excellence!“ und eilt davon.

Im nächsten Zimmer steht Sonia, mit dem Rücken zu Danilo und mit gesenktem Kopf. Sie dreht sich um und hat Tränen in den Augen. Danilo versucht ihr alles zu sagen, doch sie bittet ihn: „Just a moment!“ Die Kamera folgt ihr langsam, während sie den Raum Richtung Tür durchquert. In einer halbnahen Einstellung dreht sie sich zu Danilo um und nimmt ein herabhängendes Kordelseil. Die Kamera schwenkt behutsam nach oben und der Zuschauer sieht, dass das Ziehen am Seil das Schließen eines Fensters bedingt (Abb. 25). In einer Großaufnahme wird das Fenster gezeigt, das Sonia schließt, die Musik unterstreicht hier die Szenerie. Mit einem Schlag wird dem Zuschauer und auch Danilo bewusst, was passiert ist. Sonia hat die ganze Unterhaltung zwischen Danilo und Botschafter Popoff mitangehört. Sonia will gehen, doch Danilo hält sie auf. Die Musik schwillt dramatisch an, Danilo versucht ihr zu erklären, dass er sie tatsächlich liebt, doch sie glaubt ihm nicht mehr. Sie denkt, dass alles nur ein abgekartetes Spiel war und Danilo bei allem gelogen hat, um den Plan real werden zu lassen.

Danilo geht bedrückt in den großen Saal, man gratuliert ihm, doch er macht eine Ankündigung, indem er von einem Missverständnis spricht und Madame Sonia nie die Einwilligung zu einer Verlobung gegeben hat. Der Zuschauer hört die Ansprache nur, die Kamera zeigt jedoch Madame Sonia, die ebenfalls den Worten traurig lauscht. Danilo geht zu ihr zurück und sagt ihr noch einmal, dass er sie liebt. Sonia scheint gebrochen und kann ihm nicht verzeihen. Sie geht schwerfällig zurück in den Ballsaal und fordert die anwesenden Herren zum Tanz auf. Mit einem Herrn nach dem anderen tanzt und singt sie ihren Kummer hinweg. Sonia lacht laut, doch ihr Verhalten wirkt überspielt und schon fast hysterisch. Danilo wird in der Zwischenzeit von Wachmännern verhaftet und diese haben den Befehl, ihn sofort nach Marshovia zurückzubringen.

### **3.1.5. Endsequenz: Zurück in Marshovia**

Dauer: 01:22:27–01:34:23 (danach Abspann)

Nach einer Abblende findet ein Ortswechsel statt. Wie am Beginn des Filmes wird ein Ausschnitt der Straße in Marshovia gezeigt. Eine Frau verkauft Zeitungen und das Publikum ist verwundert, als ein Mann beim Kauf einer Zeitung, groteskerweise, mit Eiern bezahlt. Er setzt noch einen drauf und sagt dann auch noch: „Keep the change“, was den

Zuschauer belustigt. Danilo wird in den Gerichtssaal geführt, der Zuschauer sieht, wie ihm die Handschellen abgenommen werden. Im Detail wird die Gravur sichtbar: „Dolores to Danilo“, was die Affäre der beiden untermauert. Die Damen im Saal sind aufgeregt und applaudieren. Der Richter bittet, die Zeugen und Beweisstücke in den Saal zu bringen. Die Szene gleicht einer Satire. Der verstörte Botschafter Popoff wird von Zizipoff in einem Rollstuhl hereingefahren. Ihm folgen Mischka und noch einige andere Exponate: Eine Leiter, Sonias Hund und sogar eine Salami werden hereingebracht. Als der Hund als „Beweisstück zwei“ angekündigt wird, protestiert der Verteidiger und eine kurze irrwitzige Diskussion entbrennt, da der Hund nicht als Beweisstück, sondern als Zeuge zugelassen werden soll. Dem wird schließlich vom Richter statt gegeben.

In diesem Moment kommt triumphierende Musik auf, die Kamera schwenkt zur Tür und Sonia tritt ein. Sie ist aus Paris angereist, um aussagen zu können. Das Publikum im Gerichtssaal wartet gespannt auf den weiteren Verlauf. Sonia, in einer nahen Einstellung gefilmt, gibt eine bewegende Aussage von sich, in der sie Danilo, zu seiner Überraschung, als unschuldig erklärt. Er habe alles in seiner Macht stehende getan, um ihr Herz zu brechen. Er habe gelogen und vor nichts Halt gemacht und seine Pflicht getan. Danilo bittet daraufhin, die Zeugin ins Kreuzverhör nehmen zu dürfen. Sonia hält an ihren Worten fest, und Danilo kann daraus nur mehr resignierend schließen: „Any man who can dance through life with hundreds of women and is willing to walk through life with one, should be hanged!“ Die Männer im Saal applaudieren daraufhin enthusiastisch und Sonia blickt Danilo nachdenklich an.

Nach einem Schnitt wird für den Zuschauer das Palastinnere sichtbar, wo König Achmet und Dolores aufgrund der Entwicklungen schon packen. Achmet verstaubt gerade die Krone. Doch eine unverhoffte Nachricht erreicht ihn, Madame Sonia will zu Danilo in den Kerker. Als Sonia dort eintrifft, ist Danilo nicht im Gefängnis. Der Wachmann versichert ihr, dass er wieder zurückkehre und ein veränderter Mann sei. Sonia sieht plötzlich eine Maus in der Zelle, schreit auf und flüchtet sich auf Danilos Bett. Dieser kommt zurück, Sonia versucht sich zu rechtfertigen und meint, eine Maus habe sie gejagt. Danilo meint daraufhin verschmitzt „What a mouse!“. Sonia will gehen, doch sie merkt, dass die Tür verschlossen ist. Die Szene wechselt jetzt zwischen dem Zelleninneren, wo Danilo und Sonia festsitzen und dem Zellenäußeren ab, wo Botschafter Popoff und König Achmet auf das Aufgehen ihres Plans warten. Als Sonia und Danilo durch eine Türöffnung Champagner und zwei Gläser serviert werden, sind sie sicher, dass eine Verschwörung gegen sie beide im Gange

ist. Sie stoßen darauf an und Danilo propagiert: „May our hearts remain as cold as this champagne.“ Entgegen dieser Aussage scheint aber alles darauf hinzuweisen, dass die Taktik des Königs aufgeht. Achmet lässt auch Parfum in die Zelle sprühen. Es wird viel getan, um ihren Aufenthalt so angenehm wie möglich zu gestalten. Er holt auch die Musikanten herbei, die schon vom Anfang des Filmes bekannt sind. Sie spielen erneut den „Merry Widow Waltz“ und abermals verfehlt er seine Wirkung nicht. Die beiden nähern sich an, sie umgarnen einander, bis Danilo Sonia packt und küssen will. Doch sie hält ihn auf und wiederholt den Satz von der Gerichtsverhandlung: „Any man who can dance through life with hundreds of women ...“ und Danilo ergänzt diesmal dramatisch „and is willing to walk through life with one, should be ...“ Hier erfolgt eine kurze Pause, da Sonia Danilo geschockt ansieht, doch diesmal ergänzt er statt „hanged“ das Wort „married.“ In einer Großaufnahme sieht das Publikum dann wie durch eine schwenkbare Türöffnung die Eheringe erscheinen und durch einen anderen Türauslass schaut ein Priester herein (Abb. 26). Er beginnt sofort, die Zeremonie zu vollziehen, alles geht ganz schnell, Danilo sagt auf die entscheidende Frage: „Yes, certainly“, Sonia haucht nur noch ein „Of course!“ und die beiden küssen sich in einem Happy End überglücklich.

## **3.2. „Ninotchka“ (USA 1939)**

### **3.2.1. Eingangssequenz: Paris**

Dauer: 00:01:19–00:18:17

Diese Sequenz beginnt mit einer Totalen und einem Insert. Die Einstellung zeigt einen belebten Platz, der von vielen Autos befahren wird. Bauwerke und der eingeblendete Text machen dem Zuschauer klar, dass die Handlung im frühlinghaften Paris spielt.

Ein Schnitt erfolgt und die Kamera zeigt den Innenraum eines Hotels. Der Hoteldirektor erblickt beim Eingang einen durch die Drehtür herein kommenden Mann und fragt ihn, ob er helfen könne. Der mit Mütze sowie mit Schal gekleidete und sehr erstaunt um sich blickende Mann verneint und verlässt das Hotel. Doch schon kommt ein anderer Mann, ähnlich winterlich gekleidet, durch die Drehtür herein, blickt sich um und geht wieder. Der Hoteldirektor erstarrt, als sogar ein dritter Mann, nur durch die Drehtür gehend, das Hotel

ehrfürchtig bestaunt (Abb. 27). Sowohl der Hotelmanager als auch das Publikum werden durch diese ungewöhnliche Erstsituation sehr neugierig und auf die Handlung aufmerksam. Schon in der folgenden Szene löst sich das Geschehene auf. Bei den drei Männern handelt es sich um drei Genossen des russischen Handelsministeriums, die im dienstlichen Auftrag nach Paris entsendet wurden. Von Moskau wurden sehr einfach gehaltene Zimmer im „Hotel Terminus“ gebucht, doch sie überlegen ernsthaft, sich entgegen ihren Befehlen im schönen „Hotel Clarence“ einzumieten. Sie gehen ins Hotel, wo sie sich dem Direktor des Hotels als Buljanoff, Iranoff und Kopalski vorstellen. In dieser Szene wird in einer Großaufnahme auch der Grund des Besuches in Paris gezeigt: ein Koffer, der in einem Safe untergebracht werden soll (Abb. 2). Das wertvolle Stück hat nur Platz im Fürstenzimmer des Hotels, da nur dieses luxuriöse Zimmer einen Privatsafe besitzt. Der Direktor befürchtet aber während des Gesprächs des Öfteren, dass das Zimmer für die drei Russen zu teuer ist und es nicht ihrer Weltanschauung entspricht. Ein kleiner Gag wird daraus, da Buljanoff kommentiert: „He is always afraid.“ Entgegen ihrem Befehl beziehen die Russen die Suite, da sie vermeintlich nur hier den Koffer sicher verwahren können.

Nach einem Schnitt werden die drei Genossen gefilmt, als sie den Koffer sorgfältig im Safe deponieren. Die Kamera zeigt hier eine interessante Einstellung, da sie im Inneren des Safes positioniert ist. Der Safe selbst begrenzt den Bildausschnitt, der Koffer drängt sich in den Vordergrund und im Hintergrund sieht man Iranoff, Buljanoff und Kopalski mit misstrauischem Blick die Situation beobachten (Abb. 3). Als Nächstes ruft Iranoff den Juwelier Mercier an und der Zuschauer bekommt mit, was in den Koffer verborgen ist. Es handelt sich um die Juwelen der Großfürstin Swana, die nun der Staat, nach der politischen Weltanschauung, legal besitzt. Die drei Russen sind also nach Paris gereist, um die Schmuckstücke hier veräußern zu können. Ein Ober, Graf Rakonin, belauscht die Unterhaltung und eilt zur Großfürstin Swana, um ihr von den Juwelen zu erzählen.

Swana und Leon werden in die Handlung eingeführt. Schnell wird klar, welche Beziehung die beiden haben. Es dreht sich wohl nicht um die große Liebe, sondern um eine zweckmäßige Verbindung. Graf Rakonin trifft ein und berichtet über den geplanten Verkauf der Juwelen an Mercier. Beim Wort „Jewels“ taucht Leon sofort aus dem Nebenzimmer auf, was sein Interesse an Geld, Besitz und Vermögen unterstreicht. Swana ist außer sich über diese Nachricht und ruft sofort ihren Anwalt an. Sie kann jedoch nicht glauben, was sie hört. Da Frankreich die Sowjetunion anerkannt hat und die beiden Länder

in Frieden leben, fangen die Staaten wegen der Interessen der Großfürstin keinen Krieg an. Leon schmiedet daraufhin einen Plan.

Danach findet sich der Zuschauer im Fürstenzimmer wieder, wo der Verkauf der Schmuckstücke an den Juwelier Mercier in vollem Gange ist. Die Juwelen werden in einer kurzen Großaufnahme gezeigt. Ein Anruf irritiert Buljanoff, da ein Graf d'Algout angekündigt wird, den Anruf wimmelt der Genosse aber schnell ab. Doch schon kurz darauf ist jemand an der Tür, der sich beim Öffnen geschickt in das Zimmer stiehlt. Auf unangenehme Weise mischt sich Leon in die Geschäfte ein und erklärt dem Juwelier Mercier, dass die Besitzerfrage noch nicht abschließend geklärt sei und die Kronjuwelen, durch eine einstweilige Verfügung, nicht veräußert werden dürfen. Die Genossen protestieren daraufhin auf das Heftigste. Argumente, dass zum Beispiel jeder frühere Privatbesitz in der Sowjetunion nun im Besitz des Staates ist, zählen nicht und der Verkauf der Juwelen wird so von Leon vereitelt. Buljanoff, Iranoff und Kopalski sind wütend über die neuen Entwicklungen und stellen Leon zur Rede. Dieser weiß geschickt mit Worten umzugehen und bringt die drei sogar dazu, seiner Bitte nachzukommen, gemeinsam zu essen. In den vorherigen Szenen ist bemerkenswert, dass Leon einige Male in Rückenansicht zu sehen ist. Für den Zuschauer ist das zum einen ein irritierendes Moment, da sein Gesicht verborgen bleibt und das Publikum nicht weiß, was genau vor sich geht. Zum anderen steht Leon, der Swanas Interessen vertritt, laut Gesetz sprichwörtlich mit dem Rücken zur Wand, da die Russen von Gesetzes wegen legal handeln. Leon jedoch wehrt sich mit allen Mitteln und kann sich aus der vermeintlich schwächeren Position befreien und die Russen mit einem Überraschungseffekt verwirren. Beim näheren Betrachten von zwei aufeinanderfolgenden Szenen wird auch ersichtlich, wie Leon seine räumliche Position gegenüber den Genossen verändert (Abb. 4+5). Zuerst sitzt er auf einem Stuhl, umringt von den Russen. Sie blicken auf ihn herab, doch Leon stärkt verbal seine Aussagen, indem er Swana und ihre weiblichen Reize vor Gericht ins Spiel bringt. Dann steht er auf, dreht sich mit dem Rücken zum Publikum. Die anderen, in einem Oval, vor und seitlich von ihm stehend, wirken durch den Ausschnitt in der Proportion perspektivisch kleiner, was Leons erstarkte Position auch visuell noch verstärkt. Er wirkt durch diese Kameraeinstellung auch optisch größer.

Nach dem Gespräch und Leons Angebot zum Essen folgt ein Schnitt und das Hotelzimmer wird von der Außensicht gefilmt. Zwei Kellner kommen mit reichlich gefüllten Tablett herbei und betreten damit das Fürstenzimmer. Die Kamera folgt den beiden jedoch nicht,

sie verschwinden hinter der geschlossenen Tür. Die Kameraeinstellung verharrt auf der Tür in einem gewissen schrägen Winkel (Abb. 6). Das Publikum kann so zwar nicht sehen, was im Zimmer hinter der Tür passiert, doch werden anerkennende Jubelrufe hörbar, da sich die Bolschewiken anscheinend sehr über das Essen freuen. Danach kommt ein Mädchen, das den Herren Zigaretten bringt. Sie geht ebenfalls ins Appartement, doch die Tür bleibt geschlossen, nur die Glücksrufe werden noch lauter. Ein Kellner geht aus dem Zimmer heraus, kurz darauf folgt auch das Zigarettenmädchen, das eilig davongeht. Es werden auch noch drei Flaschen Champagner serviert und das Mädchen mit den Zigaretten kommt mit zwei weiteren Mädchen zur Verstärkung zurück. Alle gehen ins Zimmer, die Jubelrufe und das Gelächter erreichen ihren Höhepunkt. Die Kamera verweilt noch einen kurzen Augenblick auf der weiterhin geschlossenen Tür, doch dann erfolgt ein Schnitt und das Ausmaß dieser Völlerei wird gezeigt. Die Szenen davor haben sich im Verborgenen abgespielt, nur die Geräusche und die ein- und ausgehenden Personen haben dem Zuschauer einen Wink gegeben, was sich im Fürstenzimmer abgespielt hat. Lubitsch lässt hier den Zuschauer vor der Tür verweilen, dessen Aufmerksamkeit durch dieses Stilmittel erhöht wird. Der Betrachter sieht nicht, was genau passiert, er hört nur, was zu geschehen scheint und muss als aktiver Partner die Bilder zu einer Handlung kombinieren, da erst später diese inhaltliche Lücke geschlossen wird.

