

"Ich durchschaue alle Ihre Tricks." – "Mag sein, aber Sie fallen auf alle herein." Anmerkungen zu Ernst Lubitsch

Thomas Brandlmeier, epd Film, Nr. 02, 1984

Max Reinhardt und Konfektion

1909. Ernst Lubitsch, frischgebackener Kommis der Damenkonfektion vom Hausvogteiplatz in Berlin übt sich nebenher als Laienschauspieler. 1911 schafft er den Sprung zu Max Reinhardts Ensemble. Dort spielt der kleine gnomenhafte Lubitsch Nebenrollen wie den zweiten Totengräber im "Hamlet", den Famulus in "Faust", einen buckligen Clown in der Pantomime "Sumurun". Gleichzeitig versucht Lubitsch die Branche zu wechseln, von der Damenkonfektion zur Kinokonfektion: er macht eine technische Lehre bei der Bioscop. In diese Zeit fallen auch seine ersten Filmrollen. "Der Stolz der Firma" (1914, Regie: Carl Wilhelm) und "Robert und Bertram" (1915, Regie: Max Mack) zeigen uns den ganz frühen Lubitsch als nichtsnutzigen Ladenschwengel, der es zu etwas bringen will, und als zigarrenpaffenden Neureich, der es zu etwas gebracht hat. Im "Schuhpalast Pinkus" (1916), dem ältesten erhaltenen Regiewerk von Lubitsch, spielt er einen frechen Kommis, der's mit Impertinenz zum eigenen Schuhsalon bringt. Den Damen verkauft er Schuhgröße 40 als 35, seine Verkaufserfolge sind gewaltig. "Sally schmust", heißt es in einem Zwischentitel.

Mode und Verführung

Was Lubitsch bei der Damenkonfektion gelernt hat, weiß er anzuwenden. Wie in "Sumurun" (1920) die Stoffballen ausgebreitet werden, wie jedes Kleid in seinen Filmen von erstklassigen Couturiers sein muß, wie jedes der originellen Hütchen in seinen Filmen schon die Trägerin charakterisiert. Lubitsch weiß um die Wirkung der Mode, den Fetischismus von Verhüllung, Verwandlung, Entblößung; die verkleidete Frau, die ihren eigenen Mann verführt ('Die Fledermaus'), hat ihn gleich zweimal zu einem Film inspiriert: "Das fidele Gefängnis" (1917), "So This Is Paris" (1926). Die Garbo als hartgesottene Stalinistin wird durch den Anblick der Pariser Schaufenster erweicht ("Ninotchka"/1939). Die Kleider bestimmen bei Lubitsch die Menschen. Ossi Oswald braucht nur Männerkleider anzuziehen, damit ihr die Mädchen nachlaufen und die Burschen auf die Schulter hauen, Henny Porten braucht nur das Kleid zu wechseln, um ein Trampel oder eine Dorfschöne zu sein ("Ich will kein Mann sein"/1918 und "Kohlhiesels Töchter"/1920).

Striptease

Ein derangiertes Kleid führt zu einem Ehekrach und Chevaliers offene Fliege wird von Genevieve Tobin wieder zugebunden, aber nur, damit sie sie anschließend eindeutig wieder aufzieht ("One Hour With You"/1932). Ähnliches veranstaltet Marie Prevost mit ihrem Schal in "The Marriage Circle" (1924) und Pauline Frederick mit Lew Codys Schlips in "Three Women" (1924). Es sind Aufforderungen zum Striptease. In "Bluebeard's Eighth Wife" (1938) führt der Kauf eines Schlafanzugs prompt ins (Ehe-)bett: er (Gary Cooper) hat das Oberteil gekauft, sie (Claudette Colbert) das Unterteil.

