

Lubitsch' stumfilm: Fra slapstick til nono

Steen Lassen/Henning B. Hansen

Denne artikels opgave er at præsentere og skitsere udviklingen af Ernst Lubitsch' stumfilm, som strækker sig fra debuten med »Fräulein Seifenschau« i 1914¹) til »Eternal Love« i 1929, ialt 47 film. Pladsen forbyder at nævne dem alle – endsige komme nærmere ind på dem – og vi vil derfor koncentrere os om nogle mere generelle karakteristika ved filmene, deres tid og påvirkninger, og nøjes med at se nærmere på et par af dem.

Overskriften stammer delvis fra et citat af Lubitsch. Han er blevet citeret for ved afrejsen til Hollywood i 1922 at have sagt: »Goodbye slapstick, hello nonchalance«, der kan forklares nogenlunde som forskellen mellem humoren som mål og som middel.

Hos nogle Lubitsch-skribenter får »rejsen til Amerika« et lidt mytisk skær over sig ved at åbenbare hans talent for lystspilgenren, men dette er en ret tvivlsom påstand. Det er tværtimod vores opfattelse, at man allerede i de tyske film kan se forløbere for de senere film, og at der er tale om en kontinuerlig udvikling mod en stadig forfinelse og sikrere administration af genrens udtryksmidler.

I det tidsrum, Lubitsch har forbindelse med tysk film, skabes en egentlig tysk filmkunst. Ved 1. verdenskrigs udbrud ophører eksporten af film til Tyskland (især fra Frankrig og Danmark) og tysk film industrialiseres og monopoliseres nationalt de følgende år, i lighed med den generelle udvikling, med udgangspunkt i importerede filmfolk.

De mange forskellige selskaber centraliseres efterhånden økonomisk i giganten UFA; eksempelvis indgik selskabet Union Film, hvor Lubitsch begyndte, i 1918 i økonomisk samarbejde med andre gennem oprettelsen af UFA.

Dette var foranlediget af general Ludendorffs besked til krigsministeriet i 1917 om at tysk film burde reorganiseres, i første omgang med produktion af propagandafilm for øje. Bankerne, den kemiske industri og sværindustrien plus nogle af de førende filmselskaber dannede så Universum Film Aktiengesellschaft (UFA). Staten støttede selskabet ved at have en tredjedel af aktierne. Republikken fratog i 1919 UFA regeringsstøtten og selskabet blev privat med højfinansens som enejere.

Ved den tilnærmelsesvise monopolstilling, der omfattede alle led fra produktion af råfilm til fremvisning, forhindrede den tyske filmindustri en eventuel opkomst af en tysk filmkunst med en venstreorienteret eller antikapitalistisk ideologi, vurderer Huaco i »Sociology of Film Art«.

Midt i 20'erne begyndte UFAs økonomi at vakle, bl. a. på grund af den store inflation, og det førte til den såkaldte Par-Ufa-Met-aftale i 1926, der sikrede Hollywood indflydelse. Den amerikanske kapitalinvestering i Europa

fik UFA til at lave en aftale med Paramount og Metro-Goldwyn om økonomisk hjælp på 17 mill. dollars mod amerikansk indflydelse og »afsendelse af de bedste tyske filmfolk til Hollywood« (Sadoul i »Filmens Verdenshistorie«). Hollywood havde for alvor knægtet det, der på et tidspunkt lignede en konkurrent, og Lubitsch' afrejse til Hollywood i 1922 kan ses som led i denne »krigsførelse«.

Filmhistorisk betragtes Tysklands filmproduktion efter 1. verdenskrig traditionelt som helt domineret af de ekspressionistiske film, men deres andel i den samlede filmproduktion i disse år er dog i virkeligheden ikke særlig stor. De ekspressionistiske film var domineret af en meget stram stilisering i form af eksempelvis forvrænget linjeføring (skæve huse etc.), malede kulisser hvor skuespilleren var underordnet kulissen og kontrastlys i sort/hvid, der i begyndelsen var malet på kulissen. Over for dette står massen af kommercielle, »naturalistiske« film med eksempelvis virkelighedsilluderende kulisser, der talmæssigt dominerer produktionen.

