

Umrissene Schatten, geschnittene Flächen
Scherenschnitte und Schattenrisse seit dem 17. Jahrhundert

Dissertation
zur Erlangung der Würde des
Doktors der Philosophie

an der Fakultät für Geisteswissenschaften
Fachbereich Kulturwissenschaften
der Universität Hamburg

vorgelegt von Natalja Mischenin-Blaschke
aus Nowosibirsk

Hamburg
2020

Vorsitzender der Prüfungskommission: Prof. Dr. Uwe Fleckner

1. Gutacher/in: Prof. Dr. Monika Wagner

2. Gutachter/in: Prof. Dr. Uwe Fleckner

Datum der Disputation: 14. Juni 2017

DANKSAGUNG

Mein aufrichtiger Dank richtet sich an alle, die mich bei meiner Promotion auf so vielfältige Weise begleitet und unterstützt und damit zum Gelingen dieses Projekts beigetragen haben.

Mein erster Dank gebührt Prof. Dr. Monika Wagner für die Betreuung meiner Arbeit, für ihren kritischen Blick, wertvolle Anregungen und nicht zuletzt die immerwährende Motivation, die mich durch alle Phasen des Arbeitsprozesses begleitet hat.

Ich danke der Universität Hamburg für die finanzielle Unterstützung meiner Forschung, was mir eine Fokussierung auf die Promotion ermöglichte. Der Geschwister Meyer Stiftung danke ich für die Finanzierung von Forschungsreisen, die meine Arbeit sehr bereichert haben.

Ich möchte meinen außerordentlichen Dank meinen Freundinnen Nina Cahill, Dr. Anna Degler, Dr. Daria Dittmeyer-Hössl und Judith Rauser aussprechen. Unsere zahlreichen Gespräche, die differenzierten Anmerkungen sowie ihr moralischer Rückhalt haben maßgeblich zur Entstehung dieser Arbeit beigesteuert.

Meiner Familie danke ich zutiefst für die viele Kraft und Zeit, ohne die solch ein Arbeitsumfang nicht möglich gewesen wäre. Danke, dass ihr mich jederzeit und in jeder Hinsicht unterstützt.

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	1
FRAGEN, VORGEHEN, MATERIAL	1
ZUR BEGRIFFSKLÄRUNG: SCHATTENRISS, SCHERENSCHNITT, SILHOUETTE	7
FORSCHUNGSSTAND	8
2. TECHNIKEN UND MEDIEN - ZUR HERSTELLUNG VON SILHOUETTEN	12
2.1 SCHATTENRISS – PROJIZIEREN, UMR EIßEN, FIXIEREN	12
2.2 SCHERENSCHNITT UND DAS (AUS)SCHNEIDEN	17
2.3 DRUCK UND PROJEKTION – MEDIALE VARIANTEN UND INTERFERENZEN	29
2.3.1 <i>Silhouetten in Printmedien</i>	29
<i>Exkurs: Nähe zur Schrift</i>	36
2.3.2 <i>Schattenriss, Film und gedruckte Projektion</i>	38
3. ZUR VISUALITÄT DER SILHOUETTE	42
3.1 REDUZIERT E BILDMITTEL – UMR ISS UND FLÄCHE	42
<i>Exkurs: Die Prägnanz der Einfachheit in der Gestalttheorie</i>	52
3.2 KIPP-PHÄNOMENE UND UMKEHRUNGEN – ZUR DICHOTOMEN STRUKTUR VON SILHOUETTEN	54
4. DER AUTHENTISCHE SCHATTEN(RISS)	59
4.1 ABDRUCK UND ÄHNLICHKEIT ALS GARANTEN VON GLAUBWÜRDIGKEIT	60
4.1.1 <i>Zwischen Index und Ikon – der Schattenriss als Abdruck und Bild</i>	60
4.1.2 <i>Schattenriss und die Fotografie</i>	66
4.2 SUCHE NACH AUTHENTIZITÄT IM URSPRÜNGLICHEN	75
4.2.1 <i>Antike Ursprünge – Schattenriss und das erste Porträt</i>	75
4.2.2 <i>Das „ursprüngliche“ Wahrnehmen – Die Silhouette im Kinderbuch</i>	78
4.2.3 <i>Studentensilhouette und Märchenbuch – Ursprungssuche in Primitivismus und Volkskunst</i>	82
4.3 „...DAS WAHRSTE UND GETREUSTE BILD...“ – LAVATERS SILHOUETTEN	90
4.4 PLATONS HÖHLE – DER SCHATTEN ALS TRUGBILD UND ERKENNTNISBRINGENDE „KEHRSEITE“	98
5. ABSTRAKTION UND ANDERE REALITÄTEN – SCHATTEN UND SCHNITT JENSEITS DER AUTHENTIZITÄT	105
5.1 DAS EIGENLEBEN DES SCHATTENS	106
5.1.1 <i>Machtwechsel – Der Schatten(riss) zwischen Verselbständigung und Inbesitznahme</i>	106
5.1.2 <i>Der „körperhafte“ Schatten – Kleidung und die vierte Dimension</i>	115
5.2 TYPEN, SCHABLONEN, GENERALISIERUNGEN – ZUM ABSTRAKTIONSVERMÖGEN DER SILHOUETTE	121
5.2.1 <i>Allgemeingültigkeit in Text und Bild - Der Schattenriss im Märchenbuch</i>	121

5.2.2 <i>Individualität und Generalisierung – In Lavaters Tradition</i>	129
5.3 GESPIEGELT, GEFALTET, AUSGESCHNITTEN – ZUR KONGRUENZ VON SCHERENSCHNITT UND SCHATTENRISS	137
5.3.1 <i>„Löcher im Licht“ und Löcher im Papier – Schwebezustände und Zwischenwelten</i>	137
5.3.2 <i>Multiplikation und Spaltung des Selbst – Spiegelung, Zwillinge, Doppelgänger</i>	141
6. IN DER TRADITION DES WEIßSCHNITTS – SCHNITT, SILHOUETTE UND ORNAMENT	149
6.1 DER AUSSCHLUSS AUS DER KUNST	150
6.1.1 <i>Scherenschnitt und Ornament im dekorativen Kontext</i>	150
6.1.2 <i>Textiles und Geschnittenes – mediale Interferenzen?</i>	157
6.2 ORNAMENT UND SCHERENSCHNITT – STRUKTURELLE KONGRUENZ?	165
6.2.1 <i>Polyvalenz des Grundes</i>	165
6.2.2 <i>Wiederholung und Redundanz</i>	172
6.3 FOLKLORE, ANTIQUIERTHEIT UND „RANDSTÄNDIGES“ –	
DER ORNAMENTALE SCHERENSCHNITT IN DER KUNST DER GEGENWART	180
7. SCHLUSSBETRACHTUNGEN - SCHERENSCHNITT, SCHATTENRISS UND FRAGEN DER MODERNE	187
AUTHENTIZITÄT UND WAHRHEITSSUCHE	188
ABSTRAKTION	189
SCHNITT	190
ORNAMENT UND REFLEXION DES KUNSTBETRIEBS	191
LITERATUR- UND QUELLENVERZEICHNIS	193
ZUSAMMENFASSUNG	212
SUMMARY	214

1. EINLEITUNG

FRAGEN, VORGEHEN, MATERIAL

Seit den etwa 1990er Jahren nutzen Künstler¹ vermehrt Scherenschnitt und Schattenriss als künstlerische Praktiken. Von Henrik Schrat über Kara Walker, Annette Schröter und William Kentridge, um nur einige Namen herauszugreifen, haben sich Schattenriss und Scherenschnitt (mitunter auch in Interaktion mit anderen Medien wie etwa digitale Verfahren oder Film) als künstlerische Verfahren und Ausdrucksmittel in der gegenwärtigen Kunst etabliert, was die Frage nach den Potentialen von Scherenschnitt und Schattenriss für gegenwärtige Kunst provoziert. Warum interessieren sich Künstler der Gegenwart für Scherenschnitte und Schattenrisse? Welche Möglichkeiten und Horizonte ermöglichen diese scheinbar so unmodernen und von der tradierten Kunst ausgeschlossenen Medien, die andere Medien offenbar nicht bedienen können? Das Interesse an Scherenschnitten und Schattenrissen schlägt sich seit einigen Jahrzehnten entsprechend auch in Ausstellungsprojekten nieder.² Kennzeichnend ist dabei die Heterogenität der Arbeiten, die unter Scherenschnitt und/oder Schattenriss geführt werden. Folglich stehen in Ausstellungen – sowie auch in der vorliegenden Arbeit – verschiedenste Werke nebeneinander, die den Referenzhorizont des Schattens und/oder des Schnittes berühren und häufig zu beiden Seiten anschlussfähig sind. Arbeiten, die sowohl geschnitten sind als auch eine Schattenrissästhetik besitzen, sind neben solchen präsentiert, die geschnitten sind ohne zugleich Schattenrisse zu sein als auch neben solchen Arbeiten, die nicht geschnittene Silhouetten oder gar tatsächliche Schatten zeigen. Drei Beispiele seien stellvertretend angeführt, um die Bandbreite der Werke und der damit einhergehenden Fragestellungen zu verdeutlichen: Kara Walkers *Darkytown Rebellion* (Abb. 1), Annette Schröters *Frau in Waffen* (Abb. 2) und Christian

¹In der vorliegenden Arbeit wurde auf die Aufzählung beider Geschlechter zugunsten einer besseren Lesbarkeit verzichtet. Es soll ausdrücklich darauf hingewiesen sein, dass im Folgenden, auch bei der alleinigen Verwendung der maskulinen Form, stets beide Geschlechter gemeint sind.

²Z. B.: *SchattenRisse. Silhouetten und Cutouts*, im Lenbachhaus und Kunstbau in München, Februar bis Mai 2001; *Shadow Play – Schattenspiel. Schatten und Licht in der zeitgenössischen Kunst. Eine Hommage an Hans Christian Andersen* in den Kunsthallen Brands Klædefabrik, Odense (28.05.2005-28.08.2005), der Kunsthalle zu Kiel, Kiel (18.09.2005-27.11.2005) und der Landesgalerie am Oberösterreichischen Landesmuseum, Linz (26.01.2006-01.05.2006); *Bildschnitte für Batavia. Scherenschnitte des Herzogs Christian Ludwig II. von Mecklenburg-Schwerin* im Staatlichen Museum Schwerin, September bis November 2008; *Im Gegenlicht – Scherenschnitt und Schattenbild* im Museum Villa Rot in Burgrien-Rot, November 2008 bis Januar 2009; *In Praise of Shadows* im Irish Museum of Modern Art in Dublin (November 2008-Januar 2009), Istanbul Museum of Modern Art (Januar bis Mai 2009), Benaki Museum in Athen (Mai bis Juli 2009); *La Sombra* im Museo Thyssen-Bornemisza in Madrid, Februar bis Mai 2009; *Scherenschnitte – Kontur pur* im Museum Bellerive in Zürich, November 2009 bis April 2010; *Cut. Scherenschnitte 1970-2010* in der Hamburger Kunsthalle, November 2010 bis Februar 2011.

Boltanskis *Théâtre d'Ombre* (Abb. 3), die alle in einer Schau der Hamburger Kunsthalle 2010/11 präsentiert waren.³



Abb. 1: Kara Walker, *Darktown Rebellion*, 2001, schwarzer Papierschnitt und Projektion auf weißer Wand, ca. 4,3 x 11,3 m, Ansicht in der Ausst.: Kara Walker: My Complement, My Enemy, My Oppressor, My Love, Hammer Museum, Los Angeles, 2008, Foto: Joshua White, in: <https://hammer.ucla.edu/exhibitions/2008/kara-walker/> ©: Kara Walker

Kara Walkers Komposition aus mehreren lebensgroßen ausgeschnittenen Schattenrissfiguren greift formal die klassizistisch-biedermeierliche Silhouette auf, die der undefinierten schwarzen Binnenform den scharfen Umriss als alleinigen Informationsträger entgegensetzt.⁴ Die Künstlerin nimmt eine Kodierung der Umrisse im Sinne einer ethnischen und sozialen Kategorisierung vor und öffnet damit das Feld der Physiognomik, das bereits um 1800 eine prägende Rolle für die Silhouette spielte. Zugleich irritiert das Werk durch seine „harmlose“, dekorative Wirkung, die Walker nicht nur durch die scheinbar idyllische, an amerikanische Südstaatenromane angelehnte Motivik, sondern ebenso durch die Wahl des Mediums provoziert. So drängen sich Fragen nach den kulturhistorischen, kunsttheoretischen und visuellen Bedingungen auf, die dem Schattenriss als Medium zugrunde liegen und seine Wirkung und Rezeption mitbestimmen. Die formale Referenz der Arbeit Kara Walkers auf die Silhouetten des Klassizismus und des Biedermeier scheint einerseits als historische Legitimation zu dienen und macht zugleich die Andersartigkeit des Werkes im Vergleich zu seinen formalen Vorgängern deutlich. So sind Walkers Schattengestalten ins Monumentale gesteigert und besitzen im Unterschied zu den Silhouetten des 18. und 19. Jahrhunderts einen Kunststatus, so dass sich

³Ausstellung *Cut. Scherenschnitte 1970-2010* in der Hamburger Kunsthalle, November 2010 bis Februar 2011. Die Abbildung Boltanskis *Théâtre d'Ombre* (Abb. 3) stammt nicht aus der genannten Ausstellung, sondern zeigt die Installation im Kunstmuseum Wolfsburg. Es handelt sich aber um dieselbe Installation, die in der Hamburger Kunsthalle ausgestellt wurde.

⁴Die Werke Kara Walkers werden vor allem in den Kapiteln 3.1 und 5.2 näher besprochen.

automatisch die Frage nach den Voraussetzungen für den stattgefundenen Wandel von Nicht-Kunst zu Kunst stellt, der sich äußerlich mitunter in der Steigerung des Formats niederzuschlagen scheint.



Abb. 2 : Annette Schröter, *Frau in Waffen*, 2002, Papierschnitt, schwarz, 250x190 cm, © Annette Schröter / VG Bild-Kunst, Bonn 2020

Auch der Scherenschnitt Annette Schröters übersteigt das Format seiner historischen Vorgänger um ein Vielfaches. Im Unterschied zu Walkers geschlossenen Schattenrissen ist die Arbeit Schröters durch zahlreiche Durchbrüche im Papier charakterisiert, die eine Ornamentalisierung der Fläche bewirken, Assoziationen mit Textilarbeiten aufrufen und medienhistorisch auf den im 17. Jahrhundert verbreiteten Weißschnitt zurückführen. Das als antiquiert empfundene Medium des Scherenschnitts (bzw. im Allgemeinen des Papierschnitts) kombiniert Schröter mit einem hoch aktuellen und politisch brisanten Motiv einer in Burka gehüllten waffentragenden Frau, so dass ein ähnlicher Irritationseffekt wie schon bei Kara Walker entsteht, verursacht durch die Konfrontation von als nicht kompatibel empfundenen Medium und Motiv. Da Schröters Arbeit aber nicht auf den Schattenriss des 18. Jahrhunderts, sondern auf den Weißschnitt referiert, stellt sich erneut die Frage nach historischen Entwicklungen und mitgeführten Problemhorizonten, wie etwa den Themenbereichen des Weiblichen, Ornamentalen, Handwerklichen und Dekorativen. Die damit gegebenen Anschlussmöglichkeiten an Problemstellungen der (modernen) Kunst initiieren wiederum die Frage nach der Umwertung

diesmal des Scherenschnitts von einem abseits der Kunst stehenden Medium zu einem künstlerisch anerkannten. Jeder gegenwärtige, dem Kunstbetrieb zugehöriger Scherenschnitt oder Schattenriss wirft unabhängig von seiner spezifischen, individuellen Problemstellungen unumgänglich auch die Frage nach diesem Wandel auf. Wie, warum und wodurch wird diese Umwertung verursacht und umgesetzt? Im Verlauf der Untersuchung werden verschiedene Zugänge zur Annäherung an diese immer wiederkehrenden Fragen erarbeitet.



Abb. 3: Christian Boltanski, *Théâtre d'Ombres*, 1984, Installation: Blech, Metallgestell, Spots, Ventilator, Maße variabel (min. 400 x 300 cm), Kunstmuseum Wolfsburg, © VG Bild-Kunst, Bonn 2020

Während Walkers und Schröters Arbeiten aus geschnittenem Papier hergestellt sind, handelt es sich bei den Schatten in Christian Boltanskis *Théâtre d'Ombre* um tatsächliche, weder geschnittene noch auf andere Weise fixierte Schattenwürfe. Es sind Schattenprojektionen, die von kleinen, an einem Gerüst baumelnden und von mehreren Lampen beleuchteten Figuren an die umgebenden Wände geworfen werden. Mit dem Heranziehen tatsächlicher Schatten rekurriert Boltanskis Arbeit offensichtlich auf Platons Höhlengleichnis, das eine Auseinandersetzung mit dem Wahrheitsgehalt und der Glaubwürdigkeit von Schatten forciert. So aktiviert Boltanski auf direktem Wege das riesige Bezugsfeld des Schattens, an das sich nicht nur eine von Mythologie, sondern ebenso von Physik und Optik geprägte Kulturgeschichte sowie entsprechende Bedeutungszuschreibungen knüpfen. Hier wird auch die vermeintliche Authentizität von

Schattenwürfen und fixierten Schatten akut, was zum einen die Frage aufwirft, ob und inwieweit die Eigenschaften und Konnotationen des Schattens sich mit dessen Fixierung im Schattenriss verändern und zum anderen die Kategorie des Bildes generell bzw. das Verhältnis von Objekt und dessen Abbild reflektiert. Damit sind zwangsläufig die Themengebiete der Projektion, des Abdrucks und daran anknüpfend der Fotografie aktiviert und schlagen einen Bogen zurück zu Walkers Arbeit, die ebenfalls den Wahrheitsgehalt von Schattenbildern bzw. das Verhältnis des Schattenrisses zur Realität und/oder Wahrheit befragt.

Die drei angeführten Beispiele vermitteln einen Eindruck von dem breiten formalen, technischen, medialen und motivischen Spektrum der gegenwärtigen Schattenriss- und Scherenschnittarbeiten und zeigen zugleich die Variationsbreite der historischen Bezüge auf. Sie umreißen exemplarisch die unterschiedlich gelagerten Anknüpfungs- und Problemhorizonte und lassen deren mögliche Reichweite erahnen. Die vorliegende Untersuchung möchte dazu beitragen, diese unterschiedlichen Horizonte herzuleiten und zu befragen, um letztlich die darin liegenden Möglichkeiten zu benennen und zu reflektieren sowie auch die Verschränkung der jeweiligen Problemstellungen sowie der Werke zu beleuchten.

Trotz der ausgeprägten Heterogenität der Werke, kristallisieren sich bei einem Überblick zwei miteinander verzahnte Hauptreferenzfelder heraus: einerseits der körperbezogene, linienorientierte, die umfangreichen Problemfelder des Schattens, der Authentizität und Physiognomik mitführende Schattenriss, dessen Blütezeit um 1800 liegt, und andererseits der in der Tradition des durchbrochenen, seit dem 17. Jahrhundert bekannten Weißschnitts stehende und damit an das Referenzfeld des Ornaments angebundene Scherenschnitt (bzw. Papierschnitt). Automatisch stellt sich hier die Frage nicht nur nach den Entwicklungen innerhalb der einzelnen Referenzfelder, sondern auch nach den Verbindungskanälen, nach bestehenden oder potentiellen Möglichkeiten der Verschränkung beider Felder. Wie die oben angeführten Beispiele vermuten lassen, erschöpft sich die Verbindung von Scherenschnitt und Schattenriss weder im Kontrast von Schwarz und Weiß noch in dem seit 1800 immer häufiger praktizierten Ausschneiden des Profilschattens. Vielmehr legen die Werke nahe, andere mögliche Analogien und Verflechtungen zu suchen. Wie etwa die in den Werken von Walker und Schröter angelegte Irritation, bei der die Aktualität und Brisanz des Motivs einer vom Medium ausgehenden Antiquiertheit und „Harmlosigkeit“ entgegentzulaufen scheinen, oder auch das monumentale Format sowie der „neue“ Kunststatus. Andere Beispiele lassen phänomenologische, strukturelle, visuelle und funktionale Verknüpfungen vermuten, denen im Verlauf der Untersuchung nachzugehen sein wird.

Das Ziel dieser breit angelegten Befragung, die Aussehen, Technik, Funktion, die Positionierung innerhalb bzw. außerhalb des Kunstbetriebs reflektiert sowie nach Anknüpfungsmöglichkeiten moderner und gegenwärtiger Kunst fragt, ist es, ein mehrschichtiges, flexibles Netz aus Bezügen aufzuspannen, das kultur-, gesellschafts- und kunsthistorische Entwicklungen sowie visuelle, strukturelle, phänomenale, funktionale und produktionstechnische Fragen berücksichtigt und in dem die heterogenen Scherenschnitt- und Schattenrisswerke verortet und letztlich Anschlussmöglichkeiten an Entwicklungen der Kunst entfaltet werden können.

Da Scherenschnitte und Schattenrisse seit Jahrhunderten in verschiedenen Kontexten und Ausprägungen auftreten, erstreckt sich das in dieser Studie herangezogene Material über ein entsprechend breites Spektrum: von den detailreichen, durchbrochenen Weißschnitten des 17. Jahrhunderts, über die in künstlerischen, „wissenschaftlichen“ sowie bürgerlichen Kreisen verbreitete Bildnissilhouette um 1800, Silhouetten aus der Illustrierten Presse des 19. Jahrhunderts und dekorativen Scherenschnitte bürgerlicher Haushalte derselben Zeit bis hin zu in der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts etablierten Arbeiten. Es werden folglich Werke befragt, die nicht nur unterschiedlichen Zeiten, sondern auch verschiedenen Kontexten entstammen, unterschiedliche Funktionen mitführen und verschiedenen Kategorien innerhalb des Kunstsystems zugeordnet sind. Von dieser breiten Materialbasis ausgehend sollen schließlich die oben umrissenen Fragen nach den Spezifika der Medien, nach deren historischer Entwicklung und Konnotation, nach dem Umgang mit bestehenden Erwartungen sowie nach dem Verhältnis von Scherenschnitt und Schattenriss zueinander formuliert werden. Dabei wird stets der Anschluss an die Kunst des 20. und 21. Jahrhundert forciert, ohne eine vollständige, lückenlose Geschichte von Scherenschnitt und Schattenriss nachzeichnen und damit eine Linearität der Entwicklung suggerieren zu wollen. Vielmehr soll eine punktuelle Ausleuchtung relevanter, sich herauskristallisierter Cluster erfolgen, die sich letztlich zu einer netzartigen Struktur formieren. Topografisch legt die vorliegende Untersuchung den Schwerpunkt auf abendländische Werke.⁵

⁵Zu Arbeiten aus dem asiatischen Raum, die in der vorliegenden Untersuchung ausgeklammert wurden, da eine kulturelle Einbindung den Rahmen sprengen würde, siehe Einzelbeispiele bei Roth, Tim Otto 2015

ZUR BEGRIFFSKLÄRUNG: SCHATTENRISS, SCHERENSCHNITT, SILHOUETTE

Schlägt man das *Lexikon der Kunst*⁶ bei dem Eintrag *Schattenriß* auf, so findet man keine Erklärung des Begriffs, sondern lediglich einen Verweis auf den *Scherenschnitt*. Folgt man dem und blättert weiter zu *Scherenschnitt*, erfährt man, dass es sich hierbei um eine „künstlerische Technik“ handelt, bei der unterschiedliche Motive in Papier geschnitten werden. Dabei könnten die Motive direkt nach dem Original oder aber nach ihrem Schattenriss, der als „Darstellung in Form des Schattens“ charakterisiert wird, geschnitten sein. Lässt der direkte Verweis von *Schattenriß* zu *Scherenschnitt* zunächst vermuten, dass beide Begriffe synonym verwendet werden, so legt der Eintrag zu *Scherenschnitt* ein Verständnis des Schattenrisses als einer Variante des Scherenschnittes nahe.⁷ Exemplarisch zeigen sich an diesem Beispiel die grundsätzlichen Schwierigkeiten in der Benutzung beider Begriffe und ihrer Positionierung zueinander.⁸ Der Schattenriss lässt sich als eine Variante des Scherenschnitts und der Scherenschnitt als eine mögliche Technik des Schattenrisses verstehen – beide sind eigenständig und zugleich voneinander abhängig. Diese Verwirrung rührt daher, dass Scherenschnitt und Schattenriss sowohl eine Technik als auch einen Bildtypus beschreiben können. Geht man von der Technik aus, so ist die Unterscheidung von Scherenschnitt und Schattenriss denkbar einfach. Der Schattenriss verweist auf das Schattenreißen, also das Fixieren eines tatsächlichen geworfenen Schattens mittels Umreißen der Kontur.⁹ Der Scherenschnitt hingegen verlangt nach dem Schneiden als Herstellungstechnik. Im Sprachgebrauch allerdings ist zu beobachten, dass beide Begriffe auch einen Bildtypus bezeichnen, der nicht über eine bestimmte Technik, sondern über seine spezifische Ästhetik definiert wird, die sich durch die Reduktion auf Umriss und schwarze Binnenfläche auszeichnet. Folglich findet eine kaum aufzulösende Verschränkung beider Begriffe statt. Es ist aber auch zu beobachten, dass die Technik für das Selbstverständnis des Scherenschnitts eine definitionsrelevante Rolle spielt,¹⁰ während der Schattenriss häufiger als Begriff für einen Bildtypus, denn für den ursprünglichen Prozess des Schattenreißen herangezogen wird, wobei nicht unbeachtet bleiben sollte, dass der Herstellungsprozess stets als Subtext mitläuft, wie im Verlauf der Arbeit darzulegen sein wird. In diesem Sinne werden die Begriffe auch in der vorliegenden Untersuchung verwendet: beim Schattenriss (wahlweise wird

⁶Lexikon der Kunst. Malerei, Architektur, Bildhauerei, Eintrag *Scherenschnitt*, Bd. 10, Eggolsheim 1987, S. 291-292

⁷Ebd.: „Scherenschnitt, künstlerische Technik, bei der Ornamente, figürliche Motive oder Bildnisse direkt nach dem Original oder nach dessen Schattenriß (Darstellung in Form des Schattens) in Papier geschnitten werden. [...] Die bekannteste Form des Scherenschnitts als Bildnissilhouette in Profilansicht [...] entstand im letzten Drittel des 18. Jh. in Deutschland und Frankreich [...],“

⁸Andere Lexika (Brockhaus, Dictionary of Art) handeln „Scherenschnitt“ und „Schattenriss“ zwar in jeweils eigenen Einträgen ab, verweisen aber in jedem Fall auf den jeweils anderen Begriff.

⁹Siehe dazu Kapitel 2.1.

¹⁰Siehe dazu Kapitel 2.2 und 2.3.1.

auch der Begriff des Schattenbildes verwendet) wird der Fokus je nach Kontext auf die (ursprüngliche) Risstchnik oder auf die spezifische Ästhetik gelegt – wobei beide wie oben gesagt nicht ohne einander denkbar sind und stets zusammengehen. Der Scherenschnitt dagegen ist immer als Geschnittenes (ob mit Schere, Messer oder anderen Instrumenten) zu verstehen, was sowohl mit einem spezifischen Aussehen einhergeht, aber explizit auch das Verfahren des Schneidens und dessen Möglichkeiten fokussiert.

Den Begriffen *Scherenschnitt* und *Schattenriss* ist der Begriff der *Silhouette* übergeordnet. Dieser bezeichnet im Folgenden alle Darstellungen, die allein mit Umriss und homogener Binnenfläche arbeiten und zwar unabhängig von Technik, Medium, Farbgebung oder Material. Zwar ergeben sich daraus Überschneidungen mit dem, was unter dem Bildtypus des Schattenrisses verstanden wird, doch ist der Begriff der Silhouette insofern etwas weiter gefasst, als dass der vom Schattenriss aufgerufene Schatten von einer Silhouette nicht zwangsweise aufgerufen wird (z. B. muss die Farbgebung nicht schwarz sein).

FORSCHUNGSSTAND

Die Struktur der vorliegenden Arbeit ergibt sich aus dem oben dargelegten sehr breiten und vielfältigen Bildmaterial, was einen Zugang sowohl vom Schatten und Schattenriss als auch vom Schnitt und Scherenschnitt aus verlangt. Aufgrund der sich daraus ergebenden Diversität der Themenfelder wird die für die spezifischen Fragestellungen (z. B. Index, Fotografie, Ornament usw.) der jeweiligen Kapitel relevante Literatur in den entsprechenden Kapiteln ersichtlich. Der Fokus der folgenden Ausführungen soll hingegen solche Literatur erfassen, die sich ausdrücklich mit Scherenschnitten und Schattenrissen befasst. Es sollen die bisher gebotenen Zugänge und vorhandene Analyseansätze zu Scherenschnitt- und Schattenrissarbeiten überblickt sowie weichenstellende Werke vorgestellt werden, woraus sich letztlich die grundlegende Ausrichtung und Positionierung der vorliegenden Arbeit erschließen soll.

Seit dem 18. Jahrhundert und bis in die heutige Zeit gibt es zahlreiche Beiträge und Publikationen, die Liebhabern und Dilettanten als Anleitungen zur heimischen Herstellung von Schattenrissen und Scherenschnitten dienen und entsprechend aus praktischen Tipps und Ratschlägen bestehen.¹¹ Eine Auseinandersetzung mit Scherenschnitten und Schattenrissen als (historischen) Objekten der Kunst und/oder des Kunstgewerbes setzt im größeren Umfang erst im 20. Jahrhundert ein. In den

¹¹Im 18. Jahrhundert überwiegen Anleitungen zur Herstellung von Schattenrissen, im 19. Jahrhundert kamen immer mehr Anleitungen zum Anfertigen von dekorativen Scherenschnitten dazu.

ersten zwei Dritteln des 20. Jahrhunderts ist eine Reihe von Publikationen erschienen, die Scherenschnitte und Schattenrisse zum Thema haben.¹² Diesen Werken gemeinsam ist, dass es sich um populärwissenschaftliche Abhandlungen handelt, die häufig Künstler, Material und Techniken deskriptiv vorstellen. *The History of Silhouettes* von Nevill E. Jackson stellt hierbei die erste umfangreiche Publikation dar, die sich ausschließlich der Silhouette widmet.¹³ Das reich bebilderte Werk basiert vorwiegend auf der Silhouettensammlung der Autorin und rückt entsprechend vor allem die englische Silhouette des 18. und 19. Jahrhunderts in den Fokus. Nach einer groben Zusammenfassung der Geschichte und Verbreitung des Schattenrisses, konzentriert sich die Autorin vor allem auf die Techniken und Verarbeitungswege von Silhouetten, indem sie das Anbringen dieser auf Schmuckstücke, Porzellan, Dosen usw. erläutert und sich damit in die Tradition der Anleitungsbücher einreihet.¹⁴ Auch die darauf folgenden Publikationen¹⁵ setzen sich weniger analytisch mit der Silhouette auseinander, sondern konzentrieren sich auf die Beschreibung von Werken, Künstlern und Techniken (es werden dabei sowohl Schattenrisse als auch Scherenschnitte herangezogen) sowie auf das Darlegen der Geschichte der Silhouette, die sich vorzugsweise auf die Porträtsilhouette beschränkt. Entsprechend findet die kultur- und kunsthistorische Anbindung stets über den Porträtschattenriss statt. Üblicherweise wird sowohl der Bezug der Bildnissilhouette zur Antike als auch die Rolle in der Physiognomikforschung angeführt. Ebenfalls wird auf die Popularität von Schattenrissdarstellungen eingegangen, deren Gründe meist in der wirtschaftlichen Situation des Bürgertums und dessen Verlangen nach preiswerten Bildnissen gesucht werden. Der Zugang zum reichhaltigen Bildmaterial bewegt sich jedoch weiterhin meist auf der beschreibenden Ebene, so dass entweder die dargestellte Person bzw. das Motiv oder der Silhouetteur und weniger das Medium selbst im Vordergrund steht.

Neben solchen, sowohl Scherenschnitt als auch Schattenriss ansprechenden Publikationen, gibt es auch Beiträge, die sich entweder allein dem Schattenriss oder allein dem Scherenschnitt widmen, wobei ein ausgeprägtes Ungleichgewicht zugunsten des Schattenrisses, vor allem des Porträtschattenrisses, besteht. Nicht nur, dass die Bildnissilhouette im 18. und 19. Jahrhundert eine hohe Popularität genoss und ihr Werdegang darum gut dokumentiert ist, zudem bietet sie verschiedene Anschlussmöglichkeiten an kunsthistorisch relevante Themenfelder, wie das des Porträts, der Antike und der Physiognomik. Im Hinblick auf Antike und Porträt sind die

¹²Z. B. Biesalski, Ernst 1964; Boehn, Max von 1925; Buß, Georg 1913; Grünstein, Leo 1909; Knapp, Martin 1916; Kroeber, Hans Timotheus 1911; Müller, Johanne 1959; Pieske, Christa 1963; Zimmermann, Paul 1905

¹³Jackson, Nevill E. 1911

¹⁴1938 erschien ein weiteres Werk Jacksons über die Silhouette, das 1981 neu aufgelegt wurde: Jackson, Nevil E. 1938/1981. Es ist im Aufbau dem vorangegangenen Werk sehr ähnlich und kann als Ergänzung zu diesem gewertet werden.

¹⁵Siehe Anm. 12

grundlegenden Aufsätze von Robert Rosenblum¹⁶ und Hans Wille¹⁷ hervorzuheben. Die mit der Porträttheorie automatisch mitverhandelten Bezüge zum Feld der Physiognomik werden ab den 1980er und vor allem in den 1990er Jahren tiefgehend und ausführlich diskutiert.¹⁸

Die selbstverständliche Verknüpfung des Schattenrisses mit dem Phänomen des Schattens wird auch in der Forschung immer wieder bemüht, so dass die Auseinandersetzung mit dem Schattenriss zugleich die an den Schatten geknüpften Fragen des Körperbezugs, der Referenzbeziehungen und des Index‘ mitverhandelt – grundlegend sind hier vor allem die Publikationen von Ernst H. Gombrich,¹⁹ Michael Baxandall²⁰ und Victor I. Stoichita,²¹ die das Phänomen des Schattens sowie des Schattenwurfs im Kontext der Kunst bzw. des Bildes, thematisieren. Die jüngste, 2015 erschienene Publikation *Körper. Projektion. Bild. Eine Kulturgeschichte der Schattenbilder* von Tim Otto Roth wählt einen anderen Zugang. Roth konzentriert sich auf fotografische oder der Fotografie verwandte Werke (Röntgen, Fotogramm), die tatsächlich einen Körper bei der Produktion voraussetzen, um Schatten „herzustellen“. Dem Autor geht es vor allem darum, den Schatten als Projektion zu begreifen, die kulturhistorisch am Beginn von Bildern stehe und eine Voraussetzung für die Bildkompetenz des Menschen bilde. Roth wählt einen an Physik und Geometrie orientierten Zugang zum Bildmaterial, der „klassische“ kunsthistorische Fragestellungen etwa nach der Glaubwürdigkeit, Indexikalität und Funktion größtenteils ausblendet.

Während es zum Schattenriss also eine solide Forschungsgrundlage, die zahlreiche Anknüpfungs- und Ausgangspunkte für ein Reflektieren, Überdenken oder Neuformulieren von Fragen bietet, fällt der wissenschaftliche Literaturbestand zum Scherenschnitt nicht annähernd so ergiebig aus. Grundlegend für den Weiß- und Spitzenschnitt ist die umfangreiche Publikation Adolf Spamers zum Andachtsbild vom 14. bis zum 20. Jahrhundert, wo den geschnittenen Andachtsbildern ein eigenes Kapitel zukommt.²² Nicht minder bedeutend ist die 1978 erschienene Publikation Sigrid Metkens zur Geschichte des Ausschneidens in Europa,²³ die zu den ersten Publikationen gehört, die sich mit wissenschaftlichem Anspruch allen Formen von (Aus)Geschnittenem widmen. Bis heute

¹⁶Rosenblum, Robert 1957

¹⁷Wille, Hans 1960, Wille, Hans 1970

¹⁸Boehm, Gottfried 2003; Fliedl, Ilsebill Barta 1994; Geitner, Ursula 1996; Jöhnk, Carsten 1997; Joost, Ulrich 2001; Louis, Elenora 1992; Mraz, Gerda 1999; Sauerländer, Willibald 1989; Schmölders, Claudia 1994; Schmölders, Claudia 1997; Schmölders, Claudia 2001; Stadler, Ulrich 1996; Stadler, Ulrich 2003; Suthor, Nicola 1999; Weigelt, Horst 1991; Wolf, Gerhard 1996

¹⁹Gombrich, Ernst H. 1996

²⁰Baxandall, Michael 1998

²¹Stoichita, Victor I. 1999

²²Spamer, Adolf 1930

²³Metken, Sigrid 1978

bietet Metkens überblickartiges Werk erste Orientierung und einen fundierten Überblick zu verschiedenen Facetten und Fragestellungen von Geschnittenem. Die Autorin stellt darin unterschiedliche Kategorien von Schneidearbeiten vor und befragt sie im Hinblick auf Kulturgeschichte, Technik und Funktion. Während Metken die Werke und Aussagen von Zeitgenossen in den Vordergrund stellt, nähert sich einige Jahrzehnte später Juliane Vogel dem Schnitt auf einer kunsttheoretischen Ebene. In ihrem für die vorliegende Arbeit relevanten Aufsatz *Schnitt und Linie. Etappen einer Liaison*²⁴ bringt sie die Qualitäten des Schnitts mit denen der Linie in Verbindung und erschließt damit einen neuen kunsttheoretischen Zugang zum Schnitt. In zahlreichen Fällen erfolgt die Auseinandersetzung mit dem Schnitt als künstlerischem Verfahren über konkrete Künstler und deren Werk. So fragen Publikationen zu etwa Philipp Otto Runge,²⁵ Henri Matisse²⁶ oder Kara Walker²⁷ immer wieder auch nach der Bedeutung des Verfahrens des Schneidens für die jeweiligen Künstler, mit jeweils sehr verschiedenen Ergebnissen.

Neben den angeführten (populär)wissenschaftlichen Publikationen prägen auch Ausstellungskataloge entscheidend die Auseinandersetzung mit Scherenschnitten und Schattenrissen.²⁸ Denn mit dem Interesse der Kunst an Schattenrissen und Scherenschnitten gingen und gehen Ausstellungsprojekte und damit Ausstellungskataloge einher, in denen nicht nur Werke präsentiert, sondern auch aktuelle Fragen formuliert und relevante Themenfelder angeschnitten werden. Hervorzuheben ist der 2001 zur gleichnamigen Ausstellung im Lenbachhaus erschienene Katalog *SchattenRisse. Silhouetten und Cutouts*.²⁹ Neben dem Vorstellen der breit gefächerten Ausstellungsstücke wird hier in der Auswahl der Werke sowie in den Textbeiträgen die Intention deutlich, Schattenrisse und geschnittene Werke sowohl in ihrer jeweiligen kulturellen, ästhetischen und technischen Geschichte zu beleuchten als auch diese ins Verhältnis zueinander zu setzen – ein Ansatz, den die vorliegende Arbeit fortzusetzen bestrebt.

²⁴Vogel, Juliane 2009

²⁵Z. B. Richter, Cornelia 1981; Hofmann, Werner 1977

²⁶Z. B. Ausst.-Kat., *Henri Matisse*. 1977; Buchholz, Cornelia 1985; Schiebler, Ralf 1994; Wörwag, Barbara 200

²⁷Z. B. Ausst. Kat. *Kara Walker* 2002; Haarer, Andrea 2012; Hobbs, Robert 2002; Hobbs, Robert 2003, Karentzos, Alexandra 2008

²⁸Beispielsweise Ausst.Kat. *Bildschnitte für Batavia* 2008; Ausst.Kat. *Cut* 2010; Ausst.Kat. *La Sombra* 2009; Ausst.Kat. *Shadow Play* 2005; Ausst.Kat. *Bunte Welt* 1986; Ausst.Kat. *Im Gegenlicht* 2008; Ausst.Kat. *Scherenschitte - Kontur pur* 2009

²⁹Ackermann, Marion 2001 (a)

2. TECHNIKEN UND MEDIEN - ZUR HERSTELLUNG VON SILHOUETTEN

An den Herstellungsvorgang von Scherenschnitten und Schattenrissen knüpfen sich Ideen und Konnotationen, die maßgeblich auch die Rezeption von Scherenschnitt- und Schattenrissarbeiten sowie die daran hängenden Bedeutungszuweisungen prägen. Bestimmte Herstellungsweisen bzw. die Suggestion solcher rufen beim Betrachter entsprechende Assoziationen hervor und beeinflussen damit die Rezeption und Interpretation des Werks, so dass der (suggerierte) Produktionsprozess damit eine hohe Relevanz für die Werke gewinnt. Im Folgenden werden die originären Herstellungsverfahren von Schattenriss und Scherenschnitt, das Umreißen von Schattenwürfen und das Schneiden von Kompositionen in Papier, vorgestellt sowie die damit einhergehenden Konnotationen beleuchtet und Bezugshorizonte – auch in Vorausweisung auf noch kommende Kapitel und Fragestellungen – entwickelt. Ebenso werden Überschneidungen und Verschränkungen beider Herstellungstechniken reflektiert. Während sich die beiden ersten Teilkapitel auf die originären Techniken von Scherenschnitt und Schattenriss konzentrieren, thematisiert das abschließende Teilkapitel die Unterschiedlichkeit und Vielfalt der Entstehungs- und Vermittlungswege von Scherenschnitten und Schattenrissen. Silhouetten können gerissen, geschnitten, getuscht, gedruckt, in Kupfer gestochen, auf Porzellan gebrannt, projiziert, digital erzeugt und digital ausgeschnitten sein und vieles mehr. Die Bandbreite all dieser Techniken und Verfahren kann in ihrer Fülle in der vorliegenden Arbeit nicht hinreichend dargelegt und untersucht werden, so dass die beiden häufigsten und im Hinblick auf den weiteren Verlauf der Arbeit bedeutenden Medien/Techniken, Druck und Projektion, fokussiert werden. Herstellung, Verwendung und Wirkung gedruckter Silhouetten und projizierter Schatten(risse) werfen Fragen nach medialen Durchdringungen und Interferenzen auf, wobei die „ursprünglichen“ Techniken, die im Bildtypus und damit unabhängig vom tatsächlich angewandten Verfahren weiterhin mitgeführt werden, stets präsent bleiben. Zusammen mit den an dieses Kapitel anschließenden Ausführungen zur Visualität der Silhouette, sollen die folgenden Überlegungen zu Herstellungstechniken und Medien weniger auf konkrete Werke beschränkt bleiben, als vielmehr eine Grundlage für alle in dieser Arbeit folgenden Beispiele dienen und als Hintergrundfolie fungieren, vor der sich auch die Fragen noch folgender Kapitel entfalten sollen.

2.1 SCHATTENRISS – PROJIZIEREN, UMREIßEN, FIXIEREN

Zu keiner anderen Zeit ist in Europa der Frage nach dem „richtigen“ Anfertigen eines Schattenrisses (explizit eines Schattenporträts) mehr Aufmerksamkeit und Interesse

entgegengebracht worden als im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts. Bekanntlich hatte der Schattenriss, oder genauer das Schattenprofil zu jener Zeit eine ungemeine Konjunktur nicht nur in künstlerischen Kreisen, wo primär die Auseinandersetzung mit dem Umriss sowie dem Debutades-Mythos im Vordergrund standen, sondern auch und vor allem in der breiten Masse des immer stärker werdenden Bürgertums. Silhouettenporträts wurden unter Freunden ausgetauscht, als Erinnerungsstücke Briefen beigelegt und in Poesiealben eingeklebt. Sie zierten die Wände privater Räume und konnten im Rahmen der physiognomischen Deutung auch der Unterhaltung dienen. Die Bildnissilhouette war im Alltag des Bürgertums präsent. Dank der simplen und schnell zu erlernenden Technik des Schattenreißen konnte jeder ein Silhouettist sein. Es erschienen zahlreiche Anleitungen und Ratgeber, die den Leser durch ausführliche Instruktionen in dessen Silhouettiervorhaben zu unterstützen versuchten.³⁰ Das „richtige“ Herstellen einer Silhouette wurde darin in allen Einzelschritten akribisch beschrieben. Der Amateursilhouettist wurde in der Wahl des Lichtes, der Ausrichtung des Abzuschattenden und der Positionierung der Lichtquelle unterwiesen sowie mit Hinweisen zum Fixieren des Kopfes oder zur Handhabung verschiedener Hilfsmittel versorgt. Ziel dabei sollte stets sein, im ersten Schritt den Schatten wahrheitsgetreu und ohne Verzerrungen auf den Zeichenträger zu projizieren und im Anschluss den Schattenwurf ohne Abweichungen und Verfälschungen „abzunehmen“. Verschiedene technische Hilfsmittel, die überwiegend dem Fixieren des Kopfes sowie dem originalgetreuen Umreißen dienten, sollten ein optimales Ergebnis gewährleisten. Zu solchen Hilfsmitteln gehörte, neben verschiedenen Stützhilfen für den Kopf, auch das sogenannte Silhouettierbrett³¹, das auf Kopfhöhe zwischen die Wand und den Abgeschatteten geschoben wurde und die Aufnahmefläche somit näher an den zu porträtierenden Kopf brachte, so dass der Schatten schärfere Konturen annahm. Dennoch blieb das Verfahren sowohl für den Porträtierten und im Besonderen für den Zeichnenden sehr unbequem. Der Silhouettist musste seinen Stift um den abzuschattenden Kopf herum manövrieren, ohne diesen zu berühren und darauf achten, dass der Schatten seiner Hand sich nicht mit dem des Kopfes überschneidet. So war der Zeichner gezwungen, ständig seinen Platz zu wechseln und unbequeme Körperstellungen einzunehmen, was sich auf die Qualität des Ergebnisses auswirken konnte. Eine echte Innovation bot da eine Konstruktion, die dem Zeichner erlaubte, ungestört zu arbeiten. Dabei spannte man lichtdurchlässiges Papier entweder in einen Tür- oder in einen eigens angefertigten, staffeleiartigen Rahmen, den man mitten im Raum platzierte. So konnte der Zeichner nun von der „Rückseite“ den Schatten ungestört abnehmen. Bald verband man diese Rahmenkonstruktion mit der Form des Silhouettierbrettes, schloss eine

³⁰Eine Bibliografie stellt Anton Kippenberg zusammen: Kippenberg, Anton 1921, S. 166ff.

³¹Zum Silhouettierbrett siehe vor allem Kippenberg, Anton 1921, S.134f. Dort auch eine Abbildung, S. 135.

Sitzgelegenheit an und es entstand der sogenannte Silhouettierstuhl³² als dessen Erfinder der Gießener Professor Julius Höpfner gilt,³³ und der sich als ein nahezu unverzichtbares Instrument des „naturgetreuen“ Silhouettierens etablieren sollte (Abb. 4). Diese dem Fertigungsverfahren

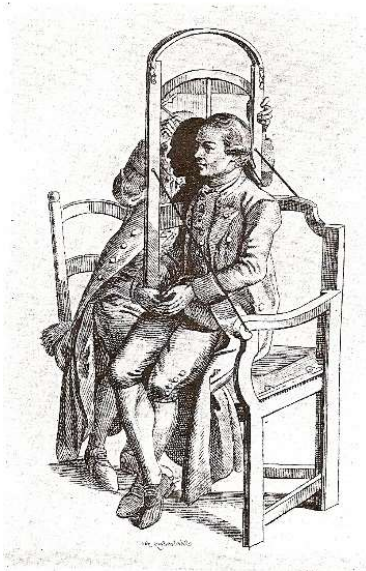


Abb. 4: Johann Rudolph Schellenberg, Darstellung eines Silhouettierstuhls, Kupferstich aus der niederländischen Ausgabe der *Physiognomischen Fragmente* von Lavater, 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Kippenberg, Anton 1921, S. 138-139

entgegengebrachte Aufmerksamkeit sowie das ständige Bestreben nach der Verbesserung des Produktionsvorgangs legen nahe, dass (mitunter) darin der Schlüssel zu einer naturgetreuen und authentischen Darstellung des Porträtierten gesehen wurde. Entscheidend ist, dass der Schattenwurf als ein authentischer Abdruck des Körpers aufgefasst wurde,³⁴ dessen Ähnlichkeit und Authentizität im Vorgang des Projizierens sowie des Fixierens nicht verloren gehen durfte. Um dies sicher zu stellen, setzte man ganz im Sinne des voranschreitenden Empirismus auf die Nachvollziehbarkeit und Überprüfbarkeit des Herstellungsvorgangs. Folglich strebte man bei der Herstellung eines Schattenrisses nach einem gänzlichen Ausschalten der menschlichen Hand, die als potentielle Fehlerquelle die Objektivität und damit die Naturtreue der Darstellung gefährdete. Das bei Plinius d. Ä. beschriebene Ursprungsszenario (Debutades-Legende), das bei Bildnissilhouetten stets mitverhandelt wird,³⁵ wandelte sich damit in eine echte Modellsitzung mit dem Ziel der mechanischen Wiedergabe.³⁶ In diesem Sinne hatte auch der 1786 von Gilles-Louis Chrétien entwickelte Physionotrace das Ausschalten der Hand angestrebt. Der Apparat wurde häufig für die Einfachheit seiner Handhabung bewundert, da er im Gegensatz zum

³²Zur Geschichte und Funktionsweise des Silhouettierstuhls siehe vor allem Kippenberg, Anton 1921, S.136ff.

³³Vgl. Müller, Johanne 1959, S. 8.

³⁴Zur Authentizität des Abdrucks, zum Abdruckcharakter des Schattens sowie des Schattenrisses siehe Kapitel 4.

³⁵Siehe dazu Kapitel 4.2.1.

³⁶Vgl. Stoichita, Victor I. 1999, S.154.

Silhouettierstuhl nicht einmal das manuelle Nachzeichnen des Umrisses voraussetzte.³⁷ Der Physionotrace ist eine Vorrichtung, die das Schattenreißen, Verkleinern und das Stechen in Kupfer miteinander verbindet.³⁸ Dafür wurde bei seiner Konstruktion der Silhouettierstuhl mit einem Pantografen kombiniert. Beim Pantografen handelt es sich um ein Instrument, das zu Beginn des 17. Jahrhunderts entwickelt wurde, um ursprünglich schwierige mathematische Zeichnungen maßstabgetreu verkleinern und vergrößern zu können.³⁹ Zugleich wurde der Pantograf aber auch als Perspektivmaschine genutzt und in beiden Funktionen im Physionotrace eingesetzt.⁴⁰ Der zu Porträtierende nimmt in einer Art Silhouettierstuhl Platz, so dass der Profilschatten scharf auf dem Schirm erscheint. Auf der gegenüberliegenden Seite stellt sich der Zeichner bzw. Maschinenbediener auf. Hier ist auch der Pantograf in einem Abstand zum Projektionsschirm befestigt. Der Pantograf ist so angebracht, dass der Zeichner das Profil ungestört am Projektionsschirm abfahren kann, während das verkleinerte Porträt zeitgleich über der Projektionsfläche auf Papier oder gleich in Kupfer übertragen wird. Im Gegensatz zum Silhouettieren konnten mittels des Physionotrace nicht nur der Umriss, sondern auch die Binnenlinien nachgefahren werden.⁴¹ Der Abtaststift ist dabei durch eine Visiervorrichtung ersetzt, mit der der Schattenumriss angepeilt und abgefahren wird, ohne die Projektionsfläche zu berühren. Zwar wurde das Visier weiterhin manuell bewegt und geführt, doch tritt bei diesem Verfahren die unmittelbare Beteiligung der Hand stark zurück. Im Gegenzug gewinnt das Auge, das hinsichtlich der Präzision der visuellen Erfassung durch technische Vorrichtungen aufgerüstet wurde, eine höhere Präsenz. Chrétiens Profilporträtmaschine kann sich somit in die Tradition der Parallelisierung von Auge und Kamera (bzw. allgemein technischer Optikvorrichtungen) einreihen und veranschaulicht zugleich die Bestrebungen des 18. Jahrhunderts, den Zeichenakt zu mechanisieren und dadurch das Ergebnis angeblich objektiver und damit glaubhafter zu machen.

An eine mechanisch erzeugte Zeichnung ist stets die Idee von Selbsttätigkeit und Automatismus geknüpft, da sie scheinbar ohne Autor quasi „von selbst“ entsteht. So spricht etwa Christoph Scheiner, der als Erfinder des Pantografen gilt,⁴² dem Benutzer seines Apparats jeden Einfluss auf das Ergebnis ab, indem er, wie es Friedrich Weltzien formuliert, nahelegt, „dass der

³⁷Vgl. Frieß, Peter 1993, S. 134; siehe auch Weltzien, Friedrich 2006 (a), S. 20ff.

³⁸Es gab viele unterschiedliche Varianten von Physionotrace-Apparaten, so dass es kaum möglich ist von *dem* Physionotrace zu sprechen. Im Folgenden wird sich auf Beschreibungen von Chrétiens Physionotrace bezogen. Es sei aber darauf hinweisen, dass unterschiedliche Varianten der Apparatur existierten (Gestell des Pantografen, Material der Bildfläche, Material der Zeichenfläche) Die Funktionsweise wird sich aber in allen Fällen geglichen haben.

³⁹Vgl. Metken, Sigrid 1978, S. 131. Zur Geschichte des Pantografen sowie der Funktionsweise siehe auch Frieß, Peter 1993, S. 117-121.

⁴⁰Vgl. Frieß, Peter 1993, S. 120.

⁴¹Die auf diese Weise hergestellten „Rohzeichnungen“ von Profil und Binnenlinien wurden üblicherweise von geübten Porträtisten durch Schattierungen und Details „vollendet“.

⁴²Vgl. Metken, Sigrid 1978, S. 131.

Zeichner nicht zu sehen braucht, was er tut. Er muss lediglich die Konturen abfahren und wird anschließend die fertige Zeichnung auf dem Blatt vorfinden. Der Zeichner muss nicht wissen und kann nicht sehen, was vor sich geht, denn die Maschine übernimmt den produktiven Part, solange sie nur korrekt zur Anwendung gebracht wird.“⁴³ Das maschinelle und damit automatische Entstehen des Bildes hängt unmittelbar mit der Authentizität des Bildes und der Glaubhaftigkeit des Ergebnisses zusammen. Mit der Entdeckung und Etablierung fotografischer Verfahren im 19. Jahrhundert verlagerte sich das Interesse von mechanischen auf chemische Prozesse der „Selbsttätigkeit“. Zwar waren Kenntnisse zu lichtempfindlichen Stoffen bereits in der Antike vorhanden, doch scheint um und ab 1800 das Bedürfnis nach einem selbsttätig funktionierenden Mittel zur Abbildung der Wirklichkeit so ausgeprägt gewesen zu sein, dass sich gleich mehrere Erfinder unabhängig voneinander dieser Aufgabe verschrieben.⁴⁴ Entsprechend existierten diverse fotografische Verfahren nebeneinander, von denen im Hinblick auf den Schattenriss vor allem das Fotogramm von Interesse ist, da es den Bildtypus des Schattenrisses aufruft. Schattenriss wie Fotogramm sind von einem Schwarz-Weiß-Kontrast gekennzeichnet und bilden homogene, von einem Umriss begrenzte Flächen ohne Binnenzeichnung ab. Auch ist dem Fotogramm als einem fotografischen Verfahren automatisch der Abdruckcharakter inhärent. Die Authentizität und Glaubwürdigkeit des Abbildes wird somit durch das selbsttätige, nunmehr chemisch initiierte „Sich-Abdrücken“ gewährleistet. So spielte das „von selbst“ entstehende und von der menschlichen Hand nicht verfälschte Fotogramm – ähnlich wie die Fotografie im Allgemeinen – im 19. und bis in das 20. Jahrhundert hinein als ein Medium der Wissenschaft eine Rolle, das in der Tradition von Naturdruckverfahren vor allem für Pflanzenstudien herangezogen wurde.⁴⁵ Aber auch in künstlerischen Kreisen, wo das Fotogramm vor allem ab den etwa 1920er Jahren genutzt wurde, interessierte die die Authentizität fördernde Selbsttätigkeit des Mediums. So hat Man Ray seiner 1922 veröffentlichten Fotogrammserie nicht zufällig den Titel *Les Champs Délicieux* verliehen. Damit spielt Ray auf die zuvor erschienene Sammlung „automatischer Texte“ von André Breton und Philippe Soupault, *Les Champs Magnétiques* an⁴⁶ und stellt das Fotogramm in eine Reihe mit den automatischen Verfahren der Surrealisten, die das Unbewusste und damit das Authentische an die Oberfläche des Sichtbaren befördern sollten. Während die Selbsttätigkeit des Fotogramms also im Kontext der Wissenschaft um 1900 die Idee des naturgetreuen Abbildes, im Sinne von Ähnlichkeit bediente, stand dieselbe Selbsttätigkeit im

⁴³Weltzien, Friedrich 2006 (b), S. 19

⁴⁴Vgl. Baatz, Willfried 2008, S. 11.

⁴⁵So z. B. die photogenischen Zeichnungen William Fox Talbots. In dieser Tradition steht auch etwa Paul Lindner, Leiter der Biologischen Abteilung an der Technischen Universität Berlin, der 1920 seine *Fotografie ohne Kamera* herausbrachte.

⁴⁶Vgl. Neustüss, Floris M. 1990, S. 60.

künstlerischen Umfeld der 1920er Jahre für das Zufällige und Unkontrollierbare. Trotz dieses Unterschieds in der Ausrichtung des Automatischen, spielt in beiden Fällen der an die Selbsttätigkeit gebundene Entstehungsprozess des Fotogramms für die Authentizität des entstandenen Bildes eine entscheidende Rolle.

Der Bildtypus des Schattenrisses bezieht seit der Blütezeit um 1800 seine Glaubwürdigkeit mitunter aus dem Prozess der Herstellung bzw. der Entstehung. Das Ausschalten der Hand und die (angebliche) Selbsttätigkeit der Entstehung (als Abdruck) gewährleiten die Objektivität und Unverfälschtheit des gewonnenen Abbildes. Diese Qualitäten wurden im 18. Jahrhundert so eng mit dem Prozess des Schattenreißens und den daraus hervorgegangen Porträts verknüpft, dass sie seitdem auch solchen Schattenrissen anhaften, die nicht auf diese Weise entstanden sind. So wird im Verlauf der vorliegenden Studie zu sehen sein, dass in Schattenrissen, unabhängig ihres tatsächlichen Herstellungsprozesses, ihrer Funktion und ihres Einsatzortes, stets auch die „ursprüngliche“ Herstellungstechnik und die darin eingeschriebenen Qualitäten mitverhandelt werden.

2.2 SCHERENSCHNITT UND DAS (AUS)SCHNEIDEN

„Die *découpe* genannten Handarbeiten sind in Paris und am Hofe die große und fast einzige Beschäftigung der Damen, zu denen sich einige Männer gesellen. Von Tapisserien und Knüpfereien ist keine Rede mehr ... man will nur noch ausschneiden. Alle Möbel werden damit bedeckt: Ofen- und Wandschirme, Bespannungen, Plafonds, Karossendächer [...] Diese Mode ließ den Preis der Bilder und Graphiken außergewöhnlich ansteigen. Wenn ein Kavalier bei einer Dame erscheint, gibt man ihm sogleich ein Bild, er zieht seine Schere aus der Tasche und schneidet aus. Es ist eine neue Art Verdienst, gut ausschneiden zu können [...]“⁴⁷ Die kurze Passage entstammt einem 1727 im *Mercure de France* abgedruckten Artikel und schildert die Auswüchse einer Mode des Ausschneidens, die sich zu Beginn des 18. Jahrhunderts in der Pariser Gesellschaft und überall dort, wo diese tonangebend war, etablierte.⁴⁸ Als Vorlagen zum Ausschneiden nutzte man zunächst gängige Kupferstiche und Grafiken. Daneben wurden bereits im ausgehenden 17. Jahrhundert eigens für das Ausschneiden gedachte Bögen angefertigt,⁴⁹ die ab spätestens Mitte des 18. Jahrhunderts eine zunehmende Verbreitung fanden.⁵⁰ Der Verfasser

⁴⁷ Artikel von Monsieur Constantin, abgedruckt im *Mercure de France*, Dezember 1727, S. 2889 ff., zit. nach: Metken, Sigrid 1978, S. 195.

⁴⁸ Vgl. Metken, Sigrid 1978, S. 101.

⁴⁹ Vgl. Metken, Sigrid 1978, S. 19. Metken weist zudem darauf hin, dass solche Ausschneidebögen entweder vorkoloriert sein konnten als auch selbst koloriert werden konnten.

⁵⁰ Zur Mode des Rokoko, ausgeschnittene Grafiken als Dekoration zu nutzen siehe Metken, Sigrid 1978, S. 101ff.

des oben zitierten Artikels, Monsieur Constantin, steht der um sich greifenden Mode des Ausschneidens offensichtlich kritisch gegenüber. Er gesteht den Ausschneidearbeiten in ihrer möglichen Weiterentwicklung zwar Potential zu,⁵¹ führt aber zugleich die Absurdität des Eifers vor, mit dem das Ausschneiden betrieben wurde: „[...] übrigens würde man eher einen Domestiken aus dem Haus jagen, der ein Stück Hand, den Stengel einer Blume oder den Flügel eines Vogels [beim Ausschneiden] beschädigt hat, als einen, der eine wichtigere Sache verfehlte. Hingegen sind jene, die gut ausschneiden sicher, bevorzugt und belohnt zu werden.“⁵² Constantin kritisiert, dass dieser einfachen Arbeit, eine solch hohe Wertschätzung entgegengebracht wird.⁵³ Diese Geringschätzung des Ausschneidens muss vor dem Hintergrund einer Tradition gesehen werden, die diese Tätigkeit als nicht originär sowie per se nachahmend charakterisiert und das (Aus)Schneiden als weiblich kodiert.⁵⁴ Vor dem 18. Jahrhundert dominierte der sogenannte Weiß- und Spitzenschnitt⁵⁵ die Ausschneidekunst, deren charakteristische Feinheit und Kleinteiligkeit in diversen Quellen bewundert und zugleich in Zusammenhang mit dem weiblichen Geschlecht gebracht wird.⁵⁶ Während der Spitzenschnitt – eine besonders verbreitete Untergattung des Weißschnittes – üblicherweise als ornamentale Einfassung für kleine, gemalte Heiligenbildchen diente, war der allgemeine Weißschnitt motivisch wie funktional breiter gefächert: überliefert (zumindest schriftlich) sind Landschaften, See- und Schiffsstücke, Blumenbilder, mythologische und religiöse Darstellungen,⁵⁷ die als kleine Geschenke, Andenken, Verzierung oder zur Andacht dienen konnten. Vereinzelt wurden für die filigranen Schneidearbeiten sehr hohe Summen gezahlt, was aber sicher die Ausnahme geblieben sein dürfte.⁵⁸ Eine Schnittmeisterin fand mit ihren „kuriosen“ Arbeiten sogar Erwähnung in Joachim Sandrarts berühmter *Akademie*: Susanna Mayrin, die „mit der Scheer/ auf weisses Pergament/ einer flachen Hand groß/ viele wolgezeichnete Bäumlein/ und an jedes derselben viel hundert genugsame erkenntliche Blättlein und Reißlein geschnitten/ auch mit allerhand artlichen wol-proportionirten Bildlein/ dern die gröste wie eine kleine Fliegen/ sauber geschnitten.“⁵⁹ Die technische Raffinesse des Schnittes, seine Kleinteiligkeit und die Sorgfalt der Ausführung, werden als die ausschlaggebenden Kriterien für die Qualität der Arbeit hervorgehoben. Dementsprechend gehörten manuelles

⁵¹ „Vielleicht wird diese Unterhaltung, wenn man Geschmack daran gefunden hat, noch vervollkommnet und dadurch nützlicher und wertvoller.“ Wie Anm. 47

⁵² Wie Anm. 47

⁵³ „Diese Arbeit ist einfach, aber sie kostet mehr, als sie wert ist.“ Wie Anm. 47

⁵⁴ Zur weiblichen Kodierung in Verbindung mit dem Ornament siehe auch Kapitel 6.

⁵⁵ Zum Weiß- und Spitzenschnitt siehe Kapitel 6.

⁵⁶ Etwa bei Uffenbach, Zacharias Konrad von 1754 und Sandrart, Joachim von 1675, die im späteren Verlauf des Kapitels näher besprochen werden.

⁵⁷ Vgl. Spamer, Adolf 1930, S. 88.

⁵⁸ Vgl. Metken, Sigrid 1978, S. 15ff.; siehe auch o. A., *Herzog Christian Ludwig II. von Mecklenburg-Schwerin...* 2008, S. 11.

⁵⁹ Sandrart, Joachim von 1675, Buch 3 des ersten Bandes, S. 328

Geschick und Geduld – beide als typisch weiblich geltende Eigenschaften – zu den unerlässlichen Fertigkeiten des/der Schneidenden. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entwickelte sich der Weiß- und Spitzenschnitt zum angesehenen Zeitvertreib und geschätzter Hand- und Geduldsarbeit besser gestellter Damen,⁶⁰ wie etwa eine 1686 in Amsterdam erschienene Anleitung zum Anfertigen solcher Papierschnitte, die sich explizit an junge Damen richtet, belegt: *Konstig en vermaakelijk tijd-verdrijf der Hollandsche Jufferne of onderricht der papierenen snijkonst. Om in 't kort, uit wit papier alderly figuren op het kunstigste te kunnen snijden*.⁶¹

Als Arbeitsinstrumente für die filigranen Schnitte haben sowohl Schere als auch Federmesser gedient.⁶² Spätestens im 18. Jahrhundert richtet sich die Aufmerksamkeit vor allem aber auf die Schere. Dies mag zum einen daran liegen, dass im 17. Jahrhundert ein neuer Scherentypus, die Gelenkschere,⁶³ entwickelt wurde, die sich gegen die zuvor übliche Bogenschere durchsetzte.⁶⁴ Die Vorzüge der Gelenkschere liegen in der besseren, bequemeren, kraftschonenderen und damit auch schnelleren und sichereren Handhabung,⁶⁵ die ermöglichte, die manuellen Fertigkeiten des Schneidenden besser in das Material zu übertragen. Mit der verbesserten Handhabung etablierte sich die Schere zusehends als ein unentbehrliches Werkzeug im Alltag. Es ist davon auszugehen, dass sie nun auch öfter für filigrane Papierarbeiten genutzt werden konnte, als die zuvor gängige Bügelschere. Analog zum (Aus)Schneiden wurde auch die Schere traditionell der Frau zugeordnet. So charakterisiert der mittelalterliche *Sachsenspiegel* den Umgang mit der Schere als weibliche Tätigkeit und die Schere – solange keine körperlich anstrengenden Tätigkeiten damit verrichtet werden – als einen der Frau zugehörigen Gegenstand. In der Wolfenbüttler Ausgabe des *Sachsenspiegels*⁶⁶ ist sie als Teil der sogenannten „Gerade“ aufgeführt, das die persönlichen Gebrauchsgegenstände der Frau, die regelmäßig in weiblicher Linie weitervererbt wurden, bezeichnet.⁶⁷ In einigen Illustrationen wird die Schere gar als Symbol für die gesamte weibliche Gerade verwendet.⁶⁸

Mit der Zuordnung der Schere zum weiblichen Geschlecht wird dem Verfahren des (Aus)Schneidens automatisch jegliche schöpferische, originäre und damit künstlerische Energie

⁶⁰Vgl. Metken, Sigrid 1978, S. 18; Spamer, Adolf 1930, S. 93.

⁶¹„Kunstvoller und vergnüglicher Zeitvertreib der holländischen Fräulein oder Unterricht der papiernen Schneidekunst um in Kürze aus weißem Papier allerlei Figuren auf das kunstvollste schneiden zu können.“ Siehe dazu Spamer, Adolf 1930, S. 93.

⁶²Metken, Sigrid 1978, Spamer, Adolf 1930 und Glaser, Katia 2002, S. 297 machen darauf aufmerksam, dass die kleinteiligen, akkurat ausgeführten Durchbrüche der Papierfläche nur mit einem Messer zu bewerkstelligen waren.

⁶³Die Gelenkschere war allerdings keine Erfindung des 17. Jahrhunderts. Ihre Anfänge weisen zurück bis in die Antike. Siehe dazu Haedeke, Hanns-Ulrich 1998, S. 33.

⁶⁴Vgl. Haedeke, Hanns-Ulrich 1998, S. 30.

⁶⁵Vgl. ebd. S. 30.

⁶⁶Die Wolfenbüttler Ausgabe datiert in das dritte Viertel des 14. Jahrhunderts.

⁶⁷Vgl. auch Haedeke, Hanns-Ulrich 1998, S.24.

⁶⁸Insgesamt wird die Schere in sechs Fällen als Teil oder Symbol für die gesamte Gerade verwendet. Abbildung dazu unter <http://www.sachsenspiegel-online.de>, Stichwortsuche „Schere“.

abgesprochen.⁶⁹ Der wohl bekannteste Ausspruch, der das Schneiden als nutzlose Beschäftigung bezeichnet und damit aus dem Kanon künstlerischer Verfahren ausschließt, stammt von Michelangelo: „Ich unterlasse es, die Gewerbe und Gewerke einzeln aufzuzählen, deren Hauptquelle die Malerei ist, von denen die einen jedoch, die ihr entspringen, wie Skulptur und Malerei, großen Flüssen gleichen, während andere nur Tümpeln stehenden Wassers ähneln – ich meine gewisse nutzlose Tätigkeiten wie z.B. das Ausschneiden mit der Scheere und was mehr dergleichen ist.“⁷⁰ Bis zur Ausschneidemode des Rokoko, aber auch darüber hinaus galt die Schere als ein „Instrument zweiter Ordnung bzw. sekundärer Originalität“⁷¹ und das Verfahren des Schneidens als ein nachahmendes, nicht schöpferisches und damit als ein genuin nicht künstlerisches. Als Alltagswerkzeug hingegen gewann die Schere seit dem Wechsel zur Gelenkschere eine stets wachsende Bedeutung. Vor allem in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stieg die Nachfrage nach immer neuen, für bestimmte Tätigkeiten spezialisierten Modellen. Zeitgenössische Musterbücher und encyklopädieähnliche Werke bieten einen Überblick über die damals gebräuchlichen Scheren: 1771 erschien Jean Jacques Perrets *L'Art du Coutelier*, ein sich an der berühmten *Encyclopaedie* von Diderot und d'Alembert orientierender Luxusband mit zahlreichen Kupferstichen.⁷² Auf sechs Tafeln lässt Perret insgesamt 38 Scheren sowie verschiedene Einzelbestandteile abbilden. Auch bezeichnet er die verschiedenen Scherentypen: neben Papier-, Haar-, Loch-, Nagel-, Hutmacher- und Stickscheren gab es auch etwa Kaufmann-, Taschen- oder Leinwandscheren.⁷³ Das umfangreiche Angebot umfasst jedoch keine Schere, die explizit als Werkzeug für filigrane Arbeiten in Papier ausgewiesen ist. Ähnlich verhält es sich bei dem Musterbuch des Solinger Kaufhändlers Jean Schimmelbusch aus dem Jahr 1789.⁷⁴ Das Musterbuch diente als Katalog, aus dem sich der Kunde eine Schere auswählen und in Auftrag geben konnte. Unter den insgesamt rund 100 angebotenen Scheren findet sich aber auch hier keine, die ausdrücklich für das Herstellen von Scherenschnitten bestimmt war.⁷⁵ So wird man zum Anfertigen von Scherenschnitten auf das bestehende, sehr vielfältige Angebot zurückgegriffen haben oder man hat sich Scheren nach individuellen Wünschen anfertigen lassen, wie dies Monsieur Constantin rund sechzig Jahre zuvor in dem eingangs zitierten Artikel beschrieb. Dieser spricht davon, dass man sich zum Ausscheiden „zunächst nur gewöhnlicher

⁶⁹Siehe dazu auch Kapitel 6.

⁷⁰De Hollanda, Francesco, *Vier Gespräche über die Malerei, geführt zu Rom 1538*. Originaltext und Übersetzung, Einleitung, Beilagen und Erläuterungen von Joaquim de Vasconilles, Wien 1899. Zit. nach: Vogel, Juliane 2009, S. 143.

⁷¹Vogel, Juliane 2009, S. 143

⁷²Perret, Jean Jacques 1771

⁷³Siehe dazu auch Haedeke, Hanns-Ulrich 1998, S. 67.

⁷⁴Siehe dazu Haedeke, Hanns-Ulrich 1998, S. 70.

⁷⁵Vgl. ebd., S. 70-72. Siehe auch Haedeke, Hanns-Ulrich 1994, S. 197-199.

Scheren [bediente]. Darauf benutzte man dünnere, um aus freier Hand zu schneiden. Ich aber ließ spitze, ganz schmale Scheren anfertigen, die nach einer Seite sichelförmig gerundet sind, [...].“⁷⁶ Anschließend beschreibt Constantin weitere Instrumente, die er eigens für das Ausschneiden, das er zunächst so vehement kritisiert, herstellen ließ: es sind „Werkzeuge, mit denen man auf einem kleinen, glatten Holzbrett oder zubereitetem und poliertem Blei ausschneidet: die einen sind verschiedene Lochstanzen, [...]; die anderen sind diverse Messer, runde, halbrunde, spitze, husarensäbel- und sichelförmige.“⁷⁷ Constantin gibt damit einen Einblick in das vielfältige Repertoire der angewandten Schnittinstrumente. Als unbestrittenes Hauptinstrument für Scherenschnitte etablierte sich ab der Mitte des 18. Jahrhunderts aber die Schere.⁷⁸ Die Favorisierung der Schere gegenüber dem Messer ging Hand in Hand mit dem Abwenden von dem durchbrochenen, detaillierten Weiß- und Spitzenschnitt hin zum auf die Außenkontur reduzierten Umrisschnitt. Zwar verschwanden die durchbrochenen Spitzenschnitte nicht gänzlich von der Bildfläche, doch hat sich im Zuge des Klassizismus und dessen Affinität zur Linie eine ausgeprägte Vorliebe für den Umrisschnitt entwickelt, dessen Kontur sich mit der Schere leichter, schneller und schwungvoller umfahren ließ als mit dem Messer. Die Popularität des Umrisschnittes um 1800 ist nicht zu trennen von der im vorangegangenen Teilkapitel beschriebenen Mode des Schattenrisses, dessen Interesse sich vor allem auf die Kopfsilhouette richtete. Das Ausschneiden des menschlichen Profils führte zu einer bis dahin nicht dagewesenen Aufwertung des Schnitts.⁷⁹ Der Scherenschnitt nahm Abstand vom Ornamentalen des Weiß- und Spitzenschnitts und referierte nun auf die gerissene Linie.⁸⁰ Damit diene dem Schnitt nicht mehr ausschließlich die Handarbeit als Bezugsgröße, was sich mitunter darin zeigte, dass jetzt auch Männer immer häufiger zur Schere griffen. Gleich einem Riss wurden nun auch dem Schnitt definitorische Qualitäten zugestanden. Denn sobald die Schere das Profil umfuhr, das in der Konjunkturzeit der Bildnissilhouette dank Johann Caspar Lavater als die Erkennungslinie des Individuums schlechthin galt, „definierte sie die Individualität und zugleich den konzeptuellen Grundriß der schattenspendenden Person.“⁸¹ Während das Umreißen des Profils eine Differenz zwischen der definierenden Kontur und der nichtssagenden Umgebung begründet, bestätigt der Schnitt diese Differenz endgültig.⁸² Denn im Unterschied zur gerissenen Linie, deren Verlauf

⁷⁶Wie Anm. 47

⁷⁷Wie Anm. 47

⁷⁸Von industrieller Massenproduktion abgesehen, wo normalerweise mit Stanzen gearbeitet wurde.

⁷⁹Zur Aufwertung des Schnitts durch das Kopfmotiv sowie zum Verhältnis von geschnittener und gerissener Linie siehe vor allem Vogel, Juliane 2009, S. 148-150.

⁸⁰Zum Verhältnis von Scherenschnitt und Ornament siehe Kapitel 6.

⁸¹Vogel, Juliane 2009, S. 148.

⁸²Zu Prozessen der Differenzierung und Unterscheidung in Schnitt und Riss am Beispiel von Kara Walker siehe Kapitel 5.2.2.

durch ein Hinzufügen weiterer Linien irritiert und relativiert werden kann, muss sich die Schere für eine einzige grenzdefinierende Linie entscheiden.⁸³ Die in der Linie angelegte Differenz wird somit durch den Vorgang des Schneidens weiter vertieft: das Irrelevante wird wörtlich weggeschnitten und die relevante Form somit isoliert. In diesem Sinne materialisiert und manifestiert sich durch das (Weg)Schneiden die Differenz zwischen dem Wichtigen und dem Unwichtigen. Zugleich korrespondiert das Verfahren des Schneidens mit der von Georg Sulzer formulierten, für den Klassizismus exemplarischen Forderung nach „eine[r] einzige[n] unabgebrochene[n] Linie“,⁸⁴ die die ganze Figur umschließen sollte. Sulzers „unabgebrochene Linie“ forderte aber auch das Vermeiden, gar Verschwinden der Spuren des Absetzens, die der Herstellungsprozess hinterlassen konnte.⁸⁵ Um diesem Anspruch im Scherenschnitt nachzukommen, ist wiederum die Schere als Instrument unentbehrlich. Denn im Gegensatz zum Messer, vermag man mit einer Schere Figuren nicht nur aus einem Stück Papier, sondern auch „in einem Schwung“ aus dem Papier zu lösen, ohne das Werkzeug abzusetzen. Dafür wird gewöhnlich nicht die Schere um das Papier, sondern das Material um das Instrument herumgeführt. Die Scherenblätter verharren in offener Position und bilden den Fixpunkt, während das Papier in alle Richtungen gedreht und gewendet wird. Diese Handhabung, die wiederum erst mit dem Einführen der Gelenkschere möglich wurde, brachte eine virtuos anmutende Schnelligkeit in den Produktionsvorgang, die von da an den Schneideprozess auszeichnete. Der zeitintensive und akribische Produktionsvorgang eines mit dem Messer ausgeführten Papierschnitts, hat sich mit dem Wechsel zur Schere ins Gegenteil verkehrt. Der Scherenschnitt wurde nun als ein schnelles und spontanes Medium geschätzt. Als Schnittvirtuosen wurden diejenigen bewundert, die mit hoher Geschwindigkeit und größter Sicherheit die gewünschten Formen ohne Vorzeichnung aus dem Papier heraustrennten. Das Interesse bei solchen Schnittarbeiten richtete sich folglich nicht auf die Idee oder das fertige Ergebnis – *inventio* oder *dispositio* waren von sekundärer Bedeutung –, sondern konzentrierte sich auf die *actio*, den Prozess der Herstellung.⁸⁶ Zum Kreis solcher Schnittvirtuosen im 18. Jahrhundert gehörte auch der Schweizer Jean Huber. Von Zeitgenossen als der „prince de Silhouettes“ bezeichnet, genoss er vor allem in Frankreich hohe Popularität.⁸⁷ Zeitgenössischen Berichten zufolge soll der Silhouettenprinz sogar in der Lage gewesen sein, mit den Händen hinter dem Rücken Schere und Papier so sicher zu führen, dass die dabei entstandenen Arbeiten Zeichnungen in nichts nachstünden: „L'on eût dit qu'il avait des yeux au bout des doigts. Les mains derrière le dos, il

⁸³Vgl. Vogel, Juliane 2009, S. 148ff.