Im Zimmer befinden sich offensichtlich völlig betrunkene Russen. Die drei Genossen rauchen, trinken, torkeln umher und amüsieren sich sichtlich köstlich. Leon scheint währenddessen einen Brief zu verfassen. Tatsächlich hat er, zum eigenen Nutzen, einen Brief an Kommissar Razinin verfasst, der im vorherrschenden Fall eine 50:50-Einigung mit der Großfürstin vorsieht. Die Russen sind sicher, dass der Brief in Moskau nicht auf Wohlgefallen stoßen wird. Dennoch sind sie über die Unterstützung von Leon in diesem prekären Fall glücklich, und Leon lässt den Brief sofort als Telegramm aufgeben.

In der nächsten Szene werden Hüte zum Symbol eines Sinneswandels. Die Kamera zeigt in einer nahen Einstellung einen Garderobenständer, an dem die drei winterlichen Mützen von Iranoff, Buljanoff und Kopalski hängen. Durch eine schnelle Überblendung werden aus diesen Mützen moderne Hüte, die mehr zur Garderobe des Westens passen. Es werden zwei Melonen und ein schicker Zylinder sichtbar, was die sich schnell ändernde Einstellung der drei Russen gegenüber den westlichen Vorzügen zeigt. Wie man auch schon beim Feiern mit Leon gesehen hat, sind die drei Genossen den Annehmlichkeiten von Paris nicht abgeneigt und stellen sich sehr schnell und vor allem auch gerne auf die neue Situation ein.

Die Hüte dienen hier als Symbol, um diesen Wandel der Männer visuell in zwei schnell aufeinanderfolgenden Bildern zu zeigen (Abb. 7+8). Auch anschließend wird erkennbar, wie schnell sie sich in Paris eingelebt haben, sie tragen nun modischere Anzüge und haben es nicht mehr eilig, nach Moskau zurückzukehren. Doch die neu gewonnene Freiheit wehrt nur kurz, da ein Telegramm die drei Männer erreicht, in dem die Ankunft eines Sonderbeauftragten angekündigt wird, der sich fortan mit allen Vollmachten um die Angelegenheit kümmern soll. Die Russen sind über diese neuen Informationen entsetzt und eilen zum Bahnhof. Im letzten Moment lässt Iranoff noch die Zimmer umbuchen. Das Fürstenzimmer soll fortan der Sonderbeauftragte bewohnen, sie dafür in den billigsten Zimmern unterkommen.

### **3.2.2. Zweite Sequenz: Ankunft aus Moskau**

Dauer: 00:18:18–00:38:08

Als die drei Russen am Bahnhof ankommen, machen sie sich sofort auf die Suche nach dem Sonderbeauftragten. Sie glauben, ihren Genossen in einem Mann gefunden zu haben. Als dieser jedoch eine Frau mit dem Hitlergruß begrüßt, stutzen sie und sind sich sicher, dass sie doch noch nicht den Richtigen gefunden haben. Diese Szene belegt Lubitschs Wissen um realpolitische Vorgänge. Sie erspähen etwas weiter weg plötzlich eine Frau; schlicht gekleidet steht sie mit ihren Koffern alleine am Bahnsteig. Die nächste Aufnahme zeigt sie in einer nahen Einstellung, ihr Gesicht wirkt emotionslos. Die Kamera und das Licht fokussieren auf ihr Gesicht, der Hintergrund wirkt aufgrund der Unschärfe verschwommen. (Abb. 9). Während die Männer noch beratschlagen, geht die Genossin auf sie zu und stellt sich vor. Nina Ivanovna Yakushova wurde von Moskau als Sonderbeauftragte nach Paris geschickt. Die drei begrüßen die Sonderbeauftragte, Iranoff meint sofort, dass es eine reizende Idee von Moskau ist, sie mit einer Genossin zu überraschen, und Kopalski fügt hinzu, wenn sie das gewusst hätten, hätten sie Blumen mitgebracht. Doch die Sonderbeauftragte entgegnet ganz nüchtern: „Don't make an issue of my womanhood. We are here for work, all of us. Let's not waste any time.“ Schon jetzt wird dem Zuseher klar, dass die Sonderbeauftragte Yakushova streng nach Vorschrift handelt und gemäß dem sowjetischen Gedankengut nimmt sie ihre Arbeit äußerst ernst und verrichtet sie ohne jede Emotion. Das bestätigt auch der kurze nächste Dialog. Genosse Buljanoff erkundigt sich, wie die Stimmung in Moskau sei. Daraufhin sagt sie mit ernster

Miene: „Very good. The last mass trials were a great success. There are going to be fewer but better Russians.“ Diese harten Worte schockieren die drei Männer, was sich in ihrem Gesichtsausdruck widerspiegelt, in dem auch etwas Furcht zu erkennen ist.

Im „Hotel Clarence“ gehen die vier an einem Schaufenster vorbei, die Sonderbeauftragte bleibt mit ihrem Blick hängen, die Kamera zeigt warum: In Großaufnahme wird ein Hut in einem Schaufenster gezeigt (Abb. 10). Als sie entsetzt erfährt, dass es sich um einen Frauenhut handelt, vermerkt die Genossin ohne Umschweife: „How can such a civilization survive which permits their women to put things like that on their heads? It won't be long, Comrades.“ Sie macht dem Zuschauer mit ihren Aussagen klar, dass sie äußerst ungern in Frankreich weilt, da ihr die westliche Weltanschauung oder auch die Mode nicht zu Gesicht steht. Der Hut wird für sie sogar ein Symbol dieses kapitalistischen Systems, dem sie den baldigen Untergang voraussagt. Lubitsch zeigt hier an der Person Nina Yakushova, ihrem Verhalten und ihren Aussagen den gravierenden Unterschied zwischen den beiden Welten und unterstreicht mit den Bildern, sowohl in den Dialogen als auch in den Symbolen, dieses Unverständnis und Misstrauen gegenüber dieser westlichen Welt.

Auch die nächste Szene zeigt deutlich diese Barriere. Als die vier Russen das Fürstenzimmer betreten, ist die Genossin geschockt, da sie nicht einen Teil des Appartements bewohnt, sondern das ganze Appartement gemietet werden muss. Als sie erfährt, dass das Zimmer 2000 Francs, nicht in der Woche, sondern sogar am Tag kostet, zieht sie groteskerweise einen Vergleich mit einer Kuh, da diese ebenso viel kostet. Die Genossin schlussfolgert, dass sie dem Sowjet-Volk bei einer Woche Mietdauer sieben Kühe koste, was sie aufgebracht sagen lässt: „Who am I to cost the Russian people seven cows?“ Sie schämt sich sogar, ihr mitgebrachtes Bild von Lenin in diesem Zimmer aufzustellen. Auch diese Aussage verstärkt den Eindruck, dass Nina Yakushova alles im Dienste ihres Staates tut und jeden Schritt genau abwägt. Sie schreitet daraufhin sofort zur Tat und erzählt den Genossen, dass ihr Telegramm in Moskau sehr ungnädig aufgefallen ist. Nina fordert einen Anwalt, da sie weder mit der Großfürstin, noch deren Vertreter verhandelt. Sie schlägt dann sehr ernste Töne an, durch ihre Worte bekommt der Film kurz einen dramatischen Touch. Ihre Worte erklären, warum die kostbaren Kronjuwelen verkauft werden müssen. Die nächste Ernte ist in Gefahr und das Volk muss ohne den Verkauf hungern. Ihr Gesichtsausdruck und ihre Augen wirken bei diesem Monolog sehr traurig.

In der folgenden Szene lernen sich die beiden Hauptfiguren, Leon und Genossin Yakushova, kennen. Da sie auf einer Verkehrsinsel verweilen müssen, kommen die beiden

zufällig ins Gespräch. Den folgenden Dialog kennzeichnen vor allem der Wortwitz und die vielen versteckten Gags. Je nach Dialoginhalt werden die beiden entweder aus halbnaher oder naher, in frontaler oder sich gegenüber stehender Einstellung gefilmt (Abb. 11+12). Leon erfährt, dass Nina auf der Suche nach dem Eiffelturm ist und antwortet süffisant, „A – good heavens, ist that thing lost again?“ Die Kamera zeigt uns eine Detailaufnahme der, von ihnen gehaltenen, Pariser Karte und Leon zeigt Nina den Standpunkt, indem er sich ihren Finger „borgt“. Der Eiffelturm interessiert die Sonderbeauftragte nur aus rein technischem Gesichtspunkt. Die Genossin quittiert Leons Flirtversuche mit einer Aufforderung sich zu beherrschen. Die Arroganz der Männer in der kapitalistischen Gesellschaft eile ihnen schon voraus. Ihre Schlussfolgerung hat auch heutzutage noch höchste Brisanz und spielt auf die ungleichen Einkommensverhältnisse zwischen Frau und Mann an. Leon erkennt sie dann als Russin und gerät ins Schwärmen. Er ist fasziniert von ihrem „Five Year Plan for the last fifteen years.“ Die Genossin erwidert trocken: „Your type will soon be extinct.“

Beim Eiffelturm angekommen, fragt sie einen Mitarbeiter bezüglich der genauen Maße des Fundaments. Der Herr bleibt die Antwort schuldig, doch Leon erscheint plötzlich wieder auf der Bildfläche und beantwortet, mit Hilfe eines Reiseführers, ihre Frage. Er erwähnt weitere Details, wie auch die Anzahl der Treppen, die sich insgesamt auf über 1000 Stufen erstrecken. Bei diesen Worten ist die Genossin über die Wendeltreppe schon auf dem Weg nach oben (Abb. 13). Die Abbildung zeigt im Vordergrund die sich drehende Treppe, im Hintergrund einen Ausschnitt der Architektur des Eiffelturms. Die Lichtgestaltung entspricht hier einem „Low-Key-Stil“<sup>39</sup>, was einen nächtlichen Raumeindruck wiedergibt. Leon wundert sich sehr, da der Lift doch im Preis inbegriffen ist und die Fahrt nur drei Minuten dauert. Oben angekommen, ist er nicht wenig erstaunt, dass die Russin schon am Geländer lehnt und ruhig in die Ferne blickt.

Sie bedankt sich, da er ihr wertvolle Auskünfte gegeben hat und Leon bedankt sich, dass er durch sie diesen wunderschönen Ausblick genießen darf. Er ist vor allem froh, dass er das noch tun kann, bevor er ausgerottet ist und spielt so auf ihre zuvor getätigte, sarkastische Aussage an. Die Genossin sagt daraufhin: „Now don’t misunderstand me. I do not hold you’re frivolity against you. As basic material you may not be bad, but you are the unfortunate product of a doomed culture. I feel very sorry for you.“ Es ist interessant, wie

---

<sup>39</sup> Hickethier 1996, S. 78.

rational sie alles wahrnimmt und meist nur von den wissenschaftlichen, wirtschaftlichen oder technischen Standpunkten ausgeht. Auch als Leon sie in sein Appartement einlädt, welches er ihr über ein Fernglas zeigt, stimmt sie nur zu, da er ein interessantes „subject to study“ wäre.

Die folgende Szene spielt sich im Appartement von Leon ab. Diesmal wird zum ersten Mal im Filminterieur eine direkte Lichtquelle, eine eingeschaltete Lampe, sichtbar. Dadurch wird in diesem Abschnitt eine eigene Atmosphäre erzeugt. Es gibt einen markanten Wechsel zwischen dem Hell-Dunkel und viele Schatten werden durch das Licht geworfen (Abb. 14). Der Großteil der Szenen war gut ausgeleuchtet und alle Details waren gleichmäßig sichtbar. Nun wird den Figuren durch das Licht oft ein Leuchten verliehen. Seitenlicht, das auf die beiden fällt, sorgt dafür, dass ein besonderer Zauber die Szene bestimmt. Die beiden kommen in ein Gespräch, in dem Leon von sich zu erzählen beginnt. Nina erwähnt, dass sie so einen Typ wie ihn in Russland nicht haben. Er denkt an ein Kompliment, doch sie fügt nur hinzu, dass ihr das für die Zukunft ihres Landes Glauben schenke. Trotz der kleinen Beleidigung nähert sich Leon der Genossin an. Leon ist verwirrt, überrascht und fasziniert von der Russin. Schließlich stellt er die Frage, in der auch der titelgebende Name „Ninotchka“ fällt: „Ninotchka, do you like me just a little bit?“ Sie bleibt enorm sachlich und hat gegen sein Äußeres prinzipiell nichts einzuwenden. Etwas grotesk fügt sie hinzu, dass das Weiße seiner Augen klar ist und seine Hornhaut wohl auch ausgezeichnet zu sein scheint. Beim Wort „Hornhaut“ gibt es einen Schnitt und die Kamera zeigt die beiden Protagonisten in einem Nahverhältnis. Sie stehen sich gegenüber, Leons Gesicht wird in Großaufnahme gezeigt, während von Ninotchka nur der Hinterkopf zu sehen ist. Diese Kameraeinstellung baut eine große visuelle Nähe zwischen den Figuren, wie auch zwischen dem Betrachter und den Figuren, auf (Abb. 15). In diesem Moment fragt Leon Ninotchka, auch narrativ die Szene unterstreichend, ob es sein kann, dass er sich in sie verliebt habe. Sowohl auf der bildlichen, als auch auf der emotionalen Ebene geht es nun um Nähe. Doch Ninotchka löst sich und bringt wieder Distanz zwischen sie, sowohl räumlich als auch emotional. Sie erklärt Leon in ihrer nüchternen Art und Weise, dass die Liebe nicht eine romantische Idee sei, sondern nur auf einen biologischen Prozess zurückzuführen sei, in dem es nur um einen natürlichen Impuls gehe. Leon möchte bei Ninotchka auch diesen Impuls auslösen, doch sie erwidert: „You don't have to do a thing. Chemically we are quite sympathetic.“ Mit dieser Aussage macht sie klar, dass sie biologisch gesehen bereits nach einer Verbindung streben. Sie vermittelt insgeheim

Interesse an Leon, auch wenn sie ihr Gesicht, unter dem Deckmantel der Wissenschaft, bewahrt.

Die beiden sitzen am Boden, die Uhr schlägt Mitternacht und Leon versucht Ninotchka in romantische Stimmung zu bringen. Die Kamera zoomt immer mehr an die beiden heran. Leon spricht ausgiebig von der Liebe, der Romantik und dem Kribbeln im Körper, bis Ninotchka schließlich meint: „You are very talkative“, woraufhin Leon sie einfach küsst. Die Kamera schwenkt in eine Aufsicht, Ninotchka fordert noch einen Kuss und Leon küsst sie nochmal, der Zuschauer blickt in erhöhter Perspektive auf die beiden. Der Kuss löst sich, Ninotchka sieht aus, als würde sie es sehr genießen, sie ergreift die Initiative, beugt sich über ihn und küsst Leon leidenschaftlich noch einmal (Abb. 16). Das Läuten des Telefons unterbricht die romantische Situation, Leon steht widerwillig auf und nimmt den Hörer ab. Durch das Telefonat bekommt die beginnende Liaison zwischen Leon und Ninotchka eine neue Wendung. Buljanoff ist am Telefon und erzählt von der Ankunft aus Moskau. Als Leon der Name der Sonderbeauftragten buchstabiert wird, schreibt Ninotchka ihren Namen zu Ende und Leon erkennt nun, dass Ninotchka die Sonderbeauftragte ist. Er versucht noch Ninotchka aufzuhalten zu gehen, doch sie hat den „dienstlichen Befehl“, ihn zu bekämpfen. Das Anliegen des Staates muss vor den persönlichen Interessen gewahrt werden, und sie verlässt die Wohnung.

### **3.2.3. Dritte Sequenz: Ninotchkas Verwandlung**

Dauer: 00:38:09–00:58:23

Am Beginn dieser Sequenz geht Ninotchka ein weiteres Mal bei dem Hut, der im Schaufenster ausgestellt ist, vorbei. Wie schon bei ihrer Ankunft in Paris hat sie noch immer nur einen argwöhnischen Blick und ein Kopfschütteln für diese Kopfbedeckung über.

Sie geht in ein Arbeiterrestaurant essen, Leon der sie zufällig sieht, folgt ihr. Ninotchka ist ihm gegenüber, aufgrund der neuen Situation, äußerst reserviert. Doch Leon versucht sie zum Lachen zu bringen, indem er ihr verschiedene Witze erzählt. Auch wenn beim letzten Witz sogar schon die Gäste des Nachbarisches mitlachen, bleibt sie eisern. Sie wirkt gelangweilt, stur und vermittelt Leon den Eindruck, dass nichts was er macht, für sie auch nur im Entferntesten von Interesse ist. Leon hingegen versucht sie mit allen Mitteln zu beeindrucken und lacht bereits selbst über seine Witze, was Ninotchka dennoch kalt lässt.

