

Peter Braun

Schattenspiele. Lotte Reiniger und die visuelle Kultur des Schattens um 1800

I. Lotte Reiniger

In ihrem optischen Erscheinen wirken die Silhouettenfilme Lotte Reinigers wie abgefilmte Schattenspiele. Die Leinwand im Kino entspricht jener der Schattenspielbühne. Und auch die gelenkigen, schwarzen Umrissfiguren schweben und tanzen über die Filmleinwand wie ihre Vorgänger über die Leinwand des Schattenspiels. Allenfalls das Licht im Kino ist weniger flackernd als die Öllampen im Schattentheater, und auch die unvermeidbaren Reflexe der Führungsstäbe, eine leichte, aber zugleich die Dynamik des Geschehens unterstreichende Störung im Dispositiv des Schattentheaters, sind auf der Kinoleinwand nicht zu sehen. Doch rufen die Filme Lotte Reinigers zugleich auch andere mediale Praktiken wach – beispielsweise jene der Scherenschnitte und Silhouetten, jener Kunst also, die mittels eines geschickten Gebrauchs der Schere aus schwarzem Papier filigrane Porträts, Genreszenen oder Phantasielandschaften entstehen lassen. Beide Praktiken wiederum stehen ihrerseits in einer langen Tradition, in der das Phänomen des Schattens zugleich medial modelliert und mit einer kulturellen Bedeutung aufgeladen worden ist. Die folgenden Ausführungen unternehmen eine Spurensuche nach dieser kulturellen Semantik und medialen Modellierung des Schattens – mit dem Ziel, jene Bedeutungsschichten und intermedialen Strategien freizulegen, die in die Kunst Lotte Reinigers eingegangen und durch sie im 20. Jahrhundert, getragen von einem sowohl neoromantischen als auch avantgardistischen Impuls, aktualisiert worden sind.

II. Zur Geschichte des Schattens

Die für das europäische Abendland wohl älteste kulturelle Semantik des Schattens führt zurück in die griechische Antike. Hier veranschaulichte der Schatten die Psyche – jenen Teil des Menschen, der sich nach dem Tod vom Körper trennt und als schattenhaftes Abbild – gewöhnlich als

eidolon oder *phantasma* bezeichnet – im unterirdischen Reich des Hades fortlebt.¹ In der Unterwelt entdeckt Odysseus unter den Toten seine Mutter Antikleia. Dreimal, so wird geschildert, will er sie umarmen. „Dreimal jedoch“, übersetzt Schadewaldt, „entflog mir jene aus den Armen, einem Schatten gleich oder einem Traume“.² Doch auch nach der griechischen Aufklärung – nach Platon – blieben sowohl in der vor- als auch nachchristlichen Zeit Schatten und Seele fest verbunden. Vor allem in volksreligiösen Vorstellungen findet sie sich in vielfachen Variationen – was vielleicht mit dem hohen Stellenwert des Schattens in der bäuerlichen Kultur zusammenhängt.³ Unter dem Einfluss skandinavischer und isländischer Traditionen hat sich auch die Vorstellung verbreitet, der Schatten sei das sichtbare Zeichen eines persönlichen Schutzgeistes, der den Menschen von der Geburt bis zum Tod begleitet. In kritischen Situationen kann er sich verselbständigen und seinem Schattenwerfer warnende Zeichen geben. Im Christentum hat sich daraus die Vorstellung des Schutzengels ergeben.

Gegenüber der langen kulturellen Semantisierung tritt eine konsequente mediale Modellierung des Schattens historisch erst relativ spät auf. In der bildenden Kunst hat sie sich erst in der Renaissance mit der Zentralperspektive und ihrer Illusion eines *fenestra aperta* durchgesetzt.⁴ So hat sich denn auch kein geringerer als Leonardo da Vinci lebenslang mit dem Phänomen des Schattens auseinander gesetzt. Leonardo plante ein *Buch der Schatten*, einen eigenständigen Traktat, der systematisch alle Arten und Aspekte des Schattens darlegen sollte. Von Leonardo stammt auch der Begriff des *Schlagschattens*, der unsere bildliche Vorstellung vom Schatten vor allem prägt. So war es denn vor allem die geometrische Projektion des Schattens, die in der Folgezeit von großem Einfluss auf die Geschichte der Bilder wurde. Das hatte in gleicher Weise mediale wie mentalitätsgeschichtliche Folgen: Der Schatten wurde zu einer gleichmäßigen Projektion mit einem scharfen Umriss – was empirisch ja gar nicht der Fall ist, denn der Schatten tritt oft in wechselnden Intensitäten auf und überlagert sich in seinen Randzonen mit dem ihn stets umgebenden Licht, was wiederum zu Reflexionen und Diffraktionen führt. Verfestigt hat sich die Vorstellung einer strengen Projektion in vielen Lehrbüchern zur Technik der Perspektive, die vor allem auf das technische Zeichnen zielten. Immer komplexere Fälle von Schattenprojektionen auf Oberflächen und Gegen-

¹ Von großem Einfluss für die Altertumforschung hat sich die Studie *Psyche* von Erwin Rohde erwiesen. Vgl. Rohde, Erwin: *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, 2 Bde. Tübingen 1893.

² Homer. *Die Odyssee*, Deutsch von Wolfgang Schadewaldt, Hamburg 1958, 144.