⁸⁴Sulzer, Johann Georg 1798, S. 695

⁸⁵Vgl. Vogel, Juliane 2009, S. 150.

⁸⁶Vgl. ebd., S. 151.

⁸⁷Zu Jean Huber siehe Apgar, Garry 1995.

découpoit [un portrait] plus ressemblant même qu'il ne l'auroit fait au crayon.“⁸⁸ Über den Vergleich mit der Zeichnung als einer Disziplin der Hochkunst wird hier versucht, den Schnitt als der Zeichnung ebenbürtig einzuordnen und das tradierte Bild des Scherenschnitts als einem genuin nicht künstlerischen Medium aufzuweichen. Dennoch stießen Hubers Schneidearbeiten nicht überall auf positive Resonanz, so etwa bei Friedrich II, der den Blättern Hubers kaum Beachtung schenkte als man ihm diese vorlegte.⁸⁹ Der Grund für das Desinteresse Friedrichs kann unter anderem in der Art der präsentierten Arbeiten vermutet werden. Es handelte sich hierbei um detailreiche *tableaux en découpure*, die Jean Huber neben den kleinen, en passant hergestellten Silhouettenköpfen und –figuren angefertigte. Ganz in der Tradition des Weiß- und Spitzenschnittes, der im Herkunftsland Hubers höheres Interesse genoss als etwa in Frankreich oder Preußen, benutzte der Schweizer für die *tableaux en découpure* weißes Papier, das er mit dem Messer bearbeitete. Friedrich II sah in den Werken nicht mehr als ein „mit Geduld ausgeschnittenes Papier“⁹⁰ und kategorisierte die Schnitte damit ganz traditionell als sorgfältig ausgeführte Handarbeit. Offenbar besaß die mit der Bildnissilhouette einhergehende Aufwertung des Schnittes nicht für alle Schneidearbeiten Gültigkeit, vielmehr war sie eng an das Motiv des Profilkopfes und den Bildtypus des Schattenrisses gebunden. Auch die Schnelligkeit und Virtuosität des Schneidens ohne Vorzeichnung sorgte, wenn nicht für künstlerische Anerkennung, dann doch für Aufmerksamkeit und Wertschätzung des technischen Vermögens. In diesem Sinne versah z. B. William Hubard, ein Silhouettenhersteller aus dem 19. Jahrhundert, seine Profile stolz mit dem Vermerk: „Cut with scissors by Master Hubard without drawing or machine“.⁹¹ Im Gegensatz zum „ursprünglichen“, gerissenen Schattenriss, dem es daran lag, die Glaubwürdigkeit des Abbildes durch den Einsatz von Mechanik zu steigern, distanziert sich der Scherenschnitt von der mechanischen Ausführung und definiert sich mitunter über den manuellen Herstellungsprozess. Wie wichtig das händische Ausschneiden für das Selbstverständnis des Scherenschnitts ist, ob für den akribischen Weißschnitt oder den schnellen Umrisschnitt, wird anhand von gedruckten Scherenschnitten deutlich, die alles daran setzen, auch in der Reproduktion als ursprünglich geschnitten erkennbar zu bleiben.⁹²

Virtuose Schnittkünstler bedürfen immer eines Publikums und waren entsprechend vor allem auf gesellschaftlichen Anlässen anzutreffen: ob im Rahmen privater und exklusiver

⁸⁸Jean Francois Marmontel (1723-1799) zit. n. Apgar, Garry 1995, S. 41.

⁸⁹„le grand Frédéric ne lui a fait l'honneur de rien garder“. Brief von Melchior Grimm an die Herzogin von Sachsen-Gotha vom 26. Januar 1765, zit. nach: Apgar, Garry 1995, S. 48. Eine Übersetzung findet sich bei Vogel, Juliane 2009, S. 141.

⁹⁰„L'homme de génie de Potsdam n'a vu que du vélin découpé avec patience, et n'a pas daigné y regarder mieux.“ wie Anm. 88

⁹¹Siehe Metken, Sigrid 2009, S. 135.

⁹²Siehe dazu Kapitel 2.3.1.

Veranstaltungen zur Unterhaltung der Gäste oder auf Jahrmärkten, Volksfesten und anderen öffentlichen Orten, an denen viel Betrieb herrschte und die Schnittvirtuosen im Kreise stauender Besucher die Profile ihrer Kunden schnitten. Dabei wurde den virtuosen Schneidern eher die Rolle eines Unterhalters denn eines Künstlers zugestanden, auch wenn dies nicht immer dem Selbstbild der Schneidenden entsprach, wie etwa der oben angeführte Hinweis des „Master Hubard“ vermuten lässt. Auch durch die Bezeichnung als „Meister“, die dem Handwerksgewerbe entstammt, zu dem früher auch die Künstler zählten, verordnet Hubard seine Arbeit im Künstlerischen. Virtuosität zeichnet sich durch technische Perfektion und Sicherheit aus, muss aber nicht zwingend mit künstlerischer Originalität einhergehen. Im 19. Jahrhundert sah man eine virtuose Ausführung stets von der Gefahr begleitet, die künstlerische, ästhetische Idee durch die perfektionierte Technik zu verdecken, so dass das virtuose Schneiden sich als künstlerisches Verfahren wiederum disqualifizierte.⁹³ Zugleich inkarnierte sich in der Figur des Schnittvirtuosen, der seine Figuren mit unheimlicher Geschwindigkeit herstellte, ein instanter Aufnahmemodus, der die Schnelligkeit der sich entwickelnden Fotografie vorbereitete und der zeitintensiven Herstellung eines originalen Werks die beschleunigte Reproduktion des Gegebenen entgegensetzte.⁹⁴ Analog zum fotografischen Verfahren – das zugleich mit dem Schattenriss verschränkt ist – wohnt der unbegreiflichen Schnelligkeit und Mühelosigkeit des virtuosen Schneidens auch eine scheinbare Selbsttätigkeit des Prozesses inne. So berichtet etwa Daniel Runge, dass die Arbeiten seines Bruders Philipp Otto „fast selbstthätig unter der Schere in seiner Hand“ entstanden.⁹⁵ Wie oben angeführt, spielten autopoietische Prozesse seit dem 18. Jahrhundert sowohl für die Wissenschaft als auch für die Kunst eine Rolle. Die Fähigkeit *sua sponte* zu produzieren wurde allerdings, sei es im künstlerischen oder wissenschaftlichen Kontext, ausschließlich dem Genie zugestanden.⁹⁶ Diesem haftete eine besondere Originalität an, die nicht auf einer einsichtigen Syntax und Regelkonstruktion beruhte, sondern in einem „geheimnisvollen Prozeß“ gründete, „der von göttlicher Eingebung, blinder Intuition [und] unberechenbarer

⁹³Während noch im 18. Jahrhundert in *Zedlers Enzyklopädie* (1731-1754) [Online-Ressource: <http://www.zedlerlexikon.de/>] Virtuosität nicht der Kunst entgegengesetzt ist (Einträge zu „Virtu“ und „Virtuosen“), ändert sich dies im 19. Jahrhundert. In der *Ökonomischen Encyclopädie von Johann Georg Krünitz*, Band. 225 (1855), liest man zum Stichwort: „virtuos“, das sich überwiegend auf die Musik bezieht: „Nicht immer ist dies zum Vortheil der wahren musikalischen Kunst geschehen, da die Technik das wirkliche Kunstschöne nicht selten so verdeckt und in den Hintergrund gedrängt hat, daß der Geist und die Tiefe des musikalischen Gedankens, die Hoheit, Würde und Schönheitsfülle, das Ideale mit einem Worte ganz darüber verloren gegangen ist.“ In *Meyers Großem Konversations-Lexikon* (6. Auflage 1902-1908) heißt es zur *Virtuosität*: „Von der Kunst im eigentlichen Sinne unterscheidet sich die Virtuosität dadurch, daß ihr nicht, wie dieser, die Darstellung ästhetischer Ideen, sondern die Überwindung technischer Schwierigkeiten, also nicht die Kunstmäßigkeit, sondern die Kunstfertigkeit als Hauptsache erscheint.“

⁹⁴Vgl. Vogel, Juliane 2009, S. 151.

⁹⁵Runge, Philipp Otto 1840 [HS I], S. 370

⁹⁶Vgl. Weltzien, Friedrich 2006 (a), S. 23.

Stimmung“⁹⁷ gekennzeichnet war. Dementsprechend ist etwa bei Friedrich Schiller das Genie primär von Naivität gekennzeichnet, die als ein Handeln, Verhalten und Produzieren zu verstehen ist, das nicht von Regeln, „den Krücken der Schwachheit“, sondern „bloß von der Natur oder dem Instinkt“⁹⁸ geleitet wird und in diesem Sinne mit der Struktur von Automatismen und Selbsttätigkeit korreliert. Diesem Verständnis folgend, äußert sich Genialität in einer Selbsttätigkeit des Produzierens, das als ein natürlicher, intuitiver Vorgang aufgefasst wird, bei dem der Abstand zwischen Werk und Künstler gänzlich negiert wird.⁹⁹ Verschiebt man also den Fokus des virtuellen Schneidens von der Schnelligkeit auf die Selbsttätigkeit, treten andere Qualitäten des freihändigen,¹⁰⁰ mühelosen Schneidens vor, die diesem die Originalität nicht absprechen, sondern, ganz im Gegenteil, es in das romantische Geniekonzept integrieren.

Im Vorgang des „Von-selbst-Entstehens“ zeichnet sich eine Analogie zwischen dem Scherenschnitt und dem zuvor beschriebenen automatisierten Aufzeichnungsprozess eines Schattenwurfes ab. Die Selbsttätigkeit im Entstehungsprozess ist sowohl bei dem mechanisch bzw. chemisch hergestellten Schattenriss als auch dem virtuos geschnittenen Scherenschnitt auszumachen. Wie bereits für den Schattenriss geschildert, geht auch bei einem Scherenschnitt die Selbsttätigkeit der Entstehung stets mit der Idee der Authentizität zusammen, die sich allerdings von der eines Schattenrisses deutlich unterscheidet. Während die Selbsttätigkeit des Schattenaufzeichnens der apparativen (mechanischen und/oder chemischen) Automatisierung geschuldet ist, rührt das selbsttätige Schneiden von der mit dem virtuellen Herstellungsvorgang verschränkten Genialität des Produzenten her. Damit wird im Falle des Schattenrisses die Produktion von der Hand des Künstlers abgekoppelt und aus dem Körper ausgelagert. Das selbsttätige, „geniale“ Schneiden dagegen ist unabdingbar an die Person und den Körper des Produzenten gebunden. Die dem Schattenriss zugesprochene Authentizität speist sich somit aus der Körpernähe zum Dargestellten, die mit der Distanz zum Produzenten einhergeht, während die Authentizität des „von selbst entstandenen“ Scherenschnittes sich der Körpernähe zum Produzenten verdankt und sich von jeglicher Maschinisierung und Mechanisierung distanziert. Diese Körpergebundenheit kann sogar so weit gehen, dass zur Herstellung benötigte Instrumente sinnbildlich einverleibt werden und der Vorgang der mühelosen und selbsttätigen Produktion damit noch stärker dem Körper denn dem Werkzeug bzw. der Apparatur zugeordnet wird. So bezeichnet wieder Philipp Otto Runge in seinem häufig zitierten Brief an den Vater die Schere als Verlängerung seiner Finger und den Pinsel als des Malers „Zuwachs an seinen Fingern“, der der

⁹⁷Hauser, Arnold 1969, S. 636. Einen Überblick über die Entwicklung des Geniebegriffs von Mendelsohn, über Rousseau bis Kant gibt Brög, Hans 1973.

⁹⁸Schiller, Friedrich 1795

⁹⁹Vgl. Brög, Hans 1973, S. 44.

¹⁰⁰„Freihändiges“ Schneiden bezeichnet im Folgenden ein freies Schneiden ohne Vorzeichnung.

Empfindung und der Phantasie des Künstlers nur nachzufühlen brauche.¹⁰¹ Die im Produktionsprozess angelegte angebliche Selbstentstehung von Scherenschnitt und Schattenriss aktiviert somit unterschiedliche Qualitäten von Schnitt und Schatten, die aber letztlich auf eine Behauptung der Authentizität (auch wenn diese jeweils unterschiedlich begründet wird) des Produzierten hinauslaufen.

Der an den Körper gebundene Vorgang des Schneidens besitzt zudem eine Relevanz im Hinblick auf Didaktik, worauf wiederum Runge zu sprechen kommt. In einem Brief an Goethe schildert der junge Künstler, dass es ihm bei seinem Zeichenlehrer Hardorff leicht gefallen sei, in Kreide zu übertragen, was er bereits „in der Schere hatte“.¹⁰² Der Vorgang des Schneidens kommt hier einem Verinnerlichen der Form gleich, die im Schneideprozess im Körper gespeichert wird und bei Bedarf wieder abgerufen werden kann. Zwar fertigte Runge seine Schnitte ohne Vorzeichnungen an, doch auch das Abfahren vorgezeichneter Linien mit der Schere soll den Lerneffekt bei der Formerfassung fördern. Das spielerische Ausschneiden entlang vorgegebener Konturen fand somit im 18. und vor allem im 19. Jahrhundert im Kontext der Kindererziehung einen breiten Zuspruch.¹⁰³ Als didaktisches Mittel zum Erlernen von Formen ist es bis in das 20. und 21. Jahrhundert hinein etwa in Lehrbüchern des Geometrieunterrichts verbreitet. Darin wird, als Übung zum Verständnis flacher geometrischer Figuren, neben dem Nachfahren mit dem Finger oder einem Stift auch zum Ausschneiden der Figuren aufgefordert.¹⁰⁴ Zum Verständnis einer Form muss demzufolge der Umriss der Figur erfasst werden, dessen Aneignung durch ein Nachfahren der Kontur, mit oder ohne Instrument, geschieht. Die Verschränkung von Konturerfassung und Formverständnis legt schließlich zum Erlernen von Formen eine Kombination von Schnitt und Silhouette nahe. So wird etwa in einem Silhouettenheft für Kinder aus dem 19. Jahrhundert darauf hingewiesen, dass das Ausschneiden schwarzer, deutlich und scharf konturierter Schemen zu einer besonders raschen und sicheren Entwicklung des Formsinns beitragen soll.¹⁰⁵ Demnach tragen sowohl der umrissbetonte Bildtypus des Schattenrisses als auch die Tätigkeit des Schneidens zum Formverständnis bei. Dass dem Schneiden ein höherer

¹⁰¹Runge, Philipp Otto 1841 [HS II], S. 4: „Denn die Schere ist mir nachgerade weiter nichts mehr als eine Verlängerung meiner Finger geworden, und es kommt mir so vor, als wenn bey einem Mahler dies mit dem Pinsel u.s.w. eben so der Fall ist, da er denn mit diesem Zuwachs an seinen Fingern seiner Empfindung und den lebhaftesten Bildern seiner Phantasie nur nachzufühlen braucht.“

¹⁰²Brief von Philipp Otto Runge an Johann Wolfgang von Goethe vom 23. August 1801. In: Runge, Philipp Otto [1940], S. 22

¹⁰³Zu Ausschneidebögen für Kinder siehe Metken, Sigrid 1978, S. 225ff. Zum pädagogischen Aspekt des Schneidens siehe auch Te Heesen, Anke 2011, S. 72 ff.

¹⁰⁴Vgl. z.B. Reiter, Markus, *Computergestützter Geometrieunterricht in der Grundschule*, Diss. Uni Koblenz-Landau, 2012. Verfügbar als elektronische Ressource. [URN: urn:nbn:de:hbz:lan1-7832](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:lan1-7832), S. 101, wo Reiter auf Lehrpläne und Mittel des Unterrichts eingeht. Siehe auch Kirsche, Peter, *Kongruenzabbildungen im Geometrieunterricht der Primarstufe*, ersch. i.d. Reihe *Texte zur mathematisch-naturwissenschaftlich-technischen Forschung und Lehre*, Bd. 35, Hildesheim 1992, S. 62

¹⁰⁵Vgl. Metken, Sigrid 1978, S.252, Anm. 360.

Wirkungsgrad für das Erfassen der Form zugestanden wird als dem bloßen Betrachten, Ausmalen oder Nachfahren, scheint einleuchtend, denn mit dem Ausschneiden wird die Form nicht nur entlang ihrer Kontur „abgetastet“, sondern aus dem Papier physisch herausgetrennt. Dieser Akt des Heraustrennens kann gleichsam als eine Aneignung des Herausgeschnittenen verstanden werden, so dass das Ausschneiden einer Form deren „Inbesitznahme“ implizieren kann.¹⁰⁶ Zur Zeit des Rokoko äußerte sich dies etwa darin, dass – einmal aus dem ursprünglichen Zusammenhang gelöst – über das Ausgeschnittene frei verfügt wurde. So fanden sich die aus Kupferstichen und Ausschneidebögen herausgetrennten Figuren aufgeklebt auf Möbeln, Kästchen, Ofenschirmen und anderen Gegenständen wieder. Und auch in der gegenwärtigen Kunst finden sich Beispiele für die Inbesitznahme des Ausgeschnittenen, wie etwa die Sammelalben von Ulrich Meister.¹⁰⁷ In diesen bewahrt der Künstler Abbildungen von Alltagsgegenständen auf, die er zuvor aus Supermarktprospekten ausgeschnitten hat. Im Akt des Sammelns oder Hortens, dem das Ausschneiden zwingend vorausgeht, äußert sich schließlich der Besitz- und Aneignungsanspruch auf das Ausgeschnittene.

Das Schneiden, das wie beschrieben lange als nicht künstlerische oder nur eingeschränkt als künstlerische Praktik galt, wurde schließlich in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts in den Kanon künstlerischer Verfahren aufgenommen. Der bis dato im Kontext des Handwerks, der Unterhaltung oder des Lernprozesses verortete Schnitt kündigte seine Bindung an den Umriss¹⁰⁸ bzw. erweiterte sein Wirkungsgebiet ohne die bereits bestehenden Funktionen gänzlich aufzugeben. Er distanzierte sich vom nachahmenden Nachvollzug und Wiederholung und avancierte zu einem Verfahren *sui generis*, das nicht mehr zwingend die äußeren Grenzen einer Figur beschrieb.¹⁰⁹ Allen voran waren es die Dadaisten, die den Schnitt und das Ausschneiden in ihre künstlerische Produktion einbezogen.¹¹⁰ Sie schätzten das Schneiden als ein schnelles und damit unmittelbares Verfahren (ähnlich dem Fotogramm), das in „Auslösung“ und Reproduktion mit der Schnelligkeit der Fotografie korrespondierte.¹¹¹ Mittels der Schere wurde Altes und bereits Vorhandenes schnell und einfach zu Neuem, worauf letztlich auch das Prinzip der damals neu eingeführten Collage gründete – das (Aus)Schneiden fungiert darin als ein Verfahren der Transformation. Neben solchen „neuen“ Eigenschaften des Schnittes, wie sie im Falle der

¹⁰⁶Zum Schnitt als Akt der Inbesitznahme siehe auch Kapitel 5.1.1

¹⁰⁷Siehe dazu Ackermann, Marion 2001 (a), S. 244-246.

¹⁰⁸Vgl. Vogel, Juliane 2009, S. 154.

¹⁰⁹Vgl. ebd., S. 154.

¹¹⁰Wieland Herzfelde schrieb in einem Text für den Katalog der Ersten Dada-Messe: „Wenn früher Unmengen von Zeit, Liebe und Anstrengung auf das Malen eines Körpers, einer Blume, eines Hutes, eines Schlagschattens usw. verwandt wurden, so brauchen wir heute nur die Schere nehmen und uns unter den Malereien, fotografischen Darstellungen all diese Dinge auszuschneiden, was wir brauchen.“ Zit. nach Vogel, Juliane 2009, S. 152; Zur Schnittkultur der 1920 siehe auch Te Heesen, Anke 2011, S. 66ff.

¹¹¹Vgl. Vogel, Juliane S. 151f.

Dadaisten relevant wurden, knüpften und knüpfen Künstler immer wieder auch an Qualitäten des Schnittes an, die zuvor und besonders im 18. Jahrhundert bestimmend waren. So legte etwa Henri Matisse mit seinen *papier découpés* neben der Schnelligkeit des Schneidevorgangs, der Entschlossenheit und Unwiderrufbarkeit des Schnittes auch großen Wert auf dessen potentielle Deckungsgleichheit mit der definitorischen Linie.¹¹² Mehr noch, Matisse attestierte der Schere gar mehr Gefühl für die Linie als dem Bleistift oder der Kohle.¹¹³ Damit bezieht er sich auf eine Vorstellung des Schnittes, die um 1800 für die geschnittene Bildnissilhouette relevant war, nämlich das Vermögen des Schnittes gleich einem Riss oder einer Linie definitorisch zu wirken. Zahlreiche Arbeiten gegenwärtiger Künstler, die auf die Profilschattenrisse um 1800 sowie die davon nicht zu trennende Theorie Lavaters rekurren, aktivieren und hinterfragen zugleich eben dieses Potential der Silhouette, so etwa Arbeiten von Kara Walker oder Ulrich Horndash.¹¹⁴ Auch sind im gegenwärtigen Kunstgeschehen vermehrt geschnittene Arbeiten zu sehen, die sich von der Schnelligkeit des Schneidens distanzieren und die Langsamkeit und Akribie des Messerschnittes nutzen, um die handwerkliche Tradition des Schnitts zu thematisieren, wie die Arbeiten von z. B. Gabriele Basch oder Annette Schröter.¹¹⁵ Der Schnitt findet in der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts einen äußerst vielseitigen Einsatz, denn gegenwärtigen Scherenschnittkünstlern steht eine ganze Reihe von Bezugsgrößen zur Verfügung, die zudem in vielerlei Hinsicht (Schnelligkeit, Selbsttätigkeit und Authentizität, definitorisches Vermögen, didaktisches Potential) mit dem Schattenriss korreliert.

¹¹²Zum Schnitt bei Matisse siehe Buchholz, Cornelia 1985, zur potentiellen Deckungsgleichheit mit Linie bes. S. 15: „Der Schnitt in das farbige Papier läßt Farbe und Zeichnung, simultan entstanden in der Bewegung des Schneidens, zu einer nicht wieder auseinanderinterpretierbaren Einheit werden. Das Problem eines sukzessiven Vorgehens, bei welchem zunächst zeichnerisch eine Umrißlinie erstellt und diese anschließend farbig ausgemalt wird, bedeutet für Matisse die gegenseitige Abschwächung dieser beiden Medien. Das Schneiden in farbiges Papier hebt diese Diskrepanz in einer simultan und gleichrangig entstehenden Synthese von Farbe und Zeichnung auf.“ Zum Schnitt bei Matisse siehe auch Kapitel 6 dieser Arbeit.

¹¹³Siehe dazu neben Buchholz, Cornelia 1985 auch Roettig, Petra 2010, S. 8.

¹¹⁴Zu Kara Walker siehe vor allem Kapitel 5.1, zu Ulrich Horndash siehe Kapitel 4.4.

¹¹⁵Zu Annette Schröter und Gabriele Basch siehe Kapitel 6.

2.3 DRUCK UND PROJEKTION – MEDIALE VARIANTEN UND INTERFERENZEN

2.3.1 SILHOUETTEN IN PRINTMEDIEN

Als im Zuge der Industrialisierung in der Mitte des 19. Jahrhunderts auch die Druckverfahren modernisiert wurden, gewann das Bild in Druckerzeugnissen aller Art eine neue, bis dahin nicht dagewesene Präsenz. Der rasante technische Fortschritt ermöglichte das Drucken von immer mehr Abbildungen zu immer günstigeren Preisen.¹¹⁶ Das Bildmaterial diente als Illustration zum besseren Verständnis des Geschriebenen, als Schmuck, als didaktische Anweisung oder trat als eigenständiger, textunabhängiger Beitrag auf. Das Publikum nahm diese Entwicklung nicht nur dankbar an, sondern verlangte zunehmend nach Bildern in Druckerzeugnissen, was sich in rapide steigenden Verkaufszahlen illustrierter Druckware niederschlug,¹¹⁷ allem voran in der Illustrierten Presse. Die Bebilderung von Druckmedien avancierte zu einem entscheidenden Kriterium im Kampf um die Gunst des Lesepublikums. In diesem Sinne heißt es etwa im „An den Leser“ adressierten Vorwort der ersten Nummer der Neuen Folge des *Pfennig-Magazins* vom 7. Januar 1843: „wir werden auch den bloß belehrenden Aufsätzen das ästhetische Element mehr hervorheben und die todte, den Leser kalt lassende Beschreibung nur da gebrauchen, wo sie unumgänglich nöthig ist, in andern Fällen aber der lebendigen Schilderung den Vorzug geben“, womit Bebilderung gemeint war. Verglichen mit später erschienenen Zeitschriften war der Vorreiter der Illustrierten Massenpresse, das *Pfennig-Magazin*, allerdings nicht sehr reichhaltig bebildert. Während es sich durch verhältnismäßig große, zum Teil ganze Seiten einnehmende Abbildungen auszeichnet, finden sich in späteren Illustrierten zahlreiche kleinere Illustrationen, wobei häufig gleich mehrere auf einer Seite angebracht sind. Hierbei gehörten auch Silhouetten zum Repertoire, wobei sie von einigen Blättern gar nicht oder nur äußerst selten verwendet wurden, bei anderen hingegen zum festen Kanon gehörten. Man trifft auf Silhouetten vor allem in humoristischen Satireblättern, wie dem *Kladderadatsch* und den *Fliegenden Blättern* sowie in diversen Kriegs- und Theaterblättern. Auch in der *Jugend* sind Illustrationen in Scherenschnitt und Schattenriss präsent. Die *Deutsche Kunst und Dekoration* bringt in einigen Ausgaben ebenfalls Scherenschnitte und Schattenrisse, hier allerdings nicht als Illustration des Textes, sondern stets als Werkbeispiele von vorgestellten Künstlern. Es ist nicht möglich, einen für alle

¹¹⁶Die günstigen Preise waren erst mit der Erfindung der Autotypie möglich. Davor mussten alle Vorlagen, ob zeichnerischer oder fotografischer Art mühsam manuell in eine Holz-Hochdruckplatte (Xylographie) übersetzt werden. Die erste Autotypie in einer deutschen Zeitschrift erschien 1883. Vgl. Weise, Bernd 1989, S. 29 und 31. Zur Verbreitung der Silhouette als Illustration siehe auch die von Judith Steinheider zusammengetragene Bibliografie (Steinheider, Judith 2013).

¹¹⁷Siehe dazu z.B. Gebhardt, Hartwig 1989.

Zeitschriften gültigen zeitlichen Höhepunkt der Silhouettenillustration auszumachen. Es lässt sich aber feststellen, dass der Bildtypus der Silhouette in der Illustrierten Presse vor allem zwischen 1850 und 1930 beliebt war. Innerhalb dieses Zeitrahmens scheint die Silhouette in den beiden ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts besonders stark frequentiert zu sein. Dieser Eindruck wird jedoch relativiert, wenn man berücksichtigt, dass zu dieser Zeit zusätzlich diverse Kriegsblätter erschienen, die gern den Schattenriss als Bildmittel nutzten. Ab etwa 1920/25 ist bei allen Blättern ein verstärkter Einsatz der Silhouette in den Werbeanzeigen zu beobachten, wo man sich die visuelle Attraktivität des Schattenrisses zunutze machte.¹¹⁸ Die beworbenen Produkte variieren von Fotokameras über alkoholische Getränke bis hin zu Plattenspielern.

Der intensive Einsatz der Silhouette in der Illustrierten Presse erklärt sich zum einen aus dem niedrigen Aufwand und damit geringen Druckkosten bei der Vervielfältigung, denn eine Silhouette konnte sehr viel schneller als andere Darstellungsformen in Holzschnitt, Holzstich oder Metallstich übersetzt und zusammen mit dem Text gedruckt werden.¹¹⁹ Zum anderen ist die Beliebtheit der Silhouette auf ihre Ästhetik und visuelle Eigenschaften zurückzuführen, die mit den Zielsetzungen der Illustrierten Presse im Allgemeinen und der jeweiligen Blätter im Einzelnen besonders gut zu korrespondieren scheinen. Ein entscheidendes Kriterium dabei ist, dass die reduzierten Mittel der Silhouette eine schnelle und einfache Erfassung der Form ermöglichen.¹²⁰ Der Betrachter muss sich nicht in Details und Einzelheiten vertiefen – der Schattenriss kann, ebenso wie die Illustrierte Presse, auf schnellen Konsum ausgerichtet sein. Entsprechend sind Silhouetten häufig zwischen mehreren kurzen Beiträgen platziert. Sie sind darauf ausgelegt als kleine „Häppchen“ oder „Einheiten“ schnell erfasst und verarbeitet zu werden, denn Schattenrisse vermögen, dank ihrer Affinität zum Abstrakten und Plakativen, die Essenz des Dargestellten auf einen Blick und in aller Kürze exemplarisch aufzuzeigen.¹²¹ Vor diesem Hintergrund lässt sich der besonders ausgeprägte Gebrauch der Silhouetten in Kriegs- und Satireblättern, bei denen Typisierungen, Karikaturen und Überspitzungen zum Programm gehören, erklären. Zudem scheint die Zeitschrift als ein sehr flexibles Medium, das viele unterschiedliche Inhalte anbietet, mit der in der formalen Reduktion begründeten Flexibilität des Schattenrisses zu korrespondieren. Wie im weiteren Verlauf der Arbeit zu sehen sein wird, scheint sich der Schattenriss schnell und unkompliziert den sich wechselnden Bedürfnissen und Inhalten einer Zeitschrift anpassen zu können.

¹¹⁸Zur visuellen Attraktivität von Silhouetten siehe Kapitel 3.

¹¹⁹Zu grafischen Techniken im Buchdruck allgemein siehe Steinheider, Judith 2013. S. 69ff. sowie Geck, Elisabeth 1982

¹²⁰Siehe dazu Kapitel 3.

¹²¹Siehe dazu vor allem Kapitel 5.2.

Analog zur Verbreitung der Silhouette in der Illustrierten Presse, sind Scherenschnitt und Schattenriss auch in Büchern anzutreffen, wobei vereinzelte Beispiele aus der Zeit vor 1850 stammen. Dabei sind es vor allem Kinder- und Märchenbücher, die die Silhouette zur Bebilderung nutzen. Während bei Kinderbüchern im Allgemeinen die formale Simplizität von Schattenrissen, die die Wahrnehmung erleichtern und schulen soll, eine Rolle spielt,¹²² nutzt das Märchen vor allem das Abstraktions- und Typisierungspotential von Silhouetten.¹²³ Die illustrierenden Schattenrisse sind allerdings nicht in Prachtausgaben zu finden, sondern in kleinformatischen, aber reich bebilderten Ausgaben. Diese Beobachtung gilt für Märchenbücher des 19. wie des 20. Jahrhunderts. Analog zu Erzeugnissen der Illustrierten Presse waren solche Märchenbücher an ein breites Publikum adressiert und bestrebt, möglichst alle sozialen Schichten anzusprechen.

Ganz gleich ob Illustrierte Presse oder Buch, alle Abbildungen in Druckerzeugnissen wurden vorwiegend in Holzschnitt oder in Ätzverfahren reproduziert.¹²⁴ Für Silhouetten, die ursprünglich als Scherenschnitt oder Schattenriss gearbeitet waren,¹²⁵ bedeutet das ein Angleichen medialer Unterschiede in der Reproduktion. Im Druck funktionieren beide primär über die optische Wirkung des Umrisses und des Kontrastes. Dabei sind die Ausgangsbedingungen von Scherenschnitten und im Original meist getuschten Schattenrissen durchaus unterschiedlich, so dass mit der Reproduktion ein Verlust oder aber auch eine Betonung von medienspezifischen Eigenschaften einhergehen kann. Der Schattenriss hatte sich bereits während seiner Hochphase um 1800 von seiner ursprünglichen Herstellungstechnik, d. h. dem Nachziehen eines tatsächlich geworfenen Schattens, gelöst und seine Definitionsmerkmale auf die visuell-ästhetische Ebene, also auf den scharfen Umriss und die schwarze homogene Binnenfläche verlagert, wobei die Assoziation zur Abdrucktechnik weiterhin bestehen blieb. Hingegen wurde bzw. wird der Scherenschnitt weiterhin primär über seine Herstellungstechnik, also durch das Schneiden definiert. Im Druck können nun die Charakteristika des Schattenrisses hervorgehoben werden, denn die Schwärze der Binnenfläche erscheint tiefer und homogener und auch der Umriss kann schärfer ausgeführt werden als z. B. in Tusche.¹²⁶ Der Scherenschnitt aber muss eines seiner entscheidenden Merkmale, nämlich die sichtbar geschnittene Kontur, einbüßen. Bei einem Scherenschnitt bilden sich zwangsläufig sehr zarte aber doch plastische Materialränder aus, an

¹²²Siehe dazu Kapitel 4.2.2.

¹²³Siehe dazu Kapitel 5.2.1.

¹²⁴Vgl. Kästner, Erhart 1936, S. 15

¹²⁵Es gibt ferner die Möglichkeit, dass Silhouetten allein zum Druck und ohne eine bereits existierende Vorlage direkt in den Druckstock geschnitten wurden. In den Fällen, in denen kein eindeutiger Hinweis in der Darstellung selbst (Komposition usw.) oder im Text (Vorwort, Untertitel) auf die Ursprungstechnik gegeben ist, ist es nicht möglich, die Originaltechnik zu bestimmen.

¹²⁶Die Tiefe der Schwärze hing sehr von der Reproduktionstechnik ab. So wurde etwa bei in Kupferstich reproduzierten Schattenrissen häufig die zu schwache Schwärze bemängelt. Vgl. Metken, Sigrid 1978, S. 132.

denen der Schnittvorgang ablesbar bleibt,¹²⁷ und die in der Reproduktion verloren gehen. Exemplarisch für diesen Verlust des Medienspezifischen ist etwa die Reaktion von Henri Matisse auf die gedruckten Scherenschnitte seiner *Jazz* Reihe, bei denen er das Fehlen des Charmes des ursprünglichen Schneidevorgangs bemängelte.¹²⁸ Mit dem Negieren der geschnittenen Ränder, scheidet die Wirkung der Kontur als Unterscheidungsmerkmal von Scheren- und Schattenriss in der Reproduktion aus. Will man eine reproduzierte Silhouette auf ihre Originaltechnik hin befragen, müssen andere Faktoren hinzugezogen werden. So spricht etwa der Einsatz von Halbtönen (und verhältnismäßig weichen Konturen), was meist der Darstellung von Haar und transparenten Stoffen dient, für die Tuschzeichnung als originale Technik.¹²⁹ Der Scherenschnitt hingegen kann durch die medienspezifische Komposition, bei der alle Elemente miteinander verbunden sein müssen, auf seine Originaltechnik verweisen, was eine Illustration von Emma Eggel zum *Märchen vom Tränenkrüglein* exemplarisch vorführt (Abb. 5). Hier hängt die Schere seltsam starr vom Regalwinkel herunter, das am Regal baumelnde Körbchen schaukelt zu dem mittig an der Wandfläche platzierten Kruzifix und bindet es dadurch an die restliche Darstellung an, während sich die Uhr an die Zimmerwand schmiegt, um dort Halt zu finden. Diese auffällige Anordnung der Dinge weist die Darstellung eindeutig als Scherenschnitt aus.



Abb. 5 : Emma Eggel, Illustration zum Märchen *Tränenkrüglein*, in: Kästner, Erhart 1936, S. 13

¹²⁷Vgl. Ries, Hans 1992, S. 161.

¹²⁸ „...les contours des images n’ont pas la pureté de mon coup de ciseau, (...) le résultat n’aitpas le charme de l’opération de découpage.“ Zit. nach Buchholz, Cornelia 1985, S. 10.

¹²⁹ Beispiele z.B. in Böhm, Hannah, *Dunkle Bilder*, Berlin 1881, darin z.B. die Illustration zum Gedicht *Waldesgespräch*, unpaginiert.

Generell scheint bei einem reproduzierten Scherenschnitt viel Wert darauf gelegt, zumindest mehr als es bei nicht geschnittenen Silhouetten der Fall ist,¹³⁰ dem Betrachter die Originaltechnik zu vermitteln. In diesem Sinne ist etwa einer zu Ostern 1916 im Kriegsblatt *Der Champagne Kamerad* abgedruckten Silhouette, die ohnehin durch die Komposition, die alle Elemente miteinander verbindet, als Scherenschnitt erkennbar ist, zusätzlich die Unterschrift „Geschnitten von Dr. Denecke“ beigelegt (Abb. 6). Das lässt vermuten, dass der Scherenschnitt seine Wertigkeit primär über den Prozess der Herstellung bezieht, so dass dieser, samt der daran geknüpften Wert- und Bedeutungszuschreibungen, entsprechend auch in der Reproduktion vermittelt werden soll. Im Falle des besagten Osterschnittes, der in der laienhaften Ausführung eine doch relativ komplexe, von Durchbrüchen bestimmte Komposition aufweist, sollen die Geduld und das handwerkliche Geschick des Schneidenden hervorgehoben werden.



Abb. 6: Dr. Denecke, ohne Titel, Illustration aus dem Kriegsblatt *Der Champagne-Kamerad* vom 23. April 1916, Digitalisat der Universitätsbibliothek Heidelberg: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/feldztgchkam1915bis1916/0153>

Bezieht sich dieser Schnitt eindeutig auf den traditionellen Weißschnitt, so rekurren andere gedruckte Silhouetten auch auf den virtuos ausgeführten Umrisschnitt. In Karl Fröhlichs *Fabeln und Erzählungen für kleine und große Kinder in Versen und Silhouetten*¹³¹ vermittelt die Titelblattillustration das freihändige Schneiden als die vermeintliche Originaltechnik nachfolgender Illustrationen (Abb. 7).¹³² In einem arabeskenhaften Rahmen aus Pflanzen, Tieren und Kindergestalten, hat sich am unteren Rand eine Menschengruppe versammelt. In ihrer Mitte sitzt ein Scherenschneider, die geöffnete Schere in der einen, die eben geschnittene Figur eines

¹³⁰Dass die nicht geschnittenen Silhouetten nicht immer Wert legten auf das Wissen um die Originaltechnik zeigt etwa ein Beispiel von Paul Konewka (1841-1871), der zu den Bekanntesten aus dem Kreis der Silhouettenillustratoren zählt. Auf dem Umschlag zu seinen berühmt gewordenen 12 Silhouettenblättern zu Goethes *Faust* sind lediglich Konewka selbst als Künstler, der Holzschneider sowie der Silhouettendrucker namentlich genannt. Dass die Silhouetten ursprünglich getuscht sind, bleibt unerwähnt. Ähnlich verhält es sich in zahlreichen Büchern, wo die Illustrationen in Silhouette als „Schattenbilder“, „Schwarze Bilder“ oder „Dunkle Bilder“ angekündigt werden. In einigen Fällen erfährt man den Namen des Holzschneiders, die originale Technik der Illustrationen wird aber nicht erwähnt.

¹³¹Fröhlich, Karl 1856

¹³²Wobei die Filigranität der Darstellungen sogleich vermuten lässt, dass sie nicht völlig frei geschnitten sind, bzw. dass manche Elemente, wie die feinen Rankenspitzen, mit Tusche ergänzt wurden.

Hirsches in der anderen Hand. Zwei der Kinder halten die bereits fertigen Silhouetten, andere schauen dem Scherenschneider zu. Mit dieser Darstellung zeichnet Fröhlich die im Buch folgenden Illustrationen ausdrücklich als Scherenschnitte aus und assoziiert sie zudem mit freihändigem schnellen Schneiden. Ein Verweis auf die originale Technik des Schneidens im Vorwort des Buches betont noch einmal die Relevanz, die dem Herstellungsvorgang zukommt.



Abb. 7 : Titelblatt *Fabeln und Erzählungen für kleine und große Kinder in Versen und Silhouetten* von Karl Fröhlich, 1856

Beide angeführten Beispiele – die Kinderbuchillustrationen von Fröhlich sowie der Osternschnitt aus dem Kriegerblatt – rufen Qualitäten des Scherenschnittes auf, die im Prozess seiner Herstellung gründen. In dem einen Fall ist es der freihändig hergestellte Scherenschnitt, der die Schnelligkeit und Virtuosität des Herstellungsprozesses betont und die Treffsicherheit der Handführung hervorhebt, in dem anderen Fall der „traditionell“ ausgeführte Scherenschnitt, bei dem Langsamkeit, Geduld und Fleiß des Schneidenden im Vordergrund stehen. In beiden Fällen ist die hohe handwerkliche Fertigkeit des Produzenten entscheidend, was den Scherenschnitt in die im 19. Jahrhundert virulente Debatte um die Entwicklung und „Verfall“ des Kunstgewerbes einbindet. Der handgearbeitete Scherenschnitt kann darin die Gegenposition zur maschinellen und industriellen (Massen)Fertigung einnehmen. Gerade vor diesem Hintergrund scheint es den Scherenschneidern wichtig, die Handwerklichkeit der Originaltechnik besonders der in Massenmedien und Büchern maschinell gedruckten Schnitte zu vermitteln. Diese Überlegungen zum Stellenwert des Handwerklichen lassen den Scherenschnitt an Gottfried Korffs Ausführungen zur (nationalen) Bedeutung der handwerklichen Bearbeitung von Holz in der

Zwischenkriegszeit anbinden,¹³³ zumal der Scherenschnitt in einer verwandtschaftlichen Beziehung zu Holzarbeiten steht. Diese äußert sich zum einen im Gebrauch des Wortes „schnitzen“ im Hinblick auf Scherenschnitte, so heißt es etwa im Titelzusatz von Karl Fröhlichs *Neue Silhouetten-Fibel für artige Kinder*: „im Original mit der Scheere geschnitzt“.¹³⁴ Zum anderen hatte aus Holz und aus Papier „Geschnitztes“ häufig eine ähnliche Funktion, etwa als selbst hergestelltes Kinderspielzeug, wie es auch in Fröhlichs Titelblatt der Fall ist, oder im Allgemeinen als „produktive Bastelei“, die „der Produktion von alltäglichem Gebrauchsgut und Banaldecor“¹³⁵ diene. Auch besteht bei Weißschnitten eine Verbindung zu Handarbeiten wie Sticken oder Klöppeln, sowohl in der ästhetischen Wirkung als auch in der Funktion.¹³⁶ Ohne die von Korff für Holzarbeiten dargelegte nationale Bedeutung uneingeschränkt auf den Scherenschnitt übertragen zu wollen, sind Scherenschnitte ebenso wie Holzarbeiten seit jeher in der Volkskunst angesiedelt,¹³⁷ deren Verschränkung mit dem Dilettantismus man um 1900 theoretisch zu untermauern versuchte. Allen voran war es Alfred Lichtwark, der im Dilettantismus, die Bedingung für eine Entwicklung der Volkskunst und die Keimzelle für allgemeines Kunstverständnis sowie Geschmacksbildung sah.¹³⁸ In diesem Sinne wurden zu Beginn des 20. Jahrhunderts Versuche unternommen, das Potential und die Bedeutung des Dilettantismus für das Kunstleben und Kunstverständnis dem breiten Publikum, auch mithilfe von Massenmedien, zu vermitteln. Vor diesem Horizont entfaltet der im *Champagne-Kamerad* abgedruckte laienhafte Osterschnitt eine neue Facette, indem man ihn als einen produktiven Beitrag des Dilettantismus zur Förderung der Volkskunst begreift. Da es sich bei dem *Champagne-Kameraden* um ein Kriegsblatt handelt, schließen solche Beiträge von Dilettanten zudem an die Tradition erster Feldzeitungen an, in denen verschiedene selbstgedichtete Verse, Witze und Situationsbeschreibungen abgedruckt wurden, und die direkt an der Front auf Initiative von Soldaten entstanden waren.¹³⁹ Die Förderung des produktiven Dilettantismus in Kriegsblättern geht zudem analog zu der in Deutschland während des ersten Weltkrieges vorherrschenden Auffassung, den Krieg zugleich als einen Kulturkampf für die Förderung der Volkskunst und Heimatindustrie zu begreifen.¹⁴⁰ Daneben suggeriert die einfach wirkende

¹³³Korff, Gottfried 2002

¹³⁴Fröhlich, Karl 1859

¹³⁵Korff, Gottfried 2002, S. 175

¹³⁶Zur Affinität des Scherenschnitts zum Textilen siehe Kapitel 6.1.2.

¹³⁷Das spiegelt sich auch in der Literatur wieder: auch aktuell gibt es unzählige Publikation, die eine Anleitung für Laien zur Herstellung von Scherenschnitten bieten. Auch sind solche Publikationen sehr verbreitet, die regionale, von Liebhabern ausgeführte Scherenschnittkunst vorstellen.

¹³⁸Siehe Lichtwark, Alfred 1894; ebenso Lichtwark, Alfred 1902.

¹³⁹So ist der angeführte Osterschnitt aus dem *Champagne-Kameraden* nicht das einzige Beispiel. Es gibt vermehrt schriftliche als auch bildliche Beiträge von Soldaten, die ihre Situation und das Leben an der Front schildern und kommentieren. Siehe. dazu http://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/digi/feldzeitungen_info.html (27.08.2012)

¹⁴⁰Vgl. Korff, Gottfried 2002, S. 164.

Ausführung des Schnitts eine Simplizität der Technik, die von Jedermann nachgeahmt werden kann und das Gefühl von Gemeinschaft und Zugehörigkeit stiftet.¹⁴¹ Das Heranziehen des Massenmediums Zeitung scheint im Hinblick auf die verfolgten Ziele der Förderung des Handwerks und der Volkskunst sowie der Gemeinschaftskonsolidierung durch handwerkliche Techniken zunächst widersprüchlich, steht die Massenproduktion der Printmedien doch für Technisierung, Mechanisierung und damit für die Entfremdung vom ursprünglichen Herstellungsprozess. Doch zum einen konnte der darin angelegte Antagonismus genutzt werden, um das Handwerkliche vor der Kontrastfolie der Massenindustrie noch stärker hervorzuheben und zugleich die Vereinbarkeit von Industrie und Handwerk aufzuzeigen. Zum anderen verstanden sich Zeitungen und Zeitschriften als für alle zugänglichen Medien, die auf ein breites Publikum ausgerichtet und in diesem Sinne volksnah waren.

EXKURS: NÄHE ZUR SCHRIFT

Aus der Verwendung der Silhouette als Illustration in Printmedien ergibt sich automatisch die Frage nach der Positionierung und Beziehung zum Text. Ganzseitige Illustrationen in Schattenriss bleiben hierbei eine Ausnahme. Üblicherweise sind die Silhouetten-Illustrationen kleinforma- tig und in den Text integriert und werden damit anders verwendet als andere Illustrationen, wie etwa farbige Lithografien. Am Beispiel des um 1900 von Karl Fröhlich illustrierten Bändchens *Jugendschatz*, das Lieder, Fabeln, Erzählungen und Märchen für junge Leser enthält, lässt sich dieses Phänomen nachvollziehen.¹⁴² Hier sind unterschiedliche Illustrationstechniken vertreten, so werden auf dem inneren Titelblatt sowohl „Bilder in Farbendruck“ als auch „feine Silhouetten“ als Bebilderungsarten angeführt. Zudem verweist bereits der Umschlag des Heftchens durch die Kombination von farbiger Lithografie und schwarz-weißem Schattenriss auf die Bandbreite der Illustrationen (Abb. 8). An der Gestaltung des Umschlags lässt sich sogleich die unterschiedliche Gestaltung und Verwendung beider Illustrationsarten ablesen. Während die farbige Lithografie die gesamte Seite einnimmt, ist der Schattenriss kleinforma- tig gehalten. In einen Rahmen gesetzt, grenzt er sich von der Farbdarstellung ab. Ein verbindendes Element stellt das den Titel tragende Transparent dar, das sich um den Rahmen des Schattenbildchens schlingt. Auf diese Weise wird zugleich eine Verbindung zwischen Schattenriss und Schrift aufgebaut, die sich durch den gesamten *Jugendschatz* zieht: während die farbigen Lithografien jeweils eine volle Seite einnehmen, sind die Schattenrisse kleinforma- tiger und stets auf den Textseiten abgedruckt. Es

¹⁴¹Auch bei Korff, Gottfried 2002 wird im Zusammenhang mit Holzprodukten darauf hingewiesen, dass einfache Techniken, die „Technologie des Selbst“ (S. 175), der Gemeinschaftskonsolidierung dienen kann.

¹⁴²Fröhlich, Karl [um 1900]

stellt sich eine Affinität von Schrift und Schattenriss ein, die zum einen in der ästhetischen Nähe, im Schwarz-Weiß des Textes sowie des Schattenrisses gründet und sich zum anderen auf das hohe Abstraktionsvermögen beider Medien stützt.¹⁴³ Schrift und Schattenriss funktionieren als eine Art



Abb. 8: Titelblatt *Jugend-schatz. Lieder, Fabeln, Erzählungen, Märchen* von Karl Fröhlich, [um 1900]

Zeichen oder Codierung, deren Imaginationspotential sich erst durch das Übersetzen in mentale Bilder entfaltet.¹⁴⁴ In ihrer reduzierten Erscheinung sind Silhouetten darauf ausgelegt, weniger das Äußere wiederzugeben, als vielmehr das Innere nach außen zu kehren¹⁴⁵ und die „dauerhaften Züge zur Erscheinung zu bringen“,¹⁴⁶ was sie in die Nähe des Mediums der Schrift bringt. Zugleich ermöglicht die räumliche Nähe zum Text, das Abstraktionspotential von Schattenrissillustration auch im Hinblick auf das dargestellte Motiv auszuspielen, da die Bindung an den Textinhalt durch das Nebeneinander von Text und Illustration stets gewährleistet bleibt. So zeigt der Vergleich mit den Farblithografien, dass die ganzseitigen Farbdrucke, die rein formal eigenständiger erscheinen als die Schattenrissillustrationen, da sie nicht neben dem Text abgedruckt sind, sich inhaltlich sehr eng am Text orientieren und stets konkrete, im Text

¹⁴³Braun, Peter 2007, bes. S. 58f, S. 104ff. und S. 138ff. spricht mehrmals die mediale Verwandtschaft von Schrift und Schattenriss an, die er vor allem in der Reduktion, der Abstraktionsfähigkeit beider Medien sieht. Zum Abstraktionspotential des Schattenrisses siehe auch Kapitel 5.2.

¹⁴⁴Vgl. Braun, Peter 2007, S. 111. Zum Einsatz von Silhouetten als Code oder Signet siehe auch Kapitel 3.1 sowie Kapitel 5.2.1.

¹⁴⁵Zum Kehren des Inneren nach außen im Schatten siehe Kapitel 4.

¹⁴⁶Braun, Peter 2007, S. 58

beschriebene Szenen illustrieren, hingegen die Schattenrisse zwar räumlich sehr viel näher am Text sind, sich aber weniger auf konkrete Textausschnitte als vielmehr auf die gesamte Geschichte beziehen. Die Silhouettenbildchen sind allgemeiner formuliert als die Farblithografien und zeigen etwa Protagonisten ohne sie in bestimmte, im Text beschriebene Situationen oder Handlungen einzubinden. Dementsprechend werden Illustrationen in Schattenriss, zumindest im Falle des *Jugendschatzes*, variationsreicher eingesetzt: während die Lithografien allein Märchenmotiven vorbehalten sind, illustrieren die Schattenrisse auch Lieder, Gedichte und Erzählungen. Der Schattenriss erscheint im direkten Vergleich mit der Farblithografie flexibler und ungebundener, obwohl oder genau weil er sich stets in unmittelbarer Nähe zum Text befindet.

Ferner lässt sich die Affinität von Text und Schattenrissillustration auf die im 18. Jahrhundert geknüpfte Verbindung von Schrift mit vor allem geschnittener Bildnissilhouette zurückführen. Im Zuge der Aufwertung linienorientierter Verfahren im ausgehenden 18. Jahrhundert wurde das umrissene wie das geschnittene Profil „mit einer schnörkellosen Handschrift, welche den menschlichen Körper in einem Zug und ‚mit Sicherheit‘ aufzeichnete“¹⁴⁷ verglichen. Auch die bereits erwähnte Forderung Sulzers¹⁴⁸ nach einer einzigen unabgebrochenen und die ganze Figur umschließenden Linie galt der Zeichnung, dem Schnitt und der Schrift gleichermaßen, so dass ab dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts für den Riss wie den Schnitt die Schrift als Bezugsgröße herangezogen werden konnte.¹⁴⁹

2.3.2 SCHATTENRISS, FILM UND GEDRUCKTE PROJEKTION

Schattenriss und Film sind über das Phänomen der Projektion miteinander verbunden. Bei beiden handelt es sich um lichtbasierte Medien, was solche Arbeiten, die Schattenriss und Film zusammen nutzen, im Hinblick auf die Frage der medialen Durchdringung besonders interessant macht. Das Heranziehen des Schattenrisses im Film selbst oder aber bei Darstellungen von Film erzeugt folglich einen Effekt der Selbstreferenz, denn der Film verweist, über die Zwischenstufe der Fotografie,¹⁵⁰ letztlich auf seine im Schattenriss und dem Schattentheater liegenden „Wurzeln“.

Der Medienschub im 19. Jahrhundert forderte eine kritische Auseinandersetzung mit den neu aufkommenden Medien, die sich weit in das 20. Jahrhundert zog.¹⁵¹ Zu Beginn des

¹⁴⁷Vogel, Juliane 2009, S. 149

¹⁴⁸Siehe Kapitel 2.2. Anm. 84

¹⁴⁹Vgl. Vogel, Juliane 2009, S. 149-150.

¹⁵⁰Die Beziehung von Schattenriss und Fotografie wird in Kapitel 4.1.2 ausführlich besprochen.

¹⁵¹Zur Mediengeschichte siehe Faulstich, Werner 2012 sowie Wilke, Jürgen 2000.

20. Jahrhunderts entstanden erste theoretische Abhandlungen zum Film und bald entwickelten sich unterschiedlich gerichtete Theorieansätze, die den Fokus auf beispielsweise Montage, Schauspieler oder Kamera legten. Zugleich wurde der Film als Medium genau wie das Kino als Einrichtung stets in ihrem Verhältnis zur Kunst, Natur und zum Theater befragt sowie die Möglichkeiten und Mittel von Film und Kino kritisch beleuchtet.¹⁵² So sind etwa in Zeitschriften zu Beginn des 20. Jahrhunderts vermehrt Illustrationen zu finden, die mittels Schattenriss die neuen visuellen Medien, Fotografie und Film, reflektieren und damit die Debatte um neu entwickelte Medien sowie deren rasanten Fortschritt aufgreifen. Als Beispiel sei eine Illustration aus den *Fliegenden Blättern* von 1917 angeführt, die eine Szene im Kino zeigt (Abb. 9).



Abb. 9: Illustration aus den *Fliegenden Blättern*, 1917, Bd. 146, Nr. 3736, S. 104, Digitalisat der Universitätsbibliothek Heidelberg: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fb146/0109>

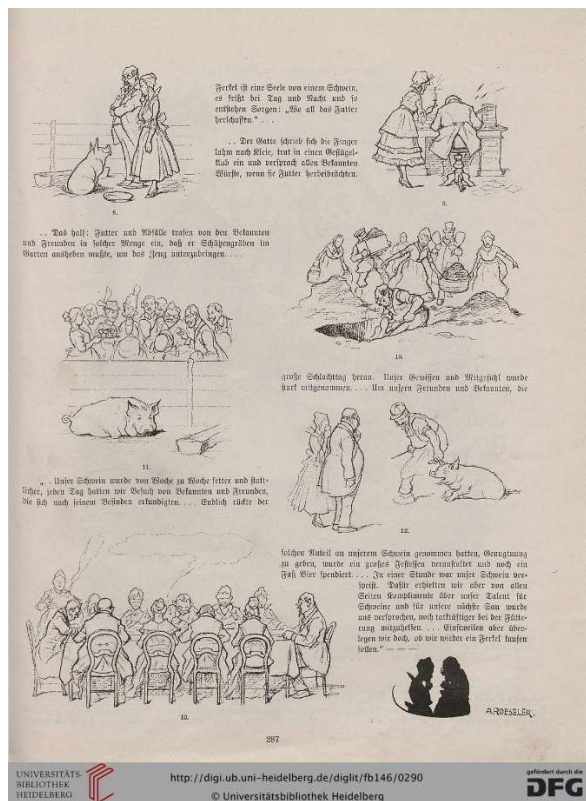


Abb. 10: Illustration aus den *Fliegenden Blättern*, 1917, Bd. 146, Nr. 3751, S. 287, Digitalisat der Universitätsbibliothek Heidelberg: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fb146/0290>

Ein Münchener bekommt nach seinem Tod die Chance, seine Heimatstadt noch einmal zu besuchen. Mit Flügeln ausgestattet kehrt er auf die Erde zurück und entdeckt allerlei Neuerungen. Neben technischen Errungenschaften wie einem Zeppelin und einem Flugzeug fallen ihm veränderte Gewohnheiten und Verhaltensweisen seiner Stadtleute auf. Auch der mediale

¹⁵²Zur Filmtheorie des 20. Jahrhunderts siehe Diederichs, Helmut H. 2004.

Fortschritt wird in der Erzählung thematisiert, in der erwähnten Kinoszene: Der Protagonist befindet sich in einem Kinosaal und blickt auf die hell erleuchtete Leinwand. Bezeichnenderweise wird in dieser Darstellung mit Schattenriss gearbeitet, was sonst nur noch bei einer Nachtszene der Fall ist. In dem dazugehörigen Textabschnitt, geht es lediglich darum, dass der Besucher gebeten wird, Hut und Flügel abzunehmen, um andere Kinobesucher nicht zu stören. Die Reflexion des Mediums Film findet hingegen in der Illustration statt. Deutlich zeichnet sich im Vordergrund die Silhouette des Besuchers mit den Flügeln und zweier weiterer Personen im Gegenlicht der hellen Leinwand ab. Dem modernsten Medium der Projektion wird somit die überhaupt älteste Projektion, der Schattenriss, gegenübergestellt. Schattenriss und Film markieren damit den Beginn und das Ende einer Entwicklung. Auf der Leinwand selbst ist dabei nichts zu sehen. Es sind die Silhouetten der Besucher, die in der Illustration als Akteure auf der Leinwand agieren, so dass Assoziationen zum Schattentheater unweigerlich aufgerufen werden. Auf diese Weise werden Schattenriss, Schattentheater und Film miteinander verschränkt und der Film als eine andere Art des Schattenspiels präsentiert. Mit dem Schattentheater wird zugleich Platons Höhlengleichnis aufgerufen, das inzwischen zu den Topoi der Filmtheorie zählt und nach der Relation von Film und Wirklichkeit fragt – in den zehner und zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts war das Höhlengleichnis allerdings noch nicht theoretisch an den Film angebunden.¹⁵³

In einem weiteren Beispiel aus den *Fliegenden Blättern* wird der Schattenriss genutzt, um innerhalb eines Printmediums Filmassoziationen hervorzurufen. Es handelt sich um eine reich bebilderte Erzählung, deren Schlusszene als einzige in Schattenriss dargestellt ist, während alle übrigen Darstellungen als Umrisszeichnung ausgeführt sind (Abb. 10). Die Schattenriss-Schlusszene zeigt die beiden Protagonisten als einander im Profil zugewandte Schattenrisse vor einem leeren Grund. Ihre Körper sind auf Taillenhöhe von einer schwungvollen Linie gekappt, die nach oben in einem dynamischen Bogen ausläuft. Dadurch wird eine Tendenz zur Bewegung erzeugt, was an Schlusszenen von Filmen erinnert, bei denen das Bild in einem immer kleiner werdenden Kreis verschwindet. Im selben Zug rufen die Schattenrisse eine weitere Variante der filmischen Gestaltung von Schlusszenen auf, die ursprünglich aus dem Theater stammt, nämlich eine langsame Verdunkelung der Szenerie, bis das Bild gänzlich in der Dunkelheit verschwindet. Analog dazu suggeriert die Schwärze der zuvor in Umrisszeichnung dargestellten Körper auch eine Verdunkelung der Umgebung.¹⁵⁴ Auch wenn die Assoziation an den Film nicht allein der

¹⁵³Der Vergleich des Kinos mit Platons Höhlengleichnis ist seit der Apparatus-Theorie der 1970er Jahre in der Filmtheorie verankert. Siehe dazu bes. Baudry, Jean-Louis 1974/75, S. 39-47 sowie Feil, Thomas 2012.

¹⁵⁴Ein weiteres, in der vorliegenden Arbeit angeführtes Beispiel, bei dem in Schattenriss gestaltete Körper die Dunkelheit der Umgebung anzeigen, ist die Szene eines nächtlichen Diebstahls, siehe Kapitel 5.2.2 (Abb. 54).

Verwendung des Schattenrisses zu verdanken ist – die Gestaltung als Bilderreihe simuliert im weitesten Sinne eine Bewegung der Bilder und der Wechsel von Umrisszeichnung zu Schattenriss kann auch als eine Anlehnung an formalästhetische Mittel des Films (Wechsel der Lichteinstellung) gesehen werden –, so kommt dem Schattenriss im Hinblick auf mediale Überlappungen und Transferprozesse eine doch herausgehobene Relevanz zu. Als ein Bildtypus, der sowohl dem Film als auch Druckerzeugnissen vertraut ist, und der seine lichtbasierte Herkunft stets mitführt, übersetzt der Schattenriss in dem angeführten Beispiel filmische Mittel in gedrucktes Bildmaterial.

Eine Auseinandersetzung mit der Beziehung von Film und Schattenriss, die in den oben angeführten Beispielen über ein drittes Medium, nämlich die gedruckte Illustration stattfindet, wird auch im Medium des Films selbst geführt. Es gibt, ob im künstlerischen oder populären Kontext, unzählige Beispiele von verschatteten Personen in Filmen sowie Szenen, in denen Schattenwürfe die Protagonisten ersetzen. Diesem umfangreichen Material kann hier nicht nachgegangen werden. Vielmehr sollen anhand eines Werks von William Kentridge, der *Shadow Procession*, einem Animationsfilm aus dem Jahre 1999, der im weiteren Verlauf der Arbeit ausführlicher besprochen wird,¹⁵⁵ exemplarisch und in aller Kürze die Bandbreite und die Möglichkeiten von Schattenrissen im Film aufgezeigt werden. In dem knapp siebeneinhalb minütigen Film bewegen sich verschieden hergestellte Schattenrisse über die Leinwand.¹⁵⁶ Dafür verwendet Kentridge unterschiedliche Techniken und Mittel, so dass unterschiedliche Arten von Silhouetten ausgemacht werden können. Zum einen arbeitet der Künstler mit verschatteten Körpern, die vor der von hinten beleuchteten Leinwand als Schattenrisse erscheinen. Zum anderen verwendet er flache Figuren, die verschattet vor der Leinwand bewegt werden. Andere Figuren werden hinter einer Leinwand geführt, auf der sich ihre verschwommenen Schattenwürfe abzeichnen. Schließlich setzt Kentridge aus schwarzer Pappe gerissene Stücke zu menschlichen Figuren zusammen, deren ausgefranster kantiger Umriss sich deutlich von den glatten Umrissen der zuvor beschriebenen Figuren unterscheidet. Der Künstler nutzt in der *Shadow Procession* den Schattenriss nicht im Sinne der ursprünglichen Technik des Schattenreißen, sondern als Bildtypus, den er auf unterschiedliche Weisen herstellt und damit auch die Frage nach der jeweiligen Herstellungsmethode forciert. Mit dem im Hintergrund stets präsenten Wissen um die „ursprüngliche“ Technik eines Schattenrisses, ist die Frage nach dem Herstellungsverfahren zwingend mit der Frage nach der jeweiligen Körper-Bild-Relation verbunden, die in Kapitel 4

¹⁵⁵Siehe Kapitel 5.1.1

¹⁵⁶ William Kentridge, *Shadow Procession*, 1999, Animationsfilm, 35 mm Film, Video- und DVD Transfer, 7,27 Minuten, unter Verwendung von dreidimensionalen Objekten, flachen Silhouetten und gerissenem Papier. Aus urheberrechtlichen Gründen können in der vorliegenden Arbeit keine Abbildungen des Werks zur Verfügung gestellt werden.

eine leitende Rolle spielen wird. Die unterschiedlich hergestellten Schattenrisse in Kentridges *Shadow Procession* führen verschiedene Körper-Bild-Verhältnisse vor: mal decken sich Körper und Schattenriss, mal ist der Schattenriss ein Abdruck des Körpers, dann wieder formiert sich der Körper erst durch das Verschatten bzw. Verdunkeln. Die Konstante, die sich durch all diese Formen des Schattenrisses zieht (mit Ausnahme der aus Papier gerissenen Silhouetten) und diese zugleich mit dem Film verbindet, ist die eines lichtbasierten Bildes. Der Film wird im Spannungsfeld von Höhlengleichnis, Schattentheater und Fotografie als ein bewegter, von Licht erzeugter Abdruck der Realität thematisiert, auf seine Glaubwürdigkeit und Authentizität hin befragt und mit dem Bildtypus des Schattenrisses, der dieselben Fragen aufruft, in selbstreflexiver Weise kombiniert.

3. ZUR VISUALITÄT DER SILHOUETTE

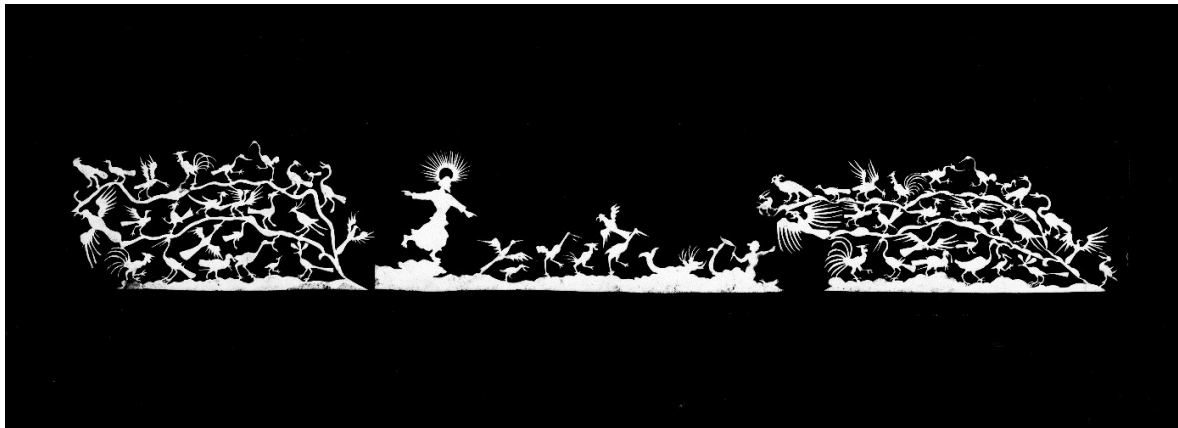
Die Silhouette zeichnet sich durch eine spezifische, von Einfachheit und Reduktion bestimmte und auf Umriss und Fläche reduzierte Erscheinung aus. Dieses Kapitel widmet sich den formalen Charakteristika der Silhouette, ihren visuellen Gegebenheiten sowie den sich daraus entfaltenden Möglichkeiten. Dass die formalen Potentiale der Silhouette zu unterschiedlichen Zeiten und gemäß den jeweiligen ästhetischen und funktionalen Anforderungen, unterschiedlich betont, genutzt und je nach Bedarf ausgeschöpft wurden, steht dabei außerfrage. Dennoch werden im Folgenden diese Aspekte weitestgehend ausgeklammert, da die rein formalen Eigenschaften und die Befragung visueller Charakteristika der Silhouette im Fokus stehen sollen, so dass die erarbeiteten Ergebnisse als Basis für alle im weiteren Verlauf der Arbeit angeführten Werke fungieren können. Zugleich wird aber auch nach den Potentialen dieser formalen Eigenschaften gefragt, die sich etwa in der Förderung der Imagination, der Erweiterung von Interpretationsmöglichkeiten, dem Hinterfragen von Sehgewohnheiten oder in Selbstreflexivität äußern und entsprechend genutzt werden können. Gemeinsam mit dem vorangegangenen Kapitel über die Herstellungsverfahren der Silhouette dient dieses Kapitel somit als Grund- und Ausgangslage für alle in folgenden Kapiteln angeführten Werke.

3.1 REDUZIERTER BILDMITTEL – UMRISSE UND FLÄCHE

Silhouetten zeichnen sich durch eine Ästhetik der Reduktion aus, die von der Beschränkung auf Umriss und Fläche bestimmt ist. Sie geben weder über die farbige Erscheinung des Dargestellten, noch über dessen Binnenstruktur, Materialbeschaffenheit oder Körpervolumen Auskunft. Mit

ihrer homogenen, indifferenten Binnenfläche bieten Silhouetten dem Betrachter einzig im Verlauf des äußersten Umrisses gespeicherte und damit vergleichsweise wenige, ausgewählte Informationen. Die Reduktion auf den Umriss zieht eine Verflächigung und zugleich die Betonung der Zweidimensionalität nach sich. Im selben Zug findet eine formale Entleerung der Binnenform statt: das Innere der Silhouette bildet eine homogene Fläche, die alle Unterschiede und Differenzierungen ausblendet. Für die visuelle Wahrnehmung bedeutet das Fehlen von Differenzierungen im Silhouetteninneren ein Fehlen von Festlegungen, so dass die Homogenität der Silhouettenfläche einen Zuwachs an Auslegungsmöglichkeiten provoziert. Die Reduktion geht also mit der Steigerung potentieller Deutungsmöglichkeiten einher. Zugleich können durch Reduktion auch schnell visuelle Missverständnisse entstehen, im Besonderen wenn Umrisse mehrerer Figuren aufeinander treffen und sich überschneiden. Um solche Verwirrungen und Vieldeutigkeiten zu vermeiden, findet man bei mehrfigurigen Darstellungen häufig die einzelnen Silhouetten ohne Überschneidung nebeneinander gereiht. Dieses Prinzip des Nebeneinanderreihens als Mittel für Klarheit, Eindeutigkeit und Erkennbarkeit findet sich in zahlreichen Silhouettenkompositionen, ob auf antiken Vasen, Familien- und Gruppensilhouetten (vor allem im 18. und 19. Jahrhundert verbreitet), in der Illustration (vor allem um 1900 verbreitet) oder im Schattentheater wieder. Die Figurenumrisse werden in ihrer Vollständigkeit gezeigt und setzen sich von anderen Figuren klar ab. Auch schaltet das Nebeneinander, im Gegensatz zum Hintereinander, jede Tiefenentfaltung der umgebenden Fläche aus, so dass alle Silhouetten in derselben gemeinsamen Ebene verhaftet bleiben. So entfaltet sich bei Silhouettenkompositionen eine Art „zweifache“ Flächigkeit, die sich zum einen im Negieren von Körpervolumen einzelner Objekte äußert und zum anderen im Ausbleiben eines Tiefenraums im Verhältnis einzelner Figuren zueinander. Am Beispiel der *Vogelpredigt des Heiligen Franziskus* von Rudolf Wilhelm von Stubenberg aus dem 17. Jahrhundert lässt sich dieses für Silhouetten spezifische Charakteristikum besonders gut nachvollziehen (Abb. 11). Der Mittelteil des dreiteiligen Scherenschnitts zeigt den Heiligen Franziskus, der zu den Vögeln spricht. Diese haben sich zur Linken des Heiligen auf dem Boden versammelt. Die beiden, den Mittelteil rahmenden, äußeren Teile des Schnitts gleichen sich in ihrem Aufbau.¹⁵⁷ Sie zeigen jeweils einen Vogelschwarm, der sich auf den Ästen eines spärlichen, strauchartigen Gewächses niedergelassen hat. Dabei stimmen die Formen und die Anordnung des linken Schwarms mit denen des rechten Schwarms überein.

¹⁵⁷Es ist möglich, dass die Außenteile ursprünglich als gespiegelt gedacht waren. Die gegebene Anordnung wurde erst durch das Auflegen des Schnitts auf die heutige Papierunterlage festgelegt. Diverse Beispiele zeigen, dass Scherenschnitte (vor allem im 17. und 18. Jahrhundert) nicht zwingend auf einem Träger fixiert wurden. Sie konnten lose aufbewahrt und zum Betrachten auf ein Kontrastblatt gelegt worden sein.



S 145 © Germanisches Nationalmuseum, Foto: Jürgen Musolf

Abb. 11: Johan Wilhelm von Stubenberg, *Vogelpredigt des Heiligen Franziskus*, 17. Jahrhundert, Papierschnitt, weiß, 4,4 x 30,5 cm, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. S145 Kaps 689, Foto: Jürgen Musolf, © Germanisches Nationalmuseum

Zwar handelt es sich nicht um einen Faltschnitt¹⁵⁸ oder einen doppelt ausgeführten Scherenschnitt, doch ist die Konzeption als aufeinander bezogene Gegenstücke offensichtlich und verweist auf die Wiederholbarkeit, die das Medium des Scherenschnitts auszeichnet.¹⁵⁹ Der Strauch selbst ist auf zwei parallel zu Boden und Bildfläche verlaufende Zweige reduziert und unterteilt somit die Fläche in drei horizontale Segmente. In diesen sind Vogelsilhouetten nebeneinander aufgereiht, ohne jegliche Tiefenwirkung zu entfalten. Die Tiere sind so angeordnet, dass keine Überschneidungen entstehen – sie sind nicht in den Raum gesetzt, sondern vielmehr auf der Fläche verteilt. Auch die Positionierung und Ausrichtung der einzelnen Vogelkörper ist so angelegt, dass visuelle Missverständnisse vermieden werden. Alle Köpfe sind im reinen Profil wiedergegeben, die Beine sind durchgehend paarweise nebeneinander gestellt. Die abhebenden Vögel sind in die Vertikale gekippt und in die Fläche gepresst, so dass stets beide Flügel zu sehen sind. Die Umriss der Figuren sind zugunsten der Vollständigkeit und Erkennbarkeit stilisiert. Die visuelle Verflächigung der gesamten Szene spiegelt sich im Medium des Scherenschnitts zudem auch materiell wieder, denn traditionelle Weißschnitte werden aus einer tatsächlich zusammenhängenden Papierfläche gefertigt. Dementsprechend müssen alle Elemente eines Scherenschnitts materiell miteinander verbunden sein – löst man die Figuren vom Trägergrund, so verbleiben sie weiterhin als ein zusammenhängendes Netz, als eine Fläche miteinander verbunden und befinden sich sowohl visuell als auch materiell in derselben Ebene. Im Gegensatz zu anderen Bildmedien (Malerei, Zeichnung, Bildschirm usw.), die faktisch ebenfalls nur eine Fläche zur Verfügung haben, versucht der Scherenschnitt nicht die gegebene Flächigkeit zu

¹⁵⁸Zu Faltschnitten siehe Kapitel 6.2.2.

¹⁵⁹Zur Wiederholung im Scherenschnitt siehe Kapitel 6.2.2.

überwinden, sondern betont diese als medienspezifisches Charakteristikum.¹⁶⁰ Die Notwendigkeit der durchgehenden Verbindung aller Bildelemente verlangt dabei nach ganz spezifischen Lösungen in der Komposition. So werden im gewählten Beispiel der *Vogelpredigt*, die Vögel, am Fliegen gehindert und können nicht freigesetzt werden. Wie alle übrigen Figuren müssen auch sie mit den restlichen Bestandteilen des Schnitts verbunden bleiben und bilden ein zusammenhängendes Netz aus Papier.

Daneben gibt es Silhouettenkompositionen, die weniger dem traditionellen Weißschnitt als vielmehr dem Schattenriss zuzuordnen sind und voneinander materiell unabhängige Silhouettenfiguren zeigen. Dazu gehören etwa auch die Werke der US-amerikanischen Künstlerin Kara Walker. Sie komponiert mehrfigurige Szenarien aus großformatigen, schwarzen, ausgeschnittenen Silhouetten und bringt diese direkt an der Wand an. So auch in der Arbeit *Virginia's Lynch Mob*, bei der die Schattenrissfiguren nebeneinander aufgereiht sind (Abb. 12).