Mae West und Zoten

Wie kann man zeigen, daß eine trauernde Witwe in Wirklichkeit eine Hündin ist? Indem man der schwarzen Witwe ein schwarzes Hündchen beigesellt ("The Merry Widow"/1934). Die sexuell aggressive Frau ist eine Erfindung von Lubitsch (1924: "Three Women" und "Forbidden Paradise"), noch vor Mae Wests Theaterskandalen. Auch die Accessoires sind bei Lubitsch geradezu zotenhaft sexuell besetzt. Das Spiel mit dem Hut des Ehemanns und dem Stock des Liebhabers in "So This Is Paris". Die Zahnbürste in "Design For Living" (1936). Der König, der seinen Säbel vergessen hat, und deswegen entdeckt, daß ihn die Königin mit Danilo/Chevalier hintergeht ("The Merry Widow").

Äußerlichkeit

Der Werbewert der Dinge hat die Menschen korrumpiert, die Großaufnahmen kassieren bei Lubitsch deshalb die Dinge und nicht die Menschen. Das Collier, mit dem Eduard v. Winterstein Pola Negri ködert, oder die Banknoten, die später in ihrem Dekollete stecken ("Madame Dubarry"/ 1919). Die französischen Moden von Henny Porten machen für sie Reklame am englischen Hof ("Anna Boleyn"/1920). Triumph der Äußerlichkeit: eine Puppe erweist sich als perfekte Frau ("Die Puppe"/1919); ein Zwischentitel bemerkt süffisant: "Mindestens dreimal wöchentlich schmieren."

Manieren

Ebenso wichtig wie die Mode sind die Manieren. Die Erfolge des Ladenschwengels Sally Pinkus oder Siegi Lachmann ("Schuhpalast Pinkus", "Der Stolz der Firma") verdanken sich seiner geschmeidigen Höflichkeit, seinem professionellen Charme. Die Attraktivität Chevaliers in "The Love Parade" (1929), "The Smiling Lieutenant" (1931), "One Hour With You", "The Merry Widow" beruht im Grunde auf denselben Eigenschaften. Chevaliers Lieder haben den Schmelz von Zahnpastareklame. Moderne Prinzen und Reklame haben dieselbe Ästhetik, die Regenbogenpresse sei mein Zeuge. Der attraktivste, erfolgreichste Liebhaber ist bei Lubitsch immer der, der die Frauen an ihrer schwächsten Stelle trifft, der ihrer Schönheit übertrieben schmeichelt – oder der, der sie schön macht. Seien es die Monarchen oder Magnaten, die die Frauen mit Schmuck blenden, oder die Ladenschwengel und Figaros, die dabei praktisch behilflich sind. Um die Gräfin zu gewinnen, muß Graf Rudolph sich erst als Friseur verkleiden ("Monte Carlo"/1930).

Sex und Ökonomie

Lubitsch spielt beständig die libidinöse Versuchung gegen die gesellschaftliche Norm aus. Sex erweist sich als subversiv gegenüber Stand, Macht, Moral, Ehe. Ossi Oswald in der "Austernprinzessin" (1919) liest ihren richtigen Prinzen Nuki als vermeintlichen Pennbruder in der Gosse auf; sofort überschüttet sie Harry Liedtke mit caritativer Geilheit. Lubitsch ist der Ökonom des Unterleibs. Weltgeschichte stellt sich dar als Bettgeschichte ("Die Augen der Mumie Ma"/1918, "Das Weib des Pharao"/1922, "Anna Boleyn", "Madame Dubarry", "Forbidden Paradise"), Klassenkampf erscheint verwandelt als Geschlechterkampf und sexuelle Verwirrung ("Carmen"/1918, "Rosita"/1923, "Bluebeard's Eighth Wife", "Monte Carlo", "Schuhpalast Pinkus", "The Shop Around The Corner"/1940).