³ Rochholz, Ernst Ludwig: *Deutscher Unsterblichkeitsglaube*, 2 Bde. Berlin 1867, darin vor allem „Ohne Schatten, ohne Seele. Der Mythos vom Körperschatten und vom Schattengeist“, 59-130, 61-62. Dort heißt es; „Er [der Landmann, P.B.] bemisst und berechnet Dinge nach ihrem Schattenwurf, benennt sie darnach und bestimmt darnach ihre Dauer und ihr Schicksal. Er denkt sich Element, Weltgegend und Gestirne von den Einflüssen dieses geheimnisvollen Wesens gelenkt; er sieht Jahreslauf und Witterung abhängig davon; Mensch, Thier und Pflanze unterscheidet er in schattenwerfende und schattenmildernde, in schattenhäufende und schattenlose. [...] Kurz, dieser Schatten ist dem Aelpler und Sennen noch jetzt seine älteste Stundenuhr, sein ältestes Grenz- und Markenmaß, sein leiblicher Vor- und Nachtreter, sein Doppelgänger und als solcher sogar noch seine Lebens-Assecuranz.“

⁴ Vgl. Gombrich, Ernst: *Schatten. Ihre Darstellung in der abendländischen Kunst*. Berlin 1996. Sowie Stoichita, Victor: *Eine kurze Geschichte des Schattens*. München 1999.

stände aller Art wurden darin geometrisch konstruiert und berechnet, um die Fertigkeit in Geometrie zu schulen. Schließlich taucht in diesem Umfeld am Ende des 18. Jahrhunderts der Begriff einer Wissenschaft vom Schatten auf, namentlich in verschiedenen Traktaten zur Architektur. So nennt sich ein weit verbreitetes Lehrbuch von Dupain de Montesson aus dem Jahr 1790 *La Science des Ombres* und in der deutschen Übersetzung aus demselben Jahr *Die zum Zeichnen und Malen unentbehrliche Wissenschaft des Schattens oder sogenannte Schattir-Kunst*.⁵

III. Das Schattenspiel

Als italienische Gaukler, Puppenspieler und Schausteller Ende des 17. Jahrhunderts die Alpen überqueren und neben anderen Darbietungen auch das Schattenspiel in das mittlere und nördliche Europa bringen, bezeichnen sie ihre Kunst in der Regel als „italiänische Schatten“⁶. Mit dem Zusatz ‚italiänisch‘ wird nicht nur die Herkunft bezeichnet, sondern er bringt dem Schattenspiel auch ein exotisches Moment der Ferne ein. Weitere Akzente werden im Südlichen, Spielerischen, Artistischen und Antiken gelegen haben – all jene Qualitäten, die Italien im 18. Jahrhundert zum bevorzugten Reiseziel deutscher Intellektueller werden ließ. Es sind jedoch auch eine Reihe anderer Bezeichnungen bekannt, mit denen die Aufmerksamkeit ganz auf die Schattenfiguren gelenkt wird, so „Spielschatten“, „Schattenwerke“ oder „bewegliche Schatten“; einmal auch preist ein erhaltener Theaterzettel in Nürnberg für das Jahr 1691 eine *comoedia umbratica* an. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts setzt sich dann zunehmend der Begriff der *ombres chinoises* – der chinesischen Schatten durch. Schuld daran ist ein französischer Jesuit, Jean Baptiste du Halde. In einem Reisebericht, der 1736 in Frankreich und 1748 in Deutschland erschienen ist, bringt er zum ersten Mal Kunde von der chinesischen Kunst des Schattenspiels. Der Autor war ihr in Peking während des dortigen Neujahrsfestes begegnet. Er schreibt: „Ein andermal lassen sie Schatten erscheinen, die Prinzen, Prinzessinnen, Soldaten, Narren und andere Personen darstellen, deren Gesten so mit den Worten derer, die sie bewegen, übereinstimmen, dass man glauben könnte, sie verstünden sich tatsächlich aufs Sprechen.“⁷

Mit der sich durchsetzenden Bezeichnung *ombres chinoises* wird das Schattentheater, bis dahin eine reine Jahrmarktattraktion von Gauklern, nobilitiert. Von da an findet es den Weg an die Höfe, in den Kreis der Aristokraten. Es wird Teil einer dort allgemein gepflegten Begeisterung für chinesische Gegenstände aller Art. Ganze Säle, in denen die jeweilige Sammlung zur Schau gestellt wird, werden auf vielen Schlössern eingerichtet und Aufführungen von Schattentheatern organisiert.

⁵ Oechslin, Werner: Je fais la lumière. Wie der Architekt aus dem Schatten des Malers tritt. In: Das Geheimnis des Schattens. Licht und Schatten in der Architektur. Hg. von Hélène Binet. Frankfurt/M. 2002, 78-95, 80.

⁶ Das Standardwerk zur Geschichte des Schattenspiels, auf das sich alle neueren wissenschaftlichen und populären Darstellungen beziehen, stammt von dem Kieler Orientalisten Georg Jacob. Vgl. Jacob, Georg: Geschichte des Schattentheaters im Morgen- und Abendland, zweite, völlig umgearbeitete Auflage. Hannover: 1925 (zuerst Berlin 1907), 162-163.