Abb. 12: Kara Walker, *Virginia's Lynch Mob*, 1998, Papierschnitt, schwarz, auf weißer Wand, 3 x 11,27 m, in: Valentine, Victoria L, *Montclair Art Museum Adds Kara Walker Silhouette to List of Contemporary Art Acquisitions by African American Artists*, Artikel vom 8. Juni 2016 in: <http://www.culturetype.com/2016/06/08/montclair-art-museum-adds-kara-walker-silhouette-to-list-of-centennial-acquisitions-by-african-american-artists/>, Montclair Art Museum, © Kara Walker

Alle Figuren besitzen hier eine annähernd gleiche Größe, mit Ausnahme einer weiblichen Figur am linken Ende des Menschenzuges, die kleiner ist als die übrigen. Auf der Grundlage von Regeln der Perspektive und von Erfahrungswerten müsste diese Figur als weiter entfernt als die größeren, sie umgebenden Silhouetten wahrgenommen werden. Tatsächlich aber bewirkt die extreme Verflächigung der Szene, dass die Regel der Verkleinerung als Indikator für ein weiter entferntes Objekt zum Teil außer Kraft gesetzt wird, so dass man zwischen der Auslegung als weiter entfernte oder als kleine Figur, die in einer Reihe mit den übrigen steht, hin- und herpendelt. Der Wahrnehmung sind keine eindeutigen Anhaltspunkte gegeben, so dass beide Varianten, als verkleinerte wie auch als kleine Figur, plausibel erscheinen. Die Künstlerin spielt mit den

¹⁶⁰Es sei darauf hingewiesen, dass es auch Arbeiten gibt, die bekanntesten wohl von Luise Duttenhofer, die Räumlichkeit im Scherenschnitt zu erzeugen versuchen, vor allem durch „geschnittene Linien“, ähnlich einem Holzschnitt.

konkurrierenden Kräften, um gezielt Irritationen in der Wahrnehmung von räumlichen Verhältnissen zu erzeugen und befragt dadurch die seit der Erfindung der Zentralperspektive gängigen Bildprinzipien und Sehgewohnheiten. Die Option der Wahrnehmung der Frauenfigur als eine kleine Figur eröffnet eine zusätzliche Interpretationsmöglichkeit, nämlich die der Bedeutungsperspektive. Die formale Flächenbezogenheit des Mediums wirkt also nicht als eine Einschränkung der Möglichkeiten, vielmehr bewirkt sie eine Erweiterung von Lesarten und Interpretationsmöglichkeiten.

Auch in ihrer Arbeit *Slavery! Slavery!* nutzt Kara Walker die aus der Flächenbezogenheit des Schattenrisses resultierenden spezifischen Eigenschaften von Schattenrissen (Abb. 13 a, b). Anders als die in einer Linie aufgereihten Silhouetten in *Virginia's Lynch Mob* sind die Figuren und Gegenstände in *Slavery! Slavery!* in lockerer Anordnung auf der Wandfläche verteilt, wobei Walker hier durch gewohnte Bildmuster Assoziationen an einen Tiefenraum provoziert. Die mit Gras bewachsenen Bodenketten am unteren Rand des Geschehens sowie die Standflächen der Figuren zeigen den Vordergrund an. Den Horizont markieren verkleinerte Dorf- und Landschaftsansichten. Dazwischen spannt sich ein angeblicher Tiefenraum auf, in dem die Figuren platziert sind, wobei sie den Perspektivregeln folgend kleiner werden je näher sie dem Horizont kommen. Die Suggestion von Räumlichkeit funktioniert dabei sowohl über die Größenverhältnisse der Figuren als auch über die visuelle Kontextualisierung der verkleinerten Objekte. Gemeint damit ist, dass die verkleinerten Figuren einer Umgebung bedürfen, die ihre Wahrnehmung als „weiter entfernt“ bestätigt. Die Umgebung muss entsprechend über räumliche Qualitäten verfügen, die es im Schattenriss und somit ohne den Rückgriff auf die Linearperspektive zu erzeugen gilt. Walker versucht dies zum einen, wie beschrieben, durch das Festlegen einer Grund- und Horizontlinie. Zum anderen greift sie auf etablierte visuelle Zeichen zurück, die als schnell erfassbare „Formeln“ eine räumliche Lage anzeigen. Dazu gehört etwa der nach hinten bzw. oben sich verjüngende Weg. Dieser schlängelt sich zu einem verkleinerten Haus, wodurch Tiefe assoziiert wird (Abb. 13 b). Der geschlungene Weg funktioniert als ein Signet – er erzeugt weniger eine Räumlichkeit, sondern zeigt vielmehr Räumlichkeit an. Das Anwenden solcher Signets ermöglicht, auf räumliche Strukturen zu verweisen bei gleichzeitiger Auflösung der Perspektive und lässt an Bildlösungen des Jugendstils denken, der die Flächigkeit als einen Alternativentwurf zur Perspektive etablierte. Die formale Flächigkeit in Walkers Silhouettenkompositionen korrespondiert zugleich mit einer inhaltlichen Aufladung, etwa im



Abb. 13 a), b): Kara Walker, *Slavery! Slavery! Presenting a GRAND and LIFELIKE Panoramic Journey into Picturesque Southern Slavery or “Life at ‘Ol’ Virginny’s Hole’ (sketches from Plantation Life)”* See the Peculiar Institution as never before! All cut from black paper by the able hand of Kara Elizabeth Walker, an Emancipated Negress and leader in her Cause, 1997, Papierschnitt, schwarz, montiert auf weißer Wand, 3,65 x 25,90 m, Ansicht in der Ausst. Kara Walker: My Complement, My Enemy, My Oppressor, My Love, Hammer Museum, Los Angeles, 2008, Foto: Joshua White, a) in: BOMB Magazine: <http://bombmagazine.org/article/1000130/kara-walker-larry-walker>, b) in: Raengo, Alessandra, *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film* [E-Book]: <http://reframe.sussex.ac.uk/post-cinema/5-5-raengo/>, ©Kara Walker

Sinne einer flachen und undifferenzierten Darstellung oberflächlicher Klischees.¹⁶¹ Formale Eigenschaften des Mediums und inhaltliche Intention gehen somit ineinander auf. Ein weiteres Beispiel für eine inhaltliche Besetzung der Flächigkeit stellt eine von Lotte Reiniger angefertigte Schattenspielsequenz für Jean Renoirs Film *La Marseillaise* (1937/38) dar.¹⁶² Diese kurze Sequenz ist nicht in der für Reinigers Silhouettenfilme typischen Technik des Trickfilms umgesetzt, sondern es handelt sich um ein abgefilmtes Schattenspiel, bei dem flache Figuren hinter und entlang einer beleuchteten Leinwand bewegt werden. Die Szene zeigt eine Begegnung zwischen *Madame La Nation* (die Personifikation Frankreichs) und Louis XVI. Während der König in der rechten Bildhälfte vor einer Architekturkulisse platziert ist, schreitet das personifizierte Frankreich von links aus einer Waldlandschaft in das Bild und kommt an einer Erhebung zum Stehen. Die beiden Protagonisten trennt ein Abgrund, der, ursprünglich von einer inzwischen zerstörten Brücke überspannt, unüberwindbar zwischen ihnen klafft. Der König streckt seine Arme nach Frankreich aus, doch diese dreht sich mit den Worten „zwischen uns ist die Brücke zerbrochen“ um und verlässt die Szenerie.¹⁶³ Dabei wird die Frankreich verkörpernde Figur während des Umdrehens immer dünner, bis sie schließlich für einen kurzen Augenblick nur als Strich auf der Leinwand zu sehen ist, bevor sie, nun zur anderen Seite gewendet, wieder an Flächenausdehnung gewinnt. Im Gegensatz zum Silhouettenfilm, dessen Technik ermöglicht, Positionswechsel vorzunehmen ohne die flache Kante der Figur zu zeigen, haben Reiniger und Renoir sich in diesem Fall für ein abgefilmtes Schattenspiel entschieden. Dieses führt die Flächigkeit der Silhouettenfigur förmlich vor und lässt dadurch die Szene als eine plakative Darstellung der politischen Situation erkennen, die in Beziehung gesetzt werden kann zur räumlichen Dynamik der revolutionären Bewegung.¹⁶⁴ Die Flächenbezogenheit als formales Spezifikum der Silhouette wird damit gezielt zur inhaltlichen Schilderung der Situation genutzt.

Die Differenzlosigkeit der Binnenfläche erzeugt nicht nur die Flächigkeit der Silhouette, sondern führt zudem zu einer optischen Egalisierung alles Dargestellten. Alle Bildelemente sind mit identischer Einfarbigkeit, identischer Stofflosigkeit und identischer Flächigkeit ausgestattet. Die Gleichbehandlung aller Bildobjekte setzt sich fort in dem gleich bleibenden Kontrast zwischen der Silhouette und ihrer Umgebung. Während Malerei sowie verschiedene graphische Techniken die Intensität und Härte des Kontrastes nach Bedarf variieren können, was mitunter

¹⁶¹Dieser Aspekt der Arbeiten Kara Walkers wird häufig in der einschlägigen Literatur, in diversen Katalogeinträgen und Ausstellungsrezensionen beschrieben. Siehe mitunter Haarer, Andrea 2012; Ausst.-Kat *Kara Walker* 2002; Karentzos, Alexandra 2008; Hobbs, Robert 2003.

¹⁶² Entsprechende Sequenzen abgebildet in: Blattner, Evamarie 2011, S. 20

¹⁶³Mit dieser Szene bezieht sich Lotte Reiniger auf das bekannte Schattenspiel *Le pont casse*, das ursprünglich im 1770 in Paris gegründeten *Theatre Seraphin* aufgeführt wurde und seitdem zum festen Repertoire vieler Schattenbühnen gehörte.

¹⁶⁴Vgl. Paech, Joachim 2011, S. 20.

zur räumlichen Gestaltung des Dargestellten beiträgt,¹⁶⁵ ist diese Option bei Silhouetten, sowohl im Schattenriss als auch im Scherenschnitt, nicht gegeben. Entsprechend wird beim Betrachten von Silhouetten für jeden Gegenstand zunächst dieselbe Aufmerksamkeit gefordert und dadurch zugleich die Wahrnehmung der Komposition als ein Ganzes und Zusammenhängendes provoziert. Das Einebnen aller Unterschiede im Silhouetteninneren kann in diesem Sinne als eine Art Demokratisierung und Gleichberechtigung alles Dargestellten gesehen werden. Es qualifiziert den Bildtypus des Schattenrisses aber auch in einem besonderen Maße für Generalisierungen und Typisierungen, wie im Verlauf der Untersuchung noch darzulegen sein wird.¹⁶⁶ Zugleich wird dem Schattenriss, vor allem von der Physiognomik, das Vermögen zugesprochen, individuelle Züge deutlicher und prägnanter formulieren zu können als andere Bildtypen. Diese scheinbar gegenläufige Ausrichtung der Silhouette geht allerdings von einem gemeinsamen Punkt aus, nämlich von der Fokussierung einzelner Merkmale des die Individualität oder einen Typus definierenden Umrisses bei gleichzeitiger Vernachlässigung des Umrissinneren. Dabei bietet dieses indifferente Innere der Silhouette stets eine Fläche für Projektionen und mögliche Mehrdeutigkeiten, ganz gleich wie scharf und eindeutig der Umriss verläuft. Die Silhouette geht somit immer auch mit der Anregung der Imagination einher, wodurch sie an Kreativitätskonzepte der Hochkunst angeknüpft werden kann. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit führte es zu weit, die unterschiedlichen Konzepte der Imagination in ihren historischen und theoretischen Kontexten zu erläutern. Als gemeinsame Schnittmenge kann der grundlegende Ansatz der Imagination im Überschreiten des Gegebenen und Vergegenwärtigen des Abwesenden gesehen werden.¹⁶⁷ In diesem Sinne verfügt die Silhouette über formale Mittel, um diese Einbildungskraft anzuregen,¹⁶⁸ was am Beispiel eines Scherenschnittes des jungen Philipp Otto Runge erläutert werden soll. Der Schnitt zeigt eine Situation zwischen Mutter und Kind (Abb. 14 zweite Reihe von oben, rechts außen). Der Umriss lässt eine zeitgenössisch gekleidete, stehende Frau im Profil erkennen. Offensichtlich bestraft sie ein Kind, denn sie hebt einen Arm, in dem sie eine Rute hält. Unterhalb des Armes sind ein der Frau zugewandter Kinderkopf auszumachen sowie ein weit ausladender Arm und die wegsackenden Beine des Kindes, die die unfreiwillige Position des Bestraften anzeigen. Die dargestellte Situation erfordert einen engen Körperkontakt der Dargestellten, so dass Frau und Kind in der homogenen Binnenfläche der Silhouette zu einem

¹⁶⁵Gombrich, Ernst H. 1994 (b), S. 83 dazu: „[...] – der Kontrast zwischen Licht und Schatten wirkt stärker bei näheren Gegenständen als bei weiter entfernten, und dieser sich verringende Kontrast hat in der Geschichte der Kunst oft eine Rolle bei der Andeutung der Tiefendimension gespielt.“

¹⁶⁶Siehe Kapitel 5.2

¹⁶⁷Vgl. Ransch-Trill, Barbara 1996, S. 38.

¹⁶⁸So sieht z. B. Apgar, Garry 1995, S. 56 in der Imagination eine der Schlüsselqualitäten der Scherenschnitte von Jean Huber.

Körper verschmelzen. Die sich überschneidenden Außenkonturen formieren sich zu einem gemeinsamen Umriss. Dieser lässt zwar das Motiv der Szene erkennen, beschreibt aber in seiner Gesamtheit eine „unförmige“, nicht näher definierbare Form, die nur durch die Einbildungskraft des Betrachters wieder zu sinnvollen Formen und Einzelkörpern entzerrt bzw. neu gestaltet werden kann. Der Rezipient wird zu einem Imaginierenden, indem er sich das Nicht-Gezeigte



Abb. 14: Philipp Otto Runge, *Figuren und Tierstudien*, 1807 bis 1810, zwölf weiße Papierschnitte auf blauem Papier, 353 215 cm, Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. 34327, Foto: Christoph Irrgang, © Hamburger Kunsthalle / bpk

vergegenwärtigt, denn nur auf diese Weise kann er der Darstellung Sinn abgewinnen. Der Rezeptionsakt wird somit zu einem Prozess der Sinnproduktion.¹⁶⁹ So schreibt etwa Jean Huber über seine geschnittenen Bilder: „[...] – ce Sont des tableaux qui laissent a penser et qui font faire a l’imagination du Spectateur ce que le Simple contour indique.“¹⁷⁰ Und auch Karl August Varnhagen, der zu Beginn des 19. Jahrhunderts Überlegungen zum Vorgang und zur Mode des Ausschneidens anstellte, konstatierte, dass Silhouetten in hohem Maße die Imagination des Betrachters anregen.¹⁷¹ Das Anstoßen einer Sinnproduktion im Prozess des Wahrnehmens ist nicht spezifisch allein bei Silhouetten, sondern bei wohl jeder Art von Bildern gegeben. Bilder

¹⁶⁹Vgl. Lasch, Alexander 2007, S. 14.

¹⁷⁰Brief an Grimm vom 3. November 1759, zit. nach Agpar, Garry 1995, S. 56.

¹⁷¹Vgl. Varnhagen, Karl August [1814/1990]. Siehe auch Braun, Peter 2007, S. 62.

veranlassen den Rezipienten, aktiv Sinn zu konstruieren und Welten zu imaginieren.¹⁷² Doch während andere Bildformen und Medien häufig versuchen, das Abwesende durch visuelle Nachahmung im Bild zu vergegenwärtigen, zeichnet sich der Schattenriss eben durch das Nicht-Zeigen bzw. Nicht-Sehen des zu Vergegenwärtigenden aus. Die Silhouette setzt auf eine Reduktion visueller Anreize und verlangt damit dem Betrachter eine andere Kompetenz ab als andere Bildtypen bzw. Bildmedien. Der produktive, schöpferische Aspekt der Imagination scheint hier in einer anderen Weise gefordert. Interessant in diesem Zusammenhang ist ein Stich von Benoît-Louis Prévost (nach Charles-Nicolas Cochin dem Jüngeren) aus dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts, der die damals äußerst beliebte Debutades-Legende zum Thema hat (Abb. 15).



Abb. 15: Benoît-Louis Prévost, nach Charles-Nicolas Cochin le fils, *Dessine en ton cerveau, c'est la première toile*, 1769, Kupferstich, in: Apgar, Garry 1995, S. 24

Die Darstellung folgt einem für das Motiv gängigen Muster: Debutades, hier von mythologischen Figuren begleitet, umreißt das an die Wand geworfene Schattenprofil ihres Geliebten. Bekanntermaßen wurde im 18. Jahrhundert mit dieser Legende der Beginn der Kunst assoziiert. Zugleich spielte die antike Episode in den theoretischen Überlegungen zur Zeichnung eine bedeutende Rolle und wurde dahingehend ausgelegt, dass der Ursprung der Kunst und damit jeder Imagination in der Zeichnung zu suchen sei.¹⁷³ Der mit der Zeichnung verwandte, da

¹⁷²Vgl. Lasch, Alexander 2007, S. 14.

¹⁷³Siehe dazu Apgar, Garry 1995, S. 24.

linienorientierte Schattenriss besetzt in diesem Kontext eine Schlüsselposition, die die Inschrift unter der Debutades-Darstellung betont: „Dessin en ton cerveau, c'est la première toile.“ Wenn das Gehirn eine Leinwand ist, so wird sie durch Imagination, die die Basis aller Denkvorgänge bildet, bespielt und gefüllt.¹⁷⁴ Durch die Zuordnung der Debutades-Legende als bildlichem Pendant, präsentiert sich der Schattenriss als ein Medium, das die Imagination anstößt und damit die Entwicklung der Kunst initiiert. Die Rolle des definierenden Umrisses ist hierbei nicht weniger wichtig als die der leeren Binnenfläche, die als Projektionsfläche dient. Denn der präzise gesetzte Umriss fungiert dem Imaginierenden als ein fixer Orientierungspunkt. Er dient als Ausgangspunkt für die Imagination und lässt diese zugleich nicht „ausufern“ – in Anlehnung an Voltaire könnte man sagen, dass der Umriss die scharfe Trennlinie zwischen passiver und aktiver Imagination bezeichnet.¹⁷⁵

Die beiden Komponenten der Silhouette, Umriss und Fläche, stellen, bei aller Gegensätzlichkeit (indifferent vs. eindeutig definiert, flächig vs. linear), zwei Seiten derselben Medaille dar. Sie bedingen sich gegenseitig und ergänzen sich wechselseitig und sind ohne einander nicht denkbar. Dabei begründen sie eine Schlichtheit und Einfachheit, die das Wesentliche des Dargestellten zu betonen und die Aufmerksamkeit des Betrachters zu aktivieren vermag. Das Letztere, die optische Einfachheit als Mittel des Aufmerksamkeitsgewinns ist ein Themenfeld, das vor allem die sogenannte Gestalttheorie zu Beginn des 20. Jahrhunderts interessierte, was im folgenden Exkurs erläutert wird.

EXKURS: DIE PRÄGNANZ DER EINFACHHEIT IN DER GESTALTTHEORIE

Die extreme Reduktion der formalen Bildmittel zieht eine bestimmte optische Wirkung der Silhouette nach sich, die eine Anknüpfung an die Gestalttheorie, trotz aller Bedenken und Schwierigkeiten, die diese mit sich bringt, nahelegen. Die zu Beginn des 20. Jahrhunderts aus der Psychologie hervorgegangene Forschungsrichtung beschäftigt sich mit Strukturen, Bedingungen, und Gesetzmäßigkeiten menschlicher Wahrnehmung im Hinblick auf das Erleben und Wahr-

¹⁷⁴Unter anderem ist es Voltaire, der in der Imagination die Basis aller Denkvorgänge sieht. Vgl. dazu Zollna, Isabel 1990, S. 9. Voltaire zufolge findet jedes Denken auf der Grundlage von Bildern statt. Folgt man diesem Ansatz, so wäre in dem angeführten Stich (bzw. im Allgemeinen in Debutades-Darstellungen) nicht nur der Beginn aller Kunst, sondern der Anfang des menschlichen Denkens überhaupt dargestellt.

¹⁷⁵Als passive Imagination bezeichnet Voltaire eine nicht gerichtete, ungezähmte und darum gefährliche Imagination. Die aktive Imagination ist dagegen positiv besetzt, kontrolliert und produktiv. Siehe dazu Zollna, Isabel 1990, S. 8ff.

nehmen von „Figuren“ und „Sinneinheiten“. ¹⁷⁶ Die Gestalttheorie erntete vor allem zur Zeit ihrer Entstehung große Aufmerksamkeit, bis sie etwa in der Mitte des 20. Jahrhunderts nachhaltig in Kritik geriet. ¹⁷⁷ Trotz berechtigter Einwände, können Ansätze der Gestalttheorie im Hinblick auf die visuelle Wirkung der Silhouette von Interesse sein, denn die Gestalttheorie stellt einen Zusammenhang her zwischen der Einfachheit einer formalen Struktur und optischer Attraktivität bzw. Auffälligkeit, die als Prägnanz bezeichnet wird. Im allgemeinen Verständnis steht Prägnanz für eine kurze und treffende Darstellung eines Sachverhalts. Die Gestalttheorie konzentriert sich auf die visuelle Prägnanz. Sie schreibt prägnanten Formen eine besonders starke optische Wirkung zu und versucht, die zugrundeliegenden Kriterien prägnanter Formen zu definieren. Das *Gesetz der Prägnanz* ist eines von insgesamt zehn Galtsgesetzen der Wahrnehmung, die von der Gestalttheorie formuliert wurden. Es beschreibt ein Grundprinzip der visuellen Wahrnehmung, welches besagt, dass prägnante Formen bessere Wahrnehmungsbedingungen repräsentieren, d. h. sie können leichter erkannt, besser eingepägt und schneller wieder aufgerufen werden. ¹⁷⁸ Der selektiven Wahrnehmung des Rezipienten, die von psychologischen und physiologischen Faktoren abhängt, seien, so die Untersuchungsergebnisse, prägnante Figuren in einem höheren Maße zugänglich als nicht prägnante. Das bedeutet, prägnante Formen heben sich in der visuellen Wahrnehmung gegenüber anderen Formen ab. Demnach müssen sie sich durch besondere Qualitäten auszeichnen, die weniger prägnante Gestalten nicht oder in einem nur geringeren Maße besitzen. Um diese zu erfassen, definierte die Gestalttheorie eine Reihe von Kriterien, die ihr als signifikant für die Prägnanz einer Gestalt gelten. Der Mathematiker und Psychologe Edwin Rausch fasste diese Kriterien in sieben dichotom aufgebauten Prägnanzaspekten zusammen. ¹⁷⁹ Mit dem vierten Aspekt *Einfachheit versus Kompliziertheit* stellt er eine klare positive Korrelation von Einfachheit der Gestaltstruktur und ihrer Prägnanz fest. Auch wenn diese Aussage keinerlei Schlüsse auf die Kausalität zulässt, so wird doch eine Verbindung zwischen formaler Reduktion

¹⁷⁶Vgl. www.gestaltpsychologie.net/gestalttheorie-definition.shtm (04.12.2014). Als Vorbereiter der Fachrichtung gilt Ernst Mach, auf dessen *Analyse der Empfindung* von 1886 die für die Gestalttheorie richtungsweisenden Forschungen von Christian von Ehrenfels basieren. Bis heute ist die Gestalttheorie mit der Gestaltpsychologie eng verwoben, so dass im Folgenden genannten bedeutendsten Vertreter oft beiden Richtungen zugeordnet werden können. Dazu zählen etwa Max Wertheimer, Wolfgang Köhler und Kurt Koffka ebenso wie in der zweiten Generation Wolfgang Metzger, Kurt Gottschaldt oder Edwin Rausch.

¹⁷⁷Einer der Hauptkritikpunkte war bzw. ist, dass gestalttheoretische Ansätze gegebene Phänomene lediglich beschreiben, diese aber nicht zu erklären oder vorauszusagen vermögen bzw. eine reflexive Argumentation verfolgten. Ein weiterer Einwand besteht darin, dass die Wirkung der Gestaltfaktoren durchaus nicht so eindeutig sei wie in den speziell konstruierten Demonstrationsbeispielen. Vgl. dazu Ludwig, Ira 1999, S. 37. In den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts hat die Gestalttheorie dennoch vor allem in der Design- und Werbebranche, Werbepsychologie sowie in der Synergetik wieder an Relevanz gewonnen. Siehe dazu etwa Ludwig, Ira 1999, S. 37 sowie die Homepage der *Internationalen Gesellschaft für Gestalttheorie und ihre Anwendungen* (www.gestalttheory.net), die Aufschluss über aktuelle Einsatzgebiete bietet.

¹⁷⁸Siehe dazu Hüppe, Angelika 1984.

¹⁷⁹Vgl. Rausch, Edwin 1966. Siehe dazu auch Hüppe, Angelika 1984, S. 25.

und optischer Auffälligkeit der Form geschlagen. Ähnlich Signalformen setzten sich prägnante Formen optisch gegen ihre Umgebung durch und heben sich vom „Rauschen der Umwelt“ ab.¹⁸⁰ Diese Strategie, so kann vermutet werden, wird verfolgt, wenn Silhouetten wie häufig zu beobachten auf Titelblättern, Werbeplakaten oder Verkehrsschildern zum Einsatz kommen. Aufgrund ihrer Unwahrscheinlichkeit, die mitunter in der stark reduzierten formalen Struktur liegt, gewinnt die Silhouette an Prägnanz und soll die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf sich ziehen und in ihrer Einfachheit zugleich schnell und eindeutig zu erfassen sein.

3.2 KIPP-PHÄNOMENE UND UMKEHRUNGEN – ZUR DICHOTOMEN STRUKTUR VON SILHOUETTEN

Die Reduktion der Silhouette auf Umriss und homogene Fläche bedingt zugleich eine Reduktion der Darstellung auf zwei Werte, in der Regel eine dunkle und eine helle Fläche, die sich gegeneinander absetzen und von denen üblicherweise die eine Fläche die Figur, die andere Fläche den Grund bezeichnet. Dabei stehen die beiden Flächen stets in einem ambivalenten Verhältnis von Konkurrenz und gegenseitiger Abhängigkeit, denn sie existieren aus der Differenz zueinander und brauchen die jeweils andere Fläche, um sich selbst zu definieren. Daraus resultiert eine visuelle Spannung zwischen Figur und Grund, die auch vonseiten der Wahrnehmungspsychologie, die sich mit der oben erläuterten Gestalttheorie stellenweise überschneidet, untersucht wurde.¹⁸¹ Die visuelle Differenzierung von Flächeneinheiten in Figur und Grund ist eine grundlegende Wahrnehmungsleistung in der alltäglichen visuellen Wahrnehmung. Sie bewirkt eine „Aufgliederung des Wahrnehmungsfeldes in Einzelfelder [...], die mehr oder weniger stark hervortreten“¹⁸² und ordnet diese entsprechend entweder der Figur oder dem Grund zu. Figur und Grund werden folglich unterschiedliche Eigenschaften zugewiesen, die eine Unterscheidung beider zur Folge haben.¹⁸³ Zu den wichtigsten und stärksten Unterscheidungsmerkmalen zählt etwa, dass die Figur im Gegensatz zum Grund eine Begrenzung hat. So wird üblicherweise die Figur als auf dem Grund liegend wahrgenommen, während der

¹⁸⁰Signalformen sind vor allem aus der Tier- und Pflanzenwelt bekannt und bedürfen einer gewissen Unwahrscheinlichkeit und Redundanz im Hinblick auf Optik bzw. Akustik, um sich vom Hintergrund eindeutig zu unterscheiden. Siehe dazu Gombrich, Ernst H. 1994 (c), S. 22ff. Gombrich bedient sich der Informationstheorie und wendet diese auf die Wahrnehmungspsychologie an. Daraus leitet er nicht nur ab, dass Signalformen unwahrscheinlich sein müssen, sondern koppelt zudem die Unwahrscheinlichkeit an Informationsgehalt: je unwahrscheinlicher die Aussage, desto höher ist ihr Informationsgehalt (vgl. S. 30); siehe auch Gombrich, Ernst H. 1982, S. 115ff.

¹⁸¹Siehe z. B. Arnheim, Rudolf 1965, S. 192ff.; Fischer, Hardi, 1995, S. 404ff.; Metzger, Wolfgang 1975, S. 11-44.

¹⁸²Jacobi, Helmut 1972, S. 65f.

¹⁸³Arnheim, Rudolf 1965, S. 194 macht darauf aufmerksam, dass die hellere Oberfläche oft als Grund gesehen wird, die dunklere Oberfläche als Figur. Er versucht eine Interdependenz zwischen bestimmten Farben und der Dichte der Oberflächenbeschaffenheit sowie räumlicher Nähe auszumachen. Arnheim räumt aber gleich ein, dass Beweise hierzu ausstünden.

Grund sich hinter der Figur fortzusetzen scheint.¹⁸⁴ Und auch in solchen Fällen, in denen die Figur als ein Loch in einer Grundfläche erscheint, wird der Grund, der durch das Loch sichtbar wird, als durchgehend wahrgenommen.¹⁸⁵ Von solchen Beobachtungen ausgehend lautet eine These der Wahrnehmungspsychologie, dass Figuren prinzipiell eher als vom Grund getrennt denn als in diesen integriert wahrgenommen werden. Wahrnehmungspsychologischen Erhebungen zufolge werden solche Teilflächen eines Reizmusters bevorzugt als Figuren gesehen, „die erstens von einer geschlossenen Kontur umgeben sind, zweitens im Vergleich zu der umgebenden Fläche relativ klein sind, während der umgebende Bereich als Grund fungiert, drittens symmetrisch oder viertens ebenbreit sind.“¹⁸⁶ Daneben gibt es aber auch solche Reizmuster, deren Teilflächen nicht eindeutig Figur oder Grund zugewiesen werden können. In solchen Fällen spricht man von sogenannten Kippfiguren, mit denen sich allen voran der dänische Psychologe Edgar John Rubin beschäftigte. Bei Kippfiguren handelt es sich um Darstellungen, die stets zwischen zwei Möglichkeiten der Wahrnehmung pendeln, das heißt die visuelle Zuordnung der Teilflächen zu Figur und Grund schlägt trotz unveränderter Reizvorlage in bestimmten zeitlichen Abständen um. Das bekannteste Beispiel für eine Kippfigur ist wohl der *Rubinsche Becher*, bei dem abwechselnd ein vasenähnliches Gefäß und zwei menschliche Gesichtsprofile wahrgenommen werden. Hier zeigt sich das ambivalente Verhältnis von Figur und Grund, das unter bestimmten Umständen ins Schwanken geraten kann. Zugleich wird ersichtlich, dass die Zuordnung zu Figur und Grund nicht primär von der lokalen Beschaffenheit der Teilfläche bestimmt ist, sondern von der Struktur des gesamten Reizmusters abhängt.¹⁸⁷ Das Prinzip solcher optischer Inversionen findet sich bereits im ausgehenden 18. Jahrhundert in sogenannten Such- oder Vexierbildern, die häufig Silhouetten hinzuziehen, wie ein Beispiel von *Vier verborgene Silhouetten* aus dem ausgehenden 18. Jahrhundert zeigt (Abb. 16). Die Darstellung ist auf das Hin- und Herspringen der Wahr-



Abb. 16: Anonym, Vier verborgene Silhouetten, nach einem Kupferstich um 1795, in: Knapp, Martin 1916, S. 9

¹⁸⁴Vgl. Fischer, Hardi 1995, S. 404.

¹⁸⁵Vgl. Ludwig, Ira 1999, S. 8.

¹⁸⁶Ebd., S. 8

¹⁸⁷Vgl. ebd., S. 8.

nehmung zwischen trophäenartigen Arrangements aus Zweigen, Waffen und Kronen einerseits und Bildnissilhouetten des Königshauses andererseits ausgerichtet, denn der äußere Umrissverlauf der Arrangements beschreibt zugleich den Verlauf der Gesichtsprofile. Die Silhouettenprofile sind somit Figur und Grund gleichermaßen. Die Darstellung gerät in einen paradoxähnlichen, doppelsinnigen Zustand, der die visuelle Wahrnehmung irritiert. Solch eine Irritation der Wahrnehmung, die aus der Mehrdeutigkeit der Figur- und Grundzugehörigkeit von Silhouetten resultiert, schafft auch rund 150 Jahre später Marcel Duchamp in seinem *Autoportrait de profil* (Abb. 17). Es handelt sich dabei um ein nach einer Schablone handgerissenes Buntpapier, das auf einer schwarzen Papierfläche montiert ist und im Negativ das Profil des Künstlers zeigt. Die scheinbar eindeutige Zuweisung der Flächen zu Figur und Grund

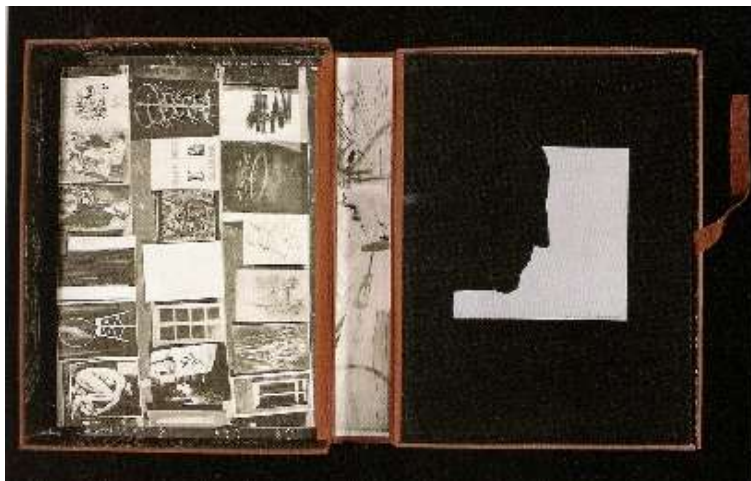


Abb. 17: Marcel Duchamp, *Autoportrait de profil*, 1958, Buntpapier, handgerissen nach Schablone, montiert auf schwarzem Papier, 14,9 x 14,9 cm, Auflage: 137 Exemplare als Frontispiz für die Vorzugsausgabe von: Robert Lebel, *Sur Marcel Duchamp*, Paris und London: Editions Triaon 1959, Graphische Sammlung Museum für Gestaltung, Zürich, in: Ackermann, Marion 2001 (a), S. 184

– das dunkle Profil des Künstlers stellt die Figur dar, die sich gegen die helle Fläche, den Grund, abgrenzt – gerät ins Schwanken, sobald man berücksichtigt, dass der Definition der Wahrnehmungspsychologie zufolge, die schwarze Fläche den „eigentlichen“ Grund darstellen müsste, auf dem die „ausgeschnittene“ Figur aufliegt. Entsprechend besitzt die helle Fläche mit der relativ kleinen Größe, der geschlossenen Kontur sowie der Platzierung auf der schwarzen, nicht begrenzten Fläche, die Eigenschaften einer Figur. Dennoch wird die helle Fläche als Grund wahrgenommen, was vor allem daher rührt, dass ihre Ausformung sinnlos erscheint – ganz im Gegenteil zur Negativform, die sofort als menschliches Gesichtsprofil wahrgenommen wird. Damit ist die Frage nach Figur und Grund um den Aspekt der Sinnhaftigkeit erweitert. Die Zuordnung der Teilflächen zu Figur und Grund ist demnach nicht allein von formalen Eigenschaften bestimmt, sondern hängt maßgeblich davon ab, ob eine Sinnzuschreibung möglich

ist.¹⁸⁸ Die „sinnhafte“ Fläche wird als Figur, die „sinnlose“ als Grund wahrgenommen. Duchamp irritiert in seiner Arbeit nun damit, dass er der Fläche mit den formalen Eigenschaften der Figur die Sinnhaftigkeit entzieht und diese dem Grund zugesteht. Anders als der *Rubinsche Becher*, bei dem beide Teilflächen sinnvolle Formen beschreiben, reflektiert Duchamp die Beziehung von Grund und Figur, indem er die Rollen beider im Hinblick auf die Sinnhaftigkeit vertauscht. Die bisher angeführten Beispiele legen nahe, dass der Beschäftigung mit der Figur-Grund-Relation stets auch eine Auseinandersetzung mit Positiv und Negativ und deren Umkehrung inhärent ist. Die Verschränkung von Figur und Grund mit der Frage nach dem Positiv und Negativ lässt sich besonders anschaulich am Beispiel eines kleinformatigen Scherenschnitts von Rudolph Wilhelm von Stubenberg aufzeigen (Abb. 18). Der kleine Scherenschnitt *Treibjagd auf Niederwild* ist in zwei horizontale Register gegliedert, in denen sich die Handlung abspielt: Tiere, von denen nur Hasen eindeutig identifizierbar sind, und menschliche Gestalten bewegen sich in laufender Haltung aufgereiht von links nach rechts. Während im unteren Register das Pergament den



Abb. 18: Rudolph Wilhelm von Stubenberg, *Treibjagd auf Niederwild*, Mitte-Ende 17. Jahrhundert, Papierschnitt, weiß, auf dunklem Grund, ca. 1,8 x 0,5 cm, heutiger Verbleib unbekannt (1916 Alexander von Bernus), in: Glaser, Silvia 1991, S. 325

(Hinter)Grund bildet, aus dem die Figuren herausgeschnitten sind und somit als Negativformen erscheinen, sind die Figuren des oberen Registers als positive Formen aus dem Pergament gearbeitet, den Grund bildet hier das Material, auf das der Schnitt aufgelegt ist. Wie bei Stubenberg häufig zu beobachten ist, sind auch hier die Figuren beider Register als Pendants angelegt, ohne im Detail identisch zu sein. Die nahezu übereinstimmende Anordnung und Körperhaltung der Figuren bewirkt eine visuelle Zusammengehörigkeit beider Reihen.¹⁸⁹ Es scheint fast, als seien die unten aus dem Pergament herausgeschnittenen Figuren auf den oberen Rand des Streifens, der die Standlinie des oberen Registers bildet, versetzt worden. Dabei gehen die Figuren des oberen Registers nahtlos in den Pergamentstreifen unter ihnen über. Die Grenze zwischen Figur und Grund ist hier nicht klar definiert, so dass Figur und Grund sich stellenweise

¹⁸⁸In diesem Sinne kann auch das Hin- und Herspringen von Figur und Grund bei dem *Rubinschen Becher* verstanden werden wie Doering, Dieter 1978, S. 104 erklärt: „Was wir als eindringlich, bewußt oder sinnvoll erleben, wird zur 'Figur', der Rest zum (Hinter-) Grund geschlagen. Die notwendige organisatorische Unterscheidung in Figur und Grund kann dem Erleben schwerfallen, den Erlebenden gewissermaßen in eine 'Krise' bringen, wenn Grund und Figur sich angleichen, das heißt in gleicher Weise sinnvoll werden sollen.“

¹⁸⁹In der oberen Figurenreihe ist in der Mitte nur ein Jäger auszumachen, während es in der unteren Reihe zwei sind. Aufgrund der schlechten Abbildung ist aber unklar, ob ursprünglich auch oben zwei menschliche Figuren vorhanden waren, von denen eine abgerissen ist.

überschneiden bzw. ineinander fallen.¹⁹⁰ Analog variiert auch die Zuordnung von Positiv und Negativ zu Figur und Grund innerhalb des Schnittes. So stellt das Material, auf dem der Schnitt aufgelegt ist, im oberen Register den Hintergrund, im unteren Abschnitt die Figuren dar. Figur und Grund sowie positive und negative Flächen sind so eng miteinander verquickt, dass sie sich ergänzen, ineinander übergehen und Rollen tauschen. Es entsteht ein zirkulärer, selbstbezogener Austausch von Figur und Grund, der an anderer Stelle eine hohe Relevanz besitzt: im Ornament. Es war vor allem Alois Riegl, der explizit auf den Umkehrcharakter des Ornaments verwies. In seinen *Stilfragen*¹⁹¹ leitete er aus rein formalen Beobachtungen ab, „dass das orientalische Arabeskenornament des Mittelalters nichts anderes war, als die Umwandlung einer griechischen Palmette, wenn man nur die Beziehung zwischen Motiv und Hintergrund umkehrte.“¹⁹² In der jüngeren Forschung wird der Ansatz Riegls weitergeführt, so zieht z. B. Gottfried Boehm den Umkehrcharakter des Ornaments im Hinblick auf visuelle Paradoxien heran: „Ornamente leben vom Austausch zwischen Grund und Figur: was eigentlich hinten liegt (in der Tiefe), lässt sich gleichfalls als Form lesen. Was als Form erscheint, übernimmt die Funktion des Grundes. Der unendliche Rapport der Flechtbänder schafft einen ganz rätselhaften Zustand dynamischer Durchdringung, von dem man gar nicht mehr sagen kann, was als Ebene [Figur] und was als Tiefe [Grund] fungiert: Das eine *ist* das andere.“¹⁹³ Das Potential der Silhouette zur formalen Umkehrung von Figur und Grund sowie von Positiv und Negativ und damit zur formalen Selbstreflexivität rückt diese in den Bezugshorizont des Ornaments – eine Verschränkung, der in Kapitel 6 der vorliegenden Arbeit ausführlich nachgegangen wird.

Eine ganz andere Art der Umkehrung und des Spiels mit Positiv und Negativ findet in den Scherenschnitten des Schweizer Jean Huber statt. Dieser schnitt Körperformen aus weißem Papier oder Pappe, um sie anschließend zu schwarzen Schattenrissen umzukehren. Dafür spannte der Künstler seine Arbeiten zwischen zwei Glasscheiben und lies diese von hinten beleuchten, so dass die weißen Papierflächen dunkel und die papierlosen Zwischenräume dagegen hell erscheinen.¹⁹⁴ Huber spielt also nicht wie die Beispiele zuvor mit der Irritation der visuellen Wahrnehmung von Flächen, sondern er polt die Flächenwerte durch Beleuchtung um.¹⁹⁵ Mit der formalen Umkehrung von Weiß zu Schwarz, von hell zu dunkel, lässt sich zugleich eine

¹⁹⁰Hier sei zudem auf die Beschreibung des Schnittes bei Glaser Silvia 1991, S. 311 verwiesen, aus der diverse Details hervorgehen sowie die Bestätigung, dass die Szene aus einem Stück geschnitten ist.

¹⁹¹Riegl, Alois 1893

¹⁹²Brüderlin, Markus 2001, S. 18. Siehe dazu Riegl, Alois 1893, Kapitel III *Die Anfänge des Pflanzenornaments und die Entwicklung der ornamentalen Ranke*, S. 41ff.

¹⁹³Boehm, Gottfried 1997, S. 346f.

¹⁹⁴Abbildungen hierzu finden sich bei Agpar, Garry 1995, S. 50,51.

¹⁹⁵Auch im Werk von Adolph Menzel finden sich solche Scherenschnittarbeiten, die zwischen zwei Glasscheiben gespannt, belichtet werden konnten. Siehe dazu etwa Riemann-Reyer, Marie Ursula 2001.

Umkehrung materieller Natur von körperhaft zu körperlos, von festem Papier zu scheinbar stofflosem Schatten assoziieren. Das Phänomen der Umkehrung, das wie gesehen auf verschiedenen Ebenen stattfinden kann, ist somit nicht nur kennzeichnend und grundlegend für die Silhouette, sondern bildet zugleich ein Bindeglied zwischen Scherenschnitt und Schattenriss.

4. DER AUTHENTISCHE SCHATTEN(RISS)

Spätestens seit den *Physiognomischen Fragmenten*¹⁹⁶ von Johann Caspar Lavater werden Schattenrisse nahezu automatisch mit Authentizität und Glaubhaftigkeit assoziiert. Der Generierung dieser Verknüpfung sowie ihren Folgen soll in diesem Kapitel nachgegangen werden. Da Authentizität stets auch das Verhältnis von Körper und Bild thematisiert, spielen die in Kapitel 2.1 erläuterten Überlegungen zum Herstellungsprozess und die damit einhergehende Abdruckthematik eine grundlegende Rolle. Entsprechend widmen sich die folgenden Ausführungen mitunter der in der Forschung umfassend untersuchten Indexikalität des Schattens sowie der daraus hervorgehenden ambivalenten Stellung des Schattenrisses zwischen Index und Ikon. Der speziellen Beziehung von natürlichem und fixiertem Schatten kommt dabei eine besondere Aufmerksamkeit zu, da sie als Grundlage für die praktizierte „Austauschbarkeit“ von Schatten und Schattenriss dient. Von der Indexikalitätsdebatte nicht zu trennen ist die Fotografie, die die vom Schattenriss gestellten Fragen nach der Beziehung von Körper und Bild in abgewandelter Form weiterführt. Dabei wird nicht nur nach der technischen und ästhetischen Verwandtschaft beider Medien gefragt, sondern auch die Rolle der Fotografie im Prozess der Funktions- und damit Statusveränderung des Schattenrisses beleuchtet.

Dass die Glaubwürdigkeit des Schattenrisses nicht allein auf dessen speziellen Beziehung zum Referenzkörper basiert, legt der häufig bemühte Verweis auf die Debutades-Legende nahe, wodurch die Authentizität des Schattenrisses auch über den Antikenbezug herleitet wird. In diesem Kapitel wird die authentizitätsstiftende Rückbindung an die Antike von dem „ursprünglichen“, da kindlichen Wahrnehmen sowie von der „Ursprünglichkeit“ der Volkskunst und primitiver Kunst, an die der Schattenriss auf verschiedenen Wegen Anbindung findet, ergänzt, wobei die in Kapitel 3 beschriebene formal-visuelle Einfachheit der Silhouette als Indikator für Ursprünglichkeit immer präsent bleibt.

Mitbestimmend für die Festschreibung des Schattenrisses als glaubhaftes Medium sind auch die eingangs erwähnten *Physiognomischen Fragmente*, in denen der Schattenriss als eines

¹⁹⁶Lavater, Johann Caspar 1775-1778/1968

der wichtigsten Analysemittel fungiert. Die *Fragmente* spielen bei der weiteren Entwicklung des Schattenrisses eine entscheidende Rolle, so dass kaum ein späterer Schattenriss nicht im Reflexionsradius der Physiognomik zu stehen scheint.

An die Authentizität des Schattenrisses ist zwingend auch die Kehrseite, das Täuschungspotential des Schattens gebunden, das im abschließenden Teilkapitel interessiert. In Referenz auf Platon und Lavater wird der Schatten(riss) als Instrument der Täuschung und zugleich der Erkenntnis thematisiert und mit der generellen Suche nach der „Wahrheit“ verschränkt.

4.1 ABDRUCK UND ÄHNLICHKEIT ALS GARANTEN VON GLAUBWÜRDIGKEIT

4.1.1 ZWISCHEN INDEX UND IKON – DER SCHATTENRISS ALS ABDRUCK UND BILD

Die Peircesche Zeichentheorie¹⁹⁷ unterscheidet drei Arten von Zeichen – Index, Ikon und Symbol –, die sich durch jeweils unterschiedliche Referenzverhältnisse auszeichnen. So ist der Index physisch bzw. physikalisch¹⁹⁸ mit seinem Referenten verbunden, im Gegensatz zum Ikon einerseits, dessen Bezug zum Referenten auf Ähnlichkeit basiert und zum Symbol andererseits, das die Verbindung zum Bezeichneten aufgrund konventioneller und traditioneller Zuordnungen herstellt, die weder auf einem Ähnlichkeits- noch auf einem Kausalverhältnis beruhen. Der Schlagschatten wird in diesem Modell sowie in der Nachfolge dieser Kategorisierung üblicherweise als Beispiel für ein indexikalisches Zeichen angeführt. Der Schlagschatten funktioniert dabei als ein Indikator, seine Anwesenheit setzt die physische (und physikalische) Präsenz des schattenwerfenden Referenten voraus, woraus die Einordnung des Schlagschattens in die Kategorie des Index folgt. Im Hinblick auf die hier interessierende Fragestellung drängt sich die Frage auf, ob diese Einordnung gleichermaßen für Schatten und Schattenrisse (also fixierte Schatten) Gültigkeit besitzt. Rosalind Krauss überträgt in ihren *Anmerkungen zum Index*,¹⁹⁹ die auf eine Engführung von Indexikalität und Fotografie ausgerichtet sind, die Indexikalität des Schattens auch auf den Schattenriss, indem sie die in Marcel Duchamps Gemälde *Tu m'* (foto)grafisch umgesetzte Schlagschatten als Beispiel für Indexikalität anführt: „Man könnte es [*Tu m'*] als ein Panorama des Index bezeichnen. Über die gesamte Breite von mehr als drei Metern paradiert eine Reihe von Schlagschatten, in denen Duchamps Ready-mades mit Hilfe des Index in Erscheinung treten. Die Ready-mades selbst sind nicht abgebildet. Vielmehr sind das Fahrrad-

¹⁹⁷Peirce, Charles S. 1983

¹⁹⁸Auf die zweifache Bedeutung von „physical“ weist Wittmann, Mirjam 2010 hin.

¹⁹⁹Krauss, Rosalind E. 1976/2000

Rad, der Huthalter und ein Korkenzieher als fixierte Schlagschatten auf die Oberfläche der Leinwand projiziert, Schlagschatten, die auf diese Gegenstände als indexikalische Spuren verweisen.“²⁰⁰ Für Krauss scheint das Fixieren des Schattens in einem Bild nicht dessen ursprüngliche Indexikalität zu beeinträchtigen – dem festgehaltenen Schlagschatten gesteht sie dieselbe Indexikalität zu wie dem natürlichen Schlagschatten. Allerdings unterscheiden sich natürliche und fixierte Schatten in ihrer jeweiligen Referenz.²⁰¹ Während der Schatten direkt auf den schattenwerfenden Körper referiert, verweist der Schattenriss in erster Linie auf den Schlagschatten als primären Referenten und stellt erst darüber die Verbindung zu dem schattenwerfenden Körper her. Ferner löst der Vorgang des Fixierens eine Ikonisierung des festgehaltenen Schattens aus, so dass dieser nicht allein als Index, sondern auch als Bild begriffen werden muss, das sich mitunter über Ähnlichkeit zum Dargestellten definiert. Denn während der natürliche Schatten unabhängig von seiner Form, d. h. auch bei Verzerrung bis zur Unkenntlichkeit, auf den Schattenwerfenden verweist, verliert das Bild bzw. das Ikon seine Verweiskraft, sobald die Ähnlichkeit eingebüßt wird.²⁰² So gilt auch der Schattenriss eines Gegenstandes oder einer Person für gewöhnlich als nicht gelungen und der Verweiskraft beraubt, wenn er verzerrt und unähnlich erscheint. Schließlich rufen auch die in *Tu m'* fixierten Schlagschatten konkrete Werke Duchamps auf, weil sie bzw. ihre Form dem Fahrrad-Rad, dem Korkenzieher und dem Huthalter ähnlich sind. Die Indexikalität des Schattenrisses basiert indes auf der unauflöslichen und überaus engen Verbindung zum Schatten als seinerseits indexikalischem Zeichen. Diese enge Beziehung gründet auf der Annahme, der Schattenriss sei die unverfälschte Fixierung eines Abdrucks (des Schattens). Diese Abdruckhaftigkeit ordnet ihn quasi automatisch in die Kategorie des Index ein. In seinem Buch *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks* beleuchtet Georges Didi-Huberman den Abdruck als Phänomen und Verfahren sowie dessen Kategorisierung und Rezeption in Kunsttheorie und Kunstgeschichte.²⁰³ Ohne auf den Schattenriss näher einzugehen, ordnet er diesen dem Abdruck zu, indem er die Scherenschnitte des 18. Jahrhunderts – und meint damit vor allem wohl die Porträtschattenrisse – in eine Reihe mit steinzeitlichen Handabdrücken und mit der Fotografie stellt. Auf Handabdrücke und Fingerzeichnungen in prähistorischen Höhlen bezogen schreibt Didi-Huberman: „Worum handelt es sich hier? Um etwas, das aus einer Berührung ein visuelles Erlebnis hervorbringt. Eine Geste des Anfassens, des Aufdrückens oder des Greifens, die zu einem figuralen System wird und zur Herstellung 'exakter' Ähnlichkeit taugt

²⁰⁰Ebd., S. 252

²⁰¹Geimer, Peter 2007 unterzieht im Hinblick auf die Fotografie die Vermischung von Zeichenkategorien bei u. a. Susan Sonntag, Rosalind Krauss und Mary Ann Donae einer kritischen Betrachtung.

²⁰²Siehe dazu neben Peirce, Charles S. 1983 auch Bogen, Steffen 2005, hier bes. S. 158f.

²⁰³Didi-Huberman, Georges 1999

– nicht minder exakt als die Scherenschnitte des 18. Jahrhunderts oder das Negativ des Fensters, das Fox Talbot 1835 photographierte.“²⁰⁴ Allen drei Bildtypen schreibt er einen Abdruckcharakter zu, wobei der Abdruck in allen drei Fällen nicht als vertiefte, reliefartige Markierung erscheint, sondern mit Hilfe mechanischer oder chemischer Verfahren in der Fläche fixiert wird. Was sie alle als Abdruck auszeichne, sei die „Geste der Berührung“, die eine „dauerhafte Markierung“²⁰⁵ hervorrufe. Setzt man also Berührung (und nicht zwangsläufig Druck²⁰⁶) als Bedingung für den Abdruck, so kann sich auch der immaterielle und körperlose Schatten „abdrücken“ und sich in seinem Abdruck, dem Schattenriss, materialisieren. Die zur Herstellung eines jeden Abdrucks zwingend notwendige Berührung ordnet schließlich diesen aufgrund der physischen Verbundenheit mit dem Referenten der Index-Kategorie zu. Nicht jedes indexikalische Zeichen muss zugleich ein Abdruck sein, doch ist jeder Abdruck aufgrund seines Herstellungsprozesses automatisch auch ein Index. Der häufig als Körperabdruck gehandelte Schattenriss ist strenggenommen kein Abdruck des Körpers, sondern des Schattens, der sich als unsichtbares Scharnier zwischen Körper und Schattenriss schiebt. Der Schattenriss scheint sich die indexikalische Verweiskraft seines Bezugsreferenten, des Schattens, einzuverleiben und so direkt auf dessen Bezugsreferenten, den Körper, zu verweisen. Darauf weisen etwa auch die im 18. und 19. Jahrhundert Briefen beigelegte Silhouetten von Gesichtsprofilen oder Händen, die einer Unterschrift oder einem Händedruck gleichkamen. Sie konnten wörtlich als Verkörperung des Dargestellten dienen, mit dem Ziel, Körperkontakt zum Adressaten aufzubauen.²⁰⁷ Das Ausblenden des Schattens als Bezugsgröße des Schattenrisses zugunsten des Körpers verdankt sich der äußerst engen Beziehung zwischen Schattenriss und Schatten einerseits und zwischen Körper und Schatten andererseits. Die letztgenannte Verbindung kann so weit gehen, dass der Schlagschatten als eine Erweiterung des Körpers fungiert. Beispiele aus Kunst- und Kulturgeschichte finden sich etwa im heilenden Schatten Petri oder den häufig sexuell konnotierten „Überschattungen“.²⁰⁸ Interessanterweise haben auch naturwissenschaftliche Untersuchungen der letzten Jahre gezeigt, dass Personen auf Lichtreize, die in unmittelbarer Nähe ihrer Hand oder aber des Handschattens ausgeübt werden, gleichermaßen reagieren, d. h. den Schatten als direkte Erweiterung des Körpers wahrnehmen – allerdings nur, wenn der Schatten in seiner Form der Hand gleicht.²⁰⁹ Diese kaum aufzubrechende Dreiecksbeziehung von Körper,

²⁰⁴Didi-Huberman, Georges 1999, S. 24

²⁰⁵Ebd., S. 14

²⁰⁶Vgl. ebd., S. 14.

²⁰⁷Siehe dazu Althaus, Karin 2010, S. 68.

²⁰⁸Siehe Kapitel 5.2.

²⁰⁹Siehe dazu o. A., *Hirnforschung...* 2003; Zum Schatten als Erweiterung des Körpers siehe auch Kapitel 5.2 dieser Arbeit.

Schatten und Schattenriss führt dazu, dass in der Beziehung von Schattenriss und Körper, der „Umweg“ über den natürlichen Schatten ausgeblendet und der Schattenriss schließlich als ein direkter Abdruck des Körpers aufgefasst wird. Dabei sind, wie bereits erwähnt, Schatten und Schattenriss im Hinblick auf Indexikalität nicht bedingungslos austauschbar und der Prozess des Fixierens ist von einer Neuausrichtung der Indexikalität begleitet. Philippe Dubois, der sich vor allem in *Die Fotografie als Spur eines Wirklichen*²¹⁰ mit den drei Peirceschen Zeichenkategorien auseinandersetzt, fasst an anderer Stelle den sich mit der Fixierung des Schattens vollziehenden Wandel der Indexikalität folgendermaßen zusammen: „Durch seine Einschreibung verliert der Schatten seine zeitliche Indexikalität und verweist seine räumliche Indexikalität in die Vergangenheit. Und dieser Verlust an Indexikalität, dieser Zuwachs an Ikonisierung, diese zeitliche Autonomisierung, die zwar eine Beziehung der wirklichen Verbindung zum Referenten bewahrt, ihn aber als vorgängig und als überwundenen Ursprung hinstellt, entspricht schließlich, wie man deutlich sieht, einem großen Phantasma jeder indexikalischen Darstellung: es gilt die Existenz des Referenten als unwiderlegbaren Beweis dessen, was stattgefunden hat, zu bestätigen und ihn gleichzeitig zu verweigern und über seine eigene Abwesenheit hinaus zu fixieren; gleichzeitig aber wird dieser mumifizierte Referent dadurch als unwiederbringlich verloren und nunmehr für die Gegenwart unerreichbar bezeichnet: In ein und derselben Geste wird er als Zeichen für immer zum Bildnis erhoben und als Referent einer unaufhebbaren Abwesenheit, dem Vergessen, dem Fehlen und dem Tod anheimgegeben.“²¹¹ Dubois stellt fest, dass die indexikalische Verweiskraft des eingeschriebenen Schattens stets in die Vergangenheit gerichtet ist.²¹² Während ein natürlicher Schatten die physische Gegenwärtigkeit seines Referenten anzeigt, führt der fixierte Schlagschatten vielmehr die einst dagewesene und nicht mehr gegebene Anwesenheit vor, vergleichbar dem „Es-ist-so-gewesen“-Status, den Roland Barthes für die Fotografie konstatiert.²¹³

Die unterschiedlichen zeitlichen Bezugsebenen von natürlichen und fixierten Schatten können in den Arbeiten des US-amerikanischen Street-Art Künstlers Ellis Gallagher, der seit etwa 2005 auf den Straßen von New York Schattenwürfe mit farbiger Kreide nachzieht, visuell nachvollzogen werden (Abb. 19-21). Dabei dient dem Künstler der Schatten eines jeden Gegenstands als potentiell „chalk drawing“: vom Schatten eines Hydranten über den Schattenwurf einer Laterne oder eines Mülleimers bis hin zu dem beliebten Motiv (s)eines

²¹⁰Dubois, Philippe 1990/2010

²¹¹Dubois, Philippe 1998, S. 120

²¹²Um den Vergangenheitsbezug deutlich zu machen, verwendet Dubois den Begriff der Spur. Eine kritische Auseinandersetzung mit dem Begriffspaar Index und Spur nimmt der von Sybille Krämer herausgebrachte Sammelband vor: Krämer, Sybille 2007.

²¹³Barthes, Roland 1985; Zum Verhältnis von Schattenriss und Fotografie siehe auch Kapitel 4.1.2.

Fahrradschattens. Gallagher arbeitet häufig im künstlichen Licht der Straßenlaternen, so dass seine Arbeiten bei Tageslicht zunächst keinen Sinn zu ergeben scheinen, da Schatten und Kreideumriss bei natürlichen Lichtverhältnissen nicht deckungsgleich sind. Aber auch bei im Tageslicht entstandenen Werken kommt dieselbe Irritation auf, sobald der Schatten den mit Kreide gezogenen Umriss übertritt, was den Eindruck eines verwackelten Bildes hervorruft (Abb. 19). Im Auseinanderklaffen von Schatten und dessen festgehaltenem Umriss wird die abstrakte Kategorie der Zeit visuell greifbar. Der reale, natürliche Schatten, der sich mit dem Lauf der Sonne bewegt und der fixierte Umriss, mit dem der Schatten einst übereinstimmte, rufen in Kombination mit dem schattenwerfenden Objekt das Prinzip einer Sonnenuhr auf den Plan.²¹⁴ Der leere Umriss verweist auf den vergangenen, unwiederbringlichen Moment der Schattenfixierung und ruft sogleich den Zeitpunkt in Erwartung, an dem sich der Umriss mit dem Schatten wieder decken wird, während der natürliche Schatten stets den gegenwärtigen Moment anzeigt. Entfernt man das Objekt und damit auch den natürlichen Schlagschatten, erlischt die Erwartung an eine zukünftige Wiederherstellung der Ausgangssituation – der verbliebene, leere Umriss verweist allein noch auf den einst gewesenen, nicht mehr wiederherstellbaren Zustand. So auch im Falle der zahlreichen Fahrradumrisse Gallaghers, die nach der Entfernung des Fahrrads vom „Einst-da-gewesen-Sein“ des Objekts zeugen (Abb. 20). Der an den Abwesenheitsgedanken



Abb. 19: Ellis Gallagher, *Sunlight Utilization*, Brooklyn, New York 2007, in: <http://www.creativityfuse.com/2010/10/ellis-gallagher-ephemeral-graffiti-from-chalk-outlined-shadows>, Foto: unbekannt



Abb. 20: Ellis Gallagher, ohne Titel [Fahrradumriss ohne Fahrrad], New York 2007, in: <https://lauraj5.wordpress.com/>, Foto: unbekannt

²¹⁴Siehe dazu Bogen, Steffen 2005, S. 153ff. Steffen Bogen versucht Analogien zwischen der Ursprunglegende der Malerei und der Sonnenuhr auszumachen: bei beiden geht es um „das Fixieren von Schattengrenzen durch Linien.“ (S. 157)

gekoppelte Vergangenheitsbezug des fixierten Schattens scheint innerhalb der Index-Kategorie für die Gruppe der Abdrücke spezifisch zu sein.²¹⁵ Sobald der Entstehungsprozess eines Abdrucks abgeschlossen ist, gehört der Augenblick der Berührung und des Sich-Abdrückens automatisch der Vergangenheit an, wie schon Dubois im oben angeführten Zitat ausführlich beschreibt. Der Abdruck bezieht sich damit auf einen vergangenen Zustand der Berührung, was zugleich die gegenwärtige Abwesenheit des Berührenden unterstreicht. So wird die Leere der Fahrradumrisse Gallaghers umso bewusster wahrgenommen und die Abwesenheit des Fahrrads umso eindrücklicher realisiert, wenn der Künstler die leere Kreidekontur des Fahrrads mit einem vom Schatten ausgefüllten Umriss eines Fahrradständers kontrastiert (Abb. 21).



Abb. 21: Ellis Gallagher, ohne Titel
[Fahrradsänder mit leerem Fahrradumriss],
New York 2011, in:
https://www.flickr.com/photos/ah_blake/5522007098, Foto: ah_blake,
(CC) Creative Commons Lizenz:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.0/>

An dem Nebeneinander von Schattenwurf und Schattenriss lässt sich auch der von Dubois oben angesprochene „Zuwachs an Ikonisierung“ ablesen, den das Fixieren des Schattens auslöst. Der leere Umriss fungiert weniger als ein Indikator für die gegenwärtige Anwesenheit des Fahrrads, wie es im Falle eines natürlichen Schattens ist, vielmehr stellt der fixierte Schattenumriss ein Bild des Fahrrads bzw. des Fahrradschattens dar, das den Bezug zum ursprünglich anwesenden Körper über die Ähnlichkeit knüpft. Die Besonderheit des fixierten Schattenumrisses liegt also darin, dass die Ähnlichkeit weniger durch Nachahmung erzeugt wird, sondern wiederum in seinem Abdruckcharakter gründet. Das Abdruckverfahren bedingt damit im Falle des Schattenrisses nicht nur körperliche Nähe, sondern garantiert auch eine Ähnlichkeit von Abdruck und Original.²¹⁶ Für die Relevanz der Ähnlichkeit hinsichtlich eines glaubhaften Körperbezugs, ist das oben bereits erwähnte Experiment aufschlussreich, bei dem Probanden den Schatten ihrer Hände als eine

²¹⁵Zum Vergangenheitsbezug des Abdrucks siehe u.a. Didi-Huberman, Georges 1999.

²¹⁶Vgl. ebd., S. 30 ff.

Erweiterung des Körpers wahrnehmen. Denn die beschriebene Reaktion erfolgte nur, wenn der Schatten der Form der Hand entsprach. Sobald die Hand von einem Stück Pappe abgedeckt wurde und der Schatten die Ähnlichkeit zur Hand verlor, blieben die Reaktionen auf die in der Nähe des Schattens ausgeübten Lichtreize aus.²¹⁷ Um als unmittelbarer Körperverweis bzw. Körpererweiterung zu fungieren, bedarf es offensichtlich sowohl Berührung als auch Ähnlichkeit. Der Schattenriss verfügt über beides, ihm sind sowohl das Indexikalische als auch das Ikonische inhärent. Auf dieser Positionierung zwischen bzw. innerhalb beider Zeichenkategorien gründet letztlich auch die Glaubwürdigkeit des Schattenrisses als Bildtypus. Der Schattenriss bedient und befördert eine Authentizität, die sich sowohl aus der Ähnlichkeit als auch aus der Körpernähe²¹⁸ speist und scheint diesbezüglich eine Schaltposition einzunehmen, die Ähnlichkeit und Abdruck verbindet und auf die Fotografie vorausweist.

4.1.2 *SCHATTENRISS UND DIE FOTOGRAFIE*

Der französische Chemiker Gaston Tissandier veröffentlichte in den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts eine Schrift zur Geschichte und Handhabung der Fotografie.²¹⁹ Im Kapitel über die Ursprünge des neuen Mediums kommt der Autor auf die Experimente eines gewissen Professor Charles zu sprechen. Dieser soll um 1780 Naturwissenschaften gelehrt haben und pflegte, den Angaben eines ehemaligen Schülers zufolge, in seinen Vorlesungen ein Experiment durchzuführen, das den Studenten die Lichtempfindlichkeit bestimmter chemischer Substanzen veranschaulichen sollte.²²⁰ Dabei wurde angeblich der durch gebündeltes Sonnenlicht erzeugte Schatten eines Teilnehmers auf ein mit Silberchlorid behandeltes Blatt Papier projiziert, so dass das nicht durch Schatten geschützte Papier sich verfärbte und sich schließlich eine weiße Silhouette auf dunklem Grund abzeichnete.²²¹ Ein Holzstich in Tissandiers Schrift sollte den Hergang dieses Experiments veranschaulichen und diesen erstmals der Öffentlichkeit zugänglich machen (Abb. 22). Inzwischen konnte nachgewiesen werden, dass es sich bei der Darstellung um „reine Fiktion und eine nachträgliche Erfindung des Illustrators“²²² für Tissandiers Publikation handelt, was die Aussagekraft der Darstellung hinsichtlich der Beziehung von Schattenriss und

²¹⁷Wie Anm. 209

²¹⁸Diese bestehende Körpernähe ist wiederum durch die enge Beziehung von Körper, Schatten und Schattenriss und die damit einhergehende Ausblendung des Schattens bzw. Austauschbarkeit von Schatten und Schattenriss möglich.

²¹⁹Tissandier, Gaston 1876

²²⁰Zum angeblichen Experiment von einem sogenannten Professor Charles sowie dessen historischer Glaubwürdigkeit siehe Pohlmann, Ulrich 2001, S. 152; Roth, Tim Otto 2015, S. 83ff. Roth weist zudem darauf hin, dass dieses von einem französischen Gelehrten angeblich durchgeführte Experiment besonders vor dem Hintergrund des nationalen Prioritätenstreits um die Erfindung der Fotografie gesehen werden muss.

²²¹Vgl. Tissandier, Gaston 1876, S. 10f.

²²²Pohlmann, Ulrich 2001, S. 152

Fotografie jedoch nicht schmälert. Während der Autor im begleitenden Text in keiner Weise die ästhetischen und technischen Ähnlichkeiten zu der damals äußerst verbreiteten Porträtsilhouette thematisiert, wird in der Illustration systematisch eine Verbindung zwischen Fotografie und der Praktik des Silhouettierens aufgebaut. Das gezeigte Szenario gleicht der Darstellung einer

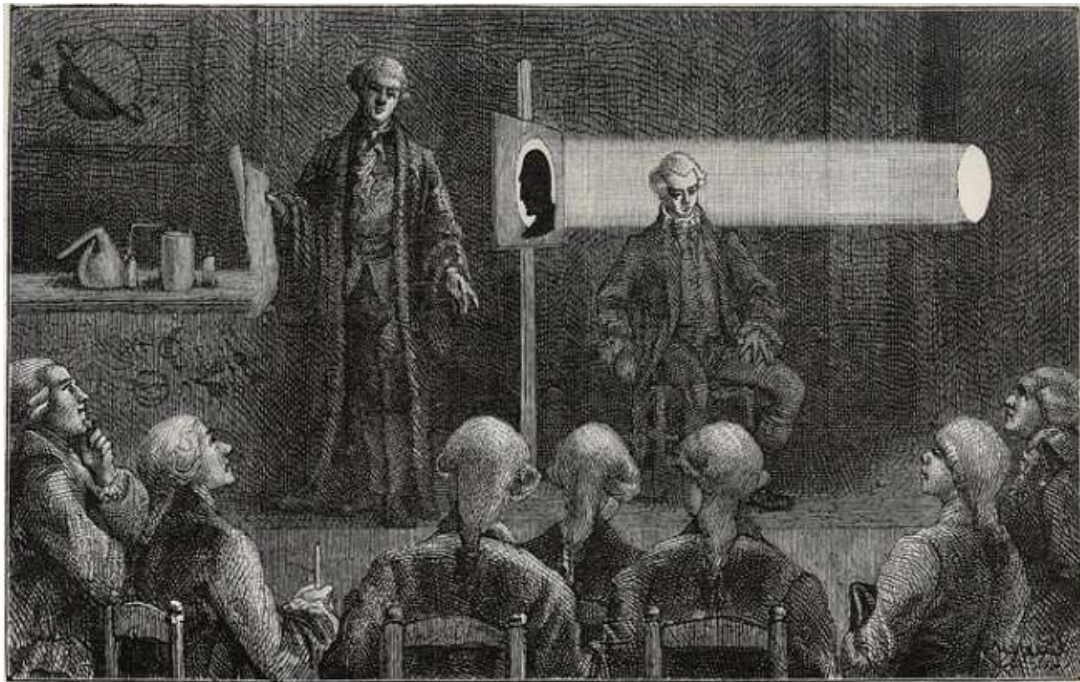


Abb. 22: Stich aus Gaston Tissandiers *Les Merveilles de la photographie*, Paris 1874, Abb. 2, in: Roth, Tim Otto 2015, S. 84

Silhouettiersitzung (vgl. Abb. 4): zwischen einer Lichtquelle, in diesem Fall Sonnenstrahlen statt Kerzenlicht, und einer Art Staffelei sitzt die „Versuchsperson“ gleich in einem Silhouettierstuhl und wirft ihren Schatten auf die senkrechte Projektionsfläche. In der Beschreibung macht Tissandier keine Angaben zum schattenwerfenden Körperteil, denn die Form des Schattens ist für das Experiment an sich nicht relevant. Umso auffälliger ist es, dass bei der bildlichen Darstellung des Versuchs ausgerechnet das Gesichtsprofil gewählt wird, während der Schatten etwa einer Hand oder eines beliebigen Gegenstandes sehr viel einfacher zu handhaben wäre. Doch nimmt der Student das blendende Licht sowie die höchst präzise und sicherlich nicht ganz bequeme Ausrichtung des eigenen Körpers in Kauf, um sein Profil in aller Schärfe auf die vorbereitete Fläche zu werfen. Der Versuchsleiter befindet sich derzeit auf der anderen Seite der „Leinwand“ und übernimmt damit die Rolle des Schattenabnehmers. Im Gegensatz zu diesem wird er allerdings den Umriss nicht einmal mit einem Stift nachziehen müssen, denn das Bild wird im nächsten Augenblick „von selbst“ entstehen. In Voraussicht des Sich-Abdruckens des Bildes hält der Professor in Tissandiers Holzstich einen Papierbogen in der Hand, der unmittelbar zuvor mit den auf dem Tisch stehenden Chemikalien behandelt wurde. Gleich wird er das lichtempfindlich

gemachte Papier auf der Projektionsfläche anbringen und dadurch die Bildentstehung initiieren. Dargestellt ist also der Augenblick kurz vor der fotografischen Bildentstehung. Noch ist der Schatten eine dunkle Silhouette, noch gleicht alles dem Vorgang des „Abschattens“, das sich im nächsten Augenblick zu einem „Ablichten“ wandeln wird – die Porträtsilhouette wird von der Porträtfotografie abgelöst, wobei der Schattenriss als der unmittelbare Vorgänger der Fotografie inszeniert ist. Bezeichnenderweise ist der Holzstich im ersten Kapitel der Abhandlung, das die Überschrift *The Origin of Photography* trägt, abgedruckt. Darin ist er die einzige Bildtafel und somit auch die erste Abbildung im Buch überhaupt. Tissandier recurriert mit dieser Platzierung innerhalb der Schrift, so wie mit dem gesamten Aufbau und Komposition der Darstellung, auf den Dibutades-Mythos und spannt den Schattenriss, der traditionellerweise den Beginn der Malerei markiert, nun auch als Ursprungsbild für die Fotografie ein.²²³ Somit verwendet der Autor den Schattenriss bzw. die Abschattsituation als eine Art Emblem für Ursprünglichkeit und koppelt sie damit an allgemeine, nicht ausschließlich auf die Malerei bezogene, Ursprungsvorstellungen. Die Analogisierung zur Geburtsstunde der Malerei soll dabei zur Legitimation der Fotografie als einer „neuen Kunst“,²²⁴ wie Tissandier sie bezeichnet, verhelfen. Trotz der wissenschaftlichen Ausrichtung der Publikation behält der Schattenriss durch das Aktivieren der Dibutades-Geschichte weiterhin einen mythischen Beigeschmack, der sich zudem in der Kapitelzuordnung widerspiegelt. Denn, wie dargelegt, ordnet Tissandier seine „Ursprungsszene“ in das Kapitel *The Origin of Photography* ein, während er die „eigentliche“, technische Geschichte der Fotografie im Kapitel *The History of Photography* mit Dageuerre beginnen lässt.

Der Handgriff Tissandiers, die bis dahin für die Malerei reservierte Ursprungslegende nun auch für die Fotografie zu rekrutieren, scheint einleuchtend, hat der Schattenriss schließlich, technisch gesehen, mehr mit der Fotografie gemein als mit der Malerei. Im Hinblick auf den Herstellungsvorgang stellt das Verfahren des Schattenreißens eine Art Vorstufe des fotografischen Verfahrens dar. In beiden Fällen wird der abzubildende Gegenstand einer „Lichtbestrahlung“ unterzogen, um ein Bild davon zu erzeugen. Doch während im Schattenriss die Projektion bzw. der Schattenwurf mit mechanischen Hilfsmitteln von Hand festgehalten und in ein Bild überführt wird, ersetzt die Fotografie Mechanik durch Chemie und lässt das Bild gleichsam „von selbst“ entstehen. Damit wird der bereits für das Silhouettieren so wichtige Gedanke der unverfälschten Realitätswiedergabe, die durch den Abdruckcharakter und das damit einhergehende Ausschalten der fehlerhaften Hand des Künstlers gewährleistet sein sollte,²²⁵

²²³Tissandier blieb nicht der Einzige, der den Schattenriss mit der Fotografie koppelte. Roth, Tim Otto 2015, S. 83ff. führt hierfür eine Reihe von Beispielen aus der französischen und deutschen fotografischen Unterhaltungsliteratur aus dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts an.

²²⁴Eines der Kapitel im Buch Tissandiers ist als *The Progress of a New Art* betitelt.

²²⁵Zum Prozess der Mechanisierung siehe Kapitel 2.1.

weitergesponnen und zur Vollendung gebracht. So wurde die Technik der Fotografie mit demselben Argument eingeführt, das einst die Vorzüge des Schattenrisses herausstellte, nämlich, dass das Abzubildende sich gewissermaßen von selbst und ohne künstlerisches Zutun abdrucke und man als Produzent auf jegliches Zeichentalent verzichten könne.²²⁶ Hieraus wiederum erklären sich zum Teil nicht nur die „wissenschaftliche“ Verwendung des Schattenrisses in der Physiognomik und der Status der Fotografie als dokumentarisches Medium, sondern auch die weite Verbreitung der Fotografie sowie des Schattenrisses unter Dilettanten und Amateuren. Die Grundlage der Verwandtschaft von Schattenriss und Fotografie liegt wie oben angeführt in ihrem lichtbasierten Herstellungsverfahren und dem daraus resultierenden spezifischen Bezug zum Referenten. Beide funktionieren als indexikalische Spuren des Abgebildeten, bei beiden kann man von einem Abdruckcharakter sprechen. Diese enge Verwandtschaft äußert sich etwa auch in der Schwierigkeit Henry Fox Talbots, sich auf eine Bezeichnung für sein damals neu entwickeltes Bildverfahren festzulegen. Denn bevor er dieses 1839 als „Photogenische Zeichnungen“ der Öffentlichkeit vorstellte, sprach er mitunter von „Skiagraphie“, was die Rolle des Schattens für das fotografische Verfahren unterstreicht.²²⁷ Talbot setzt zudem Schattenriss und Fotografie ausdrücklich in Beziehung, wenn er als besondere Leistung des neu entwickelten Bildtypus anpreist, auch ephemere Erscheinungen wie den Schatten dauerhaft fixieren zu können, woraus sein Vorschlag folgte, geschnittene Schattenrisse durch fotografierte Silhouetten zu ersetzen.²²⁸

Die Verschränkung von Fotografie und Schattenriss lässt sich besonders anschaulich am Fotogramm nachvollziehen. Hier besteht neben den oben beschriebenen Analogien in Herstellungsverfahren auch eine ästhetische Nähe, die sich in beiden Fällen durch die Konzentration auf Umriss und undefinierte Binnenfläche auszeichnet. So liegt es nahe, dem Fotogramm eine Scharnierfunktion zwischen Schattenriss und Fotografie zu verleihen, denn darin treffen sich das fotografische Bildverfahren und die Ästhetik des Schattenrisses. Die kameralosen Kontaktaufnahmen standen am Beginn der Entwicklung der Fotografie, wurden nach der Etablierung der Kamerafotografie allerdings kaum noch gewürdigt. So kritisiert ein Subscribent William Henry Fox Talbot für das Integrieren solcher Kontaktaufnahmen in sein *Pencil of Nature*. Nach dem Erscheinen des zweiten Teils des Buches wandte sich dieser direkt an Talbot: „Ich

²²⁶Siehe etwa das Vorwort in William Henry Fox Talbots *The Pencil of Nature*,

London 1844-46: „If may suffice, then, to say, that the plates of this work have been obtained by the mere action of Light upon sensitive paper. They have been formed or depicted by optical and chemical means alone, and without the aid of any acquainted with the art of drawing. It is needless, therefore, to say that they differ in all respects, as widely as possible, in their origin, from plates of the ordinary kind, which owe their existence to the united skill of the Artist and the Engraver.“

²²⁷In einem Notizbucheintrag vom 28. Februar 1835 spricht Talbot sowohl von einem „photogenischen“ als auch „skiagraphischen Prozeß“. Vgl. Amelunxen, Hubertus von 1988, S. 26.