Leon kann einfach nicht verstehen, warum er sie mit nichts zum Lachen bringen kann. Im nächsten Moment lehnt er sich mit dem Stuhl nach hinten und Leon fällt plötzlich rücklings nach hinten zu Boden (Abb. 17). Das ganze Restaurant kann sich vor Lachen kaum halten und siehe da, nun muss auch Ninotchka lauthals von Herzen lachen und kann kaum noch aufhören (Abb. 18). Leon ist darüber weniger erfreut, doch schließlich muss er auch in das Gelächter einstimmen und groteskerweise lacht er mit dem ganzen Restaurant eine Weile über sich selbst und seinen Sturz. Die Szene wirkt hier etwas überzogen, da jeder einzelne Gast im Restaurant über die Situation lacht. Da der Film im Vorfeld der Erscheinung aber sogar mit dem Slogan „Garbo laughs“ Werbung gemacht hat<sup>40</sup>, muss diese Szene auch viel hergeben und den Zuschauer befriedigen. Greta Garbo war als Schauspielerin sonst auf ernste oder tragische Rollen festgelegt und Ernst Lubitsch brachte mit „Ninotchka“ auch ihre komödiantische Seite zum Vorschein.<sup>41</sup>

Fortan scheint Ninotchka wie verwandelt. Das Lachen über Leons unerwarteten Sturz hat sie eine Grenze überschreiten lassen. Außer beim Kuss mit Leon, als Ninotchka etwas ihre warme, menschliche Seite durchblicken hat lassen, hat sie sonst während des Filmes nie eine Emotion dieser Art gezeigt. Das erste Mal konnte sie ihrem Lachen freien Lauf lassen, ihre Fassade der politischen Gesinnung dabei ablegen und nicht immer nur die immer sachliche Genossin Yakushova sein. Nun zeigt Ernst Lubitsch diesen Wandel an mehreren Szenen.

Bei einem Gespräch mit den Anwälten über Großfürstin Swanas Juwelen im Fürstenzimmer, bei dem auch die drei Genossen anwesend sind, wirkt Ninotchka abwesend und in Gedanken. Die Kamera zeigt zuerst eine Halbtotale-Einstellung, in der alle Protagonisten zu sehen sind. Danach wird immer näher auf die sitzende Ninotchka gezoomt. Als sie auf einmal einfach zu lachen beginnen muss, sind vor allem die Kameraden sehr erstaunt und blicken sich verwirrt an. Nie haben sie auch nur eine ähnliche Gefühlsregung bei Genossin Yakushova gesehen. Die Genossin musste über einen von Leons Witzen lachen und entschuldigt sich sofort bei den Anwesenden.

Die Gerichtsverhandlung wird in zwei Wochen angesetzt, Ninotchka scheint darüber gar nicht traurig zu sein. Zuerst wollte sie alles so schnell wie möglich unter Dach und Fach bringen, doch jetzt scheint ihr der weitere Aufenthalt in Paris nichts auszumachen. Iranoff, Buljanoff und Kopalski verstehen ihr Verhalten noch nicht ganz und schlagen vor, das

---

<sup>40</sup> Ersichtlich im Trailer zu „Ninotchka“.

<sup>41</sup> Spaich 1992, S. 339.

Elektrizitätswerk oder das Kanalsystem zu besichtigen. Doch sie wirkt verändert, scheint kein Interesse an den zuvor begeisternden technischen Errungenschaften zu haben. Sie möchte sogar die Fenster öffnen und blickt dann verträumt in die Welt hinaus. In einer Nahaufnahme zeigt die Kamera ihr Gesicht, als sie wehmütig dazu passend sagt: „I always felt hurt when our swallows deserted us in the winter for capitalistic countries. Now I know why. We have the high ideals, but they have the climate.“

Dieser Satz belegt Ninotchkas Verwandlung. Nicht, dass sie mit ihren Idealen gebrochen hätte, sie kann die westlichen Vorzüge aber mehr schätzen und zunehmend akzeptieren. Auch räumlich wird das veränderte Verhalten, durch das Öffnen des Fensters, visuell unterstrichen, da sie nun nicht mehr diese zugeknöpfte Strenge hat und offener ist für andere Dinge, die in den kapitalistischen Ländern vorkommen (Abb. 19). Sie wirkt lockerer und umgänglicher, sie bietet den Genossen sogar an, ob sie denn nicht ausgehen wollen. Die Kameraden sind davon positiv überrascht, Ninotchka gibt ihnen sogar fünfzig Francs, was sie verblüfft. Als sie ihnen das Geld übergeben hat und die drei sich bedanken, sagt sie gleich darauf „Bring me back forty-five“. Die Szene bringt den Zuschauer zum Schmunzeln, da Ninotchka sich zwar verändert hat, aber auch noch an ihrer Sparsamkeit und den russischen Werten festhält, was hier witzig demonstriert wird.

Es sind merkbare Verhaltensunterschiede bei Ninotchka festzustellen, was auch die nächste Szene eindrucksvoll präsentiert. Die Genossen verlassen das Appartement, sie schließt schnell alle Türen ab, geht flott in ein Zimmer und holt einen Schlüssel heraus. Die Filmmusik unterstützt die Spannung der Szene. Sie sperrt die Lade einer Kommode auf, der Zuschauer ist neugierig, was nun passieren wird. Man traut seinen Augen kaum, Ninotchka holt den modernen Hut heraus, das zuvor bezeichnete Symbol einer untergehenden Kultur. Sie hat ihn tatsächlich gekauft. Sie sitzt am Boden und betrachtet den Hut kurz, um dann zum Spiegel zu gehen und ihn behutsam aufzusetzen. Sie wirkt nachdenklich und betrachtet ihr Spiegelbild mit ernster Miene (Abb. 20). Für den Zuschauer ist dieser Moment überraschend, da zuvor im Film zwei Mal gezeigt wurde, welchen Abscheu und welches Unverständnis sie dem Hut gegenüber hat. Nun scheint sie sogar Gefallen an dem Hut zu finden. Daraus resultiert, dass Ninotchka sich der westlichen Welt sehr angenähert hat und nun im Spiegel ihr neues Ich betrachtet.

Auch in den folgenden Szenen wird die Verwandlung aufgezeigt. Diese betrifft aber nicht nur Ninotchka, auch Leons Diener, Gaston, erkennt zunehmende Verhaltensänderungen bei Graf d'Algout. Leon sympathisiert nun anscheinend auch immer mehr mit dem

sowjetischen Gedankengut und der Gleichheit aller Menschen ohne Klassenzugehörigkeit. Seine Liebe lässt ihn das Streben nach Besitz vergessen und ebenso auf menschliche Bedürfnisse mehr Rücksicht nehmen. Ninotchka besucht Leon in seinem Appartement. Sie trägt den Hut und auch ein neues modernes Kleid. Ihre Zweifel, ob sie nicht zu albern damit aussähe, kann Leon sofort entkräften. Die Genossin wundert sich amüsiert über ihr früheres Ich, dem Mädchen mit der Stadtkarte, das sich immer Gedanken gemacht hat und jeden Schritt planen wollte. Die beiden verbringen Zeit miteinander und küssen sich auch erneut. Ninotchka versucht dann in Worten, Leon ihre Liebe zu gestehen, doch sie schafft es nicht: „And, Leon, I want to tell you something which I thought I would never say. Which I thought nobody ever should say, because I didn't think it existed. And, Leon – I can't say it.“ Während sie diese Sätze, ganz verunsichert, sagt, filmt sie die Kamera in einer Großaufnahme und in einer gewissen Aufsicht. Das Licht kommt seitlich von links und bringt ihre Haare und ihr Gesicht zum Leuchten, was eine besondere Atmosphäre entstehen lässt. Der visuelle Stil in dieser Situation kann auch als Metapher interpretiert werden. Die Aufsicht lässt sie wirken, als ob sie ihre Gefühle übermannen, sie überwältigt ist von diesem Moment des Glücks und der Emotionen. Aufgrund ihrer Unerfahrenheit in dieser Beziehung wollen ihr die Worte nicht über die Lippen kommen, was ihr einen sehr menschlichen Touch gibt. In der schon erwähnten Kameraeinstellung ist von Leon nur ein Stück des Hinterkopfes und der linken Wange am rechten Bildausschnitt zu sehen, was wieder die räumliche Nähe zu Ninotchka und seine Faszination ihr gegenüber dokumentiert (Abb. 21). Sie küssen und umarmen sich leidenschaftlich, Taten sprechen mehr als tausend Worte.

#### **3.2.4. Vierte Sequenz: Swanas Ultimatum**

Dauer: 00:58:24–01:27:16

Nachdem sich Ninotchka und Leon ihre Liebe gestanden haben, gibt es in dieser Sequenz eine gewisse Wende. Die beiden gehen ins „Café de Lucesse“, wo sich die Abendgesellschaft trifft. Ninotchka hat ein sehr schönes Kleid an und trinkt zum ersten Mal, etwas überhastet, Champagner, da sie ihn fabelhaft findet. Die Kamera zeigt sie während des Kostens und filmt eine reiche Ausdruckskraft in der Mimik (Abb. 22). Zufällig ist auch Großfürstin Swana vor Ort, die sich prompt zu ihnen an den Tisch setzt. Weder Leon noch Ninotchka wollen es sich anmerken lassen, doch sie fühlen sich sichtlich

unwohl in der Situation. Swana reitet, gut verpackt und in einem unglaublich schnellen Sprechtempo, spitze Attacken gegen Ninotchka und macht ihr schließlich klar, dass alles am Donnerstag mit der Gerichtsverhandlung zu Ende sein werde. Ohne Emotion und ohne eine Wahl zu haben, stimmt Ninotchka ihr zu. Wie der Zuschauer natürlich sofort versteht, geht es nicht nur um die Gerichtsverhandlung, sondern auch um die Beziehung zu Leon. Visuell wird die Dreiecksbeziehung untermalt, da Leon in der Mitte zwischen den beiden Frauen sitzt (Abb. 23). Während des Dialoges der beiden Frauen werden diese abwechselnd in Großaufnahmen gezeigt, um den Konflikt zu unterstreichen. Dass Leon auch in einem Gewissenskonflikt sein sollte, wird hier fast gänzlich ausgeklammert. Er hat der Großfürstin versprochen, sich um die Juwelen zu kümmern. Doch stattdessen hat er sich dabei in Ninotchka verliebt. Nachdem Swana den Tisch verlassen hat, macht Leon klar, wem sein Herz gehört und versichert Ninotchka, dass am Donnerstag nur die Gerichtsverhandlung vorüber sein wird, sonst nichts. Nach dem Zusammentreffen mit Swana trinkt Ninotchka noch mehr Champagner. Die beiden gehen tanzen, doch die Genossin überwältigt plötzlich der Champagner und sie möchte eine Rede an ihre Kameraden halten. Leon möchte sie stoppen, schickt sie in die Waschräume. Aufgrund der unangenehmen Situation trinkt auch Leon einen Brandy nach dem anderen.

Danach findet ein Ortswechsel statt, sowohl Ninotchka als auch Leon kommen betrunken im Fürstenzimmer an. Sie schmieden lallend Pläne und wollen eine eigene Partei gründen. Dafür sollen sich alle Liebenden dieser Welt vereinen. Ihr Gruß soll weder eine erhobene Hand noch eine Faust, im Gegenteil, ihr Salut soll einfach nur ein Kuss sein. Ninotchka hebt dabei die Hand und ballt ihre Faust, danach küsst sie Leon. Auch diese Szene spiegelt ihr geändertes Verhalten und politisches Verständnis wider. Sie ist es leid, in einem einengenden System zu leben, egal welcher Gesinnung, und möchte lieber nach ihren eigenen Idealen leben. Sie sagt Leon, wie glücklich sie sei, aber da sie ihre russischen Ideale verraten habe, werde sie nicht ohne Strafe davonkommen. Normalerweise werde so ein Verräter an die Wand gestellt, es folgt eine komödiantische Szene. Leon stellt Ninotchka daraufhin tatsächlich an die Wand, verbindet ihr die Augen und als er den Sekt aufmacht, knallt der Korken und die Genossin gleitet, wie wenn sie von einem Schuss getroffen worden wäre, zu Boden. Sie hat ihre Buße getan.

Beim Suchen des Radios stoßen sie auf den Safe und die beiden betrachten die Juwelen – den Anstoß allen Übels. Die Kamera zeigt sie, wie am Anfang die drei Genossen, aus der Innensicht des Safes. Der Safe begrenzt den Bildausschnitt und der Blick fokussiert nur auf

die Gesichter der beiden Hauptakteure (Abb. 25). Leon krönt daraufhin Ninotchka zur Großfürstin des Volkes. Nun darf sie ihre Rede halten und ihre Worte konnten zum damaligen Zeitpunkt nicht aktueller sein und der realpolitischen Situation entsprechen. Der Film ist im ersten Jahr des zweiten Weltkrieges, 1939, erschienen und Ninotchka spricht zu ihrem imaginären Publikum: „Comrades! People of the world! The revolution is on the march. I know. Bombs will fall, civilization will crumble. But not yet, please. Wait. What’s the hurry? Give us our moment. Let’s be happy.“ Ninotchka trifft so einen Nerv, sie weiß um die schwierige und sogar katastrophale Situation, dennoch appelliert sie an das Gefühl, an die Menschlichkeit, um einfach glücklich zu sein und diesen Moment zu genießen. Sie ist nach ihrer Rede sehr müde und Leon bringt sie ins Bett. Er selbst verlässt das Fürstenzimmer.

Eine etwas groteske Szene folgt, in der die Kamera Ninotchkas, auf dem Polster liegenden, Kopf zeigt. Ein Lichtstrahl fällt genau auf ihre Augen, sie blickt zum Nachtkästchen, wo das Bild von Lenin steht und sie sagt, wie selbstverständlich, zu dem grimmig dreinblickenden Mann: „Smile Little Father. Smile!“ Tatsächlich formt sich Lenins Gesicht auf dem Bild im Rahmen zu einem Lachen. Diese Szene wirkt unreal und es ist dem Zuschauer nicht ganz klar, wie die Szene zu deuten ist. Spielt sich die Situation schon in Ninotchkas Traum ab oder ist dieser Kunstgriff von Lubitsch einfach übersteigert inszeniert. Vielleicht soll Ninotchka als veränderte und glückliche Frau veranschaulicht werden, die nun sogar schon Lenin zu einem Lachen bewegen kann.

Am nächsten Tag überrascht Swana Ninotchka im Fürstenzimmer, als diese noch schläft. Die Genossin fordert Swana streng auf zu gehen: „What is it you people always say, regardless of what you mean: ‚I am delighted to have you here?‘ I haven’t reached that state of civilization, therefore I must ask you to leave.“ Swana erwidert darauf, dass sie genau das von Ninotchka möchte, sie solle Paris verlassen und das nächste Flugzeug um 17:40 Uhr nehmen. Die beiden Damen kämpfen mit harten Bandagen und Ninotchka versichert Swana, dass sie Leon auf diese Weise auch nicht mehr zurückbekommen kann. Als Ninotchka plötzlich klar wird, dass die Juwelen weg sind, bringt das die Großfürstin in eine etwas andere Position. Sie macht Genossin Yakushova das Angebot, dass sie die Juwelen bekommt, mit allen notwendigen Papieren, dafür jedoch, ohne Verabschiedung von Leon, Frankreich verlassen müsse. Es ist interessant, dass die Großfürstin Ninotchka dieses Ultimatum stellt, da sie nun doch um Leon kämpft und der materielle Besitz in den Hintergrund zu rücken scheint. Als Leon daraufhin anruft, tut Ninotchka schweren Herzens

so, als ob nichts wäre. Doch merkt der Betrachter an ihrer wehmütigen, gebrochenen Art, dass sie das Ganze sehr mitnimmt. Unter Tränen verabschiedet sie sich von Leon, in dem sie ihn in dem Glauben lässt, einem Treffen abends zugestimmt zu haben.