Abb. 1: Les ombres chinoises auf einem Kupferstich von Daniel Chodowiecki um 1780

Doch der reisende Jesuit du Halde hatte keine originalen Schattenspielfiguren aus China mitgebracht. So trat sein Bericht nicht weiter in Widerspruch mit den von den italienischen Schaustellern her bekannten Schattenspielfiguren, obwohl doch beide nur wenig miteinander gemein haben. Denn bei den chinesischen Schattenspielfiguren handelt es sich um filigrane, perforierte Gebilde, die aus Rinder- oder Eselshaut gefertigt werden. Das Pergament wird auf beiden Seiten mit Pflanzenfarben eingefärbt, so dass die chinesischen Figuren einen farbigen und reich ornamentierten Schatten auf die Leinwand des Theaters werfen.⁷ Die Spielstäbe bestehen aus feinem Bambus und sind mit Fäden oder kleinen Eisendrahtstücken an den beweglichen Teilen der Figuren befestigt. Die Figuren werden beim Spiel dicht an die Leinwand herangeführt, um Unschärfen zu vermeiden. Im Grunde wird weniger ein Schatten, als vielmehr ein farbiger Reflex auf der anderen, den Zuschauern sichtbaren Seite des transparenten Bühnenschirms erzeugt. Als Lichtquelle hat bis weit ins 20. Jahrhundert eine Öl- oder eine Talglampe gedient, die keine gleichbleibende Beleuchtung erzeugt, sondern ein bewegliches, flackerndes Licht. Die Lampe wird meist etwas erhöht und in jedem Fall vor den Spielern angebracht, um nicht auch noch ihren Schatten auf den Schirm zu werfen; die Schatten der Führungsstäbe hingegen lassen sich nicht vermeiden. Kulissen werden zumeist an den Seitenrändern angebracht. Oftmals kommt auch ein Boden, auf dem die Handlung spielt, zum Einsatz. Dennoch bleibt die Leinwand des chinesischen Schattenspiels gemäß der kulturellen Bildtradition zweidimensional.

⁷ Simon, Rainald: Das Chinesische Schattentheater, Katalog der Sammlung des Deutschen Ledermuseums. Offenbach/M. 1986, 98. Der Katalog bietet einen vorzüglichen Überblick über das chinesische Schattentheater und führt zudem die eindrucksvolle Sammlung des Museums auch optisch anspruchsvoll vor.



Abb. 2: Chinesische Schattenspielfiguren, Vierergruppe

Über die Spieltechnik mit chinesischen Schatten schreibt der Sinologe Rainald Simon:

Die Fertigkeit, Figuren lebensecht zu führen, erwirbt der Spieler durch genaue Naturbeobachtung, insbesondere der Bewegungen der im Spiel vorkommenden Tiere, und durch tägliches Training. Er ist in der Lage, drei Figuren in einer Hand zu halten und gehen zu lassen, wobei er sogar Unterschiede zwischen Frau und Mann in Gang und Verhalten zu gestalten vermag. Gleichzeitig hat er darauf zu achten, alle Figuren in einer Ebene zu halten. Besondere Anforderungen stellen Kampfszenen, in denen ein guter Spieler in jeder Hand vier Figuren führt. Solche Kunstfertigkeit ist nur nach langjähriger Übung zu erreichen, die oft schon in frühem Alter beginnt. Die Technik des Spiels wird deshalb auch „Kunst der Bewegung“, der Spieler „bewegende Hand“ genannt.⁸

Klassischerweise ist das chinesische Schattentheater auf vier Positionen besetzt. Dem Hauptspieler, dessen Aufgabe die Führung der Figuren ist, arbeitet ein Assistent zu, der die Figuren im Spiel reicht und nach ihrem Auftritt wieder in Empfang nimmt. Die dritte Position wird von einem Trommler eingenommen, der den Gang der Handlung rhythmisch akzentuiert und die Einsätze für den Gesang gibt, der einem vierten Mitspieler vorrangig überantwortet ist. Darüber hinaus sind aber alle Mitspieler in der Lage, sowohl Gesangs- wie Sprechpartien zu übernehmen.

Neben China gibt es auch in anderen asiatischen Ländern, wie in Thailand und in Indonesien, sowie in Indien eine Kultur des Schattenspiels. Es würde hier viel zu weit führen, diese verschiedenen Spielarten des Schattentheaters zu beschreiben. Alle jedoch besitzen einen kultisch-religiösen Ursprung. So unterscheiden sich das asiatische und europäische Schattentheater doch erheblich voneinander. Die augenfälligste Differenz besteht sicherlich in den Figuren, die bereits im italienischen Schattenspiel als flächige Umrissfiguren entworfen sind. Sie werden entweder aus festem Karton oder Blech hergestellt. Den erhaltenen Theater-Quellen, zumeist Erlaubnisgesuche, die an

⁸ Vgl. Simon 1986, 24-25 (wie Anm. 7).

den Magistrat einer Stadt gerichtet waren und Theaterzettel, mit denen die Aufführungen beworben wurden, ist zu entnehmen, dass Schattenspiele eine Attraktion unter mehreren im Programm einer Schauspieltruppe gewesen sind. So heißt es in einer im Jahr 1794 erschienenen Hamburger Theater-Geschichte: „Ein gewisser Chiarini gab diese *ombres chinoises* wohl am vorzüglichsten vom 8. November 1780 bis in das Jahr 1781 zu seinen Seiltänzen, Illuminationen und Pantomimen, womit er die Hamburger belustigte.“⁹ Damit stehen die Schattenspiele in enger Nachbarschaft zu den *laterna-magica*-Projektionen, deren früheste Belege für den schaustellerischen Gebrauch ebenfalls auf Italien weisen.