²²⁸Vgl. Pohlmann, Ulrich 2001, S. 151.

hoffe, Sie werden uns nur Kamera-Ansichten in der nächsten Lieferung Ihrer Arbeit geben. Das Blatt in der 2. Lieferung [(Abb. 23)] ist sicherlich sehr schön, aber nicht so schwierig in der Ausführung und folglich nicht so wertvoll wie die Kamera-Ansichten.“²²⁹ Der Subskribent trennt also zwischen rezeptiver ästhetischer Erfahrung und produktiver ästhetischer Erfahrung, wobei er



Abb. 23: William Henry Fox Talbot, *Pflanzenblatt* aus Talbot, William Henry Fox, *photogenic drawing*, Tafel VII, 1844-46, in: Blog Special Collections of the University of St Andrews: <https://standrewsrarebooks.wordpress.com/2013/11/14/52-weeks-of-historical-how-tos-talbots-photogenic-drawing-in-the-pencil-of-nature/>

die letztere über die erstere stellt,²³⁰ woraus sich die Forderung nach komplexer statt einfacher Technik erklärt, unabhängig vom visuellen Reiz. Von nicht minderer Bedeutung scheint aber auch, dass das Fotogrammbild nicht mehr den an das fotografische Bild gestellten ästhetischen Erwartungen und Ansprüchen entsprach. Von einer Fotografie wurde erwartet, das Dargestellte in die eigene Welt übertragen zu können,²³¹ was auf das mimetische Potential der fotografischen Abbildung zielt. Das Pflanzenblatt in Talbots *Pencil of Nature* dagegen ist reduziert und abstrakt, „weil die Realität, von der es isoliert wurde, der natürliche Zusammenhang, mit dem wir das Blatt in Bezug setzen – in diesem Fall der Baum oder Strauch – nicht gegeben ist. Das Blatt ist nur mit sich identisch, verbirgt nichts, was zu erkennen wäre, als sein bloßes Gegebensein“.²³² Ein auf diese Weise aufgenommenes Bild erlaubt keine zeitliche oder räumliche Dimensionierung und Bestimmung des Dargestellten,²³³ was von der Fotografie jedoch eingefordert wurde. Denn gerade durch die naturgetreue Wiedergabe sämtlicher Details faszinierte die Fotografie, „während die

²²⁹Zit. nach Amelunxen, Hubertus von 1985, S. 13.

²³⁰Vgl. ebd., S. 14.

²³¹Vgl. ebd., S. 14.

²³²Ebd., S. 14

²³³ Vgl. ebd., S. 14.

Wiedergabe von Konturen und monochromen Binnenflächen [...] kein besonderes Interesse mehr wecken konnte.“²³⁴ Die nicht mehr aktuelle Bildästhetik des Fotogramms kann auch für den verwandten und ebenso abstrakten Schattenriss geltend gemacht werden. So muss nicht nur die fortschreitende technische Entwicklung als Argument für die Ablösung des Schattenrisses durch die Fotografie angeführt werden, sondern ebenso die in seinem Funktionsbereich und in der Kopplung an fotografische Verfahren nicht gefragte Ästhetik des Reduzierten und Abstrakten.²³⁵



Abb. 24: Werbeannonce für Fotokameras von Ica, in: *Jugend* 1914, Bd. 1, Nr. 12, S. 367, Digitalisat der Universitätsbibliothek Heidelberg: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/jugend1914_1/0357

Darauf weist auch eine 1914 in der *Jugend* abgedruckte Werbeannonce für Fotokameras hin (Abb. 24): die in Schattenriss gestaltete Abbildung einer Frau mit Kamera wird von einem Werbetext begleitet, der die Vorzüge der Fotografie gegenüber dem Schattenriss hervorhebt. Darin heißt es: „Die Kunst des Silhouette-Schneidens erforderte große Geschicklichkeit und wurde deshalb nur von verhältnismäßig wenigen ausgeübt. Konnten diese Bilder bestenfalls nur die charakteristischen Schattenrisse einer Person oder eines Gegenstandes zeigen, so wurde doch von ganz besonders begabten Jüngern dieser Kunst eine verblüffend getreue Wiedergabe erreicht.“ Weiter heißt es: „Die Lichtbild-Kunst ist heute Gemeingut aller Gebildeten. Jeder kann sie ohne besondere Geschicklichkeit ausüben und naturgetreue Bilder mit allen Feinheiten, mit jeder Licht- und Schattenverteilung erzielen. Wer nur einigermaßen seinen Blick für einen hübschen Bildausschnitt durch häufige Beobachtung zu schärfen versteht, wird bald zu

²³⁴Pohlmann, Ulrich 2001, S. 152

²³⁵Zum Abstraktionspotential des Schattenrisses siehe Kapitel 5.1. Dort wird auch deutlich, dass die Abstraktionsfähigkeit und Reduktion des Schattenrisses in anderen Einsatzbereichen durchaus gefragt war. An dieser Stelle sei auch auf die in Kapitel 4.2.3 beschriebenen, farbig eingekleideten Silhouetten hingewiesen, die im 19. Jahrhundert immer beliebter wurden und deren Popularität als Abkehr von der strengen Abstraktion hin zur mimetischen Wiedergabe interpretiert werden kann.

künstlerischen Resultaten gelangen. [...]“ Der Werbetext stellt heraus, dass die Fotografie nicht nur technisch der Silhouette überlegen ist – denn sie ermöglicht allen und nicht nur „begabten Jüngern“ „künstlerische Resultate“ zu erzielen –, sondern auch im Hinblick auf die ästhetische Forderung nach Naturtreue, denn während die Silhouette „bestenfalls nur die charakteristischen Schattenrisse“ zu zeigen vermochte, gibt die Fotografie „naturgetreue Bilder mit allen Feinheiten“ wieder. Der Text führt allerdings allein die geschnittene Silhouette an, die technische Verwandtschaft zum Schattenreißen wird gänzlich ausgeblendet, mit dem Ziel, die Silhouette gegen die Fotografie zu kontrastieren. Die beschriebenen Vorzüge der Fotografie werden allerdings nicht in der nebenstehenden Abbildung vorgeführt. Diese ist paradoxerweise in Schattenriss dargestellt, den es eigentlich zu überwinden gilt. Die Gründe dafür können in dem einfacheren und günstigeren Druckvorgang sowie in der für Werbung wichtigen optischen Attraktivität der Silhouette gesucht werden. Zugleich wird das neue Medium auf diese Weise in eine bereits bestehende Tradition gestellt. Beim Betrachter wird das Bedürfnis nach Porträtdarstellungen durch das vertraute, bisher dafür zuständige Medium des Schattenrisses angesprochen, und soll von nun an von der modernen Fotografie bedient werden. Es wird also weniger die technische als vielmehr die funktionale Verwandtschaft von Schattenriss und Fotografie genutzt, um das neue Bildmedium entsprechend zu positionieren: die Fotografie sollte den Schattenriss auf dem Gebiet des Porträtierens ablösen. Denn analog zur Emanzipierung des Bürgertums in Europa stieg seit dem 18. Jahrhundert die Nachfrage nach Porträts. Nun waren nicht mehr rein repräsentative Bildnisse gefragt, vielmehr bestand eine hohe Nachfrage nach privaten, intimen Porträts, die im Familien- und Freundeskreis verschenkt und ausgetauscht wurden. Schnelle und günstige Möglichkeiten der Porträtherstellung wie Schattenriss, Physionotrace und später auch Fotografie gewannen damit große Popularität und traten in Konkurrenz zu der etablierten Miniaturalmalerei bzw. später zum Schattenriss. Schattenriss und Fotografie bedienten sich dabei zu jeweils gegebenen Zeitpunkten derselben Argumente: sie sollten schnell herzustellen, authentisch und erschwinglich sein. Tatsächlich existierten Porträtfotografie und Bildnissilhouette eine Zeit lang nebeneinander, so dass zahlreiche Ateliers beides, Fotografien und Schattenrisse anboten, wie aus diversen Werbeanzeigen um 1900 hervorgeht. Schließlich gewann aber die Fotografie für das Porträt eine eindeutige Vormachtstellung und ab dem fortgeschrittenen 19. Jahrhundert wechselten „zahlreiche Vertreter der genannten 'schwarzen Künste' zur aufkommenden Fotografie“ über, da diese „von der Aussagekraft des Bildes und der bald möglichen Kopierbarkeit her gesehen günstigere [sowie vielfältigere] Möglichkeiten“²³⁶ bot. Die Möglichkeit der nahezu endlosen Vervielfältigung sollte

²³⁶Maas, Ellen 1982, S. 53

sich zu einem der durchschlagendsten Argumente der Fotografie entwickeln, wobei auch dieses einst für den geschnittenen Schattenriss angeführt wurde, bei dem man aus einem Schnittvorgang gleich mehrere Exemplare gewinnen konnte. Auch hinsichtlich der Zugänglichkeit für Amateure und damit der Massentauglichkeit sind die Parallelen zwischen Schattenriss und der Fotografie offensichtlich – auch wenn das oben angeführte Beispiel aus der Werbung diese ausklammert bzw. ins Gegenteil verkehrt. Auch andere Werbeannoncen für Fotoapparate aus den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts betonen und nutzen die Nähe von Schattenriss und Fotografie. Eines der Beispiele findet sich im *Kladderadatsch* aus dem Jahr 1920 (Abb. 25). Dargestellt ist ein Paar, das eigens angefertigte Fotografien betrachtet. Die zugehörige Kamera liegt auf einem



Abb. 25: Werbeannonce für eine Fotokamera von Ica, in: *Kladderadatsch* 1920, 151 (März), Digitalisat der Universitätsbibliothek Heidelberg: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/klad1920/0151>

Tischchen neben ihnen. Die Art und Weise, wie das Paar die Bilder betrachtet entspricht allerdings nicht dem gewöhnlichen Betrachten von Fotografien. Das Foto wird hochgehalten, so wie man ein Dia oder einen Negativfilm in die Höhe hält, um im Gegenlicht das Dargestellte zu erkennen. Die Art des Betrachtens spielt somit auf den Herstellungsprozess der Fotografie an, bei dem der Belichtung eine Schlüsselrolle zukommt. Zugleich suggeriert die gezeigte Szene durch ihre Darstellung in Schattenriss, dass sie selbst im Gegenlicht „aufgenommen“ worden sei, so dass dem Betrachter der Werbeanzeige durch den Bildtypus des Schattenrisses zugleich die Funktionsweise der Fotografie näher gebracht wird. Zudem wird die in den zwanziger und dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts besonders populäre sogenannte Fotosilhouette

aufgerufen,²³⁷ bei der es sich um Aufnahmen im Gegenlicht handelt, und die „in den zwanziger Jahren zum Bestandteil des ästhetischen Gestaltungsrepertoires von Amateur-, Presse- und Berufsphotographen [zählte].“²³⁸ Somit werden der traditionelle Schattenriss und die moderne Fotografie miteinander verknüpft und auch im Hinblick auf die Authentizität ergibt sich ein wechselseitiger, zirkulärer Prozess: die Fotografie stärkt ihre auf der Ähnlichkeit basierende Glaubwürdigkeit durch den Bezug zum Schattenriss als einem indexikalischen Vorfahr. Gleichzeitig profitiert auch die Glaubwürdigkeit des Schattenrisses, quasi rückwirkend, von der Position als elementarer Vorgänger der als authentisch verbuchten Fotografie.

In der gegenwärtigen Kunst begegnen sich Fotografie und Schattenriss unter anderen Vorzeichen als dem der Vorgängerschaft. Der gemeinsamen technischen und funktionalen Vergangenheit bewusst, werden nun vor allem die Potentiale der jeweiligen Ästhetik sowie die damit einhergehenden Konnotationen und Assoziationen befragt. Abgesehen von den stets präsenten (ab)fotografierten Schatten, die ein eigenes Themenfeld darstellen und deren nähere Untersuchung den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen würde, wird eher die Silhouette im Allgemeinen als der Schattenriss im Speziellen über Cut-Outs aufgerufen (z.B. Abb. 60). Die leeren, aus Fotografien herausgetrennten Umrisse thematisieren die Silhouette im Sinne eines Loches sowie den Schnitt als ein Verfahren des Heraustrennens.²³⁹ Die dadurch vorgenommene Kontrastierung der detail- und informationsreichen Fotografie mit der leeren Binnenfläche des Silhouettenumrisses aktiviert erneut das Reibungspotential von Mimesis und Abstraktion, so wie es mit der Einführung des fotografischen Verfahrens im 19. Jahrhundert thematisiert wurde. Die daran geknüpfte Konfrontation zweier unterschiedlicher Realitätsebenen sowie die Assoziationen mit Fragestellungen nach Anonymität und Individualität, nach Präsenz und Absenz werden im Fortgang dieser Untersuchung, in Kapitel 5 wieder aufgegriffen und ausführlicher besprochen. An dieser Stelle sei allerdings nochmals festgehalten, dass jede Konfrontation, Kombination und Kontrastierung von Schattenriss und Fotografie in der Gegenwartskunst vor der Folie der gemeinsamen technischen und funktionalen Vergangenheit und der damit verbundenen Austarierung der Authentizität eine Dimension entfaltet, die über den visuellen Reiz der Kontrastierung hinausgeht und nach Konzepten der Wirklichkeitsbewältigung und Wahrheitsfindung fragt.

²³⁷Zur Fotosilhouette siehe Maas, Ellen 1982 sowie Pohlmann, Ulrich 2001, S. 153.

²³⁸Pohlmann, Ulrich 2001, S. 155

²³⁹Ein Beispiel von Hans Peter Feldmann, *Zwei Mädchen* (Abb. 60) wird in Kapitel 5.3.1 ausführlich besprochen. In Feldmanns Repertoire finden sich mehrere Beispiele ähnlicher Arbeiten, bei denen Figuren aus Fotografien herausgeschnitten sind.

4.2 SUCHE NACH AUTHENTIZITÄT IM URSPRÜNGLICHEN

4.2.1 ANTIKE URSPRÜNGE – SCHATTENRISS UND DAS ERSTE PORTRÄT

Die im 18. Jahrhundert aufkommende und bis in das 19. Jahrhundert anhaltende kollektive Begeisterung für das Schattenbild lässt sich aus der damaligen Affinität zur Antike sowie der damit verbundenen Sehnsucht nach dem „Ursprünglichen“ herleiten.²⁴⁰ Der Schattenriss mit seinen vermeintlich antiken Wurzeln sollte hierbei zu den Anfängen der Kunst führen. Der Mythos vom umrissenen Schatten als erstem Kunstwerk der menschlichen Zivilisation und Ausgangspunkt der Malerei ist von mehreren Quellen überliefert.²⁴¹ Die beiden ältesten, auf die nahezu alle späteren Quellen zurückgeführt werden können, sind *Naturalis Historia* von Plinius dem Älteren²⁴² und Quintilians *Institutionis oratoriae*.²⁴³ Der Letztere beschreibt das Umreißen von Körperschatten als die primitivste Art der Malerei, die es zu überwinden gilt bzw., die zu seiner Zeit bereits überwunden sei.²⁴⁴ Bei Plinius d. Ä. finden sich gleich zwei Stellen, die das Umreißen eines Schlagschattens thematisieren. Im Buch 35 der *Naturalis Historia* kommt Plinius d. Ä. auf den Ursprung der Malerei zu sprechen. Er beschreibt diesen zwar als ungeklärt, verweist aber zugleich auf die Griechen, die den Ursprung der Malerei im Nachziehen von menschlichen Schatten mit Linien verortet haben sollen.²⁴⁵ Die zweite, weitaus bekanntere Schilderung des antiken Autors hat zwei Protagonisten und wird im Zusammenhang mit der Erfindung der

²⁴⁰Siehe dazu u.a. Rosenblum, Robert 1957 und Wille, Hans 1960.

²⁴¹Eine Übersicht sowie zahlreiche Verweise zu literarischen Quellen über die Entstehung der Kunst aus einem Schattenwurf gibt Rosenblum, Robert 1957, bes. S. 279-282.

²⁴²Plinius Secundus Maior, Gaius, *Naturalis Historia*, 37 Bände, ca. 77 n. Chr. In der vorliegenden Arbeit wird die Ausgabe von Roderich König herangezogen: Plinius d. Ä. 77/1978

²⁴³Quintilianus, Marcus Fabius, *Institutionis oratoriae*, erstmals erschienen ca. 94 n. Chr. In der vorliegenden Arbeit wird die Ausgabe von Helmut Rahn herangezogen: Quintilian 98/2006

²⁴⁴Quintilianus, Marcus Fabius, *Institutionis oratoriae*, Buch X, 2, 7: „Schimpflich ist es gradezu, sich damit zu begnügen, nur das zu erreichen, was man nachahmt. Denn noch einmal: was wäre geschehen, wenn niemand mehr zustande gebracht hätte als sein Vorgänger? Nichts hätten wir in der Dichtung über Livius Andronicus hinaus, nichts in der Geschichtsschreibung über die Priesterjahrbücher hinaus, auf Flößen ginge noch die Schifffahrt vonstatten. Es gäbe keine Malerei außer der, die nur die Schattenumrisse nachzeichnete, die die Körper in der Sonne warfen.“ Quintilian 98/2006, S.489

²⁴⁵Plinius d. Ä. 77/1978, Buch 35, Kap.V, §15 [S. 21f. in hier herangezogener Ausgabe]: „Die Frage über den Ursprung der Malerei ist ungeklärt und gehört nicht in den Plan meines Werkes. Die Ägypter behaupten, sie sei bei ihnen 6000 Jahre, ehe sie nach Griechenland kam, erfunden worden – offensichtlich eine eitle Feststellung; die Griechen aber lassen sie teils zu Sikyon, teils bei den Korinthern ihren Anfang nehmen, alle jedoch sagen, man habe den Schatten eines Menschen mit Linien nachgezogen; deshalb sei die erste Malerei so beschaffen gewesen, die nächste habe nur je eine Farbe verwendet und sei «später» die einfarbige (*monochromaton*) genannt worden, nachdem eine kunstvollere Malerei erfunden war; in dieser Weise besteht sie auch heute noch.“

Skulptur anführt.²⁴⁶ Hiernach soll ein junges Mädchen, Tochter des Töpfers Butades, den an die Wand geworfenen Schatten ihres Geliebten umrissen haben, um ihren Trennungsschmerz zu überwinden. Erwähnt soll auch sein, dass sowohl Joachim von Sandrart²⁴⁷ als auch Giorgio Vasari²⁴⁸ eine Geschichte von einem Gyges Lydius aus Ägypten erzählen, der an einem Feuer stehend seinen eigenen Schatten umrissen haben soll. Als Quelle wird dabei auf Plinius verwiesen, doch findet sich die beschriebene Begebenheit bei diesem nicht wieder. Auch wenn die Herkunft dieser Episode hier nicht geklärt werden kann, so wird dennoch deutlich, dass das 18. Jahrhundert auf ein breites Repertoire von Legenden, die das Umreißen eines Schattenwurfes zum Gegenstand hatten, zurückgreifen konnte.²⁴⁹ Die von Plinius d. Ä. geschilderte Episode von der Töpfertochter Debutades²⁵⁰ und deren Geliebten wurde am häufigsten rezipiert. Und obwohl Plinius diese Begebenheit ausdrücklich mit der Skulptur in Verbindung bringt, stand die Legende von der jungen Korintherin stellvertretend für die Erfindung der Malerei oder gar der Kunst überhaupt. Plinius' zuvor angeführter Verweis auf die Griechen und die allgemeine Aussage, die Malerei ginge aus einem umrissenen Schatten hervor, ohne die Art und Weise des Vorgangs zu präzisieren, scheint für die Ursprungssuche des 18. Jahrhunderts nicht zufriedenstellend gewesen zu sein. Auch die geschilderten Versionen, bei denen der Schatten von seinem eigenen Erzeuger umrissen wird, werden zwar beachtet, finden aber längst nicht den großen Anklang wie die Legende von der korinthischen Töpfertochter. Offensichtlich war nicht allein die Tatsache, dass die Malerei aus einem Schattenriss hervorgegangen ist von Bedeutung, sondern ebenso die Art und Weise wie dieser erste Schattenriss hergestellt wurde. Eine Rückbindung an Antike bieten alle erwähnten Episoden. Was die Debutades-Legende auszeichnet, ist, dass sie zum einen den Ursprung der Kunst mit Liebe und Gefühlsleben verbindet, indem sie als Motivation für das erste

²⁴⁶ Plinius d. Ä. 77/1978, Buch 35, Kap. XLIII, § 151 [S. 109 in hier herangezogener Ausgabe]: „Über die Malerei ist nun genug und übergenuß gesagt worden. Es mag zweckmäßig sein, dem Bisherigen auch <einiges über> die Plastik beizufügen. Mit einem Erzeugnis des gleichen Erdmaterials erfand in Korinth der Töpfer Butades aus Sikyon als erster ähnliche Bilder aus Ton zu formen, und zwar mit Hilfe seiner Tocher, die aus Liebe zu einem jungen Mann, der in die Fremde ging, bei Lampenlicht an der Wand den Schatten seines Gesichtes mit Linien umzog; den Umriß füllte der Vater mit daraufgedrücktem Ton und machte ein Abbild, das er mit dem übrigen Tonzeug im Feuer brannte und ausstellte.“

²⁴⁷ Sandrart, Joachim von, 1675, Buch 2 des ersten Bandes, S. 2ff.: „Nach der Aussage Plinii lib. 35 ist Gyges Lydius in Egypten der erste gewesen / der ein Bild gezeichnet. Er soll hierzu veranlasset worde seyn / als er / bey dem Feuer stehend / seinen Schatten ersehen: da er dann / mit einer Kohle / an der Wand sich selber abgerissen. Also haben auch andere von dem Schatten derer / so in der Sonne standen / die äußerste Linien abgezeichnet / wie Quintilianus schreibt [...]“

²⁴⁸ Vasari, Giorgio, *Le Opere*, parte prima, Firenze 1832-1838, S. 55: „Ma, secondo che scrive Plinio, quest'arte venne in Egitto da Gige Lidio, il quale, essendo al fuoco, e l'ombra di se medesimo riguardano, subito con un carbone in mano contornò se stesso nel muro [...]“

²⁴⁹ Zu den verschiedenen Quellen sowie ihren Bezügen untereinander siehe Rosenblum, Robert 1957 sowie Wille, Hans 1960.

²⁵⁰ Die Schreibweise des Eigennamens variiert. Neben Debutades kommen Butades, Dibutades, Debutade und andere vor. Am geläufigsten ist allerdings Debutades. Zu den Namensvariationen siehe Wille, Hans 1960, S. 299 Anm. 1.

Kunstwerk einen emotionalen Beweggrund anführt.²⁵¹ Zum anderen dient das geschaffene Abbild der Erinnerung. Und schließlich lässt sich die Episode ausgesprochen gut mit dem um 1800 immer stärker geforderten Anspruch auf ähnliche Porträts verschränken, da sie die Ähnlichkeit in einem besonderen Maße verspricht. Die Wiedererkennbarkeit des Porträtierten wird nämlich durch das Einschalten einer zweiten Person gewährleistet, was ermöglicht, den Abgeschatteten im Profil festzuhalten – im Gegensatz zu etwa Gyges Lydus,²⁵² der seinen eigenen Schatten umreißt, wodurch die Möglichkeit einer Profilansicht ausgeschlossen wird. Das Profil gewann um 1800 in der Porträttheorie und vor allem im Zuge der Physiognomik eine herausragende Bedeutung für die visuelle Übersetzung der Persönlichkeit.²⁵³ Der Schattenriss garantierte durch seinen Abdruckcharakter und damit „objektive“ Herstellung die Korrektheit und damit Ähnlichkeit des Profilverlaufs. Die Verschränkung des Profilschattens mit dem Abdruck einerseits und mimetischer Ähnlichkeit andererseits findet bereits bei Plinius d. Ä. statt. So berichtet die Debutades-Legende, dass Butades und dessen Tochter als ersten gelungen sei, „ähnliche Bilder aus Ton zu formen“, und dies auf der Grundlage der Profilsilhouette. Damit bewertet Plinius d. Ä. das Profil als ein außerordentlich wichtiges Merkmal der individuellen Physiognomie und schreibt zugleich dem Schatten(riss) eine ähnlichkeitsstiftende Eigenschaft zu. Direkt im Anschluss an die Debutades-Geschichte berichtet Plinius d. Ä. von einem Lysistratos aus Sikyon, der die Arbeit des Töpfers aus Korinth zu übertreffen vermochte: „Der erste von allen aber, der es unternahm, das Bild eines Menschen am Gesicht selbst in Gips abzuformen und Wachs in diese Gipsform zu gießen und es dann zu verbessern, war Lysistratos aus Sikyon, der Bruder des bereits erwähnten [34,51.61] Lysippos.“²⁵⁴ Als Motivation für diese Abdrucktechnik führt Plinius d. Ä. das Streben nach Ähnlichkeit an.²⁵⁵ Durch diese gewählte Abfolge der „ähnlichen Bilder“ verleiht der Autor dem Profilschatten eine Position des zweidimensionalen Vorläufers für den dreidimensionalen, in allen Details ähnlichen Gipsabdruck. Damit wäre der Schattenriss nicht nur das erste Porträt, sondern das erste Bild, das den Anspruch auf Ähnlichkeit erfüllt. Der Schattenriss führt somit nicht nur zur Antike als einem Sehnsuchtsort des Ursprünglichen, sondern steht zudem innerhalb der antiken Kunst am Beginn einer zur Ähnlichkeit führenden Entwicklung, was sowohl den Ursprungsgedanken als auch die an den Schattenriss gestellte Ähnlichkeitserwartung zusätzlich unterstreicht.

²⁵¹Siehe dazu Rosenblum, Robert 1957, bes. S. 282-287.

²⁵²Wie Anm. 247 und Anm. 248

²⁵³Zur Rolle des Profils siehe Kapitel 4.3

²⁵⁴Plinius d. Ä. 77/1978, Buch 35, Kap. XLIV, §153 [S. 111 in hier herangezogener Ausgabe]

²⁵⁵„Dieser [Lysistratos] machte es sich zur Aufgabe, den Bildern Ähnlichkeit zu verleihen; vorher bemühte man sich nur um eine möglichst schöne Ausführung.“ Wie Anm. 254

4.2.2 DAS „URSPRÜNGLICHE“ WAHRNEHMEN – DIE SILHOUETTE IM KINDERBUCH

Wie in Kapitel 2.3.1 gesehen, war die Silhouette ein beliebtes Bildmittel der Illustrierten Presse im 19. Jahrhundert. Analog dazu sind ab der Mitte des 19. Jahrhunderts Schattenriss-Illustrationen auch und vor allem in Bilder- und Kinderbüchern verbreitet.²⁵⁶ ABC-Fibeln, Märchen, Fabeln und Verse für Kinder waren zum Jahrhundertende häufig von schwarzen Bildchen begleitet und auch noch in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts besonders beliebt. Der Schattenriss wurde dabei offenbar als ein Bildtypus begriffen, der die speziellen Bedürfnisse kindlicher Wahrnehmung besonders gut bedienen könne. Das bereits in Kapitel 2.3.1 angeführte Kinderbuch Karl Fröhlichs, *Fabeln und Erzählungen für kleine und große Kinder*, von 1852 (Abb. 7), das im Titelblatt die Faszination des schnellen und virtuellen Schneideprozesses auf Kinder vorführt, schildert im Vorwort die Vorzüge der Silhouette für die Ansprüche kindlicher Wahrnehmung. So schreibt Fröhlich, dass seinen Erfahrungen zufolge, den Kindern schlichte schwarze Bilddarstellungen „lieber waren als andere, welche in schönstem Farbenschmucke prangten“, und dass sie die „mit vielem Glanz und Witz ausgestattete Marionettenspiele unter verhältnismäßig kälterer Teilnahme aufführen sahen, als Schattenspiele, mit denen oft derartige Vorstellungen schlossen.“²⁵⁷ Den Grund für diese angeblich beobachtete Vorliebe der Kinder sieht der Autor und Illustrator in der phantasieanregenden Eigenschaft des Schattenrisses und stellt fest, „daß dem Kinde der bloße Umriß, sobald er bestimmt ausgeführt ist, um deswillen anziehender erscheint, weil seiner Phantasie ein so weites Feld geboten wird, das Fehlende zu ergänzen.“²⁵⁸ Damit spricht Fröhlich einerseits der Reduktion visueller Reize eine phantasieanregende Wirkung zu und koppelt andererseits die Phantasie an das Kindesalter. In diesem Sinne stellte auch der Kunsthistoriker Konrad Lange um 1893 – rund 15 Jahre bevor Sigmund Freud die beobachtete Affinität von Kind und Phantasie psychologisch begründete und auf ein wissenschaftliches Fundament stellte²⁵⁹ – in seiner Schrift *Die künstlerische Erziehung der deutschen Jugend* fest, dass Kinder besonders gern Bilder betrachten, die ihr Phantasiespiel anregen: „Die bloße Anschauung ist es nicht, die ihm [dem Kind] Freude bereitet [...]. Nicht die realen Dinge, sondern ihre Symbole will es sehen, und gerade das ergänzende Phantasiespiel, das sich in der Betrachtung der letzteren anknüpft, ist es, was ihm Vergnügen bereitet.“²⁶⁰ Das Koppeln der Phantasie an das Kindesalter muss in diesem Zusammenhang in Verbindung zu pädagogischen und didaktischen Überlegungen der Zeit gedacht werden. Um 1900 erkannte man in der „nachschafterischen

²⁵⁶Zum Bestand von in Schattenriss illustrierten Büchern siehe Steinheider, Judith 2013.

²⁵⁷Fröhlich, Karl 1856, Vorwort unpag.

²⁵⁸Ebd., Vorwort unpag.

²⁵⁹Freud, Sigmund, *Der Dichter und das Phantasieren* (1908)

²⁶⁰Lange, Konrad von 1893, S. 52

Phantasietätigkeit“ einen „großen Bildungswert“²⁶¹ für das Kind und dessen Entwicklung. Das Erkennen und Zugestehen von (angeblich) altersspezifischen Vorlieben und Bedürfnissen ist eine das 19. Jahrhundert kennzeichnende Position, die mit einer speziellen Sichtweise auf Kinder einhergeht und sich entsprechend in Erziehungstheorien und -ratschlägen wiederfindet. Bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, spätestens von Rousseaus *Emile*²⁶² angestoßen, fand eine kritische Auseinandersetzung mit dem Erziehungswesen statt. Überlegungen zum Eigenwert der Kindheit und zum Entwicklungsvorgang vom Kind- zum Erwachsenenstadium ebneten schließlich den Weg für die Pädagogik, die sich im 19. Jahrhundert als eine eigenständige wissenschaftliche Disziplin etablierte. An die Illustration des Kinderbuches wurden in der Folge neben ästhetischen Ansprüchen auch pädagogisch begründete Forderungen herangetragen. Diese wiederum speisten sich um die Wende zum zwanzigsten Jahrhundert vorwiegend aus den sich neu ausdifferenzierten Forschungsbereichen der Wahrnehmungs-, Kinder- und Entwicklungspsychologie, die sich mitunter mit dem Wahrnehmungsvermögen von Kindern beschäftigten. Ihre Untersuchungen konzentrierten sich häufig auf die visuelle Wahrnehmung und darin auf die Gewichtung von „Ganzheiten“ und Einzelteilen oder Details im Wahrnehmungsprozess.²⁶³ Als grundsätzliche Erkenntnistendenz kristallisierte sich heraus, „daß das Kind hauptsächlich nach dem Umriß erkennt, während die Flächenausfüllung erst in zweiter Linie zur Bilderkennung dient.“²⁶⁴ Dem Kind wurde eine andere, sich von der adulten Rezeption unterscheidende Wahrnehmung zugesprochen – in Kongruenz zu der Sonderstellung des Kindes innerhalb der Gesellschaft, die ihm im vorangegangenen Jahrhundert verliehen worden war. Es etablierte sich eine Idee von Kindheit als einem abgegrenzten, schutzbedürftigen Lebensabschnitt, der des formenden Einflusses vonseiten des Erwachsenen bedürfe.²⁶⁵ Die Bedürfnisse des Kindes erkennen und diese erfüllen – diese Maxime stand hinter der Forderung nach dem sogenannten Kindgemäßen.²⁶⁶ Analog dazu lässt sich im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts ein verstärktes Aufkommen von Silhouetten in Kinderbüchern feststellen. Dabei wurden neben neuen Produktionen auch zahlreiche Bücher des 19. Jahrhunderts unverändert wiederaufgelegt. Die Entscheidung für die Silhouette als Mittel der Illustration konnte nun nicht allein durch die oben angeführten Erfahrungswerte der Autoren und Illustratoren begründet werden, sondern sich

²⁶¹Wolgast, Heinrich 1899, S. 47: „Der ästhetische Genuss soll darauf beruhen, dass die Phantasie des Lesers oder Hörers die vom Dichter gebotenen Bilder nachschafft. In dieser nachschaffenden Phantasietätigkeit liegt ein großer Bildungswert. Indem Maße, als der Dichter anschaulich und charakteristisch ist, wird die innere Bildkraft des Lesers an Bestimmtheit und Kraft gewinnen [...]“

²⁶²Rousseau, Jean-Jacques, *Emile ou De l'éducation*, Amsterdam 1762

²⁶³Vgl. Nickel, Horst 1967, S. 14

²⁶⁴Schober, G. und Schober, A 1919, S. 96

²⁶⁵Vgl. Thiele, Jens 2000, S. 15.

²⁶⁶Zum Begriff des Kindgemäßen siehe Thiele, Jens 200, S. 189.

zudem auf wissenschaftliche Erkenntnisse stützen. In beiden Fällen sah man in der Silhouette und ihrer einfachen visuellen Struktur einen für Kinder besonders geeigneten Bildtypus. Allerdings ändert sich mit der Etablierung psychologischer und pädagogischer Strömungen die Ausrichtung dieser Annahme. Denn nun wird weniger die für Kinder relevante phantasieanregende Wirkung einfacher Bildstrukturen herausgestellt, als vielmehr die Einfachheit als Bildprinzip, um vor allem eine Überforderung des Kindes zu vermeiden. Dahinter steht die Annahme von einer defizitären kindlichen Wahrnehmung, die erst ab einem bestimmten Alter fähig sei, komplexe Bildstrukturen zu verarbeiten. Dabei berief man sich auf zahlreiche zeitgenössische Untersuchungen, die sich auf der einen Seite den bildnerischen Vorlieben, auf der anderen Seite den Zeichen- und Malfähigkeiten von Kindern widmeten. Daraus wurden sodann Schlüsse auf die Möglichkeiten der kindlichen Bildwahrnehmung gezogen.²⁶⁷ Folglich wurde von der pädagogisch-psychologischen Seite zunehmend die formal definierte „Einfachheit“ einer Darstellung zum Maßstab für das Kindgemäße. Es wurde das Weglassen von zergliedernden Details und das Hervorheben des „Ganzen“ sowie die Konzentration auf das Wesentliche gefordert. Entsprechend erwartete man von Illustrationen in Kinderbüchern Klarheit und Eindeutigkeit, die durch scharfe Umrisse, flächige und einheitliche Farbaufträge, durch das Vermeiden perspektivischer Darstellungen und Bevorzugen der Profilansicht erreicht werden sollte. So ist es nicht verwunderlich, dass etwa auch der Reformpädagoge Heinrich Wolgast der „strengen Silhouette“ eine große erzieherische Bedeutung für das Auge einräumte: „Aus dem gleichen Grunde sind auch jene Halbsilhouetten entschieden zu verwerfen, die über den engen Rahmen der strengen Silhouette, welche sicherlich von großer erzieherischer Bedeutung für das Auge ist, hinauszugehen und Hintergrund, Vertiefung und Perspektive andeuten wollen.“²⁶⁸ Zusätzlich kann das didaktische Potential der Silhouette, das sich aus der angeblich kinderfreundlichen Visualität speist, durch den Vorgang des Schneidens, dem ebenfalls ein didaktischer Wert zukommt, verstärkt werden. In diesem Sinne werden in zahlreichen Publikationen Silhouette und Schnitt kombiniert, um den Lerneffekt zu verstärken.²⁶⁹

Im Hinblick auf die Ästhetik eines „kindgerechten“ Illustrationsstils, äußerte sich auch der bereits erwähnte Konrad Lange, der sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts erneut (wie bereits 1893) um einen kindgemäßen Bildstil bemühte, der unter dem Begriff des „Flächenstils“ bekannt wurde²⁷⁰: „Deutliche Umrisse, die Flächen zwischen ihnen mit ruhigen Farben, in nicht zu grellen

²⁶⁷Es sei ausdrücklich darauf hingewiesen, dass die damals gewonnenen Ergebnisse und Erkenntnisse in der heutigen Forschung umstritten sind.

²⁶⁸Wolgast, Heinrich, *Über Bilderbuch und Illustration* (1894), zit. nach: Freyberger, Regina 2009, S. 308

²⁶⁹Zum didaktischen Potential des Schneidens sowie Beispiele von geschnittenen Silhouetten im didaktischen Kontext siehe Kapitel 2.2.

²⁷⁰Vgl. Freyberger, Regina 2009, S. 307.

Gegensätzen ausgefüllt, das ist die erste Bedingung eines guten Kinderstils. [...] Große durchgehende Formen, nur das Allgemeine und Typische. Erst allmählich lernen die Kinder die individuellen Verschiedenheiten, die feinen Nuancen erkennen. Man soll ihnen deshalb in der Buchkunst nur das Einfache und Wirksame bieten. Großer Maßstab, gute Fernwirkung ist schon aus hygienischen Gründen erwünscht. Bei Kinderbildern sollte man keine komplizierten perspektivischen Verkürzungen anbringen. Vielmehr ist hier ein flächenhaft dekorativer Stil am Platze, wie ihn etwa die alten Ägypter ausgebildet haben, wie er lange im Mittelalter geherrscht hat und wie ihn noch heutzutage die Japaner anwenden. Friesartige Komposition, bei der an die Stelle des Hintereinander das Nebeneinander tritt, also die sogenannte seitliche Staffelung, bei Tiefendarstellungen hoher Augenpunkt, der einem erlaubt, das Hintereinander durch das Übereinander zu ersetzen (vertikale Staffelung). Verzicht auf komplizierte Verkürzungen, auf Formen, die in die Tiefe hineingehen, auf unklare Überschneidungen usw., das sind die Kennzeichen des echten Kinderstils. Nicht eine völlig realistische Nachahmung der Natur, sondern vereinfachte stilisierte Formen.“²⁷¹ Offensichtlich versucht Lange, Thesen der Psychologie mit Überlegungen zur Geschichte von Kunst und Ästhetik zu verbinden. In diesem Sinne koppelt er die wahrnehmungspsychologischen Erkenntnisse hinsichtlich der Einfachheit von Bildern an kultur- und entwicklungswissenschaftliche Ideen. Im Sinne des Kulturstufenmodells wird der Kinderstil mit ägyptischer, japanischer und mittelalterlicher Kunst verglichen und in Opposition zu der zeitgenössischen Kunst europäischer Hochkulturen gestellt. Dem Kinderstil wird damit der Status des „Anderen“ verliehen, ganz der damals geführten Primitivismusdebatte folgend, die überall dort relevant wurde, „wo es um die Frage nach den Bedingungen der menschlichen Sinneswahrnehmung, ihre physiologischen und psychologischen, individuellen und kulturellen Grundlagen“²⁷² ging. Dabei überschritten sich die Bereiche von Ethnologie und Wahrnehmungs- sowie Entwicklungspsychologie unentwegt, und bereits Zeitgenossen wiesen auf eine enge personelle und institutionelle Verschränkung der Disziplinen hin.²⁷³ Die Welt des Kindes wurde hierbei mit der Welt der primitiven Völker unauflösbar verschränkt: man bezeichnete „Primitive“ etwa als „große Kinder“²⁷⁴ und die „Zeichenversuche

²⁷¹Lange, Konrad um 1910, zit. nach Thiele, Jens 2000, S. 158

²⁷²Werkmeister, Sven 2010, S. 180

²⁷³Vgl. ebd., S. 155.

²⁷⁴Siehe dazu ebd., S. 180. Werkmeister verweist hier auf die Aussage des Ethnologen Theodor Koch-Grünberg: „Auch von diesen ‚großen Kindern‘ kann man also sagen, wie Levinstein in seinem schönen Buch von ‚unseren Kleinen‘ sagt: Sie sind ‚bildungstüchtig‘.“ [Koch-Grünberg, Theodor, *Anfänge der Kunst im Urwald. Indianer-Handzeichnungen auf seine Reisen in Brasilien gesammelt*. Berlin o.J. [1906], S. XIV]

der Kinder“ traten in Vergleich zur „Kunstbetätigung primitiver Völker“.²⁷⁵ Analog zur Figur des Primitiven und in Übereinstimmung mit der viel diskutierten Evolutionstheorie Darwins, die von einer linearen Entwicklung von einer niederen zu einer höheren Entwicklungsstufe ausgeht, spiegelt sich in der Erforschung des Kindes die Suche nach allumfassenden Ursprüngen, nach den historischen, natürlichen, psycho- und physiologischen Bedingungen des Wahrnehmens, des Kunstschaffens, des Denkens überhaupt. Auf die gesellschaftsstrukturelle Ebene übertragen, führte diese Suche nach der Ursprünglichkeit zum „einfachen Volk“ als der basalen gesellschaftlichen Entwicklungsstufe,²⁷⁶ so dass schließlich die Dreiecksverbindung Primitiver – Kind – Volk das Konzept der Menschenkindheit widerspiegelt,²⁷⁷ das den paradiesischen Urzustand in der Kultur primitiver Völker wie auch im Volkstümlichen des eigenen Volkes als auch in der Kindheit jedes Individuums zu finden glaubt. Exemplarisch für diese Dreiecksbeziehung ist eine Äußerung Erich Probsts über Graf von Pocci²⁷⁸, dessen „kindgerechte“, in Schattenriss ausgeführte Illustrationsweise Probst betonen möchte: „[Pocci] zeichnete und sprach, wie das kleine Völklein selbst, nämlich in einfacher primitiver Weise.“²⁷⁹ Die Silhouette wird in diesem Kontext zu einem visuellen Ausdruck des „ursprünglichen“ Sehens und bedient die Ursprungssuche somit zusätzlich auf einer anderen Ebene als der Rückbindung an die Antike.

4.2.3 *STUDENTENSILHOUETTE UND MÄRCHENBUCH – URSPRUNGSSUCHE IN PRIMITIVISMUS UND VOLKSKUNST*

Im 19. Jahrhundert tauchen neben der klassizistischen, strengen, rein schwarzen Bildnissilhouette, vermehrt auch bunt eingekleidete Schattenrisse auf, bei denen das schwarze Profil von farbiger Kleidung eingefasst ist. Zwar gehören Kleidung und Haarschmuck auch bei den streng schwarzen Silhouetten zum Standard, allerdings wird hierbei bei der Ausführung nicht zwischen Kleidung und Körper unterschieden, im Gegensatz zu den farbig gekleideten Silhouetten, bei denen allein das Gesicht schwarz bleibt. Begonnen hatte diese Entwicklung im England des ausgehenden 18. Jahrhunderts,²⁸⁰ wo man die flachen Schattenrisse mit meist zart kolorierter Kleidung, die

²⁷⁵Osborn, Max 1912, S. 4: „Wie bei den naiven Zeichenversuchen der Kinder jeder Zeit und Rasse, ist bei der Kunstbetätigung primitiver Völker, soweit sie sich in der Fläche hielt, alles auf eine lapidare Zusammenfassung der Formen, gestellt: das ungeübte Auge kommt nicht über den ersten Eindruck der Objekte hinaus, der sich in der Vorstellung der Umrisse erschöpft.“ Zur Parallelisierung von „Primitiven“ und Kindern siehe auch Freyberger, Regina 2009, S. 308 sowie Silhouetten-Almanach 1908, S. 34f.

²⁷⁶Zur Ursprungssuche in der Volkskunst siehe Kapitel 4.2.3.

²⁷⁷Vgl. Freyberger, Regina 2009, S. 380.

²⁷⁸Franz Ludwig Evarist Alexander Graf von Pocci war einer der bekanntesten und aktivsten Illustratoren des 19. Jahrhunderts. Er illustrierte mitunter Kinderbücher und nutzte häufig auch den Schattenriss als Bildform.

²⁷⁹Probst, Erich 1935, S. 25

²⁸⁰Vgl. Biesalski, Ernst 1964, S. 104. Siehe auch Rutherford, Emma 2009, S. 96ff.

durch feine Farbabstufungen Plastizität gewinnt, ausstattete.²⁸¹ Auch bei der Darstellung des Haares fällt bei den englischen Silhouetten die filigrane Ausarbeitung einzelner Haarpartien auf. Zudem bemühte man sich offensichtlich, zumindest im 18. Jahrhundert, um einen weichen Übergang zum schwarzen Gesicht. So gestaltete man das Haar der Silhouetten zum Ansatz dunkler, was zugleich den Eindruck gepuderten Haares vermittelt. Etwas später war die farbig gekleidete Silhouette in Deutschland angekommen, wo sie mitunter auf Kritik stieß. Diese galt vor allem der klassizistischen Richtlinien widersprechenden Ästhetik, was mit einem „Verfall der Kunst“ gleichgesetzt wurde, wie ein Kommentar aus dem Jahr 1780 deutlich macht: „So wie übrigens jede Sache in müßigen Händen in eine Spielerey ausarten kann, so ist es auch den Silhouetten ergangen. Man hat schon allerhand probirt, dem scheckigsten dieser, oder jener Person Gnüge zu thun. Die Geschicklichkeit, z. B. Kopfzierarthen der Frauenzimmer durchzuschneiden und sie mit Stückhen Spitzen und anderen bunten Zeugen zu hinterlegen, oder einem Dichterling, der in einem erbaulichen Leichengedicht, Thränen und Sehnen, Noth und Todt zusammet gereimet hat, einen grünen Lorbeer um seine schwarze Stirn zu winden, sind solche Produkte, von denen ich rede.“²⁸² Der Kommentar nimmt Überlegungen und Befürchtungen des folgenden Jahrhunderts vorweg, wo Fragen nach Qualität der Kunst- und Kunstgewerbeobjekte sowie nach Geschmack und Geschmacksbildung virulent werden. In diesem Sinne wurden auch die farbig gestalteten Silhouetten befragt, wobei nicht die handwerklichen Fähigkeiten ihrer Produzenten auf dem Prüfstand standen als vielmehr die zugrundeliegenden ästhetischen Vorstellungen und geschmacklichen Fragen. Trotz der Kritik fand die farbig gestaltete Silhouette bis in das 20. Jahrhundert hinein großen Anklang. Im deutschen Sprachraum, wo die studentische Kultur stark ausgeprägt war, schlug sich das vor allem in der sogenannten Studentensilhouette nieder. Im Gegensatz zu traditionellen Bildnissilhouetten, die ursprünglich für einen engen Personenkreis und private Räume bestimmt waren, übersäten die Studentensilhouetten Wände von Karzern (Abb. 26). Bei Studentensilhouetten handelt es sich um Profilköpfe, ausgestattet mit farbigen Plaketten, Mützen oder Uniformen, die Auskunft über die Zugehörigkeit zu Verbindungen und studentischen Gruppierungen geben.²⁸³ Nicht die „Verschönerung“ und Auflockerung der schwarzen Silhouette durch Farbe stand hierbei im Vordergrund, sondern vielmehr die Kennzeichnung als zu einer bestimmten Gruppe zugehöriger Person. Aus dieser emblematischen Funktion der Farbe lässt sich auch ihr überwiegend plakativer Einsatz bei den

²⁸¹Einen besonders plastischen Eindruck rufen mit Bronze oder Gold gearbeiteten Silhouetten hervor, die parallel zur farbigen sowie zu rein schwarzen Silhouette existierten. Zahlreiche Beispiele finden sich bei Rutherford, Emma 2009, z. B. S. 94. Eine ausführliche Anleitung zur Technik bei Jackson, Nevill E. 1911.

²⁸²Anonymer Verfasser einer Schrift von 1780, zit. nach: Knapp, Martin 1916, S. 12

²⁸³Eine knappe Geschichte der Studentensilhouette schildert Biesalski, Ernst 1964, S. 101-110. Hier sind auch Beispiele für Studentensilhouetten abgebildet.

Studentensilhouetten verstehen. Anders als bei den oben angeführten englischen Silhouetten sind die Farben hier klar und kräftig. Die Farbpartien zeichnen sich durch ungebrochene Farbigkeit und Flächigkeit aus. Auf illusionistische Modellierung der farbigen Flächen wird verzichtet, auch wenn in manchen Fällen Teile der Kleidung mit Schattierungen und Faltenwurf ausgestattet sind.



Abb. 26: Heidelberger Karzer, Wandmalereien im Mitgliedsraum der Corps, Anfang 20. Jahrhundert, in:

[https://de.wikipedia.org/wiki/Studentenkarzer_\(Heidelberg\)#/media/Datei:Studentenkarzer.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Studentenkarzer_(Heidelberg)#/media/Datei:Studentenkarzer.jpg), Foto:

Laurascudder, (CC) Creative

Commons Lizenz:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>

Diese Art der Farbbehandlung erinnert an die Plakatkunst der Avantgarde um 1900 und lässt generell an die von neu aufkommenden zeitgenössischen Kunstströmungen wie dem Fauvismus und die von der expressionistischen Avantgarde verfolgte Ästhetik denken, die mittels Abstraktion und Reduktion nach dem Ursprünglichen und Originären in der Kunst strebte. Die Suche der Expressionisten nach neuen bildnerischen Ausdrucksformen gründete mitunter „in der Rückbesinnung auf alte Kunstformen, die ihre Verbindung zu Mythos und Kult noch mitteilten, auf innere Werte, Ursprünglichkeit und Natur [...]“. ²⁸⁴ Im Zuge dieser Suche nach einer derart unverfälschten Kunst ließen sich die Künstler nicht nur von der Kunst Afrikas, Asiens oder Ozeaniens inspirieren, sondern richteten ihre Aufmerksamkeit ebenso auf Werke von Kindern sowie auf die Volkskunst. ²⁸⁵ So stellte *Der Blaue Reiter* in seinem *Almanach* „Laien- und Volkskunst des eigenen Lebensraumes und aus fernen Kulturen, Kinderzeichnungen, altrussische Buchillustrationen und Bilderbögen und Partituren zeitgenössischer Komponisten neben Werke von El Greco, van Gogh, Cézanne, Picasso und Rousseau, zeigte Werke zeitgenössischer

²⁸⁴Hülsewig-Johnen, Jutta 2003, S. 11

²⁸⁵In diesem Zusammenhang wurde vor allem die Rolle der bayerischen Hinterglasmalerei untersucht. Siehe dazu Lülß, Barbara 1999 sowie Ausst.Kat. *Der Blaue Reiter*. 2003.

Mitstreiter wie Emil Nolde und Otto Mueller und andere Abbildungen eigener Werke von Marc, Kandinsky und Münter und oberbayerische Hinterglasmalerei. Um die ‚echte‘, ‚wahre‘, die ‚innerlich empfundene Kunst‘ ging es, ihr materieller Wert spielte keine Rolle.“²⁸⁶ Besondere Aufmerksamkeit kam dabei den volkstümlichen Hinterglasmalereien Oberbayerns zu. Die Wertschätzung der Volkskunst und ihrer Erzeugnisse wurde vor allem seit der Romantik vorangetrieben und „führt von dort über die ‚Nabis‘ und den Jugendstil zum Expressionismus.“²⁸⁷ Die Avantgardisten fanden in der Volkskunst bildnerische Mittel, die mit ihrem Streben nach Klarheit des Ausdrucks und Vereinfachung der Komposition korrespondierten. Es bietet sich an, auch die bunten Studentensilhouetten in diesen Kontext einzubinden, ohne ihnen einen etwa der Hinterglasmalerei vergleichbaren Stellenwert zuschreiben oder sie in die Volkskunst einordnen zu wollen, mit der sie allerdings die Positionierung außerhalb der hohen Kunst teilen. Unbestritten ist auch, dass Studentensilhouetten einerseits im visuellen Umfeld präsent waren, und dass sie andererseits eine Farbbehandlung aufweisen, wie sie von avantgardistischen Künstlergruppen angestrebt wurde. Es liegt nahe, dass die Vertreter der Avantgarde in ihrem Streben nach einer



Abb. 27: Lotte Reiniger, *Apokalyptische Reiter*, schwarzer Papierschnitt, 1918, ca. 13 x 19 cm, Stadtmuseum Tübingen, Inv.-Nummer R 1251, Foto: Natalja Mischenin-Blaschke, ©VG Bild-Kunst, Bonn 2020

Ästhetik der Reduktion und dem Abwenden von einer rein mimetischen Wiedergabe sich auch für Möglichkeiten der klassisch-schwarzen Silhouette interessierten. Ein Beispiel dafür sind die frühen Arbeiten von Lotte Reiniger, die von expressionistischer Formsprache gekennzeichnet sind. Diese Arbeiten gewinnen ihre expressive Kraft aus dem starken Kontrast der Flächen, der Reduktion der Gegenstände auf Fläche und Umriss sowie der Grobheit der Formsprache, wie etwa am Beispiel der *Apokalyptischen Reiter* zu sehen ist (Abb. 27). Mehrere Objekte werden hier zu einer Fläche zusammengefasst, so dass die schwarzen Partien dominant und fast klotzig wirken. Zudem verzichtet Reiniger, im Gegensatz zu ihren späteren Arbeiten, auf jegliche Durchbrüche

²⁸⁶Hülsewig-Johnen, Jutta 2003, S. 14

²⁸⁷Lülf, Barbara 1999, S. 147

der Binnenfläche und betont die Geschlossenheit der Form. Mit solchen Arbeiten stellt Lotte Reiniger den (geschnittenen) Schattenriss in den Resonanzraum des expressionistischen Holzschnittes, wobei die Parallelisierung sowohl auf visueller (Verzicht auf Halbtöne, „grobe“ Formen usw.) als auch auf produktionstechnischer Ebene (Vorgang des Schneidens) greift. Auch der dem Kreis der Rheinischen Expressionisten angehörende und für seine Silhouetten bekannte Ernst Moritz Engert baut in vielen seiner Arbeiten eine Nähe zum expressionistischen Holzschnitt auf, wie etwa sein *Bogenschütze*, der der Dresdener Sezession als Signet diente, zeigt (Abb. 28).

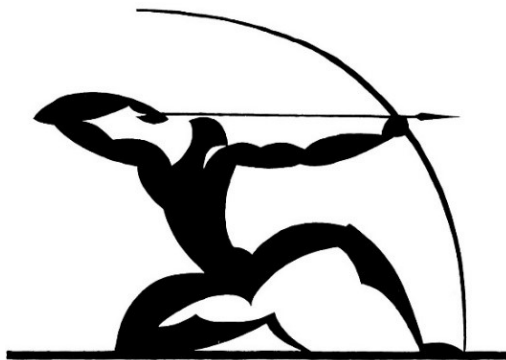


Abb. 28: Ernst Moritz Engert, *Der Bogenschütze*, Signet der 1919 gegründeten Darmstädter Sezession, Versionen in Scherenschnitt und Siebdruck, in: <http://www.darmstaedtersezession.de/chronik/1915-1919/>, ©VG Bild-Kunst, Bonn 2020

Die auf schwarze Fläche reduzierte Figur ist in ihrem Umrissverlauf hochgradig stilisiert und ruft zugleich durch die stilisierte Formsprache und kantigen Umrissverlauf das Aussehen expressionistischer Holzschnitte auf. Dass die Silhouette aber nicht nur an den von Expressionisten als authentisch inszenierten Holzschnitt, sondern auch an die Authentizität von „Urvölkern“ anschlussfähig war, zeigt Max Pechsteins Atelier in der Kurfürstenstraße. Dieses hat der Künstler mit einem Silhouettenfries ausgestattet, dessen kantige und flächige Figuren von Pechsteins Aufenthalt auf den Palau-Inseln inspiriert zu sein scheinen und entsprechend als „Palau-Stil“ benannt wurden (Abb. 29).²⁸⁸ Offensichtlich ließ sich der Bildtypus des Schattenrisses auf verschiedenen Wegen mit der Suche der Expressionisten nach Ursprünglichkeit



Abb. 29: Max Pechstein, gemalter Fries im Atelier in der Kurfürstenstraße 126c, um 1919, inzwischen zerstört, Foto: Archiv Günter Krüger, Berlin, in: Lloyd, Jill, *German Expressionism: primitivism and modernity*, New Haven 1991, Abb. 60

²⁸⁸Vgl. Soika, Aya 2005, S. 77f.

verbinden. Die Konzentration der Silhouette auf das „Wesentliche“, nach dem die expressionistische Avantgarde strebte, äußert sich in der strengen und reduzierten Formsprache und ist anknüpfbar an diverse Formen „originärer“ Kunst, ob Volks-, Kinder- oder primitive Kunst. Die farbige Studentensilhouette mit ihrer „grundlegenden“ Farbbehandlung erweitert diesen Ansatz im Hinblick auf die Farbe. Noch einmal soll betont werden, dass hier keine direkte, auf konkrete Fälle bezogene Kausalität zwischen Kunst der Avantgarde und Studentensilhouette behauptet werden soll. Vielmehr soll auf die formale Ähnlichkeit in der Farbbehandlung wie auf die Präsenz der Silhouetten im damaligen visuellen Umfeld hingewiesen werden, wobei die (Studenten)Silhouette zudem dort anzutreffen war, wo die Avantgarde nach dem Ursprünglichen suchte, nämlich außerhalb der etablierten Kunst.

Außerhalb der etablierten Kunst liegen auch die vor allem um 1900 verbreiteten Schattenrisse der Märchenbuchillustration, die die dem Schattenriss zugeschriebene Authentizität in den Kontext des „ursprünglichen“ Volkslebens und der Folklore bringen. Denn es sind vor allem Volksmärchen, die mit Schattenrissen bebildert sind, wogegen bei Kunstmärchen²⁸⁹ etwa eines E.T.A. Hoffmann, Adelbert von Chamisso oder Clemens Brentano andere Darstellungsformen in der Illustration bevorzugt werden. Entsprechend konzentrieren sich die nachstehenden Ausführungen auf Volksmärchen, die im Folgenden als „Märchen“ bezeichnet werden. Eine Verbindung von Volk und Märchen stellte bereits Johann Gottfried Herder her, indem er Märchen als „Gefäß alten Volksglaubens“ bezeichnete.²⁹⁰ Später wird die Nähe von Märchen und Volk vor allem von den Brüdern Grimm propagiert, denen Märchen als volkstümlich gelten²⁹¹ – eine Auffassung, die bis in das 20. und 21. Jahrhundert hinein ihre Gültigkeit behalten hat. Im Weltverständnis der Romantik hatten Märchen als Inbegriff der „Naturpoesie“²⁹² „den Geist der Vorzeit, den National- und Volkscharakter, durch die Zeiten überliefert [...]“²⁹³ und standen dem „ersten und einfachsten Leben“²⁹⁴ am nächsten. Das dem

²⁸⁹Die Unterscheidung zwischen Volks- und Kunstmärchen kam erst mit der Entstehung des Kunstmärchens im 19. Jahrhundert auf. In der heutigen Forschung wird diese Unterscheidung kritisch betrachtet und beide Märchentypen als Kunstproduktionen begriffen.

²⁹⁰Herder, Johann Gottfried, *Palmblätter. Erlesene morgenländische Erzählungen für die Jugend*, hrsg. von A. J. Liebeskind 1786-1788, Bd. 1 Vorwort

²⁹¹So heißt es etwa in der Vorrede zur Erstausgabe der *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm von 1812: „So ist es uns, wenn wir den Reichtum deutscher Dichtung in frühen Zeiten betrachten, und dann sehen, daß von so vielem nichts lebendig sich erhalten, selbst die Erinnerung daran verloren war, und nur Volkslieder, und diese unschuldigen Hausmärchen übrig geblieben sind.“ Oder: „So erscheint uns das Wesen dieser Dichtungen; in ihrer äußeren Natur gleichen sie aller volks- und sagenmäßig: nirgends feststehend, in jeder Gegend, fast in jedem Munde, sich umwandeln, bewahren sie treu denselben Grund.“

²⁹²Der von Novalis und Schlegel entwickelte Begriff der „Universalpoesie“, der die Romantik prägte und als Verbindung der literarischen Gattungen verstanden wurde, splittet sich in zwei Unterkategorien: die „Kuntpoesie“, die vor allem die Dichtung selbst bezeichnet und die „Naturpoesie“, die als Poesie des Volkes galt.

²⁹³Freyberger, Regina 2009, S. 177

²⁹⁴Vorrede in Grimm, Jacob und Wilhelm 1812/1962, S. 11

„einfachsten Leben“ nahe Märchen ist somit stets auch sozial besetzt, im Sinne einer „einfachen“ sozialen Schicht und damit auch der Masse und Basis einer Gesellschaft.²⁹⁵ Aus diesem Verständnis des Märchens als Einfachem und Grundlegendem resultiert letztlich auch die Verbundenheit der Literaturgattung speziell zum Kind bzw. zur Kindheit. Denn im Zuge des Kulturstufenmodells wurde Völkerkindheit, im Sinne einer niedrigen Entwicklungsstufe eines Volkes, mit persönlicher Kindheit parallelisiert²⁹⁶ und schließlich Volk und Kind in eins gesetzt.²⁹⁷ Das Ursprüngliche wurde damit neben Primitivismus, Kindheit und Antike auch in der Nähe zu Volk und Folklore gesucht, wie bereits am Beispiel etwa des *Blauen Reiters* dargelegt. Alles Volkstümliche galt damit aber auch als kindlich und primitiv, der volkstümliche Stil (in allen Kategorien der Kunst) wurde entsprechend vor allem mit vorherrschender Einfachheit in Form und Ausführung gleichgesetzt. Der Schattenriss ist entsprechend nicht nur einfach in seiner visuellen Erscheinung, sondern auch in der Herstellung. Und da es für die Herstellung keiner aufwendigen Ausrüstung bedurfte, konnte sich jeder darin versuchen. So zeugen unzählige Beispiele oft anonymen Scherenschneider und Schattenreißer, die in heutigen Volks- und Heimatkundemuseen lagern, von der Popularität gerissener und geschnittener Silhouetten bei der breiten Masse um 1900. Die volkstümliche Textgattung des Märchens wird somit von einem in diesem Sinne passenden, da einfachen und „volksnahen“ Bildtypus, dem Schattenriss, illustriert. Das Volkstümliche bezeichnet damit nicht nur das dem Volk Entsprungene, sondern ebenso das dem Volk (materiell und strukturell) Zugängliche und Verständliche, was wiederum die häufig assoziierte formale und technische Einfachheit begründet.

Um die dem Märchen eigene Authentizität und Ursprünglichkeit nicht zu verlieren, war man im 19. Jahrhundert darauf bedacht, die originale Form der Geschichten zu bewahren, etwa durch Verschriftlichen, wie es die Brüder Grimm praktizierten. Analog dazu ist auch in der Märchenillustration des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts eine Tendenz zu festgeschriebenen Motiven und tradierter Bildsprache zu beobachten. Entsprechend selten orientieren sich Schattenriss- und Scherenschnitt-illustrationen in Märchenbüchern dieser Zeit an zeitgenössischen Kunstströmungen, obwohl die zeitgenössischen Künstler, wie oben gesehen, auch den Schattenriss nutzen. Eines der raren Beispiele stellt eine Illustration Rudolf Schlicks aus dem Jahr 1927 zu *Das Wasser des Lebens* dar, die sich formal an der damals aktuellen Bildsprache

²⁹⁵Vgl. Freyberger, Regina 2009, S. 38, die auf Herders Überlegungen verweist. Siehe dazu auch zeitgenössische Lexikoneinträge zu „Volkstümlichkeit“ und „Volk“, z. B. Krünitz, Georg, *Encyclopädie* oder DWB, wo in diesem Kontext von ‚Stamm‘, ‚Nation‘ und ‚sozialer Unterschicht‘ gesprochen wird.

²⁹⁶Siehe Freyberger, Regina 2009, S. 38f., die auf Rousseau sowie Herder verweist.

²⁹⁷Vgl. Freyberger, Regina 2009, S. 38. Zur „Ursprünglichkeit“ des Kindes siehe auch Kapitel 4.2.2 der vorliegenden Arbeit.

orientiert und sich an den expressionistischen Holzschnitt anlehnt (Abb. 30). Hier ist der Scherenschnitt von einer groben Ausführung gekennzeichnet: die Figuren sind blockartig, die Linien breit,



Abb. 30: Rudolf Schlick, Illustration zu *Das Wasser des Lebens*, 1927, in: Freyberger, Regina 2009, S. 387

die Konturen eckig und zackig. Besonders auffällig sind die Umrisse einer bauchigen Wolkenformation, die in ihrem Verlauf starr und hart sind. Dabei variiert die Stärke der geschnittenen Linien, so dass ein hoher Materialwiderstand bei der Bearbeitung des Papiers suggeriert wird – ein Charakteristikum des expressionistischen Holzschnittes, der durch die wechselnde Linienstärke und „unsaubere“ Bearbeitung den Widerstand des Holzes bei dessen Bearbeitung visualisiert. Für die Mehrzahl der illustrierenden Scherenschnitte in Märchenbüchern gilt aber, dass sie vor allem die Formsprache der Romantik und des Biedermeier adaptieren und weiterführen.²⁹⁸ Es dominieren geschwungene und fließende Konturen, häufig sind die Szenen vom arabeskenhaften Rankenwerk eingefasst und streben eine insgesamt harmonische und idyllische Wirkung an. Der Großteil aller Märchenillustrationen um 1900, nicht nur diejenigen in Schattenriss, steht in der Bildtradition des Idyllischen,²⁹⁹ das in seinem „raumzeitliche[n] Stillstand“³⁰⁰ als Kontrastprogramm zum Zeitalter der Industrie und wachsender Großstädte gesehen werden kann, und das zugleich eine Sehnsuchtsdimension öffnet, die mit der Idee des

²⁹⁸Freyberger, Regina 2009, S. 389 spricht vom spätrömantisch-historisierenden Stil.

²⁹⁹Zu Märchen und Idylle vgl. ebd., S. 406ff.

³⁰⁰Wedewer, Rolf 1986, S. 21

Volkstümlichen korrespondiert.³⁰¹ Jenen der Idylle innewohnenden Zustand von Zeit- und Raumlosigkeit visualisiert der Schattenriss insoweit, als dass er durch die radikale Reduktion (und damit Abstraktion) des Dargestellten, Raum und Zeit zu negieren scheint.³⁰² Aber auch die Rückgewandtheit der Formsprache im Falle der überwiegenden Schattenrissdarstellungen in Märchenbüchern kann im Sinne der vom Fortgang der Zeit abgekoppelten Idylle begriffen werden. Zudem ist die retrospektive Ausrichtung des Schattenrisses nicht nur auf der formal-ästhetischen, sondern ebenso auf produktionstechnischer Ebene gegeben. Denn längst hat die Fotografie das einst moderne und beliebte Abbildungsverfahren des Schattenreißens überholt und das Schattenbild zu einer antiquierten und nostalgischen Darstellungsform verkehrt. Trotz eines modernen Druckverfahrens und der industriellen Vervielfältigung in Büchern, haftet den Schattenrissillustrationen bis heute die Assoziation geschickter Handarbeit an. Die somit auf verschiedenen Pfeilern gründende Antiquiertheit des Schattenrisses kann im Falle der Märchenillustrationen im Sinne einer Ursprungssuche bzw. der angestrebten Bewahrung des ursprünglichen Zustands verstanden werden und festigt zugleich im Zirkelschluss die Konnotation des Schattenrisses als antiquiertes Medium. Die meisten in Märchenbüchern abgedruckten Schattenrisse stehen damit formal diametral den oben angeführten Beispielen zeitgenössischer Künstler gegenüber, die den Schattenriss mit avantgardistischen Kunstströmungen in Verbindung brachten. Trotz dieser Gegensätzlichkeit umklammert und verbindet beide Pole die Sehnsucht und die Suche nach dem Ursprünglichen, dem sich auf unterschiedlichen Wegen genähert wird. Durch das Verschränken des Schattenrisses mit Primitivismus, kindlicher Wahrnehmung und Volkskunst kann das ihm innewohnende Ursprungsideal auf verschiedenen Ebenen, nämlich visuell, technisch als auch gesellschaftspolitisch, kulturhistorisch und entwicklungsgeschichtlich hergeleitet und begründet werden.

4.3 „...DAS WAHRSTE UND GETREUSTE BILD...“ – LAVATERS SILHOUETTES

In den vier Bänden der *Physiognomischen Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* von Johann Caspar Lavater, die im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts erschienen

³⁰¹Vgl. Freyberger, Regina 2009, S. 169ff. sowie S. 289.

³⁰²Zur Loslösung des Schattenrisses von Raum und Zeit siehe etwa das Beispiel von Talbots Fotogramm (Kapitel 4.1.2) oder die Illustration von Hans Krause zu *Dornröschen* (Kapitel 5.2.1).

sind,³⁰³ zählt der Schattenriss neben dem Umrissstich zu den bevorzugten Bildtypen.³⁰⁴ Lavater fand im Schattenriss „das wahrste und getreueste Bild, das man von einem Menschen geben kann [...]“.³⁰⁵ Und darum, so der Verfasser der *Fragmente*, habe die Physiognomik „keinen zuverlässigeren, unwiderlegbareren Beweis ihrer objektiven Wahrhaftigkeit als die Schattenrisse.“³⁰⁶ Es ist die dem Schattenriss zugesprochene Objektivität und die darauf gründende angebliche Unverfälschtheit, die die Silhouette als „wahrheitsgetreues“ Darstellungsmittel für Lavater bedeutend machte, die Ästhetik des Schattenrisses war für ihn hingegen nicht von Interesse.³⁰⁷ Die angenommene Objektivität des Schattenrisses basierte dabei auf mehreren Faktoren. Allem voran sieht Lavater die Glaubwürdigkeit des Schattenbildes in direktem Zusammenhang mit dem „objektiven“, da (halb)mechanischen Entstehungsprozess der Silhouette. Ein Schattenriss sei das „getreueste Bild“, „weil es ein unmittelbarer Abdruck der Natur ist, wie keiner, auch der geschickteste Zeichner, einen nach der Natur von freyer Hand zu machen im Stande ist.“³⁰⁸ Dementsprechend wichtig ist dem Physiognomen, den Leser in der korrekten Durchführung des mechanischen Abnahmeverfahrens zu instruieren, um die menschliche Hand als potentielle Fehlerquelle auszuschalten. Als Bedingung für eine gelungene Abnahme des Schattenbildes verlangt Lavater, dass das Licht in angemessener Entfernung aufgestellt, das Gesicht auf eine reine Fläche projiziert sowie mit dieser parallel sein solle³⁰⁹ – auch fügt er seinen Anweisungen die Illustration eines Silhouettierstuhls in Gebrauch bei, die das korrekte Abnehmen eines Schattenrisses vorführt (Abb. 4). Wie die Äußerungen verdeutlichen, bindet der Autor in seinen Ausführungen das mechanische, von der Fehlerhaftigkeit der menschlichen Hand befreite Herstellungsverfahren an die Bildkategorie des Abdrucks, der sich ebenfalls durch Selbständigkeit des Entstehungsvorganges auszeichnet.³¹⁰ Anstelle der bzw. zusätzlich zur Mimesis bietet der Schattenriss eine herstellungstechnisch begründete, auf dem Automatismus der Entstehung beruhende Garantie für Wahrheit und Ähnlichkeit.³¹¹ Entsprechend bedarf ein gelungener Schattenriss, Lavater zufolge, guter Technik und keiner künstlerischen Begabung,³¹²

³⁰³Lavater, Johann Caspar 1775-1778/1968

³⁰⁴Es gibt zahlreiche umfassende Beiträge zu Lavaters *Fragmenten*, die auch die Gegenpositionen von Georg Christoph Lichtenberg berücksichtigen (Siehe u.a. Althaus, Karin 2010; Louis, Elenora 1992; Mraz, Gerda 1999; Percival, Melissa 2005; Schmölders, Claudia 1994), so dass die Ausführungen zur allgemeinen Einordnung der *Fragmente* in der vorliegenden Arbeit kurz gehalten werden. Vielmehr wird der Fokus auf die angebliche Glaubwürdigkeit, die der Silhouette als Bildtypus von Lavater zugemessen wird, gerichtet.

³⁰⁵Lavater, Johann Caspar 175-1778/1968, Bd. 2, XI Fragment, Über Schattenrisse, S. 90

³⁰⁶Ebd. S. 248

³⁰⁷Vgl. Althaus, Karin 2010, S. 153.

³⁰⁸Lavater, Johann Caspar 175-1778/1968, Bd. 2, XI Fragment, Über Schattenrisse, S. 90

³⁰⁹Vgl. ebd. S.90.

³¹⁰Zum Abdruck und dessen Selbsttätigkeit der Entstehung siehe Kapitel 2.1 und 4.1.

³¹¹Zur Wahrheitstreue des Automatismus siehe u. a. Althaus, Karin 2010, S. 152 sowie Weltzien, Friedrich 2006 (b).

³¹²Vgl. Lavater, Johann Caspar 175-1778/1968, Bd. 2, XI Fragment, Über Schattenrisse, S. 90. Zum systematischen Ausschluss des Abdrucks aus den künstlerischen Techniken siehe Didi-Huberman, Georges 1999.

was ihn als ein wissenschaftliches, da objektives Analysemittel qualifiziert. Wie in Kapitel 4.1 erläutert, verhandelt die Kategorie des Abdrucks stets das spezifische Körper-Bild-Verhältnis mit. Wenn Lavater also den Abdruckcharakter des Schattenrisses als Argument für dessen Objektivität anführt, so schwingt neben der Objektivität des mechanischen Vorgangs immer auch die dem Abdruck inhärente, auf der indexikalischen Verbindung zum Original gründende Authentizität mit. Das daraus resultierende Vertrauen in den Schattenriss als wahrheitsgetreuem und Erkenntnis bringendem Abdruck wurde im 18. Jahrhundert zudem durch die bedeutende Rolle des Schattens in zahlreichen anderen wissenschaftlichen Disziplinen gefestigt, wo er sich als tragende Komponente neuer Erkenntnisse erwies oder bei der Überprüfung des gewonnenen Wissens mitwirkte.³¹³ So gehört der Schatten(wurf) seit der Renaissance etwa unabdingbar zur Perspektiv- und Geometrielehre. Aber auch die Astronomie nutzte den Schattenwurf, um den Lauf von Planeten zu bestimmen und Rückschlüsse auf die Oberflächenstruktur von Objekten zu ziehen. Im 17. und 18. Jahrhundert kamen diverse Untersuchungen zu farbigen Schatten hinzu. Schatten und Wissenschaft stellten im 18. Jahrhundert somit eine plausible Verbindung dar, die auch Lavater nutzt. Neben dem (halb)mechanischen Aufzeichnungsvorgang sollte für Lavater auch die Profilstellung des Kopfes eine objektive Wiedergabe des Porträtierten sichern und somit die Glaubwürdigkeit des Schattenrisses steigern. Die beim Abnehmen eines Schattenrisses gegebene Situation des Modellsitzens verhindert ein gegenseitiges Anschauen und damit die Kommunikation zwischen Zeichner und Modell, so dass ein Fremdbild entsteht, das für den Betrachter eine gewisse Neutralität und dadurch Objektivität gewährleistet.³¹⁴ Mit der Abkehr des Dargestellten ins Profil wird zudem die Vergleichbarkeit des Bildmaterials, die im Hinblick auf wissenschaftliche Methodik unverzichtbar ist, hergestellt. Auch Lavaters Vorläufer sowie Zeitgenossen erkannten die Vorteile des Profils für die physiognomische Deutung.³¹⁵ Etwa zeitgleich, um ca. 1770 und unabhängig von Lavater entdeckte der holländische Neuroanatom Peter Camper die Brauchbarkeit der Profilansicht für seine Forschungen³¹⁶ und brachte die „Frage nach der physiognomischen Verwandtschaft zwischen Mensch und Tier auf den zeichnerischen Begriff des Profils [...]“.³¹⁷ Camper lud dadurch die Profillinie naturwissenschaftlich auf, wobei

³¹³Zur im folgenden Absatz beschriebenen Verwendung des Schattens in der Wissenschaft siehe Baxandall, Michael 1998, Casati, Roberto 2001; Casati, Roberto 2005; Da Costa Kaufmann, Thomas 1979, Stoichita, Victor I. 1999.