Die nächste Szene zeigt Leon, der bei Swana ist und ihr das Geständnis macht, sich verliebt zu haben. Sie nimmt ihn gar nicht ernst, doch der Zuschauer hat schon in mehreren Szenen an der Gestik und Mimik der Großfürstin gesehen, dass sie den Verlust von Leon fürchtet. Sie wahrt jedoch ihr Gesicht und erzählt Leon von der Abreise der Genossin, was Leon zuerst nicht glauben will. Die Kamera zeigt Ninotchka und die drei Genossen im Flugzeug nach Moskau sitzend. Sie schwelgen in Erinnerungen an Paris und den Eiffelturm. Währenddessen versucht Leon ein Visum zu bekommen, um seiner Geliebten nach Moskau zu folgen. Doch für private Gründe werden keine Visa vergeben. Leon kommt seinem Ziel nicht näher, was er in Westernmanier sogar mit einem Faustschlag quittiert.

### **3.2.5. Endsequenz: Moskau**

Dauer 01:27:17–01:45:28 (danach Abspann)

Am Anfang dieser Sequenz stehen Märsche des russischen Volkes. Es werden Bilder einer Parade sowie Bilder von Lenin und Stalin und das Symbol für Kommunismus, Hammer und Sichel, gezeigt (Abb. 26). Es ist ein sehr einprägsames Bild, das vom politischen System gezeichnet wird und den Ortswechsel anschaulich macht. In der Menge fängt die Kamera Ninotchka ein, die durch ihre ausdruckslose Mimik gezeichnet ist. Sie verschwindet fast in der Masse von gleich gekleideten und im Gleichschritt marschierenden Frauen. Sie geht in ein Wohnhaus, das Interieur ist einfach und Ninotchka trifft ihre Freundin Anna. In ihrem Dialog fallen einige Situationen besonders auf, welche ebenso die Methoden und die Lebensweise in Moskau verdeutlichen. Zum einen deckt Ninotchka den Tisch, sie erwartet die Genossen zu Besuch und möchte dafür ein gewöhnliches Omelette machen. Doch Anna fragt sie, ob das nicht ihre Ration überschreite. Ninotchka erwidert, dass sie zwei Eier gespart hätte und ihre Freunde auch je eines mitnähmen. Diese Situation spiegelt die ärmlichen Verhältnisse wider. Auch als Anna ihr etwas erzählen möchte, kommt plötzlich ein Mann herein und durchquert wortlos das Zimmer. Sie hören auf, sich zu unterhalten, da sie sich nicht sicher sind, ob der Mann nur auf die Toilette muss oder eine Art Spion ist. Die Szene zeigt den Mangel an Privatsphäre in den Zimmern, die von mehreren geteilt werden müssen. Ninotchka dreht das Radio auf, aber sie hört nur

Propaganda, was sie sehr traurig stimmt, da sie gerne Musik gehört hätte. Diese Szenen zeichnen ein düsteres Bild des sowjetischen Systems. Nachdem Ninotchka die Annehmlichkeiten der westlichen Länder kennengelernt hat, vermisst sie diese. Ninotchka, Buljanoff, Iranoff und Kopalski freuen sich sehr über ihr Wiedersehen. Es wird sofort klar, dass auch die Genossen Paris sehr vermissen, doch Ninotchka verteidigt noch immer die russischen Ideale. Die Freunde musizieren und singen, doch immer wieder kommt der zwielichtige Mann ins Zimmer und sie unterbrechen ihr freudiges Zusammensein. Auch eine von Ninotchkas Mitbewohnerinnen kommt heim und legt sich ins Bett. Alles in allem wird abermals klar, wie es um die nicht vorhandene Privatsphäre steht (Abb. 27). Das wird auch ersichtlich, als Ninotchka ein Brief von Leon ereilt. Alle Zeilen, bis auf die Begrüßung und Verabschiedung, sind zensuriert und geschwärzt (Abb. 28). Die Kamera zeigt dabei zuerst Ninotchkas Freude über den Brief aus Paris, diese zoomt dann heran und der Zuschauer sieht die immer trauriger werdende Miene. Buljanoff hat zum Abschied noch aufmunternde Worte für Ninotchka: „They can't censor our memories, can they?“

Inzwischen wird, mit einem Blick auf die verschneiten Dächer, visuell untermauert, dass es in Moskau Winter geworden ist. Kommissar Razinin hat einen erneuten Auftrag für Ninotchka. Die drei Genossen sind im Ausland und benehmen sich wieder nicht ihren Befehlen entsprechend. Sie soll entsendet werden, um die drei auf den rechten Weg zurückzubringen. Ninotchka wehrt sich jedoch verzweifelt dagegen, ins Ausland, diesmal nach Konstantinopel, geschickt zu werden. Sie erinnert sich an den Schmerz nach dem Paris-Aufenthalt. Doch Kommissar Razinin ermahnt sie, ihre Pflicht zu tun, worauf sie nicht mehr widersprechen kann. Nach einer Überblendung wird ein Flugzeug über den Wolken gezeigt, was die Reise nach Konstantinopel belegt. Die Kamera zeigt in Aufsicht eine Totale, was die Umgebung eines Flugplatzes verdeutlicht. Beim Heranzoomen sieht man, dass dort bereits Iranoff, Buljanoff und Kopalski warten. Schon beim ersten Blick erkennt der Zuschauer ihre Rückkehr zu alten Gewohnheiten. Die drei Genossen sind sehr adrett gekleidet, in Anzügen und Smokings. Kopalski hält diesmal auch Blumen für Ninotchka bereit.

Im einem Hotelzimmer angekommen, sind die drei Russen ganz überschwänglich, doch Ninotchka macht sich darüber Sorgen, wie sie ihnen dieses Mal helfen soll. Die drei wurden nach Konstantinopel gesendet, um Geld zu beschaffen und nicht, um es auszugeben. Doch Iranoff entgegnet darauf: „[...] she still has those old fashioned ideas.“ Sie sind froh, dass Ninotchka wieder bei ihnen ist und erzählen ihr von der Eröffnung ihres

Restaurants und wie sie die neu gewonnene Freiheit schätzen. Iranoff geht zum Beweis sogar zur Tür, öffnet diese und brüllt hinaus: „The service in this hotel is terrible!“ Ninotchka kann die Einstellung ihrer drei Freunde nicht fassen, da sie nicht weiß, wo das Ganze hinführen soll. Daraufhin lassen Iranoff, Buljanoff und Kopalski die Katze aus dem Sack und verweisen auf den Balkon, wo plötzlich Leon steht. Ninotchka begreift sofort, dass er hinter der ganzen Angelegenheit steckt und alles eingefädelt hat. Er musste sie aus Moskau holen, weil sie ihn nicht zu ihr hineingelassen haben. Die beiden freuen sich sehr über ihr Wiedersehen und küssen sich. Ninotchka wird dennoch traurig, da sie weiß, dass sie nur ein paar Tage in Konstantinopel bleiben wird. Doch Leon will sie nicht gehen lassen, seinen Kampf fortsetzen und so viele russische Restaurants aufmachen wie nötig, um Ninotchka wieder nahe sein zu können. Er ist sogar gewillt, Russland auf diese Weise zu entvölkern. Daher gibt es für ihn einen einzigen logischen Schluss: „Comrade, once you saved your country by going back. This time you can only save it by staying here.“ Ninotchka antwortet darauf mit einem letzten charmanten Lächeln: „Well, if it’s a choice between my personal interest and the good of my country, how can I waver? No one shall say Ninotchka was a bad Russian.“ Zuletzt stehen die privaten tatsächlich über den staatlichen Bedürfnissen und Ninotchka entscheidet sich für ihr Gefühl und ihre Liebe zu Leon. Dennoch hat sie augenzwinkernd doch zum Wohl ihres Landes beigetragen, da sie Russland vor Leon und seinem kostspieligen, weiteren Kampf, Ninotchka mit allen Mitteln zu erobern, gerettet hat.

### **3.3. „Sein oder Nichtsein“ (USA 1942)**

#### **3.3.1. Eingangssequenz: Warschau**

Dauer: 00:01:16–00:21:20

Am Anfang werden, kurz hintereinander geschnitten, Schilder mit Namen von Geschäften gezeigt, die gleichzeitig ein Sprecher aus dem Off wiedergibt (Abb. 1). Eine Totale zeigt den Ausschnitt einer Stadt, wie der Sprecher ergänzt, spielt die Handlung in Warschau, im Jahr 1939 und Europa lebt in Frieden. Durch die Schilder beginnt der Film interessant, doch erst durch die Erklärung aus dem Off kann der Zuschauer die Handlung verorten.

Das Leben geht seinen gewohnten Gang, doch plötzlich werden in schnell geschnittenen Kadern auch Menschen gezeigt, die geschockt in eine Richtung schauen (Abb. 2). Die Kamera fokussiert auf die Mimik der Passanten in verschiedenen Einstellungen, um in Nah- und Großaufnahmen, die Spannung des Moments zu steigern. Der Grund des Tumults ist „der Mann mit dem kleinen Schnurrbart“, Adolf Hitler, wie die Stimme aus dem Off erklärt. Er geht zu einem Geschäft mit Würstchen-Delikatessen, der Geschäftsinhaber schaut äußerst geschockt aus, als er Adolf Hitler, der mit dem Rücken zum Publikum steht, sieht (Abb. 3). Der Sprecher kann es nicht fassen und mutmaßt ironisch, dass er doch Vegetarier ist, wenn er doch auch manchmal eine Pause einlegt und ganze Länder verschluckt. Visuell untermauert werden diese Worte durch das symbolhafte Herunterlassen der Jalousie. Wie Gerd Gemünden propagiert, „[...] wenn Hitler auftritt, fällt für jemand anders der Vorhang.“<sup>42</sup> Bereits die ersten Minuten im Film und die sarkastischen Anspielungen machen dem Zuschauer klar, dass es sich um eine Komödie handelt. Die Auflösung soll gleich in der nächsten Szene gegeben werden, da alles im Hauptquartier der Gestapo in Berlin begann. Die Rückblende zeigt einen Nazi-Offizier, den Joseph Tura spielt, die erste Hauptfigur des Filmes. Der Hitlergruß ist hier allgegenwärtig und wird sehr oft benutzt. Beim Verhör eines kleinen Jungen, beim Erzählen eines Witzes über den Führer, soll mit diesem sogar ein peinlicher Moment überspielt werden. Adolf Hitler betritt plötzlich das Büro, doch statt den Hitlergruß korrekt zu erwidern, sagt er groteskerweise „Heil myself.“<sup>43</sup> Die Szene wird aufgelöst, indem Dobosh, der Regisseur einer Theatergruppe, die Szene auf der Bühne unterbricht. Bronski, der den Hitler spielt, hat keinen Text, doch er hält sich nicht an das Drehbuch. Dobosh ist außer sich, doch Bronski schwört, dass sein Schauspiel einen Lacher geben würde. Ein zweiter Nebendarsteller, Greenberg, stimmt zu, „dass man einen Lacher nie verachten sollte“<sup>44</sup>, doch Dobosh möchte nichts davon wissen. Interessant ist an dieser Szene, was auf der narrativen und visuellen Ebene geschieht. Greenberg eilt Bronski auf der narrativen Ebene zu Hilfe, doch visuell stellt die Szene eine Konfliktsituation dar. Joel Rosenberg hat darauf aufmerksam gemacht, dass Greenberg seine „herrlich semitische Nase in Hitlers Ohr steckt“, als er zur Unterstützung herbei eilt. Daraufhin scheint der Hitler in Bronski zu erwachen, da er

---

<sup>42</sup> Gemünden 2004, S. 252.

<sup>43</sup> Siehe auch: Frauke Beigel, Hitler in der Filmkomödie, Marburg 2007.

<sup>44</sup> Im englischen Original heißt es: „A laugh is nothing to be sneezed at.“

zurückweicht und ihn erschrocken ansieht (Abb. 4+5).<sup>45</sup> Man kann bei näherer Betrachtung also genau sehen, wie die narrative und visuelle Ebene divergieren. Es gibt auch noch weitere Anspielungen dieser Art. Greenberg sagt zu seinem Schauspielkollegen Rawitsch: „What you are I wouldn't it“, was wiederum Rawitsch zur Antwort veranlasst: „How dare you call me a ham.“ Der englische Verweis „ham“ bedeutet übersetzt nicht nur Schinken, sondern auch Schmierendarsteller. Greenberg als Jude isst keinen Schinken, also verpackt er seine Aussage doppeldeutig in einer witzigen Anspielung. In der deutschen Übersetzung geht dieser Gag leider komplett verloren.<sup>46</sup> Dobosh fragt, wer die Maske von Bronski gemacht habe, da er ihn einfach nicht überzeugend findet und sagt „Well, I just can't smell Hitler in him.“ Greenberg antwortet daraufhin nüchtern: „I can.“ Dobosh verweist dann auf ein Bild von Adolf Hitler und findet dieses überzeugend. Das Bild wurde groteskerweise jedoch auch vom Schauspieler Bronski gefertigt. Die Szene veranlasst schließlich den Schauspieler, als Adolf Hitler verkleidet, auf die Straße zu gehen und die Echtheit seines Kostüms zu überprüfen. Diese einleitende Szene hat die Zuschauer bereits am Beginn des Filmes in die Irre geführt, da die fiktionale Szene von Hitler in Warschau oder der Blick ins Gestapo-Hauptquartier in Berlin zur inszenierten Realität wurden.

Es sind Proben für das Theaterstück „Gestapo“ im Gange, auch die zweite Hauptfigur, Maria Tura, die Ehefrau von Joseph Tura, begibt sich auf die Bühne. In einem Wortgefecht zwischen Maria und Dobosh, der ihr Abendkleid für das Konzentrationslager unmöglich findet, verteidigt Joseph seine Frau. Nur um ihr gleich darauf zu sagen, dass das Kleid eine Katastrophe sei. Die beiden geraten in ein Wortduell mit hohem Sprechtempo und viel Wortwitz, was an schnell getimte Dialoge im Stil der Screwball Comedy erinnert.<sup>47</sup> Die beiden stehen einander in ihrem Ehrgeiz und in ihrem schauspielerischen Ego um nichts nach, da sie beide befürchten, der eine könnte dem anderen den Rang ablaufen. Ein kurzer Schlagabtausch belegt das, als Maria sagt: „It's becoming ridiculous the way you grab attention. If I tell a joke, you finish it. If I go on a diet, you lose the weight. If I have a cold, you cough. And if we should ever have a baby, I'm not so sure I'd be the mother.“ Darauf entgegnet ihr Mann trocken, aber doch sarkastisch: „I'm satisfied to be the father.“ Dieser Dialog zeigt, dass die Schauspieler anscheinend nicht nur auf der Bühne ihr Talent

---

<sup>45</sup> Gemünden 2004, S. 256. zit. n. Joel Rosenberg *Shylock's Revenge. The Doubly Vanished Jew in Ernst Lubitsch's To be or not to be*, in: Prooftexts 1996, S. 219.

<sup>46</sup> In der deutschen Übersetzung heißt es: „Wenn ich ein Charge bin, sind sie ein Schmierendarsteller.“

<sup>47</sup> Steinle 2005, S. 220.

einsetzen, sondern auch im wahren Leben die Aufmerksamkeit brauchen und im Mittelpunkt stehen wollen.

In diesen einleitenden Szenen kommen einige Punkte zum Vorschein. Erstens wird eine Spannung zwischen Fiktionalität und Realität aufgebaut, die im Laufe des Films zunehmend verwirrender und komplexer wird.<sup>48</sup> Zweitens wird der Konflikt zwischen Bronski als Hitler und Greenberg, sowohl auf der narrativen als auch auf der visuellen Ebene, angedeutet. Drittens wird das Ehepaar Tura eingeführt, welches ihr Schauspiel als das Maß aller Dinge ansieht. Die Kunst des Schauspiel(en)s wird während des ganzen Filmes ein großer Faktor sein, um die Grenzen von Realem und Inszeniertem zu verwischen.

Diese nächste Szene wird mit einem Filmplakat eingeführt, es weist auf das Theaterstück „Hamlet“ hin, in dem Joseph und Maria Tura die Hauptakteure mimen. Während sich die beiden Speerträger, Greenberg und Bronski, über ihre viel zu kleinen Rollen beschweren, gibt Greenberg die berühmte Rialtoszene aus dem „Kaufmann von Venedig“ wieder.<sup>49</sup> Mit bitterernster, dramatischer Miene rezipiert er den Text und beide sind sich einig, dass Greenberg einen wunderbaren Shylock abgeben würde. Bei dieser Szene wird auch ersichtlich, dass das Schuss-Gegenschuss-Prinzip<sup>50</sup> von Lubitsch erneut aufgegriffen wird. Die Filmtechnik, die bei „The Merry Widow“ nicht und erst bei „Ninotchka“ in einigen Einstellungen verwendet wurde, kommt in „To be or not to be“ bei sehr vielen Dialogen vollends zur Entfaltung.

