

Jürgen Müller, Thomas Hensel

# Das Exlibris Ernst Lubitschs

Von Auslassungen und Anspielungen

Eine in einem Antiquariat in Los Angeles gefundene, wenig spektakuläre Ausgabe von Thomas Manns *Leiden und Größe der Meister* aus dem Jahr 1935 birgt eine Überraschung. Das leicht vergilbte und stockfleckige Buch enthält das Exlibris von Ernst und Vivian Lubitsch (Abb. 1).<sup>1</sup> Auf die Innenseite des vorderen Buchdeckels geklebt, verweist ein Exlibris im allgemeinen auf den Eigentümer des Buches. Die druckgrafischen Blätter klei-

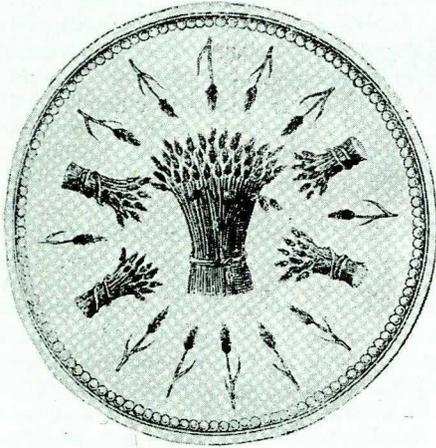
nen Formats zeigen dem Sammler nicht nur die Herkunft des Buches an und sagen damit etwas über dessen Schicksal aus, sondern deuten häufig auch die Lebens- und Vorstellungswelt des Bucheigners.<sup>2</sup> Im Falle Ernst Lubitschs erweist sich das Exlibris sogar als Schlüssel zum Verständnis seiner filmischen Poetik.

Die Wege von Ernst Lubitsch, der schon 1922 nach Hollywood übersiedelt war, und dem Emigranten Thomas Mann kreuzten sich in Amerika. Es ist bekannt, daß beide sich in den Kreisen der zur Emigration gezwungenen Europäer häufig begegnet sind und korrespondiert haben, Lubitsch gar die Familie Mann über Wochen in seinem Gartenhaus logieren ließ. Gleichwohl scheint der Band kein Geschenk aus der Hand des Schriftstellers zu sein, denn es fehlt die Widmung.

Der kreisrunden Form des Exlibris' ist am äußeren Rand der Name des Ehepaars Lubitsch eingeschrieben. Der Filmregisseur war in zweiter Ehe mit Sania Bezenenet verheiratet, die den Künstlernamen Vivian Gaye trug. Das Exlibris ist wahrscheinlich während beider Ehe zwischen 1935 und 1943 entworfen worden.<sup>3</sup> Im Gegensatz zu den Buchstaben des Namenszugs paßt sich der Schriftzug „EX LIBRIS“ im inneren Kreis der Krümmung an: Dynamisch legt er sich in die Kurve, scheint von den unterschiedlich massigen Kornähren gezogen zu werden oder diese zu schieben. Die Korngarbe im Inneren des Exlibris' mag dem



Abb. 1 Exlibris von Ernst und Vivian Lubitsch; wahrscheinlich zwischen 1935 und 1943, Ø 5,2 cm.



Spica fuit primo, quem nunc est cernere fascem.  
A paruis facimus munera ad ampla gradum.

Abb. 2 SYMBOLORVM & EMBLEMATVM EX RE HERBARIA DESVMTORVM CENTVRIA VNA COLLECTA A IOACHIMO CAMERARIO MEDICO NORIMBERG: Emblem Nr. 91 („Aus kleinen Teilen am Anfang wird ein großer Haufen. Zuerst war eine Ähre, was man nun als Garbe sehen kann. Von kleinen Aufgaben schreiten wir fort zu großen.“); um 1590 (aus: Arthur Henkel, Albrecht Schöne (Hrsg.), *Emble-mata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1967, Sp. 326).