³¹⁴Vgl. Althaus, Karin 2010, S. 150-151.

³¹⁵Vgl. Althaus, Karin 2010, S. 149 sowie Schmölders, Claudia 1994, die auf die Physiognomen Bartolommeo della Rocca Cocles (1536) und Johannes ab Indagine (1531) sowie die gedruckten Metoposkopien von Hieronymus Cardanus (1658) verweist.

³¹⁶Die Ergebnisse seiner Untersuchungen stellte Camper in Vorlesungen an der Kunstakademie von Amsterdam 1774, 1778 und 1782 vor. 1792 hatte sein Sohn diese unter dem Titel *Über den natürlichen Unterschied der Gesichtszüge im Menschen* in mehreren Sprachen herausgegeben.

Vgl. Mraz, Gerda 1999, S. 161.

³¹⁷Schmölders, Claudia 1994, S. 248

er dem sogenannten Gesichtswinkel, der sich bei Lavater als „Animalitätslinie“ wiederfindet, eine besondere Rolle zuwies, indem er daran das Fortschreiten der Evolution maß und somit der Gesichtslinie einen wertenden Charakter verlieh. Die Schädelform wurde bei Camper zum Indiz von Mensch-Sein und die vom Schädelbau geprägte Gesichtslinie, insbesondere die Stirnform,³¹⁸ zum Gradmesser für Menschlichkeit, Intellekt und Verstand. Wie diverse Illustrationen in den *Fragmenten* belegen, verlieh auch Lavater bei seinen physiognomischen Analysen dem Verlauf der Profillinie eine zentrale Bedeutung. So stößt man darin regelmäßig auf gestaffelte Silhouettenreihen, bei denen die Hinterköpfe nicht abgebildet sind und somit die isolierte Profillinie im Fokus der Aufmerksamkeit steht (Abb. 31). So wie der Physiognom Augen, Lippen oder Nasen aus dem Gesamtbild des Gesichts herauslöste und einzeln untersuchte, schnitt er mittels des Schattenrisses die Profillinie von den übrigen Gesichtsmerkmalen ab, um diese ebenfalls isoliert betrachten und analysieren zu können und um letztlich den Verlauf des Gesichtsprofilis in ein Persönlichkeitsprofil zu übersetzen.

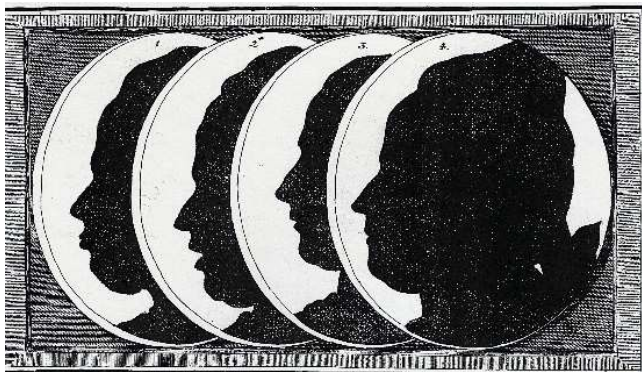


Abb. 31: Vier Silhouetten, Kupferstich aus Lavaters *Physiognomischen Fragmenten*, 1775-78, in: Lavater, Johann Caspar 1775-1778/1968, Bd. 4, Siebenter Abschnitt, III. Fragment, Beylage I, S. 383

In seinen *Fragmenten* bemüht Lavater also sowohl das Herstellungsverfahren des Schattenrisses als auch dessen formale Reduktion auf die Profillinie, um den Bildtypus des Schattenrisses als ein wissenschaftliches Analysemittel zu legitimieren. Wie oben geschildert, steht sein Interesse an Schatten in einer Reihe mit anderen Wissenschaften, die ebenfalls den Schatten für ihre Untersuchungen nutzbar machen. Was Lavaters physiognomische Forschung jedoch von anderen Wissenschaftsgebieten unterscheidet, ist, dass dieser zum einen den *menschlichen* Schatten untersucht, und dass er zum anderen nicht darauf zielt, äußere Eigenschaften des Objekts zu überprüfen und zu studieren, sondern anstrebt, das im Inneren

³¹⁸Zur besonderen Bedeutung der Stirn in der Physiognomik des 18. Jahrhunderts siehe u. a. Louis, Elenora 1992, S.119ff. Auch Lavater misst der Stirn eine herausragende Bedeutung zu: „Da die Stirne, nach der Natur des Menschen, und nach unzähligen Beobachtungen, die jeder alle Augenblicke machen kann, das unverstellbarste, sicherste Monument, die Festung, die Residenz, die Grenze des menschlichen Geistes ist, so wird ich alle Gelegenheiten ergreifen, einzelne, allgemeine und besondere Anmerkungen darüber darzulegen.“ Lavater, Johann Caspar 175-1778/1968, Band I, IX Fragment. 19. Zugabe. Von der Harmonie, S. 124.

Verborgene aus dem Schatten zu lesen. Die Projektion des Schattens funktioniert hierbei als eine Art Öffnung des verschlossenen Inneren. Durch den Schatten wird – mit dem formalen Umkehrcharakter des Schattenrisses korrespondierend – das Innere nach außen gekehrt. Dadurch verschränkt Lavater, gemäß seiner religiösen Motivation für die *Fragmente*, das Schattenbild in seiner Rolle als wissenschaftliches Mittel der Erkenntnis mit der althergebrachten, mystischen Vorstellung der im Schatten ansässigen, unsichtbaren Seele.³¹⁹ Fasst man den Schatten als Substitut der Seele auf, mit all ihren guten, aber auch schlechten Seiten, so wird das Schattenreißen zu einer ins Visuelle übersetzten Beichte, bei der Lavater als den Schatten entziffernder Physiognom die Rolle des Beichtvaters einnimmt.³²⁰ Der Silhouettierstuhl wandelt sich in diesem Szenario zu einem Beichtstuhl, die in der Beichte übliche Verbalisierung des inneren Lebens weicht der Projektion des Inneren nach außen. Genau wie der Priester einer anonymen Stimme zuhört, schaut sich der Physiognom „auf der anderen Seite des Beichtstuhls“ das körperlose, alle Sünden freilegende Schattenbild an und hat damit Zugang zur Seele. In diesem Zusammenhang lohnt es sich auf den im 18. Jahrhundert aktuellen Wandel in der Wahrnehmung der Haut als Grenze zwischen dem Äußeren, also dem tatsächlichen Leib und dem (geistigen) Inneren zu blicken.³²¹ Ganz gleich, ob man sich der alten Vorstellung anschließt, der zufolge die Haut als eine undurchlässige Trennwand zwischen Innen und Außen definiert ist oder die Haut nach der neu aufkommenden Auffassung als eine Kommunikationsmembran, die Informationen von innen nach außen transportiert,³²² versteht, immer bleibt die Haut eine Zwischenzone. Sie gehört weder zum Innen, noch zum Außen. Die Haut bleibt eine Barriere auch in ihrer Rolle als Informationsträger, da man die nach außen transportierte Information nur aus zweiter Hand bekommt. Wenn nun der Schatten(riss) in seiner Stofflosigkeit die Haut überwindet, sie gleichsam eliminiert, so könnte man behaupten, in der Silhouette direkt auf das Innere und damit in die Seele des Menschen zu blicken. Der Schatten schließt in seiner Stofflosigkeit neben der Haut auch das Fleisch aus, das in der Vorstellung des 18. Jahrhunderts die Beziehung des Menschen zu seiner Gottheit trübte, da es mit Verlust der Gottähnlichkeit gleichgesetzt wurde.³²³ Dieser Argumentation folgend, erlangt der Mensch im fleischlosen Schatten die Gottähnlichkeit wieder, wobei im selben Augenblick all seine Sünden im Verlauf des Profils offen liegen – zwei Seiten derselben Medaille, die ideal mit der religiösen Ausrichtung der Fragmente korrespondieren.

Der Gebrauch des Schattenrisses als Analysemittel der Physiognomik in den *Fragmenten* sollte die weitere Verwendung und Konnotation des Schattenrisses nachhaltig prägen. So findet

³¹⁹Vgl. Stoichita, Victor I. 1999, S. 156.

³²⁰Zu den Ausführungen um die visuelle Beichte vgl. Stoichita, Victor I. 1999, S. 161ff.

³²¹Siehe dazu Benthien, Claudia 2002, S. 47. Siehe auch Fend, Mechthild 2004.

³²²Vgl. Fend, Mechthild 2004, S. 7.

³²³Vgl. Stoichita, Victor I. 1999, S. 158. Siehe auch Stafford, Barbara Maria 1991, bes. S. 84-103 und S. 120-129.

man etwa in *Krünitz' Encyclopädie* zu Beginn des 19. Jahrhunderts unter dem Eintrag „Schattenriß“ nahezu wörtlich aus den *Fragmenten* übernommene Formulierungen zur Bedeutung der Silhouette.³²⁴ Ganz im Sinne Lavaters heißt es über den Schattenriss: „Ein solcher Schattenriß enthält die ähnlichste und kenntbarste Abbildung einer Person [...]“, oder: „Die Schattenrisse geben das schwächste, aber auch getreuste Bild.“ Zudem wird analog zu Lavates *Fragmenten* eine Anleitung zur Unterteilung einer Silhouette in einzelne Abschnitte gegeben sowie eine Zuordnung einzelner Gesichtspartien zu bestimmten Charaktereigenschaften vorgenommen.

Auch in der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts ist das Erbe Lavaters in zahlreichen Werken, die mit Schattenriss arbeiten, präsent. So setzte sich etwa der in expressionistischen Kreisen verkehrende Ernst Moritz Engert in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts mit der Aufladung des Profils und dessen Schlüsselfunktion bei der Visualisierung der Persönlichkeit auseinander. Im Gegensatz zu Lavater, dem das Abdruckhafte des Schattenrisses so wichtig war, stilisiert Engert den Umrissverlauf der porträtierten Köpfe, um die Persönlichkeit der Dargestellten darin zu erfassen und dem Betrachter greifbar zu machen. So zeichnet sich etwa der elegante Kopf der Wera Knoop durch einen sanften und geschmeidigen Linienverlauf sowie spitze und zugleich ausgeglichene Formen aus, während das Profil einer Unbekannten kantig und geradlinig verläuft (Abb. 32, 33). Durch solch unterschiedliche Gestaltung der Profillinie und ihres Verlaufs charakterisierte Engert auch den Kreis um die Bühne der Schwabinger Schattenspiele³²⁵ in stilisierten Schattenrissen, die zu seinen bekanntesten werden sollten.³²⁶



Abb. 32: Ernst Moritz Engert, *Porträt von Wera Knoop*, 1919, schwarzer Papierschnitt, 10,6 x 9,2 cm, in: Lamberty, Tom G. D., Ernst Moritz Engert. Ein Silhouettist im 20. Jahrhundert. Ausstellung in der Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz 5.Nov.-19.Dez. 1992, Berlin 1992, S. 39, © VG-Bild, Bonn 2020



Abb. 33: Ernst Moritz Engert, *Frauenkopf*, um 1907, Papierschnitt, schwarz, 6,1x4,1 cm, Kunstsammlungen der Stadt Limburg, Blatt S. E.16, Foto: Kunstsammlungen der Stadt Limburg, © VG-Bild, Bonn 2020

³²⁴Krünitz, Georg, *Encyclopädie*, Band 140 (1825), Eintrag „Schattenriß“.

³²⁵Die unter der Leitung des Literaten Alexander von Bernus stehende Bühne trat 1907 in München erstmalig in Erscheinung. Die Bühne schloss 1912.

³²⁶*Schwabinger Köpfe. Scherenschnitte von Ernst Moritz Engert*, Hannover 1921

Engert knüpft mit seinen Schattenporträts insoweit an die Tradition der physiognomisch aufgeladenen Silhouette an, als dass er im Verlauf des Gesichts- und Kopfprofils das Individuelle, das ganz Persönliche und Einzigartige der Porträtierten herauszuarbeiten versuchte, wobei die dem Schattenriss zugeschriebene Authentizität als Subtext stets mitschwingt. Denn trotz der geänderten Ansprüche an das Porträt, das eben nicht mehr allein ein Abdruck sein durfte, verwendet Engert den Schattenriss und nutzt die dadurch provozierte Verbindung mit Authentizitätsvorstellungen, um die Qualität seiner Porträts als Visualisierung der tatsächlichen Persönlichkeit zu unterstreichen.

Im 21. Jahrhundert lassen vor allem die Silhouetten Kara Walkers an die physiognomisch aufgeladenen Umrissverläufe von Lavaters Profilen denken. Anders als Engerts Individualporträts aktivieren Walkers Werke die für die *Fragmente* nicht minder wichtigen typisierenden und kategorisierenden Qualitäten der Silhouette. So zeigen Walkers Schattenrisse vor allem Stereotype, deren Umrisse rassenpolitisch aufgeladen sind. Durch den Rekurs auf Lavater thematisiert die Künstlerin die in der Gesellschaft herrschende Kategorisierung von Menschen. Zum anderen nutzt sie die Konnotation des Schattenrisses als ein authentisches, die „Wahrheit“ vermittelndes Medium, um die Existenz der offiziell überwundenen Rassenproblematik zu veranschaulichen.³²⁷ Engert und Walker aktivieren jeweils unterschiedliche Qualitäten der Silhouetten Lavaters, verfolgen aber dasselbe Ziel der Vermittlung bzw. Offenlegung der „eigentlichen“ (ob individualcharakterlichen oder gesellschaftspolitischen) Wahrheit, wofür der Schattenriss spätestens seit Lavater prädestiniert zu sein scheint. Dabei wird das Werk Lavaters weder fortgesetzt noch bestätigt, vielmehr wird es der Reflektion unterzogen und als Hintergrundfolie für die jeweils interessierenden Fragestellungen – die Visualisierung des Individualcharakters bei Engert und kritische Befragung von „Typprofilen“ bei Walker – genutzt.

Auf der Suche nach der Wahrheit verarbeitet auch Ulrich Horndash das Erbe von Lavaters *Fragmenten*. Horndash setzte sich bereits in den 1980er Jahren, also früher als die meisten Künstler des 20. und 21. Jahrhunderts mit dem Werk des Zürichers auseinander. Im Zuge der Beschäftigung mit dem 18. Jahrhundert und dem Wissenschaftsbegriff der Aufklärung stieß der Künstler auf die vier Bände der *Fragmente* und ließ sich von diesen inspirieren.³²⁸ Die Ausstellung Horndashes *Face au drapeau*, die 1986 im Rahmen des Steirischen Herbstes in der CC-Galerie in Graz stattfand, hat Lavaters Schrift als direkte Referenz (Abb. 34). Was dort zu sehen war, hat Helmut Draxler als ein „barockes, ikonologisches Weltenprogramm“ aus schwarzen Profilrissen beschrieben, „bestehend aus den Personifikationen der Jahreszeiten,

³²⁷Näheres zu den Arbeiten von Kara Walker in Kapitel 5.1.2. Siehe auch Anm. 27

³²⁸Vgl. Horndash, Ulrich 1987, S. 8.

Lebensalter, Temperamente, Elemente, Leidenschaften und der Erdteile [...], durchsetzt [...] von den Sinnbildköpfen für Politik, Revolution und Freiheit“³²⁹ sowie einer Reihe von herausragenden Persönlichkeiten wie Robespierre, Picasso, Malewitsch, Benn und Heartfield. Analog zu Lavater präsentiert auch Horndash in seinem Werk eine ganze Sammlung von Schattenköpfen. Ebenfalls



Abb. 34: Ulrich Horndash, Ansicht der Ausstellung *Face au Drapeau*, 1986, Wandmalerei, insgesamt 50 Kopfsilhouetten Ausstellungsraum Galerie CC, Congress Centrum, Graz, Foto: Christin Losta, in: Ausst.Kat. *Ulrich Horndash*, zur Ausstellung 3. Juni bis 3. September 1989 im Centre National d'Art Contemporain de Grenoble, Grenoble 1989, S. 61

Lavater gleich kodiert er den Konturverlauf, wenn er z. B. Temperamente, Jahreszeiten oder Kontinente als spezifische Profilverläufe formuliert.³³⁰ Auch das Kombinieren von Profilen bedeutender Persönlichkeiten mit Schattenrissen abstrakter Personifikationen erinnert an Lavaters Vorgehen, der sowohl Silhouetten von Individuen analysierte als auch „Muster-Profilverläufe“ von allgemeingültigen Menschentypen ersann. Trotz des offensichtlichen Bezugs zu den *Fragmenten*, griffe es zu kurz, den Anstoß für Horndashes *Face au drapeau* ausschließlich darin zu suchen. Lavater verdanke er die Bestärkung und die historische Legitimation der Idee, so Horndash, sie gehe aber nicht auf ihn allein zurück.³³¹ Die substantielle Idee macht dem Künstler zufolge ein erkenntnistheoretisches Problem aus, das generell nach der Wahrhaftigkeit bzw. dem Wahrhaftigkeitsgehalt der Wirklichkeit frage.³³² Horndash selbst verweist in diesem Kontext auf Platons Höhlengleichnis,³³³ das die Differenz von Wirklichkeit und Wahrheit explizit thematisiert. Darin stellen die Schatten die Wirklichkeit der Höhlenbewohner dar, sie entsprechen jedoch nicht der Wahrheit. Die Wahrheit ist, dass es sich bei den Schatten um Projektionen von

³²⁹Ebd, S. 14f

³³⁰ Abbildungen einzelner Köpfe bzw. „Gruppen“ in Horndash, Ulrich 1987.

³³¹Vgl. ebd., S. 25.

³³²Vgl. ebd.

³³³Vgl. ebd.

Gegenständen bzw. Personen handelt. In Horndashs „Höhle“ allerdings existieren nur Schatten, ohne die entsprechenden Körper, so dass der Schatten „zum Sinnbild für ein Sein ohne Körper“³³⁴ wird. Horndash setzt sich auf diese Weise mit einer Art Phantomsein auseinander, das weder der Wahrheit noch der Wirklichkeit anzugehören scheint und an die körperlosen Schatten im Stile von Dantes Schattenbewohner der Unterwelt erinnert. Der Titel der Ausstellung *Face au drapeau* ist einem Roman von Jules Vernes entlehnt. Bei diesem handelt es sich um einen Utopieroman, so dass auch hier an die Frage nach dem Verhältnis von Wahrheit und Wirklichkeit angeknüpft werden kann. Zudem legt der Bezug zu dem Roman, der politische Themen aufgreift, ebenso wie die Auswahl der Köpfe nahe, dass die vom Künstler geführte Auseinandersetzung um Wahrheit und Wirklichkeit auch eine geschichtspolitische Dimension einschließt, die nach der Deckungsgleichheit historischer Wirklichkeit und der heute als wahr geltenden Schilderungen historischer Ereignisse und Personen fragt. Die gemeinsame Schnittmenge von Horndashs *Face au drapeau* und Lavaters *Fragmenten* besteht vor allem darin, dass beide die Auseinandersetzung mit der Wahrheitssuche über den Schatten(riss) führen. Lavater suchte die Wahrheit der Seele im Schattenprofil – eine Wahrheit, die ohne den Schatten nicht erkennbar war. Während der Physiognom unmissverständlich Wahrheit und Schatten aneinander koppelt – „Keine Kunst reicht an die Wahrheit eines sehr gut gemachten Schattenrisses.“³³⁵ – bleibt Horndashs Position offen. Dieser sucht im Schatten weniger die Wahrheit als vielmehr die Differenz zwischen Wahrheit und Wirklichkeit und nutzt den (fixierten) Schatten, um diese Differenz zu reflektieren, indem er unterschiedliche Bezüge, wie Lavater, Platon, (Körper)Abdruck usw. aktiviert. Damit schlägt Horndash auch eine Brücke zum Täuschungspotential des Schattens, das im folgenden Teilkapitel ausführlicher beleuchtet wird.

4.4 PLATONS HÖHLE – DER SCHATTEN ALS TRUGBILD UND ERKENNTNISBRINGENDE „KEHRSEITE“

Das platonische Höhlengleichnis³³⁶ ist ein Paradebeispiel für das Täuschungspotential von Schatten. Hier erschaffen Schattenwürfe ein zwar an die „Realität“ gebundenes, da von ihr verursachtes, aber doch verzerrtes Bild der Welt, das den Höhlenbewohnern als einzige Wirklichkeit gilt – der authentische Schattenriss wird somit zu einem Trugbild. Neben dem Aktivieren des Problemhorizonts der generellen Beziehung von Bild und Wirklichkeit, öffnen die sich bewegenden Schattenwürfe Platons auch das Bezugsfeld des eigenständigen, lebendigen

³³⁴Ebd.

³³⁵Lavater, Johann Caspar 175-1778/1968, Bd. 2, XI Fragment, Über Schattenrisse, S. 90

³³⁶Platon, *Der Staat* 514-519

Schattens, das im anschließenden Kapitel 5.1 thematisiert wird. Die folgenden Überlegungen fokussieren hingegen – stets in Kopplung an die Thematik der Lebendigkeit – die Frage, wie und warum die Höhlenbewohner bzw. die Betrachter sich von Schattenbildern täuschen lassen. Ein Schlüsselmoment für das Gelingen der platonischen Schattentäuschung liegt zweifelsohne in der Nichtsichtbarkeit des Projektionsvorgangs und damit im Nichtwissen der Höhlenbewohner um den Entstehungsprozess der Schattenbilder. Sobald die Menschen um die Entstehung der Schattengestalten wissen, erlagen sie Erkenntnis und begreifen die Schattenwelt als „Trugbild“, das nicht der Wirklichkeit entspricht. In diese Tradition der Täuschung durch Schatten lässt sich auch das Schattentheater einordnen. Das Streben nach einer Nichtsichtbarkeit des technischen Apparates für den Zuschauer und der daraus resultierenden Erschaffung einer Illusion von lebendigen Schatten scheint ein vor allem europäisches Phänomen zu sein. So ist beim europäischen Schattenspiel die Positionierung von Leinwand und Zuschauer zueinander eindeutig festgelegt, wohingegen etwa bei chinesischen Schattenspielen das Publikum sich auch „hinter“ der Bühne bewegen und das Spiel von beiden Seiten betrachten kann. Auch die Spieltechniken unterscheiden sich. Die Stäbe chinesischer Schattenspielfiguren treffen in einem rechten Winkel auf die Rückseite der Figuren, so dass diese von hinten statt von unten geführt werden. Diese Spielweise ermöglicht zwar, die Figuren auf der gesamten Leinwand, also auch „durch die Luft“ zu führen. Andererseits wirft der Stab bei bestimmten Lichtverhältnissen oder bestimmter Haltung der Figuren, deren Binnenfläche von ornamentalen Durchbrüchen durchzogen ist, einen Schatten auf die Leinwand und gibt die Schattenwelt als menschengemacht zu erkennen. Bei den europäischen Figuren hingegen sind die Flächen, ganz dem klassizistischen Schattenriss entsprechend geschlossen. Der Führstab bildet eine senkrechte Verlängerung der Figur und bleibt somit für den Zuschauer unsichtbar, wenn die Figuren entlang der Bodenkante geführt werden, so dass analog zum Höhlengleichnis eine Illusion einer von lebendigen Schatten bevölkerten Welt provoziert wird.

Mit der Illusion des Schattenspiels sowie mit dessen Aufdecken als Täuschung durch das Sichtbarmachen des technischen Apparates beschäftigt sich Christian Boltanski in einer 1984 begonnenen Werkreihe, die sich mit Schattentheater auseinandersetzt, und zu der auch die hier herangezogene Installation *Théâtre[s] d'Ombres* aus demselben Jahr gehört (Abb. 3). Bei der Werkreihe handelt es sich um mehrere Installationen, die im Aufbau und Sujet alle demselben Prinzip folgen. Der Künstler befestigt mehrere kleine flache Metall-, Filz-, Kork- und Kartonfigürchen an kleinen Gerüsten. Von meist mehreren Lichtquellen angestrahlt und von Ventilatoren bewegt, werfen die kleinen Figuren große, „tanzende“ Schatten an eine oder mehrere

Wände und lassen eine Welt entstehen, die in Anlehnung an den mittelalterlichen Totentanz³³⁷ von gefallen Engeln, Hexen, Skeletten, Dämonengestalten und anderen unheimlichen Wesen bevölkert ist. Doch wird dem Betrachter beim Anblick der marionettenhaften Figürchen, der Ventilatoren und Scheinwerfer, die meist prominent im Raum platziert sind, schnell klar, dass es sich um ein Spiel handelt, dass das sich bewegende und scheinbar lebendige Geflecht aus Schattenformen nicht die „reale“ Welt darstellt und die Schattenfiguren keine eigenständigen Wesen, sondern Projektionen sind. Die Schattenwesen büßen durch das Offenlegen ihrer Entstehung nicht zwingend an Faszination ein, jedoch wird die Lebendigkeit des Schattens kalkulierbar, seine Macht und Fähigkeit zum Eigenleben überschaubar.³³⁸ Die Enthüllung der Apparatur „entmachtet“ die Schattenwesen ein Stückweit. Die zentrale Rolle dieser zur Schau gestellten Gemachtheit der Schatten spielt bei Boltanski eine zentrale Rolle und scheint die These Birgit Richards zu bestätigen, dass es dem Künstler auch um die Überwindung unbewusster Erinnerungen und kindlicher Alpträume durch die (Rück)Gewinnung der Macht über die Schatten ginge.³³⁹

Der Medienverwandtschaft von Schattenprojektion, Schattentheater und Film³⁴⁰ entsprechend, interessiert sich gewissermaßen zwangsläufig auch der Film für die täuschende Natur des Schattens.³⁴¹ Ganz abgesehen von den Silhouettenfilmen etwa einer Lotte Reiniger, die die Illusion des Schattentheaters mit neuen Mitteln auf der Filmleinwand weiterführt, wird auch der abgefilmte Schlagschatten immer wieder in Filmen inszeniert. Dass dabei auch das Potential der Täuschung reflektiert wird, zeigt besonders eindrucksvoll der expressionistische Film von Arthur Robinson *Schatten – Eine nächtliche Halluzination* aus dem Jahr 1923. Bei einer Soiree erblickt der Gastgeber den Schatten seiner Gemahlin in verführerischen Situationen mit männlichen Besuchern, woraus sich ein Konflikt entwickelt. Dabei zeigt der Schatten ein Trugbild, das durch die Projektion der sich im dreidimensionalen Raum abspielenden Szene auf einen zweidimensionalen Träger entsteht. Das Täuschungspotential des Schattens wird damit anders eingesetzt als etwa bei einem Schattenspiel: geht es bei dem Letztgenannten darum, die Illusion einer Schattenwelt zu erschaffen, so steht bei der Szene in Robinsons Film das Verzerren der Realität durch den Schatten im Vordergrund. Gleich bleibt aber die Nicht-Sichtbarkeit der „realen“ Welt für den Protagonisten. Während der Filmzuschauer das Geschehen auf der anderen

³³⁷Siehe dazu Richard, Birgit o. J. [2015], unpag.

³³⁸Zum Machtkonflikt von Körper und Schatten, der vom Bestreben des Schattens nach Eigenständigkeit herrührt, siehe Kapitel 5.1.

³³⁹Vgl. Richard, Birgit o. J. [2015], unpag.

³⁴⁰Siehe dazu Kapitel 2.3.2.

³⁴¹Zum Einsatz unterschiedlicher Schatten (verschattete Körper, ausgeschnittene Umrisse usw.) in Film siehe auch die Arbeit von William Kentridge in Kapitel 5.1.1.

Seite der Projektionsfläche mitverfolgt und um das Trugbild weiß, erblickt der eifersüchtige Ehemann allein den Schattenwurf und glaubt diesem. Der Schatten (der hier zudem ein Körperschatten ist) scheint einen „Vertrauensvorschuss“ zu besitzen, der maßgeblich von der engen Beziehung zwischen Schatten und Körper herrührt.

Diese vorausgesetzte enge und authentizitätsstiftende Bindung des Schattens an den Körper kann allerdings nicht nur als Täuschung, im Sinne eines Verfälschens der „Wirklichkeit“ eingesetzt werden, sondern wird über Jahrhunderte auch im Sinne einer Vervollständigung und Ergänzung der sichtbaren „realen“ Welt genutzt, wobei der Schatten häufig als eine Art Kehrseite oder Antithese des Körpers bzw. des Sichtbaren auftritt, wie folgende Beispiele noch zeigen werden. Dieses Doppelvermögen des Schattenwurfes, das einerseits in Täuschung, andererseits in eine angebliche, allein im Schatten gründende Erkenntnis münden kann, zeigen exemplarisch die *Schatten-Bilder* in einer 1879 erschienenen Ausgabe der *Fliegenden Blätter* (Abb. 35).



Abb. 35: *Schattenbilder*, in: *Fliegende Blätter*, 1879, Bd. 70, 1879, Nr. 1754, S. 79, Digitalisat der Universitätsbibliothek Heidelberg: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fb70/0083>

Hier stehen der sogenannte „Schlagschatten“ und der „verrätherische Schatten“ nebeneinander. Bei dem Erstgenannten funktioniert die Täuschung durch den Schatten auf dieselbe Weise wie in der zuvor beschriebenen Filmszene von Robinson: der Schattenwurf suggeriert eine Szene bei der allem Anschein nach ein Kind von seiner Mutter übers Knie gelegt wird. Tatsächlich handelt es sich aber, wie die Abbildung zeigt, um eine Spielszene zwischen Mutter und Kind – im Schattenwurf wird die Wirklichkeit verzerrt und dem Betrachter ein Trugbild präsentiert. Bei dem daneben abgebildeten „verrätherischen Schatten“ sind dagegen die Rollen vertauscht. Zwar vermittelt auch hier der Schattenwurf eine andere Information als der Körper selbst, allerdings soll er diesmal nicht täuschen als vielmehr die Wahrheit enthüllen. Der Schatten zeigt etwas auf, was aus der alleinigen körperlichen Erscheinung nicht ersichtlich wird. So wird die dargestellte

Dame durch ihren Schatten als „teuflisch“ charakterisiert. Solche Darstellungen, bei denen der Schattenwurf den „wahren“ Charakter des Dargestellten vermeintlich entlarvt, sind in der Illustrierten Presse des 19. Jahrhunderts sehr verbreitet, häufig auch in Form politischer Karikaturen. So etwa in den *Ombres portees* oder *Illustration by Shade*, um zwei der zahlreichen Beispiele herauszugreifen (Abb. 36, 37). Beide Darstellungen folgen demselben Muster: die



Abb. 36: *Les ombres portées*, 18. November 1830 (Erscheinungsdatum), 15,4 x 26,5 cm, Kreidelithographie, coloriert, auf Papier, in: Prometheus-Bildarchiv: http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/giessen_lri-e4b87a623f049a1d016e86222935f73691fa7a55



Abb. 37: *Illustration by shade*, Mai 1788 (Erscheinungsdatum), Radierung, coloriert, in: Prometheus-Bildarchiv: http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/giessen_lri-195978a2e3ea788f87bb4cefb8008bad43ca67dc

Schatten von Persönlichkeiten des politischen, geistlichen und wirtschaftlichen Lebens nehmen die Gestalt von Dämonen, Geldraffern, Schweinen, Flaschen und anderen Objekten, Tieren oder Typen an, die den angeblichen Charakter der Dargestellten visualisieren sollen. Solche durch Schatten vorgenommene „Offenbarungen“ können in Lavaters Tradition gesehen werden. In der

Nachfolge der *Physiognomischen Fragmente* wurde der Schattenriss fast zwangsläufig mit der Seelen- und Charakterschau verknüpft. Der „wissenschaftliche“ Charakter wich im Laufe der Zeit immer mehr der Unterhaltung, so dass die von Lavater propagierte Intention der Charakterschau im Schatten weiterhin bestehen blieb, sein Versuch eines methodischen und analytischen Vorgehens jedoch nicht weiter verfolgt wurde. So entfällt in den plakativen Schatten-Illustrationen des 19. Jahrhunderts die von der Physiognomik eingeforderte Übersetzungsleistung, bei der der Verlauf des Umrisses in Charaktereigenschaften überführt werden musste. Die „entlarvenden“ Schatten der Illustrieren Presse beschreiben dagegen ganz offenkundig Umriss von Tieren, Gegenständen usw., die im Allgemeinverständnis eindeutig konnotiert sind. Auch der Deckungsgleichheit von Körperumriss und Schattenumriss wird bei weitem nicht die Relevanz zugestanden wie einst in den *Fragmenten* – wichtig ist allein die Idee bzw. die Erwartung, dass der Schatten das „innere Wesen“, eine nicht sichtbare Wahrheit über einen Menschen ans Licht befördert. In manchen Fällen wird gar gezielt eine Diskrepanz zwischen dem Umriss des Körpers und des Schattens erzeugt, um ganz plakativ das „Verborgene“ und Nicht-Sichtbare aufzuzeigen und diesmal nicht den Schatten, sondern den Körper der Täuschung zu bezichtigen. Ein Beispiel hierfür ist eine Illustration aus dem niederländischen *Humoristisch Album* von 1861, die die Kolonialpolitik Niederlandes anprangert (Abb. 38). Die Personifikation der niederländischen Freiheit, mit Hut auf einem Zepter und zu Füßen liegenden gesprengten Ketten als Freiheitssymbolen ausgestattet, wirft einen Schatten, der ihr gar nicht ähnlich sieht.



Abb. 38: *De vrijheid in Nederland*, Bildbeitrag aus *Humoristisch Album*, 186, Nr.6, 1861, S. 92, in: Prometheus-Bildarchiv: http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/giessen_lri-d8c61d3ce833b5e48b7d18a0dca5af34174f3f50

Dieser zeigt die Profilansicht einer gekrümmten Frau in Ketten, mit einer Physiognomie und Frisur, die sie als afrikanisch auszeichnen. „De vrijheid in Nederland en hare afschaduwing in de kolonien“ [Die Freiheit in den Niederlanden und ihr Schatten in den Kolonien] lautet die Unterschrift der Darstellung. Obwohl der Schatten ganz eindeutig der Niederländischen Freiheit zugehörig ist, verdoppelt er nicht ihren Körper, sondern stellt vielmehr eine Antithese oder die Kehrseite des Gezeigten dar. Dem Schatten kommt damit die Funktion einer Vervollständigung des Sichtbaren zu. Nur mit seiner Hilfe wird die ganze, die „tatsächliche“ und bis dahin ausgeblendete Wahrheit erfasst und sichtbar gemacht. Neben der offensichtlichen Analogie zu Lavaters Ansatz, lässt sich die Idee des Schattens als Kehrseite oder Antithese noch weiter zurückverfolgen, was ein Kupferstich von Otto van Veen aus dem Emblembuch *Amorum emblemata* aus dem 17. Jahrhundert mustergültig zeigt (Abb. 39). Hier ist der Neid als der Schatten der Liebe inszeniert und obwohl sich Körper- und Schattenumriss nicht decken, gehören beide unausweichlich zusammen. Indem van Veen die Antithese zur Liebe, den Neid, nicht als ein selbständiges Gegenüber, sondern als Schatten der Liebe formuliert, stellt er beide in Abhängigkeit zueinander und beschreibt sie als einander zugehörig. Der Künstler nutzt die unabdingbare Verbindung von Schlagschatten und Körper, um darin die nicht auflösende Ambivalenz der Beziehung von Liebe und Neid zu spiegeln. Im Umkehrschluss wird zugleich dem Schatten ein „Mehr“ als die Verdopplung des Körpers zugestanden.



Abb. 39: *Invidia als Schatten Amors*
(Neid als Schatten der Liebe),
Kupferstich aus *Amorum Emblemata*,
Antwerpen, 1608, in: Gombrich, Ernst
H. 1996, S 63, Abb. 51

Die vorangegangenen Beispiele, die das Potential des Schattens sowohl zur Täuschung als auch zum Visualisieren des Nicht-Sichtbaren aufzeigen, verdeutlichen, wie sehr dem Schatten geglaubt wird. Das Vertrauen in den Schatten, das von den in vorangegangenen Kapiteln

erläuterten Faktoren herrührt (Schatten als Index und Abdruck, als Sitz der Seele, als ursprüngliches Bild) scheint dabei nahezu bedingungslos, denn auch wenn der Schattenwurf offenkundig von der Form des Referenzkörpers abweicht, wird ihm dennoch „Wahrheit“ zugesprochen. Der Bildtypus des Schattenrisses steht damit, unabhängig von dem tatsächlichen Entstehungsvorgang und von der tatsächlichen Körper-Bild-Beziehung, für Authentizität und Glaubhaftigkeit schlechthin.

5. ABSTRAKTION UND ANDERE REALITÄTEN – SCHATTEN UND SCHNITT JENSEITS DER AUTHENTIZITÄT

Dieses Kapitel versteht sich als Pendant zu dem im vorangegangenen Kapitel 4 erarbeiteten Themenfeld des authentischen Schattenrisses. Dabei nimmt die Beziehung zum Referenzkörper weiterhin eine zentrale Rolle ein – ob beim Eigenleben des Schattens, dem Abstraktionspotential des Schattenrisses oder dem Duplizieren des Körpers – doch ist der Fokus nicht mehr auf den körperbestätigenden Abdruck und die daran geknüpfte Glaubwürdigkeit des Schattens gerichtet. Vielmehr sollen andere Varianten der Körper-Schatten(riss)-Beziehung beleuchtet sowie die Potentiale des Schnitts befragt werden, so dass Anschlussmöglichkeiten von Schattenriss und Scherenschnitt an Fragen jenseits der viel und häufig diskutierten Authentizität ausgebaut werden. So wird im Folgenden das Machtverhältnis zwischen Körper und Schatten(riss) befragt und im Zuge dessen die Emanzipation des Schattens, dessen Inbesitznahme sowie die Ersetzung des Körpers durch Schatten thematisiert. Die Reflexion alternativer Realitätskonzepte rückt das Abstraktionsvermögen der Silhouette in den Fokus wie auch die Verwandtschaft zu Phänomenen von Löchern, Spiegelungen und Dopplungen.

Bei aller Heterogenität sind die folgenden Überlegungen stets auch vor der Folie der Authentizitätsfrage zu denken, denn letztlich geht es stets um die Möglichkeiten von Scherenschnitt und Schattenriss, sich mit der (gegebenen, imaginierten, suggerierten) Realität und ihren Konstrukten auseinanderzusetzen, was immer auch die Frage nach der Deckungsgleichheit von „Realität“ und Abbild aufruft.

5.1 DAS EIGENLEBEN DES SCHATTENS

5.1.1 MACHTWECHSEL – DER SCHATTEN(RISS) ZWISCHEN VERSELBSTÄNDIGUNG UND INBESITZNAHME

Seit Jahrhunderten werden Geschichten und Mythen überliefert, die von körperlosen Schatten sowie schattenlosen Körpern erzählen.³⁴² Von Platons Höhlengleichnis und Dantes *Göttlicher Komödie* über *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* bis hin zu *Peter Pan* und *Lucky Luke*, geht es um die (tatsächliche oder suggerierte) Emanzipation und das Eigenleben des Schattens. Mit dem Verselbständigen des Schattens wandelt sich auch die Beziehung zum Referenzkörper entscheidend, denn der Schatten streift mit seiner Emanzipation automatisch auch seine körperbestätigende Funktion ab. Damit ist zugleich die Unterscheidung zu der verwandten Thematik der Täuschung und der Illusion (Kapitel 4.4) benannt. Baute das Trugbild stets auf dem engen, indexikalischen Verhältnis von Schatten und Referenzkörper auf, so fordert (oder zumindest suggeriert) die Verselbständigung des Schattens eine gänzliche Loslösung vom Körper, wodurch das gewohnte Abhängigkeitsgefüge ins Wanken gerät. Zwangsweise tritt der Schatten mit dem Zuwachs an Eigenständigkeit in Konkurrenz zum schattenwerfenden Körper, dem er seine Existenz ursprünglich verdankt. Der aus dieser Konkurrenz erwachsene Konflikt ist ein beliebtes Sujet von Erzählungen und literarischen Werken, wie den oben genannten. In diese Reihe gehört auch Hans Christian Andersens Märchen *Der Schatten*, wo dem sukzessiven Lebendig-Werden des Schattens die gänzliche Loskopplung des Schattens vom Körper folgt, was schließlich zu einem tödlichen Konflikt führt.³⁴³ Andersens Geschichte handelt von einem jungen Mann aus dem Norden, der, nach seiner Ankunft im Süden, nur schwerfällig das heiße Klima erträgt, was sich auch an seinem Schatten äußert: „Selbst sein Schatten schrumpfte zusammen; er wurde viel kleiner als zu Hause, die Sonne zehrte auch an diesem.“³⁴⁴ In Voraussicht der späteren Loslösung des Schattens vom Körper des Protagonisten fährt Andersen fort: „Erst am Abend lebten sie [Körper und Schatten] auf, wenn die Sonne untergegangen war. – Es war ein wahres Vergnügen, es mit anzusehen; sobald das Licht in die Stube gebracht wurde, reckte sich der Schatten an der Wand hinauf, ja sogar bis an die Decke hin, so lang machte er sich. Er musste sich strecken, um wieder zu Kräften zu kommen.“³⁴⁵ Zwar ist der Schatten zu diesem Zeitpunkt noch an den Körper des Protagonisten gebunden, doch wird bereits hier der Eindruck eines eigenen Lebens geweckt, so dass Schatten und Körper zu gleichwertigen Partnern werden. Im Fortlauf der

³⁴²Beispiele bei u. a. Gombrich, Ernst H. 1996; Stoichita Victor I. 1999; Casati, Roberto 2001.

³⁴³Andersen, Hans Christian 1847

³⁴⁴Andersen, Hans Christian 1847, unpag.

³⁴⁵ Ebd., unpag.

Geschichte kippt das Verhältnis zugunsten des Schattens. Denn letztlich gelingt es dem Schatten, nicht nur die Unabhängigkeit zu gewinnen, sondern sogar die Rollen und damit Abhängigkeitsverhältnisse umzukehren: der Schatten wird zum Herrn und damit zum Körper und der einstige Herr übernimmt die Rolle des Schattens.

Analog zu der literarischen Beschäftigung mit dem Phänomen des Schattens, interessiert auch in der bildenden Kunst das spezielle Verhältnis von Körper und seinem in Konkurrenz tretenden Schatten immer wieder. Ein Beispiel aus dem 19. Jahrhundert ist das um 1805 von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein angefertigte Blatt *Der lange Schatten* (Abb. 40). In einem



Abb. 40: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Der lange Schatten*, um 1805, Aquarell über Federzeichnung, 36,7 x 23,4 cm, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, Foto: Sven Adelaide

geschlossenen, würfelartigen Raum steht ein offensichtlich in Gedanken versunkener junger Mann vor einem Kamin. Die Feuerstelle nimmt die rechte Zimmerwand ein und stellt die einzige Lichtquelle dar. Seinen Rücken dem Feuer zugewandt, lehnt der junge Mann am Kaminsims, während seine Arme vor dem Oberkörper verschränkt sind, so dass ein Arm, den Melancholiegistus aufgreifend, den gesenkten Kopf stützt. Von den Füßen des Stehenden geht ein Schatten aus. Er läuft den Boden und die gegenüberliegende Wand entlang und erstreckt sich über die Zimmerdecke, wo er etwa auf Kopfhöhe des Mannes endet. In seiner durch den

würfelartigen Raum geknickten Form tritt der Schatten als Pendant zum gekrümmten Körper des jungen Mannes auf. Im gleichen Zug geraten die Abhängigkeits- und Hierarchieverhältnisse zwischen Mensch und Schatten ins Wanken, denn der junge Mann wird von seinem ständigen Begleiter wörtlich überschattet. Viktor I. Stoichita sowie Anselm Wagner beschreiben das Überschatten als einen Akt der Machtausübung des Schattens bzw. des Schattenwerfenden über den Verschatteten, wobei sie Beispiele hinzuziehen, bei denen ein direkter Kontakt zwischen Körper und Schatten stattfindet.³⁴⁶ Häufig ist die Überschattung sexuell konnotiert³⁴⁷, ob bei Rembrandts Radierung *Jupiter und Antiope*³⁴⁸ oder Picassos *Der Schatten auf der Frau*³⁴⁹ oder auch im Falle der Jungfrau Maria, die bei der Empfängnis von der „Kraft des Höchsten“ „überschattet“ wurde.³⁵⁰ Der junge Mann in Tischbeins Blatt ist aber von seinem eigenen Schattenwurf überschattet. Auch wenn in diesem Falle der Schatten nicht direkt auf den Körper fällt, so greift der Begriff des Überschattens im oben dargelegten Sinne dennoch. Denn der Schatten übt zweifelsohne Macht über den Körper sowie über die gesamte Situation aus. Er tritt nicht nur in seiner räumlichen Ausdehnung in Konkurrenz zu dem Dargestellten, sondern spiegelt zugleich den emotional-psychischen Zustand des jungen Mannes wieder.³⁵¹ Gleich einer Klammer legt sich der Schattenwurf um den Raum und vermittelt ein Gefühl von Enge und (Ein)Geschlossenheit. Er fungiert als eine Sichtbarmachung innerer Vorgänge und knüpft damit an die Tradition des Schattens als Instrument der Erkenntnis an, zugleich funktioniert er als ein visueller Multiplikator des Empfundenen. Der Schatten beherrscht das Bild so wie er auch die dargestellte Situation zu beherrschen scheint. In seiner Überdimensionalität und Mächtigkeit ruft er einen Dämonisierungseffekt auf, wie ihn Viktor I. Stoichita in seiner *Kurzen Geschichte des Schattens* entwirft: als übergroße und „beseelte“ Schatten, deren Wirkung auf eine „Lichtquelle verminderten Ausmaßes“ und damit einhergehende „Steigerung des Projektionseffekts“ zurückzuführen ist.³⁵² Die Eigenmächtigkeit des Schattens in Tischbeins Blatt resultiert aber nicht allein aus der Überdimensionalität seiner Erscheinung. Auch ist sie dem verschwommenen und unpräzisen Randverlauf des Schattenwurfes geschuldet, der vom flackernden Kaminfeuer

³⁴⁶Siehe Stoichita, Viktor I. 1999, S. 67ff. sowie Wagner, Anselm 2005, bes. S. 95.

³⁴⁷Zur Verwendung des Schattens als Schutz- und Befruchtungsmetapher vgl. Wagner, Anselm 2005, S. 94f.

³⁴⁸Rembrandt van Rijn, *Jupiter und Antiope*, Radierung, 1659

³⁴⁹Picasso, Pablo, *Der Schatten auf der Frau*, Öl auf Leinwand, 1963

³⁵⁰Bei Lukas 1, 35 heißt es: „Der Engel antwortete und sprach zu ihr: Der heilige Geist wird über dich kommen, und die Kraft des Höchsten wird dich überschatten; darum wird auch das Heilige, das geboren wird, Gottes Sohn genannt werden.“

³⁵¹Vgl. Hofmann, Werner 2006, S. 142

³⁵²Stoichita macht die tief im kollektiven Bewusstsein verwurzelte Dämonisierung des Schattens zunächst vor allem von dessen Größendimension abhängig. Er erweitert den Dämonisierungseffekt um das Befremdliche der „Beseelung“ des Schattens, die er, in Anlehnung an Freud unter dem Begriff des „Unheimlichen“ erschließt. Letztlich tragen zur Dämonisierung des Schattens die Vergrößerung, Formgebung, Verzerrung und Beseelung des Schattens bei. Siehe dazu Stoichita, Victor I. 1999, S. 126ff.

verursacht wird und Bewegung und damit Lebendigkeit des Schattens suggeriert. Noch deutlicher kommt dieser Effekt in einem gleichnamigen und etwa zur selben Zeit geschaffenen Blatt zur Geltung, das noch stärker die medialen Eigenschaften eines Aquarells nutzt (Abb. 41). Trotz abweichender Raumproportionen, fällt der Aufbau der Szene sehr ähnlich aus. In diesem Blatt sind die Randbereiche des geworfenen Schattens in einem dunklen, betont nicht homogenen Ton gestaltet. Es sind Halb- und Übergangstöne integriert, so dass die Umrisslinie zu vibrieren scheint. Dieser auf das Flackern der Flammen zurückzuführender Bewegungseffekt kommt durch den Einsatz von Lavierung und Aquarell besonders eindrucksvoll zur Geltung. Feuer und Flammen wurden bereits und besonders im 18. Jahrhundert im Zusammenhang mit Verlebendigungseffekten genutzt. So gehörte das Betrachten von Kunstwerken bei Fackelschein zum festen Unterhaltungsprogramm der gehobenen, gebildeten und kunstinteressierten Gesellschaft, mit dem Ziel die auf diese Weise betrachteten Kunstobjekte zu „verlebendigen“.³⁵³ Die von der Fackel erzeugten Lichtverhältnisse nutzte man zum einen, um eine punktuell intensive Beleuchtung zu erzeugen und dadurch zur Isolierung des Werkes und zur vollkommenen Konzentration des Betrachters beizutragen. Zum anderen suggerierte das Flackern der Flamme eine Bewegung und somit Lebendigkeit des Objektes, wie es in Tischbeins Blättern dargestellt ist. Das Element der

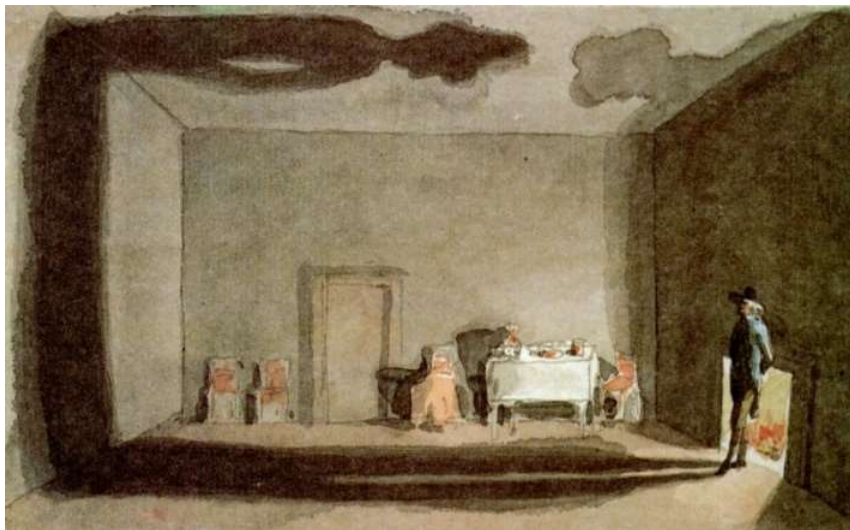


Abb. 41: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Der lange Schatten*, um 1805, Feder, Pinsel, graue Tusche, laviert, aquarelliert, 11,4 x 18.6 cm, in: Prometheus-Bildarchiv: <https://prometheus.uni-koeln.de/en/image/digidia-404814d996b074415ec2e7499affbb43319b5f62>

Bewegung als maßgeblicher Indikator für Lebendigkeit führt zurück zum Schattenspiel, das bereits im Zusammenhang mit dem Täuschungspotential des Schattens angeschnitten wurde und durch Bewegung der Figuren sowie das Verbergen des technischen Apparats die Illusion einer eigenständigen Schattenwelt erschafft.³⁵⁴ Eine das Schattentheater aufrufende, eigenständige,

³⁵³Zu Galeriebesuchen bei Fackelschein und dem daraus resultierenden Effekt der „Verlebendigung“ siehe Bättschmann, Oskar 1997, S. 354f.

³⁵⁴Siehe Kapitel 4.4

lebendige und von Schatten bevölkerte Welt wird auch dem Betrachter William Kentridges' Animationsfilms *Shadow Procession* präsentiert. Kentridge bevölkert seine Schattenwelt, im Unterschied zu Schattenspielen oder in Zeichentricklegetechnik umgesetzten Silhouettenfilmen (z. B. Lotte Reniger), mit unterschiedlichen Arten von Schatten. Wie in Kapitel 2.3.3 bereits dargelegt, stellt der Künstler die Schatten auf verschiedene Weisen her. Wie beschrieben verwendet er Aufnahmen abgefilmter verschatteter Körper neben Objektanimationen, tatsächlichen Schattenwürfen und Legetrickbildern aus schwarzem Tonpapier. Damit zeigt Kentridge die mögliche Vielfalt der Körper-Schatten-Beziehung auf und relativiert somit die angebliche Linearität des Abhängigkeitsverhältnisses, was sich auch im Wechsel von Sichtbarkeit und Nicht-Sichtbarkeit des „Gemachten“, des künstlich Hergestellten äußert. Kentridge leitet den Film mit der Figur des Ubu Roi ein, die einem von Alfred Jerry verfassten Theaterstück aus dem ausgehenden 19. Jahrhundert entstammt. Darin kommt Ubu unrechtmäßig an die Macht und entpuppt sich als Prototyp eines habgierigen, selbstgerechten und feigen Tyranns. Kentridge visualisiert diese Figur, indem er einen verkleideten Schauspieler vor eine rückseitig beleuchtete Leinwand platziert, so dass dessen Körper gänzlich verschattet und auf einen Schattenriss reduziert wird. Auf diese Weise verflächigt er den massigen Körper und beraubt ihn seiner körperlichen Substanz, ohne dass dieser an körperlicher Präsenz einbüßt. Indem der Künstler Ubu als einen Schattenriss zeigt, inszeniert er ihn, ganz in der Tradition der Physiognomik-Schattenrisse, als einen Typus und unterstreicht das Schablonenhafte der Figur,³⁵⁵ wozu auch die überzeichnende Verkleidung beiträgt. Auf diese Szene folgt eine Prozession von Schattenfiguren, die atmosphärisch an eine festliche Parade erinnert und hauptsächlich aus animierten Gebrauchsgegenständen wie Espressokannen, Scheren etc. besteht. Auch diese sind verschattet, so dass sie dem Zuschauer als Schattenrisse grotesker Wesen erscheinen. Kentridge spielt auf diese Weise mit den Kategorien „Realität“ und „Trugbild“ und führt sie ad absurdum, indem er ihre Deckungsgleichheit behauptet, denn was der Zuschauer auf der Leinwand sieht, ist zur selben Zeit groteskes Wesen und Alltagsgegenstand – der Betrachter folgt sowohl dem Trugbild und ist sich zeitgleich dessen bewusst, da er den Herstellungsvorgang rekonstruieren kann. Die zweite Hälfte des Animationsfilms prägt eine weitere Schatten-Prozession, die diesmal aber an Flucht, Zwangsarbeit oder Migration denken lässt.³⁵⁶ Ein Menschenzug durchquert die Leinwand, manche tragen Arbeitsgeräte oder Menschen, andere ziehen schwere Lasten mit sich. Diese Figuren hat Kentridge aus Tonpapier gelegt. Er geht hier den umgekehrten Weg: nicht der Gegenstand wird zum Schatten gewandelt, sondern der erschaffene „Schatten“ suggeriert einen

³⁵⁵Zur Typisierung im Schattenriss und bei Lavater siehe Kapitel 5.1.2.

³⁵⁶Vgl. Breidbach, Angela 2010, S. 56.

angeblichen Referenzkörper. Dabei schneidet der Künstler die Figuren nicht aus, sondern komponiert die Silhouetten aus Einzelteilen, die er zuvor in schwarzen Karton reißt. Diese Technik verleiht den Figuren eine Grobheit und Archaik, was durch die sichtbaren Drähte an den Gelenken der Papierfiguren verstärkt wird, die die einzelnen Teile zusammenhalten und zugleich die Figur beweglich machen. Der Lebendigkeit suggerierenden Bewegung der Figuren wird somit ihr offensichtliches künstliches „Gemachtsein“ entgegengesetzt. In seinem Werk suggeriert Kentridge einerseits die Lebendigkeit von Schatten, legt zugleich die Inszenierung von Lebendigkeit offen und befragt dadurch das Machtgefüge zwischen Schatten, Referenzkörper, Betrachter und Produzent.

Dass die Macht des Betrachters über den Schatten maßgeblich mit dem Wissen um die Herstellung der rezipierten Schattenbilder zusammenhängt, wurde bereits in Kapitel 4.4 deutlich.³⁵⁷ Die Macht des Produzenten über den Schatten(riss) kann sich hingegen etwa im Akt des Fixierens des Schattens äußern. Das Festhalten des Schattens in einem Schattenriss kann als ein Vorgang der Machtausübung, als ein Versuch, sich des Schattens habhaft zu machen, gesehen werden. Denn der flüchtige Schatten wird durch das Abdrücken und Festhalten im Schattenriss unter Kontrolle gebracht. Er wird materialisiert und kann dadurch in „physischen Besitz“ genommen werden.³⁵⁸ Im Vorgang des Fixierens wandelt sich der Schatten von einem flüchtigen Phänomen zu einem Bild, das unabhängig der Lichtverhältnisse dieselbe Form und denselben Tonwert beibehält. Der Vorgang des Ausschneidens bestätigt die Form endgültig und verleiht dieser zudem eine „Körperlichkeit“. Der Schatten(riss) wird damit zu einem „Ding“, das man nicht nur sehen, sondern nun auch anfassen kann. Hans-Peter Feldmann spürt in seiner *Kanne mit Schatten aus Karton* aus dem Jahr 2000 diesem körperlichen Moment des ausgeschnittenen Schattenrisses nach (Abb. 42). Wie der Titel bereits vermuten lässt, besteht die Arbeit aus zwei Teilen: einer bauchigen Porzellankanne und ihrem fixierten Schattenwurf. Der Schatten ist aus grauem Karton ausgeschnitten und an der Stelle des natürlichen Schattens platziert, so dass er sich als „echter“ Schatten ausgibt, den die Kanne auf den Untergrund zu werfen scheint. Der Betrachter wird jedoch von den womöglich nicht zusammenpassenden Lichtverhältnissen, vom tatsächlichen Schatten der Kanne, der trotz jeder Ausleuchtung nicht zu vermeiden ist, sowie von der Opazität des angeblichen Schattenwurfes irritiert. Gleichzeitig werden Abhängigkeitsverhältnisse infrage gestellt und der Papierschatten tritt als gleichberechtigter Partner der Porzellankanne auf. Kanne und Schatten können voneinander getrennt werden und unabhängig voneinander weiter existieren. Wird die Kanne entfernt, so verharrt der Schatten an derselben Stelle. Die bereits durch das

³⁵⁷Siehe das Beispiel *Théâtre d'Ombres* von Christian Boltanski.

³⁵⁸Der Begriff des „physischen Besitzes“, der vom rein intellektuellen „juristischen Besitz“ abgegrenzt wird, wurde vor allem durch Immanuel Kant geprägt. Siehe dazu Lehmann, Gerhard 1956.

Fixieren vorgenommene Herauslösung des Schattens aus dessen ursprünglichem Zusammenhang, wird durch das Ausschneiden nochmals unterstrichen. Denn nun kann über den Schatten frei verfügt werden – er kann förmlich zusammengerollt, entfernt oder an eine beliebige Stelle verschoben werden.

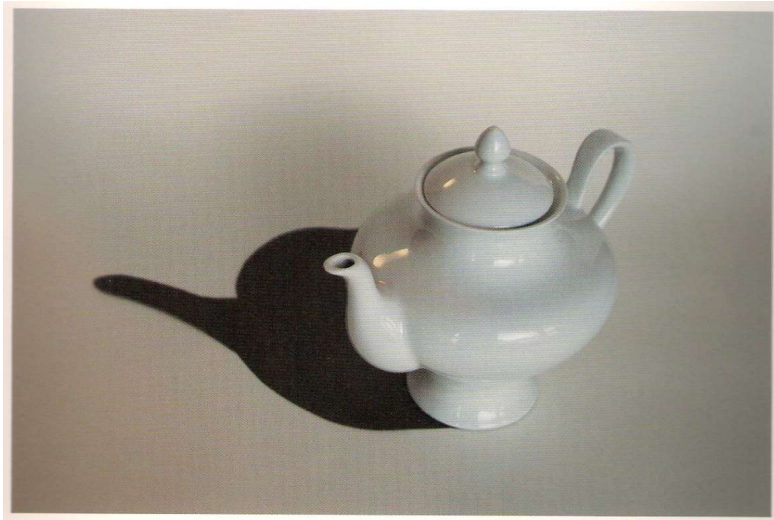


Abb. 42: Hans Peter Feldmann, *Kanne mit Schatten aus Karton*, 2000, in: Ausst.Kat. *Shadow Play* 2005, S. 273, © Hans-Peter Feldmann / VG Bild-Kunst, Bonn 2020

Dass die durch das Fixieren ausgeübte Macht über den Schatten mit Besitzansprüchen einhergeht, legt auch der im 18. und 19. Jahrhundert gebräuchliche Ausdruck des *Schattenabnehmens* für das Herstellen eines Schattenrisses nahe. Offensichtlich wurde der Schattenriss von der Vorstellung begleitet, den tatsächlichen Schatten nicht nur eingefangen, sondern zugleich auch in eigenen Besitz gebracht zu haben: der Schatten wird seinem Besitzer „abgenommen“. Das anschließende Verkleinern des Schattenrisses impliziert ebenfalls dessen Beherrschung durch den „Abnehmer“. Der Schatten wird im wahrsten Sinne des Wortes handhabbar gemacht und kann nun leicht „mitgeführt“ werden. Schließlich lässt sich auch das Ausschneiden des Schattenrisses nicht allein als unwiderrufliche Fixierung der Form, sondern auch als ein Akt des Beherrschens und Aneignens interpretieren.³⁵⁹ In diesem Sinne beschrieb auch Philipp Otto Runge das (Aus)Schneiden als einen Vorgang der geistigen Aneignung und Verinnerlichung der Form.³⁶⁰ Und auch die bereits in Kapitel 2.2 angesprochene weite Verbreitung der Praktik des Ausschneidens im Kontext der Didaktik im 19. sowie 20. Jahrhundert spricht für eine enge Verflechtung von (Aus)Schneide- und Aneignungsprozessen.

Die Geschichte von Peter Schlemihl von Adelbert von Chamisso, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erschienen, stellt ein Musterbeispiel für die Inbesitznahme und Besitzerwechsel

³⁵⁹Zu Besitzansprüchen durch (Aus)Schneiden siehe auch Kapitel 2.2.

³⁶⁰Siehe Kapitel 2.2, Anm. 102, wo Runge in einem Brief an Goethe schildert, dass ihm das Zeichnen von Formen nachdem er diese ausgeschnitten habe, einfach fiel.

des Schattens dar.³⁶¹ Darin verkauft der Protagonist Peter Schlemihl seinen eigenen Schatten an den „Grauen“, der sich später als Teufel entpuppt. Im Text wird die Schlüsselszene des Verkaufs aus Schlemihls Perspektive folgendermaßen beschrieben: „Er [der Graue] schlug ein, kniete dann ungesäumt vor mir nieder, und mit einer bewundernswerten Geschicklichkeit sah ich ihn meinen Schatten, vom Kopf bis zu meinen Füßen, leise von dem Grase lesen, aufheben, zusammenrollen und falten, und zuletzt einstecken.“³⁶² In entsprechender Weise wird der Schatten in Illustrationen der geschilderten Szene dargestellt.³⁶³ Bei George Cruikshank etwa löst der Graue den Schatten, anders als im Text beschrieben, zunächst von Schlemihls Füßen ab, knickt und faltet ihn (Abb. 43), während Adolf Schröder den Schatten von oben nach unten zusammenrollen lässt (Abb. 44). Dass diese Vorstellung von einem quasi materialisierten Schatten auch mit der Praktik



Abb. 43: George Cruikshank, Frontispiz für die englische Übersetzung von Adelbert von Chamisso, *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, London 1861, Holzstich, als E-Book im Rahmen des Projekts Gutenberg:
<http://www.gutenberg.org/files/21943/21943-h/21943-h.htm>



Abb. 44: Adolf Schröder, Illustration für Adelbert von Chamisso, *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, Leipzig 1836, Holzstich, in: Stoichita, Victor I. 1999, Abb. 67, S. 172

des Ausschneidens zusammenhängt, legt eine Illustration von Emil Preetorius aus dem Jahr 1908 nahe (Abb. 45). Preetorius zeigt den Grauen ebenfalls beim Zusammenrollen des erstandenen Schattens, allerdings muss dieser den gekauften Schatten zuvor ausgeschnitten haben, worauf die noch geöffnete Schere hinweist, die auf dem Boden zwischen den beiden Tauschpartnern liegt. Offensichtlich musste der Schatten zunächst mittels der Schere entweder aus seiner Umgebung

³⁶¹Chamisso, Adelbert von 1813

³⁶²Ebd., unpag.

³⁶³Ausführlicher zu Illustrationen der Verkaufsszene bei Stoichita, Viktor I. 1999, S. 170 ff.

herausgetrennt oder aber vom Körper seines einstigen Besitzers gelöst werden. Dabei hat der Vorgang des (Aus)Schneidens zwei Seiten: zum einen kann er wie oben dargelegt als eine Möglichkeit der Machtausübung über den Schatten aufgefasst werden. Zum anderen bringt er dem Schatten Unabhängigkeit, indem der Schnitt den Schatten vom Körper „befreit“. Im Frontispiz von *Moveable Shadows*, einem beweglichen Bilderbuch aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts äußert sich diese ambivalente Aufladung des Schnitts (Abb. 46a). Dargestellt ist der Augenblick, in dem ein großer, von einer männlichen Figur geworfener Schatten, auf Wadenhöhe von einem Messerschnitt durchtrennt wird. Der Schatten wird von „seinem“ Körper durch einen von außen vorgenommenen Gewaltakt abgeschnitten und so, dem Titel des Buches zufolge, beweglich und damit vom Körper unabhängig gemacht.³⁶⁴



Abb. 45: Emil Preetorius, Illustration in Adelbert von Chamisso's *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, Leipzig 1908, S. 28, in: Prometheus-Bildarchiv: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/digidia-0615311e101d74dab4b14fe61d05ab37d77dcc4a>

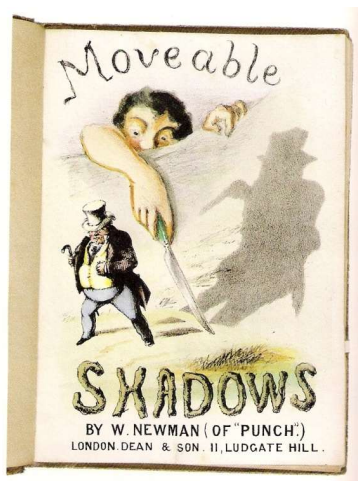


Abb. 46 a) und b):
Frontispiz und eine Seite aus W. Newman, *Moveable Shadows*, London, um 1860, in: Ausst.Kat. *Ich sehe was, was Du nicht siehst! - Sehmaschinen und Bilderwelten. Die Sammlung Werner Nekes*, anlässl. der gleichnamigen Ausstellung vom Sept. bis zum 24. Nov. 2002 im Museum Ludwig in Köln, Göttingen 2002, S. 26

³⁶⁴Paradoxerweise bewegen sich im Buch selbst nicht die Schatten, sondern die Körper. Die Funktionsweise ist vergleichsweise simpel: mit einem einfachen Schiebemechanismus kann die Figur in der Waagerechten über die Seite bewegt werden, auf der auch der zugehörige Schatten dargestellt ist, so dass der Körper zunächst den Schatten verdeckt und dieser, erst nachdem die Figur weggezogen wird, zum Vorschein kommt. Die Besonderheit liegt darin, dass der Schatten obwohl er im äußeren Umrissverlauf demjenigen des weggeschobenen Körpers entspricht, dennoch Assoziationen an andere Objekte weckt, häufig handelt es sich dabei um Tiersilhouetten. So wird etwa der Schatten einer Tänzerin zu einem Vogel (Abb. 46 b) oder der Schatten eines Betrunknen zu einem Schwein.

Der Loslösung des Schattens vom Körper, die mitunter durch Fixieren und Ausschneiden umgesetzt werden kann, ist eine Zweigesichtigkeit inhärent, die sich einreihet in die Phänomene der (formalen und inhaltlichen) Umkehrbarkeit von Schatten und Silhouetten. Als zeitgleiche Befreiung und Unterwerfung des Schattens thematisiert dessen gegebene, suggerierte und inszenierte Eigenlebendigkeit stets das Machtgefüge zwischen Körper und Schatten. Gewinnt der Schatten an Eigenleben, so büßt nicht nur der Körper an Macht ein. Zugleich gerät das Konstrukt der „Realität“ ins Wanken. Die Frage nach der „wahren“ Existenzform als Körper oder Schatten wird akut und die Befürchtung wach, ob nicht doch die Schattenwelt die „tatsächliche“, die wahre Realität ist, in der die „Wahrheit“ extrahiert und aufzeigt wird.

5.1.2 DER „KÖRPERHAFTE“ SCHATTEN – KLEIDUNG UND DIE VIERTE DIMENSION

Während das vorangegangene Teilkapitel den Gewinn von Eigenleben und Eigenständigkeit des Schattens durch dessen Loslösung vom Körper thematisiert, stehen in diesem Teilkapitel der Ersatz des Körpers durch den Schatten und die sich damit verändernden Machtverhältnisse im Fokus. In diesem Zusammenhang sei auf die bereits in Kapitel 4.2.3 angeführten, mit Kleidung ausgestatteten und besonders im 19. Jahrhundert verbreiteten Silhouetten verwiesen, da darin die Kleider dem Schatten eine Körperlichkeit zu verleihen scheinen. Der Schattenriss wird in solchen Silhouetten nicht als Abdruck oder Projektion des Körpers behandelt, sondern stellt selbst einen Körper dar, der entsprechend eingekleidet werden muss. Die gekleidete Silhouette war nicht nur als eine weniger strenge Variante der Bildnissilhouette oder in der Funktion von Studentensilhouetten beliebt, sondern ebenso in der Illustrierten Presse stark vertreten. Exemplarisch hierfür sei ein Beispiel aus den *Fliegenden Blättern* aus dem Jahr 1863, *Die Schulprügel*, angeführt (Abb. 47). Drei Darstellungen illustrieren die genannte Geschichte, wobei

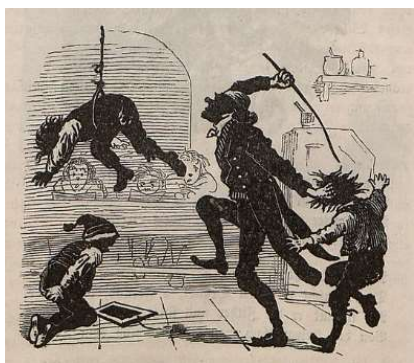


Abb. 47: Illustration zu *Die Schulprügel*, in: *Fliegende Blätter*, 1863, Nr. 944, Digitalisat der Universitätsbibliothek Heidelberg: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fb39/0049>

die Figuren als schwarze, aber in Kleidung gehüllte Silhouetten gestaltet sind. Der Schattenriss stellt somit nicht einen Schatten, sondern einen Körper dar. Es ist allerdings nicht allein die

Kleidung, die dem eigentlich flächigen Schattenriss eine Körperlichkeit verleiht, sondern auch dessen Verortung in einer räumlich angelegten Umgebung und das Werfen eines eigenen Schattens, die die schwarze Silhouette als einen Körper ausweisen. Solch eine Darstellungsweise des Schattenrisses war im Biedermeier besonders verbreitet, wie auch zahlreiche Porträtsilhouetten aus dieser Zeit belegen.³⁶⁵

Analog zum Einkleiden der Silhouetten im 19. Jahrhundert findet auch in der Literatur ein „Schatteneinkleiden“ statt. So spielt Kleidung in Hans-Christian Andersens bereits angeführtem Märchen *Der Schatten* eine zentrale Rolle für den sich emanzipierenden Schatten, denn dieser definiert das Menschsein vor allem über Kleidung: „Ich schämte mich, als Mensch so zu gehen, wie ich ging. Ich brauchte Stiefel, Kleider, all diesen Menschenfirnis, der den Menschen zu einem solchen macht.“³⁶⁶ Im Prozess des Ankleidens mutiert der Schatten schließlich gänzlich zum Menschen. Dabei spiegeln sich in der Kleidung des Schattens nicht nur dessen erlangte Macht und dessen erreichter Wohlstand wieder, vielmehr verleiht sie ihm überhaupt eine körperliche Gestalt – ähnlich den eingekleideten Bildnissilhouetten. Ein weiteres Beispiel findet sich in Herbert George Wells‘ Roman *The Invisible Man* aus dem ausgehenden 19. Jahrhundert.³⁶⁷ Auch hier wird der unsichtbare Körper des Protagonisten allein durch Kleidung für seine Mitmenschen visuell wahrnehmbar. Kleidung fungiert damit als Indikator für einen tatsächlich vorhandenen, festen Körper, der sich unter ihr befindet.

Es scheint darum sinnvoll, das Phänomen des eingekleideten Schattens in Bezug zu einem vor allem ab den etwa 70er Jahren des 19. Jahrhunderts virulenten Themenfeld zu setzen, in dessen Zentrum die Auseinandersetzung mit Körper und Materie, besonders im Hinblick auf deren Erscheinen und Verschwinden, stand. Die Fragen nach der Beschaffenheit von Materie, nach deren Auflösung, Transparenz und physischer Durchlässigkeit waren in den Wissenschaften des fortgeschrittenen und ausgehenden 19. Jahrhunderts sehr präsent.³⁶⁸ Vor allem die Entdeckung der Röntgenstrahlen und die Entwicklung der Röntgenfotografie gaben Anlass zur Beschäftigung mit den Eigenschaften von Materie im Allgemeinen und Körpermaterie im Speziellen.³⁶⁹ Die Faszination der Röntgenstrahlen rührte vor allem von deren Vermögen her, „den menschlichen Körper zu durchdringen, ihn gleichsam durchsichtig zu machen.“³⁷⁰ Die Röntgenfotografie erlaubte damit einen anderen Blick auf die bekannte Materie und überschritt gewohnte

³⁶⁵ Beispiele finden sich etwa bei Biesalski, Ernst 1964.

³⁶⁶ Andersen, Hans Christian 1847, unpag.

³⁶⁷ Wells, Herbert George, *The Invisible Man*, erstmals erschienen 1897

³⁶⁸ Siehe u. a. Asendorf, Christoph 1989; Pytlík, Priska 2005; Linda Dalrymple 1995.

³⁶⁹ Zu Entwicklung und Verbreitung des Röntgenverfahrens sowie den ästhetischen Folgen in Wissenschaft und Kunst (auch in Beziehung zur Fotografie) siehe Roth, Tim Otto 2015, S. 145-216. Zum durch Röntgen veränderten Körperbild bes. S. 159.

³⁷⁰ Asendorf, Christoph 1989, S. 142

Seherfahrungen.³⁷¹ Der von unsichtbaren Strahlen durchdrungene Körper kam darin, seines fleischlichen Volumens beraubt, als ein „Schatten“ in unterschiedlichen Schwarz- und Grautönen daher.³⁷² Im Zuge der um die Jahrhundertwende gängigen Verknüpfung von Wissenschaft und okkulten Phänomenen³⁷³ sowie mit Blick auf die Fähigkeit der „Durchleuchtung“ wurden Röntgenstrahlen mit Hellsichtigkeit in Verbindung gebracht.³⁷⁴ Sie wurden in okkulte Theorien eingebunden, wie etwa in die der vierten Dimension. Leitend für die genannte Theorie ist die Annahme, dass Geschöpfe einer höheren Dimension durch Objekte der nächst niederen Dimension hindurchsehen können. So können Menschen, die sich in der dritten Dimension bewegen etwa durch die der zweiten Dimension zugehörigen Schatten sehen. Geschöpfe der vierten Dimension blicken entsprechend durch Menschen hindurch. Wie man sich den Anblick eines Menschen aus der Perspektive der vierten Dimension vorstellen könnte, führt der Architekt, Schriftsteller und Theoretiker Claude Bragdon vor, in der von ihm verfassten und illustrierten Schrift *A Primer of Higher Space* von 1913.³⁷⁵ Bragdon, ein amerikanischer Architekt aus dem Kreis um Louis Sullivan,³⁷⁶ beschäftigte sich intensiv mit spirituellen und übersinnlichen Phänomenen. Die Rolle und Rezeption seiner Schriften in Europa, das Bragdon wohl auch bereiste, wurde bisher nicht eingehend untersucht. Linda Dalrymple Henderson stellt aber in ihrer Publikation zur vierten Dimension in der modernen Kunst zum einen eine Verbindung Bragdons zur New Yorker Avantgarde-Szene der 1910er und 1920er her,³⁷⁷ in der sich mitunter auch Marcel Duchamp bewegte, der ja bekanntermaßen selbst Überlegungen zu verschiedenen Dimensionen anstellte.³⁷⁸ Zum anderen konstatiert Henderson ein generelles, alle zeitgenössischen Kunstbewegungen umfassendes Interesse für die vierte Dimension in den ersten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, wobei sie den Kubismus besonders hervorhebt.³⁷⁹ In diesem Bezugsfeld ist das Werk Bragdons *A Primer of Higher Space* anzusiedeln. Obwohl die Schrift erst 1913 erschien und ihre Rezeption in Europa wie oben dargelegt nicht an konkreten Beispielen belegt ist, so

³⁷¹Vgl. ebd., S. 142.

³⁷²Roth, Tim Otto 2015, S. 145-216 führt mehrere zeitgenössische Aussagen an, in denen die Röntgenaufnahmen als „Schatten“ oder „Silhouetten“ bezeichnet werden.

³⁷³Zum Okkultismus um 1900 sowie dem Bestreben, das Übersinnliche auf experimentellem Wege erklärbar zu machen siehe Ausst.Kat. *Okkultismus und Avantgarde* 1995; Pytlik, Priska, 2005.

³⁷⁴Vgl. Henderson, Linda Dalrymple 1995, bes. S. 15.