Nicht zuletzt die Konkurrenz unter den verschiedenen medialen Darbietungen hat wohl dazu geführt, dass sich die Techniken immer weiter verfeinert haben. Bald werden Schattenspielfiguren mit beweglichen Gliedmaßen entwickelt, die über Drähte, Fäden oder Führungsstäbe bewegt werden können. Klappmechanismen ermöglichen zudem die plötzliche Verwandlung einer Figur, so dass beispielsweise die Verzauberung einer Figur optisch vorgeführt werden kann.



Abb. 3: und 4: Europäische Schattenspielfiguren.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts ist der Illusionismus des Schattenspiels weit gediehen – so jedenfalls ist eine Schilderung auszulegen, die Johann Heinrich Helmuth in der vierten Auflage seiner *Volksnaturlehre zur Dämpfung des Aberglaubens* im Jahr 1798 gegeben hat:

Nichts gewährt wohl eine täuschendere Erscheinung als das chinesische Schattenspiel, womit Herr Cavalieri auf dem Theater des Herrn Ritters

⁹ Vgl. Simon 1986, 24-25 (wie Anm. 7). Hervorhebung im Original.

von Pinetti zu Berlin, in dem verwichenen Jahre Vorstellungen gegeben hat, die das größte Erstaunen erregt haben. In der Gegend, welche den Himmel vorstellt, sieht der Zuschauer den Untergang des Mondes und den Ausgang der Sonne so natürlich, daß er nicht weiß, ob er seinen eigenen Augen trauen soll. Auch können dadurch verschiedene Tiere und Gestalten von lebenden und verstorbenen Personen, wie auch das Schauspiel des Platzregens und eines Hagelwetters, sehr natürlich vorgestellt werden.¹⁰

Trotz aller optischen Effekte bleibt das beherrschende Erscheinungsbild der europäischen Schattenspielfiguren die schwarze Umrissfigur – ähnlich den geometrischen Projektionen des Schlag-schattens in den Architekturtraktaten. Weiter gestützt und wechselseitig beeinflusst wurde diese Modellierung des Schattens im Schattentheater durch eine andere mediale Praxis, die sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts großer Beliebtheit erfreute: die sogenannten Schattenrisse oder Silhouetten.

IV. Die Silhouetten

Von England, wo sich die ältesten Scherenschnittporträts nachweisen lassen, kommen die Schattenrisse nach Frankreich und Deutschland und verbreiten sich rasch – nicht zuletzt, weil sie in der Anschaffung sehr viel billiger als gemalte Miniaturporträts sind. Bis dahin sind es vor allem Weißschnitte mit arabesken und ornamentalem Charakter gewesen, die in der Geschichte des geschnittenen Papiers vorherrschten. Für sie war die Durchbrechung der weißen Papierfläche in filigrane Schnittfiguren konstituierend. Es wurde aber manches Mal auch schwarzes Papier benutzt. Neu an den Schattenrissen, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts auftreten, ist deshalb nicht die Farbe, sondern die Reduktion auf den flächigen Umriss des menschlichen Profils – mithin wieder eine Ähnlichkeit zu den geometrischen Projektionen des Schlagschattens.

Die Apparatur, die für die Herstellung der Silhouetten notwendig ist, besteht aus wenigen Elementen. In einem abgedunkelten Raum setzt sich derjenige, von dem ein Schattenprofil angefertigt werden soll, zwischen eine Lichtquelle und die Wand, an der ein Bogen Papier befestigt ist – und zwar im Winkel von 90 Grad. Damit der Schatten nicht zu groß und an den Rändern unscharf wird, darf der Abstand nicht allzu groß sein. Nun bedarf es eines Helfers, der die Umrisslinie des Profils – die Grenzlinie zwischen dem dunkleren Schatten des Kopfes und der helleren Wand – möglichst genau nachzeichnet. Ist der Umriss des Schattens fixiert, wird er mit Hilfe eines mechanischen Kopiergeräts, des Storchenschnabels, verkleinert – in der Regel auf Albumformat. Anschließend wird die Fläche mit schwarzer Tusche ausgefüllt und anschließend ausgeschnitten. Wiederum mit dem Storchenschnabel können nun beliebig viele Kopien, bzw. eine Art Abzüge hergestellt werden. Um 1780 erscheinen in Deutschland die ersten Anleitungsbücher, in denen

¹⁰ Zit. nach Jacob 1925, 166-167 (wie Anm. 6). Hervorhebung im Original.

ausführlich die Papier- und Kerzenwahl, die zu verwendende Bleistiftsorte und die Konsistenz der Tusche abgehandelt wird; so das vermutlich von Friedrich Christoph Müller verfasste Buch *Ausführliche Abhandlung über die Silhouetten und deren Zeichnung, Verjüngung, Verzierung, Vervielfältigung*.¹¹