Betrachter die „fruchtbringende Lektüre“ des Werkes von Thomas Mann empfehlen. Der humanistisch geschulte Betrachter könnte sich prima facie an emblematische Sinnbilder erinnert fühlen, deren Aufgabe es ist, beispielsweise den Gedanken des Aufstiegs vom Kleinen zum Großen zu veranschaulichen (Abb. 2).<sup>4</sup>

Im Exlibris lebt vor allem die Tradition der Imprese fort, in der ein Motto und eine bildliche Darstellung miteinander verknüpft werden.<sup>5</sup> Bild und Motto des Impresenträgers verweisen auf dessen Identität und Werke, wobei das Motto die Wahrnehmung des Bildes leitet. Das Motto der Imprese ist im Exlibris durch den Namen des Eigentümers ersetzt, was keinen prinzipiellen Unterschied bedeutet. Denn der Name fungiert als Metonymie, die den Interpreten nach einem Bezug zwischen dem gewählten Bild und dem Lebenswerk des Bucheigners suchen läßt. Meistens sind solche Bezüge zwischen Name und Bild nicht sofort ersichtlich, sondern als geistreiches Rätsel inszeniert. Sie

sollen anregen, nicht nur eine, sondern mehrere Bedeutungen zu suchen, hinter der offensichtlichen eine hintersinnige Deutung zu finden.

### *Das Exlibris als Selbstporträt des Regisseurs*

Schon der formalen Gestaltung des Exlibris' ist ein wichtiger Hinweis nahezu buchstäblich abzulesen. Die Dynamik des kreisförmig gebogenen Getreidebündels mit sich überschneidenden Ähren läßt an die Objektivblende einer Kamera denken. Die Gestaltung der drei Ähren alludiert eine optische Verzerrung, wie sie sich durch die konvexe Krümmung einer Linse ergibt. Man kann an Lichtreflexe denken, die beim Auftreffen von Sonnenlicht auf eine gläserne Oberfläche zu beobachten sind. Dem Kenner mag die umlaufende sachliche Schrifttype Objektive der Firma Carl Zeiss ins Gedächtnis rufen; statt den Namen des Herstellers instrumenteller Optik liest man denjenigen des diese Optik instrumentalisierenden Ehepaares.

In der Tradition des fotografischen Selbstporträts wurde der Fotograf bereits früh in Analogie gesetzt zu optischen Instrumenten<sup>6</sup> – etwa von Fred Boissonas im Jahr 1900 (Abb. 3). Bald dar-

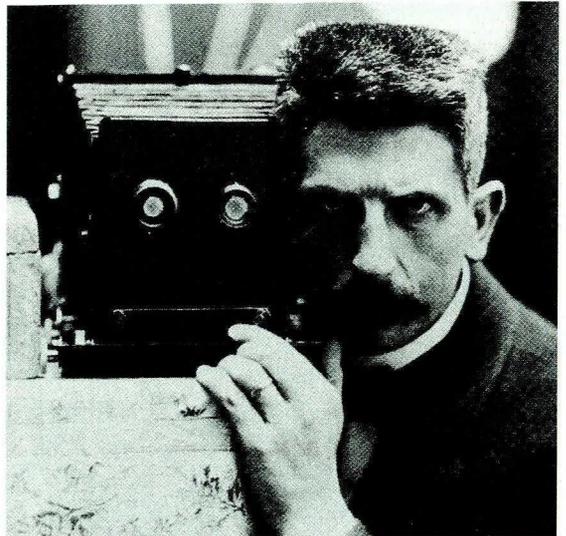


Abb. 3 Fred Boissonas: „Le Taxiphot, autoportrait comique“; Abzug von originaler Glasplatte, 1900, 24 : 30 cm (aus: Erika Billeter [Hrsg.], *Das Selbstporträt im Zeitalter der Photographie. Maler und Photographen im Dialog mit sich selbst*, Ausstellungskatalog Musée cantonal des Beaux-Arts Lausanne und Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Bern 1985, Abb. 235).

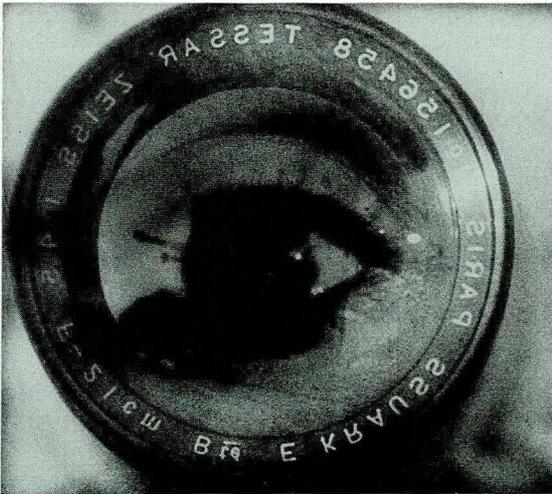


Abb. 4 Dziga Vertov: „The Man with a Movie Camera“. 1929 (aus: *Buñuel! Auge des Jahrhunderts*, Ausstellungskatalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, München 1994, S. 87).