I et interview med Huaco, hvoraf en del er offentliggjort i »Sociology of Film Art«, siger Erich Pommer, der var produktionschef hos UFA, at »massen af ikke-stilistiske film (d.v.s. ikke-ekspressionistiske film, v.a.) var den økonomiske ryggrad i UFA«. Hovedparten af de kommercielle film blev eksporteret, og ifølge Lotte Eisner (i »The Haunted Screen«) udgjorde overskuddet fra det hjemlige tyske marked kun 10% af de samlede produktionsudgifter.

De kommercielle film er gået i den filmhistoriske glemmebog med undtagelse af meget få, og som en af de væsentligste instruktører uden for ekspressionisternes rækker står i disse år Ernst Lubitsch.

Lubitsch, født 1882 i Berlin, kom som mange andre af tidens filmfolk til filmen gennem teatret. Han startede som skuespiller som sekstenårig og blev et par år senere medlem af Max Reinhardts teater-ensemble. Reinhardt var på dette tidspunkt leder af Deutsches Theater og tidens førende iscenesætter.

Hans indgang til filmen var som skuespiller, hvor han opnåede stor popularitet med figuren Meyer i en række slapstick-komedier. De første film han selv instruerede var komiske folkestykker eller farcer uden noget signifikant særpræg. Markant som instruktør blev Lubitsch først da han forsøgte sig i andre genrer (men stadig med slapstick-momenter). Fra 1918 og frem blev især hans historiske udstyrsfilm (spektakler) med melodramatiske tendenser kendte også uden for Tysklands grænser. Det drejer sig i første omgang om »Madame Dubarry« (1919) og

halance

Pola Negri
i »Sumurun«.

»Anna Boleyn« (1921) samt i anden række »Carmen« (1918) og »Das Weib des Pharao« (1922).

Af andre genrer fra den tyske periode kan nævnes de mere rene melodramaer som »Die Augen der Mumie Ma« (1918), de såkaldte fantasi-film som »Die Puppe« (1919), »Sumurun« (1920) og »Die Bergkatze« (1921), fald-på-halen-komedier som »Kohlhiesels Töchter« (1920) og satirisk slapstick: »Die Austernprinzessin« (1919).

»Sumurun«, der er en filmatisering af en Max Reinhardt-pantomime, er iøvrigt den sidste film, hvori Lubitsch selv medvirker som skuespiller. Den kvindelige hovedrolle spilles af Pola Negri, og hun og Lubitsch havde spillet de samme roller i Reinhardts opførelse.

Pola Negri var en polsk skuespillerinde, hvis virkelige navn var Apollina Chalupec, som fik stor succes i Lubitschs tyske film. En anden Reinhardt-skuespiller, der også fik stor succes hos Lubitsch, var Emil Jannings. Udover disse to ret faste skuespillere havde Lubitsch i Tyskland en fast manuskriptforfatter i Hans Kräly (der fulgte med til Hollywood) og en fast fotograf i Theodor Sparkuhl.

TYSKE SLAPSTICK-KOMEDIER

Lubitsch' første år som instruktør var i hovedsagen præget af slapstick-komedier. Set i forhold til disse indeholder »Die Austernprinzessin« fra 1919 kimen til en ny udvikling. I kraft af sin satiriske personschildring og sine til tider temmelig frivole scener skulle den bidrage med to for Lubitsch senere kendetegnende filmingredienser. Selv om filmen rummer nye træk, og af filmhistorikere fremhæves som Lubitsch' første satiriske værk, er slapsticket som virkemiddel stadig meget fremtrædende.