Ironie

Kracauer wirft dem deutschen Lubitsch Geschichts-Nihilismus vor, der genau in die Mentalität Weimars passe; er kritisiert Lubitschs Zynismus und übersieht dabei die Ironie. Wenn der verliebte Zirkusdirektor und Gaukler Lubitsch in "Sumurun" den Tyrannen mordet, ist die sexuelle Obsession durch handelndes Bewußtsein gebrochen. Das ist kein zynisches happy end einer Schreckensgeschichte, sondern ein skeptisches. Lubitsch ist kein Reaktionär, aber zu skeptisch, um an Geschichtsoptimismus zu glauben. Lubitsch ist auch kein Zyniker, sein Zynismus ist konstruktiv, weil er entlarvt, mit Ironie gepaart ist. Kracauer übersieht auch, daß Lubitsch mitten in den schlimmsten Inflationsjahren Konsumorgien feiert. Der Reichtum des Millionärs Quaker in der "Austernprinzessin" ist geradezu inflationär übertrieben. Durch ein beständiges Zuviel an Geschmacklosigkeit umgeht Lubitsch die Abgeschmacktheit seiner Operettenstoffe. Zu Beginn von "Trouble in Paradise" (1932) zeigt uns Lubitsch eine romantische venezianische Gondel – die Müll transportiert. Selbstironie. Lotte Eisner über den deutschen Lubitsch: "jüdischer Slapstick".

Konsum...

Zu einer Zeit, wo ein Laib Brot eine Million Mark kostet, bringen ganze Kompanien von Dienern das Essen heran, ein ganzer Saal von Stenotypistinnen schreibt mit, wenn Quaker einen Brief diktiert. Geld, Schmuck, Kleider, Essen alles wird bei Lubitsch in rauen Mengen verbraucht. Maßlosigkeit. Sogar Frauen ("Anna Boleyn") und Küsse ("Kohlhiesels Töchter") werden in den inflationären Strudel hineingezogen.

... und Appetit

Konsum, speziell Essen, ist ein Substitut für Sex. Der frustrierte Hermann Thimig, der Plätzchen futtert in "Die Flamme" (1922/Fragment), die fressenden Mönche in "Die Puppe", der Zwiebelkuß in "Bluebeard's Eighth Wife", der Verzehr von Konfekt in vielen seiner amerikanischen Filme; aber auch das verpatzte Diner in "Angel" gehört hierher: nur der nichtsahnende Ehemann hat Appetit. Ein voller Magen hält Leib und Seele zusammen, das weiß schon der gefeuerte Siegi Lachmann: erst will er sich umbringen, aber dann überlegt er sich's anders: "Ich will doch lieber erst zu Abend essen gehen."

Krisenkino

Lubitschs beste, sarkastischste, zynischste Komödien verdanken sich Krisenzeiten, "Die Austernprinzessin" der deutschen Nachkriegsinflation, "Design For Living" (1933) und "Trouble in Paradise" der Weltwirtschaftskrise, "To Be Or Not To Be" (1942) dem 2. Weltkrieg. Inflationskino, Depressionskino, Krisenkino. Zeiten, in denen der Schwindel, der Betrug, die nackte Gier und der nackte Kampf ums Überleben allgemein werden, eignen sich besonders für Lubitschs bösen Blick auf den Schein der offiziellen Moral. Er schlitzt der Moral den Bauch auf. Lewis Jacobs spricht von "rapierschnellen Kamerakommentaren". Die Nazis in "To Or Not To Be" werden vor allem deswegen düpiert, weil sie mit ihren eigenen Täuschungen überlistet werden. Erfolg und Schwindel, Karriere und Hochstapelei gehören bei Lubitsch zusammen, vom "Schuhpalast Pinkus" über "Madame Dubarry", "Trouble in Paradise" bis "Cluny Brown" (1946). Ulrich Kurowski spricht von "Aufsteiger-Obsessionen". Der Ehestand ist in Lubitschs Lexikon ein Synonym für Betrug, Besitz für Verführung.

Zensur ...

Daß Lubitsch bei alledem die Zensur seiner Zeit zum Schwitzen brachte, versteht sich von selbst. Aber gerade ihm, dem infamsten aller Regisseure, konnten sie so gut wie nichts nachweisen. Das ist eines der Geheimnisse des Lubitsch touch. Lubitsch kann das auslassen, was andere zeigen müßten, weil das Wenige, was er andeutet, so gepfeffert ist. "In 'Bluebeard's Eighth Wife' sehen Sie, wie er wütend ihr Hotelzimmer betritt. Sie sehen und hören ihn die Tür heftig zuwerfen. Statt ihm aber nun mit der Kamera ins Zimmer zu folgen, überblende ich vom Türzuschlagen zu einem Nachtclub, wo die Zuschauer als nächstes die beiden in romantischer Umarmung miteinander tanzen sehen".