auf war die Kameralinse nicht mehr nur Werkzeug und Insignie in der Hand des Künstlers; die Subjekte verwuchsen förmlich mit ihren Instrumenten zu einer Einheit. Immer wieder äußerten Fotografen, daß sie eins mit ihrem Apparat seien. So beschrieb Henri Cartier-Bresson die Kamera als sein „verlängertes Auge“, während Hilmar Pabel für sich in Anspruch nahm, daß er mit seinem Apparat „zusammengewachsen“ sei. Jacques-Henri Lartigue mußte beim Fotografieren nicht einmal mehr visieren: „Ohne durch den Bildsucher zu sehen, wußte er, was seine Leica sah, selbst wenn er sie mit ausgestreckten Armen hielt, wobei der Apparat gleichzeitig Ersatz für das Auge und für die Bewegungen, die Ortsveränderungen des Körpers wurde.“<sup>7</sup> Einer der einflußreichsten revolutionären Innovatoren des sowjetischen Films, Dziga Vertov, proklamierte 1923 in der Resolution des Rats der Drei: „I am kino-eye, I am a mechanical eye. I, a machine, show you the world as only I can see it.“<sup>8</sup> In „The Man with a Movie Camera“ gelang diesem Regisseur 1929 endlich die vollkommene Verschmelzung mit einer Kamera (Abb. 4).

Lubitschs *Exlibris'* stellt eine gewitzte Paraphrase dieser Vereinigungsphantasie von Regisseur und Kamera dar. Über dessen Form identifiziert sich Lubitsch mit der Optik einer Kamera. Wie kaum ein anderer Filmschaffender war Lubitsch darum bemüht, das Sehen selbst zu visualisieren. In seinem Werk „Angel“ aus dem Jahr 1937 etwa führt

er dem Zuschauer in einer filmischen Sequenz einen Mann mit Fernglas vor Augen, der mit diesem eine Frau beobachtet, die ihrerseits ein Fernglas an ihre Augen zu führen im Begriff ist – der Zuschauer sieht, wie jemand jemanden sieht, der seinerseits etwas sieht.<sup>9</sup> Lubitsch setzt viel daran, das Betrachten in einer visuellen Schachtelerzählung sich selbst bespiegeln zu lassen und die instrumentell-optischen Bedingungen der Sichtbarkeit selbst zum Thema zu machen. Wenige Jahre nach Entstehung des *Exlibris'* legte sich ein anderer Künstler in einem Selbstporträt Rechenschaft über sein optisches Instrumentarium ab: Um 1948 fotografierte Man Ray sich in einer konvexen spiegelnden Fläche und erzielte Verzerrungen, die denjenigen des *Exlibris'* verwandt sind (Abb. 5).

### Anamorphotische Ästhetik

Diese Zerrbild-Ästhetik macht auf eine weitere spezifisch optische Tradition aufmerksam, in die sich das *Exlibris* von Ernst und Vivian Lubitsch einschreiben läßt. Die um das leere Zentrum organisierte Darstellung der Ähren erinnert an anamorphotische Projektionen, wie sie seit der frühen Neuzeit bekannt sind. Bei der Anamorphose (grie-

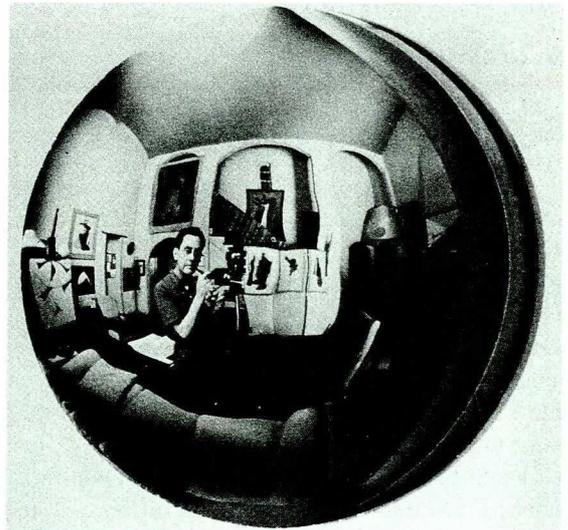


Abb. 5 Man Ray: Selbstporträt; Bromsilberabzug, um 1948, Ø 16,2 cm (aus: Erika Billeter [Hrsg.], *Das Selbstporträt im Zeitalter der Photographie. Maler und Photographen im Dialog mit sich selbst*, Ausstellungskatalog Musée cantonal des Beaux-Arts Lausanne und Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Bern 1985, Abb. 249).