Filmens satiriske tone slås an allerede i åbningsscenen, hvor østerskongen Quaker dikterer dagens post, omgivet af et enormt tjenergalleri og et endnu større sekretærkorps, og hvor talestrømmen med robotagtig præcision og rytme skrives ned. Det enkle men her ekstremt forstørrede handlingsforløb er fremstillet som et grotesk og absurd arrangement, og latterliggørelsen betones yderligere af, at Quaker under hele forløbet ses rygende på en overdimensioneret cigar holdt oppe af et stativ. Et lignende eksempel på groteske størrelsesforhold finder vi i scenen, hvor Joseph for at kunne finde frem til Quakers opholdssted i stedet for en mundtlig forklaring udstyres med et kvadratmeter stort kort over husets indretning. Efterhånden som Joseph bevæger sig op gennem husets etager, reduceres kortets omfang til det for ham absolut nødvendige.



Slapstickmomenterne forekommer i rigt mål, og det komiske præg skal forhindre, at den satiriske tone optages for dømmende. Rene slapstickscener optræder eksempelvis hvor Nukis tjener Joseph og ægteskabsagenten utallige gange henholdsvis placerer og fjerner agentens hat, samt hvor Quakers datter gentagne gange river faderens avis i stykker, men hvor han hver gang tager en ny avis frem fra inderlommen. Den komiske effekt, der frembringes gennem en gentagelse af den simple handling, kaster samtidig et latterligt skær over personerne og tjener til at belære dem og publikum om det absurde i deres væremåde.

Derudover er filmen bemærkelsesværdig ved at demonstrere en for samtiden overraskende frivolitet. Tilstedeværelse af seksualitet optræder mere eller mindre »øjensynligt«: fra afklædnings- og badescener over nøglehulskiggeri (Joseph ser »konen« fjerne strømpen fra det ene ben) til sko-flirt under bordet, da Nuki og datteren omsider kan realisere deres ægteskabelige forening. Samme scenes beskedne udformning pointerer samtidig filmens morale: det væsentligste i livet (kærligheden) overflødiggør den tomme overdimensionering, der bliver absurd og komisk. Man skal ikke give sig ud for mere end man er.

HISTORISKE SPEKTAKLER

Det har længe været god latin (f. eks. hos Sadoul i »Filmens Verdenshistorie«) at vurdere Lubitsch' historiske spektakler som camouflerede angreb på Tysklands sejrere fra 1. verdenskrig. Her tænkes i første omgang på »Madame Dubarry« og »Anna Boleyn«, om episoder fra henholdsvis Frankrigs og Englands historie.

Som bl. a. Lotte Eisner i »The Haunted Screen« er inde på i en fodnote, er dette en teori, der ikke forekommer sandsynlig. Den primære kilde er naturligvis filmene selv (vi vil her koncentrere os om »Madame Dubarry«, som behandles nedenfor), og derudover kan man spørge, om Tyskland har haft interesse i at lave camouflerede angreb på Ententemagterne. Begrebet »Tyskland« betyder her filmindustrien, i praksis UFA, i praksis storkapitalen. Og denne havde absolut ingen interesse i at skade forholdet til specielt Frankrig på denne tid, for regnskabet fra 1. verdenskrig (krigsskadeerstatning) krævede overskud på betalingsbalancen.

Som eksportartikel optræder også filmene (jvf. tallene fra UFAs økonomi): de er varer, der skal skabe overskud. De er dog også samtidig ideologiske produkter, der skal formidle en opfattelse af verden, og fremfor at være et angreb på Frankrig, er »Madame Dubarry« nok snarere en advarsel mod pludselige samfundsomvæltninger og en forklaringsmodel på den franske revolution. Og den slags formaninger kunne nogle nok have interesse i at lave i året 1919 med den fejlslagne tyske revolution og med Sovjetunionen som nabo.

Genremæssigt er »Madame Dubarry« blevet karakteriseret som et historisk spektakel. Inspirationen til disse store udstyrsfilm om historiske begivenheder stammer især fra Italien, der i årene op til 1. verdenskrig med stor succes lancerede film som »Quo Vadis« og »Cabiria«.

Lubitsch forholder sig meget frit til den epoke, han har sat sig for at skildre: årene op til den franske revolution. Det vil nu sige: hvad angår rekvisitter, dekorationer etc.