In der nächsten Szene ist Joseph Tura eifersüchtig, da seine Frau Blumen von einem vermeintlich fremden Verehrer bekommen hat. Sie kann ihn geschickt beruhigen, als Joseph auf die Bühne muss, um seinen Monolog „To be or not to be“ zu spielen. Der Zuschauer sieht dann, dass Maria sehr wohl eine Ahnung hat, von wem die Blumen sind und einem Treffen mit Leutnant Stanislaw Sobinski zustimmt. Ihm wird die Nachricht überbracht, gleich beim Beginn des Solos ihres Mannes in die Garderobe zu kommen. Während der Aufführung, gerade als Joseph Tura seinen Monolog beginnt, steht der junge Mann auf und eilt aus dem Saal. Der Schauspieler kann es nicht fassen, fällt aus seiner Rolle und blickt ihm ungläubig hinterher (Abb. 6). Diese Szene macht deutlich, dass sich eine Dreiecksbeziehung im Film anbahnt. Maria Tura ist zwar äußerst zurückhaltend, sie

---

<sup>48</sup> Gemünden 2004, S. 251.

<sup>49</sup> Für mehr Details zur Rialtoszene siehe auch Peter Barnes, *To be or not to be*, London 2002, S. 32.

<sup>50</sup> Hickethier 2007, S. 144.

bekundet ihr Interesse, an dem jungen Flieger Sobinski, aber doch auf subtile Art und Weise. Als Joseph Tura am Boden zerstört in die Garderobe kommt, weil jemand bei seinem Monolog gegangen ist, spielt Maria Tura die perfekte Ehefrau. Sie sucht Gründe für das Hinausgehen und meint „[...] maybe he had a heart attack“ und Joseph ergänzt grotesk: „I hope so.“ In diesem äußerst komödiantischen Abschnitt findet man eine Vielzahl von versteckten Aussagen, Witzen und Pointen, die den Film zu einer brillanten Komödie machen.

Am nächsten Tag soll das Stück „Gestapo“ seine Premiere feiern, doch aufgrund der angespannten politischen Lage wird „Hamlet“ auf den Spielplan gesetzt, worüber die Schauspieler äußerst empört sind. Diese Szene leitet visuell erneut ein Filmplakat ein, diesmal aus aktuellem Anlass mit der Überklebung des Programms (Abb. 7). Joseph Tura steht auf der Bühne und abermals verlässt der gleiche junge Mann im Publikum am Beginn seines Monologes den Saal. Lubitsch zeigt hier einen Erzählstil, in dem gleiche oder in etwas variiertes Form wiederkehrende Elemente im Film vorkommen. In „To be or not to be“ und auch in den anderen zwei Filmen begegnet dem Zuschauer dieses Stilmerkmal einige Male.

Beim Treffen von Sobinski und Maria eskaliert die Situation fast, da Stanislaw Marias Mann zur Rede stellen will, um die Liaison öffentlich zu machen. Maria versucht ihm verzweifelt klar zu machen, dass sie ihren Mann liebt, doch der Leutnant will das nicht glauben. Durch das Hereinstürmen von Marias Mädchen, das den Kriegsausbruch verkündet, wird die Szene unterbrochen. Stanislaw verlässt Maria, um seine Pflicht als Soldat zu tun. Dobosh und auch Joseph Tura betreten die Garderobe. Joseph ist außer sich und spricht von einer Verschwörung, Dobosh stimmt ihm zu, doch als sie merken, dass Tura ironischerweise eigentlich den hinausgehenden Sobinski meint, klären sie ihn eindringlich und in Rage über die düstere Situation auf. Ein durchdringendes auditives Element unterbricht die Szene. Ein Fliegeralarm lässt alle aufschrecken und das Publikum in Panik den Theatersaal verlassen. Chaos bricht aus und alle versuchen, sich so gut es geht in Luftschutzkellern zu verstecken.

### 3.3.2. Zweite Sequenz: Kriegsausbruch

Dauer: 00:21:21–00:44:11

Ein bereits bekanntes Element führt diese Sequenz ein. Die in der Eingangssequenz gezeigten Schilder werden nun erneut von der Kamera eingefangen (Abb. 8). Doch nun in langsameren Schnitten und ohne Voice Over. Die Bilder zeigen die furchtbare Zerstörung von Warschau. Nur die tragische Musik unterstützt die unheilvolle Situation auditiv. Der Aufmarsch der Truppen wird gezeigt und wie am Anfang bei Adolf Hitlers Auftritt werden Menschen eingeblendet, die dem Spektakel, diesmal traurig, folgen.

Auch die Rialto-Ansprache wird von Greenberg an dieser Stelle noch einmal wiederholt. Diesmal mit einem verletzten Unterton und einer verzweifelten Mimik. Seine Stimme wirkt schwerfällig und gebrochen. Statt als Speerträger verkleidet befinden sich Greenberg und Bronski nun auf der Straße und schaufeln Schnee. Jetzt würden sie sich wünschen, die zuvor verhassten kleinen Rollen spielen zu dürfen. Diese Szene macht den veränderten Ton des Filmes deutlich. Die folgenden Szenen zeigen Kriegsbilder, doch es gibt auch Hoffnung, da sich die Untergrundbewegung erhebt und visuell mit dem „Victory“-Zeichen in Erscheinung tritt.

Es gibt einen örtlichen Schnitt, da sich die Handlung kurz nach London verlagert. Dort wird ein Spion enttarnt, Professor Siletsky, der sich eigentlich als Verbündeter ausgibt. Die Soldaten geben ihm fatalerweise nichtsahnend die Adressen der in Warschau gebliebenen Familienangehörigen und Sobinski möchte, dass er Maria Tura die Geheimbotschaft „To be or not to be“ überbringt. Als Professor Siletsky jedoch die größte Schauspielerin Polens, Maria Tura, nicht kennt, kommt ihm Stanislaw Sobinski auf die Schliche. Der Flieger meldet seinen Verdacht, doch Siletsky sitzt schon in einer Maschine nach Warschau. Irgendwie muss es gelingen, die Untergrundbewegung vor Siletsky zu warnen, damit die Liste nicht in die Hände der Gestapo fällt. Sobinski bekommt ein Foto von Siletsky, das er in seinem Schuhabsatz versteckt sowie weitere Instruktionen. Die Kamera zeigt den Moment in einer Großaufnahme, um die Wichtigkeit zu untermalen (Abb. 9) In Warschau angekommen muss er die Buchhandlung „Sztaluga“ aufsuchen. Dort soll er nur nach dem Buch „Anna Karenina“ von Tolstoi fragen und das Foto auf Seite 105 einlegen.

Die ganze Sequenz gleicht einem Kriegsdrama. Stanislaw Sobinski springt über Polen ab und kann sich vor dem Feind gerade noch in Sicherheit bringen. Aufgrund der Patrouillen verfehlt er sein Ziel dennoch knapp, da er fast erwischt wird (Abb. 10). Diese Szenen sind

visuell und auditiv äußerst dramatisch gestaltet. Während sich die vorherige Sequenz meist im Normalstil, mit gut ausgeleuchteten Räumen, präsentiert, zeigt sich im Gegensatz dazu diese Sequenz im „Low-Key-Stil“, um eine düstere, bedrohliche Stimmung und eine Spannung wie in einem Kriminalfilm aufzubauen.<sup>51</sup> Visuell wird das im Film durch die nur einzeln vorhandenen und spärlich eingesetzten Lichtquellen, wodurch viele Schattenpartien und nächtliches Dunkel entstehen, transportiert. Auch auditiv wird diese Sequenz durch Spannung steigernde musikalische Untermalungen unterstützt.

Statt Leutnant Sobinski sieht das Publikum wie Maria Tura die Buchhandlung betritt. Lubitsch hat hier eine elliptische Erzählweise angewandt. Er vertraut auf das Publikum, als intelligentem Partner, dass es sich selbst einen Reim auf die Vorgänge machen und diese filmische Lücke schließen kann. In der Buchhandlung führt Maria den äußerst gefährlichen Auftrag von Sobinski aus und legt das Foto in das genannte Buch. Sie muss dabei mit äußerster Vorsicht vorgehen, da auch zwei Soldaten anwesend sind und sie keinen Verdacht schöpfen sollen. Sie gibt also vor, das Buch kaufen zu wollen, blättert die Seiten durch und meint dann, dass es zu teuer wäre. Derweil beobachtet der Verkäufer mit Argusaugen die Soldaten, was visuell mit einem Lichtschein genau auf das Gesicht und die Augen unterstrichen wird (Abb. 11). Die geheime Aktion geht gut und der Untergrund wird davon informiert, dass Professor Siletsky aufgehalten werden muss.

Maria Tura wird beim Nachhausekommen jedoch unerwartet von zwei Gestapo-Soldaten überrascht und zu Professor Siletsky gebracht. Dieser will ihr nur die Geheimnachricht von Sobinski mitteilen, fühlt sich aber von Maria Tura angezogen. Er heuert sie daher als Spionin an und lädt sie zum Abendessen ein. Sie möchte aber die „polnische Sache“ in einem besseren Kleid vertreten und kann so noch einmal, zumindest bis zum nächsten verabredeten Treffen, entkommen. Sie verlässt Professor Siletsky jedoch nicht ohne eine weitere Information. Durch ein Telefonat erfährt sie durch Zufall, dass sich Siletsky am nächsten Morgen um 10 Uhr mit Gruppenführer Erhardt im Hauptquartier der Gestapo treffen möchte.

Joseph Tura entdeckt in seinem Appartement den schlafenden Sobinski, der ihm auf Anhieb bekannt vorkommt. Der Kreis schließt sich hier, da der Leutnant wohl Maria um Hilfe gebeten hat und er sich nun versteckt hält. Die folgende Szene ist gespickt mit sehr viel Humor. Joseph versteckt sich hinter einem Wandvorsprung und wiederholt die

---

<sup>51</sup> Hickethier 1996, S. 78.

berühmten Worte „To be or not to be.“ Wie gewohnt steht der Leutnant auf und Joseph Tura sieht seine Vermutung bestätigt. Tura fragt ihn über seine Präsenz im Appartement aus. Plötzlich eilt Maria Tura herbei und erzählt Stanislav flott von Siletskys Plänen. Das ist die erste Szene, in der die Protagonisten der vermeintlichen Dreiecksbeziehung aufeinandertreffen. Joseph Tura versteht kein Wort und bittet die beiden inständig, ihm zu erklären, was genau los ist. Die beiden versuchen es, doch Tura kann sich auf die ganze Situation zunächst keinen Reim machen. Erst als seine Frau erklärt, sie müsse wohl Professor Siletsky eigenhändig töten, da sie die einzige ist, die an ihn herankommt, dämmert Joseph Tura der Ernst der Lage. Kühn erklärt er ihnen die Lösung, er selbst wird den Professor töten, im Gestapo-Hauptquartier. Die Dialoge in der Szene sind mit rasantem Tempo gesprochen, versehen mit Pointen und Wortwitz. Obwohl ein sehr ernstes Thema diskutiert wird, hat das Gespräch wieder den Touch einer Screwballkomödie, was den nächsten Teil des Filmes einläutet. Der gehörnte Ehemann steht wieder in der Mitte des Ensembles (Abb. 12)

### **3.3.3. Dritte Sequenz: Gestapo-Hauptquartier I**

Dauer: 00:44:12–00:59:16

In dieser Sequenz wird klar, was Joseph Tura gemeint hat. Beim geplanten Abendessen entlockt Maria Tura Professor Siletsky durch ihre charmante Art seine Unterschrift. Sie heuchelt nach einem Kuss, mit dem Hitlergruß, politische Ergebenheit. Der Abend wird jedoch von einem inszenierten Auftritt unterbrochen. Siletsky wird vorgegaukelt, dass Gruppenführer Erhardt ihn sofort sehen will. Er verabschiedet sich von Maria, die gleich darauf das Blatt Papier mit der Unterschrift von Professor Siletsky nimmt, um darauf einen Abschiedsbrief zu formulieren, der seinen Selbstmord ankündigt. Als Maria gehen will, wird sie jedoch aufgehalten und darf bis zur Rückkehr des Professors das Hotel nicht verlassen (Abb. 13). Der Screenshot zeigt hier einen interessanten visuellen Charakter. Der Kronleuchter formt mit den Protagonisten im Bild eine ausgewogene Komposition. Er erinnert dabei an ein verkehrtes Dreieck. Durch die Abstufung wirkt er gleichsam wie ein Symbol. Zwischen Maria Tura und der Freiheit sind nur einige Treppen, die sie gehen müsste. Der Kronleuchter hat auch eine abgestufte Form, noch dazu zeigt seine Spitze genau auf den Punkt, wo Maria gerne hinmöchte, hinaus aus dem Hotel, in die Freiheit.

Das „Teatr Polski“ wird zum Gestapo-Hauptquartier umfunktioniert und das ganze Schauspielensemble hilft mit, diesen Schein aufrechtzuerhalten. Joseph Tura, der verkleidet den Gruppenführer Erhardt spielt, kann den Hinterhalt anfänglich noch gut aufrechterhalten. Siletsky erzählt Tura, dass er in England immer nur „Concentration Camp Erhardt“ genannt werde, woraufhin Joseph lachend zu lachen beginnt. Siletsky händigt ihm, wie geplant, die Dokumente aus, doch als Joseph erfährt, dass es noch eine Kopie im Hotelzimmer gibt, weiß er nicht mehr, wie er mit der Situation umgehen soll. Es wird zunehmend prekärer, da Joseph Tura groteskerweise immer nur die Information „So they call me Concentration Camp Erhardt“ parat hat. Er lacht immer überzogener und der Satz wird zu einem Running Gag, da ihn Tura des Öfteren wiederholt. In diesem Dialog wird das Mittel der Schuss-Gegenschuss-Einstellung<sup>52</sup> sehr oft gebraucht, um dem Zuschauer den Dialog näherzubringen und in die gefährliche Situation eintauchen zu können (Abb. 14+15). Als Professor Siletsky ihm von der Überbringung seiner geheimen Nachricht an Maria Tura erzählt, fällt Joseph Tura komplett aus der Rolle, da er nun seine Eifersucht und die Umtriebigkeit seiner Frau als bestätigt ansieht. Siletsky schöpft Verdacht und als Tura völlig verwirrt sogar zu einer verschlossenen Tür geht und diese öffnen will, enttarnt ihn Siletsky (Abb. 16). In den Szenen zuvor geht Joseph Tura wiederkehrend zu Dobosh und Sobinski, um sich neue Anweisungen zu holen. Dabei zeigt das Ein- und Austreten die Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion. Die Grenzlinie dafür bilden die Türen, über deren Schwelle Joseph Tura häufig tritt. Wie Heinz-Gerd Rasner mitteilt: „Immer wieder (an die hundertmal) öffnen sich im Verlauf der Geschichte Türen und signalisieren ‚Auftritt‘ beziehungsweise ‚Abgang‘ im Sinne der Theaterdramaturgie.“<sup>53</sup> Die Türen stellen ein wichtiges Symbol dar, mit dem Lubitsch als Gestaltungsmittel gerne arbeitet, um Szenen vielfältig inszenieren zu können.

Der Professor flüchtet in den Theatersaal, wo eine wilde Verfolgungsjagd stattfindet. Das Licht unterstützt hier die Atmosphäre der Szene gekonnt, da sie im dunklen, verlassenen Theatersaal spielt. Nur ein Lichtkegel, ausgelöst durch einen verwendeten Scheinwerfer, unterstützt die Suchaktion nach Professor Siletsky. Dadurch wird die Szene etwas erhellt und der Zuschauer kann der Suche folgen. Direkt auf der Bühne wird der Professor durch den Scheinwerferstrahl aufgespürt, bevor er hinter dem Bühnenvorhang verschwindet (Abb. 17). Die Szene erinnert an Kriminalfilme und die schonungslose Kameraführung

---

<sup>52</sup> Hicketier 2007, S. 144.