Abb. 6 Henry Kettle: Zylinderanamorphose: „Die schlafende Venus wird von Amor enthüllt“; Öl auf Holz, um 1770, 37 : 48 cm (aus: Fred Leemann, Joost Elffers, *Anamorphosen. Ein Spiel mit der Wahrnehmung, dem Schein und der Wirklichkeit*, Köln 1975, Abb. 150).

chisch „Umgestaltung“) handelt es sich um die verzerrte Darstellung einer Figur oder eines Gegenstandes auf der Grundlage perspektivischer Gesetzmäßigkeiten.<sup>10</sup> Die Anamorphose ist ein extremes Beispiel optischer Verrätselung. Der Betrachter wird zunächst durch eine kaum erkennbare Darstellung irreführt, um sodann zu einer Stelle dirigiert zu werden, von der aus sich die optische Verzerrung auflösen läßt.<sup>11</sup>

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts erlebten sogenannte katoptrische Anamorphosen, die eines Spiegels, Zylinders oder Kegels bedürfen, um entzerrt zu werden, eine kurze Blütezeit. Diese verdankte sich nicht zuletzt dem verhüllenden Aspekt der Anamorphose, denn neben Geheimporträts war dasjenige, das versteckt werden mußte, nicht selten obszön oder erotisch, wie zum Beispiel die

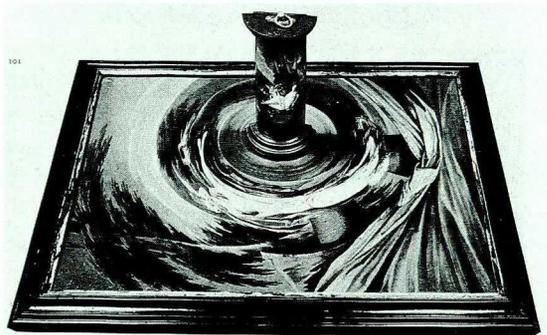


Abb. 7 Henry Kettle: Zylinderanamorphose: „Die schlafende Venus wird von Amor enthüllt“. Mit Hilfe eines Spiegels entzerrt sich die Darstellung; Öl auf Holz, um 1770, 37 : 48 cm (aus: Fred Leemann, Joost Elffers, *Anamorphosen. Ein Spiel mit der Wahrnehmung, dem Schein und der Wirklichkeit*, Köln 1975, Abb. 101).

Darstellung einer schlafenden Venus, die von Amor enthüllt wird (Abb. 6 und 7).

Bedient man sich zur Entschlüsselung von Lubitschs Exlibris eines optischen Hilfsmittels, indem man in dessen Zentrum einen zylindrischen Spiegel stellt, entzerren sich die kreisrund gebogenen Ähren und erscheinen gerade. Während diese ihre natürlich gewachsene Form zurückgewinnen, verkehrt sich der Schriftzug „EX LIBRIS“ jedoch in sein unlesbares, sinnloses Spiegelbild. So macht die mögliche Anwendung des anamorphotischen Effekts auf Lubitschs Exlibris deutlich, daß jede optische Erscheinung umgekehrt werden und ein Wechsel der Perspektive Klärung und Verunklärung zugleich bedeuten kann. Es gibt keinen archimedischen Punkt der Wahrnehmung, der eine vollkommene Wahrheit garantieren könnte. Im Gegenteil, jedes Sehen zeichnet sich notwendig durch seine Standortgebundenheit aus, stellt lediglich einen einzigen unter vielen möglichen Blickwinkeln dar.