³⁷⁵Bragdon, Claude, *A Primer of Higher Space*, New York 1913

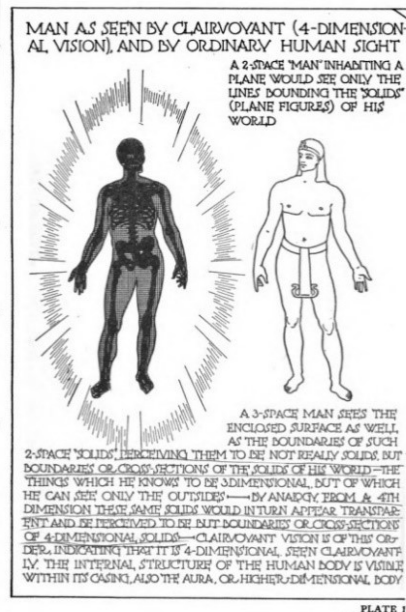
³⁷⁶Zur Biografie Bragdons siehe Costa, Erville 1964.

³⁷⁷Vgl. Henderson, Linda Dalrymple 1983, bes. S. 186-201.

³⁷⁸Ohne einen kausalen Zusammenhang behaupten zu wollen, sei hier auf die ähnliche Theorie des in Parawissenschaften bewanderten Marcel Duchamp hingewiesen. Auch er vertritt den Ansatz, dass dreidimensionale Objekte unserer Welt, Schatten der vierten Dimension seien. Siehe dazu Molderings, Herbert 1983 sowie Zaunschirm, Thomas 1982, S. 116f.

³⁷⁹Vgl. Henderson, Linda Dalrymple 1983, S. 339 ff. Henderson legt nahe, dass das Interesse der avantgardistischen Bewegungen für Theorien, die sich mit Dimensionen beschäftigten, mitunter darin begründet zu sein scheint, dass sich solche Überlegungen auch als eine Auseinandersetzung mit dem Raum begreifen lassen und die Abstraktion vorantreiben.

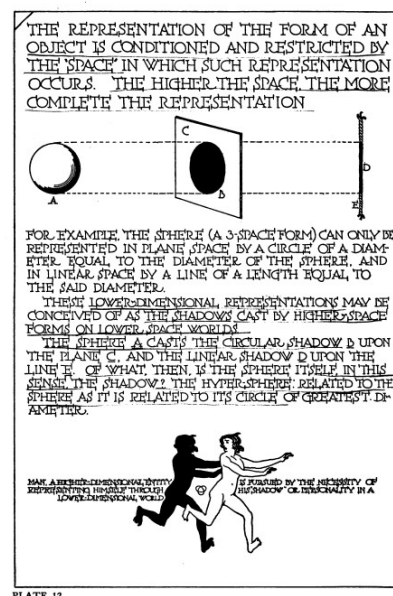
spiegelt sich darin doch das Interesse des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts nicht nur für den Raum und seine Dimensionen, sondern indirekt auch für die Frage nach der Materie von Körpern und deren Veränderung in Abhängigkeit zur entsprechenden Dimensionen. Der Einfluss vonseiten der Röntgenfotografie ist hier offenkundig.³⁸⁰ So zeigt Tafel 19 auf der rechten Seite die Ansicht eines Menschen, wie er von einem gewöhnlichen, der dritten Dimension zugehörigen Menschen gesehen wird (Abb. 48). Dieser Darstellung ist auf der linken Seite der



Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Abb. 48: Claude Bragdon, *A Primer of Higher Space*, Tafel 19, 1913, Digitalisat der Bibliothek Michigan im Rahmen des Projekts Google eBooks: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015007557161&view=1up&seq=61>



Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Abb. 49: Claude Bragdon, *A Primer of Higher Space*, Tafel 12, 1913, Digitalisat der Bibliothek Michigan im Rahmen des Projekts Google eBooks: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015007557161&view=1up&seq=61>

Tafel die Ansicht desselben Menschen durch einen Hellsichtigen, der der vierten Dimension angehört, gegenübergestellt. Die Sichtweise des Hellsichtigen entspricht der Ästhetik einer Röntgenaufnahme: das dunkle Skelett wird von einem grauen Fleischrand umfasst, die ganze Gestalt wirkt schattenähnlich und flächig. Der Rückgriff auf die Ästhetik der Röntgenfotografie erklärt sich zum einen aus der damals verbreiteten Annahme, dass Röntgenstrahlen der vierten Dimension angehörten, da sie Objekte der dritten Dimension durchdringen können, zum anderen aus dem Bestreben, den Abgebildeten als sowohl Körper als auch als Schatten darzustellen. Denn

³⁸⁰Zum Einfluss der Röntgenfotografie bei Bragdon siehe Henderson, Linda Dalrymple 1995, S. 19f; Roth, Tim Otto, S. 177, bes. Anm. 127 liefert zahlreiche Literaturhinweise zur Verbindung von Röntgenstrahlen und diversen Ansätzen von Parawissenschaften.

Bragdons Theorie zufolge werden Objekte in der jeweils nächst niederen Dimension durch Schatten repräsentiert, wie er auf Tafel 12 erklärt (Abb. 49): hier ist eine Kugel dargestellt, die in der nächst niederen Dimension durch einen flächigen, schwarzen Kreis und in der darauf niederen Dimension durch eine Linie repräsentiert wird – jedes Objekt, Phänomen usw. wird damit als ein Schatten der jeweils darüberliegenden Dimension aufgefasst. Zudem bezeichnet der Autor im begleitenden Text Repräsentationen niederer Dimensionen explizit als Schatten: „This lower-dimensional representations may be conceived of as the shadows cast by higher-space forms on lower space world.“ Der Komplexitätsgrad der visuellen Struktur wird damit in direkten Zusammenhang mit der Zugehörigkeit zu bestimmter Dimension gebracht, wobei der Schatten in diesem Konstrukt dem Körper theoretisch stets untergeordnet bleibt. Folgt man dieser Idee in aller Konsequenz, so müsste die Darstellung eines dreidimensionalen Objekts aus der Sicht eines höheren, vierdimensionalen Wesens zwar mehr zeigen als die Ansicht aus der Sicht eines dreidimensionalen Wesens, doch zugleich müsste sie auch ein Schatten sein, der per se weniger Informationen als das Objekt selbst transportiert. Diesen Konflikt vermag die Röntgenfotografie aufzulösen. Sie zeigt „mehr“ und zugleich „weniger“ als die gewohnte Ansicht, so dass Durchsichtigkeit und Schatten zu Äquivalenten werden. Dies korrespondiert wiederum mit der auch um 1900 noch populären Idee Lavaters, im Schattenbild die „durchleuchtete“ Seele, die charakterliche „Tiefenstruktur“ des Menschen erkennen zu können. *A Primer of Higher Space* skizziert damit ein komplexes Verhältnis von Körper und Schatten, in dem der Schatten dem Körper zwar untergeordnet, doch zugleich auch ein substanzieller Teil dessen ist und unter bestimmten Voraussetzungen gar mehr Informationen bereithält als der Körper. Diese ambivalente Position und Rolle des Schattens wird auch auf Tafel 12 ersichtlich (Abb. 49). Denn unter der oben beschriebenen Abbildung von Kugel, Kreis und Strich ist eine Darstellung abgebildet, die trotz der oben behaupteten eindeutigen Unterlegenheit des Schattens, diesen als bedrohlich und unheimlich inszeniert.³⁸¹ Das Bedrohliche des Schattens entwickelt sein Potential meist dann, wenn der Zusammenhang von Objekt und Schatten gekappt oder verschleiert wird, wenn der Schatten also eine Art von Eigenleben entwickelt. Diese tief verwurzelte Vorstellung greift Bragdon in der unteren Darstellung auf, die eine menschliche Gestalt zeigt, die von ihrem eigenen Schatten verfolgt wird. Der begleitende Text dazu lautet: „Man, a higher-dimensional entity is pursued by the necessity of representing himself through his shadow or a personality in a higher-dimensional world.“ Die Darstellung lässt offen, ob die Person den Schatten als fremd begreift und darum vor der Gestalt flüchtet, oder ob sie die bestehende Beziehung durchaus

³⁸¹Zur aus dem Eigenleben sich entwickelnden Bedrohlichkeit des Schattens sowie zum Dämonisierungseffekt siehe Kapitel 5.2.1.

erkennt und versucht, der daraus resultierenden Abhängigkeit zu entfliehen. Beides wird ihr nicht gelingen. In beiden Fällen wird dem Schatten aber auch, trotz seiner im Vergleich zum Körper niedrigeren Entität, eine auf Eigenleben gründende Machtposition verliehen. Das Unbehagen, das die Situation im Dargestellten auslöst, wird nicht nur in der Fluchtreaktion deutlich, sondern zugleich in der dämonisierten Gestalt des Schattens mit verzerrtem Profil, großer Nase und Hörnern. Beachtenswert ist, dass der Dargestellte nicht von irgendeinem, sondern von seinem *eigenen* Schatten in die Irre geführt wird.³⁸² Damit rückt die Verschränkung von Körper, Schatten und Identität in den Fokus. Diese Darstellung lässt erkennen, dass der „wissenschaftliche“ Entwurf des Schattens in Bragdons Werk, ganz im Sinne okkultur Wissenschaft, von althergebrachten Mythen um den Schatten (und dessen Eigenleben) durchtränkt ist. Was als gegensätzliche Pole – Wissenschaft und Mythos – erscheint, geht jedoch von derselben Idee aus, nämlich dem Verständnis von Schatten als etwas „Eigenständigem“. In dem einen Fall speist sich die Eigenständigkeit aus dem „alten“ Bild des sich verselbständigenden, vom Körper losgelösten Schattens. In dem anderen Fall basiert das neu entworfene, „wissenschaftlich“ begründete Eigenleben des Schattens weniger auf der Abkopplung vom Körper, als vielmehr auf dem Ineinanderfallen von Körper und Schatten. Es liegt nahe, dieses Gedankenspiel in die sich mitunter im Okkultismus äußernden Entwicklungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts einzubetten, die die Konstanz der Elemente infrage stellten und fundamentale Gewissheiten der Wahrnehmung und der Physik zu relativieren versuchten, so dass das Überdenken der angenommenen Materialität des Körpers sowie der Stofflosigkeit des Schattens nicht abwegig scheint. Vor diesem Hintergrund ermöglichte die Einführung der vierten Dimension den Schatten nicht mehr als zwingend körperlos zu interpretieren. Die Unsichtbarkeit des Fleisches, wie sie im Schatten gegeben ist, muss innerhalb dieses Konstrukts nicht unumgänglich als Äquivalent zur Körper- bzw. Stofflosigkeit gelesen werden. Die Grenze zwischen Körper und Schatten verschwimmt somit zusehends, Körper und Schatten werden aus einer dimensionsübergreifenden Sicht nahezu austauschbar.

³⁸²Die Verwandtschaft von Spiegel und Schatten wird in Kapitel 5.3.2 dargelegt.

5.2 TYPEN, SCHABLONEN, GENERALISIERUNGEN – ZUM ABSTRAKTIONSVERMÖGEN DER SILHOUETTE

5.2.1 ALLGEMEINGÜLTIGKEIT IN TEXT UND BILD - DER SCHATTENRISS IM MÄRCHENBUCH

Der Schattenriss als Illustrationsmittel in Märchenbüchern wurde bereits in Kapitel 4.2.1 unter der Prämisse der kindgerechten Wahrnehmung sowie in Kapitel 4.2.3 im Hinblick auf die Suche nach der Ursprünglichkeit im Volkstümlichen thematisiert. Über die dort dargelegten Aspekte hinaus legen auch die signifikanten Struktur- und Stilmerkmale der Textgattung Märchen eine in Schattenriss gestaltete Illustration nahe, wie im Folgenden zu zeigen sein wird. Die Schattenrissillustration im Märchen gibt dabei nicht nur das Geschehen bildlich wieder, sondern visualisiert zugleich die Charakteristika der spezifischen Textgattung des Märchens.

Die ersten Schattenrisse in Märchenbüchern finden sich vereinzelt um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Analog zur Entwicklung im Kinderbuch,³⁸³ gewinnen Silhouettendarstellungen auch in Märchenbüchern im letzten Drittel des Jahrhunderts zunehmend an Popularität, bis die Märchenillustration in Schattenriss im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts ihren Höhepunkt erreicht. Die illustrierenden Schattenrisse findet man vor allem in kleinformatigen, aber reich bebilderten handlichen Büchern, die an ein breites Publikum adressiert waren. Diese Beobachtung gilt für Märchenbücher des 19. wie des 20. Jahrhunderts. In den meisten Fällen ist jedes Märchen mit mindestens einer Illustration ausgestattet. Dabei war es nicht ungewöhnlich, unterschiedliche Techniken, etwa Holzschnitt, Kupfer- und Stahlstich oder Lithographie sowie verschiedene Darstellungsarten wie Silhouette, Umrisszeichnung und farbige Illustrationen nebeneinander im selben Buch zu gebrauchen. In Kapitel 2.3.2 wurde diese Variationsbreite anhand des von Karl Fröhlich illustrierten *Jugendschatzes* aus dem Jahr 1900 dargelegt. Im Zuge dessen wurde durch einen Vergleich von Farblithografien mit Schattenrissillustrationen und deren Beziehung zum Text auf das Abstraktionspotential von Schattenrissen hingewiesen. So bewegen sich die räumlich offensichtlich an den Text gebundenen Schattenrissillustrationen in ihrer formalen Erscheinung sowie in ihrem Inhalt auf einer abstrakteren Ebene als die Farblithografien. Die auf das Wesentliche reduzierten Schattenrisse beziehen sich weniger auf konkrete Textstellen, sondern beanspruchen eine allgemeinere Gültigkeit. In diesem Anspruch korrespondieren sie mit den spezifischen Merkmalen des Märchens. Es lässt sich eine Analogie von Textgattung und Bildtypus hinsichtlich der Darstellungsweise des Beschriebenen ausmachen, die sich vor allem in Reduktion und Abstraktheit äußert. Der Schattenriss reduziert das Dargestellte auf Fläche und

³⁸³Zum Schattenriss im Kinderbuch siehe Kapitel 4.2.2.

Umriss und bietet weniger ein Abbild als vielmehr eine Art Chiffre des jeweils Dargestellten. So etwa in Dora Polsters Illustration zu *Rapunzel* (Abb. 50). Hier ist der Wald, in dem sich der Rapunzelturm befindet, durch drei stilisierte, nahezu gleichförmige Bäume mit regelmäßig geformten Blättern piktogrammatisch dargestellt. Sie sollen keinen ganz spezifischen Wald abbilden, sondern stehen ganz allgemein für „den Wald“. Analog dazu wird auch im Märchen der Wald einfach nur als „Wald“ bezeichnet, dem bestenfalls die Adjektive „dicht“ oder „dunkel“ beigegeben sind.³⁸⁴ Der Verzicht auf detaillierte Landschafts- und Ortsbeschreibungen gehört zu den gattungsspezifischen Charakteristika des Märchens. Es spricht nicht von konkreten, in der realen Welt existenten Orten oder von ganz bestimmten Wäldern. Vielmehr fungieren die jeweiligen Orte des Märchens, ob Wald, Dorf, Schloss etc. als soziale Räume, an die sich ganz spezifische Eigenschaften, Erwartungen und Stimmungen knüpfen.³⁸⁵ Bestimmte Geschehnisse und Ereignisse sind daher nur an bestimmten Orten möglich, so dass diese keine bloße Kulisse für die Handlung, sondern vielmehr Bedingungen der Handlung sind. Die individuelle Ausprägung eines Ortes ist aber genau darum für die Märchenerzählung nicht wichtig: der Wald

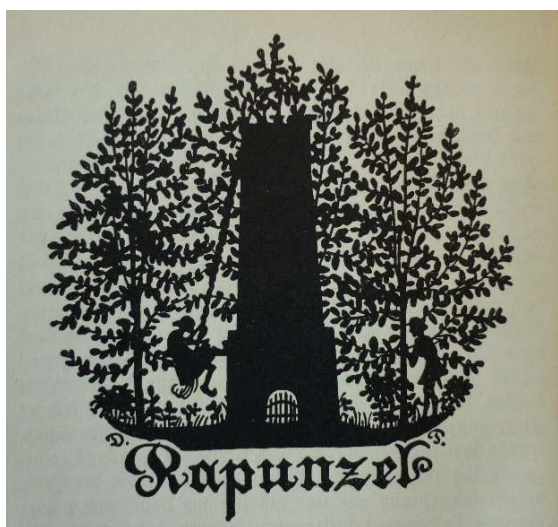


Abb. 50: Dora Polster, Illustration zu *Rapunzel*, in: Thilo-Luyken, M. (hrsg.), *Deutsche Märchen*, Ebershausen 1911

eines Märchens ist mit den Wäldern anderer Märchen austauschbar, solange der Wald ein Wald bleibt. Dasselbe kann auch für das Märchenpersonal behauptet werden, denn bestimmten Figuren werden stets dieselben spezifischen Eigenschaften zugeordnet.³⁸⁶ Die Märchenhandlung ist dementsprechend nicht an die individuelle Gestaltung der Figuren und Orte gebunden, sondern entwickelt sich schablonenartig nach einem festen Muster. Der Schattenriss als bildliches

³⁸⁴Vgl. Rebholz, Dore 1944, S. 10.

³⁸⁵So steht der Wald z. B. in Abgrenzung zur Zivilisation, kann Zauberkkräfte besitzen und hat immer etwas Unheimliches und Gefährliches. Siehe etwa Rebholz, Dore 1944.

³⁸⁶Siehe dazu z. B. Lüthi, Max 1974. Zu den Wesensmerkmalen des Märchens siehe auch Özbek, Olga B. 2012.

Darstellungsmittel korrespondiert mit dieser Textgestaltung insofern, als dass er alle Details ausblenden und das Dargestellte auf dessen charakteristische und unverzichtbare Konstanten reduzieren kann. Eine literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Märchen, die ihren Fokus vor allem auf die Strukturanalyse legte, erfolgte vor allem in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts,³⁸⁷ als auch der Schattenriss als Illustrationsmedium gängig war. Eine Illustration, die in diese Zeit fällt und die oben beschriebenen Strukturmerkmale des Märchens, im Besonderen hinsichtlich des Ortes widerspiegelt, ist eine von Hans Krause angefertigte Schattenrissdarstellung zu *Dornröschen* (Abb. 51). Krause wählt eine Szene, die zum festen Kanon der Dornröschenillustrationen gehört, nämlich die Erlösung der schlafenden Prinzessin durch den Prinzen. Er reduziert seine Darstellung auf drei wesentliche Bestandteile der Szene: das Dornröschen, den Prinzen und die Rosenranken. Dies ist insofern ungewöhnlich, als dass diese



Abb. 51: Hans Krause, Illustration zu *Dornröschen*, 1918, in: Freyberger, Regina 2009, Abb. 521, S. 385

Szene in andersartigen Illustrationen üblicherweise in einen Ort eingebettet wird. Meist findet der Prinz das Dornröschen auf einem prächtigen Bett schlafend vor. Rosenranken schlingen sich um die Bettpfosten, während im Hintergrund ein Fenster (häufig ein Rundbogenfenster) die Wand durchbricht – auf diese Weise ist die Mehrzahl der Dornröschenillustrationen aufgebaut. Eine andere, seltenere Variante zeigt die Schlafende zu Füßen der alten Spinnerin auf dem Boden der Turmkammer, wo sie der Prinz vorfindet.³⁸⁸ Die unterschiedlichen Orte der Szene erklären sich aus den verschiedenen Varianten des Märchens, die sich im Laufe der Zeit entwickelten. Illustrationen, die das schlafende Dornröschen in einer konkreten Umgebung zeigen, orientieren sich also stets an dieser oder jener Version des Märchentextes. Krauses Darstellung hingegen lässt

³⁸⁷Die Strukturanalyse wird in erster Linie mit dem Philologen Vladimir Propp und dessen Werk *Morphologie des Märchens* (1928) verbunden.

³⁸⁸Zu Dornröschenillustrationen siehe auch Freyberger, Regina 2009, mit zahlreichen Bildbeispielen.

sich mit beiden Textversionen vereinbaren. Der Illustrator ignoriert beschreibende Details und reduziert mit seiner Schattenrissdarstellung die Szene auf ihre Kernaussage. Denn für den Handlungsverlauf des Märchens besitzt der Ort, an dem die Prinzessin einschläft, keine Relevanz. Wichtig ist nur, dass sie einschläft und erst nach sehr langer Zeit, nachdem das Rosengebüsch das gesamte Schloss eingenommen hat, von dem herbeieilenden Prinzen erlöst wird. So zeigt Krause den zur Schlafenden stürmenden Prinzen, während das Dornröschen in seiner Hand noch den Auslöser der gegebenen Situation, die Spindel, hält. Das Spinnennetz zu Füßen der Prinzessin deutet auf die lange Zeitdauer hin, die seitdem verstrichen ist. Das Rosengebüsch, das beide Protagonisten umgibt, verweist auf die Prüfung, die der Auserwählte bestehen musste. Zugleich verbildlichen die unterschiedlichen Blühstadien der Rosen die erblühende Liebe des jungen Paares. Krause beschreibt die Situation ohne sie in einen konkreten Ort einzubetten und unterstreicht durch die Abstraktheit bzw. Nicht-Vorhandensein der Umgebung den topografisch verallgemeinernden Charakter der Märchenszene.³⁸⁹ Wie die piktogrammatischen Bäume aus dem vorangegangenen Beispiel sind auch die Rosenranken nicht als eine tatsächliche Umgebung, sondern allein als ein spezifisch definierter Ort relevant, mit dem ganz bestimmte Erwartungen und Handlungen einhergehen. So vermittelt Krauses Schattenrissillustration nicht nur den Inhalt des Märchens, sondern übersetzt zugleich die Charakteristika seiner Erzählweise und Textstruktur in Bildsprache. Wie das Märchen vermag auch der Schattenriss das Dargestellte soweit zu abstrahieren, dass die Szene einen zeit- und ortsunabhängigen und damit teilweise allgemeingültigen Charakter gewinnt.³⁹⁰

Diese Qualität des Schattenrisses wird auch in der Funktion als Überschriftenillustration deutlich, denn häufig sind in Märchenbüchern die Überschriften mit Schattenrissdarstellungen kombiniert, wie etwa bereits beim *Jugendchatz* gesehen.³⁹¹ Dabei wird neben seiner abstrahierenden, überordnenden Eigenschaft auch das ornamentale Potential des Schattenrisses genutzt.³⁹² Die Überschriftenillustrationen sind oft symmetrisch aufgebaut und/oder nach geometrischen Figuren ausgerichtet. Häufig kommt ein gleichförmig und regelmäßig ausgeführtes Blatt- und Rankenwerk zum Einsatz und verleiht den Illustrationen eine Ornamentalität, die in vielen Fällen unterstützt wird durch den Einsatz der Schrift als

³⁸⁹Die Unabhängigkeit des Märchens von Ort und Zeit zählt zu seinen wichtigsten Charakteristika. Siehe dazu Lüthi, Max 1974. Zur Raumvorstellung im Märchen siehe auch *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, hrsg. v. Brednich, Rolf Wilhelm, Band 11, Eintrag „Raumvorstellung“, Berlin 2004.

³⁹⁰Zum Realitätsbezug und Abstraktion im Märchen siehe Antonsen, Jan Erik 2007, bes. S. 77.

³⁹¹Siehe Exkurs in Kapitel 2: Die Nähe zur Schrift.

³⁹²Zum ornamentalen Potential von Scherenschnitt und Schattenriss siehe Kapitel 6.

Gestaltungselement.³⁹³ Der symmetrische bzw. geometrische Aufbau der Illustrationen sowie die Härte des Kontrastes von Schwarz und Weiß, gepaart mit der Schärfe der Umrisse, weisen auf die strenge Struktur des Märchentextes voraus, die von festen Formeln und Wiederholungen geprägt und einem festen Rhythmus unterworfen ist. Zudem sind die Figuren des Märchens nach strengen formalen Regeln konstruiert. Sie sind eindeutig bestimmten Kategorien wie „gut“ und „böse“, „schön“ und „hässlich“, „dumm“ und „klug“ zugeordnet, ebenso wie sie klar und geradlinig in ihren Entscheidungen sind.³⁹⁴ Diesen auf Extreme ausgerichteten Aufbau der Protagonisten sowie der gesamten Handlung spiegelt der Schattenriss in seiner formalen Strenge wieder – wie es im Schwarz-Weiß keine Grauzonen gibt, gibt es im Märchen keine Zwischenzustände. Daraus resul-



Abb. 52: Dora Polster, Illustration zu *Dornröschen*, in: Thilo-Luyken, M. (hrsg), *Deutsche Märchen*, Ebershausen 1911

tiert eine tiefenlose Struktur des Märchens, die wiederum in der Flächengebundenheit des Schattenrisses ihre visuelle Analogie findet. Exemplarisch sei hier eine von Dora Polster angefertigte Illustration zu *Dornröschen* angeführt (Abb. 52). Hier fungiert der Schattenriss des vom Rosengebüsch umrankten Schlosses als ein Querschnitt der Szene, als zeige er eine dünne, aus der Mitte des Schlosses herausgetrennte flache Scheibe. Die Schnittstelle ist äußerst präzise gewählt, so dass genau das zu sehen ist, was für relevant erachtet wird. Alles vor oder hinter der gewählten Schnittstelle Liegende bleibt unsichtbar. In dieser konsequenten Tiefenlosigkeit, die bedingt, dass alles Dargestellte sich auf einer einzigen Ebene abspielt, ähneln sich Schattenriss und Märchen. Der Schweizer Literaturwissenschaftler Max Lüthi, der zu den bedeutendsten

³⁹³ Diverse Beispiele für symmetrische Gestaltung der Überschriften sowie für den Einsatz der Schrift als Gestaltungselement finden sich etwa bei den Illustrationen von Dora Polster in: Thilo-Luyken, M. (hrsg), *Deutsche Märchen*, Ebershausen 1911

³⁹⁴ Zur strengen und tiefenlosen Struktur des Märchens siehe Lüthi, Max 1974.

Märchenforschern des 20. Jahrhunderts zählt, schreibt zum Aufbau des Märchens: „Eigenschaften werden mit Vorliebe in Form von Handlungen ausgedrückt, Beziehungen in Form von Gaben. Das heißt, es wird alles möglichst auf die gleiche Fläche projiziert, auf die der Handlung; alles dahinter Stehende bleibt so gut wie unbeleuchtet. [...] Nur was in die Fläche der Handlung tritt, nur was den hell beleuchteten Weg des Helden kreuzt, wird sichtbar, dafür aber scharf und genau. Figuren und Handlungen sind ohne Tiefenstaffelung, statt des Ineinander und Miteinander herrscht das Nebeneinander oder Nacheinander. Die Bilder des Märchens sind flächig, seine Figuren isoliert [...].“³⁹⁵ Die Assoziation mit Schattenrissen, die sich dieser Beschreibung förmlich aufdrängt, ist zweifelsohne auch der Wortwahl Lüthi geschuldet. Auch liegt die Vermutung nahe, dass die in Märchenbüchern verbreiteten Schattenrissillustrationen Lüthi in der Formulierung seiner Überlegungen beeinflusst haben mögen. Dies schwächt allerdings nicht die bestehende Parallele, die darin gegeben ist, dass Märchen und Schattenriss sich jeweils in nur einer Ebene entfalten. Letztlich zeichnen sich Märchen und Schattenrisse durch Reduktionsvorgänge aus, die zur Formulierung eines eindeutigen und klaren Bildes verhelfen sollen. Dies zieht aber automatisch das Weglassen von Details nach sich, so dass sich Schablonen und Typen des Dargestellten entwickeln, was schließlich zu einer höheren Übertragbarkeit und damit Allgemeingültigkeit der Bilder und Motive beiträgt.

Die auf Reduktion beruhende Abstraktheit der Silhouette greift aber nicht nur die vom Märchen geforderte Allgemeingültigkeit auf, zudem korrespondiert sie mit dem Phantastischen im Märchen. In diesem Zusammenhang sei nochmal auf die angebliche Kopplung der Phantasie an das Kindesalter hingewiesen,³⁹⁶ die eine in Schattenriss gestaltete Bebilderung der Kinderliteratur zusätzlich untermauert. Das in Kapitel 3.1 beschriebene imaginative Potential der Silhouette, das in der formalen Reduktion ihren Ursprung besitzt, mündet in eine phantasieanregende Wirkung und knüpft damit an die wunderbaren und irrealen Elemente des Märchens an. So lassen sich die im Märchen stattfindenden Metamorphosen und Verwandlungen im Schattenriss zum einen technisch einfacher und unkomplizierter umsetzen, da allein der Umrissverlauf geändert werden muss, um einen Gegenstand in einen anderen zu verwandeln.³⁹⁷ Zum anderen korrespondiert auch hier die bildliche Umsetzung erneut mit der Textstruktur, denn für gewöhnlich schildert das Märchen nicht wie genau die Verwandlung vonstattengeht, welcher Teil etwa wie und in welcher Reihenfolge mutiert. Es wird lediglich mitgeteilt, dass etwas oder jemand sich zu etwas oder jemand anderem wandelt. Damit wird ein fester Rahmen gezogen, der

³⁹⁵Lüthi, Max 1974, S. 31

³⁹⁶Siehe Kapitel 4.2.2.

³⁹⁷Zur Relevanz der Form (in Abgrenzung zur Literarisierung) für das Phantastische im Märchen, die von Filmtheoretikern der Avantgarde (vor allem Béla Balázs) am Beispiel der Märchenfilme Lotte Reinigers angeführt wurde siehe Stiegler, Bernd 2012, S. 60f.

sich im Schattenriss als klar definierter Umriss wiederfindet, innerhalb dessen sich die Phantasie entfalten kann. Zugleich distanzieren sich Märchen wie Schattenriss durch ihre Schablonenartigkeit und Typisierung von einer mimetischen Wiedergabe der Wirklichkeit als auch generell vom Anspruch, die Realwelt abzubilden. Das Märchen erschafft eine eigene phantastische Realität, die in sich geschlossen ist und nach eigenen, von der Realwelt unabhängigen Gesetzmäßigkeiten funktioniert. So ist es dem Märchen möglich, Diesseits und Jenseits, das Sichtbare und das Unsichtbare, das Mögliche und Unmögliche in ein und derselben Dimension zu vereinen. Trotz der scharfen Trennung von Märchen- und Realwelt, existieren auch Verbindungskanäle zwischen den beiden Welten, die die Anschlussfähigkeit des Märchens an die Wirklichkeit des Lesers gewährleisten. So interagieren und verschränken sich im Märchen Fremdes und Vertrautes und tragen auf einer abstrakten Ebene Grundkonflikte des menschlichen Lebens aus,³⁹⁸ die zu jeder Zeit mit jeweils aktuellen Problemhorizonten verknüpft werden können.

Der deutsche Künstler Henrik Schrat greift in zahlreichen seiner Werke immer wieder den Schattenriss als einen mit Märchen und zeit- sowie ortloser Idylle assoziierten Bildtypus auf,³⁹⁹ um sich auf diese Weise mit der „Realwelt“ und den darin aktuellen Fragen – und letztlich auch mit den Modellen von Abstraktion und Mimesis – auseinanderzusetzen. Eines der frühen Beispiele, bei dem ein ambivalentes Nebeneinander, Ineinander und Gegeneinander von Märchen- und Realwelt – analog zu abstraktem Schattenriss und mimetischer Spiegelung – herrscht, ist die Litfaßsäule *Funk & Ranke* aus dem Jahr 2004 (Abb. 53 a-c). Auf der mit einer Spiegeloberfläche versehenen Säule sind mit schwarzer Farbe verschiedene Szenen in Schattenriss dargestellt. Manche Szenen besitzen einen märchenhaften Charakter, andere stellen Sequenzen der alltäglichen modernen Welt dar. So ist der märchentypische dunkle Tannenwald, in dem ein Lagerfeuer lodert und an dessen Rand eine geheimnisvolle Gabe überreicht wird, mit den Figuren eines eilenden Geschäftsmannes mit Aktenkoffer, eines Telefonierenden sowie einem über den Tannen kreisenden Helikopter kombiniert.⁴⁰⁰ Im Schattenriss bringt Schrat Motive verschiedener Welten auf den gemeinsamen Nenner von Umriss und Fläche. Märchendarstellungen gleich, sind hier weder Individuen noch konkrete, an Zeit und Ort gebundene Szenen wiedergegeben als vielmehr allgemeintypische, signetartige Darstellungen von Menschen und Situationen, ob aus Märchen- oder Alltagswelt. Trotz der Verschiedenartigkeit der

³⁹⁸Vgl. Özbek, Olga B. 2012, S. 7.

³⁹⁹Zur Verknüpfung von Märchen-Idylle-Schattenriss siehe Kapitel 4.2.3.

⁴⁰⁰Die vorliegenden Abbildungen zeigten nicht alle Ansichten, so dass die Beschreibung aus dem Ausst.Kat., *Henrik Schrat* o.J., S. 14 herangezogen wird.

Motive und obwohl sich keine lineare Handlung feststellen lässt, bilden die Schattenrisse eine Einheit, die geschlossen der von der Säulenoberfläche gespiegelten Welt gegenübersteht.



Abb. 53 a)-c): Henrik Schrat, *Funk & Ranke*, 2004, Gera, Litfaßsäule, Edelstahl, Farbe, Höhe 3,5 m, ©Henrik Schrat

Im Gegensatz zu den Schattenrissdarstellungen spiegelt die Säulenoberfläche, wenn auch verzerrt, ganz konkrete, nicht austauschbare Orte ebenso wie individuelle, an der Säule vorbeigehende Menschen. Die gespiegelte Welt prallt an der Oberfläche der Säule förmlich ab und wird zum Betrachter zurückgeworfen, wohingegen die Schattenrisse in entgegengesetzte Richtung funktionieren: sie verschlucken alles und saugen jedes Licht in sich auf. Die Schattenrisse gleichen Löchern, die aus der mimetischen Spiegelung der realen Welt herausgeschnitten sind und in eine andere, abstrakte „Parallelwelt“ führen.⁴⁰¹ So stehen sich in dieser Arbeit zwei Darstellungsmodelle, zwei Welten gegenüber, die in bzw. auf der verspiegelten Säule bei all ihrer Verschiedenheit dennoch in Interaktion treten. Denn letztlich ist das Gegenüber von Spiegel und Schattenriss zugleich auch ein Nebeneinander und ein Miteinander. Zum einen stellen die der modernen Alltagswelt entstammten Motive eine Brücke zwischen der Schatten- und der Spiegelwelt her. Zum anderen bietet das eigene Spiegelbild als Scharnierelement die Chance, beide Welten in Beziehung zueinander zu setzen. Bedenkt man zudem, dass Spiegelung und Schattenwurf über die Kategorie des Abdrucks verwandt sind, wie in Kapitel 5.3.2 darzulegen sein wird, öffnet sich eine weitere Ebene der Annäherung. So spiegelt sich im gleichzeitigen Gegenüber, Nebeneinander und Miteinander von Spiegelung und Schattenriss letztlich auch das

⁴⁰¹Zur Verwandtschaft von Schattenriss und Loch siehe Kapitel 5.3.1.

ambivalente Verhältnis von realer Welt und phantastischem Märchen bzw. der beiden Darstellungsmodelle Mimesis und Abstraktion.

5.2.2 INDIVIDUALITÄT UND GENERALISIERUNG – IN LAVATERS TRADITION

Analog zum in Kapitel 4 erläuterten „Doppelpotenzial“ des Schattenrisses sowohl als Trugbild als auch als Instrument der Erkenntnis, kann der Schattenriss auch als sowohl individuelles Abbild wie auch Mittel zur Generalisierung genutzt werden. Wie in Kapitel 4 ausführlich dargelegt, galt, vor allem im 18. Jahrhundert, der Schattenriss eines Kopfes als ein authentisches Porträt, das Nähe zum Dargestellten aufbaut und dessen persönlichen Charakter und Individualität dem Betrachter adäquat vermittelt. Doch trotz dieser Konnotation des Gesichtsprofils als ein individueller „Abdruck der Persönlichkeit“, weist der Bildtypus des Schattenrisses, der im undefinierten Inneren alle individuellen Züge tilgt, zugleich eine ausgeprägte Tendenz auf zur Generalisierung und Verallgemeinerung bis hin zur Anonymisierung. Die Bildergeschichte *Der Heimgarten*, die sich über zwei Seiten der *Fliegenden Blätter* aus dem Jahr 1916 erstreckt, nutzt anschaulich diese anonymisierende Qualität des Schattenrisses. Die gesamte Bildergeschichte ist in Umrisszeichnung gestaltet, bis auf eine Szene, die bezeichnenderweise in Schattenriss dargestellt ist: der nächtliche Diebstahl des angebauten Gemüses (Abb. 54). Die Diebe samt ihrem Diebesgut heben sich hier als schwarze Silhouetten von einem hellen Hintergrund ab. Die Schwärze der

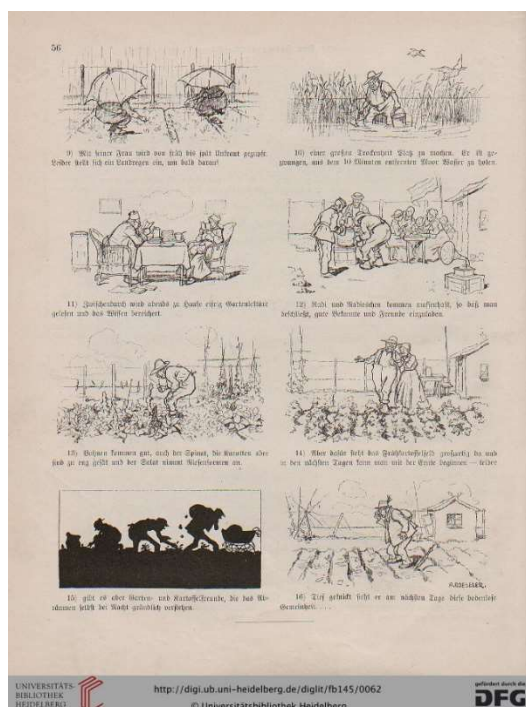


Abb. 54: Illustration zur Geschichte *Heimgarten* in den *Fliegenden Blättern*, 1916, Nr. 3706, S. 56, Digitalisat der Universitätsbibliothek Heidelberg: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fb145/0062>

Personen zeigt zum einen stellvertretend die Dunkelheit der Umgebung an. Zum anderen anonymisiert sie die Diebe, indem sie die individuellen Merkmale der Gesichter unkenntlich macht. Von solchem Einsatz der Schwärze berichtet auch das *Grimmsche Wörterbuch*. Darin ist bei dem Eintrag „schwarz“ angemerkt, dass „schmuggler sich das gesicht schwärzen, um sich unkenntlich zu machen“.⁴⁰²

Die sich daraus ableitende Verwendung des einheitlich schwarzen, jede Binnengestaltung tilgenden Schattenrisses als Instrument der Anonymisierung scheint in einem scharfen Gegensatz zu Lavaters Idee des die Persönlichkeit und Seele offenbarenden Schattenbildes zu stehen. Allerdings erkannte und nutzte auch Lavater das verallgemeinernde und anonymisierende Potential des Schattenrisses. So trennte auch er den Schatten vom Individuum und entwarf Profiltypen, die eine Allgemeingültigkeit für sich beanspruchen. Entsprechend finden sich in den *Fragmenten* neben Individualporträts auch erfundene Schattenrisse, die bestimmte Kategorien und Typen von Persönlichkeiten mustergültig visualisieren sollen.⁴⁰³ Somit ist die Ausrichtung des Schattenrisses bei Lavater zweigerichtet: das Profilschattenbild fasst sowohl das Individuelle als auch das Allgemeingültige. Der Physiognom behauptet dabei die eigentlich allein dem individuellen Abdruck geltende, auf dem Herstellungsvorgang gründende Authentizität des Schattenporträts auch für erdachte Schattenrisse. Auf diese Weise scheint er zu versuchen, das Verlangen nach individuellem Porträt mit dem im Sinne einer aufklärerischen Vermessbarkeit der Welt angestrebten Schematismus mittels Schattenriss zu vereinen. Auch in der Nachfolge der *Fragmente* wurde der Schattenriss für verschiedene nach beispielsweise Ethnie, sozialer Schicht oder Nationalität kategorisierende Typdarstellungen herangezogen. Ein Beispiel hierfür sind etwa die getuschten *Volkstypen*-Silhouetten von Gustav Jar. Schulz aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Abb. 55). Die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Volksgruppe soll sich hier außer anhand des Verlaufs des Gesichtsprofils auch aus der Haarfrisur und Barttracht sowie der Kopfbedeckung bzw. dem jeweiligen Kopfschmuck erschließen. Im Kontext der im 19. Jahrhundert immer mehr an Bedeutung gewinnenden Idee des Nationalstaates und nationaler Identitäten ist diese „ordnende“ Darstellung eine von vielen dieser Art. Beim Versuch, nationale Charakteristika zu erfassen, bedienten solche Bilder die gängigen Klischees von den angeblich typischen Erscheinungen bestimmter Völker und Ethnien und bekräftigten stigmatisierte Bilder des unbekannten „Anderen“.

⁴⁰²DWB, Bd. 15, Sp. 2302 (1898)

⁴⁰³Etwa die neun erdachten Silhouetten (Bd.1, XVII. Fragment, *Physiognomische Übungen zur Prüfung des physiognomischen Genies*, Tafel U, S. 222), an denen Lavater versuchte, prägnante Charaktereigenschaften auszuarbeiten. Auch finden sich bei ihm, allerdings nicht immer in Schattenriss, Darstellungen abstrakter Personifikationen, so etwa von Temperamenten oder Nationen. Siehe dazu Lachs, Daniela 1999.



Abb. 55: Gustav Jar. Schulz, *Volkstypen*, um 1860 in einer ungarischen Zeitschrift veröffentlicht, ursprünglich getuschelt, in: Maas, Ellen 1982, Abb. 14, S. 62

An diesen Punkt knüpfen die gegenwärtigen Arbeiten der US-amerikanischen Künstlerin Kara Walker an. Walker reflektiert in ihren Werken die aus der physiognomischen „Forschung“ hervorgegangene Tradition der Silhouette als Darstellungsmodus für „Menschentypen“ (Abb. 1, 12, 13). Ihre großformatigen, zum Teil lebensgroßen, schwarzen, geschnittenen Silhouetten, die sie meist an weißen Wänden anbringt, zeigen keine Individuen. Vielmehr setzt sich Walker mit ethnischen, politischen und sexuellen Identitäten auseinander. Sie bedient sich historisch erwachsener und zum Teil bis heute bestehender Stereotypen von Schwarzen und Weißen, die sich in Physiognomie, Kleidung und Tätigkeiten der Figuren manifestieren,⁴⁰⁴ wobei sie durch das einheitliche Schwarz aller Figuren die Unterscheidung der Hautfarbe zugleich ad absurdum führt. Den Stereotypen, die Walker bis an ihre Grenzen ausreizt und ironisiert, liegt ein Menschenbild zugrunde, das zu einem großen Teil im „neuen Wissenschaftsverständnis der Messbarkeit“⁴⁰⁵ des 18. und 19. Jahrhunderts ausgehandelt wurde. Zugleich knüpft die Künstlerin mit den dargestellten Motiven häufig inhaltlich an die literarische Gattung der Sklavenromane des 19. Jahrhunderts an und greift die darin transportierten Körperbildmuster auf. Formal orientiert sie sich an der bürgerlichen Silhouette desselben Jahrhunderts, die sie vom Kleinformatigen ins Monumentale oder auch Monströse steigert.⁴⁰⁶ Walker nutzt die plakativen Körperbilder, um Unterscheidungen bzw. den Gebrauch von Unterscheidungen zwischen Schwarz und Weiß, zwischen Mann und Frau, reich und arm sowie zwischen hoher und niedriger sozialer Stellung zu reflektieren. Immer geht es um das Eigene und das Andere, um das Eine, das sich vom Anderen abgrenzt – ein Muster, das Walkers Werke für systemtheoretische Überlegungen zugänglich macht, bei denen aber nicht die Motivation Walkers, sondern die Funktionsweise der Werke im

⁴⁰⁴Es gibt zahlreiche Beiträge zu Walkers Arbeiten unter dem Gesichtspunkt der Aufarbeitung der US-amerikanischen Geschichte und des Rassenkonflikts. Siehe dazu Anm. 27

⁴⁰⁵Haarer, Andrea 2012, unpag.

⁴⁰⁶Vgl. Ackermann, Marion 2001 (b), S. 233.

Fokus steht. Die Systemtheorie beschreibt theoretische Prozesse des Unterscheidens, auf denen letztlich jede vorgenommene Einordnung von Begriffen, Bildern oder Ideen basiert. So geht sie davon aus, dass jede Art von Kategorisierung und damit Typisierung auf dem Ziehen, Kodieren und Dekodieren von Unterscheidungen beruht. Alexandra Karentzos geht in einem Aufsatz *Beobachtung und Differenz. Weiß wird zu Schwarz und Schwarz wird zu Weiß – Kara Walkers Spiel mit Unterscheidungen* diesem Ansatz nach und befragt Kara Walkers Silhouetten im Hinblick auf die Systemtheorie Niklas Luhmanns.⁴⁰⁷ Luhmann beschreibt jede gemachte Beobachtung als eine Unterscheidung: man sieht etwas nur im Unterschied zu etwas anderem. Beobachtungen, die davon ausgehen, dass die ihnen zugrunde liegende Unterscheidung von sich aus existent und in der beobachteten Weise aus sich heraus vorfindbar sei, bezeichnet Luhmann als Beobachtungen erster Ordnung. Diese Beobachtungssysteme besitzen allerdings einen sogenannten „blinden Fleck“, denn sie reflektieren nicht, auf welchen Voraussetzungen die getroffenen Unterscheidungen beruhen. Um den „blinden Fleck“ zu problematisieren, muss ein Beobachter zweiter Ordnung eingeschaltet werden, der seine Aufmerksamkeit auf das Zustandekommen der Unterscheidungen, die der Beobachtung erster Ordnung zugrunde liegen, richtet. In diesem Bezugsrahmen der Beobachtung zweiter Ordnung verortet Karentzos die Arbeiten Kara Walkers.⁴⁰⁸ Sie führen scheinbar ungefiltert ethnische, rassische, geschlechtliche und soziale Unterscheidungen der Beobachtung erster Ordnung vor, die sich offensichtlich in Stereotypen äußern. Auf diese Weise konfrontieren die Werke den Betrachter mit der Frage, woher dieser das nötige Wissen besitzt, um die einheitlich schwarzen Figuren den jeweiligen Klischees von „Menschentypen“ zuzuordnen. Walker verleiht der Befragung des Betrachters zusätzlich Nachdruck, wenn sie die Beleuchtung des Werkes so ausrichtet, dass der vom Betrachter geworfene Körperschatten sich an der Wand abzeichnet und zu einem Teil der komponierten Schattenszene wird. Der Betrachter wird über seinen eigenen Schatten in das Werk hineinversetzt. Der Rezipient wird zu einem Bestandteil der Silhouettenwelt und muss sich mit seiner Rolle in dem Gezeigten auseinandersetzen, ohne seine Andersartigkeit zu verlieren, denn sein tatsächlicher Schatten unterscheidet sich weiterhin von den papiernen, ausgeschnittenen und bewegungslosen Silhouetten. Die Auseinandersetzung mit scheinbar scharf gezogenen und so klar formulierten Unterscheidungen, die Walkers Arbeiten durchziehen, spiegelt sich sowohl auf formaler als auch auf herstellungstechnischer Ebene wieder. Durch den Vorgang des Schneidens wird das Bezeichnete unmissverständlich von dem Nicht-Bezeichneten getrennt.⁴⁰⁹ So setzt der

⁴⁰⁷Karentzos, Alexandra 2008

⁴⁰⁸Vgl. Karentzos, Alexandra 2008, S. 23.

⁴⁰⁹Zum Schnitt als Prinzip der Differenz (im Hinblick auf die Systemtheorie) am Beispiel von Lucio Fontanas „toglio“ siehe Kampmann, Sabine 2006.

Schnitt die Unterscheidung zwischen dem Bezeichneten und dem Rest auf eine physisch radikale Weise um, während der Kontrast von Schwarz und Weiß das Prinzip einer größtmöglichen Differenz plakativ visualisiert. Im Sinne einer „Schwarz-Weiß-Malerei“ verbildlicht der Kontrast eine festgefahrene, auf Extreme gerichtete Denkweise, die keine Zwischenpositionen zulässt. Analog dazu spiegelt sich in der Flächigkeit des Mediums die inhaltliche Eindimensionalität der vorgeführten Unterscheidungen.

Mit der Referenz auf Lavater und dessen Versuche der allgemeingültigen Kategorisierung von menschlichen Profilen stellt Kara Walker der Brisanz physiognomischer Inhalte die dem Schattenriss sowie Scherenschnitt anhaftende „Harmlosigkeit“ und „Märchenhaftigkeit“ entgegen.⁴¹⁰ Die Konnotation des Schattenrisses als „harmloses“, da künstlerisch nicht anerkanntes Medium wurde besonders im 19. Jahrhundert gefestigt und rührt vor allem von der dekorativen Funktion sowie der Verbindung zu Folklore her – eine Verknüpfung, die sich auch der Nähe zum Ornament verdankt und in Kapitel 6 vertieft betrachtet wird. Kara Walker ist sich der Tradition des gewählten Mediums sehr bewusst und thematisiert mitunter auch die Geschichte von Scherenschnitt und Schattenriss in ihren Arbeiten, indem sie z. B. bekannte Silhouetten frei zitiert: in *Slavery! Slavery!* ruft sie etwa mit dem Jungen, der am Finger eines Herrn im eleganten



Abb. 56: Johann Wolfgang von Goethe mit Fritz von Stein, Postkarte, letztes Drittel des 18. Jahrhunderts, in:

http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/Images/db/wiss/goethe/goethe-motive_auf_postkarten/goethe-silhouetten/G-Silh._Fritz_von_Stein_150_500x754_.jpg

Herrenrock hängt, einen bekannten Scherenschnitt aus der Goethezeit auf, der Goethe mit dem jungen Fritz von Stein zeigt (Abb. 13 b und Abb. 56). In *The Treasure Hunters* von 2007 collagiert sie aus Büchern und Zeitungen ausgeschnittene und zerschnittene Abbildungen von Scherenschnitten verschiedener Künstler zu einem Hintergrund, auf dem sie ihre eigenen

⁴¹⁰Zur „Harmlosigkeit“ und Antiquiertheit von Schattenriss und Scherenschnitt siehe Kapitel 6.1 und 6.3. Zur „Märchenhaftigkeit“ siehe Kapitel 4.2.3 sowie 5.2.1.

Silhouetten platziert (Abb. 57). Darunter sind Schnitte von etwa Rudolf Wilhelm von Stubenberg, Ernst Moritz Engert oder Phillip Otto Runge sowie anonyme Schnitte aus unterschiedlichen



Abb. 57: Kara Walker, *The Treasure Hunters*, 2007, in: Ausst.Kat. *Blickmaschinen oder wie Bilder entstehen: die zeitgenössische Kunst schaut auf die Sammlung Werner Nekes*; hrsg. von Nike Bätzner, Werner Nekes und Eva Schmidt, Köln 2008, S. 122, © Kara Walker

Jahrhunderten auszumachen. Auch bedient sich Kara Walker der für Ernst Moritz Engerts Theaterschnitte typischen Technik des Positiv- und Negativschnitts⁴¹¹ in mehreren ihrer Arbeiten, die bezeichnenderweise im Rahmen des Projekts für den Eisernen Vorhang der Wiener Staatsoper entstanden und damit, wie die Schnitte Engerts, ebenfalls in einen Theaterkontext eingebunden sind.⁴¹² Anders als Engert, der in seinen Theaterschnitten stets versuchte, die individuelle Physiognomie des Schauspielers mit der Allgemeingültigkeit der Rolle zu verbinden, koppelt Walker die Typen von der individuellen Person des Schauspielers ab und zielt somit darauf, die Relevanz des „rassischen Sehens“ auch für die europäische Geschichte zu thematisieren. Dazu wählt sie den Kontext des (vor allem historischen) Theaters und der Oper, die häufig mit schablonierten Menschentypen und Figuren operieren. In einer 1999 im österreichischen Tagesblatt *Der Standard* abgedruckten Arbeit Walkers, die als Fortsetzung des Eisernen

⁴¹¹Engert lässt besonders in vielen seiner Theaterschnitte die Binnenfläche der Silhouetten nicht einheitlich schwarz, sondern arbeitet mit Binnenschnitt, der meist einzelne Kleidungspartien wie Handschuhe, Schürzen oder Krägen ausspart. Zahlreiche Beispiele sind in nahezu jeder Ausgabe der *Deutschen Theater-Zeitung* aus den Jahren 1940 und 1941 abgedruckt.

⁴¹²Walkers Arbeit war in der Spielzeit 1998/99 zu sehen. Abbildungen in Ausst. Kat. Kara Walker 2002, S. 96

Vorhangs gemeint ist, wird die Auseinandersetzung der Künstlerin mit den Typen des europäischen Theaters deutlich (Abb. 58). Im Gegensatz zu den meisten ihrer Wandarbeiten bettet Walker die Schattenrissfiguren nicht in eine idyllisch anmutende Landschaft ein. Die Szene entwickelt sich, der Bühnensituation entsprechend, entlang einer Standlinie. In der Mitte der Darstellung befindet sich ein großer, auf Flammen gesetzter Kessel mit vier Figuren, die nichteuropäische Züge tragen. Flankiert wird der Kessel von einem Paar, das sich durch seine Physiognomie als europäisch und durch die Kleidung sowie Haartracht als zu einer Hofgesellschaft bzw. einem höheren Stand zugehörig auszeichnet. Walker konfrontiert auch hier



Abb. 58: Kara Walker, ohne Titel, [Fortsetzung des Eisernen Vorhangs], 1999, im österreichischen Tagesblatt *Der Standard* abgedruckt, als elektronische Ressource unter: <http://arttattler.com/archiveprintout.html>

letztlich das Bekannte, in diesem Fall den europäischen Stereotyp mit dem Anderen, dem Fremden, in Form stigmatisierter, außereuropäischer Körperbilder. Drei der vier „eingekesselten“ Figuren sind Schablonen schwarzer Diener: wulstige, den Unterkiefer betonende Lippen, konvexe Nasenrücken und gelocktes oder zu dicken Zöpfen geflochtenes Haar sind hier die körperlichen Charakteristika des Andersseins, die durch Kleidung ergänzt werden. Mit dem typischen an der Stirn geknoteten Kopftuch sowie dem aufgesetzten Hütchen mit Quaste ruft die Künstlerin Rollenbilder schwarzer Diener auf, wie sie auch in der europäischen Hofgesellschaft etabliert waren. Ergänzt wird die Verkörperung des Anderen durch die vierte Figur im Kessel, die mit Hut, Schläfenlocken, einem Bart und gekrümmtem Nasenrücken ausgestattet, ein schabloniertes Bild

eines Juden darstellt. Als Gegenpol dazu ist das Hofpaar zu sehen, das sich vor allem durch Schlankheit der Gliedmaßen und Feinheit der Züge auszeichnet. Das Profil der weiblichen Figur, das bei aller Weichheit die einzelnen Partien dennoch klar definiert, wirkt anmutig. Der lange, durchgestreckte Hals führt zu einem zarten Kinn, das in eine feine Lippenpartie übergeht. Die wohlgeformte Nase mit einem nahezu geraden Nasenrücken setzt sich von der leicht nach hinten fliehenden Stirn ab. Auch ihr männliches Pendant besitzt eher feingliedrige Züge: ein spitzes Kinn, eine etwas überlängte und schmale Nase und eine klar definierte Nasenwurzel. Die Kleidung sowie die Frisuren, die offensichtlich Perücken sind, tun das Übrige, um die beiden als „Höflinge“ zu identifizieren, die allerdings keine Individuen darstellen. Auch dem Typus des weißen, vornehmen Europäers liegen traditionelle Bildmuster zugrunde, die Walker aufgreift, überspitzt und zuweilen ins Karikaturhafte kippen lässt. So lässt etwa besonders der abstehende Perückenzopf des Herren an die polemische Schrift Georg-Christoph Lichtenbergs *Fragment von Schwänzen* denken, die im 18. Jahrhundert als Reaktion auf Lavaters physiognomische Deutungsversuche erschien.⁴¹³ Darin unterzieht der Physiker verschiedene Tier- und Perückenschwänze „physiognomischer“ Interpretation und gibt Lavaters Ansatz der Lächerlichkeit preis. In diesem Sinne ironisiert auch Walker die im Schattenriss vorgenommenen physiognomischen Kategorisierungen. Sie bezieht sich mit ihren Schattenrissen auf die Tradition der Physiognomikforschung, um im selben Augenblick die daraus resultierenden Klassifizierungen und getroffene Unterscheidungen zu hinterfragen. Walker operiert auf verschiedenen Ebenen mit den unterschiedlichen Potentialen des Schattenrisses und bündelt formale Eigenschaften und inhaltliche Konnotationen zu Bildern, die bei aller formalen Klarheit, inhaltliche Ungewissheiten herstellen. Statt Idyllischem und Lieblichem, die aus dem Bezug zum dekorativen Schattenriss des 19. Jahrhunderts erwartet werden, trifft der Betrachter auf Szenen, die Unbehagen auslösen und einen Konflikt zum ästhetischen Genuss provozieren. Walker kombiniert das dekorative Potential sowie die unterhaltende Komponente des Schattenrisses mit dem an die Authentizität gekoppelten angeblichen Vermögen des Schattens, die „Wahrheit“ aufzuzeigen und erzeugt damit eine kaum aufzulösende Irritation, die auf dem Zusammentreffen von verschiedenen historischen und funktionalen Kontexten des Schattenrisses beruht. Im Vordergrund steht aber stets die mittels Schattenriss geführte Reflexion der bestehenden Stereotype, die durch die Rückbindung an Lavater auch eine historische Dimension gewinnt.

⁴¹³Lichtenberg, Georg Christoph 1783/1999-2000

5.3 GESPIEGELT, GEFALTET, AUSGESCHNITTEN – ZUR KONGRUENZ VON SCHERENSCHNITT UND SCHATTENRISS

5.3.1 „LÖCHER IM LICHT“⁴¹⁴ UND LÖCHER IM PAPIER – SCHWEBEZUSTÄNDE UND ZWISCHENWELTEN

Die Ähnlichkeit von Schatten und Löchern wurde in der einschlägigen Literatur bereits mehrfach festgestellt.⁴¹⁵ Bei der Beschäftigung mit Schatten ist die Analogie von Schatten und Loch ein immer wiederkehrendes Thema. Michael Baxandall beschreibt dies ausführlich in seinem Buch *Shadows and Enlightenment*,⁴¹⁶ dessen deutscher Titel bezeichnenderweise *Löcher im Licht* lautet – ein Ausdruck, der auf einen Gelehrten des 17. Jahrhunderts zurückgeht.⁴¹⁷ Darin beschreibt Baxandall den Schatten als ein Loch, das durch das Einschieben eines Körpers in die Photonenströmung hervorgerufen wird.⁴¹⁸ Der Schatten bzw. der Schattenwurf gleicht damit nicht nur visuell einem Loch, das sich durch homogene Dunkelheit auszeichnet, sondern kann auch physikalisch als solch eines bezeichnet werden. Der Schatten lässt sich nur ex-negativo definieren, als das Fehlen von Licht. Denn „anders als beim Licht, das aus Photonen besteht, gibt es keine Elementarteilchen des Schattens, keine Skiatone.“⁴¹⁹ – der Schatten besitzt damit keine Materie, genau wie ein Loch, das sich ebenfalls durch das Fehlen von Materie auszeichnet.

Victor I. Stoichita zufolge kann in Rembrandts kleinformatigem Gemälde *Christus in Emmaus* aus dem Pariser *Musée Jacquemart-André* der Umriss Schatten Christi in genau diesem Sinne interpretiert werden, als eine Geste des Negierens von Materie, des Ausblendens und Unsichtbarmachens (Abb. 59).⁴²⁰ Im Vordergrund des Bildes ist Christus mit einem Jünger am Tisch sitzend dargestellt. Der staunende, fast erschrockene Begleiter Christi, der sich mit einem Ellenbogen auf die Tischkante stützt, ist in der frontalen Ansicht zu sehen, während Jesus sich auf der gegenüberliegenden, dem Bildbetrachter zugewandten Tischseite im Profil zeigt. Seine zusammengesetzten Hände sowie das Gewand sind noch leicht zu erkennen, wogegen das Gesicht als nahezu homogener dunkelbrauner bis grauer Schattenriss erscheint, lediglich einige dunklere Pinselhiebe lassen die Konturen des Bart- und Haupthaars sowie die Augenhöhle vermuten. Mimik und Details der Physiognomie bleiben aber im Dunkeln. Das verschattete Profil

⁴¹⁴Der Ausdruck geht auf einen Gelehrten aus dem 17. Jahrhundert zurück, wie Baxandall, Michael 1998, S. 18 darlegt.

⁴¹⁵Siehe u. a. Baxandall Michael 1998, Casati, Roberto 1994, S. 175f., Stoichita, Victor I. 1999, Strässle, Thomas 2004.

⁴¹⁶Baxandall, Michael 1998

⁴¹⁷Wie Anm. 414

⁴¹⁸Vgl. Baxandall, Michael 1998, S. 155.

⁴¹⁹Strässle, Thomas 2004, S. 7

⁴²⁰Vgl. Stoichita, Victor I. 2009.

hebt sich von einem hell erleuchteten Hintergrund ab, der um den Kopf und Oberkörper des Messias am hellsten ist. Diese spezielle Bildlösung Rembrandts deutet Stoichita als einen Versuch, sich auf eine andere Weise als üblich der Textvorlage der Evangelien zu nähern. Im Markus-Evangelium heißt es in aller Kürze, dass Jesus sich nach der Auferstehung zweien seiner Jünger „in anderer Gestalt“ offenbarte,⁴²¹ während Lukas in der ausführlichen Geschichte der Emmausjünger beschreibt, dass Christus sich in dem Augenblick, als er sich zu erkennen gab, zugleich verschwand: „Da wurden ihre Augen geöffnet, und sie erkannten ihn. Und er verschwand vor ihnen.“⁴²² Um den von Lukas beschriebenen, widersprüchlichen Körperzustand Christi zu



Abb. 59: Rembradt Harmens van Rijn, *Das Gastmahl in Emaus*, um 1628-30, 37,4 x 42,3 cm, Musée Jacquemart-André, Paris, in: Ausst.Kat. *La Sombra*, 2009, Abb. 27, S. 36

visualisieren, zieht Rembrandt die ambivalente Entität des Schattens heran. Er versucht, den Schwebezustand zwischen Erscheinen und Verschwinden bildlich zu greifen, und setzt dafür die verschattete Silhouette Christi vor einen „erleuchteten“ Hintergrund, der ebenfalls von dem Auferstandenen herrühren könnte. Wie Victor I. Stoichita treffend feststellt, sieht der Betrachter im Bild dabei etwas anderes als der Betrachter vor dem Bild. Denn während der am Tisch sitzende Jünger von der Lichtgestalt Christi nahezu geblendet wird, erblickt der Betrachter des Bildes den verschatteten Körper.⁴²³ In jedem Fall ist die Körperlichkeit Christi unbestimmt, er erscheint entweder als Licht oder als Schatten oder als beides, in beiden Fällen aber ist sein Körper dem Blick entzogen. Als dichotomes Begriffspaar, dessen Komponenten sich bedingen und zugleich ausschließen, verbildlichen Licht und Schatten das zeitgleiche Erscheinen und Verschwinden des

⁴²¹Siehe Markus 16, 12.

⁴²²Siehe Lukas 24, 31.

⁴²³Vgl. Stoichita, Victor I. 2009, S. 295.

Körpers. Zudem ist dem Schatten selbst, als welcher sich Jesus dem Bildbetrachter präsentiert, die altbekannte Koexistenz von Präsenz und Absenz inhärent, denn der Schatten, der die Anwesenheit des schattenwerfenden Körpers anzeigt, verweist zugleich auf dessen Abwesenheit.⁴²⁴ Mithilfe des Schattens bzw. des Schattenrisses gelingt es Rembrandt, den außergewöhnlichen und nicht konkret bestimmbar Körperzustand des auferstandenen Christus zwischen Körperlichkeit und Körperlosigkeit, An- und Abwesenheit, zwischen Erscheinen und Verschwinden visuell zu fassen. Die dunkle Silhouette wirkt fast wie eine aus dem Bild ausgeschnittene Fläche. Das verschattete Profil Christi bildet ein Loch inmitten des umgebenden Lichts, es bezeichnet im wörtlichen Sinne eine Leerstelle, die innerhalb der fest umrissenen Grenzen neu besetzt und mit eigenen Vorstellungen und Projektionen bespielt werden kann. Die Verschränkung von Loch und Schatten geschieht damit nicht allein über visuelle und physikalische Analogien, sondern erklärt sich auch aus den damit einhergehenden wandelbaren Entitäten und ungeklärten Daseinszuständen von Schatten und Loch.⁴²⁵

Während in dem oben angeführten Beispiel die dunkle Silhouette mit einem Loch assoziiert wird, stellt die Silhouette eines Mädchens in Hans Peter Feldmanns Arbeit *Zwei Mädchen* ein tatsächliches Loch in der Oberfläche dar (Abb. 60). Bei dem Werk handelt es sich um eine Schwarz-Weiß-Fotografie, die zwei Mädchen in einer alltäglichen Spielsituation zeigt, wobei eines davon als Cut Out aus der Fotografie entfernt ist. Die unteren zwei Drittel der Fotografie nehmen die in der tief stehenden Sonne langgezogen Schatten beider Mädchen ein. Sie erstrecken sich in der Diagonale von links oben nach rechts unten über den mit Steinplatten gepflasterten Boden. Die beiden Schatten lassen im oberen Drittel des Bildes zwei Körper erwarten. Doch wird diese Erwartung enttäuscht und der Betrachter trifft auf das fotografische Abbild nur eines, des linken Mädchens. Mit einem Roller ausgestattet, scheint es gerade in das Bild gerollt und führt seine linke Hand an den Kopf der im Bild rechts stehenden Spielkameradin bzw. an die Stelle, wo das Abbild des Mädchens sich ursprünglich befunden hat. Denn dieses ist säuberlich entlang des Umrisses aus der Fotografie herausgeschnitten. Ähnlich dem Jünger in Rembrandts Bild, scheint auch hier das im Bild verbliebene Mädchen etwas anderes

⁴²⁴Zum paradoxen Zustand von zeitgleicher An- und Abwesenheit siehe auch Kapitel 4.1.1.

⁴²⁵Es sei darauf hingewiesen, dass die Analogisierung von Schatten und Loch nicht allein in der Bildsprache stattfindet. Im Hinblick auf die Beschreibung von Daseinszuständen mittels Schatten und Loch sei exemplarisch der Schweizer Psychiater Carl Gustav Jung erwähnt, der in seinem zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelten tiefenpsychologischen Modell den Begriff des Schattens im Sinne eines Loches nutzt. Jung bedient sich des Schatten-Begriffs, um einen „Ort“ zu bezeichnen, von dem all die unangenehmen Persönlichkeitsanteile quasi wie von einem schwarzen Loch verschluckt werden. Der Schatten dient als Hort des Verdrängten, der sich, einem fixierten Schatten gleich, vom Rest der Persönlichkeit abtrennen lässt. Mit dieser Verwendung des Schatten-Begriffs, greift Jung zum einen auf die kulturhistorisch tief verwurzelte Vorstellung des Schattens als eines negativ besetzten Phänomens zurück. Zum anderen ruft er auch die visuelle und physikalische Ähnlichkeit von Schatten und alle Informationen verschlingenden Löchern auf, um auf diese Weise den Prozess des Ausblendens zu veranschaulichen. (Vgl. Strässle, Thomas 2004, S. 9ff. Siehe auch Herget, Sven 2009, S. 35ff.)

wahrzunehmen als der Betrachter der Fotografie. Es ist nicht irritiert, denn es bewegt sich in der Zeit bevor sein Gegenüber entfernt wurde. Es gehört der vergangenen, in der Fotografie abgelichteten und festgehaltenen Realität an. Für den Betrachter aber ist durch das Loch, das an



Abb. 60: Hans Peter Feldmann, *Zwei Mädchen*, Fotografie mit Cut-Out, auf helles Papier aufgelegt, 1999, in: Ausst.Kat. *Shadow Play* 2005, S. 272, ©VG Bild-Kunst, Bonn 2020

der Stelle klappt, wo einst der Körper des zweiten Mädchens abgebildet war, die Kontingenz der fotografischen Realität aufgebrochen. Die spiegelnde Oberfläche der Fotografie wird durch das Cut Out unterbrochen, der Schnitttrand wirft einen schmalen Schatten auf das helle Papier, mit dem die Fotografie hinterlegt ist. Dadurch verweist das Cut Out auf die Präsenz der Fotografie selbst und thematisiert diese als Bildmedium. Durch den (Aus)Schnitt bewirkt Feldmann eine Unterscheidung der verschiedenen Realitätsebenen. Ähnlich wie bei Rembrandt das durch Verschatten initiierte „visuelle“ Ausschneiden des Körpers, ist bei Feldmann das tatsächliche Ausschneiden darauf gerichtet, den Körper aus der abgebildeten Realität zu entfernen und ihn in einen anderen Daseinszustand zu versetzen.⁴²⁶ Ein entscheidender Unterschied zu Rembrandts Christussilhouette besteht aber darin, dass bei Rembrandt die Kombination von Silhouette und Licht sowie die Drehung des Kopfes ins Profil die Identität Christi unterstreichen, während das

⁴²⁶Zu den Cut-Out-Arbeiten von Hans-Peter-Feldmann siehe auch Kapitel 4.1.2, dort im Hinblick auf das Verhältnis von Fotografie und Silhouette.

Mädchen mit dem Entfernen des Abbildes aus der Fotografie anonymisiert wird. Es wirkt wie ein „Phantom“, dessen Identität und Existenz zweifelhaft erscheinen, das zwar eine Körperform besitzt, im selben Augenblick aber auch körperlos ist. Zugleich zögert man, die ausgeschnittene Silhouette des Mädchens als Schattenriss zu bezeichnen, denn zum einen ist die Silhouette hell, zum anderen verursacht der Schnitttrand selbst einen schmalen Schatten auf dem hellen Grund. Zudem wirft der fehlende Körper einen Schlagschatten in der fotografischen Realität. Mit dem Entfernen des Mädchens aus der Fotografie wandelt sich der Referent des fotografierten Schattens selbst zu einem „Schattenriss“, zu einem körperlosen Umriss, der an sich nicht fähig sein sollte, einen eigenen Schatten zu werfen. Die ausgeschnittene Silhouette des Mädchens ist damit einem Schatten nicht unähnlich, da sie in ihrem Dasein widersprüchlich ist: sie ist schattenwerfender Körper, substanzloses Loch und flächige Silhouette zugleich. Feldmann aktiviert auf diese Weise vielfältige, ineinander greifende Bezüge zwischen Körper und dessen Repräsentanten, in Form von Schatten, Cut Out und fotografischem Abbild. Durch das Kombinieren der Fotografie, an die eine von der Mimesis geprägte Realitätsauffassung gebunden ist, mit der abstraktionsfähigen Silhouette, die aus dem fotografischen Realitätskonzept ausschert, konfrontiert Feldmann die beiden Darstellungsmodi und reflektiert die Möglichkeiten der Realitätserfassung und Realitätswiedergabe.

Die beiden angeführten Beispiele zeigen, bei all ihrer Unterschiedlichkeit, die enge Verbindung von Schatten(rissen) und Löchern sowie die Potentiale dieser Verschränkung auf. Beide, Schatten und Loch, sind allein über den Umriss greifbar, ihr Inneres ist indifferent und immateriell. Beide beschreiben einen paradoxen Zustand, Schatten und Loch sind gleichermaßen „Etwas“ und „Nichts“. So scheint das Spiel mit Schatten und Löchern, wie es in den beiden Beispielen geschieht, prädestiniert, um darüber Schwellensituationen bildlich umzusetzen, die sich um Körper und Körperlosigkeit, Absenz und Präsenz, Leben und Tod usw. drehen. Ein weiteres Mal lässt sich daran das Umkehrpotential, das dem Schatten(riss) eigen ist, erahnen.

5.3.2 MULTIPLIKATION UND SPALTUNG DES SELBST – SPIEGELUNG, ZWILLINGE, DOPPELGÄNGER

Der Schatten als Duplikat des Körpers ist ein häufiges Motiv sowohl in literarischen und folkloristischen Erzählungen und Geschichten als auch in der bildenden Kunst.⁴²⁷ Dass der Schatten aufgrund seiner besonderen Beziehung zum Körper als dessen Kopie oder Stellvertreter funktionieren kann, wurde bereits mehrfach im Laufe der vorliegenden Untersuchung ersichtlich.

⁴²⁷Zum Schatten in der Rolle des Doppelgängers siehe u. a. Herget, Sven 2009, bes. S. 31 ff.; Stiochita, Victor I. 1999, bes. S. 151ff.; Troubetzkoy, Wladimir 1996.

In diesem Teilkapitel soll als Zwischenschritt zusätzlich die Kategorie des Spiegelbildes, das unvermeidlich einen Doppelgängereffekt auslöst, beleuchtet und dessen Beziehung zum Schatten befragt werden. Schattenwurf und Spiegelbild stehen in einem verwandtschaftlichen Verhältnis, das vor allem daraus resultiert, dass es sich in beiden Fällen um „natürliche“ Bilder handelt, die die körperliche Präsenz des Referenten voraussetzen. An Antonio Tempestas Kupferstich *Narziß am Brunnen*, das mit der Narziß-Legende das Paradebeispiel für die Überzeugungskraft des Spiegelbildes aufgreift, lässt sich die Verbindung beider Phänomene exemplarisch herleiten (Abb. 61). Darin setzt sich der auf das steinerne Wasserbecken fallende Schlagschatten in der für



Abb. 61: Antonio Tempesta, *Narziß am Brunnen*, Kupferstich aus einer Ausgabe von Ovids *Metamorphosen* von 1606, in: Stoichita, Victor I. 1999, Abb. 4, S. 32

den Betrachter nicht sichtbaren Spiegelung auf der Wasseroberfläche fort, so dass Spiegelbild und Schattenbild ineinander übergehen. Beide versichern auf ihre je eigene Weise nicht nur die Präsenz des Referenzkörpers, sondern vervielfältigen diesen zugleich im zweidimensionalen Abbild. Die bestehende physikalische und phänomenologische Analogie von Schatten und Spiegelung begreifen Platon und Ovid im Sinne einer Entwicklungsgeschichte, bei der einer linearen Entwicklung folgend, dem Schattenwurf die Rolle eines weniger entwickelten Vorgängers des Spiegelbildes zuteilwird.⁴²⁸ Jedoch muss das sich daraus ergebende Dreiecksverhältnis zwischen Körper, Spiegelbild und Schatten nicht immer einer strikt linearen Ausrichtung folgen und kann durchaus vielschichtige Beziehungsgeflechte reflektieren, wie etwa die Beispiele aus den Kapiteln zum Eigenleben des Schattens gezeigt haben.

Diese komplexe Beziehung(en) von Körper, Schatten und Spiegelbild wird bzw. werden in der Kunst immer wieder thematisiert, so etwa auch von Niklaus Stoecklin in seinem Gemälde *Maniquí* aus dem Jahr 1930 (Abb. 62). Der Betrachter blickt auf eine ihm frontal zugewandte Gliederpuppe, die vor einem an die Wand gelehnten Spiegel posiert. Die Puppe schaut, den Kopf über ihre linke Schulter gedreht, in den hinter ihr aufgestellten Spiegel, der als ein Bild im Bild

⁴²⁸Vgl. Stoichita, Victor I. 1999, S. 23-38.

einen Ausschnitt der Rückansicht der Puppe präsentiert. Links vom Spiegel fällt der Schlagschatten der Gliederpuppe auf die Wand und zeichnet die Umrissform des Puppenkörpers nach. Die drei Repräsentationen der Gliederpuppe bieten dem Betrachter jeweils unterschiedliche

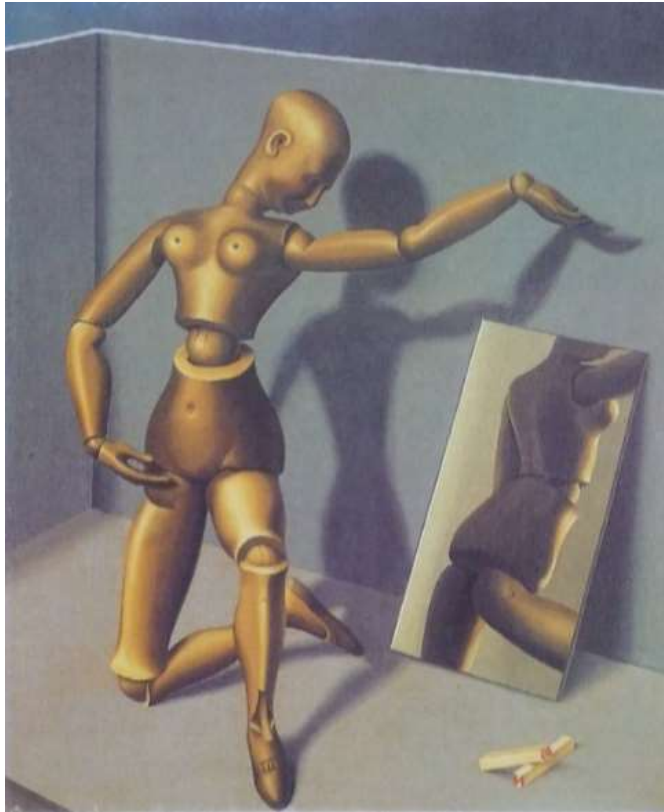


Abb. 62: Niklaus Stoecklin, *Maniquí*, 1930, 56,5 x 46,5 cm, Privatbesitz, in: Ausst.Kat. *La Sombra*, 2009, Abb. 55, S. 55

Informationen – Vorderansicht, Ausschnitt der Rückansicht und Körperumriss –, die sich zu einem Gesamtbild zusammensetzen lassen. Spiegelbild und Schattenbild werden darin als unterschiedliche, aber gleichwertige Abbilder verstanden – Darstellungsvarianten, aus denen die Malerei, die das betrachtete Werk hervorgebracht hat, hervorging. In diesem Sinne ist das Gemälde Stoecklins sicher auch als Reflektion des Mediums der Malerei und deren Ursprung im Schatten- und Spiegelbild zu verstehen. Zugleich befragt es Grenzen und Potentiale verschiedener Bildformen in ihrer Funktion als Abbild. Dabei zeichnet sich die Spiegelung durch Ähnlichkeit des Abbildes aus, während beim Schattenwurf der indexikalische Charakter durch die Berührung von Schatten und Körper am Fuß und Knie der Puppe betont wird. Damit ist zwar der in der Renaissance vollzogene Paradigmenwechsel thematisiert, seit dem das Bild und damit die Malerei grundsätzlich über den Spiegel definiert wurde, wodurch der Schlagschatten überhaupt erst auch als Körperbeweis zulässig wurde und seine Funktion als Bild weitestgehend abtrat.⁴²⁹ Dennoch bleibt unbestritten, dass Schattenwurf und Spiegelbild als ungleiches Zwillingsspaar aneinander

⁴²⁹Zum Paradigmenwechsel in der Renaissance vgl. Stoichita, Victor I. 1999, S. 60.

gebunden bleiben, sei es durch die Verwandtschaft zum Abdruck oder durch den Anspruch der Ähnlichkeit.