<sup>53</sup> Rasner 1984, S. 191.

eines Fritz Lang, der es gekonnt verstand, die Spannung mit der Platzierung der Kamera noch zu erhöhen.<sup>54</sup> Die ausweglose Situation von Siletsky wird so auch unterstrichen, da er ganz alleine auf der Bühne aufgespürt und suggeriert wird, dass es kein Entkommen gibt. Plötzlich ist ein Schuss zu hören und ein Schrei, der Zuschauer sieht aber nicht, was sich ereignet hat. Wieder greift Lubitsch zur elliptischen Erzählweise, in dem er diese Auslassung wählt, um die Dramatik zu erhöhen. Der Vorhang geht hoch und auf der Bühne stehen Sobinski, mit noch erhobener Pistole und etwas davor der augenscheinlich getroffene Siletsky. Er möchte die Hand zu einem letzten Hitlergruß heben, doch ihn verlassen die Kräfte und er fällt zu Boden. Visuell wird hier auch die filmische Realität auf den Kopf gestellt. Auf der Bühne sind Laien zugegen, die die Realität darstellen, während die Profis, gleichsam als Publikum, zuschauen (Abb. ). Die Welt ist durch die Kriegserklärung der Nazis auf den Kopf gestellt, sowohl im Realen wie auch im Schauspiel.<sup>55</sup>

#### **3.3.4. Vierte Sequenz: Gestapo-Hauptquartier II**

Dauer: 00:59:17–01:20:30

Nach den dramatischen Szenen geht das Verwirrspiel allerdings weiter. Tura der zuvor Gruppenführer Erhardt gespielt hat, kommt jetzt als verkleideter Professor Siletsky ins Hotel zurück, um Maria zu retten. Derweil ist aber auch ein Nazi-Offizier, Sturmgruppenführer Schulz, erschienen, der Siletsky sofort nach dessen Eintreffen zum Gruppenführer Erhardt bringt, da der Termin gleich stattfinden soll. Als Siletsky verkleidet macht sich Joseph Tura einen Spaß daraus, seine Frau mit der neuen Information über ihre Liebelei mit Sobinski zu quälen. Im Angesicht der bevorstehenden gefährlichen Situation, vergibt er ihr die „Affäre“ mit dem jungen Flieger, fügt jedoch auch ironisch hinzu, sollte er zurückkommen, sei das etwas anderes. Maria soll derweil die wichtigen Dokumente vernichten. In der deutschen Übersetzung wird das Wort „Affäre“ verwendet, im englischen Original spricht Joseph Tura nur davon „[...] I forgive you for what happend between you and Sobinski“, was die Wortwahl und daraus folgend die Aussage merklich abschwächt. Zum ersten Mal wird in der deutschen Übersetzung tatsächlich auf eine Affäre hingewiesen, was das Publikum vorab nur erahnen konnte und obwohl Maria trotzdem

---

<sup>54</sup> Barnes 2002, S. 54.

<sup>55</sup> Rasner 1984, S. 192.

noch immer beteuert, dass sie nur ihn liebe, wird der Betrug in den Worten von Joseph Tura hier zur Gewissheit.

Der falsche Professor Siletsky trifft nun den richtigen Gruppenführer Erhardt im echten Gestapo-Hauptquartier. Tura versucht dabei die Rolle des nunmehr toten Siletsky zu übernehmen und erfährt als erstes, dass der Führer höchstpersönlich nach Warschau kommen wird. Der Raum ist allgemein nur mit einer Lampe erhellt, ansonsten bleibt der Raum im Dunkeln, was die brenzlige und bedrohliche Situation noch unterstreicht. Als Erhardt Tura nun fragt, was es Neues aus London gibt, wiederholt dieser den Satz aus dem Gespräch mit dem echten Siletsky, dass sie ihn „Concentration Camp Erhardt“ nennen. Erhardt fängt daraufhin hemmungslos zu lachen an und Tura erwidert: „I thought you would react just that way.“ Dieses Beispiel untermauert die Lesbarkeit und Vorhersagbarkeit von Reaktionen, auch von Nazi-Schergen, was dem Zuschauer einerseits belustigt und andererseits auch ein unangenehmes Gefühl bereitet.<sup>56</sup> Auch Gruppenführer Erhardt gibt den Satz, in der gleichen Manier wie Tura, wieder. Joseph erzählt dann von der Untergrundbewegung und dass er bereits den Kopf der Bewegung kenne. Der Sturmgruppenführer wird herbeigerufen und es stellt sich heraus, dass alle Personen die Tura nennt, bereits erschossen wurden. Diese Sequenz strotzt nur so von pointenreichen Anspielungen. Erhardts Charakter wird von Lubitsch auf eine spezielle Art und Weise dargestellt. Obwohl er täglich Menschen umbringen lässt und eiskalt zu sein scheint, kann er jedoch auch bei der kleinsten Gelegenheit aus dem Konzept gebracht werden. Sei es ein Witz über den Führer oder unglücklich durchgeführte Hinrichtungen, auch ihm ist die Furcht ins Gesicht geschrieben, wenn er dabei ertappt wird, etwas vermeintlich falsch gemacht zu haben. Wie schon am Anfang des Filmes dient der obligatorische Hitlergruß als wiederkehrendes Element, als Erlösung von dem peinlichen Moment.

In den beiden vorherigen Abschnitten nimmt die Kamera erneut beide Betrachter-Positionen bei den Dialogen ein. Das sogenannte Schuss-Gegenschuss-Verfahren<sup>57</sup> ist hier besonders ausgeprägt und wird von Lubitsch, wie schon erwähnt, häufig eingesetzt, um die Nähe zu den Dialogführenden herbeizuführen, dabei das Gespräch zu dynamisieren und den Zuschauer auf diesem Weg ins Geschehen einzubinden (Abb. 19+20). Da Joseph Tura alias Professor Siletsky von Erhardt das Angebot erhält, mit einer Maschine nach London zu reisen, möchte er Maria Tura zur Unterstützung mitnehmen. Erhardt ist von weiblichen

---

<sup>56</sup> Vgl. Gemünden 2004, S. 262.

<sup>57</sup> Hickethier 2007, S. 144.

Spionen nicht begeistert, doch Joseph überzeugt ihn, sie vorerst kennenzulernen, um ihr den Platz zu sichern.

Bei dem Zusammentreffen von Maria und Erhardt erfährt sie eine schlimme Nachricht, Professor Siletsky ist tot. Sie ist geschockt. Als sie jedoch realisiert, dass Erhardt nicht ihren Mann meint, sondern der echte Siletsky gefunden wurde, ist sie erleichtert. Dennoch ist die Situation prekär, da Joseph Tura bereits auf dem Weg zu Erhardt ist. Maria kann ihren Mann vorab nicht mehr informieren, er begibt sich in die Höhle des Löwen. Erhardt staunt nicht schlecht, als er telefonisch erfährt, dass der, tot geglaubte, Professor sich etwas verspäten wird. Im Gestapo-Hauptquartier warten die Nazis bereits auf den falschen Siletsky. Die nächste Szene enthält viele komödiantische, wie auch absurde Inhalte, daher kann man diesen Abschnitt als Farce interpretieren.

Als Joseph Tura verkleidet im Hauptquartier ankommt, wird er in einen Raum geführt, in dem er kurz warten soll. Nach einem Moment entdeckt Joseph die Leiche des echten Professor Siletsky, die sitzend auf einen Stuhl platziert wurde. Visuell hat diesen Prozess ein Lichtstrahl, der von den Fenstern direkt auf die Leiche zu verweisen scheint, schon vorab angedeutet. Als Joseph Tura die Leiche entdeckt, spitzt sich die Situation für ihn merklich zu und der Lichtstrahl durchschneidet optisch sein Genick, um den Ernst der Lage visuell zu unterstreichen (Abb. 21).<sup>58</sup> Der Schock weicht schnell dem Ideenreichtum von Joseph Tura. Schnell greift er in seine Taschen und holt einen falschen Bart aus der Tasche. Die Kamera fängt den Gegenstand in einer nahen Aufnahme ein, um seine Bedeutung zu dokumentieren (Abb. 22). Gezeigt wird dann nur mehr, dass Joseph Tura ins Bad eilt und sich ein Rasiermesser nimmt. Als Erhardt und seine Nazi-Offiziere das Zimmer betreten, treibt Tura das Verwirrspiel auf die Spitze. Nicht nur, dass er als Professor verkleidet ist und schier in einer ausweglosen Situation festsetzt, bezichtigt er nun den echten, toten Professor Siletsky als Doppelgänger. Erneut muss sich der Zuschauer aufgrund dieser thematischen Lücke die Handlung selbst vorstellen. Die Nazis können seiner Analyse nicht ganz folgen und glauben, dass er (wahrheitsgemäß) der Schwindler ist (sei). Joseph Tura bringt jedoch auf witzige Weise Erhardt dazu, am Bart des Toten zu ziehen, der seinen Augen nicht traut, als dieser tatsächlich abgeht. Auch dem Publikum wird letztlich gezeigt, was Tura mit dem Bart und dem Rasiermesser gemacht hat. Erhardt ist erzürnt über die

---

<sup>58</sup> Diese Beobachtung habe ich bereits bei einer Seminararbeit über Ernst Lubitschs „Sein oder Nichtsein“ gemacht und dargelegt. Seminar *Kunst und Faschismus*, Institut für Kunstgeschichte, Wien, Professor Walter Krause, SS 2007.

peinliche Situation und gibt, wie so oft, seinem Sturmgruppenführer Schulz die Schuld. Interessant ist, dass Joseph Tura während der ganzen Szene sehr ruhig und souverän bleibt, er geht nun perfekt in seiner Rolle auf und spielt in der Filmrealität noch einmal um „To be or not to be.“ Er konnte der gefährlichen Situation noch einmal entkommen. Doch es gibt noch eine Wende. Die Theatertruppe, mit Nazi-Uniformen verkleidet, stürmt plötzlich herbei, um Joseph Tura vor der drohenden Gefahr zu retten. Sie lassen die ganze Szene platzen und Erhardt ist vollends verwirrt, als nun Joseph Tura als tatsächlicher Doppelgänger entlarvt wird. Der Bart wird erneut als Enttarnungsmittel eingesetzt und spielt während der ganzen Sequenz eine tragende Rolle, um Sein und Schein. Es erinnert auch an den Anfang des Filmes, als der Sprecher den falschen Adolf Hitler, als „Mann mit dem kleinen Schnurrbart“ bezeichnet hat. Der Bart ist während des ganzen Filmes ein passender Gegenstand, um Inszenierung zu schaffen und zu enttarnen. Gruppenführer Erhardt zeichnen in dieser Szene die vielen verschiedenen satirischen Momente und skurrilen, übersteigerten Gesichtsausdrücke aus, die die Kamera meist in Nah- oder Großaufnahmen einfängt (Abb. 23). Obwohl er sich seines Sieges sicher ist, ist er im Endeffekt der Angeschmierte und gibt die Schuld, wie immer, Schulz. Trotzdem wird er der Lächerlichkeit preisgegeben, da Tura doch nur ein Mann mit einem Bart war, und er nicht einmal daran ziehen konnte, um das Täuschungsmanöver aufzudecken. Tura wird abgeführt und Erhardt bleibt vollkommen fertig zurück.

Da der Führer bereits in Warschau eingetroffen ist, heckt Dobosh, gemeinsam mit dem aufgeregten Schauspielensemble, einen Plan aus, um das Leben aller Beteiligten zu retten. Greenberg, der nun endlich eine große Rolle bekommt, soll dabei eine Schlüsselfigur spielen.

### **3.3.5. Endsequenz: Der letzte Akt**

Dauer: 01:20:31–01:32:54 (danach Abspann)

Abermals ist es Zeit für ein Verwirrspiel, diesmal in Form eines finalen Täuschungsmanövers. Im letzten Akt spielen die Akteure ihr wohl wichtiges Stück, da es abermals um Leben und Tod geht. Joseph Tura und Stanislaw Sobinski sind als Nazi-Offiziere verkleidet, erneut ist es die Zeit für falsche Bärte. Die beiden verabschieden sich von Maria Tura, die Szene birgt wieder einige Situationskomik in sich, da Tura darauf erpicht ist, dass der Abschied zwischen Sobinski und Maria nicht zu sentimental ausfällt.

Beim Empfang vom Führer wird erstmals der „reale“ Adolf Hitler im Film gezeigt. Er wird in einer Loge stehend in Rückenansicht gefilmt. Der Blick fällt auf den ganzen Saal, als der Führer mit dem Hitlergruß salutiert und die deutsche Nationalhymne ertönt (Abb. 24). Laut Gerd Gemünden zitiert Lubitsch hier den Film „Triumph des Willens“ von Leni Riefenstahl, in der genau so eine, bereits sehr bekannte, Rückenansicht von Hitler gezeigt wird. Auch dort blicken die Massen zum Führer auf, der die Zentralfigur der Nazi-Inszenierungen ist und den Mittelpunkt aller Spektakel bildet. Dieses Bildzitat belegt dadurch auch die Vertrautheit von Ernst Lubitsch mit der Nazi-Propaganda.<sup>59</sup>

Die Schauspieler erscheinen zu ihrem gefährlichsten Auftritt. Mitten unter den Nazi-Offizieren bereiten sie ihren Hinterhalt vor. Greenberg geht in die Damen-Waschräume, während Bronski, Tura und die anderen die Männer-Toilette aufsuchen. Die Türen werden von der Kamera ins Visier genommen und erwartungsvoll gefilmt. Sie kündigen das Bevorstehende an und werden durch die Einstellungen zu gewissenhaften Komplizen. Dann tritt Greenberg aus der Tür und hat seinen großen Auftritt. Er wird sofort entdeckt und festgehalten. Im gleichen Moment schleichen sich die anderen Schauspieler aus dem Waschraum und eilen, verkleidet, herbei. Ihr Trumpf im Ärmel ist abermals ein Verwirrspiel, da Dobosh Bronski, wie am Anfang des Filmes, als Hitler einsetzt. In Lubitschs wiederholender Erzählweise stehen sich nun Bronski als Hitler und Greenberg erneut Auge in Auge gegenüber. Tura übernimmt den Dialog, fragt Greenberg, was er vom Führer wolle. Daraufhin rezitiert er zum dritten Mal die Rialtoszene des Shylock. Endlich darf er seine große Rolle spielen, doch wie Gerd Gemünden feststellt, „[bildet] das letzte Zitat der Rialtoszene einen scharfen Kontrast zum komischen und tragischen Ton der ersten beiden Beispiele.“<sup>60</sup> Visuell wird die veränderte Situation durch die erste Nahaufnahme von Greenberg unterstrichen (Abb. 25). Davor war er beim Rezitieren immer in halbnahen oder halbtotalen Einstellungen zu sehen. Durch diesen Vorfall gibt Tura dem falschen Führer sofort den Rat abzureisen, da aufgrund dieses Skandals sein Schutz nicht mehr gewährleistet ist. Wortlos macht sich Bronski auf den Weg, das Ziel soll der Flughafen sein. Der Coup gelingt, alle halten Bronski tatsächlich für den wahren Führer und sie können unerkannt entkommen.

Bei einem kleinen Zwischenstopp will Joseph Tura Maria abholen. Bei der Autofahrt kommt ihm aber leider sein Bart abhanden. Ohne den Bart kann der Schein nicht

---

<sup>59</sup> Gemünden 2004, S. 254.

<sup>60</sup> Gemünden 2004, S. 258.

aufrechterhalten und Maria auch nicht abgeholt werden. Die Wichtigkeit der Bärte wird hier abermals herausgestellt. Während die beiden den Bart im Auto suchen, ist sich der Zuschauer darüber im Klaren, dass der Bart bei einem Blick aus dem Fenster des fahrenden Autos weggeflogen ist. Die Szene wechselt in die Wohnung der Turas, wo Maria nervös wartet. Als es an der Tür läutet, eilt sie zur Tür, ist jedoch über den Besuch überrascht. Gruppenführer Erhardt und Schulz treten ein, weil sie Maria Tura verdächtigen. Als sich diese geschickt auf ein bereits stattgefundenes Gespräch mit dem falschen Nazi-General Seidelmann bezieht, ist Erhardt erneut brüskiert. Er schiebt die Schuld in guter alter Manier Schulz zu und kann nicht fassen, dass Schulz die Verantwortung ungerechtfertigterweise nochmal auf ihn abschieben wollte.