In den Filmen Lubitschs wird dem Betrachter demonstriert, daß seine Sicht der Wirklichkeit gewöhnlich eine verzerrte, anamorphotische ist. Seine Filme zeigen, daß das, was man gemeinhin für die Wirklichkeit hält, lediglich als Segment und Aspekt zu begreifen ist. Die Vorstellung von etwas Ganzem ist Lubitsch fremd. Seine anamorphotische, auf Übertreibung und Verkehrung zielende Ästhetik entlarvt die Vorstellung einer mit sich selbst identischen Welt. In einem der schönsten Beispiele für den *Lubitsch-Touch*, „Trouble in Paradise“ von 1932, wird dem Zuschauer ein Gaunerpärchen glaubhaft als höchst ehrenwert vorgestellt, bis Lubitsch den Zuschauer aus anderer Perspektive hinter die Kulissen blicken läßt. Konsequenterweise wird der falsche Schein zerstört und vorgeführt, wie riskant es sein kann, sein Urteil über Menschen lediglich von einem einzigen Blickwinkel – in diesem Fall von der in die Irre führenden Wertschätzung erlesener Gewänder und Manieren – abhängig zu machen. Lubitschs Protagonisten ziehen je nach ihrem Blickwinkel richtige oder falsche Schlüsse. Dem Zuschauer ergeht es nicht anders, er muß sich der Vorläufigkeit und Standortgebundenheit seiner eigenen Erkenntnisse bewußt sein. Es bedarf eines Hilfsmittels, einer ironischen Bespiegelung à la Lubitsch, die Wirklichkeit angemessen zu verstehen. Hierin steckt Lubitschs ästhetisches Credo und, folgt man Frieda Grafe in ihrer Bewertung von „To Be or Not To Be“ aus dem

Jahr 1942, zugleich sein Horror vor einem Kino, das glaubt, die Wirklichkeit direkt abbilden zu können.<sup>12</sup>

„Es wird geschossen!“

Bekanntlich hat Paul Virilio die Entwicklung von Fotografie und Film mit der Entstehung moderner Kriegstechnologie in Verbindung gebracht. Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts haben sich Waffen und Kamertechnik weitgehend parallel entwickelt; die Entwicklung der Filmkamera ist eng mit der Erfindung automatischer Waffen verbunden: „Die Funktion der Waffe ist zunächst die Funktion des Auges: Visieren. Bevor er sein Ziel erreicht, muß ein Jäger, ein Krieger, immer versuchen, es mit Kimme und Korn seiner Waffe ins Visier zu nehmen, wie ein Kameramann seinen Gegenstand bei Dreharbeiten. *'Kamera läuft!'* ist daher nie weit entfernt von: *'Es wird geschossen!'*“<sup>13</sup> So waren etwa die auf einem Träger in Form eines Gewehrschaftes befestigte „Dr. Fol's Photographische Flinte“, entwickelt vor 1884 (Abb. 8), und die

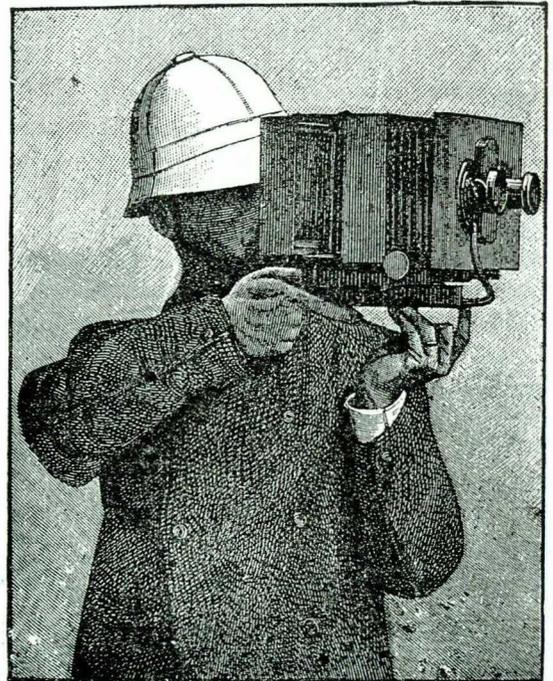


Abb. 8 „Dr. Fol's Photographische Flinte“, vor 1891 (aus: Josef Maria Eder, *Die Photographischen Objective, ihre Eigenschaften und Prüfung*, Halle a.S. 1891 [Ausführliches Handbuch der Photographie, Bd. 1.2], S. 587, Fig. 767).

„Photographische Flinte“ von Etienne Jules Marey aus dem Jahr 1882, die mit einer drehbaren Negativscheibe für Serienaufnahmen nach dem Prinzip des Trommelrevolvers funktionierte, wesentliche technische Vorstufen zur Entwicklung bewegter Filmbilder.