Et eksempel på Lubitsch' sikre håndtering af masseoptrin, her fra »Madame Dubarry«.



er han meget nøjagtig og omhyggelig – men hvad angår den egentlige handling tager han meget løst på de historiske fakta. Et par af de åbenlyse fordrejninger skal kort nævnes: Lubitsch lader Dubarry dø kort efter Ludvig XV, skønt hun i virkeligheden overlevede ham med nitten år. Ludvig XV var heller ikke ungarl, som filmen moralsk lader ham være; de famøse smædeviser blev ikke skrevet til Dubarry, men til en af Ludvigs tidligere elskerinder, og de blev forfattet af dronningen og ikke af førsteministerens søster etc. Som historisk kildeskrift til den franske revolution skal man altså ikke anvende »Madame Dubarry«.

Handlingen ses det meste af tiden med en »dyneløfter«s syn, og årsagerne til den franske revolution reduceres og privateres til hoffets seksuelle intriger og jalousidramaer. Den seksuelle nyfgenhed, der ved første øjekast synes moralsk dristig, resulterer i en lære om de seksuelle drifters samfundsnedbrydende karakter, hvis de ikke holdes i ave.

Lubitsch fik, bl. a. på grund af »Madame Dubarry«, tilnavnet »Europas Griffith«, men hvor Griffiths figurer generelt er skildret i antagonistiske sort/hvid-karakterer (skurke er og bliver skurke og helte altid helte), har »Madame Dubarry« sin styrke i en for tiden overraskende psykologisk skildring af personerne med en nuanceret persontegning. De enkelte figurer indeholder både positive og negative træk, og det er væsentligt at bemærke den indirekte psykologiske synsvinkel personer som Madame Dubarry og Armand portrætteres under. Eksempler på dette kan ses i de konfliktfyldte situationer, som begge befinder sig i, når de skal vælge side.

Filmen handler kort fortalt om den unge pige Jeanne, der arbejder i en hatteforretning, og som anvender byærinderne som lejlighed til elskovsture til studenten Armand. Ved et tilfælde kommer Jeanne i forbindelse med den spanske ambassadør og via dette intime bekendtskab træffer hun grev Dubarry, der straks forelsker sig i hende. Gennem Dubarry bliver hun introduceret for Ludvig XV, der engagerer hende som elskerinde.

Kongens opmærksomhed over for Madame Dubarry mishager dog førsteministeren Choiseul, der hellere ser sin egen søster som kongens hustru – og dermed er årblevet soldat, og den aldrig rustede kærlighed mellem ham og Madame Dubarry (det melodramatiske aspekt) vises ved hendes omsorg i form af bl. a. forfremmelse og benådning for dødsdom. Armand er dog en folkets mand og sidder som præsident for revolutionens tribunal, der dømmer Madame Dubarry til døden. I den afsluttende scene i hendes celle tilbyder han at dø for hende, men da de er ved at skifte klæder opdages forræderiet – og de må begge dø.

Jeannes opstigning gennem det sociale hieraki (fra student over ambassadør og greve til konge) er betinget af hendes seksualitet gennem hendes status som elskerinde, og filmens dominerende kulisse er sovekammeret eller andre intime steder.

Folkets oprør begrundes med deres utilfredshed med Dubarry som rigets mægtigste kvinde, og denne holdning anspores yderligere af førsteministerens intriger. Jalousi i hoffet gøres således til revolutionens dynamo, og den afgørende last ligger da hos den af drifter forblændede kejser, der hellere vil lege blindebuk med damerne end tage sig af rigets administration.

At Lubitsch er påvirket af sin tid hos Max Reinhardt kommer tydeligt frem i »Madame Dubarry«s masseoptrin. »Recollections of Reinhardt's art prevail above all in

something for which Lubitsch is famous: his handling of crowd scenes« skriver Lotte Eisner i »The Haunted Screen«. Den sikre administration af de mange statister gør mængden til en bevægelig enhed, hvor individerne opluges af den kollektive bevægelse (eksempelvis i stormen på Bastillen).

