

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 52 (2010)  
**Heft:** 308

**Artikel:** Lubitsch, der Vielseitige : Versuch eines Resümees  
**Autor:** Girod, Martin  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-862842>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 14.03.2025

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

1 Pola Negri und Ernst Lubitsch bei Dreharbeiten zu CARMEN (1918); 2 Ernst Lubitsch in DER STOLZ DER FIRMA, Regie Carl Wilhelm (1914); 3 SKUMMURUN (1920); 4 TO BE OR NOT TO BE (1942); 5 Gary Cooper und Claudette Colbert in BLUEBEARD'S EIGHTH WIFE (1935); 6 Henry Potvin in ANNA BOLEYN (1920); 7 Greta Garbo und Melvyn Douglas in NINOTCHKA (1939); 8 NINOTCHKA



1



2



3



4



5



6



7



8

## Lubitsch, der Vielseitige

Versuch eines Resümees

Ernst Lubitsch (1892–1947) gehört ohne Zweifel zu den berühmtesten Namen der Filmgeschichte. Doch beschränkt sich selbst in interessierten Kreisen die Kenntnis seines Werks meist auf wenige Titel. Die verführerische und oft zitierte Formel vom «Lubitsch touch» suggeriert zudem die irrije Vorstellung, dass es eine einzige Art von Lubitsch-Filmen gebe. Bei genauerem Hinschauen kann man die verschiedenen Lubitschs entdecken, die sich nebeneinander herausbildeten. Erst dann lässt sich die Frage beantworten, ob und wie weit es auch eine sie verbindende Autorenhandschrift gibt. Eine Lubitsch-Retrospektive wie die diesjährige in Locarno verspricht neben vielen vergnüglichen Kinostunden auch Überraschungen und die Chance zu einem neuen Blick auf sein bezauberndes Werk. Als Ausgangspunkt mag ein Resümee seines Wegedgangs, seines Schaffens und von dessen gängiger Einschätzung nützlich sein.

### Lehrjahre eines jungen Schauspielers

Ernst Lubitsch wird 1892 als Sohn jüdischer Eltern – der Vater führt ein Damenkonfektionsgeschäft – in Berlin geboren. Nach dem Gymnasium nimmt er Privatunterricht beim Schauspieler Victor Arnold, der dem offenbar begabten Schüler 1911 ein Engagement im Ensemble der Reinhardt-Bühnen verschafft. Wenn auch als Darsteller von Kleinst- und Nebenrollen, anfänglich oft in zweiter Besetzung, hat der Neunzehnjährige das Privileg, unter der führenden Regiepersönlichkeit und im prominentesten Ensemble des deutschsprachigen Theaters jener Jahre zu arbeiten und zu lernen. Max Reinhardt, 1911 gerade einmal doppelt so alt wie Lubitsch, ist einer der Väter des deutschen Regietheaters, bewundert als «Theatermagier», dessen Beleuchtungseffekte und Massenregie ebenso gepriesen werden wie die intensive Schauspielerführung, und zugleich ein

erfolgreicher Unternehmer, der das Deutsche Theater und die Kammertheater als Privatbühnen führt, also künstlerisches Profil und Breitenwirkung zu verbinden weis.

Spätestens 1913 können auch die Größen des Theaters den aufkommenden Spielfilm nicht mehr ignorieren. Reinhardt selbst dreht gleich zwei Filme, DIE INSEL DER SELIGEN und DIE VENEZIANISCHE NACHT, und Stars aus seinem Ensemble wie Paul Wegener, Albert Bassermann und Alexander Moissi lassen sich für Hauptrollen im Kino gewinnen. Vergleichsweise bescheiden fällt im selben Jahr das Filmdebüt des jungen Lubitsch in einer Nebenrolle aus. Doch schon in seinem zweiten Film, DIE FIRMA HEIRATET (Regie: Carl Wilhelm, 1914), spielt er neben dem Hauptdarsteller, seinem Lehrer Victor Arnold, die mittelgroße Rolle des (jüdischen) Lehrlings in einem Konfektionsgeschäft; der Erfolg der Komödie ruft nach einer Fortsetzung, und in DER STOLZ DER FIRMA



1



2



3



4

1 DAS WEIB DES PHARAO (1921); 2 THE SHOP AROUND THE CORNER (1940); 3 THE MARRIAGE CIRCLE (1924); 4 ANNA BOLYIN (1920); 5 Dreharbeiten zu TO BE OR NOT TO BE (1942); 6 Dreharbeiten zu BLUEBEARD'S EIGHTH WIFE (1918)



5



6

rückt Lubitschs Figur in den Mittelpunkt des Geschehens. Es handelt sich, nach den wenigen erhaltenen Quellen zu schliessen – Kopien dieser Filme sind nicht überliefert –, eher um grobschlächtige Farcen ohne künstlerische Ambitionen, doch Lubitsch lernt auch hier.