Dass Spiegelbild und Schattenriss in einer besonderen Beziehung zueinander stehen, legen auch eine Reihe von Porträtdarstellungen ab 1800 nahe, die beide Darstellungsformen nebeneinander stellen. Sowohl in der Malerei als auch später in der Fotografie wird bei solchen Darstellungen üblicherweise ein Enface oder eine Dreiviertelansicht mit einem Schattenprofil kombiniert. Beispiele für solche Bildnisse finden sich etwa im Repertoire von Jean-Etienne Liotard,⁴³⁰ Giorgio de Chirico⁴³¹ oder Andy Warhol.⁴³² Die doppelte Ausführung des Gesichts geht mit der Intention einher, in unterschiedlichen Ansichten des Antlitzes jeweils unterschiedliche Facetten der Persönlichkeit zu erfassen. So wurde etwa dem Profil seit der Renaissance die spezielle Fähigkeit zugeschrieben, die unsichtbaren Qualitäten der Seele bildlich darstellen zu können.⁴³³ Diese Aufladung des Profils wurde, wie gesehen, im Zuge der Physiognomik mit dem Schatten, dem ebenfalls eine besondere Verbindung zur Seele nachgesagt wurde, verschränkt. Es scheint darum fast zwingend, dass auch Lavaters *Fragmente* mit einem Kupferstich ausgestattet sind, der dem gängigen Darstellungsmuster entsprechend, dem Enface ein scharf gezeichnetes Schattenprofil zur Seite stellt und das Gesicht damit verdoppelt (Abb. 63).



Abb. 63: *Silhouette und Vollgesicht*, Stich aus den *Physiognomischen Fragmenten* von Johann Caspar Lavater, 1775-1778/1968, Bd. 2, Abschnitt IV Ueber die Porträtmalehrey; Beylagen, Nummer II, in: Prometheus-Bildarchiv: <https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/ppo->

In der dazugehörigen Textpassage erläutert Lavater die Vorzüge des ins Profil gedrehten Schattenrisses gegenüber dem Enface. Er gesteht der Silhouette mehr Aussagekraft zu, spricht

⁴³⁰Z. B. Liotard, Jean-Etienne, *Portrait of Marie-Justine-Benoite Favart-Duronceray*, 1757

⁴³¹Z. B. De Chirico, Giorgio, *Autoritratto (con l'ombra)*, 1920

⁴³²Z. B. Warhol, Andy, *The Shadow*, 1981

⁴³³Vgl. Stoichita, Victor I. 2006 (b), S. 272, Anm. 19. Stoichita verweist in diesem Zusammenhang auf Domenico Ghirlandaios Bildnis der Giovanna Tornabuoni, das aufgrund des antiken Textes, der als Inschrift im Bild gefasst ist, als Repräsentation von Seele und Charakter interpretiert werden kann.

sich aber auch für die Kombination aus Silhouette und „Vollgesicht“ aus.⁴³⁴ Die Mehrfachansicht des Kopfes in Porträts lässt sich bis in das 16. Jahrhundert zurückverfolgen.⁴³⁵ Seitdem finden sich Beispiele von Bildnissen, die zwei oder mehr Ansichten derselben Person zeigen, wobei die Anordnung so gewählt sein kann, dass die einzelnen Ansichten theoretisch jeweils eigenständigen, identisch aussehenden Personen gelten könnten.⁴³⁶ Im Gegensatz dazu sind die Ansichten in den Enface-Schattenprofil-Darstellungen eindeutig ein und derselben Person zugeordnet, denn sie gehen kompositorisch von einer gemeinsamen Achse aus. Der Kopf wird in unterschiedliche Ansichten aufgefächert, so dass man von einem „polyremisierten Bild“ sprechen möchte – eine Bezeichnung, die Victor I. Stoichita für die mehrköpfigen Porträts Andy Warhols verwendet: „Ein Polymer ist [...] ein Stoff aus mehreren gleichartigen Molekülen, die Polymerisation [...] eine Reaktion, durch die sich mehrere Moleküle zu einem größeren Molekül verbinden.“⁴³⁷ Stoichita reiht Warhols Bildnisse in die Tradition dreiköpfiger Porträts ein, bei denen ein frontal ausgerichteter Kopf zu beiden Seiten von nach außen gerichteten Profilen flankiert wird.⁴³⁸ Als Ausdrucksmittel wählt Warhol das fotografische Negativ, dem das Vermögen der Replikation per se inhärent ist, und das dadurch auch auf medialer Ebene das Thema der Vervielfältigung aufgreift. So unterstreicht auch Stoichita im Hinblick darauf die Relevanz von Umkehr- und Duplikationsprozessen, die die verschiedenen Ebenen Warhols Werks durchdringen und miteinander verbinden.⁴³⁹ Diese Argumentation lässt sich auch auf den der Fotografie verwandten Schattenriss anwenden, denn ähnlich wie in der Fotografie speist sich das Vermögen des Schattenrisses zur Dopplung ebenfalls aus dessen Abdruckcharakter, wobei es auf der visuellen Ebene durch die dichotome Struktur, die jede Art von Symmetrie und Wiederholung begünstigt, unterstützt wird. Das Thema der Verdopplung und Multiplikation des Körpers findet damit sowohl auf der motivischen Ebene, über das der Spiegelung verwandte Phänomen des Schattens, als auch auf der medialen Ebene, über die formalen Eigenschaften des Schattenrisses, statt.

⁴³⁴ „Sprechender ist hier die Silhouette als das Vollgesicht, das der Künstler, ohne Festhaltung des Charakters, in verschiedenen Momenten zusammengestückelt, und so den Effect des Ganzen verdorben hat. Aber Beydes, Silhouette und Vollgesicht, zeigen uns einen guten, ehrlichen und thätigen Mann, der doch mit diesen faden Augen wenig Tiefblicke thun wird. Die Nase in der Silhouette hat mehr Poesie, und die untere Hälfte des Gesichtes mehr Adel, als wir im Porträt erblicken; besonders kindliche Güte, der Mund im Profile.“ Lavater, Johann Caspar 1775-1778/1968, Bd. 2, Abschnitt IV *Ueber die Porträtmalehrey*, Text dazu unter V *Beylagen*, Nummer II.

⁴³⁵ Siehe dazu Michalski, Serguisz 2006, S. 206.

⁴³⁶ Beispiele hierfür wäre etwa: Johannes Gump, *Selbstbildnis mit Spiegel und Staffelei*, 1646; Calro Dolci, *Selbstbildnis*, 1674; Antoine van Steenwinckel, *Doppeltes Selbstporträt*, um 1670. Das bekannteste Beispiel aus dem 20. Jahrhundert ist wohl Marcel Duchamp, *Fotografisches Selbstbildnis an einem Tisch*, 1914.

⁴³⁷ Stoichita, Victor I. 2001, S. 223.

⁴³⁸ Dazu zieht Stoichita die *Allegorie der Weisheit* von Tizian (1565) hinzu. Siehe ebd., S. 223.

⁴³⁹ Vgl. ebd., bes. S. 222f.

Ein ungewöhnliches Beispiel, das sich dem Phänomen des Schattens skulptural nähert und zudem den Schnitt als Verfahren in die Debatte um Schatten und Doppelgänger integriert, ist die von Germaine Richier geschaffene Bronzeplastik *Schatten* aus dem Jahr 1955 (Abb. 64). Der flüchtige, immaterielle Schatten erlangt in Richiers Arbeit Materialität und wird selbst zu einem festen Körper. Die Künstlerin stellt das Körper-Schatten-Duo als eine durch einen Längsschnitt



Abb. 64: Germaine Richier, *Schatten*, 1955, Bronze, Familienbesitz Germaine Richier, in: Prometheus-Bildarchiv: <https://prometheus.uni-koeln.de/en/image/dresden-5a73e96e34dcb8328d275dff6d6fe29f3994a0ed>, ©VG Bild-Kunst, Bonn 2020

in eine vordere und hintere Hälfte geteilte menschliche Figur dar. Die vordere Hälfte ist leicht nach vorne gekippt, wobei sie an ihren Händen und Füßen mit der hinteren Hälfte verbunden bleibt – welcher Teil den Körper und welcher den Schatten darstellt, ist nicht eindeutig. In jedem Fall werden Körper und Schatten als eine Art Zwillinge, zwei scheinbar kongruente Hälften inszeniert, die einerseits Teil des jeweils anderen und diesem zugehörig und andererseits eigenständig sind.⁴⁴⁰ Obwohl die beiden Hälften in ihrer Ausformung voneinander abweichen, werden sie dennoch zunächst als deckungsgleich wahrgenommen, was vor allem der gemeinsamen Schnittkante geschuldet ist, die die beiden Hälften als zwei Teile eines Ganzen bzw. eines Selben ausweist. So spielt der Schnitt als Verfahren für den Effekt der Dopplung eine genauso bedeutende Rolle wie das Motiv des verdoppelnden Schattens. Der Doppelgänger geht dabei nicht aus einer Multiplikation des Referenzkörpers hervor, sondern wie oben beschrieben aus dessen Spaltung, die durch den Schnitt umgesetzt wird. So kann Richiers *Schatten* weniger

⁴⁴⁰Zum Eigenleben des Schattens siehe auch das Kapitel 5.1

als ein Abdruck oder eine Kopie des Körpers, denn vielmehr als das „Andere des Selben“ im Sinne des plinianischen Bildverständnisses begriffen werden: der Schatten stellt eine eigenständige, und doch an den Körper gebundene Repräsentation des Körpers dar, ohne ihn zu „kopieren“, wie es etwa in Platons Verständnis des Bildes als „Kopie des Selben“, der Fall wäre.⁴⁴¹ Die Zerteilung der Figur durch den Schnitt in zwei (nahezu identische) Hälften ruft zugleich das Bild des gespaltenen Individuums auf – ein Motiv, das auch in der Literatur weite Verbreitung findet.⁴⁴² Vor allem in der Romantik suchte man das Fremde im Vertrauten und bemühte sowohl die Idee der Spaltung als auch der Verdopplung (durch Schatten), um die verschiedenen Seiten des „Ich“ zu veranschaulichen.⁴⁴³ Der Schatten scheint für solche Doppelgängerphantasien und Beschreibungen von Zerrissenheit und Spaltung der Identität prädestiniert, nicht nur aufgrund seiner nicht auflösenden Bindung an den Körper, sondern auch, weil er selbst in seinem Dasein von Paradoxien und Dualität bestimmt ist. Das formale und inhaltliche Umkehrpotential des Schattens kann im Sinne des „Kippens“ oder „Wandelns“ der Persönlichkeit gedeutet werden und die andere Seite des Selben visualisieren, wie etwa an Beispielen zum Schatten als „Kehrseite“ gesehen.⁴⁴⁴ Richier scheint in ihrer Arbeit aber auch an den alten Topos anzuknüpfen, im Schatten das Innere und die Seele des Menschen erblicken zu können. Dabei bemüht sie nicht die äußere Form des Schattens, sondern nutzt den Schnitt, um dem Betrachter den metaphorischen „Blick ins Innere“ auf einer materiellen Ebene durch das Zerteilen des Körpers zu gewähren. Durch das Zerteilen der Figur in Schatten und Körper wird es möglich, in die Figur hineinzusehen und im wahrsten Sinne des Wortes ihr Innerstes zu betrachten.

Der Schnitt kann wie oben beschrieben ein Duplikat durch Teilung bzw. Spaltung des „Originals“ bewirken, doch zeichnet er sich zugleich auch als ein für Vorgänge der Multiplikation prädestiniertes Verfahren aus, was vor allem am Papier- bzw. Scherenschnitt deutlich wird. Der Multiplikationseffekt kann hierbei aus dem schlichten Aufeinanderlegen mehrerer Papierblätter hervorgehen oder aber aus der Faltung eines Blattes. Im letztgenannten Fall spricht man von einem Faltschnitt, dessen Effekt der Duplizierung und Multiplikation am Beispiel einer von Hans-Christian Andersen geschnittenen Figur aufgezeigt werden soll. Andersen, dessen Geschichten und Märchen ebenfalls häufig von Phänomenen der Dopplung, Umkehrung und Verwechslung durchzogen sind, nutzt bei der bildlichen Umsetzung dieser Phänomene die Technik des Faltschnitts, um einen Verdopplungseffekt zu erzeugen.⁴⁴⁵ An die oben erwähnten dreiköpfigen

⁴⁴¹Zur plinianischen und platonischen Tradition des Bildes siehe Stoichita, Victor I. 1999, S. 27.

⁴⁴²Vgl. Herget, Sven 2009, S. 32.

⁴⁴³Zum Doppelgängermotiv in der Romantik siehe z. B. Troubetzkoy, Wladimir 1996; Herget, Sven 2009.

⁴⁴⁴Siehe Kapitel 4.

⁴⁴⁵Mehr zum Faltschnitt und dem Effekt der Multiplikation in Kapitel 6.

Bildnisse erinnernd, präsentiert Andersen dem Betrachter eine geschnittene Figur, die eine in drei Ansichten „aufgefaltete“ Person zeigt (Abb. 65). Der mittige, frontal ausgerichtete Kopf ist zu beiden Seiten von je einer Profilansicht gerahmt. Entsprechend setzt sich der Rest der Figur in ebenfalls drei Ansichten fort. Der Aufbau folgt einer strengen Symmetrie, was den Effekt der Verdopplung und den Eindruck einer Spiegelung begünstigt. Die gegebene Spiegelung bzw. Duplikation ist nicht allein eine motivische, sondern liegt zugleich im Herstellungsprozess eines Faltschnittes begründet. Bei dem angeführten Beispiel handelt es sich um eine Achsenspiegelung. Das bedeutet, dass die Spiegel- und Faltachse entlang der vertikalen Mittelachse der Figur verläuft. Ein Faltschnitt kann aber auch punktsymmetrisch ausgeführt werden (Abb. 66). Hierbei erhält man nach dem Auffalten des bearbeiteten Blattes einen aus mehreren (je nach Anzahl der Faltungen) gleichartigen Teilen bestehenden Scherenschnitt: ein polymerisches Bild, dem Wiederholung und Dopplung als Gestaltprinzipien zugrunde liegen. In den vergangenen Jahrhunderten waren solche Faltschnittarbeiten vor allem im Umfeld der Volks- und Gebrauchskunst zu finden, etwa als Tischdekorationen oder Schmuckgirlanden. Gegenwärtig interessieren sich zahlreiche bildende Künstler in ihren Arbeiten für den aus der Faltung hervorgehenden, ornamental wirkenden Wiederholungseffekt des Scherenschnitts – eine Entwicklung, der im folgenden Kapitel ausführlich nachgegangen werden soll.



Abb. 65: Hans Christian Andersen, *Der Der-Köpfige*, Faltschnitt, 15,5 x 16,5 cm, H. C. Andersen Haus, Odensee, in: Ackermann, Marion 2001 (a), Abb 59, S. 110

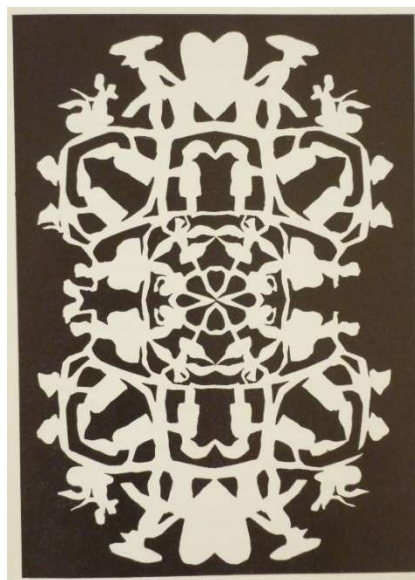


Abb. 66: Hans Christian Andersen, Faltschnitt, um 1860, in: Metken, Sigrid 1978, Abb. 417

Die vorangegangenen Ausführungen zeigen auf, dass Schnitt und Schatten eine Auseinandersetzung mit Doppelgängern, Zwillingen und sonstigen Phänomenen der Dopplung und Duplizierung nahezu zwingend einfordern, denn beiden ist das Potential der Vervielfältigung

inhärent – was Scherenschnitt und Schattenriss auf einer anderen Ebene als der in Kapitel 3 beschriebenen Visualität zusätzlich verschränkt. Ist der Schatten aufgrund seiner Verwandtschaft zu Spiegelung und Abdruck für Duplikationen prädestiniert, ist es der Scherenschnitt aufgrund seiner technischen Möglichkeiten, die sowohl auf Spaltung als auch auf Multiplikation des originalen Körpers gerichtet sein können. Die Affinität des Schattens zu Phänomenen und Prozessen der Duplikation, zeigt eine Facette des komplexen Körper-Schatten-Verhältnisses auf, bei dem der Schatten weniger die Rolle eines authentischen Abdrucks als vielmehr die eines Zwillings oder Klons einnimmt. Die dem Schattenriss zugrundeliegende Verschränkung des Indexikalischen mit dem Ikonischen spiegelt auf der medialen Ebene das höchst ambivalente Verhältnis von Duplikaten zum Referenzkörper, das sich durch Zugehörigkeit und zugleich Fremdheit, Abhängigkeit und zugleich Eigenständigkeit auszeichnet. Der Schnitt kann indes im Zuge der Auseinandersetzung mit Dopplung und Vervielfältigung auf einer anderen Ebene als beim authentischen Abdruck an den Schattenriss gebunden werden. Steht er beim letztgenannten ganz im Dienste des Schattenrisses, indem er die Form endgültig bestätigt und dem Umriss die größtmögliche Schärfe verleiht, führt er im Hinblick auf Duplikate die im Schatten angelegte Dopplung konsequent fort, indem er als Verfahren der Spaltung und/oder Multiplikation die Dopplung umsetzt. Im selben Zug ist mit der Dopplungsthematik der Anschluss des Scherenschnitts an die von Wiederholung und Multiplikation geprägte Strukturen des Ornaments gegeben.

6. IN DER TRADITION DES WEIßSCHNITTS – SCHNITT, SILHOUETTE UND ORNAMENT

Neben dem Umrisschnitt, der die bisherigen Überlegungen dominierte, referieren gegenwärtige Künstler auch auf den von Durchbrüchen geprägten Weißschnitt. Solchen Arbeiten widmet sich dieses Kapitel. Die Referenz auf den Weißschnitt öffnet andere bzw. zusätzliche Bezugfelder als die, die in den vorangegangenen Kapiteln erschlossen wurden. So werden im Folgenden Referenzfelder um die Begriffe des „Weiblichen“, „Antiquierten“, „Kunstgewerblichen“, „Textilen“, „Handwerklichen“ und „Ornamentalen“ hergeleitet und dargelegt. Dabei ist die Kopplung an das Ornament, die sowohl auf struktureller als auch funktionaler Ebene gegeben ist, insofern von grundlegender Bedeutung, als dass sich mitunter aus der Analogie von Scherenschnitt und Ornament die weit bis in das 20. Jahrhundert hineinreichende Disqualifizierung des Scherenschnitts als künstlerisches Verfahren begreifen lässt. Der Rückgriff der gegenwärtigen Künstler auf den traditionellen Weißschnitt geht somit stets – analog zum

Ornament – auch mit der Befragung des Kunstbetriebs im Hinblick auf bestehende und überwundene Grenzen wie auch mit der Auseinandersetzung mit dem Status des Werkes als Kunst oder „Nicht-Kunst“ einher.

6.1 DER AUSSCHLUSS AUS DER KUNST

6.1.1 SCHERENSCHNITT UND ORNAMENT IM DEKORATIVEN KONTEXT

Während die in Kapitel 6.2 folgende Auseinandersetzung mit der Figur-Grund-Relation sowie mit Wiederholbarkeit und Redundanz auf die strukturellen Ähnlichkeiten von Scherenschnitt und Ornament ausgerichtet ist, soll im vorliegenden Abschnitt die funktionale Verwandtschaft beider im Fokus stehen. Diese besteht in ihrer Einordnung in dekorative Zusammenhänge vor allem ab etwa 1800⁴⁴⁶ und dem damit einhergehenden Ausschluss aus dem Kunstbetrieb sowie der Veränderung dieses Status‘ in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Die Briefe Philipp Otto Runge sowie die Aufzeichnungen seines Bruders Daniel geben Aufschluss über mögliche Verwendung von Scherenschnitten um 1800. Im September 1806 schickte Philipp Otto Runge einige seiner Blumenschnitte zusammen mit einem Brief an Johann Wolfgang von Goethe, mit dem er sich mit einiger Regelmäßigkeit austauschte, und schrieb dazu: „Sie erhalten hierbei auch einige ausgeschnittene Blumen. Da sich diese, so los umhergetrieben, nicht lange halten, so hatte ich schon einmal im ähnlichen Fall solche aufgeklebt und lackiert zum Ofenschirm bestimmt und habe dieses wieder so eingerichtet. Ich würde Ihnen solches fertig übersandt haben, wenn ich hierzu den Glasfirnis hätte [be]kommen können; [...]“. Nach einer Anleitung zum Aufbringen des Firnis' sowie zum Aufkleben der Blumen, fährt Runge fort: „Ich habe die Ordnung, wie ich sie gereiht hatte, auf beigelegtem Blatt notiert; sollte Ihnen eine andere besser gefallen, so läßt es sich auch so arrangieren.“⁴⁴⁷ Die Papierblumen sowie das beiliegende Blatt sind nicht erhalten, doch geht aus dem Brief hervor, dass die Scherenschnitte als Dekoration evtl. für einen Ofenschirm dienen sollten. Auch Philipp Ottos Bruder Daniel nennt als „eine Art von Nützlichkeit“ für die Scherenschnitte seines Bruder vor allem die Dekoration des häuslichen Umfelds, so unter anderem Wandverzierungen in Form von Tapetenborten sowie Stickmuster,

⁴⁴⁶Zwar besaßen Scherenschnitte sowie das Ornament auch vor 1800 ähnliche Funktionen, doch in der Zeit um und nach 1800 entstand eine neue theoretisch begründete Vorstellung vom Ornament als einem funktionell nicht notwendigen, nichtnarrativen Muster oder Gegenstand auf der Oberfläche eines Objekts. (vgl. Irmscher, Günter 2005, S. 10) Damit zusammen ging die Trennung von „nicht ornamentaler hoher Kunst und ornamentalem Kunstgewerbe und des Weiteren die Dualität von Objekt und [...] Dekoration“. (ebd., S. 148) Mit dieser Trennung und Neubewertung wird die Zuordnung eines Werks zu Dekoration und Kunstgewerbe im Sinne eines Ausschlusses aus der „hohen“ Kunst relevant.

⁴⁴⁷Brief von Philipp Otto Runge an Goethe vom 17. September 1806. In: Runge, Philipp Otto [1981] S. 190.

Kränze auf Kuchentellern oder Leuchterbehänge.⁴⁴⁸ Mit der Verwendung des Ausgeschnittenen als Schmückendes knüpft Runge an eine Mode aus der ersten Jahrhunderthälfte des 18. Jahrhunderts an. Man schnitt einzelne Figuren aus Kupferstichen aus und verwendete diese als Schmuck, indem man sie auf Schachteln, Wand- und Ofenschirme, Schatullen, Spiegelrahmen usw. klebte.⁴⁴⁹ Eine feste Funktion des Ausgeschnittenen um 1800 bestand also in der Verschönerung, im Sinne von Ausschmücken, des bürgerlichen Hausstandes.⁴⁵⁰ Auch außerhalb des Hausstandes erfüllten getuschte oder geschnittene Silhouetten auf Glückwunschkarten und Liebesversen, in Poesiealben und als Freundschaft bezeugende Beilagen in Briefen eine im erweiterten Sinne schmückende Funktion und übernahmen die Rolle eines „Zusätzlichen“, das seinen eigentlichen Sinn und Zweck erst durch den gegebenen Kontext gewinnt. In dieser (aus)schmückenden Funktion treffen sich Scherenschnitt und Ornament. Es griffe zu kurz, das Ornament auf die schmückende Funktion zu reduzieren, doch sind Ornament und Schmuck nicht voneinander zu trennen, geht schließlich der Begriff „Ornament“ auf den lateinischen Begriff „ornamentum“ zurück, das „Schmuck“, „Zierde“ oder auch „Ausrüstung“ oder „Auszeichnung“ bedeuten kann.⁴⁵¹ So kommt kaum eine Abhandlung über das Ornament, ob antik, neuzeitlich, modern oder aus den letzten Jahrzehnten ohne den Brückenschlag zur verzierenden und schmückenden Funktion des Ornaments aus. Die Funktionen und Bedeutungen des Schmückens und Verzierens sind dabei jeweils historisch gebunden und im Laufe der Jahrhunderte einem Wandel unterzogen, die Verknüpfung Ornament-Schmuck bleibt allerdings stets bestehen, so dass auch Günter Irmscher in seiner *Kleine[n] Kunstgeschichte des europäischen Ornaments* von 1984 als erste Grundbestimmung des Ornaments definiert: „Gegenstände lassen sich als ornamental bestimmen, wenn ihre Primärfunktion in einem größeren Kontext als schmückend zu bezeichnen ist; mögliche narrative Funktionen solcher Gegenstände sind dann nur sekundär.“⁴⁵² Mit der Schmuckfunktion geht automatisch Dekoration einher, denn auch der Begriff des „decorum“ bezeichnet grob gesagt (schicklichen und angemessenen⁴⁵³) Schmuck. Das Begriffsfeld „decorum-Dekor-dekorativ-Dekoration“ erweist sich ebenfalls wie das des Ornaments als höchst komplex und ist im Laufe der Zeit starken Bedeutungswandeln unterworfen.⁴⁵⁴ Vereinfacht

⁴⁴⁸Vgl. Hofmann, Werner 1977, S. 60, der sich auf Niederschriften von Daniel Runge beruft. Daneben weisen Größe und Anpassung an bestimmte Formate einiger Scherenschnitte auf deren dekorative Funktion etwa als Tapetenborte hin. Siehe dazu Beitrag der Autorin *Pflanzenschnitte*. In: Ausst.Kat. *Kosmos Runge. Der Morgen der Romantik*, hrsg. v. Bertsch, Markus, u. a., München 2010, S. 361-362.

⁴⁴⁹Vgl. Knapp, Martin 1916, S. 9. Knapp vermutet, dass mit dem Anbringen auf Lampenschirmen, die die ausgeschnittenen Figuren im Gegenlicht als Silhouetten erscheinen lassen, der in der Mitte des 18. Jahrhunderts erfolgte Wechsel zu schwarzem Papier zusammenhängt.

⁴⁵⁰Vgl. Dreyer, Ortrud 2001, S. 84.

⁴⁵¹Siehe Stowasser. *Lateinisch-deutsches Schulwörterbuch*, München 1994.

⁴⁵²Irmscher, Günter 1984, S. 5

⁴⁵³Siehe Stowasser. *Lateinisch-deutsches Schulwörterbuch*, München 1994.

⁴⁵⁴Einen Überblick zum Begriff des Dekorativen in Philosophie und Geschichte bietet Anger, Jenny 2004, S. 7ff.

könnte man sagen, dass „Dekoration“ die „Anwendung des Ornaments auf Objekten und in der Architektur“⁴⁵⁵ bezeichnet, so dass „Dekoration“ die Gesamtheit des Schmucks umfasst. Die Begriffe sind allerdings so sehr miteinander verschmolzen, dass häufig „Ornament“, „Dekoration“ und „Schmuck“ synonym verwendet werden.⁴⁵⁶ Der mit der schmückenden Funktion einhergehende „dienende“ Status des Ornaments disqualifizierte dieses im Zuge der Trennung von Kunst und Kunsthandwerk bzw. Kunstgewerbe an der Schwelle zum 19. Jahrhundert als Form der Freien Kunst und ordnete das Ornament dem Kunstgewerbe und der Dekoration (im Sinne einer auf Optik statt auf Inhalt ausgerichteten Verzierung) zu,⁴⁵⁷ wo sich auch der Scherenschnitt bis in das fortgeschrittene 20. Jahrhundert hinein bewegte. Bezeichnend für den Status des Scherenschnitts zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist eine Äußerung Siegfried Kracauers, der 1929 einen Silhouettenfilm Lotte Reinigers als „Kunstgewerblich, aber nett“ kommentierte⁴⁵⁸ und diesen dadurch aus der „hohen“ Kunst ausgrenzte. Die Kritik Kracauers zu Reinigers Film *Die Jagd nach dem Glück*, der Real- und Silhouettenfilm verbindet, fällt ebenfalls nicht besser aus: „Was ist bei dieser schon lang mit Trompeten angekündigten Jagd nach dem Filmglück erjagt worden? Kunstgewerbe. Nicht einmal gutes.“⁴⁵⁹ Dass Reiniger hierfür das damals modernste Medium, den Film, heranzog und zudem eine Vorreiterrolle in der Sparte des Trickfilms übernahm und damit neue Wege des künstlerischen Ausdrucks öffnete, wurde von Kracauer nicht gewürdigt. Es mag die Kombination aus der verspielten Formsprache Reinigers, die mit Dekorativem in Verbindung gebracht werden konnte, und dem etablierten Image des Scherenschnitts (sowie des Schattenrisses) als kunstgewerblichem Medium, gewesen sein, die Kracauer zu diesem harten Urteil veranlasste.

Bereits rund 30 Jahre zuvor versuchte der deutsche Maler Karl Wilhelm Diefenbach den dem Scherenschnitt verwandten Schattenriss in die „hohe“ Kunst, in diesem Falle in die Tafelmalerei, einzuführen.⁴⁶⁰ 1892/93 malte er seinen monumentalen Silhouettenfries *Per aspera ad astra* und überschritt damit sowohl medial als auch hinsichtlich des Formats die für den Schattenriss geltenden Konventionen (Abb. 67 a)-c)). In Öl, Harz und Wachs auf Leinwand

⁴⁵⁵Brüderlin, Markus 2001, S. 21, Anm. 15

⁴⁵⁶Dass die Begriffe „Dekoration“ und „Ornament“ unweigerlich zusammenhängen zeigte ausführlich Haidrun Brauner in ihrer Dissertation zu Matisse (Brauner, Haidrun 1993). Brauner zieht Vitruv-Übersetzungen aus dem Italien des 16. Jahrhunderts heran, in denen „decor“ mit „ornamento“ übersetzt wird und leitet daraus die Gleichsetzung der Begriffe seit der Renaissance ab (siehe Brauner, Haidrun 1993, S. 25ff.); Liebegang, Susanne 1994, S. 147 weist darauf hin, dass wenn auch die Definitionen von „Dekoration“ und „Ornament“ unterscheidbar sein mögen, diese Definitionen jedoch unvereinbar seien mit dem Gebrauch der Begriffe im 20. Jahrhundert.

⁴⁵⁷Zu der Trennung von Kunst und Kunstgewerbe sowie der Bedeutung dieser Entwicklung für das Ornament siehe u.a. u.a. Irmscher, Günter 2005, bes. S. 148; Glaser, Katia 2002; Ocón Fenrnández, María 2004

⁴⁵⁸Kracauer, Siegfried, *Die Wunder Asiens*. In: Kracauer, Siegfried 1928-1931/2004, S. 327f., hier S. 328.

⁴⁵⁹Kracauer, Siegfried, *Die Jagd nach dem Glück*. In: Kracauer, Siegfried 1928-1931/2004, S. 363-366, hier S. 363.

⁴⁶⁰Bis heute bleibt der auf Leinwand gemalte Schattenriss eine Ausnahme. Zwar ist der Schattenriss im gegenwärtigen Kunstbetrieb als Medium fest etabliert, allerdings nicht als Farbe auf Leinwand, sondern vorwiegend als Schnitt oder als Wandmalerei.

ausgeführt,⁴⁶¹ umfasst der Fries 34 Einzeltafeln von je 100 x 200 cm. Über eine Gesamtlänge von 68 Metern erstreckt sich ein Triumphzug aus Menschen, vorwiegend Kindern, und Tieren, die allesamt als schwarze Silhouetten auf weißem Grund springend und tänzelnd „zu den Sternen“ aufbrechen. Bezeichnenderweise wählt Diefenbach für seine gemalten Silhouetten ein Thema, das



Abb. 67 a)-c): Karl Wilhelm Diefenbach, *Per aspera ad astra*, 1892, Mischtechnik auf Leinwand, drei von insgesamt 34 Tafeln, je ca. 100 x 200 cm, Museum Hadamar, in: Ausst.Kat, *Karl Wilhelm Diefenbach (1851-1913). Lieber sterben, als meine Ideale verleugnen!*, anlässl. der gleichnamigen Ausstellung vom 2. Oktober 2009 bis zum 17. Januar 2010 im Museum Villa Stuck in München, München 2009, a): Abb. 62, S. 86, b):Abb. 74, S. 98, c): Abb. 86, S. 110

die Friesform bevorzugt und damit eine Nähe zu Ornament und Dekoration provoziert. Friese, zudem in der monumentalen Ausführung, rufen unweigerlich Assoziationen an Architektur und Bauschmuck auf, die in der theoretischen Auseinandersetzung mit dem Ornament eine prägende

⁴⁶¹Zur Technik siehe Wagner, Claudia 2007, S. 99ff.

Rolle spielen. Die Fries-Form, ganz gleich ob figürlich oder nicht, verlangt immer eine Rhythmisierung der Elemente, was bei Silhouetten allein aufgrund der Reduktion auf zwei Werte gut umsetzbar ist. Zudem eignet sich der Fries insofern besonders als Element von Dekorationssystemen, als dass er einen Raum oder ein Bauwerk umklammern und in seinem Rhythmus zu einer Einheit bringen kann. Somit erfüllt ein Fries neben der narrativen stets auch eine dekorative (im Sinne von umfassendem Eindruck) Funktion. Die zeitgenössische Rezeption von Diefenbachs Silhouettenfries hat das narrative Moment vernachlässigt, zugunsten einer Überführung in rein dekorative, schmückende, Zusammenhänge. Trotz einiger Bekanntheit, konnte der Schattenfries in Form von Tafelmalerei nicht bestehen. Denn der Bildtypus des Schattenrisses stellte um 1900 ein typisches Dekorationsgenre dar und begegnete auf allerlei Gegenständen wie Dosen, Porzellanuntersetzer, Schmuckplättchen, kleinen Blechkästchen usw. Auch *Per aspera ad astra* fand sich in Einzelszenen zerlegt als schmückendes Motiv im Kunstgewerbe wieder, etwa auf Glas und Porzellan.⁴⁶² Auch wurden die einzelnen Friesszenen auf Postkarten vertrieben, die wiederum unter anderem selbst als Dekorationselemente für zum Beispiel Möbel dienen konnten.⁴⁶³

Dass die Silhouette so gut in dekorativen Zusammenhängen funktionierte und dementsprechend erfolgreich war, ist auf mehrere ineinandergreifende Faktoren zurückzuführen. So kamen die schlichten Silhouetten nicht nur der schnellen, industriellen Fertigung, die immer wichtiger wurde, entgegen, sondern konnten sich auch auf das Vorbild der antiken schwarzfigurigen Vasen berufen und sich somit im antikeaffinen 18. und 19. Jahrhundert historische Legitimation auf dem Gebiet des Schmuckes bzw. des Kunstgewerbes verschaffen. Eine entscheidende Rolle muss aber auch die optische Wirkung von Silhouetten gespielt haben, die mit der im 19. Jahrhundert aufkommenden Forderung nach Flächigkeit in der Dekoration korrespondierte. So plädierte beispielsweise Gottfried Semper im Zuge seiner Überlegungen zu europäischem und „exotischem“ Kunstgewerbe in einem Vortrag in *Textilkunst* für eine Dekorationsästhetik der Flächigkeit und Ordnung: „Wir brauchen keine Perspektive, keine Licht- und Schattenführung, dagegen regelmäßige Anordnung. Kommen Figuren in der Zeichnung vor, so müssen dieselben so viel wie möglich im Profil gegeben werden, wie uns das Profil viel mehr das Gefühl des Flachen gibt als die Vorderansicht.“⁴⁶⁴ Susanne Ließgang weist in ihrer Schrift

⁴⁶²Siehe dazu Wagner, Claudia 2007, S. 105, bes. Anm. 511.

⁴⁶³ Ein Beispiel hierfür ist ein etwa ein Schrank aus der Jahrhundertwende, der mit 24 Szenen des Frieses verziert ist. Zwar sind die Postkarten in richtiger Abfolge angebracht und verweisen auf den originalen gemalten Fries, dennoch steht hier die schmückende Funktion und dekorative Qualität des Silhouettenfrieses im Vordergrund. Abbildung in Ausst.Kat, *Karl Wilhelm Diefenbach (1851-1913). Lieber sterben, als meine Ideale verleugnen!*, anlässl. der gleichnamigen Ausstellung vom 2. Oktober 2009 bis zum 17. Januar 2010 im Museum Villa Stuck in München, München 2009, S. 120

⁴⁶⁴Zit. nach Gombrich, Ernst H. 1982, S. 60.

über Henri Matisse darauf hin, dass dekorative Konzepte per se über Flächigkeit und Isolation von Figur und Grund funktionieren, woraus eine bestimmte Art von Anschauung resultiert, und zieht ägyptische und Jugendstil-Dekoration als Beispiele heran.⁴⁶⁵ Spätestens mit dem Jugendstil, der Kunstgewerbe und „hohe“ Kunst zu verschränken versuchte, wurde die Auseinandersetzung mit Fläche und Flächigkeit über die Grenzen von Dekoration hinaus auch im Bereich der Bildenden Kunst relevant, insoweit als dass künstlerische Avantgarden die Fläche und im selben Zug auch das Ornament als alternatives Konzept zur Perspektive und Gegenstand befragten. Das Verhältnis von Kunst und Ornament kann für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts als äußerst ambivalent beschrieben werden. Auf der Suche nach einer von Gegenstand und Raum gelösten Kunst kam man am Ornament nicht vorbei. Die Schwierigkeit bestand in der historisch bedingten Konnotation des Ornaments als Zusatz, wodurch es auf theoretischer Ebene mit der der Kunst angeblich innewohnenden „Notwendigkeit“ nicht vereinbar war. Zu stark war das Ornament im Kunstgewerbe, der „unnötigen“ Dekoration und im Historismus verhaftet, um ohne weiteres in Kunst und Kunstbetrieb einzuziehen.⁴⁶⁶

In Anbetracht der engen Verflechtung des Scherenschnittes bzw. des Schattenrisses mit dem Ornament, die im Verlauf des Kapitels zudem strukturell hergeleitet wird, scheint es kein Zufall, dass der Scherenschnitt gerade um 1900 und in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts so vehement von der Kunstkritik als kunstgewerblich (und damit ornamental) abgelehnt wurde, wie bei Kracauer beobachtet – zur selben Zeit als auch das Ornament von der Moderne konsequent ausgeschlossen und als historistisch sowie per se dekorativ diskreditiert wurde.⁴⁶⁷ Erst etwa in der Mitte des 20. Jahrhunderts setzte eine Änderung ein, im Zuge derer das Dekorative sowie Ornamentale aufgewertet wurde. Für diese Entwicklung war maßgeblich Henri Matisse mitverantwortlich, der mit seiner affirmativen Haltung gegenüber dem Dekorativen den Bildbegriff revolutionierte.⁴⁶⁸ Matisse war bestrebt, Werke zu schaffen, die er selbst als dekorativ bezeichnete. Dabei besaß der Künstler einen ganz eigenen Begriff des Dekorativen, der nicht ohne weiteres mit der zu seiner Zeit allgemeingültigen Definition von Dekoration austauschbar ist. Dennoch ist das Dekorative bei Matisse nicht von dem Dekorationsbegriff der europäischen Kunsttradition zu lösen.⁴⁶⁹ Interessant im Rahmen dieser Arbeit ist, dass Matisse seine Idee von der Ästhetik des Dekorativen nicht nur in Zeichnung und Malerei, sondern ebenfalls in

⁴⁶⁵Siehe Ließegang, Susanne 1994, S. 59.

⁴⁶⁶Siehe dazu Ocón Fernández, María 2004

⁴⁶⁷Zum Ornament in der Moderne siehe vor allem Ocón Fernández, María 2004.

⁴⁶⁸Siehe dazu u.a. Ließegang, Susanne 1994 sowie Büttner, Philippe 2001 (a) und Büttner, Philippe 2001 (b).

⁴⁶⁹Zum Dekorationsbegriff bei Matisse siehe etwa Ließegang, Susanne 1994, 142ff. sowie Büttner, Philippe 2001 (a), S. 45. Beide weisen mitunter darauf hin, dass Matisse versuchte, das Dekorative über den Begriff der Arabeske in die europäische Kunsttradition einzubinden.

Scherenschnitt (*papiers découpés*) umsetzte. Zu Beginn stellten die Scherenschnitte für den Künstler keine eigenständigen Werke, sondern lediglich Hilfsmittel, dar. Er nutzte sie, um wandfüllende Kompositionen, zu erproben. Dafür schnitt Matisse maßstabgetreue Schablonen aus Papier aus, die er mit Nadeln an einer ebenfalls maßstabgetreuen Papierfläche (Wand) befestigte, so dass er die einzelnen Elemente hin und her schieben und die jeweilige Wirkung solange testen konnte, bis ihm die Gesamtkomposition zusagte.⁴⁷⁰ Erst im Laufe der Jahre erkannte Matisse in der Technik des Scherenschnitts die Lösung eines für ihn relevanten theoretischen Problems, nämlich die Auflösung des Konflikts zwischen Zeichnung und Farbe.⁴⁷¹ In seinen *gouaches découpés* sah Matisse schließlich die Möglichkeit, Zeichnung und Malerei zu einer Einheit zu bringen. Denn der Schnitt in farbiges Papier ermöglichte ihm, „mit der Schere [zu] zeichnen“ und „in die Farbe hineinzuschneiden“,⁴⁷² was Matisse' Vorstellung der dekorativen Bildästhetik näherkam – der Scherenschnitt war für Matisse damit nicht mehr Ausgangspunkt eines Prozesses, sondern das Ergebnis.⁴⁷³ Ohne die Bedeutung der Scherenschnitte von Matisse schmälern zu wollen, können diese im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht im Einzelnen besprochen werden. Wichtiger scheint festzuhalten, dass die Umsetzung von Matisse' dekorativem Bildkonzept in Scherenschnitt eine wichtige Station darstellt, sowohl für die Etablierung des Dekorativen und Ornamentalen in der Kunst als auch für die Anerkennung des Scherenschnitts als eigenständiges künstlerisches Medium, wobei das eine mit dem anderen unmittelbar zusammenhängt.

Im Laufe des 20. Jahrhunderts wurde das Ornament schließlich, auch in Form von Muster und Struktur, in die Kunst aufgenommen. Jenny Anger bringt in ihrer Schrift über das Dekorative bei Paul Klee die heutige Akzeptanz des Ornaments in der Kunst in Zusammenhang mit einem vorhandenen generellen Interesse für „Randständiges“.⁴⁷⁴ In diesem Bezugsrahmen kann man auch den Scherenschnitt verorten, der als kunstgewerbliches, dem Ornament verbundenes, aber auch – wie noch zu zeigen sein wird – weibliches und privates Medium am Rande bzw. außerhalb der Kunst stand und in der gegenwärtigen Kunst zum eigenständigen künstlerischen Mittel avanciert. Die historisch gewachsene Konnotation des Scherenschnitts als „Nicht-Kunst“, die mitunter aus der Verschränkung mit Ornament und Dekoration resultiert, haftet dem

⁴⁷⁰Zu diesem Arbeitsprozess siehe Schiebler, Ralf 1994, S. 14-16.

⁴⁷¹Mehrere Briefe Matisse' belegen, dass der Künstler immer wieder vor der Schwierigkeit stand, seine Zeichnung mit der Malerei stimmig zu verbinden bzw. in Malerei umzusetzen. Siehe dazu Schiebler, Ralf 1994, S. 17, der an dieser Stelle Matisse zitiert: „Mon dessin et ma peinture se séparent.“: Siehe dazu ebenfalls Wörwag, Barbara 2001, bes. S. 205f.

⁴⁷²Matisse selbst prägte diese Ausdrücke in dem 1947 herausgegeben Buch *Jazz*, in dem die Scherenschnittreihe abgedruckt war.

⁴⁷³Vgl. Schiebler, Ralf 1994, S. 19.

⁴⁷⁴Vgl. Anger, Jenny 2004, S. 10.

Scherenschnitt in Teilen heute noch an. Diese wird von Künstlern gezielt genutzt, um Subebenen einzuziehen und Irritationen zu erzeugen, wie im Verlauf des Kapitels zu zeigen sein wird.

Bereits jetzt lässt sich erahnen, dass Scherenschnitt und Ornament Analogien auf verschiedenen Ebenen aufweisen: in ihrer Funktion, ihrem formal-strukturellen Aufbau als auch im Hinblick auf ihre Konnotationen und damit ihrem Status innerhalb oder eben außerhalb des Kunstsystems. Das bedeutet nicht, dass „Ornament“ gegen „Scherenschnitt“ ausgetauscht werden kann, vielmehr scheint eine besondere Beziehung zwischen den beiden zu bestehen, die im Folgenden zu präzisieren ist.

6.1.2 *TEXTILES UND GESCHNITTENES – MEDIALE INTERFERENZEN?*

Das Aufrufen textiler Erzeugnisse scheint zu den etablierten Verfahrensweisen der gegenwärtigen Künstler, die mit Scherenschnitt arbeiten, zu gehören. So berufen sich etwa Simon Periton oder Willie Cole sowohl visuell als auch in ihrer Titelwahl explizit auf (großmütterliche) Tisch- und Spitzendeckchen (Abb. 79, 80, 84), Gabriele Basch greift in ihren Werken die Struktur von Stick- und Spitzenarbeiten auf (Abb. 78) und Annette Schröters Scherenschnitte betonen mitunter die textile Pracht folkloristischer Trachten (Abb. 81) – Arbeiten, die im weiteren Verlauf des Kapitels noch ausführlich besprochen werden. Mit der Anlehnung an Textiles geht ein Rückbezug zur Gattung des sogenannten Weißschnitts einher, der in der Zeit des Barock besonders beliebt war und spätestens ab dem 17. Jahrhundert in Verbindung zu Spitzen gebracht wurde.⁴⁷⁵ So berichtet Zacharias Konrad Uffenbach etwa von der Niederländerin Elisabeth Ryberg, die Bordüren an ihren geschnittenen Blumenstücken so gestaltete, dass sie „theils wie genehete, teils wie geklöppelte Spitzen aussehen.“⁴⁷⁶ Werke dieser Künstlerin sind nicht erhalten. Bis heute erhalten geblieben sind aber zahlreiche, meist anonyme Arbeiten, an denen sich die Nähe zu Textilien, im Besonderen zur Spitze, zeigen lässt. Die Verbindung von Scherenschnitt und Spitze scheint allein schon aufgrund struktureller Ähnlichkeiten einleuchtend: beide sind (wie auch das Ornament) vom Durchbruch und dem Spiel zwischen Positiv und Negativ bestimmt. Schneidearbeiten greifen aber auch konkrete, für die Spitze charakteristische Formen und Verläufe auf. So zeigen die drei von N. Joubert zu Beginn des 17. Jahrhunderts angefertigten und als Triptychon konzipierte Huldigungsblätter für die Äbtissin Simone de Maillé (Abb. 68) eine erstaunliche Ähnlichkeit zur Reticella-Nähspitze der Renaissance (Abb. 69 a)-b)). Um Nähspitze, auch Nadelspitze genannt, herzustellen, werden aus gewebtem Stoff nach einem bestimmten System

⁴⁷⁵Aufgrund der schlechten Material- und Quellenlage für Scherenschnitte, können für die Zeit vor 1600 kaum verlässliche Aussagen getroffen werden.

⁴⁷⁶Uffenbach, Zacharias Konrad von 1754, S. 226f.

Fäden herausgezogen, so dass ein Muster aus Durchbrüchen und stehengebliebenen Textilstegen entsteht. Die Letzteren werden anschließend umstickt.⁴⁷⁷ Bei der Spitzenart der Reticella handelt es sich ursprünglich um eben solche Nähspitze,⁴⁷⁸ die sich zudem dadurch auszeichnet, dass zum einen besonders viele Fäden herausgezogen werden und sie darum besonders offen ist – man spricht von „Punto in Aria“, also Stickerei in der Luft. Zum anderen kennzeichnet der geometrische, häufig im Quadrat angeordnete und von der Mitte ausgehende Aufbau die Reticella-Spitze, so wie man diesen in der Bordüre des Mittelblattes von Joubert vorfindet. Die

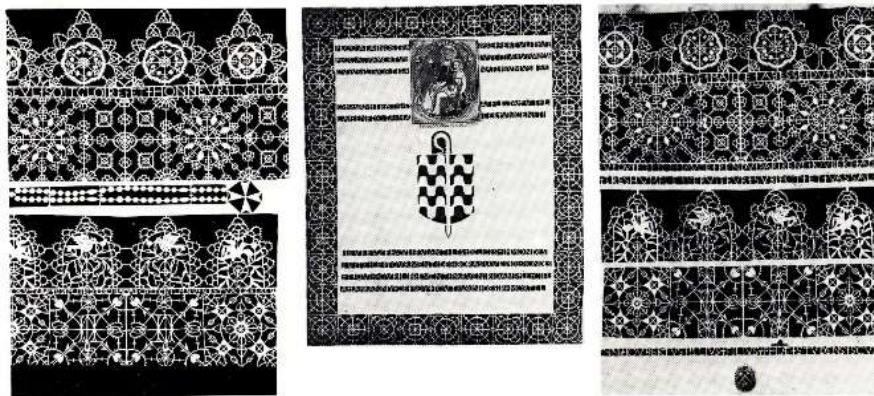


Abb. 68: N. Joubert, Lehnungsvertrag, Weißschnitt-Triptychon, Angers 1612, Pergament, schwarz hinterlegt, je 29 x 23,5 cm, in: Metken, Sigrid 1978, S. 28

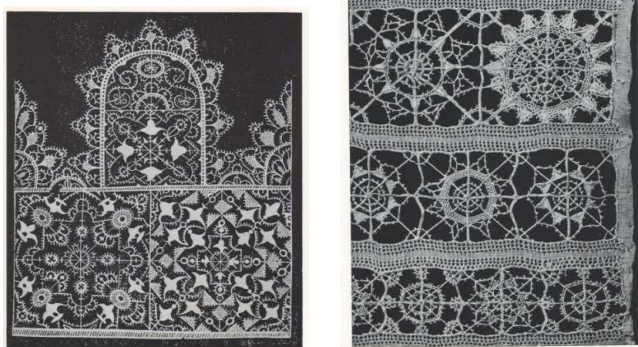


Abb. 69 a), b): Beispiele für Reticella

a) Muster für Doppeldurchbruch (Reticella) und genähte Zacken, Ende 16. Jahrhundert, in: Schuette, Marie 1981, S. 81

b) Durchbrucharbeit mit Reticellamusterung. Teilaufnahme eines niedersächsischen Spitzenmusters, 2. Drittel des 17. Jahrhunderts, in: Schuette, Marie 1981, S. 30

beiden Außenblätter des Triptychons zeigen, einem Spitzenmusterbuch gleich, in zwei übereinander angeordneten Reihen ebenfalls Beispiele für Reticella-Spitze, die mit genähten Zacken abgeschlossen ist. Stellt dieser geschnittene Lehnungsvertrag eine Ausnahme dar, so sind die spätestens ab dem fortgeschrittenen 17. Jahrhundert auftretenden sogenannten Spitzenbilder äußerst verbreitet gewesen.⁴⁷⁹ Bei solchen handelt es sich um Papierarbeiten, die eine

⁴⁷⁷Zu den verschiedenen Spitzenarten und ihren Techniken siehe Schuette, Marie 1981.

⁴⁷⁸Später wird das Muster der Reticella auch von Klöppelspitze kopiert. Vgl. dazu Schuette, Marie 1981, S. 240.

⁴⁷⁹Um 1900 bezeichneten Spitzenbilder allein die maschinelle Stanzspitzenware. Später wurde der Begriff auch auf handgeschnittene Bilder übertragen. Seit Adolf Spamer's Publikation (Spamer, Adolf 1930) ist der Terminus als Fachausdruck eingebürgert. Vgl. dazu auch Metken, Sigrid 1978, S. 66f.

Untergattung des Weißschnitts darstellen.⁴⁸⁰ Charakteristisch für Spitzenbilder ist, dass sie in der Mitte eine gemalte Miniatur überwiegend mit religiösen Motiven aufweisen, die von geschnittenen Ornamenten und Mustern aus weißem Papier, die den Eindruck von Spitze und Tüll erwecken, eingefasst ist (Abb. 70-71). Am geläufigsten ist wohl ein feiner Tüll- oder Netzspitzen-



Abb. 70: *Divina Pastora*, Spitzenbild, alpenländisch, um 1760/65, Pergament 12,2 x 7,4 cm, in: Metken, Sigrid 1978, S. 89



Abb. 71: *Lehrender Christusknabe*, Spitzenbild, um 1700, Frankreich (Lyon?), 31,6 x 22,5 cm. Medaillon: unkolorierter Kupferstich aus dem 17. Jahrhundert, Sammlung Gabriel Lyon, in: Metken, Sigrid 1978, S. 97

grund, der von etwas größeren Ranken, rocailleähnlichen Formen und verschiedenen Ornamenten überzogen ist (Abb. 70) – eine Kombination, die sich auch bei tatsächlicher Spitze wiederfindet. Bei dieser kann entweder das Muster auf die netzartige Struktur aufgenäht sein, wie in Abb. 72, oder aber Muster und Netzgrund sind geklöpelt, wie es in Abb. 73 zu sehen ist. Die papiernen Spitzenbilder ahmen solche Strukturen visuell nach, wie anhand eines alpenländischen Scherenschnitts aus der Zeit von 1760/65, der stellvertretend für zahlreiche andere steht, aufgezeigt werden soll (Abb.70). Den Grund bildet ein Maschennetz, das in großen Teilen aus winzigen, rautenförmigen, mit vier Messerschnitten ausgeführten Löchern besteht – als Variation ist an einigen Stellen ein Sternchenschnitt eingearbeitet. Aus dem Netzfond sind Rocailleformen und andere fließende Ranken ausgespart und bilden „massige“ Stege, die im Stile von Nähspitze

⁴⁸⁰Eine scharfe Trennung von Weißschnitt und Spitzenschnitt ist nicht möglich. Metken, Sigrid 1978, S. 67 weist darauf hin, dass andere Sprachen nicht zwischen Weißschnitt und Spitzenbild unterscheiden (kantknipsel, canivet, cut work). Der von Metken, Sigrid 1978, S. 63, unter Berufung auf Spamer, Adolf 1930, vorgenommenen Unterscheidung, die dem Spitzenbild, im Gegensatz zum Weißschnitt eine Miniaturdarstellung in der Mitte zuweist, wird auch in der vorliegenden Arbeit gefolgt.

feine, längliche Durchbrüche aufweisen. Die Ränder der Formen erwecken den Eindruck einer gewissen Festigkeit, die von durchgehenden, nicht unterbrochenen Papierstegen erzeugt wird und die umstickten Ränder der Nähspitze nachahmt. Daneben gibt es Spitzenbilder, die ohne Maschennetz arbeiten. Hier setzt sich die geschnittene Spitze aus Ornamenten zusammen, zwischen denen der Grund weggeschnitten wurde. Die Flächen der Ornamente sind vorwiegend geschlossen und mit nur ganz zarten Durchbrüchen innerhalb der Formen versehen, so dass die Spitze eher kompakt wirkt (Abb. 71). Auch hier wird eine bestimmte Art der Klöppelspitze nachgeahmt, wie ein Vergleich mit tatsächlicher Spitze zeigt. (Abb. 74).



Abb. 72: Applikationsspitze, Droschengrund und aufgelegtes genähtes Muster, 1814, Brüssel, in: Schuette, Marie 1981, S. 48



Abb. 73: Besatz eines Chorrockes. „Mailänder Klöppelspitze“ mit Maschengrund, um 1700. Italien, 27,5 x 258 cm, in: Preysing, Maritheres 1987, S. 42



Abb. 74: Breite Spitzenborte. „Flandrische Klöppelspitze“ mit Ranken, 2. Hälfte 17. Jahrhundert, Flandern, 20 x 136 cm, in: Preysing, Maritheres 1987, S. 38

Bei den geschnittenen Spitzenbildern handelt es sich in aller Regel um Andachtsbilder. Dass man zur Gestaltung solcher Andachtsbilder auch Textilien verwendete, ist nicht ungewöhnlich. Die sogenannten Stoffklebebilder stellen eine eigene Gruppe innerhalb der Andachtsbilder dar.⁴⁸¹ Bei solchen wird häufig die Kleidung der Dargestellten aus verschiedenen Textilien zusammengestellt, wie etwa bei einem Andachtsbild der Maria, deren Kleid und Mantel aus jeweils unterschiedlichen gewirkten Stoffen bestehen (Abb. 75). Diese Arbeit ist insofern für den Spitzenschnitt interessant, da hier echte Textilien mit geschnittener Spitze, die den Grund bildet, kombiniert werden. Auch die schwarzen Konturen und Falten der Kleidung Mariens sind aus Papier gefertigt und aufgeklebt. Textiles und Ausgeschnittenes steht hier gleichberechtigt in

⁴⁸¹Siehe dazu Spamer, Adolf 1930, S. 106ff.

ergänzender Weise nebeneinander. Bezeichnenderweise ließ sich kein Beispiel für ein Andachtsbild finden, bei dem tatsächliche, textile Spitze verwendet wurde.⁴⁸² Geschnittene Spitzenbilder sind demnach keine bloße Imitation oder „Sparversion“ in Spitze gearbeiteter Andachtsbilder. Vielmehr begründen sie eine eigene Gruppe und nutzen das Vermögen des Materials Papier, Spitze nachzuahmen, um die Rhetorik der Spitze in andere Zusammenhänge zu übertragen. Als geschickte Handarbeit und mit den Tugenden der Geduld und des Fleißes gepaart, soll die (geschnittene) Spitze den materiellen wie symbolischen Wert des Objekts steigern.



Abb. 75: *Maria Immaculata*, Stoffklebearbeit und Spitzenbild, um 1730/40, Süddeutschland?, Pergament mit bordeauxrotem Papier hinterlegt, 20,5 x 13,2 cm. Kopf, Hände und Füße Mariens, die Mondsichel, Schlange und Wolken sind aus Kupferstichen geschnitten und handkoloriert. Kleid und Mantel wurden aus gewirkten Stoffen aufgelegt; Falten und Konturen mit schwarzen Papierstegen markiert. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, in: Metken, Sigrid 1978, S. 94

Neben den Spitzenbildchen gibt es Scherenschnitte, die Spitze und Klöppelarbeiten auch in ihren tatsächlichen Verwendungszusammenhängen nachahmen, wie es etwa im Falle von Fächern oder Tischwäsche der Fall ist.⁴⁸³ So berichtet Adolf Spamer von einer 150 x 110 cm großen Tischdecke aus dem frühen 18. Jahrhundert, die in zweifacher Faltung mit zahlreichen kalligraphischen Mustern, Blumen- und Tierornamenten aus Papier geschnitten und auf Stramin aufgezogen wurde⁴⁸⁴. In diese Tradition sind wohl auch die geschnittenen Kuchenkränze einzuordnen, die noch Philipp Otto Runge allen befreundeten Damen verehrte,⁴⁸⁵ „ehe um die Mitte des 19. Jahrhunderts die gestanzten Tortenpapiere ihren Siegeszug antraten.“⁴⁸⁶ Solche

⁴⁸²Die Autorin bezieht sich hierbei auf zwei einschlägige umfangreiche Publikationen, in denen kein solches Beispiel auftaucht: Spamer, Adolf 1930 und Ausst.Kat. *Pergament und Spitze* 1985.

⁴⁸³Abbildungen von Spitzenfächern finden sich bei Preysing, Maritheres, 1987, S. 75 wie auch bei Metken, Sigrid 1978, S. 94-95.

⁴⁸⁴Siehe Spamer, Adolf 1930, S. 95.

⁴⁸⁵Vgl. Runge, Philipp Otto 1841 [HS I], S. 369f.

⁴⁸⁶Metken, Sigrid 1978, S. 193

geschnittenen oder gestanzten Kuchenkränze und Tortenpapiere kopieren zwar nicht, wie es die Spitzenbilder des 17. Jahrhunderts tun, konkrete Muster und Arten von Spitze oder Klöppelarbeiten, doch bewegen sie sich weiterhin im Referenzfeld des Textilen und schlagen, formal wie funktional, eine Brücke zwischen Scherenschnitt- und Textilarbeiten.

Die Verbindung zu Textilien kann nicht ohne die Aktivierung des kollektiven Vorstellungsbildes textiler Handarbeit als weiblicher Tätigkeit geschehen, so dass die Verwandtschaft mit Textil- und Spitzenarbeiten, eine Festschreibung des ornamentalen Scherenschnittes als weibliches Medium verstärkt. Matila Felix legt in ihrer Arbeit zur Praxis des Stickens in der Kunst der Gegenwart⁴⁸⁷ überzeugend dar, dass textile Handarbeit bis in das 20. Jahrhundert hinein der Frau zugewiesen war und mit „Eigenschaften wie Fleiß, Sparsamkeit, Geduld und [...] Sensibilität für Sauberkeit und Ordnung“⁴⁸⁸ belegt wurde. „Die körperlich disziplinierte Handarbeit versprach zudem, eine gewisse Innerlichkeit, Keuschheit und Sittlichkeit zu fördern, [...]“⁴⁸⁹ Die textiler Handarbeit zugeschriebene Qualitäten scheinen im selben Maße für aufwendige, durchbrochene Scherenschnitte zu gelten.⁴⁹⁰ Zwar finden sich keine schriftlichen Quellen, die diese Kongruenz explizit ansprechen, doch die formale und zum Teil funktionale Bezugnahme von Schneidearbeiten auf Textilien lässt dies als wahrscheinlich erscheinen. Der Befund, dass besonders im 17. Jahrhundert nahezu ausschließlich Frauen den Scherenschnitt (Weißschnitt) ausübten,⁴⁹¹ spricht ebenfalls für eine Konnotation als primär weibliches Medium. So waren etwa für besonders feine und qualitätvolle Spitzenbilder seit dem 17. Jahrhundert vor allem Nonnenklöster bekannt,⁴⁹² so dass in der *Oekonomischen Encyklopädie* von Johann Georg Krünitz 1775 noch zu lesen ist: „Die feinste ausgeschnittene Arbeit liefern die catholischen Nonnenklöster“.⁴⁹³ Auch Chronisten wie Sandrart oder Uffenbach nennen in ihren Berichten Frauen als Produzentinnen detailreicher Scherenschnittarbeiten.⁴⁹⁴ Häufig wird bei den Beschreibungen die Kleinheit und Feinheit der Arbeiten betont und das Geschick und die Geduld der Frauen bewundert. Männernamen tauchen im Kontext von Schneidearbeiten vermehrt im Laufe des 18. Jahrhunderts auf, allerdings im Zusammenhang mit einer anderen Art des Scherenschnitts, und zwar mit der umrissbetonten (Bildnis)Silhouette, die im Laufe des

⁴⁸⁷Felix, Matilda 2010

⁴⁸⁸Ebd., S. 25

⁴⁸⁹Ebd., S. 25

⁴⁹⁰Gemeint sind damit Arbeiten in der Tradition des durchbrochenen Weißschnittes, nicht des umrissbetonenden Schattenrisses.

⁴⁹¹Der erste bekannte Name eines Mannes, R. W. Hus, alias Rudolf Wilhelm von Stubenberg stammt aus der Mitte des 17. Jahrhunderts.

⁴⁹²Metken, Siegrid 1978, S. 76 verweist in diesem Kontext auf rheinische und süddeutsche Klöster.

⁴⁹³Krünitz, Georg, *Encyclopädie*, Band 5 (1775), Eintrag „Bild“, dort Nummer 3) „ausgeschnittene Bilder“.

⁴⁹⁴Wie Anm. 56. Siehe auch Metken, Sigrid 1978, S. 17f.; Spamer, Adolf 1930, S. 85ff. gibt eine Reihe von Zeitberichten über schneidende Frauen wieder.

18. Jahrhunderts rapide an Beliebtheit gewann. Im Gegensatz zum durchbrochenen Schnitt verlangte der Umrissschnitt ein schnelles Arbeiten, das mit Virtuosität und Spontanität des Herstellungsvorgangs gekoppelt und gerne vor Publikum praktiziert wurde. Die zeitintensive, langsame Herstellung durchbrochener Scherenschnitte, die im Privaten stattfand und üblicherweise auch für den Gebrauch im privaten Rahmen bestimmt war, blieb weiterhin überwiegend die Domäne der Frau. Das (Aus)Schneiden mit Schere und Federmesser entwickelte sich ab dem 17. Jahrhundert schließlich, analog zu textiler Handarbeit, zu einer angesehenen Mußebeschäftigung bessergestellter Damen⁴⁹⁵ und bediente mitunter die im Geiste der Zeit von den Damen geforderte universale Entfaltung aller geistigen und manuellen Talente. Ebenfalls analog zu textilen Techniken blieb auch der Scherenschnitt lange als repetitive, langsame, per se unkreative und entsprechend weiblich konnotierte Tätigkeit aus dem Kunstbetrieb ausgeschlossen. Textilien und Scherenschnitt waren an die symbolische Ordnung der bürgerlichen Gesellschaft gebunden und in Folge als künstlerische Technik disqualifiziert.⁴⁹⁶ Bezeichnenderweise tauchen beide Techniken seit den 1990er Jahren in der Kunstszene verstärkt auf und etablieren sich zunehmend im Kunstbetrieb. Im Hinblick auf das Sticken erklärt Matilda Felix diese Entwicklung nicht allein mit stattgefundenen „Modifikationen des Kunstbegriffs“,⁴⁹⁷ sondern ebenso als Resultat der „Veränderungen der gesellschaftlichen Geschlechterordnung.“⁴⁹⁸ Im Zuge der feministischen Interventionen der 1970er Jahre sei „die Stickerin“ als Leitbild des kollektiven Imaginären als Stereotyp weiblichen Geschlechtscharakters lesbar und damit unwirksam geworden, so dass die Anerkennung der Technik als künstlerische Ausdrucksweise möglich wurde.⁴⁹⁹ Nimmt man die zahlreichen angeführten Gemeinsamkeiten und Überlappungen von Textil- und Scherenschnittarbeiten ernst, so kann der Einzug des Scherenschnitts in den Kunstbetrieb analog zur Umwertung der textilen Handarbeit zur künstlerischen Praxis gelesen werden. Zugleich scheinen textile Praxis und Scherenschnitt im Hinblick auf ihre einst randständige Bedeutung im Kunstsystem mit dem Ornament verbunden, das ebenfalls bis in das 20. Jahrhundert hinein aus dem Kunstbetrieb ausgeschlossen blieb. Tatsächlich gehören Textiles und Ornamentales unabdingbar zusammen, wobei diese Zusammengehörigkeit über die Funktion des Ornaments, den Stoff zu schmücken, hinausgeht. Denn im selben Maße wie man im Zuge der Beschäftigung mit Textilien automatisch auf das Ornament als Schmückendes zu sprechen kommt, werden Auseinandersetzungen mit dem

⁴⁹⁵Vgl. Metken, Sigrid 1978, S. 101ff. Zu textiler Handarbeit als Beschäftigung bürgerlicher Damen siehe auch Felix, Matilda 2010, S. 25-30.

⁴⁹⁶In Bezug auf Textilien vgl. Felix, Matilda 2010, S. 28.

⁴⁹⁷Ebd., S. 30

⁴⁹⁸Ebd., S. 30

⁴⁹⁹Vgl. ebd., S. 30.

Ornament entlang von Textilien geführt. Eine entscheidende Rolle für die theoretische Verankerung der Untrennbarkeit von Textil und Ornament spielt das umfangreiche Projekt Gottfried Sempers *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, dessen erster Band sich Textilien widmet: *Die textile Kunst – für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*.⁵⁰⁰ Darin schlägt Semper vor, zur Erklärung der bestehenden Engführung von Ornament und Textil genealogische und „medientheoretische“ Ansätze heranzuziehen.⁵⁰¹ Er stellt Textilien an den Anfang der Form und erkennt in den formalen Entscheidungen, die spezifische Zusammenstellung und Ordnung des verwendeten Materials betreffend, den Ursprung des ornamentalen Musters.⁵⁰² Damit sieht Semper das Ornament in der Verschränkung von Material und Technik begründet, woraus folgt, dass Textilien und „ihre“ Ornamente zwingend miteinander verknüpft sein müssen.⁵⁰³ Ein weniger zwingendes und doch erwähnenswertes Beispiel der engen Beziehung von Textil und Ornament liefert Alois Riegl, denn dieser, der im Gegensatz zu Semper das Ornament unabhängig vom Material betrachtet sehen wollte, führte seine ersten Überlegungen zur Figur-Grund-Relation, die die Basis seiner Ornamentforschung bildet, bezeichnenderweise an textilen, spitzenähnlichen Arbeiten durch.⁵⁰⁴ Und auch in gegenwärtigen Publikationen zum Ornament bewegen sich Argumentationen mitunter entlang von Textilien und bestätigen die zwischen Ornament und Textilien bestehende fast symbiotisch geartete Beziehung.⁵⁰⁵

Um 1900 wurde die zwischen Ornament und Textilien bestehende Nähe genutzt, um zusammen mit weiteren Argumenten, den Ausschluss des Ornaments aus der Kunst zu fundieren. Denn über die generelle Zuordnung des Ornaments zu Gebrauchstextilien des Alltags konnte dessen niedere Stellung innerhalb der Hierarchie der Künste begründet werden. Zugleich nutzte man die Verbindung zum Textilien, um darüber eine Nähe zum Weiblichen zu provozieren, was wiederum von der schwachen Position des Ornaments zeugen sollte.⁵⁰⁶ Die Richtung der Argumentation bleibt dabei je nach Bedarf variabel: das Textil kann aufgrund seiner Nähe zum Ornament als künstlerisches Medium disqualifiziert wie andersrum das Ornament aufgrund der Verbundenheit mit Textilien aus dem Kunstbetrieb ausgeschlossen werden. Es manifestiert sich

⁵⁰⁰Semper, Gottfried, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, Bd. 1: *Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*, Frankfurt a.M., 1860

⁵⁰¹Siehe dazu Spies, Christian 2011. Siehe auch Schneider, Birgit 2012.

⁵⁰²Vgl. Spies, Christian 2011, S. 4.

⁵⁰³Vgl. ebd., S. 5.

⁵⁰⁴Riegl, Alois 1892. In Kapitel 6.2.1 wird der Text ausführlicher besprochen.

⁵⁰⁵Siehe dazu Beyer, Vera 2012. Darin im Besonderen Birgit Schneider 2012 sowie Spies, Christian 2012. Spies versucht das Ornament in einer Mittlerposition zwischen Bildoberfläche und Bildraum zu verankern und zwar mitunter anhand von frühen, von Talbot angefertigten Fotografien von Spitze, bei denen er die strukturelle Nähe von Ornament und Spitze für seine Argumentation nutzt.

⁵⁰⁶Vgl. Spies, Christian. 2011.

ein Konnex von Textilem und Ornamentalem, in den sich auch der Scherenschnitt einklinkt, der zu beiden Seiten anschlussfähig ist. Die zahlreichen gemeinsamen Schnittflächen legen nahe, dass der Status des ornamental-durchbrochenen Scherenschnitts innerhalb des Kunstbetriebs mitunter aus seiner Verbundenheit mit textilen Praktiken sowie dem Ornament zu verstehen ist.

Die Verbindung des Scherenschnitts mit Textilien einerseits und mit dem Ornament andererseits prädestiniert ihn in vielerlei Hinsicht für eine Auseinandersetzung mit dem etablierten Kunstbetrieb. Dabei zeichnet die Verschränkung der drei Komponenten, samt ihrer historischen Konnotationen ein Referenzfeld, in dem sich zahlreiche Scherenschnittarbeiten der gegenwärtigen Kunst bewegen – so auch die eingangs aufgezählten Werke, wie im Verlauf des Kapitels noch zu zeigen sein wird.

6.2 ORNAMENT UND SCHERENSCHNITT – STRUKTURELLE KONGRUENZ?

6.2.1 POLYVALENZ DES GRUNDES

Die besondere, von Ambivalenz gekennzeichnete Figur-Grund-Beziehung im Scherenschnitt wurde bereits in Kapitel 3 thematisiert und soll nun im Hinblick auf die strukturelle Verwandtschaft von Ornament und Scherenschnitt näher beleuchtet werden. Der bereits im Zusammenhang mit der dichotomen Struktur der Silhouette angeführte⁵⁰⁷ Scherenschnitt Rudolph Wilhelm von Stubenbergs *Treibjagd auf Nierderwild* (Abb. 18) eignet sich gut, um nochmals das besondere im Scherenschnitt herrschende Figur-Grund-Verhältnis zu veranschaulichen. Dargestellt sind zwei über einander angeordnete Reihen aus Menschen und Tierfiguren, wobei die obere Reihe in Positiv-, die untere in Negativform ausgeführt ist. Das Papier, aus dem die obere Figurenreihe gefertigt ist, bildet zugleich den (Hinter)Grund für die unteren, als Negativformen gestalteten Figuren. Dementsprechend bildet die Fläche, auf die der Schnitt aufgelegt ist, sowohl Figuren der unteren Reihe als auch den Grund der oberen Reihe. Positiv- und Negativformen, Papier und Grund, stehen hier gleichwertig nebeneinander und tragen gleichermaßen zur Entfaltung des Scherenschnittes bei. Betrachtet man den Scherenschnitt losgelöst von seiner Unterlage, so beeinflusst das die Wirkung der Figuren, da die Wahrnehmung von Negativformen erschwert wird. Die Interaktion und gegenseitige Durchdringung von Figur und Grund ist somit bestimmend für die Wirkung und unabdingbar für die Entfaltung des kleinen Scherenschnitts.

⁵⁰⁷Siehe Kapitel 3.2.

Diese essentielle Rolle des Grundes für die Figur und das wechselseitige Zusammenspiel von Figur und Grund hat mehr als 200 Jahre nach Stubenbergs Scherenschnitt den Kunsthistoriker Alois Riegl im Hinblick auf das Ornament beschäftigt. Riegl, der bekanntermaßen das Ornament auf der Grundlage von dessen besonderer Figur-Grund-Konstellation als Muster auf Grund definierte und damit die Ornamentforschung nachhaltig prägte,⁵⁰⁸ setzte sich in einem Aufsatz über *Spanische Aufnäharbeiten* aus dem Jahr 1892 erstmals ausführlich mit der ambivalenten Rolle von Grund und Muster sowie mit der Bedeutung des reziproken Schemas für die Ornamentik auseinander.⁵⁰⁹ Dafür zieht er auf Textilien aufgenähte Spitzen heran und kommt im Zuge dessen immer wieder auf die Wirkung des Grundes, der durch die Spitzen hindurch sichtbar ist, zu sprechen. Schließlich gesteht Riegl dem Grund eine Rolle zu, die sich, abgesehen von der Kongruenz der Positiv- und Negativform bei der Spitze, analog zur Funktion des Grundes in Stubenbergs Scherenschnitt verhält: „Wolle man da [...] die weißen Motive als das Muster auffassen, so müsste man zugleich zugeben, daß der zwischen je zwei weißen Motiven freibleibende schwarze Grund in völlig congruenter Weise die Form des Musters wiederholt: dadurch gewänne der Grund eine selbständige formale Bedeutung, die ihm aber seinem ganzen Wesen nach nicht zukommt.“⁵¹⁰ Riegl scheint mit dieser Erkenntnis zu hadern, denn der Grund gewinnt faktisch eine Relevanz, die Riegl diesem theoretisch nicht zugestehen möchte. Seinem „Wesen“ nach müsste der Grund lediglich ein Träger sein, der hinter der eigentlichen Form verschwindet und keine Aufmerksamkeit einfordert. Tatsächlich aber übernimmt der Grund die Funktion der Form und stellt sich gleichwertig neben diese. Diese Ausprägung des Grundes beobachtet Riegl vor allem, wie auch im Falle der Aufnäharbeiten, in ornamentalen Anordnungen. Ein Jahr später führt er in den *Stilfragen* die Auseinandersetzung mit der Grund-Figur-Konstellation fort, unter anderem indem er darin die Genese der Akanthus-Ranke als die Umkehrung der griechischen Palmette beschreibt.⁵¹¹ In seiner Arbeit über *Die spättrömische Kunst-Industrie*, die 1901 erstmals publiziert wurde,⁵¹² kommt Riegl schließlich auf eine aus Gold und Granat gearbeitete Schnalle zu sprechen (Abb. 76), deren Analyse als exemplarisch für Riegls Ornamentverständnis steht: „Von entscheidender Wichtigkeit ist endlich die Behandlung des Verhältnisses zwischen Muster und Grund. Welche Rolle spielt hiebei das Gold und welche der

⁵⁰⁸Zu Riegls Forschung sowie ihrer Bedeutung für die gesamte Ornamentforschung, im Besonderen die Figur-Grund-Konstellation siehe u.a. Körner, Hans 2005. Körner führt zudem Vorgänger Riegls auf, die das Figur-Grund-Verhältnis im Ornament thematisiert haben; siehe auch Dobbe, Maria 2012, bes. S. 320-325; Gombrich, Ernst H. 1982, bes. S. 207 ff.; Glaser, Katia 2002, bes. S. 66ff.