Ein anderes Anleitungsbuch aus dem Jahr 1779 trägt den Untertitel: *nebst einer Einleitung für ihren physiognomischen Nutzen*. Damit rückt ein ganzer Diskussionszusammenhang in unmittelbare Nähe zu den Silhouetten, der sich mit diesen geradezu verschmolzen hat. Die Physiognomik ist in dieser Zeit vor allem mit dem Namen des Züricher Pfarrers Johann Caspar Lavater verknüpft, der zwischen 1775 und 1778 in vier Bänden *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe* veröffentlicht hat. Aber auch Goethe trug durch seine Leidenschaft für die „zarten schattenden Gebilde“, seine langjährige Freundschaft mit Lavater und seine Mitarbeit an den Fragmenten entschieden dazu bei, dass sich die Silhouetten zunächst vor allem über die kleinen, musischen deutschen Fürstenhöfe wie Darmstadt, Dessau, Gotha und Weimar ausbreiteten, um gegen Ende des 18. Jahrhunderts dann auch die Universitätsstädte zu erreichen. Später jedoch beförderten eine sich steigernde „Christologie“ Lavaters und seine Hinwendung zum Mesmerismus – Christus wurde für ihn, nachdem er im Kontext der Physiognomik das Idealprofil verkörpert hat, nun zum ersten „Magnetiseur“ – eher die Distanz als die Menschenliebe zu Goethe. Wie dem auch sei – mentalitätsgeschichtlich bildeten die physiognomischen Auslegungen, wie sie Lavater, Goethe und nach ihrem Vorbild viele andere vollzogen haben, ein wichtiges Experimentierfeld der bürgerlichen Kultur: Sie schufen ein bildhaft-empfindsames Vokabular für somatische und seelische Phänomene. Damit nahmen sie Teil an der großen Emanzipationsbewegung des Bürgertums, das nach Möglichkeiten suchen musste, sich nicht mehr über Herkunft und Stand, sondern aufgrund anderer – neben merkantiler vor allem ethischer – Werte zu definieren.

Lavaters Projekt einer allgemeinen Physiognomik selbst stellt ein komplexes Konglomerat apparativer, diskursiver und performativer Elemente dar. Ihr Ziel besteht zunächst darin, eine Fertigkeit einzuüben – in dem Sinne, wie Lavater selbst die Physiognomik knapp definiert, nämlich als „die Fertigkeit durch das Aeüßerliche eines Menschen sein Inneres zu erkennen“.¹² Dafür eignen sich, so eine Erfahrung Lavaters, Silhouetten und Schattenrisse im besonderen Maße. So äußert er sich in Buch II im 11. Fragment direkt über die Schattenrisse:

Aus blossen Schattenrissen hab' ich mehr physiognomische Kenntnisse gesammelt, als aus allen übrigen Porträten; durch sie mein physiognomisches Gefühl mehr geschärft, als selber durch's Anschauen der immer sich wandelnden Natur. Der Schattenriß faßt die zerstreute Aufmerksamkeit

¹¹ Zit. nach Jacob 1925, 167 (wie Anm. 6).

¹² Metken, Sigrid: *Geschnittenes Papier. Eine Geschichte des Ausschneidens in Europa von 1500 bis heute*. München 1978, 131.

zusammen; concentriert sie bloß auf Umriß und Gränze, und macht daher die Beobachtung einfacher, leichter, bestimmter; – die Beobachtung und hiermit auch die Vergleichung. Die Physiognomik hat keinen zuverlässigeren, unwiderlegbaren Beweis ihrer objektiven Wahrhaftigkeit als die Schattenrisse.¹³

Lavater hat den großen Vorteil der Schattenrisse für sein Projekt sehr genau erfasst: Sie bündeln die zerstreute Aufmerksamkeit und „concentrieren“ sie auf die Profillinie. Die erste Strategie, um dies zu erreichen, ist die Reduzierung von drei auf zwei Dimensionen; Schattenrisse und Silhouetten werden als Flächen wahrgenommen. Eine zweite liegt in der Abstraktion, wodurch alle Details, die ein Gesicht ausmachen, unsichtbar werden – von der Form der Backenknochen bis zum Blick. Damit setzen die Schattenrisse in der Kombination ihrer apparativen Strategien der Sichtbarkeit mit der diskursiven Indienstnahme für die Physiognomik bereits um, was sich im Laufe des 19. Jahrhunderts steigern wird: sie schaffen und disziplinieren Aufmerksamkeit. Lavater hat die apparativen Effekte, auf denen die Schattenrisse beruhen, beschrieben und reflektiert; ihren vollen Nutzen für sein Projekt jedoch erlangen sie erst durch ihre dispositive Anordnung. Durch sie kann er seine Physiognomik empirisch absichern. In demselben Fragment heißt es an anderer Stelle:

Das Schattenbild von einem Menschen, oder einem menschlichen Gesichte, ist das schwächste, das leereste, aber zugleich [...] das wahreste und getreueste Bild, das man von einem Menschen geben kann; das schwächste; denn es ist nichts Positives; es ist nur was Negatives – nur die Gränzlinie des halben Gesichtes; – das getreueste, weil es ein unmittelbarer Abdruck der Natur ist, wie keiner, auch der geschickteste Zeichner, einen nach der Natur von freyer Hand zu machen imstande ist. Was kann weniger Bild einen ganz lebendigen Menschen seyn, als sein Schattenriß? und wie viel sagt er! wenig Gold; aber das reinste!¹⁴

„Ein unmittelbarer Abdruck der Natur“ – das Gesicht selbst wirft sich in Form seines Schattens an die Wand und hinterlässt dort einen Abdruck seiner selbst. Da jedoch bereits kleinste Fehler im Nachzeichnen des Schattens den Gesamteindruck trügen, entwickelte Lavater bereits in einem frühen Stadium seines Projekts eine Apparatur, durch die das schwächste Glied in der Herstellung – die nachzeichnende, menschliche Hand – optimale Bedingungen erhalten sollte. Das Resultat war der Silhouettierstuhl.¹⁵ Zwei Elemente der dispositiven Anordnung, die sich im Silhouettierstuhl materialisieren, werden im Vergleich zum Nachzeichnen an der Wand verändert. Auf der einen Seite wird der Porträtierte mit verschiedenen Halterungen und Stützen stillgestellt, die

¹³ Zitiert wird im Folgenden aus der Ausgabe: Lavater, Johann Caspar: Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe. Hg. von Christoph Siegrist. Stuttgart 1984, 21.