... und Ellipsen

"Im Lubitsch-Emmentaler ist jedes Loch genial", rühmt Truffaut seine Ellipsen. In 'Three Women' (1924) zeigt Lubitsch statt einer stürmischen Affäre nur deren Folgen: Pauline Frederick pudert sich am nächsten Tag einen blauen Fleck weg. In 'The Love Parade' (1929), der wegen seines vorbildlichen Gebrauchs der Mittel des Tonfilms Filmgeschichte machte, arbeitet Lubitsch mit Schweigen (!) als running gag: Chevalier erzählt eine delikate Story von Mund zu Ohr; das Publikum erfährt bis zuletzt nicht, worum es geht.

Publikum

In "Design For Living" geht es darum, daß zwei bis drei Männer gleichzeitig etwas mit derselben Frau haben. Lubitsch spielt den Ahnungslosen, arbeitet mit den 'unschuldigsten' Andeutungen. Zwei Liebhaber (Gary Cooper und Frederic March) schließen ein 'Gentleman's Agreement' – mit einer Frau (Miriam Hopkins): gemeinsame Wohnung, aber kein Sex. Bei der ersten Gelegenheit kommt Miriam Hopkins zur Tür rein und hüpfert sofort auf die Couch, daß es nur so staubt. Später okkupieren die beiden Liebhaber das Ehebett von Miriam Hopkins. Lubitschs Filme leben von der Kumpanei mit dem Publikum. In "One Hour With You" zieht Chevalier das Publikum ins Vertrauen. Sex in der Ehe kommentiert er mit "Ich bin tatsächlich verheiratet!" und Sex außer der Ehe mit "Was hätte ich denn tun sollen?".

Wirkung

Für Lubitsch ist Kino ganz selbstverständlich konfektionierte Massenware. Er bezeichnet es als "die Stärke des Films, daß er international ist" (1921). Wirkung zählt, "...man darf eine prinzipielle Abneigung gegen irgendeine Kunstform überhaupt nicht haben. Jede Art ist wirksam, jede Art hat ihre volle Berechtigung, wenn sie wirksam ist" (Lubitsch/1920). Bis Lubitsch seinen eigenen Stil fand, hat er sich mit Großfilmen, Historienfilmen, Kostümfilmern, Kammerspielen versucht, mal auf den Spuren von Griffith ("Das Weib des Pharao"), mal mit expressionistischen Bauten ("Die Bergkatze"/1921) experimentiert. Bei Lubitsch findet sich aber nie teutonischer Tiefgang, wenig vom deutschen Helldunkel. Lubitsch ist ebenso undeutsch in seiner Oberflächlichkeit wie unamerikanisch in seinem Zynismus, seinem Skeptizismus, seinem Fatalismus.

Experiment

Man merkt jeder seiner überraschenden Wendungen an, wie er mit der Situation solange experimentiert hat, bis er die frappierendste Lösung gefunden hat. In "Design For Living" diskutieren Frederic March und Gary Cooper verschiedene Möglichkeiten, wie die Story weitergehen könnte, schlechtes Melodrama, billige Klamotte ... „Auswählen, Prüfen, Verwerfen ... Das Publikum ist es, das inszeniert werden muß". So beschreiben Grafe/Patalas Lubitschs Methode.