I en parentes må det bemærkes, at en endnu mere imponerende behandling af masseoptrin findes i »Anna Boleyn«, hvor eksempelvis den utilfredse menneskemasse samles og spredes foran kirken som tidevand i fast-motion.

Ernst Lubitsch sammen med May McAvoy og Ronald Colman under indspilningen af »Lady Windermere's Fan«.



REJSEN TIL AMERIKA

I 1922 rejste Lubitsch til Hollywood, i første omgang inviteret af Mary Pickford, der gerne ville lave en film med »den kendte europæiske instruktør«.

I det franske tidsskrift Cahiers du Cinema nr. 198 fra 1968 findes en Lubitsch-sektion, hvori Jean Domarchi gør op med myten om, at en »ny« instruktør blev født:

»Lubitsch (som Murnau, Renoir, Lang og mange andre) er en europæer, som er kommet til USA. Kan man skelne mellem en tysk og en hollywood'sk periode hos ham? Ja,

i den udstrækning (og kun i den udstrækning) at studierne i Hollywood tilbød ham midler, som han ikke havde kunnet disponere over i Tyskland: det er netop dette enorme tekniske apparat, som tillader ham (uden at renoncere på et eneste punkt i sin moralkodeks og æstetik) at forfine sin stil og skille sig af med ekspressionismens slagger« (hvad det så end er).

Det Hollywood, Lubitsch ankom til, var som resten af landet præget af, at alt skulle være »stort« (hvad Lubitsch allerede havde karikeret i »Die Austernprinzessin«). Den ene superproduktion skulle overgå den anden, og bag kulisserne udspilledes en hård økonomisk kamp om kontrollen med filmmarkedet, der på dette tidspunkt især førtes mellem selskaberne Paramount, First National og Metro-Goldwyn, og som medførte en stigende økonomisk afhængighed af bankerne i Wall Street.

De hårde økonomiske kampe og adskillige skandaler inden for filmverdenen havde skaffet filmindustrien et dårligt ry, og samme år som Lubitsch kom til Hollywood, lavede filmselskaberne en selvcensur (Hays Office) for at undgå et statsindgreb.

Tidens dominerende komedieinstruktør i Hollywood var Cecil B. DeMille, der i moralens tøbrud havde specialiseret sig i dristige sædekomedier, hvor sexappeal, badeværelsesscener, vilde selskaber, den luksuriøse vamp og pompøse dekorationer var de vigtigste elementer (eksempelvis »Why Change Your Wife?« (1920) og »Forbidden Fruit« (1921)). Blufærdighedslovgivningen fra Hays Office og den voksende modstand mod sædernes forfald satte en delvis stopper for DeMilles sædekomedier, og han koncentrerede sig nu om andre genrer (eksempelvis »The Ten Commandments« fra 1923). Hans nedstigning fra lystspiltronen skyldes dog også andre forhold, såsom at både Chaplins »A Woman of Paris« (1923) og Lubitsch' »The Marriage Circle« (1924) var både morsommere og mere filmiske end DeMilles film.

Den tekniske udvikling Jean Domarchi taler om, ses tydeligt i f. eks. Lubitsch' amerikanske »gennembrud« »The Marriage Circle«. Hvor han i Tyskland var bundet af et stationært kamera med en undtagelsesvis panorering eller tiltning, tillader teknikken i Hollywood ham at arbejde langt mere med kamerabevægelser og andre tekniske finesser, og »The Marriage Circle« indeholder eksemplvis nogle teknisk meget veludførte travellings bl. a. i have-scenen, hvor et sjal vikles om en af personernes fødder, mens han går – uden at opdage det.

TEMATISK FORFINELSE

Parallelt med den tekniske forfinelse sker der også en tematisk »forfinelse«: den førhen undertiden lidt plumpe beskrivelse af erotikken afløses af en antydningens kunst, hvor man mener at vide en masse uden at have set ret meget. Æggende dameben og badeværelsesscener er det – næsten – forbi med.