1915 beginnt er – nach seinen eigenen Angaben weil es an Rollenangeboten mangelte –, selbst Filmstoffe zu erfinden und sie Produzenten vorzuschlagen, um sie dann in Personalunion als Regisseur und Hauptdarsteller zu realisieren. Das älteste erhaltene Beispiel, SCHUHPALAST PINKUS (1916), zeigt Lubitsch in der bewährten Klischeerolle des frechen jüdischen Lehrlings, der seine erotischen Chancen zum gesellschaftlichen Aufstieg nutzt, doch das spielt er mit Bravour. Es ist «eine derbe Filmgroteske» für «ein anspruchsloses Publikum», um es mit Lotte Eisners oft zitierten Worten zu sagen; man sollte allerdings Eisners negative Einschätzung

der deutschen Lubitsch-Filme (in ihrem Standardwerk «Die dämonische Leinwand») ganz lesen, denn sie arbeitet zugleich klar heraus, was in diesen frühen Arbeiten schon an Lubitsch-Typischem angelegt ist, insbesondere «sein Spass an komischen unmöglichen Situationen, an jüdischen Witzen und Doppelsinnigkeiten der Bildeinstellungen». Zudem darf man den damaligen Entwicklungsstand des Kinos nicht vergessen: Lubitschs Filmdebüt als Schauspieler wie als Regisseur fand etwa zeitgleich mit den entsprechenden Schritten Chaplins im amerikanischen Slapstick statt.

#### ..... Spielerische Arrangements

Ein anderer, weniger derber Ton ist bereits in DAS FIDELE GEFÄNGNIS (1917) zu spüren: jener der Operette. Auch ohne die Musik der frei adaptierten Vorlage, der Strauss'schen «Fledermaus», fliesst

hier viel von der Musikalität und dem Schwung des Genres ein, verbunden mit beinahe choreografischen Inszenierungseinfällen. Operettengemäss sind auch die bewährten Verwechslungsspiele, deren sich Lubitsch zur Entlarvung gesellschaftlicher Konventionen aller Art bedient. Auch findet sich in diesem Film schon ein frühes Beispiel für ein Motiv, das sich fast als roter Faden durch Lubitschs Filme zieht: die Verwendung der Türen und das geschickte Spielen mit dem, was die Figuren oder die Zuschauer hinter diesen Türen vermuten.

Mit Lubitschs Erfolg als Filmregisseur werden seine eigenen Filmrollen immer seltener (die letzte ist 1920 der Bucklige in SUMURUN), 1918 verlässt er das Deutsche Theater, um sich ganz aufs Kino zu konzentrieren. Von da an dreht er Film auf Film, bis ihm sein wachsender Ruhm das Engagement in die USA einträgt.

Die besten Komödien jener Jahre, wie DIE AUSTERNPRINZESSIN, DIE PUPPE (beide 1919) und DIE BERGKATZE (1921), lassen eine zunehmende Brillanz und grosse Meisterschaft erkennen. Man sollte in ihnen nicht einfach primitivere Vorstufen zum hollywoodschen Lubitsch sehen, denn hier entwickelte sich – anfänglich wohl begünstigt durch die kriegsbedingte Abschottung Deutschlands – ein eigener Stil: Diese Komödien kümmern sich keinen Deut um Illusionserzeugung, um "Glaubwürdigkeit" in einem naturalistischen Sinne. Bezeichnend dafür ist Lubitschs eigener Auftritt zum Beginn von DIE PUPPE als Arrangeur des Szenenbildes, in dem sich der Reigen um eine menschliche Puppe und puppenhafte Menschen entfalten wird. Diese Filme sind ganz augenzwinkerndes Spiel, das sein Publikum nicht zu blenden, sondern zu Komplizen zu machen trachtet, damit es das (gesellschaftliche) Arrangement dank dem dieses persiflierenden, hinterhältigen filmischen Arran-