Die neu aufgekommene Kamerageneration der Pistolen-, Gewehr- und Kanonenkameras war der sichtbare Ausdruck eines neuen Verständnisses der Fotopraxis, dem das entsprechende jagdsprachlich-militärische Vokabular Rechnung trug.<sup>14</sup> Man „zielte“ durch das „Visier“, gelungene Motive waren „getroffen“, man konnte die Kamera aber auch „verreißen“ und die Aufnahme „verschießen“. Schon in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts findet man die Analogisierung von Kamera und Waffe. Damals wurde vielleicht zum ersten Mal der noch heute übliche Begriff des „snap-shot“, die englische Bezeichnung für einen ungezielten Gewehrshuß, auf die Tätigkeit des Fotografen bezogen.

Es ist notwendig, sich diesen sprachgeschichtlichen Hintergrund zu vergegenwärtigen, um den spezifischen Wortwitz des Exlibris' verstehen zu können. Denn die Darstellung der Kornähren erlaubt es, eine bestimmte deutsche Redewendung zu assoziieren. Wenn man mit einem Blick über die Kimme hinweg feststellt, daß sich das Ziel mit dem Korn exakt deckt – das Ziel „aufs Korn genommen“ ist –, kann man davon ausgehen, daß der Schuß trifft. Erst mit Hilfe von Kimme und Korn, die auf dem Lauf justiert sind, kann die Waffe genau auf das gewünschte Ziel ausgerichtet werden. Die waidmännisch-militärische Provenienz der Redewendung „jemanden aufs Korn nehmen“ entspricht der Poetik von Lubitschs Gesellschaftskomödien, in deren Dialogen er die scheinbar ernsthaften und würdigen Themen zur „Zielscheibe“ seines Spottes gemacht und „aufs Korn genommen“ hat.

Darüber hinaus verweist der Ausdruck „jemanden oder etwas aufs Korn nehmen“ nicht nur auf die optische Fixierung und Fokussierung eines Gegenstandes, sondern im Zusammenhang mit den Komödien Lubitschs auch auf die Tatsache, daß ein Witz nur dann funktioniert, wenn man „getroffen“ hat. Humor bedarf der Präzision, wie der Witz der Pointe bedarf. So markieren Sprachspiel und Bildwitz des Exlibris' nicht zuletzt auch die Position des Interpreten. Er ist es nämlich, auf den das Kameraobjektiv zielt, und er wird aufs Korn

genommen. Im leeren Zentrum dieser Linse scheinen sich alle Betrachter wiederfinden zu sollen.

„Im Lubitsch-Emmentaler ist jedes Loch genial.“

Das auffallend leere Zentrum des Exlibris' evokiert Lubitschs berühmte Auslassungen, seine Ellipsen, die wesentlich den *Lubitsch-Touch* ausmachen: „Das Entscheidende ist, daß das Sujet nie direkt abgehandelt wird. Wenn wir nun vor den Zimmertüren stehenbleiben, während alles drinnen passiert, wenn wir bei den Diensthofen sind, während alles im Salon passiert, und im Salon, wenn es auf der Treppe passiert, und in der Telefonzelle, wenn es im Keller passiert, so deshalb, weil sich Lubitsch ganz bescheiden sechs Wochen am Schreibtisch den Kopf zerbrochen hat, um am Ende den Zuschauern zu gestatten, sich selbst das Drehbuch zu konstruieren, gleichzeitig mit ihm, während auf der Leinwand der Film abläuft. [...] Also kein Lubitsch ohne Publikum, aber aufgepaßt, das Publikum kommt nicht hinzu zum schöpferischen Akt, es steckt mit drin, es ist ein Teil des Films. [...] Die sagenhaften Drehbuchellipsen funktionieren nur, weil unser Lachen die Brücke von einer Szene zur anderen schlägt. Im Lubitsch-Emmentaler ist jedes Loch genial.“<sup>15</sup>

Truffauts treffende Charakterisierung der elliptischen Filmsprache Lubitschs sei mit einem Filmausschnitt aus „Madame Dubarry“ von 1919 illustriert.<sup>16</sup> In einer Nahaufnahme sieht man König Ludwig XV. auf einer großen Parkbank, umgeben von der Königin, Höflingen und Dienern. Sodann in einer Nahaufnahme Jeanne auf einer kleinen Parkbank sitzend. Die folgende Großaufnahme zeigt, wie der König durch sein Lorgnon zu Jeanne hinblickt. Angezogen durch deren Schönheit ruht sein Auge auf der jungen Frau (Abb. 9). Doch während der König einen Augenblick lang nicht hinschaut, verschwindet sie. Sein suchender Blick vermag sie nicht mehr auszumachen. Lubitsch subjektiviert den Blick des Zuschauers, indem er ihm bestimmte Positionen und Rollen, hier die des Königs, zuweist. Wie in der Anamorphose wird ihm ein Standpunkt zuteil, der lediglich einen begrenzten Aspekt der Wirklichkeit zu erkennen erlaubt. Wenn Lubitsch den Zuschauern gestatten wollte, „sich selbst das Drehbuch zu konstruieren“, ist die Ausfüllung bedeutsamer Leere wesentlich eben jenen aufzugeben.<sup>17</sup>