Handlingen i »The Marriage Circle« er henlagt til Wien, hvor to veninder, nu begge gift, mødes igen. Den ene, Mizzi Stock, er træt af sit ægteskab, mens den anden, Charlotte Braun, lever i et lykkeligt ægteskab. Mizzi, der er den seksuelt aggressive, kaster straks sit vampede væsen over Charlottes mand, og trods hans tilbageholdende holdning skaber hendes påtrængenhed en del komplikationer i det ellers så lykkelige Braun-ægteskab. Til yderligere komplicering af forholdene viser det sig, at Brauns kollega og bedste ven, dr. Mueller, er forelsket i Charlotte og misforstår enhver utilsigtet »invitation« (som

da hun fra altanen taber en rose foran hans fødder og han opfatter det som en kærlighedserklæring).

De utallige andre mistolkninger i filmen er det umuligt at komme ind på, men filmen slutter med, at Mueller ved et uheld får lov til at kysse Charlotte, mens Braun aflægger et yderst ærbart besøg hos Mizzi. Efter diverse tilståelser, hvor Charlotte indrømmer, at hun har kysset Mueller og Braun mimisk overtaler Mueller til at »tilstå«, hvad hun ønsker, genoprettes det førhen så lykkelige Braun-ægteskab og Mueller møder tilfældigvis Mizzi på gaden og de forsvinder sammen. Den ægteskabelige cirkel har bidt sig selv i halen og status quo for det lykkelige ægteskab er genoprettet, skønt ikke alle personer har samme indsigt i forviklingerne. Kun tilskueren sidder inde med den fulde viden om komplikationernes årsager.

»The Marriage Circle« var Lubitsch' anden amerikanske film, og med den og de følgende sædekomedier (der på dette tidspunkt var et isoleret amerikansk fænomen) overtog han pladsen som den førende lystspilinstruktør. I løbet af halvandet år lavede han fem sædekomedier med mange fællestræk. Det drejer sig foruden »The Marriage Circle« om »Three Women« (1924), »Forbidden Paradise« (1924), »Kiss Me Again« (1925), »Lady Windermere's Fan« (1925) og »So This Is Paris« (1926).

Om det ens strukturerede plot i alle disse film skriver Mast i »The Comic Mind«: »Det ender i al væsentlighed hvor det startede; egentlig er der intet sket. Men meget har truet med eller syntes at ske. Disse plots er kombinationer af fejltagelser og falske mistanker, krydret med et stænk af sandhed. Hvad der syntes at ske skete ikke; hvad der i virkeligheden skete blev ikke erkendt«.

Ensartetheden i de fem film rækker videre end plot'et: i de fleste af dem er det kvinden, der er hvad Weinberg i »The Lubitsch Touch« kalder »the sexual aggressor« (hvor det tidligere har været manden) og miljøet er high society. Lubitsch' lidt satiriske holdning til dette miljø kommer tydeligt frem i eksemplvis åbningsscenerne: »The Marriage Circle« starter med et nærbillede af professor Stocks fod, mens han tager strømper på – men hvor der er et stort hul på tåen, og i »Lady Windermere's Fan« lyder mellemteksten, der skal præsentere lady'en: »Lady Windermere was facing a grave problem – how to seat her guests at dinner«.

Om personerne og det cirkulære forløb skriver Mast: »Slutningerne på disse film opklarer fejltagelserne og placerer personerne i deres oprindelige positioner. De stiger af karrusellen, hvor de steg på. Men skønt de oprindelige forbindelser er genoprettet, har personerens erfaring ført dem et eller andet sted hen. De har en større forståelse af deres egen fejlbarlighed. De er mere opmærksomme på spændinger, ironiseren og troløshed. De lærer, at de bedste venner kan svigte, at mennesker lyver, at løgne kan blive accepteret som sandheder og sandheder som løgne, at visse følelser og begivenheder nødvendigvis må forblive skjulte og aldrig kan blive fælles. Den proces de gennemlever i en Lubitsch-film er, skønt cirkulær, også belærende. Og filmene antyder, at processen fortsætter, at personerne vil gennemgå den igen og igen, og at selve processen er en uundgåelig del af menneskelige forbindelser og eksistens«.