¹⁴ Lavater 1984, 154 (wie Anm. 13).

¹⁵ Der Silhouettierstuhl wurde 1776 von Johann Caspar Lavater ebenfalls im zweiten Buch seiner *Physiognomischen Fragmente* vorgestellt.

Eigenbewegung des Körpers ausgeschaltet. Auf der anderen Seite wird dem Zeichner genügend Bewegungsfreiheit gegeben, um ihn in seiner Tätigkeit nicht zu behindern und zum Absetzen des Schwungs zu zwingen.

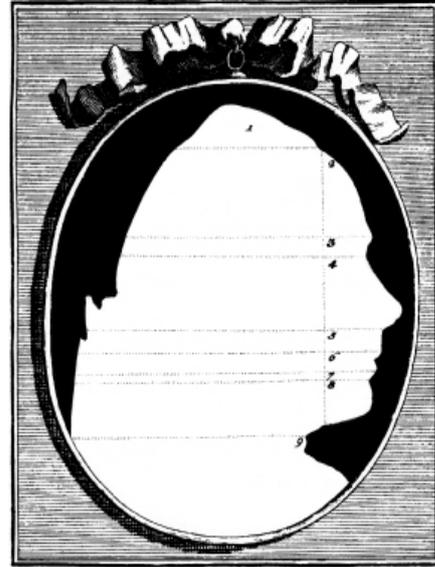


Abb. 5 und 6: Silhouettierstuhl und gegliederter Schattenriss aus den Physiognomischen Fragmenten von Johann Casper Lavater, 1775-1778

Wie erfolgt nun die Auslegung der Schattenrisse? Lavater legt über die Silhouetten ein Gitternetz horizontaler und vertikaler Linien, so dass sich das Porträt in einzelne Abschnitte zerteilt, in denen jeweils eine schwarze und eine weiße Fläche aneinander stoßen und dabei eine bestimmte Linie bilden. Es sind eben diese Linien, die für Lavater ein Inventar von physiognomischen Zeichen darstellen. Sie sind nicht wie die Buchstaben der Schrift in vergleichbarer Weise kulturell festgelegt. Aber es ist offensichtlich, dass sich Lavater am Zeichensystem der Schrift orientiert. Ausdrücklich schreibt er: „Jeder einzelne Theil dieser Abschnitte ist an sich ein Buchstabe, oft eine Sylbe, oft ein Wort, oft eine ganze Rede – der Wahrheit redenden Natur.“¹⁶ Lavater sieht im menschlichen Gesicht, wie er an anderer Stelle schreibt, das „tausendbuchstäbige Alphabet der unwillkürlichen Natursprache“, das „göttliche Alphabet“¹⁷. Und dieses zu entziffern und lesen zu lernen – gilt sein ganzes Bemühen.

V. Das Schattenspiel in der Literatur

Lavaters Physiognomie schlägt nicht nur metaphorisch eine Brücke zur Literatur. Nicht nur, dass sie sich auf ihre Weise – durch eine Wende nach innen – vornimmt, das Innere ihrer Protagonisten

¹⁶ Lavater 1984, 160 (wie Anm. 13).

¹⁷ Lavater 1984, 10 (wie Anm.13).

zu lesen. Friedrich von Blankenburg gab in seinem *Versuch über den Roman* aus dem Jahr 1774 das Programm des modernen Erzählens vor: „Wenn der Dichter nicht das Verdienst hat, dass er das Innere des Menschen aufklärt, und ihn sich selber kennen lehrt: so hat er gerade – gar keins.“¹⁸ Die Literatur wird darüber hinaus zu einem Experimentier- und Reflexionsmedium, das die medialen Praktiken des Schattens und ihre kulturellen Semantiken aufnimmt, hinterfragt und fortreibt. Gerade das Schattentheater wird dabei aber nicht nur einer intellektuellen Reflexion unterzogen, was zugleich eine Art Veredelung dieser Jahrmarktskunst gleichkommt. Es kommt auch zu einer literarischen Nachbildung des Schattentheaters – zu einer medialen Mimesis. Ein eindrucksvolles Beispiel dafür stellt das Buch *Die Reiseschatten* von Justinus Kerner dar, das erstmals 1811 und damals noch anonym erschienen ist.¹⁹ In einzigartiger und höchst origineller Weise führt es einen romantischen Reisebericht durch Deutschland als ein großes, mehrfach in sich verschachteltes Schattenspiel auf. Vor allem die Entstehungsgeschichte des Buches zeigt, wie eng das Schreiben Kerners mit der visuellen Kultur seiner Zeit verflochten ist.