Hitchcock

Die Story ist gar nichts wert. Ein Lubitsch-Film läßt sich in drei Sätzen erzählen, falls man sich noch erinnern kann, worum es eigentlich ging. In "That Uncertain Feeling" (1941) geht es um eine Unsäglichkeit: eine Ehefrau (Merle Oberon) mag es nicht, daß ihr Mann (Melvyn Douglas) es mag, sie mit dem Finger in den Bauch zu stoßen. Das Phänomen nennt sich 'keeks' und ist der Vorwand für einen ganzen Film, für einen geräuschvollen Seitensprung mit einem leicht exzentrischen Pianisten, den dramatischen Verzehr von echt ungarischem gulyás, den verfehlten Versuch, eine Scheidung durch physische Grausamkeit herbeizuführen... Das ist die Lubitsch-Variante des McGuffin. Hitchcock und Lubitsch sind zwei Regisseure, die sich zurecht gegenseitig sehr geschätzt haben.

Chaplin

Aber Lubitschs Schlüsselerlebnis als Regisseur war Chaplins "Woman Of Paris" (1923). "'Woman Of Paris – Woman Of Paris' – a masterpiece – such genius – such genius" (Lubitsch/1926). Sein Film "The Marriage Circle" (1924) ist bis in Details von Chaplin beeinflusst. Lubitsch hat die Konsequenz aus Chaplins einzigem reinen Regiewerk (Chaplin tritt nur in einer winziger Nebenrolle auf) gezogen: "Good-bye slapstick, hello nonchalance!"

Frank Capra

Lubitsch hat mit seinem zynisch-charmanten Stil den Übergang vom Slapstick zur Screwball Comedy ermöglicht. Frank Capras "It Happened One Night" (1934) ist ein amerikanisierter Lubitsch, Lubitsch mit Perspektive: das schlampige Verhältnis Colbert – Gable wird zum Schluß, in dem er zu der unseligen Ausgangskonstellation zurückkehrt, in geordnete Bahnen gelenkt.

Dreierstoß

Der Einschnitt von 1923 bedeutet für Lubitsch vor allem eine neue Erzähl- und Gagstruktur. Hatte Lubitsch in seinen deutschen Komödien Paare überkreuz gemischt ("Wenn vier dasselbe tun"/1917 oder "Kohlhiesels Töchter"), so ordnet er jetzt die Paare um zu zahllosen Dreierstrukturen. Es geht zu wie in der Molekularchemie: erst ein Dreierstoß bewirkt eine kontrollierte Reaktion, ein Reaktionspaar reicht nicht, man braucht einen dritten Reaktionspartner, der die freigesetzte Energie verarbeitet. Am reinsten ist das Prinzip in "Trouble in Paradise", "Design for Living" und "Angel" verwirklicht. In "Angel" findet ein Gespräch über die Oper 'Pagliacci' statt. Es heißt dort: "Und bringt sie um..." "Aber nicht auf der Stelle: vor der Tat kommt es noch zu einem wundervollen Terzett." In "Trouble in Paradise" zeigt Lubitsch eine Kußszene gleich

dreimal, damit wir nicht über dem Paar das Thema vergessen: das Paar, das Paar im Spiegel und das Paar als Schatten.

Vom Slapstick zum intellektuellen Gag

Zur selben Zeit verschwinden die körperlichen Slapstickgags seiner deutschen Filme zugunsten reiner intellektueller Gags. Immer sind die besten Lubitsch-Gags die, wo die erwartete körperliche Reaktion unterbleibt bzw. durch eine Ersatzhandlung substituiert wird. Derselbe Lubitsch, der noch 1920 die Geschichte von Romeo und Julia als wilde Schneeballschlacht zwischen Capuletshofern und Montekuglern in Grainau inszenierte ("Romeo und Julia im Schnee"), besticht 1925 dadurch, daß ein Ehemann (Monte Blue) trotz eifrigen Bemühens es nicht schafft seiner Frau (Marie Prevost) eine zwecks Scheidungsgrund notwendige Ohrfeige zu verpassen ("Kiss me again").