1



2



3



2



4



5

1 Ossi Oswalda in DIE PUFFE (1919); 2 LADY WINDERMERE'S FAN (1925); 3 MADAME DUBARRY (1919); 4 DIE BRIGADIERE (1921); 5 SUMURUN (1920); 6 Charlie Ruggles und Kay Francis in TROUBLE IN PARADISE (1932)



4



6

gemt durchschauen kann. Es ist eine Filmkonzeption, die sich vom Hollywood jener Jahre (und erst recht von jenem der Tonfilmzeit) radikal unterscheidet, eine vielversprechende Form spielerischer Verfremdung, deren künstlerische Möglichkeiten das Kino leider in der Folge kaum ausgeschöpft hat.

**Der Sprung nach Hollywood**

Trotz dem Erfolg seiner Komödien lässt sich Lubitsch nicht auf das "leichte" Genre mit seinem geringen künstlerischen Prestige festlegen. Ob auf der Bühne – mit Reinhardts Grossspektakeln – oder im Kino – von den italienischen Monumentalfilmen à la CABIRIA bis zu den Superproduktionen eines Griffith und DeMille –, die aufwendig inszenierte erste Muse stand weit höher im Kurs, und ihr gelten Lubitschs Ambitionen. Mit den orientalisierenden

Kinomärchen SUMURUN (1920; nach Reinhardts gleichnamigem Bühnenspektakel gedreht) und DAS WEIB DES PHARAO (1922) sowie den historischen Fresken MADAME DUBARRY (1919) und ANNA BOLEYN (1920) macht er sich auch auf diesem Feld einen Namen.

Diese Filme werden auch in die USA verkauft und bereiten den Boden für Lubitschs Karriere in Hollywood, wo er, von Mary Pickford engagiert, Ende 1922 ankommt – drei Jahre vor seinem Kollegen Friedrich Wilhelm Murnau und gut zehn Jahre vor der grossen Welle der durch die Nazis ins Exil getriebenen deutschen Filmkünstler. Obwohl Lubitsch erst ein knappes Jahr vor dem Sprung über den Ozean Englisch zu lernen begann (und dessen Aussprache nie beherrscht haben soll), fasst er im amerikanischen Filmgeschäft erfolgreich Fuss.

«Goodbye slapstick and hello nonchalance», ist nach Lubitschs eigener Aussage seine künstlerische Devise für den Neubeginn jenseits des Ozeans. Grund dafür dürfte weniger die Ortsveränderung sein (was wäre amerikanischer als Slapstick), sondern weit mehr der sich verändernde Zeitgeschmack – auch Chaplin versucht 1923 mit A WOMAN OF PARIS diese Wende zu schaffen. In Zusammenarbeit mit Hanns Kräly, der schon seit 1917 die Drehbücher fast aller Lubitsch-Filme geschrieben hat, bettet Lubitsch gleich in seinem ersten US-Film ROSITA (1923) die Komik in eine als Kostümfilm daherkommende Operetten-Liebesgeschichte ein. Von THE MARRIAGE CIRCLE (1924) an wendet er sich der Geometrie amouröser Beziehungen im Gewand der Salonkomödie zu – jenem Genre, in dem er einige seiner grössten Erfolge feiern wird.

**Die grossen Tonfilme**

So souverän wie der Wechsel nach Hollywood gelingt Lubitsch der Übergang zum Tonfilm. Jetzt darf er wirklich Operettenstoffe drehen, an denen sich die neuen Möglichkeiten des Tons beziehungsweise des subtilen Zusammen- und Gegeneinanderspiels von Bild und Ton erproben lassen, was Lubitsch mit solcher Verve gelingt, dass man das Abgestandene der in einem vergnügungssüchtig-höfischen Europa angesiedelten Storys gerne vergisst. So schneidet er in THE SMILING LIEUTENANT (1931) von einem scheinbaren Liebesduett zwischen dem «Bouidoir-Brigadier» und seiner Geliebten auf die einsame Prinzessin, die in das Lied einstimmt mit Strophen, die von genau diesem Offizier schwärmen – der ganze Konflikt ist schon vorgezeichnet und ebenso die den Film prägende Harmonie. Neben einer puren Anthologie Lubitschscher Türsenen glänzt der Film durch doppelbödiqe Dialoge, in denen etwas an-