Die *Urszene* der Reiseschatten liegt im Erlebnis eines Schattenspiels in Tübingen, dem Justinus Kerner mit seinem Freund Ludwig Uhland in den ersten Monaten des Jahres 1809 beiwohnen. Kurz danach bricht Kerner zu einer längeren Bildungsreise auf, die ihn u.a. nach Hamburg und Berlin, nach Nürnberg und Wien führen wird. Unter dem Eindruck des Tübinger Erlebnisses nimmt er unterwegs jede Möglichkeit wahr, weitere Schatten- und Marionettenspiele zu besuchen. Immer wieder schickt Kerner Briefe an den in Tübingen zurückgebliebenen Uhland. Darin schildert er seine Erfahrungen mit den Marionetten und den Schatten. So berichtet Kerner aus Hamburg von einem Marionettentheater, mit dessen Betreibern er sich angefreundet habe. In einem seiner Briefe heißt es: „Es sind zwei alte Leute, die dies Theater haben, und man kann bald mit ihnen bekannt sein. Sie treiben die Sache auch auf eine so herzliche Art, dass man ihnen recht gut sein muss. Ihre Tochter, ein nettes Mädchen, spielt dazu die Harfe“. Und in einem anderen Brief führt Kerner aus: „Der Marionettenmann erzählte mir, dass er seine Stücke meist aus anderen abgeschrieben, mehrere aber nach Lesebüchern selbst bearbeitet habe.“ Stücke, die Kerner dabei erwähnt, sind unter anderem: „Der in die Hölle steigende Hercules“, „Der verlorene Sohn“, „Jason“, „Hamann – nach dem Buch Esther“, „Die Enthauptung der schönen Dorothea“ und „Salome“.²⁰

Kerner kommt in seinen Briefen auch immer wieder zu grundlegenden Reflexionen. Einmal findet sich eine besonders dichte Passage:

¹⁸ Hildebrand, Bruno: *Theorie des Romans. Erzählstrategien der Neuzeit*. Frankfurt/M. 1996, 115. Hervorhebung im Original.

¹⁹ Kerner, Justinus: *Die Reiseschatten. Von dem Schattenspieler Luchs*. Frankfurt/M. und Leipzig 1996 (zuerst Heidelberg 1811).

²⁰ Alle Zitate: Mayer, Karl: *Ludwig Uhland, seine Freunde und Zeitgenossen*, 2 Bde. Stuttgart 1867, Bd. 1, 140.

Gedruckt zu lesen, wäre freilich manches oft nicht zum Aushalten, was im Spiel sich gut ausnimmt. Es ist sonderbar, aber mir wenigstens kommen die Marionetten viel ungezwungener, viel natürlicher vor als lebende Schauspieler. Sie vermögen mich viel mehr zu täuschen. Beim Schauspieler weiß man, er möge unter einer Rolle auftreten, unter welcher er wolle, eben immer, wer es ist, es steht ja schon auf dem Comödienzettel: König Artur – Herr Krebs u.s.w. Die Marionetten aber haben kein außertheatralisches Leben, man kann sie nicht sprechen hören und nicht kennen lernen als in ihren Rollen, auch tragen sie keinen Namen und heißen weder Madame noch Monsieur. Bei Marionetten und Schattenspielen ist eher die Täuschung, als gehe diese Begebenheit wirklich im Ernste an einem Orte der Welt vor und könne wie durch einen Zauberspiegel hier im Kleinen, als in einer *camera obscura* mit angesehen werden. Das Fach der Marionetten und Schattenspiele stünde einem wahrhaft noch zur Bearbeitung offen.²¹

Diese Ausführungen sind nun nicht allein deshalb interessant, weil sie die Faszination belegen, die von den kleinen Spielformen des Theaters, den Puppen- und Schattenspielen auf Kerner ausgegangen ist, gerade im Verbund mit den alten, volkstümlichen Stoffen, die dargeboten werden. Kerner schreibt ihnen darüber hinaus eine ganz eigene, suggestive Illusionskraft zu, die er gegen das fade Schauspiel der Hoftheater absetzt. Puppen- und Schattenspiele vermögen ihn, wie er schreibt, viel eher und stärker zu täuschen als das in einem großen Theater mit aufwändiger Bühne der Fall sein könnte, die Illusion der Puppen und Schatten ist vollkommener – weniger gebrochen und weniger verfremdet – als die der menschlichen Schauspieler. Denn die Illusion der Puppen- und Schattenspiele sei es, dass sie den Unterschied zwischen Spiel und Wirklichkeit aufheben. Da, so argumentiert Kerner, die Puppen und Schatten selbst keinen Unterschied zwischen Spiel und Nicht-Spiel zulassen, kommt ihnen eine ganz eigene Wirklichkeit zu.

Genau an diesem Punkt zeichnet sich für mich der tiefere Ernst von Kerners Faszination und Interesse an den optischen Spielformen des Marionetten- und des Schattentheaters ab. Dieser Ernst resultiert daraus, dass das kulturelle Weltbild zu Beginn des 19. Jahrhunderts – die Frage, was als „Wirklichkeit“ kulturell anerkannt wird – tiefgreifend erschüttert worden ist. Es kam zu Verwerfungen, die sich wie tektonische Erdplatten übereinander geschoben haben. Da gab es auf der einen Seite das alte, sich in vielen, vielen Jahrhunderten gebildete, religiöse Weltbild, dem zufolge unsere mit den Sinnesorganen erfahrbare Welt umschlossen ist von einer Vielzahl geistiger, metaphysischer Sphären, die im Austausch miteinander stehen. Erst die physische und die metaphysische Welt zusammen ergeben das komplette *Bild* unserer Welt. Und da gibt es, seit der Aufklärung, ein neues *naturwissenschaftliches Weltbild*, das ganz auf der Empirie gründet und das die Welt mit neuen Methoden und Instrumenten zu vermessen beginnt. Diese Risse und Verwerfungen gehen auch durch Justinus Kerner – und gerade die kleinen, visuellen Formen des Theaters mit Marionetten und Schattenfiguren bieten ihm die Möglichkeit, sich auf die Suche zu begeben,

²¹ Mayer 1867, 140 (wie Anm. 21). Hervorhebung im Original.

wo denn die Grenzen dessen verlaufen, was zu seiner Zeit – nach dem ersten großen Schub der Aufklärung, als sich allmählich die Folgen abzeichnen – noch als Wirklichkeit gelten darf.