Wie Lubitsch berührt oder die Faszination der Raffinesse

Was ist also ein Lubitsch-Film? Ein Film, dessen Story man in drei Sätzen erzählen könnte – wenn sie nicht so belanglos wäre, daß man sie gleich wieder vergißt. Ein Film, dessen Struktur durch Ellipsen auf ein Minimum verkürzt ist. Aber damit nicht genug, in mindestens zehn Fällen sind seine Filme Bearbeitungen von Boulevard- und Operettenstoffen, die der Kulturbetrieb bis zur tödlichen Langeweile verwurstet hat. In drei Fällen hat Lubitsch einen eigenen Film wiederholt. Die Substanz von Lubitsch ist radikal reduziert auf die manieristische Präsentation, auf die zahllosen meisterlichen Wendungen, mit denen er uns bei der Stange hält, das Vergnügen an der genau treffsicheren Bosheit, mit der er die Situation elegant auf den Punkt bringt, wo die Konfektion zur haute couture wird, wo aus den Elementen des Trivialen das Raffinierte wird. So, wie Frieda Grafe über "Lady Windermere's Fan" (1925) sagt: "Es blitzt".

Choreographie

Die wahre Struktur des Lubitsch-Kinos stellt sich dar als eine Art kinematographischer Choreographie. Jeder Lubitsch-Gag, der in diesem Artikel beschrieben wurde, jede Ellipse, jede unerwartete Wendung ist ein Teil dieser Choreographie. "Die Austernprinzessin" ist auch hierin der erste Höhepunkt in Lubitschs Werk. Die Foxtrottepidemie mit ihren eindeutig zweideutigen konvulsivischen Zuckungen nimmt all die lasziven Tanzvergnügen späterer Filme vorweg, einschließlich des berühmten Charleston-Wettbewerbs in "So This Is Paris". Der Gang auf dem Fußbodenornament in der "Austernprinzessin" nimmt Lubitschs Begeisterung für arabeske Muster vorweg, die er z.B. in den Chevalier-Filmen immer wieder den Bewegungsabläufen zugrunde legt. Man sollte nie Lubitschs letzten Auftritt in einem eigenen Film vergessen. Zu Anfang von "Die Puppe" sieht man ihn, wie er schmunzelnd in miniature die Szene aufbaut. Ein solches 'Puppenspiel' ist auch die sinnfällige Szene in "The Smiling Lieutenant", wo Chevalier mit Miriam Hopkins auf dem Boden ihres Schlafzimmers Schach spielt.

Tonfilm

Mit Einführung des Tonfilms eröffnen sich für Lubitschs Stil ebenso viele neue Möglichkeiten wie für andere Regisseure Probleme. Lubitschs Tonfilme erwecken von vornherein den Eindruck als hätte er nur auf den Ton gewartet. Die rhythmische Zuordnung von Ton und Handlung, womit er schon in "The Love Parade", seinem ersten

Tonfilm, experimentiert, bringt seine kinematographische Choreographie erst voll zur Geltung. Und in "Monte Carlo", seinem zweiten Tonfilm, entwickelt er die Melodie aus der Handlung. In der berühmten 'Beyond the Blue Horizon'-Sequenz läßt er die Fahrt des Zugs, in dem Jeanette MacDonald sitzt, mit der Titelmelodie und der vorbeiziehenden Landschaft verschmelzen.

Doors!

Von einem Kernstück des Lubitsch Touch war bislang nur beiläufig die Rede. Ich meine die Anmerkung über die Dramaturgie der Tür in "Bluebeard's Eighth Wife", mit der Lubitsch seine eigene Methode erläutert. Daß ein Regisseur aus etwas so Trivialem wie Türen (manchmal auch Fenster, Korridore u.a.) echte Handlungsträger macht, ist vielleicht der schlagendste Beweis für Lubitschs Genie. Mary Pickford, verärgert über Lubitschs eigenwillige Regie bei "Rosita", beklagte sich, daß er sich mehr für Türen als für Stars interessiert. "Doors! He's a director of doors! Nothing interests him but doors!" Und: "Everybody came in and out of doors."