1 Gary Cooper und Miriam Hopkins in DESIGN FOR LIVING (1933); 2 Margaret Sulliman und James Stewart in THE SHOP AROUND THE CORNER (1940); 3 Jeanette MacDonald und Maurice Chevalier in ONE HOUR WITH YOU (1931); 4 MADAME DOUBAREY (1919); 5 Don Ameche und Gene Tierney in HEAVEN CAN WAIT (1943); 6 Greta Garbo und Melvyn Douglas in NINOTCHKA (1939); 7 Melvyn Douglas, Merle Oberon und Burgess Meredith in THAT UNCERTAIN FEELING (1941)



1



2



3



4



5



6



5



7

deres gemeint ist, als direkt angesprochen wird: eine Technik, die Lubitsch nach der Verschärfung der Zensur durch das Production Code Office ab 1933 ganz besonders zustatten kommen wird.

THE SMILING LIEUTENANT ist die erste Zusammenarbeit mit Samson Raphaelson, dem Drehbuchautor einiger der schönsten Lubitsch-Filme: der Gaunerkomödie TROUBLE IN PARADISE (1932), von THE SHOP AROUND THE CORNER (1940), der ins Milieu des väterlichen Modegeschäfts zurückblendet, oder des frech der Zensur spottenden HEAVEN CAN WAIT (1943), einer kaum verblühten Apologie des ausgekosteten "unmoralischen" Lebens. Ähnlich fruchtbar arbeitet Lubitsch für BLUEBEARD'S EIGHTH WIFE (1938) und NINOTCHKA (1939) mit dem Drehbuchteam Charles Brackett und Billy Wilder zusammen.

Auch in den USA will sich Lubitsch nicht einfach auf ein Genre festlegen lassen. Die wachsende politische Spannung und der

wiedererwachende Militarismus in Europa veranlassen ihn, den engagiert pazifistischen Film THE MAN I KILLED (1931; auch bekannt als BROKEN LULLABY) zu drehen, ein Melodram, das ihm keinen Erfolg bringt. Von dieser Ausnahme abgesehen, war Lubitsch – bei aller respektlosen Entlarvung der Reichen und Mächtigen – nie vordergründig ein "politischer" Regisseur. Dennoch haben sich gerade zwei Filme Lubitschs mit politischer Note in Europa am ehesten in den Kinos und Fernsehprogrammen behaupten können: die Garbo-Komödie NINOTCHKA, die in den Jahren des Kalten Krieges als anti-kommunistisches Vehikel Furore machte, und sein in Deutschland erst 1960 aufgeführter Film TO BE OR NOT TO BE, in dem man vor allem einen für Hollywood relativ frühen Anti-Nazi-Film sah. Doch Lubitsch, der 1936 auf einer Europareise seinen alten Freund Gustav von Wangenheim in Moskau besuchte und dabei die etwas naiv-militante kommunistische Überzeugung von dessen Frau Inge studier-

te, zeichnet die kommunistische Kommissarin in NINOTCHKA mit grossem Einfühlungsvermögen, während er sich in TO BE OR NOT TO BE (1941/42, als man im fernen Hollywood noch nicht vom vollen Wissen über den Wahnsinn des Holocausts belastet war) vor allem über das Schmierkomödiantentum der deutschen Machthaber lustig macht und eine brillante Reflexion liefert über sich verstellende Akteure und ihren geheimen Wunsch, doch als sie selbst geliebt zu werden.

Die ganzen dreissiger Jahre hindurch und während des Zweiten Weltkriegs zählt Ernst Lubitsch unangefochten zu den geachtetsten und einflussreichsten Hollywood-Regisseuren: 1935/36 fungiert er bei Paramount sogar als Produktionschef. Zwar erhält er für keinen seiner Filme einen Oscar (einmal mehr wohl als Folge der permanenten Unterschätzung des scheinbar Leichten), dafür wird ihm im März 1947 ein Spezialoscar für seine «distinguished contri-

butions to the art of motion pictures» verliehen. Erst nach seinem frühen Tod am 30. November 1947 gerieten grosse Teile seines Werks in Vergessenheit.

Lubitschs "touch"

Lubitschs beschwingte Inszenierung seiner Geschichten und seine leicht ironische, aber nie lieblose Charakterisierung der Figuren wurden rasch zu seinem Markenzeichen, so dass schon Ende der zwanziger Jahre der Begriff der «Lubitsch touches» auftaucht, der sich bald zum «Lubitsch touch» als Stilbezeichnung entwickeln sollte. Diese ist in der Lubitsch-Literatur so allgegenwärtig, dass oft schwer auszumachen ist, was der Autor damit jeweils meint. Des Meisters künstlerische Handschrift bleibt so unverwechselbar wie in ihrer Eleganz schwer zu beschreiben.