Abb. 9 Ernst Lubitsch: „Madame Dubarry“; Standfoto, 1919 (aus: Enno Patalas, Ernst Lubitsch: Eine Lektion in Kino. Nachschrift einer Fernsehsendung, in: Hans Helmut Prinzler, Enno Patalas [Hrsg.], *Lubitsch*, München, Luzern <sup>2</sup>1987, S. 60-80, hier S. 70).

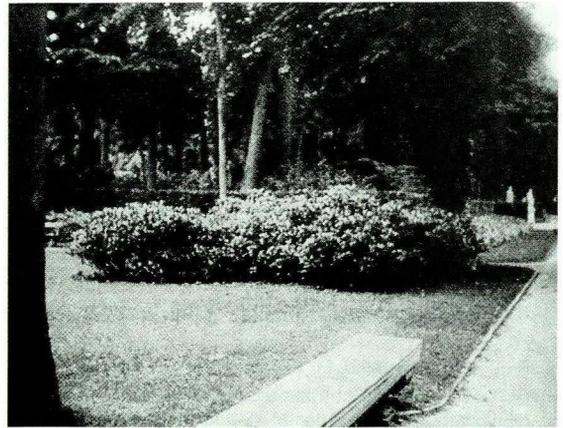


Abb. 10 Ernst Lubitsch: „Madame Dubarry“. Standfoto, 1919 (aus: Enno Patalas, Ernst Lubitsch: Eine Lektion in Kino. Nachschrift einer Fernsehsendung, in: Hans Helmut Prinzler, Enno Patalas [Hrsg.], *Lubitsch*, München, Luzern <sup>2</sup>1987, S. 60-80, hier S. 70).

Das Exlibris von Lubitsch inszeniert diese bedeutsame Leere als den verdichteten Mittelpunkt eines gewitzten Rebus', den der Regisseur dem Betrachter zu entschlüsseln aufgibt. In der bewußten Verknapfung findet sich das Grundmuster der für Lubitschs Filme so charakteristischen Poetik des Witzes. „Witzig ist, wie er schneidet, was er weg-

läßt, was er montiert.“<sup>18</sup> Es ist diese Kurzschlußtechnik, die Vermutungen, Anspielungen, Wünschen den nötigen Raum eröffnet, während gleichzeitig der vertraute Boden unter den Füßen wegsackt – Jeanne ist den Blicken des Betrachters entschwunden (Abb. 10), und der Kreis des Exlibris' denkt nicht daran, sich zu schließen.

1 Die Verfasser danken Martin Warnke, Hamburg, für den Hinweis auf das Exlibris.

2 Vgl. etwa Albert Treier, *Redende Exlibris. Geschichte und Kunstform des deutschen Bücherzeichens*, Wiesbaden 1986 (Buchwissenschaftliche Beiträge aus dem Deutschen Bucharchiv München, 17).

3 Über das Leben Ernst Lubitschs informiert mit weiterführenden Literaturhinweisen Herta-Elisabeth Renk, *Ernst Lubitsch*, Hamburg 1992 (rowohlts monographien, hrsg. von Wolfgang Müller). Vgl. auch Jürgen Müller, Wit and Image, in: *Im Blickfeld. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, 1. Jg., Nr. 1, Hamburg 1994, S. 247-250.

4 Zum Bedeutungsspektrum von Ähren und Korngarben vgl. Arthur Henkel, Albrecht Schöne (Hrsg.), *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1967, Sp. 319-328.

5 Zur Imprese im Kontext der Emblemik vgl. Albrecht Schöne, *Emblemik und Drama im Zeitalter des Barock*, München <sup>2</sup>1968, S. 42-45; sowie Ingrid Höpel, *Emblem und Sinnbild. Vom Kunstbuch zum Erbauungsbuch*, Frankfurt am Main 1987, S. 11-35, insbesondere S. 20-28.