Ludwig Uhland, der zurückgebliebene Freund, nimmt die Schilderungen und Reflexionen auf und verarbeitet sie – schon damals mit einem Hang zum Systematischen und auch Oberlehrerhaften – auf seine Weise. Es ist wohl vor allem seiner intensiven Teilnahme geschuldet, dass sich Kerners Interesse an der konkreten Aufführungspraxis von Marionetten- und Schattenspielen und der daraus resultierenden Ambition, selbst für solche wandernden Schaustellertruppen Stücke zu schreiben, verlagerte. Nach und nach muss die Idee Oberhand gewonnen haben, seine Reise in Form eines groß angelegten Schattenspiels darzustellen.

Ein wichtiger Beleg hierfür ist ein langer Brief Ludwig Uhlands, der auf den 24. bis 27. September 1809 datiert. Darin entwirft er, weil Kerner ihn darum gebeten hat, eine kleine Theorie des Schattenspiels und der Marionetten. Mehr jedoch will er seinem Freund aufzeigen, welche ästhetischen Möglichkeiten besonders vom Schattentheater für die literarische Gestaltung zu gewinnen sind. Letztlich ist Uhland sogar davon überzeugt, dass die Literatur das konkrete Schattentheater überbieten kann. Deshalb schreibt Uhland:

[...], wobei wenn auch Deine Schattenspiele nie zur wirklichen Darstellung gelangen, gerade das trefflich ist, dass schon dem Leser fast ohne sein Zutun die Transparents in der Phantasie aufgespannt werden, die Bilder koloriert erscheinen, sich verwandeln, verschwinden. Du kannst deshalb diese Spiele auch in solche Bildungen treiben, welche sich niemals physisch, d.h. von einem Schattenspieler bewerkstelligen ließen, wenn nur die Phantasie folgen kann. Optische Spiele für das innere Auge.²²

„Optische Spiele für das innere Auge“ – diese Maßgabe hat Kerner denn auch in der weiteren Ausarbeitung seiner *Reiseschatten* befolgt. Auf vielfältige Weise betreiben sie eine literarische Nachahmung des Schattentheaters, d.h. sie rufen über ihre Figuren, ihre Themen, aber auch durch den Aufbau und die Sprache die Form des Schattentheaters wach. Indes mag es auch im Text angelegt sein, dass sich die Buchstaben – schwarze Linien auf weißem Papier – in optische, visuelle Vorstellungsbilder verwandeln, es sind jedoch die Lesenden, die dies mit ihrer Phantasie und ihrem Vorstellungsvermögen umsetzen.²³

²² Uhland, Ludwig: Werke, 4 Bde. Hg. von Hartmut Fröschle und Walter Scheffler. München 1980. Bd. 2: Sämtliche Dramen und Dramenfragmente, dichterische Prosa und ausgewählte Briefe, 487-494, 491.

²³ Eine ausführliche medien- und literaturwissenschaftliche Analyse der *Reiseschatten*, die jetzt einzusetzen hätte, findet sich in meinem Buch *Mediale Mimesis*, Kap. 3, 141-183. Dort sind auch viele andere Zusammenhänge ausgeführt, die das Phänomen des Schattens im frühen 19. Jahrhundert betreffen. Vgl. Braun, Peter. *Mediale Mimesis. Licht- und Schattenspiele bei Adelbert von Chamisso und Justinus Kerner*. München 2007.

VI. Lotte Reiniger

Als Lotte Reiniger gut 100 Jahre später beginnt, ihre künstlerischen Talente und Leidenschaften auf eine neue Form des Films zu vereinen, hat sich die Welt sehr verändert. Sie ist industrialisiert und elektrifiziert worden, die Städte sind stark angewachsen und alle Formen des Theaters waren verbürgerlicht und in festen Häusern untergebracht. Ein Medium allerdings ist noch relativ jung, ist noch der wilden Sphäre des Jahrmarkts verbunden: Das Kino. Es entdeckt immer noch das Erzählen und ist noch sehr der visuellen Attraktion, dem optischen Effekt verhaftet, ist Boulevard und Spiegelkabinett, Varieté und Zauberbude. Und wie 100 Jahre früher die jungen Romantiker, darunter Justinus Kerner und Ludwig Uhland, das Schattentheater mit der Literatur verbunden und dabei – in einem intermedialen Spiel – synergetische avantgardistische Energien freigesetzt haben, so macht sich Lotte Reiniger nun daran, das Schattentheater mit dem noch jungen Medium Film zu verbinden.

Empfohlene Zitierweise

Schattenspiele. Lotte Reiniger und die visuelle Kultur des Schattens um 1800. In: Animationen: Lotte Reiniger im Kontext der Mediengeschichte. Hg. von Barbara Lange, Catherine Böhm, Andrea Haarer, Antonia Kurz, Olga Özbek und Olga Schwab, Tübingen 2012

(reflex: Tübinger Kunstgeschichte zum Bildwissen, Bd. 5, Hg. von Barbara Lange).

URN: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:21-opus-61428>

ISSN: 1868-7199