1



2



3

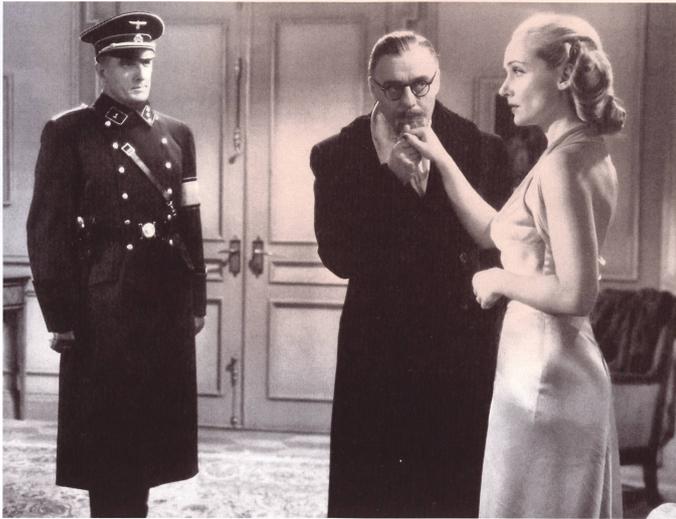


4



5

1 THE MAN I KILLED | BROKEN LULLABY (1931);  
 2 CAROLE LOMBARD and STANLEY RIDGES in TO BE OR  
 NOT TO BE (1942); 3 ROBERT STACK und CAROLE LOM-  
 BARD in TO BE OR NOT TO BE; 4 GARY COOPER, FREDRIC  
 MARCH und MIRIAM HOPKINS in DESIGN FOR LIVING  
 (1933); 5 GARY COOPER und CLAUDETTE COLBERT in  
 BLUEBEARD'S EIGHTH WIFE (1938); 6 HENRY VICTOR,  
 JACK BENNY und CAROLE LOMBARD in TO BE OR NOT TO  
 BE; 7 JEANETTE MACDONALD in ONE HOUR WITH YOU  
 (1932)



6

Andrew Sarris beklagt (in Richard Rouds «Cinema – A Critical Dictionary»), dass der Begriff «Lubitsch touch» oft dazu diene, einen subtilen und komplexen künstlerischen Stil auf einige vor- oder geringfügige Effekte und leicht zu durchschauende Techniken zu reduzieren. Etwa auf Lubitschs Vorliebe für Türen und seine Erzählstrategie, die Kamera in entscheidenden Momenten vor der Tür verweilen zu lassen, um den Zuschauer zu zwingen, sich selbst den Handlungsverlauf hinter der Tür vorzustellen beziehungsweise zu den aus dem Off erklingenden Dialogen auszumalen. Wesentlicher ist für Sarris, dass Lubitsch jeweils im Tragischen die Komik und im Komischen die Tragik mitschwingen lässt. Letzteres gilt natürlich für so manche gute Komödie, wie überhaupt Vieles, was an typischen Ingredienzien des Lubitsch-Touches genannt wird, für weite Bereiche des Genres zutrifft: das verschmitzte Spiel mit Sein und Schein (am raffiniertesten in TO BE OR NOT TO BE), der unverhoh-

lene Spass am Entlarven des Letzteren und am Durchsichtigtmachen von Rollenkonventionen. Oder die – von Lubitsch auf die Spitze getriebenen – komischen Repetitionen von Situationen, Handlungen und Dialogsätzen.

Lubitsch hat einen perfekten Sinn für (inhaltliche) Symmetrie – und für die subtilen Abweichungen, die ihr erst ihren Reiz verleihen. Wenn er Situationen wiederholt und variiert, geht es um grundsätzliche Gemeinsamkeiten und die kleinen, oft gar nicht feinen Unterschiede. Schon in DIE BERGKATZE spürt man des Filmemachers Freude daran, das Militär und die Räuberbande schön ausgewogen durch den Kakao zu ziehen. Lubitschs Symmetrien sind Ausdruck seines Sinns für Gerechtigkeit.