6 So auch zu Mikroskop und Fernrohr. Vgl. Astrit Schmidt-Burkhardt, *Sehende Bilder. Die Geschichte des Augenmotivs seit dem 19. Jahrhundert*, Berlin 1992, insbesondere S. 195-226.

7 Paul Virilio, zit. nach: Thilo Koenig, Das kriegerische Vokabular der Fotografie, in: *Fotogeschichte*, 12. Jg., Heft 43, Marburg 1992, S. 39-48, hier S. 45.

8 Dziga Vertov, Kinoks: A Revolution, in: Annette Michelson (Hrsg.), *Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov*, Berkeley, Los Angeles, London 1984, S. 11-21, hier S. 17.

9 Vgl. Enno Patalas, Ernst Lubitsch: Eine Lektion in Kino. Nachschrift einer Fernsehsendung, in: Hans Helmut Prinzler, Enno Patalas (Hrsg.), *Lubitsch*, München, Luzern <sup>2</sup>1987, S. 60-80, hier S. 75.

10 Darüber hinaus bezeichnet die anamorphotische Optik im Film ein optisches Verfahren, durch das Bilder in horizontaler Richtung bei der Aufnahme im Verhältnis 1 : 2 zusammengezogen werden; ein Anamorphot im Projektor entzerrt das Bild bei der Wiedergabe. Dieses Verfahren wird allerdings erst nach Lubitschs Tod, seit den 50er Jahren, für das Breitwandkino eingesetzt. Vgl. auch Christophe Pinel, La

- brèche de l'écran large: de Chrétien au CinemaScope, in: *Cinémathèque. Revue semestrielle d'esthétique et d'histoire du cinéma*, Nr. 9, printemps 1996, Crisée 1996, S. 104-115.
- 11 Das Verfahren, das diese Kompositionen generiert, entstand laut Jurgis Baltrušaitis „in einer Atmosphäre der Kuriosität und der Zauberkunst, birgt jedoch einen Kern von Abstraktion in sich, von Illusionsmechanismus und einer Gedankenwelt, die von einer künstlichen Wirklichkeit ausgeht, die sie bestehenden Objekten auferlegt“; Jurgis Baltrušaitis, Vorwort, in: Fred Leemann, Joost Elffers, *Anamorphosen. Ein Spiel mit der Wahrnehmung, dem Schein und der Wirklichkeit*, Köln 1975, S. 6-8, hier S. 6.
  - 12 Vgl. Hans Helmut Prinzler, Berlin, 29.1.1892 – Hollywood, 30.11.1947. Bausteine zu einer Lubitsch-Biografie, in: Prinzler/Patalas (Hrsg.), (Anm. 9), S. 8-59, hier S. 56.
  - 13 Paul Virilio, Die Ent-Täuschung. Logistik der Wahrnehmung: vom Krieg der Töne und Bilder, in: *Lettre Internationale*, Nr. 12, 1. Vierteljahr 1991, Berlin 1991, S. 16-18, hier S. 18. Siehe auch ders., *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*, Frankfurt am Main 1994 (französische Originalausgabe 1984), und Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin 1986, S. 190: „Der Transport von Bildern wiederholt nur den von Patronen. Um im Raum bewegte Gegenstände, etwa Leute, visieren und fixieren zu können, gibt es zwei Verfahren: Schießen und Filmen. [...] Was das Maschinengewehr vernichtete, machte die Kamera unsterblich.“ Vgl. dazu Koenig, (Anm. 7), S. 39-48, und ders., „Die Kamera muß wie eine nimmer fehlende Büchse in der Hand ihres Herrn liegen.“ Gedanken zu einem medien-spezifischen Sprachgebrauch, in: *Fotogeschichte*, 8. Jg., Heft 30, Marburg 1988, S. 3-14.
  - 14 Vgl. Koenig, (Anm. 7), S. 39-48, hier S. 42-44.
  - 15 François Truffaut, Lubitsch war ein Fürst, in: Prinzler/Patalas (Hrsg.), (Anm. 9), S. 120-122, hier S. 121.
  - 16 Vgl. Patalas (Anm. 9), S. 60-80, hier S. 69 f.
  - 17 Zu Ellipsen im Film vgl. Noël Carroll, Address to the Heathen, in: *October*, Nr. 23, Winter 1982, Cambridge (MA) 1982, S. 89-163, insbesondere S. 125-135.
  - 18 Frieda Grafe, Was Lubitsch berührt, in: Prinzler/Patalas (Hrsg.), (Anm. 9), S. 81-87, hier S. 83.