Ein grotesker Moment entsteht, als Erhardt nicht gehen will und Maria Tura mit einem „konfiszierten Armband“ oder einer „Extraktion Butter“ verführen will. In diesem Moment kommt plötzlich statt Joseph der Führer ins Appartement. Bronski ist geschockt und macht auf dem Absatz kehrt. Gruppenführer Erhardt ist außer sich über diese Peinlichkeit, dem Führer so gegenübergetreten zu sein, und Maria läuft Bronski mit einem gespielten „My Führer, my Führer“ nach. Die Satire endet mit einem Stilmerkmal, das Lubitsch im Laufe seiner Filmkarriere entdeckt und in komödiantischer Manier eingesetzt hat. Es ist erneut eine Tür, die die nächste Szene bestimmt. Die Kamera filmt die Tür des Appartements, in dem nur mehr Erhardt verblieben ist (Abb. 26). Der Zuschauer sieht nicht, was sich abspielt, da alles hinter der Tür geschieht. Ein Schuss ist zu hören und gleich danach, der schon bekannte Ausruf nach „Schulz“. Ein Hinweis auf das Geschehene wird nur auditiv gegeben, da visuell eine Tür im Fokus bleibt. Der Betrachter kann hier nur erahnen, was sich hinter der geschlossenen Tür zugetragen haben muss. Denkbar ist, dass Erhardt sich aufgrund der Schmach das Leben nehmen wollte, er aber, wie so oft in ein Fettnäpfchen getreten ist und nicht einmal seinen Selbstmordversuch einwandfrei hinbekommt. Für dieses Versagen, wie könnte es anders sein, muss natürlich wieder Schulz zur Rechenschaft gezogen werden.<sup>61</sup>

Im Flugzeug demonstriert Lubitsch in einem ironischen Moment den blinden Gehorsam der Nazis. Die Nazi-Offiziere, die das Flugzeug fliegen, werden von Leutnant Sobinski abgelöst. Sie sind erfreut, den Führer kennenzulernen, Bronski schreit jedoch nur „Jump!“ und die beiden hüpfen, ohne eine Sekunde nachzudenken, wohl bemerkt ohne Fallschirm,

---

<sup>61</sup> Barnes 2002, S. 58–59.

aus der offenen Tür (Abb. 27). Im Film werden nun auch wieder Totalen sichtbar, da diese Einstellung lange nicht verwendet wurde. In den vorhergehenden Szenen dominierten Ansichten von Innenräumen, um den klaustrophobischen Charakter und die sich zuziehende Schlinge zu visualisieren.<sup>62</sup>

Bronski, noch immer als Hitler verkleidet, landet mit seinem Fallschirm genau auf einem Heuhaufen in England (Abb. 28), was zwei Bewohner, mit Mistgabeln bewaffnet, argwöhnisch beobachten. Am Schluss kann Joseph Tura wieder zu seiner liebsten Beschäftigung zurückkehren und den Hamlet, im Land William Shakespeares, spielen. Auch am Ende geizt Lubitsch nicht mit seinen Stilmerkmalen. Im Sinne der wiederkehrenden Erzählweise zeigt Lubitsch die gleiche Szene wie schon zweimal vorher im Film. Diesmal bringt sich Joseph auf der Bühne in Position, doch bevor er anfängt, sucht sein Blick Stanislaw Sobinski im Publikum. Als er diesen gefunden hat, fixiert er ihn und lässt ihn nicht aus den Augen. Ein letzter Überraschungseffekt folgt, als Joseph Tura seinen Monolog mit den Worten „To be or not to be“ beginnt und nun ein anderer junger Mann aufsteht und den Saal verlässt. Ironischerweise sind es aber diesmal Joseph und Sobinski, die dem vermeintlichen Liebhaber von Maria Tura wohlwissend sowohl geschockt als auch argwöhnisch, hinterherblicken.

---

<sup>62</sup> Renk 1992, S. 130.

## 4. Zusammenfassung

Dieses Kapitel soll zeigen, welche Stilmittel in der Analyse der Filme auffallend waren und zum Vorschein gekommen sind.

In allen drei Filmen beginnen die Eingangssequenzen mit einer örtlichen und zeitlichen Angabe. Gemeinsam haben sie, dass die Schauplätze alle in Europa spielen, wie Paris, Warschau oder auch Marshovia, auch wenn das einen fiktiven Balkanstaat darstellt. Gestaltet sind die Szenen in jedem Film unterschiedlich. In „The Merry Widow“ wird zuerst ein Insert eingeblendet: „The kingdom of Marshovia in the year 1885“. Dann eine Landkarte, wo der winzige Staat, in Lubitsch Manier, erst mit einer Lupe sichtbar wird. „Ninotchka“ leitet ebenfalls mit einem, etwas längeren und ironischen, Insert ein: „This picture takes place in Paris in those wonderful days when a siren was a brunette and not an alarm ... and if a frenchman turned out the light it was not on account of an air raid!“ „To be or not be“ wird durch Schilder von polnischen Geschäften eingeführt, die ein Voice over, eine Stimme aus dem Off, begleitet. Danach wird auf Warschau und das Jahr, 1939, hingewiesen. Samson Raphaelson, einer der Drehbuchautoren von „The Merry Widow“ bestätigt in einem Interview diesen Anspruch von Lubitsch, am Anfang des Filmes etwas Besonderes zu zeigen. Lubitsch würde fragen: „How do ve get into it? How do ve open? It gotta be brilliant.“<sup>63</sup>

Dem Auftakt folgen humoristische Szenen, die durch interessante Lösungen gekennzeichnet sind. Danilo wird in „The Merry Widow“ bei der Parade als Charmeur und Frauenheld eingeführt, dem die Frauen, gefilmt in kurz geschnittenen Kadern, zurufen und zu Füßen liegen. Bei „Ninotchka“ erhält eine Drehtür großen Slapstick-Charakter und bei „To be or not to be“ wird im Sinne einer Farce der Zuschauer gleich von Anfang an hinter Licht geführt.

Nach einer kurzen komödiantischen Einleitung werden von Lubitsch im nächsten Filmabschnitt die Hauptfiguren vorgestellt. Diese haben ihren großen Auftritt mit einem spritzigen Dialog, der ihre wesentlichen Charakterzüge darlegt. Danilo schleicht sich in den Garten von Sonia und macht ihr dort seine Avancen. Leon und Ninotchka treffen sich zufällig auf einer Verkehrsinsel und das Ehepaar Tura geizt auf der Bühne nicht mit ihren schauspielerischen Vorzügen. Auf der narrativen Ebene werden diese Dialoge von

---

<sup>63</sup> Weinberg 1968, S. 226.

Wortwitz, Subtilität und Raffinesse gekennzeichnet. Visuell dargestellt werden die Protagonisten in diesen Szenen in halbnahe oder amerikanischen Einstellungen, d.h. von der Hüfte oder der Mitte des Oberschenkels aufwärts und meist frontal zur Kamera oder sich anschauend und im Profil zum Publikum stehend. In dieser Einstellung kann das Publikum den Dialogen ohne große Umgebungseinflüsse gut folgen, da der Kamerablick die Aufmerksamkeit auf die Gesichter, die Mimik sowie die Gestik lenkt.

Dreiecksbeziehungen sind in allen drei Filmen vorhanden oder in einer gewissen Form zumindest angedeutet. Bei Sonia und Danilo gibt es mehrere Störfaktoren, da Danilo ein Charmer ist, der sowohl der Königin als auch unter anderem den „Maxim´s“-Mädchen, schöne Augen macht. Bei „Ninotchka“ gibt es eine bestehende Beziehung zu Swana, die bei Leon mit der Liebe zu Ninotchka erlischt. Maria Tura gaukelt ihrem Mann zwar vor, nur ihn zu lieben, doch sie ist auch bereit, sich heimlich mit Stanislaw Sobinski zu treffen.

Die Mann-Frau-Beziehungen sind in den Filmen geprägt von starken Frauen, die ihrem männlichen Gegenpart um nichts nachstehen. Sowohl Danilo als auch Leon werden aufgrund der Beziehungen zu Sonia bzw. Ninotchka verändert und zu besseren Menschen mit mehr Tiefgang.<sup>64</sup>

In allen drei Filmen wird die Handlung einer Beziehungskomödie, mit mehr oder weniger starker Ausprägung, mit politischen Aspekten verbunden. In „The Merry Widow“ geht es vor allem um soziale Aspekte und die Verhinderung des Staatsbankrotts. Während Lubitsch in „Ninotchka“ erstmals eine Komödie mit politisch historischen Bezügen dreht, schafft er mit „To be or not to be“ einen Film, der sich an mehreren Genres, wie Drama, Slapstick, Farce oder Dokumentation bedient<sup>65</sup> und realpolitische Geschehnisse zum Anlass nimmt, ein Anti-Nazi-Stück zu kreieren. Lubitsch jongliert in „Ninotchka“ mit der Darstellung von zwei politischen Systemen, lässt aber die Liebe in einem neutralen Land gewinnen, ohne sich für eine politische Seite entschließen zu müssen. In „To be or not to be“ hat Lubitsch die Nazis anders dargestellt, als dies sonst Filme zu dieser Zeit gemacht haben.<sup>66</sup> Dennoch gibt es keinen Zweifel daran, dass er die Menschlichkeit in den Mittelpunkt rückt und ein Wir-Gefühl erzeugt. Gemeinsam ist das Theaterensemble stark, kann die Nazi-Schergen

---

<sup>64</sup> Zur genaueren Beschäftigung mit der Mann-Frau-Beziehung bei „Ninotchka“ siehe: Michaela Naumann, *Aspekte des Begehrens*, Marburg 2008 oder bei „The Merry Widow“ und „Ninotchka“ siehe: Nick Smedley, *A Divided World*, UK 2008.

<sup>65</sup> Barnes 2002, S. 55.

<sup>66</sup> Vgl. Renk 1992, S. 127.

austricksen und die Flucht nach England antreten. Das zeigt dem Betrachter den Sieg von Humanismus über gleichgeschaltete politische Systeme. Leland A. Poague beschreibt die Errungenschaft von Lubitschs Filmen als „a strong sense of humanity, a strong sense of empathy for people and their problems“.<sup>67</sup>

Beim Schuss-Gegenschuss-Verfahren<sup>68</sup> werden die dialogführenden Personen in einer nahen oder großen Einstellung jeweils von vorne gefilmt, während der Dialogpartner zwar noch im Bildausschnitt erscheint, jedoch nur der Hinterkopf oder die Schultern sichtbar werden. Durch dieses Stilmittel sollen Dialoge spannend gestaltet und die räumliche Nähe zueinander visualisiert werden. Die Verwendung dieses Prinzips steigert sich mit den Jahren und wird von Lubitsch im Laufe seiner Karriere immer häufiger verwendet. Während in „The Merry Widow“ nur einzelne Szenen nach diesem Prinzip gestaltet sind, wird das Stilmittel bei „Ninotchka“ schon öfter eingesetzt und kommt bei „To be or not to be“ zur vollen Entfaltung.

In „The Merry Widow“ und „Ninotchka“ wird das Licht meist sehr ausgeglichen und die Szenen gut ausgeleuchtet präsentiert. Die Lichtregie wird meist nur durch örtliche Geschehnisse beeinflusst, wie einerseits in „The Merry Widow“ wenn durch gedämpftes Licht Dunkelheit oder eine Nachtszene dargestellt werden soll. Andererseits wird, wie in „Ninotchka“, auch eine besondere Interieur-Atmosphäre durch Lampen geschaffen und die Umgebung dadurch mehr Schatten wirft. Bei „To be or not to be“ werden durch den Einsatz der Lichtregie bestimmte Szenen geschaffen und ihnen damit ein eigener Charakter verliehen. Lichtquellen in Innenräumen, wie Lampen, setzt Lubitsch in „The Merry Widow“ oder „Ninotchka“ sehr spärlich ein: ihr Einsatz ist bis auf ein, zwei Mal beschränkt. In „To be or not to be“ werden fast in allen Interieur-Szenen Lampen verwendet, um durch ihr Licht die Atmosphäre des Raumes zu gestalten.

In den Filmen prägt sich ein wiederholender Erzählstil aus. Das bezieht sich sowohl auf narrative, auditive und vor allem auch visuelle Elemente. Bei „The Merry Widow“ sind diese Merkmale erst nur angedeutet, in wiederholenden Musikstücken („The Merry Widow Waltz“) oder bei den „Danilo!“-Rufen der Frauen, sowohl am Anfang des Filmes als auch im „Maxim’s“. In „Ninotchka“ erscheinen wiederkehrende Elemente zum Beispiel in modischer Garderobe aufgrund eines Ortswechsels. Auch die Erzählung selbst bedient sich hier an der Wiederholung, da Ninotchka ihren Genossen sogar zwei Mal zur Hilfe eilen

---

<sup>67</sup> Poague 1978, S. 13.

<sup>68</sup> Hicketier 2007, S. 144.

muss. Bei „To be or not to be“ wird dieser Stil jedoch am ausgeprägtesten praktiziert und ist in vielen Ebenen zu sehen. Visuell werden vor jedem großen Handlungsstrang Schilder als Einführung benützt. Der Hitlergruß wird visuell auch immer wieder gezeigt, um sich aus fatalen oder peinlichen Situationen „zu befreien“. Joseph Tura muss es sich drei Mal gefallen lassen, dass jemand während des Beginnes seines Monologes aufsteht und den Saal verlässt. Narrativ rezipiert Greenberg drei Mal die Rialto-Szene. Witze über den Führer und manch ironischer Satz werden als Running Gag verwendet oder unter anderen Vorzeichen wieder vorgestellt. Die Liste der wiederkehrenden Elemente wäre hier lang. Lubitsch inszeniert den Film mit diesen Stilmerkmalen, um dem Betrachter etwas Vertrautes vor Augen zu führen. Auch wenn manche Merkmale etwas variiert vorkommen, weckt Lubitsch damit den Wiedererkennungswert beim Publikum.

In allen drei Filmen setzt Lubitsch Großaufnahmen ein, um gewisse Gegenstände zu zeigen, mehr noch, sie zu inszenieren und auch zu Symbolen werden zu lassen. Durch das Abbilden von Gegenständen in einer Groß- oder Detailaufnahme wird die Aufmerksamkeit des Zuschauers gelenkt und so der Fokus auf den Bedeutungsgrad gelegt.

Symbole werden bei Lubitsch zu eigenen Protagonisten. Oft werden Gegenstände als Metapher der Verwandlung oder Veränderung eingesetzt. In „The Merry Widow“ wird die von schwarz auf weiß wechselnde Garderobe als Zeichen für Sonias Verhaltensänderung angeführt. Die drei Genossen gewöhnen sich schnell an die Annehmlichkeiten des Westens und wechseln ihr winterliches Gewand und vor allem ihre Hüte. Das ist auch der Fall, wenn Ninotchka einen modernen Frauenhut, zuerst verächtlich, als Symbol einer untergehenden Zivilisation ansieht und dann selbst Gefallen an den kapitalistischen Vorzügen findet. Meist ergänzt Lubitsch die Symbole auch mit interessanten Kameraüberblendungen, wie es bei Sonias Garderobe und sogar beim Austausch ihres Hundes ersichtlich wird oder auch bei den Hüten der Genossen.<sup>69</sup> Das volle Tintenfass auf Sonias Schreibtisch wird durch eine Überblendung plötzlich leer und symbolisiert dadurch die vorbeistreichende Zeit. Bärte werden in „To be or not to be“ zum ultimativen Symbol für Maskerade und Täuschung. Im Sinne der Synekdoche, in der ein Teil für ein Ganzes steht<sup>70</sup>, werden Personen zum Symbol, da Ninotchka und Leon zwei gegensätzliche politische Systeme personifizieren und als Vertreter für das ganze System stehen.

---

<sup>69</sup> Vgl. auch Paul 1983, S. 208.

<sup>70</sup> Bowman 1992, S. 69.

In allen drei Filmen werden Türen in vielfältiger Weise eingesetzt. Meist muss der Blick der Zuschauer hinter einer geschlossenen Tür verharren, da Lubitsch oft nicht zeigt, was dahinter passiert, wie zum Beispiel in der berühmten Szene in „The Merry Widow“, als König Achmet hinter der Tür verschwindet und der Zuschauer mit einer „Szene“ rechnet, da sich Danilo und Sonia im Schlafgemach befinden. Türen ziehen auch Grenzen, wie zwischen den eingeschlossenen Liebenden Sonia, Danilo und dem wartenden Hofstaat. Auch bei „To be or not to be“ werden Türen als Schwelle zwischen Filmrealität und Fiktion inszeniert. In „Ninotchka“ deutet der Regisseur hinter einer geschlossenen Tür das reine kapitalistische Vergnügen an, was vorerst nur im Kopf des Zuschauers entstehen kann und soll. Die Tür wird bei Lubitsch als Symbol und Gestaltungsmittel mit verschiedenen Aussagen inszeniert. Lubitsch macht sein Publikum zu intelligenten Partnern, da die Aufmerksamkeit so weiterhin auf die Filmhandlung fokussiert wird. Genau diese Türen sind es auch, die in den Filmen erzählerische Lücken begünstigen. Die Handlung geht weiter, doch der Zuschauer kann nicht sehen, sondern nur hören und kann nur mutmaßen, was zu geschehen scheint. Lubitsch verwendet oft diese Auslassungen in der Handlung und den Bildern, um diesen Effekt zu erzielen. Barbara Bowman spricht über die Indirektheit in Lubitschs Filmen. Lubitsch gibt seinen Filmen Raum, indem das, was passiert, nicht vollständig ist oder es für etwas anderes oder für mehr steht. Er ist erpicht darauf, Dinge nicht zu offensichtlich oder gleichbleibend darzustellen, was ihn dazu veranlasst: „[...] to adopt a teasing, playful, or ironic attitude towards us, his audience.“<sup>71</sup> Das Publikum bleibt am Ball und muss die Handlung selbst ergänzen, wie zum Beispiel bei „To be or not to be“, wenn statt Leutnant Sobinski Maria Tura in die Buchhandlung geht. Diese elliptische Erzählform ist eine der markantesten Stilmerkmale in Lubitschs Filmen. Das Gestaltungsmittel zeigt damit seinen unendlichen Ideenreichtum, Szenen spannend und neu zu inszenieren.