Masts bemærkning om at slutningerne opklarer fejltagelserne må nok tages med en del forbehold, for Braun opdager eksemplvis aldrig Muellers rolle i »The Marriage Circle« og Lady Windermere opdager aldrig, at Erylne er hendes moder i »Lady Windermere's Fan«. Og en af

filmens pointer er vel netop, at personerne ikke får opklaret forviklingerne – men det får derimod tilskueren.

»THE LUBITSCH TOUCH«

Et centralt begreb i andres beskæftigelse med Lubitsch er »the Lubitsch touch«, men da det er de absolut færreste, der forsøger konkret at definere begrebet – i stedet giver de læssevis af eksempler og overlader resten til læseren – skal man ikke forvente, at vi i det følgende vil kunne klare ærterne for de andre.

En af dem, der gør sig visse anstrengelser for at definere begrebet, er Weinberg i »The Lubitsch Touch«. Han skriver som karakteristika bl. a. »latterliggørelse, altid i dens gavnlige betydning, aldrig opfattet som forsøg på at være ubehagelig«. Weinberg skelner mellem følgende fire former for »touches«: den ubevidste handling (med bl. a. det freudianske touch), den bevidste handling, den metaforiske handling og den symbolske handling. Nogen kort og præcis definition finder man dog ikke.

Touch'et vil ofte fremtræde som fremhævelse af detaljer med handlingsbærende funktion, man ellers ville overse. Det vises ofte i nærbilleder og er for en stor del konkrete ting. Eksemplerne på dette er legio: Quakers kæmpecigar i åbningsscenen i »Die Austernprinzessin«, viften på sofaen hos Lord Darlington og Lord Windermers forgæves forsøg på at fjerne det famøse brev og Darlington's hjælpende hånd, samt i »The Marriage Circle«: Stocks hullede sok i begyndelsen, Mizzis kærlighedserklæring til Braun via et nodehæfte med ordene »Jeg elsker dig« og Mizzis diskrete spark til pistolen, før Stock opdager den.

Af andre touches, ikke nødvendigvis i ting og ikke nødvendigvis i nærbilleder, kan nævnes: flygtende »bejlere« i fastmotion i »Kohlhiesels Töchter«, skoflirt under bordet i »Die Austernprinzessin«, den seksuelle ladning i den vildfarne tennisbold i »Anna Boleyn«, det bortkastede sjal og Mizzis opfordring med hånden over Brauns skulder til Mueller om at gå i »The Marriage Circle«, kammerherrens modtræk over for oprørernes »raslen med sablerne«, hvor han trækker checkhæftet frem i »Forbidden Paradise« samt stokken, der driller Giraud i »So This Is Paris«.

Som kompensation for det stationære kamera i den tyske periode bruger Lubitsch foruden en hurtig klippertype et stort antal varierede masker for at bryde det monotone billedfelt. Især må »Die Bergkatze« nævnes i denne forbindelse, idet den rummer et utal af forskellige maskeformer: der er irismasker, ellipseformede (både vandret og lodret), cirkulære, kikkertformede, ottekantede, »mund« formede og savtakkede.

Et par steder optræder desuden masker med touchagtig funktion. I »Die Austernprinzessin« ser vi en lidt dristig scene med datteren i færd med at tage strømperne af, og smugkikkeriet understøttes og forstærkes af, at billedfeltet er indskrænket af en nøglehulsformet maske. I »Die Puppe« er en velhavende mand tilsyneladende ved at dø, og arvingerne flokkes om hans seng. Ikke så meget for at hjælpe den døende, men mere for at diskutere den forestående deling af arven. Dette vises med en maske bestående af tolv cirkler, hvor der i hver cirkel ses en ivrig snakkende mund.