Dass Lubitsch Salonkomödien drehte, hat mindestens einen guten Grund: Was liesse sich genüsslicher entlarven als die schlechten Seiten der «besseren» Gesellschaft und die guten Manieren der



7

Hochstapler? Hinter der eleganten Fassade lauert die menschliche Bosheit – auch hinter der Eleganz von Lubitschs Inszenierung. Jeder verteidigt seine Interessen, wie er kann. Wie meint doch in BLUEBEARD'S EIGHTH WIFE der oberste Chef des Kaufhauses so treffend, als er mit dem Ansinnen konfrontiert wird, von einem Pyjama nur das Oberteil zu verkaufen, weil der Kunde die Hose nicht braucht: «Das wäre ja Kommunismus!» Lubitsch zeigt, dass es dazu höchstens durch solidarischeres Verhalten der Kundschaft kommen könnte: Unser Kunde erhält Verstärkung durch eine Kundin, die nur die Hose kaufen möchte, doch über der Frage, ob nun der Kaufpreis fifty-fifty aufgeteilt werden soll, entspinnt sich sogleich ein Streit. Für den «Kommunismus» sind die Menschen offenbar noch nicht reif.

#### Wie du mir, so ich dir

Zu den von Lubitsch mit besonderer Vorliebe demontierten Rollenkonventionen gehören jene des Geschlechterverhaltens. Auch wenn der Titel einer seiner deutschen Komödien beschwichtigend heisst ICH MÖCHTE KEIN MANN SEIN (1918), so lässt er darin doch seine weibliche Hauptfigur im Männerkostüm auf die Suche nach jenen Freiheiten gehen, die die Gesellschaft für dieses Geschlecht reserviert hat. In DIE BERGKATZE gibt die dominante Räuberstochter den Handkuss des Operettenleutnants zurück – mit dem Kommentar «Wie du mir, so ich dir». Was solches Kratzen an den Klischees in den amerikanischen Filmen an derber Evidenz verliert, gewinnt es an subversiver Radikalität. In BLUEBEARD'S EIGHTH WIFE, diesem Gleichberechtigungsfilm im Gewand der Screwball Comedy, erweisen sich Mann und Frau in den unterschiedlichsten Registern als ebenbürtig: Der Kampf zwischen ihnen wird auf der geschäftlichen



1



2

1 Kay Francis, Herbert Marshall und Miriam Hopkins in *TROUBLE IN PARADISE* (1932); 2 Maurice Chevalier in *THE SMILING LIEUTENANT* (1931)



2

wie der Gefühlsebene ausgetragen, mal charmant, mal zynisch, aber auch mal standesgemäss zivilisiert und mal handgreiflich brutal: Es bleibt beim Patt, der Millionär, der meint, eine Frau kaufen zu können, kann nicht zu wahren Gefühlen kommen. Erst aus der Niederlage des Mannes kann ein neues Gleichgewicht entstehen.

Fast unglaublich, dass die Dreiecks-, um nicht zu sagen: Polygamie-Geschichte *DESIGN FOR LIVING* noch Ende 1933 nach der Verschärfung von Hollywoods Selbstzensur durchgehen konnte. Lubitschs Geschick, die Vorschriften des «production code» immer wieder zu unterlaufen, verdeutlicht die einem der Zensoren zugeschriebene Äusserung, man wisse zwar immer genau, was Lubitsch (Unzulässiges) sagen wolle, aber man könne es ihm nie beweisen. Dies mag mit einer anderen Konstanten des Lubitsch-Touchs zu tun haben: der Souveränität, mit der er, wie schon 1919 im erwähnten Auftakt zu *DIE PUPPE*, sein eigenes Spiel als Illusion

erkennbar macht. Von den kunstvollen Bildrahmungen, die in *DIE BERGKATZE* keine Illusion aufkommen liessen, bis zu den bewusst altmodischen Zwischentiteln, die in *THAT UNCERTAIN FEELING* (1941) für ironische Distanz sorgen, wird diese Grundhaltung des Regisseurs immer wieder manifest. Frieda Grafe hat (im Buch zur Lubitsch-Retrospektive der Berlinale 1984) geschrieben, das wahrhaft «Unmoralische» an Lubitschs Filmen sei, «dass er die Zuschauer mit Geschichten gefangen nimmt, die sich um Wahrscheinlichkeit und Glaubwürdigkeit nicht kümmern». Und die, versteht sich, doch viel Wahres treffen.

Martin Girod