Mizoguchi und film noir

Mary Pickford hatte in ihrem Wutanfall sehr genau erfaßt, was Lubitsch machte. Türen sind bei Lubitsch zunächst einmal immanente Montageelemente im Kino. Ein Schnitt kann von der Handlung her durch den bloßen Anschluß mit einer Tür motiviert werden. Das erleichtert Ellipsen, spart Überflüssiges aus, verkürzt und beschleunigt die Handlung, ermöglicht unerwartete Wendungen, plötzliche Auftritte wie aus dem Nichts (fast wie bei Mizoguchi, wo plötzlich an den unmöglichsten Stellen sich Türen auftun). Die Tür gehört aber auch zur Schwelle, zur Begrenzung und zum Begriff der Überschreitung. "Wenn man gut durch geöffnete Türen kommen will, muß man die Tatsache achten, daß sie einen festen Rahmen haben" (Musil). In diesem Sinne ist der film noir – so verblüffend es scheinen mag – ein gelehriger Schüler von Lubitsch.

The Great Puppeteer

Die Tür steht bei Lubitsch nicht nur vor der sexuellen Grenzüberschreitung wie im zitierten Beispiel. Die Türen, z.B. am Schluß von "Angel", stehen auch für die Intrige der Handlung. Walter Reisch, mit dem Lubitsch am Szenario von "Ninotchka" und "That Uncertain Feeling" zusammengearbeitet hatte, erinnert sich : "Schlafzimmertüren haben in Lubitschs Filmen immer eine führende Rolle gespielt, ohne je einen credit zu kriegen. Auf dem Paramountgelände kann man im Lagerhaus für ausgediente Sets immer noch Türen sehen, die speziell für Szenen mit "dem Touch" gebaut wurden – unzählige Türen, die sich hinter vernachlässigten Ehefrauen schlossen, die sich Liebhabern öffneten, die von schmollenden Geliebten abgeschlossen wurden und von gehörnten Ehemännern zugeschlagen wurden."

Closed Shop

Türen sind es auch, die Lubitschs kleine Karrieristen und große Hochstapler überwinden müssen, Türen trennen zwischen drinnen und draußen, oben und unten, das gilt vom "Schuhpalast Pinkus" bis "Trouble in Paradise" oder "Cluny Brown". Charles Laughton als kleiner Buchhalter in einer Episode von "If I Had a Million" (1932) hat eine Million geerbt. Nun kommt sein ganzer aufgetauter Sklavengroll hoch, er durchschreitet schier

endlose Folgen von Türen und Korridoren bis er die Tür des Generaldirektors erreicht, um diesem die Zunge rauszustrecken.

Decouvre

Keiner weiß so gut, welche Welten durch Türen getrennt sind wie ein kleiner jüdischer Kommissar aus Berlin, der sich zum Starregisseur in Hollywood hocharbeitet. "Die Türen! So gesehen, sind die Türen vielleicht ein rassisches Problem" (Frieda Grafe). Das Verwirrspiel und Versteckspiel, das Lubitsch mit scheinbar primitiven Taschenspielertricks treibt, ist immer auch ein Entlarvungsspiel, ein Entwirrspiel. Vielleicht am schönsten ist die Essenz von Lubitsch in einem winzigen Dialog aus "Trouble in Paradise" charakterisiert. "Ich durchschaue alle Ihre Tricks." – "Mag sein, aber Sie fallen auf alle herein."

Anmerkung: Dieser Artikel wäre in dieser Form nicht möglich gewesen ohne Hilfe einiger wichtiger Publikationen über Lubitsch:

Frieda Grafe: Was Lubitsch berührt. In: Süddeutsche Zeitung 22.7.23.9.1979.

Frieda Grafe, Enno Patalas: Ernst Lubitsch. Lernprozesse. In: Filmkritik Nr. 2/1970.

Ulrich Kurowski: Aufsteiger-Obsessionen. In: Film und Ton-Magazin Nr. 6/1980.

Enno Patalas: Ernst Lubitsch. In: Süddeutsche Zeitung 29./30.1.1972.

Herman G. Weinberg: The Lubitsch Touch. New York 1968.

Zur Berlinale wird erscheinen: Enno Patalas, Hans Helmut Prinzler (Hrsg.): Lubitsch, C. J. Bucher Verlag, München 1984.