Ein großes Thema nehmen in den Filmen auch Verwirrspiele und Verwechslungen ein. Dieser Kunstgriff wird vor allem personenbezogen eingesetzt. In „The Merry Widow“ gibt sich Sonia auch als Fifi aus, um Danilo unerkannt ins „Maxim´s“ folgen zu können. Leon und Nina glauben an eine zufällige Bekanntschaft, aber es stellt sich dann heraus, dass die beiden, im rechtlichen Sinne, gegnerische Parteien sind. In „To be or not to be“ wird die Inszenierung dieser Verwirrspiele auf vielen Ebenen in Perfektion gezeigt. Hier gibt es

---

<sup>71</sup> Bowman 1992, S. 62.

vertauschte Rollen, fremde Identitäten. Alleine der Charakter des Joseph Tura tritt gleich in fünf verschiedenen Rollen auf. Er spielt am Anfang und am Schluss einen Nazi-Offizier, dazwischen spielt er den Hamlet sowie ein Mal Gruppenführer Erhardt, das andere Mal Professor Siletsky. Eine der zentralen ästhetischen Strategien liegt darin, die Grenzen zwischen Inszenierung und Wirklichkeit zu verwischen und die Zuschauer damit zu verwirren.<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> Gemünden 2004, S. 253.

## 5. Resümee

Wie in der Filmanalyse und auch in der Zusammenfassung ersichtlich wurde, ist Ernst Lubitsch Bildsprache sehr vielfältig. Er lässt sich immer wieder etwas Außergewöhnliches einfallen und überlegt sich für bereits bekannte Situationen neue Ideen.

Was war der Grund für seinen Stil? Der Production Code von 1934 war sicher ein Auslöser, dass Lubitsch eine eigene Art des Filmens finden musste, um die moralischen Sitten zu wahren.<sup>73</sup> Schon in der Stummfilmzeit musste Lubitsch nur mit der Expression auskommen und ohne Ton, was seine subtile Bildsprache sicher begünstigt hat. Schließlich waren es Lubitschs Fantasie und Ideenreichtum, die seinen Bildstil geprägt haben. Immer wieder hat er sich selbst gefragt: „Vat do ve do here? [...] How do ve say it vit style? How do ve say it different? How do ve say it different and good? Different and true?“<sup>74</sup> Dieses Zitat zeigt die Herangehensweise von Lubitsch an seine Filme. Deshalb liegt seinen Werken ein besonderer Inszenierungsstil zu Grunde, in dem er auf jedes Detail achtet und in dem er je nach Situation die für ihn stimmigen Gestaltungsmerkmale einsetzt, um den Film zu dem zu machen, was er ist.

Einige Stilmittel, wie die Kameraeinstellungen oder Großaufnahmen, haben auch andere Regisseure verwendet. Doch viele der vorgestellten Lösungen sind wiederum sehr markant für Lubitschs Bildsprache und seiner umfassend raffinierten Art Filme zu gestalten. Wie zuvor in der Zusammenfassung geschildert, konnte Lubitsch mit seinen stilistischen Elementen, wie der elliptischen Erzählweise, den Symbolen und wortgewaltigen Dialogen, wie auch beim Einsatz der verschiedenen Genres, seine Filmästhetik mit viel Feingefühl gestalten. All diese stilistischen Elemente haben den Zweck, seine Geschichte zu erzählen und sind von Lubitsch innovativ eingesetzt worden. Was diese Gestaltungselemente auch besonders macht, ist Lubitschs Adressierung des Publikums und deren Involvierung in seine filmische Bildsprache und Erzählkunst.<sup>75</sup> Wie schon Weinberg geschrieben hat: „His films were choreographed as much as they were directed.“<sup>76</sup> Diese Choreografie zeigt sich

---

<sup>73</sup> Zur genaueren Betrachtung, wie sich der Production Code auf Lubitschs Stil ausgewirkt hat, siehe Katharina Putzer, *Lubitsch Touch, Production Code, Beziehungskomödie*, Saarbrücken 2008.

<sup>74</sup> Weinberg 1938, S. 205.

<sup>75</sup> Henry 2001, S. 62.

<sup>76</sup> Weinberg 1968, S. 168.

in der Kombination ausgewählter Gestaltungsmittel, die dann im Film ein großes Ganzes ergeben. Lubitsch sagt selbst über den berühmten „Lubitsch Touch“: „One shouldn't single out ‚touches‘. They are part of the whole. [...] We're telling stories with pictures so we must try to make the pictures as expressive as we can.“<sup>77</sup> Lubitschs Bildsprache sollte schlussendlich als gesamtheitliche Komposition angesehen werden. Um es mit Lubitschs Worten zu sagen: „There are a thousand ways to point a camera, but really only one.“<sup>78</sup> Dieses Zitat belegt, dass Lubitsch genau weiß, was er mit seinen Filmen zeigen will und wie er das ausdrücken möchte. Zum Abschluss veranschaulicht das auch ein passendes Zitat von François Truffaut:

*„Wenn Sie mir sagen: ‚Ich habe gerade einen Lubitsch gesehen, in dem es eine überflüssige Einstellung gibt‘, werde ich Sie einen Lügner schimpfen. Dieses Kino ist nämlich das genaue Gegenteil alles Vagen, Ungenauen, Unformulierten, es enthält keine bloß dekorativen Einstellungen, nichts was nur da wäre, um Eindruck zu schinden: nein, von Anfang bis Ende steckt man bis zum Hals im Wesentlichen.“<sup>79</sup>*

---

<sup>77</sup> Weinberg 1968, S. 279.

<sup>78</sup> Weinberg 1968, Prolog S. xvii.

<sup>79</sup> Truffaut 1984, S. 121.

## Literaturverzeichnis

Peter Barnes, *To be or not to be*, London 2002.

Frauke Beigel, *Hitler in der Filmkomödie. Exemplarische Fallstudien zur Funktion des Komischen*, Marburg 2007.

Scott Eymann, *Ernst Lubitsch. Laughter in paradise*, New York 1993.

Gert Gemünden, *Raum aus den Fugen. Ernst Lubitschs To be or not to be*, in: Michael Hagener (Hg.), *Die Spur durch den Spiegel*, Berlin 2004, S. 249–266.

Nora Henry, *Ethics and Social Criticism in the Hollywood Films of Erich von Stroheim, Ernst Lubitsch and Billy Wilder*, Westport/London 2001.

Knut Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart 1996.

Knut Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, 4. Auflage, Stuttgart 2007.

Wolfgang Jacobson, *Filmografie*, in: Hans Helmut Prinzler/Enno Patalas (Hg.), *Lubitsch*, München/Luzern 1984, S. 200–234.

Gesche Joost, *Bild-Sprache. Die audio-visuelle Rhetorik des Films*, Bielefeld 2008.

Mikael Kreuzriegler, *Zur Vorlagenverarbeitung in den Operettenfilmen von Ernst Lubitsch*, Wien 1994.

Lothar Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, 2. Auflage, Konstanz 2008.

Michaela Naumann, *Aspekte des Begehrens*, Marburg 2008.

Leland A. Poague, *The Cinema of Ernst Lubitsch*, o.O. 1978.

Hans Helmut Prinzler, Berlin, 29. 1. 1982–Hollywood, 30. 11. 1947. Bausteine zu einer Lubitsch-Biografie, in: Hans Helmut Prinzler/Enno Patalas (Hg.), Lubitsch, München/Luzern 1984, S. 8–59.

Katharina Putzer, Lubitsch Touch, Production Code, Beziehungskomödie. Zum Zusammenhang von Ästhetik und Produktionsvorgaben in Lubitsch-Filmen, Saarbrücken 2008.

Heinz-Gerd Rasner, To be or not to be, in: Hans Helmut Prinzler/Enno Patalas (Hg.), Lubitsch, München/Luzern 1984, S. 190–194.

Herta-Elisabeth Renk, Ernst Lubitsch, Reinbek 1992.

Nick Smedley, A Divided World. Hollywood Cinema and Émigré Directors in the Era of Roosevelt and Hitler, 1933–1948, United Kingdom 2011.

Herbert Spaich, Ernst Lubitsch und seine Filme, München 1992.

Matthias Steinle, Sein oder Nichtsein. To Be or Not to Be, in: Heinz B. Heller/Matthias Steinle (Hg.), Filmgenres: Komödie, Stuttgart 2005, S. 218 – 225.

François Truffaut, Lubitsch war ein Fürst, in: Hans Helmut Prinzler/Enno Patalas (Hg.), Lubitsch, München/Luzern 1984, S. 120–122.

Herman G. Weinberg, The Lubitsch Touch. A Critical Study, 3. Auflage, New York 1968.

Paul William, Ernst Lubitsch's American Comedy, New York 1983.

## Abbildungsverzeichnis

Alle Abbildungen von „The Merry Widow“ (1–26) sind Screenshots aus dem Film „The Merry Widow“, von Ernst Lubitsch, USA 1934, entnommen aus der DVD: En una producción de Ernst Lubitsch. „La Viuda alegre“. Impulso Records - [www.impulsrecords.com](http://www.impulsrecords.com)

Alle Abbildungen von „Ninotchka“ (1–28) sind Screenshots aus dem Film „Ninotchka“, von Ernst Lubitsch, USA 1939, entnommen aus der DVD: Eine Ernst Lubitsch Produktion. „Ninotschka“. Warner Home Video Germany - [www.warnerbros.de](http://www.warnerbros.de)

Alle Abbildungen von „To be or not to be“ (1–28) sind Screenshots aus dem Film „To be or not to be“, von Ernst Lubitsch, USA 1942, entnommen aus der DVD: Ein Film von Ernst Lubitsch. „Sein oder nicht sein“. Kinowelt Home Entertainment GmbH - [www.arthaus.de](http://www.arthaus.de)

## Abbildungen



„The Merry Widow“: Abbildung 1



Abbildung 2



Abbildung 3



Abbildung 4



Abbildung 5



Abbildung 6



Abbildung 7

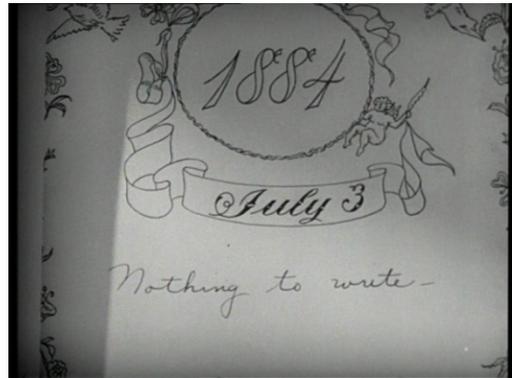


Abbildung 8



Abbildung 9



Abbildung 10



Abbildung 11



Abbildung 12



Abbildung 13



Abbildung 14



Abbildung 15



Abbildung 16



Abbildung 17



Abbildung 18



Abbildung 19



Abbildung 20



Abbildung 21



Abbildung 22



Abbildung 23



Abbildung 24



Abbildung 25



Abbildung 26



„Ninotchka“: Abbildung 1



Abbildung 2



Abbildung 3



Abbildung 4



Abbildung 5



Abbildung 6



Abbildung 7



Abbildung 8



Abbildung 9

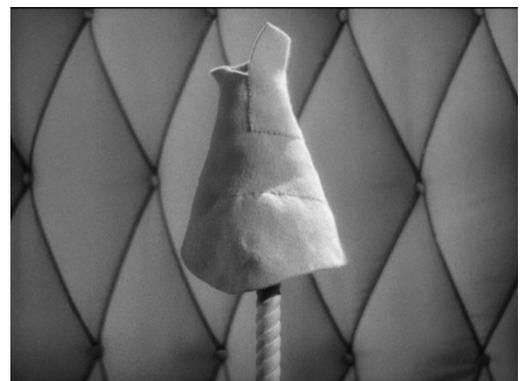


Abbildung 10



Abbildung 11



Abbildung 12



Abbildung 13



Abbildung 14



Abbildung 15



Abbildung 16



Abbildung 17



Abbildung 18



Abbildung 19



Abbildung 20



Abbildung 21



Abbildung 22



Abbildung 23



Abbildung 24



Abbildung 25



Abbildung 26



Abbildung 27

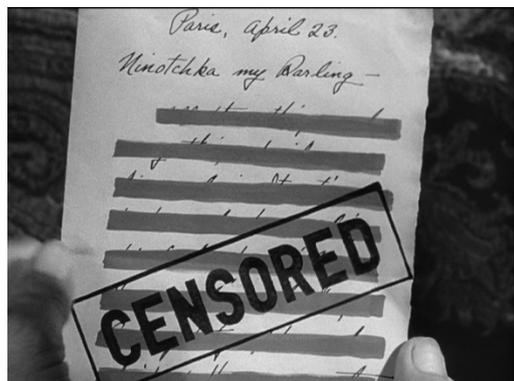


Abbildung 28



„To be or not to be“: Abbildung 1



Abbildung 2



Abbildung 3



Abbildung 4



Abbildung 5



Abbildung 6



Abbildung 7



Abbildung 8



Abbildung 9



Abbildung 10



Abbildung 11



Abbildung 12



Abbildung 13



Abbildung 14



Abbildung 15



Abbildung 16



Abbildung 17



Abbildung 18



Abbildung 19



Abbildung 20



Abbildung 21



Abbildung 22



Abbildung 23



Abbildung 24



Abbildung 25



Abbildung 26



Abbildung 27



Abbildung 28



## 6. Anhang

### Abstract

In der vorliegenden Arbeit wird die Bildsprache des Regisseurs Ernst Lubitsch exemplarisch anhand von drei seiner Filme – „The Merry Widow“, „Ninotchka“ und „To be or not to be“ – untersucht. Ausgehend von einem kurzen biografischen Abriss und einer Darlegung der inhaltlichen sowie historischen Fakten zu den Filmen bringt eine Analyse der Filme Erkenntnisse darüber, was Lubitsch dargestellt hat, vor allem aber auch wie und wodurch er seine Filme gestaltet hat. Anhand der ästhetischen Gestaltungsmerkmale und der stilistischen Mittel wird dargelegt, was die Bildsprache von Ernst Lubitsch kennzeichnet. Besonderes Augenmerk gilt den Besonderheiten in Lubitschs Schaffen und seiner außergewöhnlichen Art der Filmgestaltung.

In the present thesis the visual language of director Ernst Lubitsch will be discussed on the basis of 3 of his films: "The Merry Widow", "Ninotchka" and "To be or not to be". A brief biographical outline and a presentation of both the contextual and historical background to the films will be followed by a film analysis which will bring new insights into Lubitsch's way of portraying and will reveal by which means it is achieved. The aim is to demonstrate Lubitsch's imagery by examining the aesthetic design elements and the stylistic methods he uses in the films. The questions posed are particularly directed at the specific features of Lubitsch's artistic work and at his outstanding skills of film making.





## **Weiterbildung**

---

11/2012

### **Wortwelt**

Workshop: Storytelling

08/2005 – 08/2006

### **Kutschera Communication – Resonanz-Kommunikationstraining GmbH**

Mehrtägige Workshops:

- Business in Resonanz – Kommunikationstraining
- Statemanagement – Im richtigen Zustand zum Erfolg

## **Sprach- und PC-Kenntnisse**

---

Deutsch

Muttersprache

Englisch

Sehr gut in Wort und Schrift

Französisch

Maturaniveau

Ungarisch

Grundkenntnisse

MS Office, SAP

## **Interessen**

---

Reisen, Musik, Film