Et karakteristisk træk ved Lubitsch' film – tendensen er især tydelig i de fem sædekomedier – er hans interesse for ting. Nogle af de nævnte eksempler på touch'et viser tydeligt genstandenes betydning i hans univers – dog aldrig på bekostning af personerne, for det væsentlige er netop tingens forhold til den person, der bruger den, ejer den, ønsker den eller ønsker at blive af med den. »Lady

Windermere's Fan« nævner direkte den centrale ting, viften, i titlen og i samme film optræder også et i sig selv uskyldigt (men for handlingen centralt) brev, som Lord Windermere forsøger at skjule før lady'en ser det.

»DIRECTOR OF DOORS«

En central genstand, der allerede spiller en væsentlig rolle i de tyske film, er døre – jævnfør Mario Verdones omtale i »Ernst Lubitsch«: »Den konstante og rytmiske anvendelse af døre som fortælle-mæssigt instrument er et af de distinktive træk i Lubitsch' stil«. Mary Pickford kaldte efter indspilningen af »Rosita« lidt vredt Lubitsch for »director of doors, not people«. Dørenes funktion kan være forskellig: døre der åbnes styrker undertiden komedien gennem overraskelsesmomentet, og døre der lukkes overlader ofte resten til fantasien.

Rent teknisk har Lubitsch haft stor betydning for filmens udvikling, og et eksempel på hans tekniske formåen, som den eksisterende Lubitsch-litteratur ikke nævner og som vi derfor vil omtale, er tre væsentlige spejl-scener i de tyske film. Udover at demonstrere den tekniske kreativitet er spejlene også handlingsbærende (indholdsmæssigt motiveret) og kan måske ses som en speciel form for Lubitsch touchet.

I »Die Augen der Mumie Ma« opdager den arabiske kvinde rædselslagen sin tidligere tyrann, en ægypter, via et spejl. Hun sidder i et theselskab som den eneste med ryggen mod kameraet og foran hende hænger et spejl. I spejlet kan man se døren bag hende, og som den eneste i selskabet (plus tilskueren) kan hun via det se ægypteren træde ind i det store rum.

I »Madame Dubarry« har spejlet en lignende afslørende effekt. Ved Jeanne's første besøg hos den spanske ambassadør ankommer grev Dubarry pludselig, og Jeanne sendes om bag et skærmbredt. Dubarry sætter sig med ryggen til skærmbredtet og Jeanne og ambassadørens flirt fortsætter uden Dubarry's vidende. Bag ambassadøren hænger et stort spejl og via dette opdager Dubarry Jeanne's vinkende hånd over skærmbredtet, og et nyt bekendtskab varsles.

Endelig er der i »Die Austernprinzessin« en scene, hvor tilskueren via et spejl, som fylder hele billedfeltet, oplever et af datterens raserianfald. Scenen slutter med, at hun kaster en vase ind i spejlet og ødelægger derved både det og tilskuerens billede.

Gerald Mast karakteriserer i »The Comic Mind« ganske rammende Lubitsch' amerikanske film som domineret af »the art of 'not'«: det der ikke vises, det der ikke høres og det der ikke siges.

Dette finder Mast understøttet i billedkomposition og kameraplacering, hvor Lubitsch viser mindre end han kunne og derved antyder mere end han viser. Dvælende indstillinger foran lukkede døre, udsynet hæmmet af vinduer, hække og stolerygge, indstillinger rettet mod et punkt over personerne, så kun et hovede lejlighedsvis kommer til syne i bunden af billedfeltet – alt dette bruges af Lubitsch til på den ene side at forvandle Hollywoods klicheer til en overraskende troværdig menneskeskildring, og på den anden side at skildre underfundige og sensuelle følelser, så hverken censur eller publikum tager anstød.

Udviklingen fra slapstick til nonchalance hænger således sammen med udviklingen fra at vise til at antyde.

Note:

¹⁾ Der hersker en vis usikkerhed om visse films credits. De her anførte tal og titler stammer fra Weinberg: »The Lubitsch Touch«.