⁵⁰⁹Riegl, Alois 1892

⁵¹⁰Ebd., S. 66

⁵¹¹Riegl, Alois 1893, Kapitel III *Die Anfänge des Pflanzenornaments und die Entwicklung der ornamentalen Ranke*, S. 41ff.

⁵¹²Riegl, Alois 1901

rothe Granat?“ Die Antwort Riegls legt eine bestehende Diskrepanz offen zwischen dem, was wahrgenommen wird und dem, was akademischen Regeln zufolge eigentlich sein sollte: „Akademisch lässt sich die Frage allerdings mit Sicherheit entscheiden: denn das Gold bildet nicht allein den abschließenden Rand, sondern überhaupt das einzige Zusammenhängende, während die Granatfelder gegeneinander isoliert dastehen; aber andererseits muss man zugestehen, dass hier Alles gethan ist, um das Verhältniß als das umgekehrte – das Gold als Muster, das Roth als Grund – erscheinen zu lassen. Fasst man freilich sämtliche Granatfelder des Beschlāgs auf einmal ins Auge, so ergibt sich das Bohnenmotiv: also eine Accompagnierung der äußeren Umrissform des Beschlāgs, was wiederum in der Configuration des besäumenden Goldrandes des weiteren seinen nothwendigen Ausdruck findet. Aber dieses rothe Bohnenmotiv ist nicht allein durch den centralen Vierpass, sondern auch durch fünf Stege nach allen Richtungen zerschnitten, und wer diese letzteren überhaupt mit einseitiger Aufmerksamkeit betrachtet, muss unbedingt geneigt sein, darin ein goldenes Muster auf rothem Grunde zu erkennen“.⁵¹³ Riegl richtet seine Aufmerksamkeit auf die Wahrnehmung der Formen als Grund und Muster und hebt durch das sprachliche



Abb. 76: Brosche, Ausschnitt aus Tafel I in Riegl, Alois 1901, Digitalisat der Universitätsbibliothek Heidelberg: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/riegl1901/0228>

Verwirrspiel in der Beschreibung⁵¹⁴ die Wandlungsfähigkeit und Polyvalenz von Muster und Grund hervor, bis er abschließend feststellt: „Es kann somit keinen Zweifel leiden: die Kunstabsicht war auch hier, wie beim Durchbruch und Keilschnitt auf eine oberflächliche Verschleierung des Verhältnisses zwischen Grund und Muster gerichtet.“⁵¹⁵ Die einzelnen Flächen sind nicht eindeutig Figur oder Grund zuzuordnen, das eine übernimmt mitunter die

⁵¹³Ebd., S. 173-174

⁵¹⁴Körner, Hans 2005, S. 133, weist auf die Kongruenz zwischen dem sprachlichen und optischen Verwirrspiel hin.

⁵¹⁵Riegl, Alois 1901, S. 173-174

Funktion des jeweils anderen. Die angeführte Brosche ist eines von mehreren von Riegl herangezogenen Beispielen, bei denen die Zugehörigkeit der Formen zu Grund oder Muster nicht eindeutig festgelegt ist. Durch die Wahl solcher Stücke verhandelt Riegl den Prozess der Wahrnehmung automatisch mit und bettet das Ornament in wahrnehmungstheoretische Fragen ein, die, wie in Kapitel 3.2 dargelegt, auch für den Scherenschnitt von Relevanz sind. Riegl definiert das Ornament zwar nicht grundsätzlich über den Vexiercharakter von Muster und Grund, zeigt aber auf, dass auch bei eindeutiger Zuordnung, die Frage nach der Muster-Grund-Konstellation bzw. der Figur-Grund-Konstellation im Ornament nicht nur präsent bleibt, sondern bestimmend für die Wirkung des Werkes ist. Abstraktion und Naturalismus der Ornamentmotive, die Tendenz zur Flächigkeit oder Räumlichkeit (Riegl spricht von der optischen und der taktilen Ebene) sowie den Eindruck von Bewegung begreift Riegl als abhängige Variablen des je anderen Muster-Grund-Verhältnisses.⁵¹⁶ Damit knüpft er die generelle Entwicklung aller Kunst an das Verschieben genau dieses Verhältnisses, das sich am Ornament am deutlichsten äußern soll.⁵¹⁷

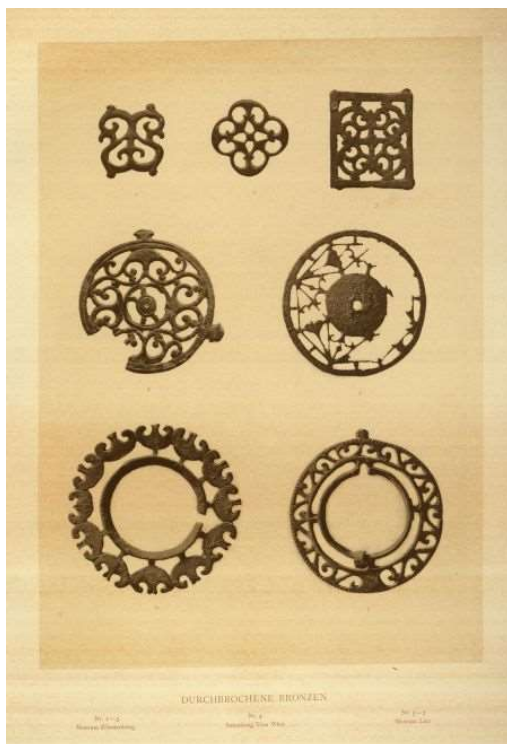


Abb. 77: Durchbrochene Bronzen, Tafel XV in Riegl, Alois 1901, Digitalisat der Universitätsbibliothek Heidelberg: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/riegl1901/0242>

Entsprechend widmet Riegl vor allem der Kunstindustrie seine Aufmerksamkeit, deren Erzeugnisse er – wie das Kunstgewerbe im Allgemeinen – im Geiste des 19. Jahrhunderts als

⁵¹⁶Vgl. Körner, Hans 2005, S. 132.

⁵¹⁷Den Gedanken, dass das Figur-Grund-Verhältnis bestimmend für das Ornament sei, führte rund 30 Jahre später der schwedische Kunsthistoriker Carl Nordenfalk fort, indem er das sog. „Nordenfalksche Gesetz“ aufstellte, das ebenfalls das Verhältnis der Form(en) zur Grundebene thematisiert und als wesentlich für das Ornament bestimmt. Siehe dazu Nordenfalk, Carl 1934/35, S.262.

quasi gleichbedeutend mit dem Ornament begreift. Mit dem Verweis auf Durchbrucharbeiten und Keilschnitt in der oben zitierten Beschreibung der Brosche benennt Riegl weitere Erzeugnisse der Kunstindustrie, bei denen die Muster-Grund-Konstellation für ihn von Interesse ist. Mit Durchbrucharbeiten sind Stücke aus Metall gemeint, bei denen die Metallfläche bzw. der Metallkörper durchbrochen ist, so dass Negativformen entstehen und eine ornamentale Struktur, ein Muster erzeugt wird (Abb. 77). In diesem Sinne lassen sich auch Scherenschnitte als papierne Durchbrucharbeiten verstehen, die auf eine Wechselwirkung von Figur und Grund, von Positiv- und Negativformen angelegt sind. Es gibt zahlreiche Scherenschnittarbeiten aus unterschiedlichen Jahrhunderten und Kontexten, die den Durchbruch der Papierfläche als bestimmendes Gestaltungselement nutzen und die Wirkung des in den Durchbrüchen zum Vorschein tretenden Grundes gezielt einsetzen. So wurden bzw. werden vor allem (aber nicht nur) weiße Schnitte gern nicht nur auf schwarzem, sondern ebenso auf farbigem Papier präsentiert, was ihre Wirkung verändert.⁵¹⁸ Ein Foliant im Staatlichen Museum Schwerin enthält wohl aus dem 18. Jahrhundert stammende Weißschnitte,⁵¹⁹ die lose zwischen den Seiten aufbewahrt sind,⁵²⁰ was die Vermutung nahe legt, dass sie zum Betrachten auf unterschiedliche Gründe aufgelegt werden konnten, so dass der Effekt jedes Mal anders ausfiel. Dass die Arbeiten auf einen Grund aufgelegt wurden, verraten Verschmutzungen, die immer auf nur einer Seite der Schnitte auftreten – der Seite, die mit dem dunklen Papier oder Grund in Berührung kam.⁵²¹ Der Grund wird damit aktiv in das Werk eingebunden und der Schnitt kann – analog zum Muster bzw. Ornament – erst in der Interaktion mit dem Grund sein gesamtes Potential ausschöpfen. Für den Scherenschnitt ergibt sich dadurch eine Art ambivalenter Zustand: einerseits ist er im Hinblick auf seine visuelle Entfaltung auf den Grund angewiesen und bildet mit diesem eine Einheit. Andererseits bleibt der Scherenschnitt physisch unabhängig vom Grund, denn er kann von diesem gelöst und auf eine andere Fläche aufgelegt werden. Spinnt man diesen Gedanken fort, so kommt man letztlich zu der Frage, ob der Grund, trotz der physischen Unabhängigkeit, einen integralen Bestandteil des Scherenschnitts darstellt. Indirekt wird damit eine klassische Fragestellung des 19. Jahrhundert an das Ornament aufgegriffen, die sich damit befasst, ob das Ornament als auf den Gegenstand Appliziertes oder als Bestandteil des Gegenstands begriffen werden muss. Im Zuge der maschinellen Produktion

⁵¹⁸Etliche Bildbeispiele für Scherenschnitte bis ca. 1920 finden sich u.a. bei Metken, Sigrid 1978. Hier wird auch die Präsentation auf farbigem Papier mehrfach erwähnt. Auf Seite 63 etwa spricht die Autorin von Blau als Favorit, aber auch Rot und Schwarz werden oft genannt. Auch wird darauf hingewiesen, dass außer Papier auch andere Träger (z. B. Damast, Seide und Satin) verwendet wurden. Auch bei Spamer, Adolph 1930 finden sich mehrere Beschreibungen von Spitzenschnitten, die auf farbigen Hintergründen aufgelegt sind.

⁵¹⁹Siehe dazu Ausst.Kat. *Bildschnitte für Batavia*. 2008.

⁵²⁰Die lose Aufbewahrung scheint wohl relativ üblich gewesen zu sein. So waren diverse der in der Hamburger Kunsthalle aufbewahrten Scherenschnitte Philipp Otto Runges ursprünglich lose und wurden erst später aus konservatorischen Gründen auf Papier aufgelegt.

⁵²¹Ich danke der Restaurierungsabteilung des Staatlichen Museums Schwerin für diese Information.

von Ornamenten wurde diese Frage unter Heranziehen der Theorien von Gottfried Semper, Wilhelm Worringer, Alois Riegl, Friedrich Theodor Vischer und Co. diskutiert.

Diese Frage nach dem Figur-Grund-Verhältnis, die die Auseinandersetzung mit der (Un)Abhängigkeit von Figur und Grund sowie das Zusammenspiel von Positiv und Negativ inkludiert, wird auch in Arbeiten der gegenwärtigen Kunst mitverhandelt wie am Beispiel von Gabriele Baschs Papierschnitten gezeigt werden soll. Die Künstlerin fertigt großformatige Schnitte, die sie häufig mit Lack und Farbe behandelt und in Interaktion mit der weißen Wand des Ausstellungsraums präsentiert.⁵²² Sie befestigt die Schnitte nicht direkt an der Wand, sondern bringt diese häufig mit einem Abstand zur Wand an, so auch die Arbeit *status* von 2008 (Abb. 78).

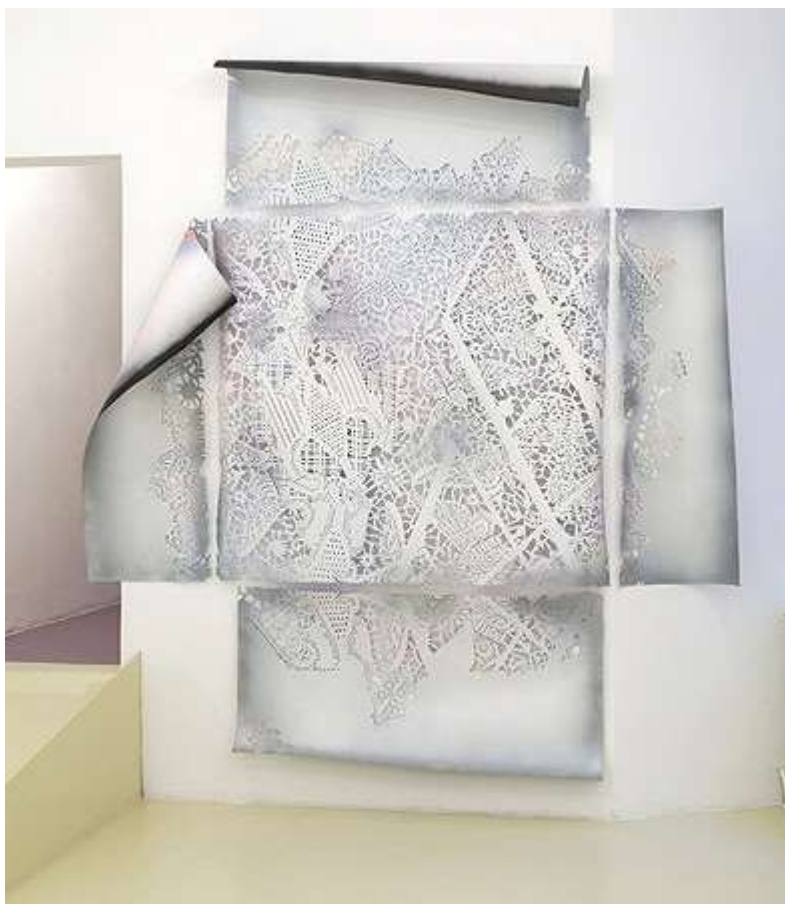


Abb. 78: Gabriele Basch, *status*, 2008, Lack auf Papierschnitt, 300 x 200 cm, Foto: M. Schneider, © Gabriele Basch / Courtesy Galerie M+R Fricke / VG Bild-Kunst, Bonn 2020

Es handelt sich hierbei um einen fast drei mal drei Meter großen weißen Papierschnitt, der mit Lack behandelt ist. Die Arbeit besteht aus fünf Elementen: an den quadratischen Mittelteil ist an jeder Seite je ein weiterer, mit Mustern durchbrochener Papierstreifen angeschlossen, wobei

⁵²²Zur Ästhetisierung der Wand bzw. Wandarbeiten siehe Vieth, Anne, *Addicted to walls: zeitgenössische Wandarbeiten im Ausstellungsraum*, Diss. Uni. Hamburg 2011, München 2014

letztere an den Außenkanten in geschlossene Papierflächen übergehen. Die ornamentale Struktur, die Tiermotive und florale Elemente integriert sowie das Weiß des Papiers erinnern stellenweise an textile Arbeiten, was den in Kapitel 6.1.2 beschriebenen Referenzraum von Handarbeit, Weiblichkeit und Kunstgewerbe aktiviert. Sie rufen damit zugleich die detail- und ornamentreichen Weißschnitte des 17. Jahrhunderts auf und ordnen sich dadurch in eine Traditionslinie des Mediums ein. Im Gegensatz zu den traditionellen Weißschnitten ist *status* allerdings großformatig. Die vertikale Präsentation kann gegebenenfalls an traditionelle Schnitte anknüpfen,⁵²³ sicher aber nicht das Anbringen des Schnittes mit einem Abstand zur Wand und ohne ihn auf einen Grund aufgelegt zu haben, was die Unabhängigkeit des Papierschnittes vom Grund behauptet. Die von Basch vorgenommene Lackierung des Schnittes verändert die Materialität des Papiers, so dass sich dieses an manchen Stellen, entlang der Schnittkanten wölbt und einrollt und die physische Eigenständigkeit des Scherenschnittes noch zusätzlich betont. Die Körperlichkeit des Schnitts wird zudem durch die grau gefärbten Ränder provoziert, die einen Eindruck von Plastizität vermitteln, wie auch durch den Schatten, den der Schnitt auf die weiße Wand wirft. Obwohl der Scherenschnitt durch die Art der Präsentation sich wörtlich vom Grund löst und als eine plastische Arbeit inszeniert wird, bleibt der Grund weiterhin ein Bestandteil der Arbeit und unabdingbar für die Entfaltung des Werks. Denn bei ausreichender Beleuchtung reflektiert die weiße Wand den rückseitig auf den Scherenschnitt aufgetragenen farbigen Lack und schafft einen farbigen Resonanzraum, der entscheidend für die optische Erfahrung des Werks ist. Das indifferente Hintergrundlicht sowie die Behandlung der zum Betrachter gewandten Oberfläche mit farbigen Lacken, die weich in das Weiß des Papiers auslaufen, tragen dazu bei, dass die eigentlich scharfen Schnittkanten verschwommen wahrgenommen werden. Sie verlieren stellenweise an Trennschärfe und heben sich nicht so klar vom Grund ab, wie man es von einem Schnitt erwarten würde. Basch inszeniert den Scherenschnitt damit jenseits seiner traditionellen Erwartungen von Flächigkeit, Körperlosigkeit und Klarheit der Kontur. Sie definiert die Möglichkeiten des Mediums neu und thematisiert genau dadurch die alten, traditionellen „Werte“ des Scherenschnitts. In diesem Sinne befragt sie mit neuen Mitteln die Rolle des Grundes für den Scherenschnitt und knüpft damit an die alte, den Schneidearbeiten inhärente und vom Ornament nicht trennbare Frage nach der Polyvalenz des Grundes an.

⁵²³ Geschnittene Urkunden, Taufbriefe usw. wurden mitunter gerahmt und an der Wand präsentiert. Für Schnitte mit figürlichen Szenen ist sowohl die Präsentation an der Wand als auch liegend belegt.

6.2.2 WIEDERHOLUNG UND REDUNDANZ

Der britische Künstler Simon Periton fertigte in den 1990er und 2000er Jahren eine Reihe von Scherenschnittarbeiten, die er selbst als „doilies“⁵²⁴ bezeichnet, was Assoziationen an dekorative Zier- und Spitzendeckchen aufruft, wie man sie von Großmutter's Tischwäsche oder als Gebäck umsäumende Papierdeckchen aus Caféhäusern kennt (Abb. 79, 80). In diesen Arbeiten nutzt Periton mitunter das dem Scherenschnitt wie dem Ornament inhärente Prinzip der Wiederholung,



Abb. 79: Simon Periton, *Radiant Anarchy Doily*, 1998, schwarzes und pinkes Papier, 81,3 x 71,1 cm (32" x 28"), Dikeou Collection, Image Courtesy of The Dikeou Collection, Denver, CO

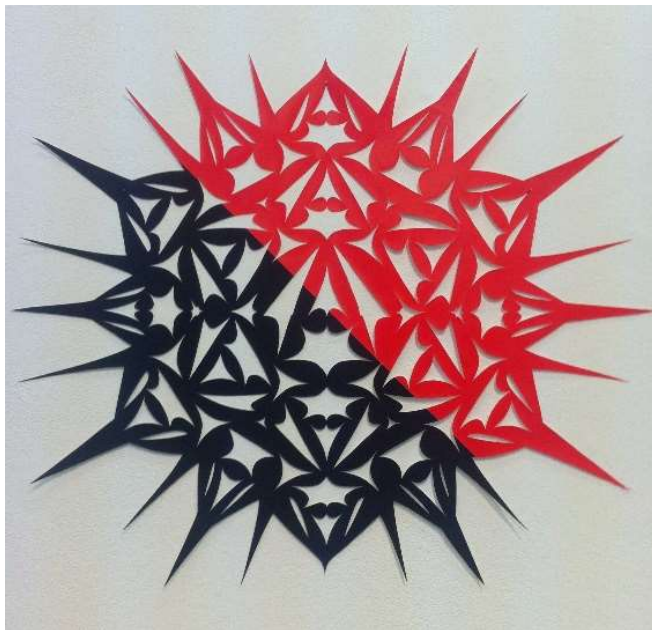


Abb. 80: Simon Periton, *Argy Bharji*, 2000, schwarzes und pinkes Papier, in: Blog der CHELSEA space: <https://izai1212sldm.files.wordpress.com/2012/11/photo-24.jpg>, Foto: unbekannt

⁵²⁴Für besseren Lesefluss werden Peritons „doilies“ im Folgenden ohne Anführungsstriche geführt.

um Irritationen zu erzeugen, die aus einer Diskrepanz zwischen den verbalen Aussagen des Künstlers sowie theoretischen Überlegungen zum Phänomen der Wiederholung und dem, was die Werke tatsächlich vermitteln, resultieren. Für seine doilies verwendet Periton, in Anlehnung an die Formsprache von Spitzendeckchen, häufig ornamental anmutende Strukturen,⁵²⁵ die sich durch selbstreferenzielle Elemente der Symmetrie, Reihung und Wiederholung auszeichnen, so auch bei dem *Radiant Anarchy Doily* (Abb. 79). Dieses besteht aus einem sich wiederholenden Basiselement, dem umkreisten A, das bei variierender Größe und Proportion in kreisförmiger Anordnung aneinandergereiht ist. Das Prinzip der Wiederholung wird zudem von der mittels Farbgebung vorgenommenen Vierteilung des Deckchens betont, die die bestehende Kongruenz der vier Teile visuell hervorhebt und zugleich auf das Verfahren der Herstellung verweist. Denn diese Arbeit ist, wie zahlreiche doilies Simon Peritons, im Faltschnitt entstanden, der eine repetitive, vom Muster bestimmte Bildstruktur quasi vorprogrammiert und den Faltschnitt auf diese Weise mit dem Ornament verzahnt.⁵²⁶ Denn sich wiederholende, selbstreferenzielle Strukturen, in Form von Spiegelung, Symmetrie und Reihung gelten ebenso als wesenseigene Gestaltungselemente des Ornaments. Dabei wird das Ornament stets mit dem Muster, im Sinne einer gleichbleibenden, wiederkehrenden, bestimmtem Regelwerk folgenden Struktur und damit mit geometrischen Regeln in Verbindung gebracht.⁵²⁷ Es entfaltet sich folglich in unmittelbarer Nähe zu den Verfahren der Geometrie bzw. Mathematik,⁵²⁸ so dass geometrische Gesetzmäßigkeit und ornamentale Konstruktion sich konvergent verhalten.⁵²⁹ Im Faltschnitt scheinen nun geometrisch-basierte Ornamente von selbst zu entstehen, denn durch die Faltung des Papiers vor dem Schneidevorgang ergeben sich beim Auffalten einfache oder mehrfache Achsen- oder Punktspiegelungen, je nach Art der Faltung – im Falle des gewählten Beispiels *Radiant Anarchy Doily* handelt es sich um eine Faltung in vier Teile, wobei das Mittelstück hier ausgespart und in einfacher Faltung geschnitten sein muss. Beim Faltschnitt wird folglich nur ein Teil des Gesamtschnitts ausgearbeitet, die übrigen Teile, deren Formgleichheit durch die Herstellungstechnik garantiert wird, ergeben sich sobald das Papier aufgefaltet wird. Der Produktionsvorgang spiegelt sich damit im Wahrnehmungsvorgang wieder. So wie beim

⁵²⁵Es soll nicht unerwähnt bleiben, dass unter Peritons doilies auch solche existieren, die keine regelmäßige, wiederkehrende Struktur aufweisen, dafür aber meist in mehrfacher Ausführung geschnitten sind.

⁵²⁶Zur Technik des Faltschnitts siehe Kapitel 2.2.

⁵²⁷Siehe dazu etwa Gombrich, Ernst H. 1982, S. 19ff. und S. 129 ff.. Gombrich verbindet Ornament und Geometrie über die Größe der Ordnung, die zum einen für das Ornament kennzeichnend ist und zum anderen stets auf Gesetzen der Geometrie fußt. Siehe dazu auch Glaser, Katia 2002, S. 99ff.

⁵²⁸Neuere Forschungsbeiträge heben hier vor allem die fraktale Geometrie hervor – ein relativ neues Teilgebiet der Mathematik, das Fraktale (keine ganzzahligen Figuren), die sich im Besonderen durch Selbstähnlichkeit auszeichnen, zum Gegenstand hat.; Glaser, Katia 2002, S. 112 verweist in diesem Zusammenhang zudem auf die Nähe des Ornaments zur Computerkunst.

⁵²⁹Vgl. Glaser, Katia 2002, S. 114.

Faltschnitt nur ein Teil des Schnittes ausgearbeitet werden muss, kann bei symmetrischen und damit festgelegten Regeln folgenden Kompositionen nur ein Teil des Gesamten ausführlich betrachtet und der Rest durch Extrapolation nach bekanntem Muster ergänzt werden.⁵³⁰ Den Faltachsen kommt während des Schnittvorgangs eine besondere Aufmerksamkeit zu, denn werden sie zerschnitten, zerfällt der Scherenschnitt in seine Einzelteile. Zudem bezeichnen die Faltungen zugleich die Spiegelachsen, die im Falle des gewählten Beispiels entlang der vertikalen und horizontalen Mittellinie verlaufen. Durch das Zusammentreffen der verschiedenfarbigen Papiere an genau diesen Stellen hebt Periton die Symmetrieachsen optisch hervor und betont ihre Bedeutung für den Aufbau und die Struktur des Werkes. Zugleich wird die bestehende Analogie zwischen dem Prozess der Herstellung und dem der Wahrnehmung hervorgehoben. Für die visuelle Wahrnehmung stellen Symmetrien eine besondere Art der Wiederholung dar.⁵³¹ Wahrnehmungstheorien zufolge verstärken sich wiederholende Strukturen im Allgemeinen und symmetrische Anordnungen jeglicher Art im Besonderen den Eindruck einer absichtlich hergestellten Ordnung und ziehen dadurch Aufmerksamkeit auf sich.⁵³² Analog zur Technik des Faltschnitts fordern die Punkte und Achsen der Spiegelung eine besondere Aufmerksamkeit in der Wahrnehmung ein, da sie Bruchstellen darstellen, an denen das Bekannte sich eben nicht wiederholt.⁵³³ Simon Periton setzt sich in diversen seiner Arbeiten mit Prozessen der Spiegelung und Vervielfältigung auseinander, so etwa auch in dem ebenfalls zu den *doilies* zählenden Scherenschnitt *Argy Bharji* (Abb. 80). Es handelt sich hierbei ebenfalls um einen Faltschnitt, bei dem das Papier zweimal, also in vier Teile, gefaltet wurde. Anders als das *Radiant Anarchy Doily* besteht das *Argy Bharji* aus zwei verschiedenfarbigen Teilen, deren Naht zwar präzise in der Mitte des doily, aber nicht entlang der Spiegelachse verläuft. Dennoch suggeriert die farbliche Zweiteilung eine Deckungsgleichheit beider Hälften und verweist visuell auf das ursprüngliche, Kongruenz garantierende Gefaltet-Sein des Papiers. Periton nutzt also den ornamentalen, mit repetitiven Strukturen untrennbar verbundenen Faltschnitt, um Phänomene der Spiegelung, Symmetrie und Wiederholung zu befragen. So begreift der Künstler die Technik des Faltschnitts als Möglichkeit, eine unendliche Wiederholung zu suggerieren: „I realized I could suggest endless repetition by cutting a piece of paper folded into four. I got the 'original', the mirror image and the repeat in all directions – north, east, south and west.“⁵³⁴ Wiederholung kann im Scherenschnitt

⁵³⁰Zur Extrapolation beim Wahrnehmen von Mustern siehe Gombrich, Ernst H. 1982, S. 118ff.

⁵³¹Zu den verschiedenen Kategorien und Ausprägungen von Symmetrie siehe Alsleben, Kurd 1962, S. 55ff, bes. S. 62-73; siehe auch Glaser, Katia 2002 S. 100ff. sowie Gombrich, Ernst H. 1982, S. 82ff.

⁵³²Vgl. Gombrich, Ernst H. 1982, S. 125ff.

⁵³³Zum Wahrnehmen von Symmetrien sowie zur besonderen Stellung der Achsensymmetrie siehe ebd., S. 107ff. und 138 ff.

⁵³⁴Simon Periton im Gespräch mit Isabella Blow. In: *Simon Periton*, Ausst.Kat. Camden Arts Centre, London 1998, zit. nach: Ackermann, Marion 2001 (a), S. 266.

aber auch anders als durch Faltung erzeugt werden, nämlich durch das bloße Übereinanderlegen mehrerer Papiere. Der Scherenschnitt scheint Künstler geradezu aufzufordern, dieselben Formen zu wiederholen, wie mehrfach ausgeführte Werke von etwa Philipp Otto Runge, Herzog Christian Ludwig II., Ernst Motitz Engert, Willie Cole oder eben Simon Periton belegen, während Wiederholungen etwa von Zeichnungen oder Malerei als Kopie gewertet und darum eher vermieden werden.⁵³⁵ Um einen Schnitt mehrfach auszuführen, genügt es, beim Schneiden mehrere Papiere übereinander zu legen und man erhält in einem Schnittvorgang mehrere Originale bzw. Spiegelungen ihrer selbst, wie im Kapitel zu Zwillingen und Doppelgängern bereits ausgeführt. Auf diese Weise entstandene Schnitte sind Original und Wiederholung zugleich – analog zu den Einzelementen eines Faltschnitts, die gleichermaßen Original und Spiegelung sind. In diesem Sinne kann der Scherenschnitt als ein Medium der Wiederholbarkeit aufgefasst werden,⁵³⁶ das etwa auch an das Siebdruckverfahren der Pop Art denken lässt, das ebenfalls zwischen Kopie und Original nicht unterscheidet. So fertigt Periton manche seiner Schnitte in Serie, wie die rückseitigen Nummerierungen aufzeigen. Oder aber er führt die Arbeiten mehrmals aus und verändert dabei die Farbgebung sowie teilweise auch Maße der Schnitte, wofür etwa die Variationen des *Radiant Anarchy Doily* und des *Argy Bharji* Beispiele darstellen.⁵³⁷ Der Bezug zu den bunten Serienbildern der Pop Art, die Wiederholung, bei häufig unterschiedlicher Farbgebung, als eine grundlegende künstlerische Praxis nutzte,⁵³⁸ ist naheliegend. Indem Periton darüber hinaus seine Scherenschnittarbeiten mitunter in Siebdruck reproduziert⁵³⁹, unterfüttert er diese Verknüpfung zusätzlich. Als ein großer Bewunderer Andy Warhols stellt Simon Periton sich selbst in die Nachfolge der Pop Art und ihrer Ideen. In diesem Sinne scheint ihm – schenkt man den Aussagen des Künstlers Glauben – das Prinzip der Wiederholung vor allem in Anlehnung an die Serienbilder der Pop Art wichtig zu sein und die damit einhergehende Behauptung, das Motiv durch dessen Wiederholung semantisch zu entleeren: „I love Andy Warhol. I love the blankness, the repetition.“⁵⁴⁰ Der Brite ruft damit den Topos der durch Wiederholung angeblich herstellbaren Bedeutungsleere auf (dem er mit seinen Werken widerspricht), der neben der Pop Art, auf die sich Periton explizit beruft, sich auch aus dem

⁵³⁵Vgl. Ackermann, Marion 2001 (b), S. 235.

⁵³⁶Vgl. ebd. S. 235.

⁵³⁷ So finden sich vor allem im Kunsthandel verschiedene Ausführungen von *Radiant Anarchy Doily*. Beispiele etwa auf einem Blog von Alice Kelway-Bamber unter <https://akelwaybamber.wordpress.com/artists-2/simon-periton/> oder auf der Webseite des Online-Kunsthändlers fineartmultiple unter: <https://fineartmultiple.com/de/simon-periton>, bei dem die Form von *Radiant Anarchy Doily* in Siebdruck ausgeführt ist. Eine Variante von *Argy Bharji* ist bei Ackermann, Marion 2001 (a), Abb. 132, S. 263 angeführt.

⁵³⁸Zur Wiederholung und Serialität in der Pop Art siehe u. a. Zitko, Hans 1998; Kalu, Joy Kristin 2012, bes. S. 85-130.

⁵³⁹Siehe Anm. 537

⁵⁴⁰Wie Anm. 534

Phänomen der sogenannten Redundanz speist, das etwa zeitgleich zur Pop Art vor allem im Hinblick auf ornamentale Strukturen virulent wurde. Im Zuge der Auseinandersetzung der Kommunikationswissenschaften mit Wiederholung adaptierte man die eigentlich aus der Mathematik stammende Informationstheorie. Den daraus entlehnten Begriff der Redundanz, der von Repetition bestimmte Strukturen bezeichnet, versuchte man auch im Hinblick auf das Ornament fruchtbar zu machen.⁵⁴¹ Dies passierte vor allem im Rahmen der neu entwickelten Informationsästhetik, die eine objektive, mathematisch-informationstheoretische Analyse ästhetischer Produkte betrieb sowie deren Strukturen im Hinblick auf Semiotik und Kybernetik untersuchte. Ein Objekt wird darin als ein ästhetisches Objekt aufgefasst, „wenn es in einem Kommunikationsprozeß als Zeichenträger fungiert, und die Konstellation der Zeichen dabei ästhetische Information überträgt.“⁵⁴² Vor diesem Hintergrund interessierte sich die Informationstheorie auch für das Ornament und insbesondere für dessen Eigenschaft der formalen Redundanz. Die Funktion der Redundanz innerhalb der Kommunikation besteht darin, durch das Wiederholen der Information zu gewährleisten, dass die Mitteilung sich strukturell von dem Rauschen der Umgebung absetzt und korrekt beim Empfänger ankommt.⁵⁴³ Sollten Informationsteile dabei verloren gehen, kann der Empfänger, wie im Falle der Symmetrie bereits beobachtet, fehlende Informationsstücke durch Extrapolation problemlos ergänzen, da Erwartetes verarbeitet wird. Das Redundante ist folglich auch stets selbstreferenziell. In der Tradition der sich vom Ornament distanzierenden (architektonischen) Moderne und in Korrespondenz zur Wiederholung bei der Pop Art, könnte man versucht sein, diese dem Ornament eigene Charakteristik der formalen Redundanz als sinnentleert auszulegen, da es die Information stets wiederhole, ohne neue Informationen zu liefern. Diese Lesart blendet allerdings aus, dass redundante Informationen in der Kommunikationstheorie nicht zwingend formgleich sind, so dass jede Wiederholung der Information durchaus Neues mitliefert⁵⁴⁴ und damit das Motiv bzw. die Information vielmehr verstärkt als es bzw. sie zu schwächen. Tatsächlich führte die Beschäftigung der Informationstheorie und Informationsästhetik mit der Wiederholung und dem vermeintlich Überflüssigen zur Aufwertung des Wiederholten als einem eigenständigen Parameter zur Beschreibung ästhetischer Zustände. Das Ornament wird im Zuge dessen von der Informationsästhetik als eine epochenübergreifende, strukturell numerische Einheit aufgefasst und zugleich in die zeitgenössische Kunst eingebunden:⁵⁴⁵ „Ornamente aller Epochen sind

⁵⁴¹Vgl. Glaser, Katia 2002, S. 9; Gombrich, Ernst H. 1982, S. 115ff.

⁵⁴²Nake, Frieder 1974, S. 65

⁵⁴³Zur Redundanz und Informationstheorie siehe u.a. Gombrich, Ernst H. 1982, S. 115ff.

⁵⁴⁴Siehe Gombrich, Ernst H. 1982, S. 115ff.

⁵⁴⁵Vgl. Glaser, Katia 2002, S. 9.; Kalu, Joy Kristin 2012 weist auf die Umdeutung zur positiv gerichteten Wiederholung in den 60ern, 70ern hin.

makroästhetische Symmetriebildungen, die nicht nur als zugefügter Dekor künstlerische Bedeutung gewannen, sondern in der heutigen konkreten und op-art-Malerei, in den seriellen Techniken der Graphik oder Druckgraphik [...] sogar autonome ästhetische Realisationen anstreben.“⁵⁴⁶ Dennoch scheint im Hinblick auf visuell redundante Strukturen sich die Vorstellung von der inhaltsleeren Wiederholung festgesetzt zu haben, so dass etwa Ernst Gombrich in seinem umfassendem Werk zu *Ornament und Kunst* zwar ausdrücklich auf die Sinnhaftigkeit der Redundanz innerhalb der Kommunikation hinweist,⁵⁴⁷ doch zugleich davon spricht, dass Ordnung, im Sinne einer selbstreferentiellen, wiederholenden Struktur, um den Preis der Bedeutung erkaufte würde.⁵⁴⁸ Simon Periton behauptet nun, auch durch die Bezugnahme auf die Pop Art, dass der Einsatz der Wiederholung in seinen doilies in genau diesem Sinne, auf den Verlust semantischer Bedeutung gerichtet sei. Die doilies selbst widersprechen dieser Behauptung. Darin greift das Prinzip der Redundanz als einer sich wiederholenden und selbstreferenziellen Struktur, die sich in der Wiederholung nicht erschöpft, sondern neue Informationen bereithält. Dies erreicht Periton unter anderem etwa durch die Variation der Größe, Proportion und Ausrichtung des A – analog zum Prinzip der Redundanz, bei dem die Information zwar dieselbe bleibt, die Form aber variiert. Durch die radiale Anordnung sowie das Verkleinern und Stauchen des umkreisten A zum Rand des doily, entsteht der Eindruck von Dreidimensionalität, die der charakteristischen Flächigkeit des Ornaments sowie des Scherenschnitts zuwiderläuft und die „typischen“ Erwartungen an Ornament und Scherenschnitt konterkariert.

Um den angeblichen Bedeutungsverlust seiner doilies zu inszenieren, greift Periton nicht nur auf das vermeintlich sinnentleerende Prinzip der formalen Wiederholung zurück, sondern nutzt auch die in der Moderne verfestigte Konnotation des Ornaments als „Überflüssiges“. Zudem greift er das Motiv des Zierdeckchens auf, dem die Konnotation des Bedeutungs- und Zwecklosen anhaftet: „When I first started making the doilies I wanted to combine the idea of something intricately beautiful. Invested with a lot of time, with something useless.“⁵⁴⁹ So könne jedes Motiv zu einem doily werden, da es im Zuge der Verwandlung zum Tischdeckchen seine Bedeutung verliere.⁵⁵⁰ Dieser Verwandlungsprozess geht mit einer Ornamentalisierung des Motivs einher, bei dem die dargelegte repetitive Struktur des Ornaments genauso wichtig für die angebliche Sinnentleerung zu sein scheint wie auch die mitschwingende Konnotation des Ornaments als

⁵⁴⁶Bense, Max, *Einführung in die informationstheoretische Ästhetik*, Hamburg 1969, S. 54, zit. nach: Glaser, Katia 2002, S. 9.

⁵⁴⁷Vgl. Gombrich, Ernst H. 1982, S. 21

⁵⁴⁸Vgl. Gombrich, Ernst H. 1982, S. 161 ff. sowie S. 163

⁵⁴⁹Wie Anm. 534

⁵⁵⁰Vgl. ebd.

„Bedeutungsloses“, die besonders in der Moderne propagiert⁵⁵¹ und durch eine andere Art von Wiederholung(en) (als die strukturelle) begründet wurde. Im Zuge des Versuchs dem im 19. Jahrhundert konstatierten „Verfall des Kunstgewerbes“ entgegenzuwirken, prägte sich in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts das sogenannte Vorbilderwesen aus.⁵⁵² Gemeint sind damit die für den Historismus so typischen Vorlagebücher und Vorbilderhefte, in denen Ornamente und Dekorationselemente sowie Kunstgewerbegegenstände aus verschiedenen Epochen abgebildet waren, mit dem Ziel den zeitgenössischen Kunsthandwerker in Geschmacksfragen zu schulen und damit die künstlerisch-ästhetische Qualität seiner Erzeugnisse zu verbessern. Zeitgenössische und (vor allem) moderne Kritiker stellten als Resultat jedoch das Gegenteil fest: durch die massenhafte und wahllose Wiederholung der Musterbeispiele fände eine Entfremdung von Ornament und Leben statt, in der der ursprüngliche Sinn des Ornaments verloren ginge⁵⁵³ – eine Entwicklung, die zudem durch die seit der Industrialisierung möglichen und um 1900 gängigen maschinellen Fertigung angeblich gestützt wurde. Das Herstellen unüberschaubarer Stückmengen durch eine Maschine führe, so die zeitgenössische Kritik, zu einer Entkopplung von Ornament, Gegenstand und Hersteller, was nicht nur eine Bedeutungsleere, sondern ebenso eine Seelenlosigkeit des Ornaments erzeuge.⁵⁵⁴ Die Versuche, dem Ornament Inhalt und Bedeutung abzusprechen, ob aufgrund der strukturellen Redundanz oder der massenhaften Vervielfältigung, berufen sich damit in beiden Fällen auf das Prinzip der Wiederholung und propagieren damit die Annahme, dass Wiederholung per se mit einem Bedeutungsverlust einhergehe. Simon Periton ist sich dieser Konnotation des Ornaments bewusst und widerspricht ihr im Gegensatz zu seinen verbalen Aussagen in den *doilies* auf eine subtile Weise. Er inszeniert die angebliche Inhaltslos- und Bedeutungslosigkeit des Ornaments, die bei der Befragung des Werks in Bedeutung umschlägt. In diesem Zusammenhang ist auch das Zierdeckchenmotiv als eines, das Banalität vermitteln soll, zu verstehen. Der hergestellte textile Bezug öffnet das Referenzfeld des Weiblichen, Kunstgewerblichen und damit für Kunst vermeintlich Unbedeutenden, dem Periton als männlicher *doily*-Produzent entgegensteht. Das „Kunstgewerbliche“ „Dekorative“ und „Bedeutungslose“ des *doilys* wird durch die Wahl des Scherenschnitts als Medium scheinbar bestätigt. Nicht nur dass dieser zu den klassisch nicht-künstlerischen Medien zählt, das mit Dilettantismus und Zeitvertreib gekoppelt wird, zudem verkörpert der Scherenschnitt die Ästhetik

⁵⁵¹Zur Rolle der Moderne im Hinblick auf die Diskreditierung des Ornaments und seiner Assoziierung mit dem Historismus siehe Ocón Fernández, Maria 2004. Ocón Fernández legt ausführlich dar, dass die „Sinnlosigkeit“ des Ornaments vor allem von der Moderne propagiert wurde, während Theorien des 19. Jahrhunderts versuchten das Ornament als eigenständige Kunstform zu fassen. Hingewiesen sei dabei aber auch auf die stete Spannung zwischen Theorie und Praxis bezüglich des Ornaments.

⁵⁵²Zum Vorlagewesen im Historismus sowie dessen Auswirkungen siehe Mundt, Barbara 1971.

⁵⁵³Vgl. ebd. S. 318ff.

⁵⁵⁴Vgl. ebd.; siehe auch Ocón Fernández, Maria 2004, S. 126ff.

der „sinnentleerenden“ Wiederholbarkeit. In diesem Sinne stellt der Titel der Arbeit *Argy Bharji* (Abb. 80) eine phonetische Nähe zum englischen Begriff „argy-bargy“ her, was so viel bedeutet wie eine harmlose Auseinandersetzung, ein bedeutungsloses Geplänkel oder Hickhack. Wie bereits beim *Radiant Anarchy Doily* dient auch hier das umkreiste Anarchisten-A als Grundmotiv, das ornamentalisiert und zu einem, wenn auch ungewöhnlichen, Zierdeckchen verarbeitet wird. Die ursprünglich geraden Linien des A sowie der umschließende Kreis weichen geschwungenen, an- und abschwellenden Linienverläufen, die in bestimmten Konstellationen an florale und organische Motive erinnern. Das A ist auch hier in einer Reihung kreisförmig angeordnet, wobei es je nach Bedarf gestaucht oder gestreckt ist. Am äußeren Ring ist die Spitze des A zu dornenähnlichen Formen langgezogen, so dass aus dem Symbol der Anarchie ein waffenähnliches Objekt wird, was dem banalisierenden Titel der Arbeit zuwiderläuft. Auch löst sich die Bedeutung des A durch Repetition und Ornamentalisierung nicht auf, vielmehr provoziert die symbolische Aufladung des Zeichens sowie dessen Inszenierung als waffenähnliches Objekt eine hohe Spannung, die sich aus dem Konflikt mit der Banalität des Zierdeckchens sowie der dekorativen Ästhetik des Ornamentalen ergibt. Zugleich hat die Arbeit ein versöhnendes Moment, denn durch die ornamentale Struktur wird das Symbol der Anarchie mit einem Zierdeckchen, dem Stellvertreter konservativer Kleinbürgerlichkeit, verwoben – bei aller Unterschiedlichkeit wird das eine zum Teil des anderen. Dem „irrelevanten“ Spitzendeckchen Peritons ist gesellschaftliche Brisanz, die das Verhältnis von Bürgerlichkeit und Anarchismus thematisiert, eingeschrieben. Dabei sind die doilies des Briten gar keine Zierdeckchen im eigentlichen Sinne. Er ahmt Strukturen von Spitzendeckchen nach, um bestimmte, an Zierdeckchen geknüpfte Assoziationen von Kleinbürgerlichkeit, Überflüssigkeit und Antiquiertheit aufzurufen, doch schmücken Peritons Arbeiten keine Tische und umsäumen kein Gebäck. Sie werden vertikal befestigt und an einer weißen Wand präsentiert. Zudem führt der Künstler die Arbeiten häufig in großen Formaten aus, die das eines tatsächlichen Spitzendeckchens übersteigen. Mit den großen Formaten enttäuscht Simon Periton nicht nur die Erwartungen an das Zierdeckchen, sondern zugleich auch die an den Scherenschnitt, der normalerweise kleiner erwartet wird.

Wie nahezu alle gegenwärtigen Künstler, die in Scherenschnitt arbeiten, nutzt auch Simon Periton das große Format und die vertikale Präsentation an weißen Wänden als Mittel, den Scherenschnitt als Kunstobjekt zu präsentieren. Dadurch wird eine Irritation zur erwarteten Konnotation des Scherenschnitts als kleinformatiges, kunstgewerbliches und volkstümliches Medium, das sich außerhalb der Kunst bewegt, geschaffen und letztlich die geltenden Regeln des Kunstbetriebs, die über Ausschluss aus der Kunst bzw. Zugehörigkeit zur Kunst entscheiden, befragt.

6.3 FOLKLORE, ANTIQUIERTHEIT UND „RANDSTÄNDIGES“ – DER ORNAMENTALE SCHERENSCHNITT IN DER KUNST DER GEGENWART

Wie im Verlauf des Kapitels dargelegt, arbeiten Künstler mit den historisch gewachsenen Zuschreibungen des Scherenschnitts. Dabei werden diese weder affirmativ bestätigt noch unterwandert, sondern produktiv genutzt, um beim Betrachter Irritationen und Unstimmigkeiten auszulösen, die sich mitunter um den Status des jeweiligen Werks in und/oder außerhalb der Kunst drehen. Die beiden im Folgenden vorgestellten Arbeiten, *Blick ins Land I* von Annette Schröter und *Por La Mesa de Mi Ambuelita x 4* von Willie Cole, bewegen sich innerhalb der in den vorangegangenen Teilkapiteln abgesteckten und miteinander verschränkten Referenzräume der Kunstgewerblichkeit, Weiblichkeit, „Überflüssigkeit“ des Ornaments sowie „Sinnleere“ der Wiederholung und ergänzen diese um die Facetten der folkloristischen Kunst sowie der dem Ornament wie auch dem Scherenschnitt zugesprochenen Antiquiertheit.



Abb. 81: Annette Schröter, *Blick ins Land I*, Papierschnitt aus schwarzem Papier, 2003, 250 x 190 cm
© Annette Schröter / VG Bild-Kunst, Bonn 2020

Die Leipziger Künstlerin Annette Schröter thematisiert in der in den 2000er Jahren entstandenen Scherenschnittserie *Blick ins Land* den Folklorebezug und damit die angebliche Antiquiertheit und Randständigkeit innerhalb des Kunstsystems von Scherenschnitt und Ornament (Abb. 81). Die Serie besteht aus mehreren großformatigen schwarzen Papierschnitten, die jeweils die Maße von 250 x 190 cm besitzen und Frauen in üppiger, folkloristischer Kleidung vor einem Hintergrund, der als Landschaft gelesen werden kann, zeigen – so auch in dem hier gewählten Beispiel. Die Frau ist nahezu auf die Kleidung reduziert, die in ihrer Pracht und Fülle in den Fokus rückt. Sie zeichnet sich durch Reichtum an Mustern und Ornamentik aus, die man geneigt ist als für bestimmte Regionen charakteristisch bestimmen zu wollen – tatsächlich handelt es sich um Interpretationen der Künstlerin.⁵⁵⁵ Gleichwohl entfaltet das Ornament eine quasi identitätsstiftende Wirkung für die Dargestellte. Der landschaftsähnliche Hintergrund besteht ebenfalls aus verschiedenen Ornamenten und Ornamentgruppen, deren Anordnung an Mauern, Bäume oder Himmel denken lässt. Die Hintergrundlandschaft ist dabei dieselbe, die die Frau in der Weite erblickt. Ihr verschatteter Blick wird nach Innen geleitet und das in der Ferne Gesehene wird quasi als Projektion in den Hintergrund verlagert. Erst wenn das Auge im zweiten Anlauf die einzelnen Flächen und Ornamentelemente studiert, erkennt man darin Logos globaler Konzerne wie etwa Mercedes, Deutsche Bank, Saturn, Audi und andere. Die scheinbar so heimatverbundene Frau blickt damit in eine von Konsum und Globalität gestaltete Landschaft – zwei Welten, die nicht zusammen zu passen scheinen und die Schröter durch das Ornament nicht nur repräsentiert, sondern zugleich verbindet. Schröter konfrontiert das ornamentale Formrepertoire der Folklore mit der Corporate Identity der Weltwirtschaft und versucht so das Verhältnis von angeblich überholtem, heimatlichen Volkstümlichen und der modernen Welt der Wirtschaft auszuloten. Eine entscheidende Rolle spielt dabei die Ornamentalisierung des gesamten Sujets, durch die die beiden Welten nicht als Gegensätze, sondern als Einheit erscheinen. Das Ornament beherrscht nicht nur, wie erwartet, die Welt der Folklore, sondern auch die an sich nicht mit Ornament assoziierte Welt der Wirtschaftskonzerne. Es ist die feste Größe, die alles eint und Kontinuität herstellt.⁵⁵⁶ Dieser Gedanke der Einheit und der Zugehörigkeit zu einem Ganzen, äußert sich zudem im Medium des Scherenschnitts, bei dem alle dargestellten Elemente auch materiell zusammenhängen – Folklore und Globalität sind Teil desselben (Papier)Netzes. Dabei ist es das Prinzip der Redundanz, das die einzelnen Markenlogos durch Wiederholung in Ornamente „umprogrammiert“. Wolfgang Ulrich sieht mit diesem Prozess eine

⁵⁵⁵Für die Gemälde-Serie von Frauen in Trachten, die Schröter in den ersten Jahren der 2000er Jahre anfertigte, sollen der Künstlerin alte Schwarz-Weiß-Fotos als Inspiration gedient haben. Siehe dazu Ullrich, Wolfgang 2006.

⁵⁵⁶Vgl. Ullrich, Wolfgang 2006, unpag.

Entsemantisierung der Logos einhergehen,⁵⁵⁷ da sie nun als reizvolle Struktur dem Augenspiel dienen. Zweifelsohne spielt Schröter mit den visuellen und inhaltlichen Effekten der Wiederholung und Ornamentalisierung. Die Logos jedoch allein auf inhaltsleere, „reine Struktur“ zu reduzieren,⁵⁵⁸ griffe zu kurz, denn die Funktion als Augenreiz entbindet sie nicht von ihrer Bedeutung als Markenzeichen, die für die Aussagekraft des Werks von hoher Bedeutung ist.

Die Irritation, die durch die Ornamentalisierung der „modernen“ Welt ausgelöst wird, führt Schröter auf medialer Ebene durch die Wahl des Scherenschnittes als Medium weiter. So paart sie den „kunstgewerblichen“ Scherenschnitt und das folkloristische Motiv mit Praktiken zeitgenössischer Kunst, wie etwa dem großen Format. Die Maße nicht nur dieses Papierschnitts von Schröter laufen der Erwartung vom Scherenschnitt als einem Liebhabermedium, das in einer ruhigen Minute zur Herstellung kleiner, dekorativer Bildchen genutzt wird, zuwider.⁵⁵⁹ Auch fordern Schröters Arbeiten Öffentlichkeit ein, im Gegensatz zu den traditionellen im privaten Rahmen präsentierten Scherenschnitten, und zwar sowohl durch die Formatgröße als auch durch die Themenwahl, die häufig aktuelle gesellschafts- und weltpolitische Themen aufgreift, wie auch im gewählten Beispiel. Die Thematisierung des ambivalenten Status' des Scherenschnitts zwischen Kunst und Folklore bzw. Liebhabertum, die Schröter innerhalb ihrer Arbeit vornimmt, spielt auch in der aktuellen Ausstellungslandschaft immer wieder eine Rolle. So wurden etwa in der 2009/2010 im Museum Bellerive in Zürich stattgefundenen Schau Arbeiten zeitgenössischer Künstler neben Scherenschnitten von Mitgliedern des Schweizerischen Vereins „Freunde des Scherenschnitts“ präsentiert und das Verhältnis von „hoher“ Kunst und Volkskunst befragt.⁵⁶⁰ Im Verlauf der vorliegenden Arbeit wurde bereits darauf hingewiesen, dass sowohl im 19. als auch vor allem zu Beginn des 20. Jahrhunderts Künstler immer wieder versuchten, den Scherenschnitt als künstlerische Technik zu etablieren.⁵⁶¹ Es fällt auf, dass man sich bei diesen Versuchen weniger am ornamentalen Weißschnitt als vielmehr an der umrissbetonten Porträtsilhouette orientierte oder aber versuchte, die Nähe des Scherenschnitts zum expressionistischen Holzschnitt zu betonen.⁵⁶² Wie in Kapitel 6.1.1 dargelegt, zeichnete sich erst im fortgeschrittenen 20. Jahrhundert, vor allem seit den 1990er Jahren, ein Umschwung im Umgang mit dem

⁵⁵⁷Vgl. ebd.

⁵⁵⁸Eine solche Reduktion nimmt etwa Altmann, Susanne 2008, S. 44 vor.

⁵⁵⁹Vgl. Ullrich, Wolfgang 2008, unpag.

⁵⁶⁰ In der Ausstellung *Scherenschnitte - Kontur pur*, die zugleich die 7. Ausstellung des Schweizerischen Vereins *Freunde des Scherenschnitts* darstellte, wurden 106 juriierte Beiträge der Vereinsmitglieder zusammen mit 30 Positionen zeitgenössischer Kunst aus der Schweiz, Deutschland, Frankreich und den USA präsentiert.

⁵⁶¹ Siehe dazu vor allem Ausführungen zu Karl Wilhelm Diefenbach, Lotte Reiniger und Ernst Moritz Engert.

⁵⁶² Im Hinblick auf den expressionistischen Holzschnitt sei hier auf die Arbeiten von Felix Droese hingewiesen. Obwohl Droese mit Papierschnitt arbeitet, steht er dem expressionistischen Holzschnitt näher als dem filigranen Weißschnitt. Die groben, kantigen, scheinbar schnell aus dem Papier gelösten Formen seiner Arbeiten, suggerieren eine körperliche Anstrengung bei der Herstellung und rekurrieren somit in Form und (angeblicher) Produktion auf den expressionistischen Holzschnitt.

Scherenschnitt ab. Die Konnotation des *ornamentalen* Scherenschnitts als veraltetes und antiquiertes Medium wurde dabei nicht aufgehoben, sondern künstlerisch genutzt. In diesem Sinne führt auch Annette Schröter in der *Blick ins Land*-Serie die Traditionslinie des ornamentalen Weißschnitts fort, auch wenn Schröters Schnitte schwarz sind. Sie fertigt die überdimensionalen Arbeiten auf traditionelle Weise, indem sie diese nicht etwa mit Wasserstrahl oder Laser,⁵⁶³ sondern mit Cutter und Schere in mühevoller Handarbeit scheidet⁵⁶⁴, was das Referenzfeld des Weiblichen aktiviert. Dass die von Schröter vorgenommene Ornamentalisierung der gesamten Bildfläche unmittelbar mit der Wahl des Mediums zusammenhängt, bestätigt der Vergleich mit einer Gemälde-Serie, an der Annette Schröter zu Beginn der 2000er Jahre arbeitete und die, ähnlich den *Blick ins Land*-Scherenschnitten, Frauen und Kinder in Trachten als Motiv hat (Abb.82, 83). Analog zu den Scherenschnitten interessiert sich die Künstlerin darin – obwohl der Bildausschnitt meist nur Kopf und Oberkörper erfasst – nicht für die Gesichter der Dargestellten,



Abb. 82, Annette Schröter, *Frau in Tracht 17*, 2004, 180 x 130cm, Öl auf Leinwand, ©Annette Schröter / VG Bild-Kunst, Bonn 2020



Abb. 83: Annette Schröter, *Frau in Tracht 19*, 2004, 180 x 150cm, Öl auf Leinwand, ©Annette Schröter / VG Bild-Kunst, Bonn 2020

sondern vor allem für die aufwendige Kleidung, die in ihrem Volumen und Detailreichtum präsentiert wird und als stellvertretend für die Person begriffen werden kann. Die Hintergründe sind in den Gemälden überwiegend nahezu monochrom gestaltet und fordern keine bzw. kaum Aufmerksamkeit ein, im Gegensatz zu der ornamentalen und stofflichen Pracht der Trachten. Im

⁵⁶³Was z. B. bei Arbeiten von Willie Cole oder Olaf Nicolai der Fall ist.

⁵⁶⁴Dafür fertigt Schröter mit einem weißen Stift eine detaillierte Vorzeichnung auf dem schwarzen Papier an und schneidet diese anschließend aus. Vgl. o. A. „*Alles ist miteinander verbunden*“ 2008, unpag.

Scherenschnitt hingegen ist die gesamte Bildfläche von Ornamenten durchzogen. Die Annäherung an die Arbeit mit dem Ornament ist im Scherenschnitt somit eine genuin andere als in der Malerei. Die grundlegende Bedeutung des Durchbruchs, die sowohl beim Scherenschnitt als auch beim Ornament gegeben ist, provoziert eine ornamentale Behandlung der Papierfläche. Gleichwohl Schröter mit den gemalten Frauen in Trachten andere Intentionen verfolgte als mit den geschnittenen ins Land blickenden Frauen, verdeutlicht diese Gegenüberstellung, dass Ornament und Scherenschnitt eine besondere Art der Verbundenheit und gegenseitiger Bedingtheit aufweisen, die in der gegenwärtigen Kunst gezielt eingesetzt wird.

Ein weiteres Beispiel hierfür ist etwa die Scherenschnittarbeit des US-amerikanischen Künstlers Willie Cole aus dem Jahr 2008,⁵⁶⁵ die den Titel *Por La Mesa de Mi Ambuelita x 4* trägt [Für den Tisch meiner Großmutter x 4] (Abb. 84). Wie das „x 4“ im Titel bereits vermuten lässt, besteht die Arbeit aus vier identischen Einheiten, die zu einem Werk zusammengefügt sind, was das serielle Potential des Scherenschnitts als auch die Eigenständigkeit jedes einzelnen Schnittes veranschaulicht. Der innere Aufbau der vier Elemente sowie ihre Gesamtanordnung als Quadrat rufen die Kategorie des Faltschnitts auf und knüpfen damit an traditionelle Techniken des Scherenschnitts an (wobei es sich tatsächlich allerdings nicht um einen Faltschnitt handelt). Den Einzelschnitten liegt entsprechend eine selbstreferenzielle, ornamentale Struktur zugrunde, aus der ein blumenähnliches Motiv hervorgeht. Erst auf den zweiten Blick und möglicherweise auch nur mit Kenntnis weiterer Arbeiten Coles, die sich mit dem ornamentalen Potential von Bügeleisenabdrücken auseinandersetzen, erkennt man in dieser blumenartigen Anordnung das formgebende Motiv eines Bügeleisens. Einen Hinweis darauf liefern aber auch die im Mittelkreis jeder „Blume“ eingepprägten Figuren bügelnder Frauen (in der Reproduktion sind die vorhandenen Einprägungen leider nur zu erahnen), die analog zur formalen Selbstbezogenheit der Arbeit in einer ebenfalls selbstreflexiven Schleife auf die Verwendung, die einer Tischdecke eigentlich zugeordnet ist, verweisen. Diese besteht der Behauptung des Titels zufolge darin, dem großmütterlichen Tisch als dekorative Tischwäsche zu dienen, die traditionellerweise von Frauen hergestellt und gepflegt, also auch gebügelt wird. Den durch die Referenz auf Tischwäsche hergestellten Bezug zu Textilem, den der ornamentale Scherenschnitt per se bereits mitführt,⁵⁶⁶ verstärkt Cole dadurch, dass er ein Papier wählt, das mit Baumwoll-Linterstoff durchsetzt ist.

⁵⁶⁵Es gibt abweichende Angaben zum Entstehungsjahr: 2007 (Beschilderung in Ausstellung) und 2008 (dazugehöriger Katalog)

⁵⁶⁶Siehe Kapitel 6.1.2

Ohne den Bezug der Arbeit zu der Familiengeschichte Coles und den Spitzenarbeiten der Großmutter absprechen zu wollen,⁵⁶⁷ muss *Por la Mesa de mi Ambuelita x 4* im Kontext des

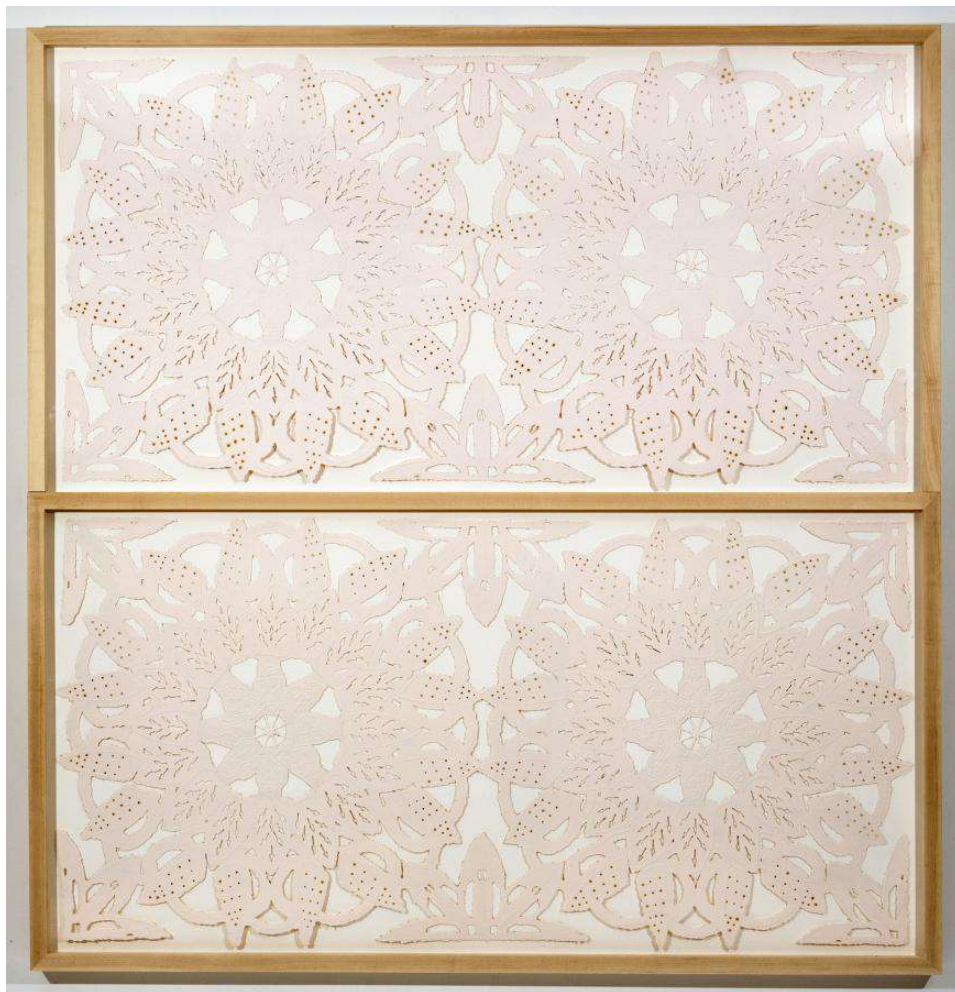


Abb. 84: Willie Cole, *Por La Mesa de Mi Ambuelita x 4*, 2007, 203,2 x 203,2 cm, in: Ausst.Kat. *Willie Cole* 2010, S. 10

Weißschnittes und dessen Assoziations- und Wirkungsbereichs gesehen werden. Durch das Zusammenfügen von Ornament, Scherenschnitt und Tischdeckchen erschafft Cole ein dichtes Bezugs- und Assoziationsnetz, in dem die Begriffe und Vorstellungen von Weiblichkeit, Antiquiertheit, aufwendiger Handarbeit, Kunstgewerbe und Dekoration sich begegnen, durchdringen und ineinandergreifen. Das Referenzfeld des Weiblichen generiert sich dabei nicht allein über den Bezug zu Textilem und über den weiblich konnotierten Weißschnitt, sondern im

⁵⁶⁷So verweist das Spanisch im Titel auf die mit Spanien und Cuba verwebte Geschichte von Coles Familie. Mit dem Objekt des Tischdeckchens erweist der Künstler eine Hommage an die Stick- und Spitzenarbeiten seiner Großmutter und Urgroßmutter mütterlicherseits. Vgl. Ausst. Kat. *Willie Cole* 2010, S. 10.

selben Zuge auch über den Topos der Weiblichkeit des Ornaments⁵⁶⁸ sowie der davon nicht zu trennenden Feminisierung des Kunstgewerbes im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert.⁵⁶⁹ Wie Simon Periton und Annette Schröter arbeitet auch Willie Cole mit dem historisch bedingten, teilweise bis heute noch bestehenden, Image des Scherenschnitts als „Randständiges“. Dieser Status des „Randständigen“ wird neben der Parallelisierung mit Weiblichem und Ornamentalem auch über die Nähe zum Folkloristischen fundiert. Während sich bei Annette Schröter der Folklorebezug vor allem im Motiv äußert, stellt Cole diesen auch über die gewählte Kategorie des Faltschnitts (der bei Cole gar keiner ist) her. Der Faltschnitt wird ab dem 18. Jahrhundert im Besonderen mit folkloristischer und volkstümlicher Kunst in Verbindung gebracht,⁵⁷⁰ wo er häufig der Auszier allerlei Briefe, Karten, Gedenkblätter, Gebete, Haussegen usw. diente.⁵⁷¹ Die bäuerlichen und folkloristischen Faltschnitte sind aller Wahrscheinlichkeit nach aus den Weißschnitten hervorgegangen, wobei sie häufig auch bemalt worden sind und, von Ausnahmen abgesehen, nicht mehr die komplizierten und feingliedrigen Muster von traditionellen Weißschnitten aufweisen. Die Motive sind kompakter und setzen mehr auf die Wirkung des Umrisses.⁵⁷² Rund-, Blumen- und Sternformen sind vorherrschend,⁵⁷³ so wie es auch im Falle von Willie Coles Arbeit der Fall ist. Dabei fertigte der Künstler die vier Elemente nicht nacheinander und auch nicht aus gefaltetem Papier an, sondern legte mehrere Papiere ungefaltet übereinander und schnitt die Form nach einem originalen Vorbild aus.⁵⁷⁴ Damit reflektiert Cole in seiner Arbeit unter Einbezug der Selbstreferenzialität des Scherenschnitts und des Ornaments auf verschiedenen Ebenen das in Kapitel 6.2.2 erläuterte Prinzip der Wiederholung, was sich wiederum nahtlos in die Befragung des „Randständigen“ (als Resultat der Wiederholung) einfügt. Zugleich konterkariert Cole eben dieses traditionelle Bild des Scherenschnitts mit verschiedenen Mitteln. In diesem Sinne stellt er dem Rekurs auf den traditionellen Weißschnitt und die handgefertigte Tischwäsche der Großmutter eine hochmoderne Schneidetechnik gegenüber, nämlich das Schneiden mittels Wasserstrahl. Dadurch wird der Scherenschnitt als ein modernes Medium präsentiert, das sich technisch auf der Höhe der Zeit bewegt. Wie bereits bei den zuvor besprochenen Werken angemerkt, zeigt auch Willie Cole die Scherenschnittarbeit vertikal, an

⁵⁶⁸Es war allen voran Adolf Loos, der im Zuge der Bestrebung, die andauernde Ablehnung des Ornaments zu legitimieren, schließlich das Bild des unter anderem „femininen“ Ornaments in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts verfestigte. Siehe Loos, Adolf, *Ornament und Erziehung*, 1924.

⁵⁶⁹Die damals vorangetriebene Trennung von Kunst und Kunstgewerbe wurde von der Figur der Frau begleitet und die Darstellung des Kunstgewerbes mit weiblichen Eigenschaften wie spielerisch und sinnlich, aber auch modisch und wechselhaft belegt. Zur Feminisierung des Kunstgewerbes siehe Ocón Fernández, Maria 2004, S. 358ff.

⁵⁷⁰Siehe dazu Metken, Sigrid 1978, bes. das Kapitel „Die Volkskunst zieht den Faltschnitt vor“, S. 193-224

⁵⁷¹Vgl. ebd., S. 193ff.

⁵⁷²Vgl. ebd., S. 194.

⁵⁷³Vgl. ebd., S. 195.

⁵⁷⁴Vgl. Ausst.Kat. *Willie Cole* 2010, S. 10.

einer weißen Wand befestigt, was der Funktion einer Tischdecke, die der Titel für das Werk einfordert, zuwiderläuft. Auch das Format von Coles Scherenschnitten – jedes der vier Elemente misst 80 x 80 cm – geht nicht mit den Ausmaßen traditioneller Weiß- und Faltschnitte konform, die üblicherweise einen Durchmesser von 30 bis 45 cm nicht übersteigen.⁵⁷⁵ Zudem sind die vier Elemente zu Zweier-Gruppen zusammengefasst und gerahmt.⁵⁷⁶ Der Rahmen, der in der Mitte nochmals unterteilt ist, hat den Effekt, dass der Wiederhol- und Spiegelcharakter der Komposition nochmals betont wird. Zugleich beraubt das Einrahmen der „Tischdecke“ diese endgültig der eigentlich ihr zugedachten Funktionalität und weist Coles Scherenschnitt unmissverständlich als Kunstwerk aus.

7. SCHLUSSBETRACHTUNGEN - SCHERENSCHNITT, SCHATTENRISS UND FRAGEN DER MODERNE⁵⁷⁷

Scherenschnitte und Schattenrisse stehen strukturell, funktional und ästhetisch in einer verwandtschaftlichen Beziehung und verfügen über einen spezifischen, in Kulturgeschichte, Funktion, Ästhetik und Technik gründenden Status, der sie sowohl außerhalb als auch innerhalb der Kunst verortet. Denn wie gesehen hat sich einerseits seit dem spätestens 19. Jahrhundert eine Vorstellung von Scherenschnitt und Schattenriss als antiquierten, rückwärtsgewandten, der Unterhaltung dienenden und nicht-künstlerischen Medien verfestigt, die den Ideen der Moderne und der neuen, avantgardistischen Kunst des beginnenden 20. Jahrhunderts entgegengesetzt zu sein scheinen. Andererseits haben die vorangegangenen Kapitel aber auch gezeigt, dass Schattenrisse und Scherenschnitte durchaus die für die Moderne relevanten Problemhorizonte berühren. Sie greifen paradigmatische Fragestellungen auf, bereiten diese vor oder führen sie fort, wie die nachfolgenden Ausführungen nochmals zusammenfassend reflektieren. Als kunstgewerbliche Randerscheinung klassifiziert und von modernen Künstlern in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts kaum explizit thematisiert, wurde dieses Potential von Scherenschnitten und Schattenrissen bisher nur marginal erforscht und gewürdigt. Der vorliegenden Untersuchung lag

⁵⁷⁵Metken, Sigrid 1978, S. 194 stellt fest, dass der durchschnittliche Durchmesser traditioneller Faltschnitte 30-45 cm beträgt.

⁵⁷⁶Mit dem Rahmen wählt Cole ein Element, das sonst vorwiegend bei kleinformatigen Scherenschnitten angewendet wird. So waren die an Wänden angebrachten Silhouettenporträts des 18./19. Jahrhunderts üblicherweise gerahmt, auch gegenwärtige Scherenschnittwerke sind häufiger gerahmt, wenn sie ein bestimmtes Format nicht übersteigen (z. B. Arbeiten von u. a. Olaf Nicolai oder Stefan Thiel) Großformatige und wandfüllende Werke (wie etwa bei Kara Walker, Henrik Schrat, Felix Droese, Annette Schröter oder Gabriele Basch) sind dagegen ungerahmt. Zur Geschichte und Theorie von Rahmen siehe Körner, Hans (Hrsg.), *Rahmen. Zwischen Innen und Außen*, Berlin 2010.

⁵⁷⁷Der Begriff der Moderne wird bekanntermaßen unterschiedlich gebraucht, ob als Epochenbegriff oder als Bezeichnung für Zeiten des Umbruchs im Allgemeinen. Die vorliegende Arbeit fasst unter „Moderne“ vorwiegend die Kunst des 20. Jahrhunderts zusammen, wobei die Grenze zu dem vorangegangenen Jahrhundert durchlässig ist, so dass davon ausgegangen wird, dass Sichtweisen und Ideen der Moderne auch im 19. Jahrhundert anzutreffen sind.

es daran, dieses Potential offenzulegen und Anschlussstellen aufzubereiten. Denn diese besondere Position von Scherenschnitten und Schattenrissen ermöglicht den gegenwärtigen Künstlern aus beiden Referenzfeldern (Kunst und „Nicht-Kunst“) zu schöpfen, ohne diese affirmativ zu bestätigen. Vielmehr wird die breite Anschlussfähigkeit genutzt, um Irritationen zu provozieren und Reflexionsvorgänge auszulösen.

Zudem zeigt die gegenwärtige künstlerische Nutzung von Scherenschnitt und Schattenriss einmal mehr die unabdingbare und ergiebige Verschränkung von Kunst und ihren „Randgebieten“ und verdeutlicht erneut die Relevanz vor allem des Kunstgewerbes sowie der Volkskunst für die Entwicklung moderner und das Verständnis gegenwärtiger Kunst.

AUTHENTIZITÄT UND WAHRHEITSSUCHE

Das Authentische als paradigmatische Größe der Moderne verläuft entlang zweier Annahmen: zum einen kann die Authentizität und Glaubwürdigkeit des Werkes von dem nicht verfälschenden, häufig mit dem Abdruck verschränkten Herstellungsverfahren versichert werden. Zum anderen gilt alles Aufrichtige und Wahre, das Verborgenes und Nicht-Sichtbares zum Vorschein bringt, als authentisch.⁵⁷⁸ Während die zuletzt genannte Idee von Authentizität vor allem die historischen Avantgarden dominierte (und in die Thematik der Abstraktion abstrahlt sowie das Motiv des Schattens berührt), ist die Vorstellung einer technisch bedingten Authentizität an kein Medium stärker gebunden als an die Fotografie. Wie sich gezeigt hat, sind dem Schattenriss beide Ansätze des Authentischen inhärent. Der Fotografie in Herstellung und Funktion verwandt, stellt der Schattenriss eine Art vorbereitenden Zwischenschritt dar. Darin wird die Frage nach der Glaubwürdigkeit des „Lichtabdrucks“ (sowie nach der damals noch nicht begrifflich benannten Indexikalität) vorformuliert, was seither bestimmend für die Rezeption des Bildtypus ist. Aber auch im Hinblick auf ein nicht technisch begründetes Authentizitätsverständnis, im Sinne einer Suche nach der Wahrheit, die weniger in einem naturgetreuen Abbild der Wirklichkeit, als vielmehr in einem Zutage fördern des Verborgenen liegt, nimmt der Schattenriss eine zentrale Position ein. Über seine Referenz auf den Schatten aktiviert er die kulturhistorisch tief verankerte Vorstellung von der im Schatten sichtbaren Seele, so dass der Schatten(riss) sich als „Ort“ des Verborgenen und zugleich als Instrument der Erkenntnis ausweist. Das Potential des Erkenntnisgewinns wird dabei durch die Anbindung des Schattenrisses an verschieden begründete Ideen und Mythen des Ursprünglichen gestärkt. So macht auch der Ausschluss des Schattenrisses aus dem Kanon „anerkannter“ Kunst, diesen für die Ursprungssuche der Avantgardisten des

⁵⁷⁸Vgl. Zeller, Christoph 2010, S. 1-19

beginnenden 20. Jahrhunderts interessant. Denn die Künstler suchten mitunter dort nach erkenntnisbringender Unverfälschtheit, wo auch Scherenschnitt und Schattenriss zu finden waren, nämlich außerhalb der hohen Kunst, in der Volks- und Kinderkunst.

Auf dieser, sich aus verschiedenen Quellen speisenden „Authentizitätsbasis“ steht der Schattenriss als ein per se authentischer Bildtypus, so dass es nahe liegt, den Schattenriss in Zusammenhang mit der Generierung des „Authentischen“, so wie es später in der Fotografiendebatte und von den modernen Avantgarden weitergeführt wurde, zu bringen. Der Schattenriss schließt an die seit jeher die Kunst begleitende Frage nach der „Wahrheit“ von Bildern und dem Verhältnis von Original bzw. Körper und Kopie bzw. Bild an, und zwar auf einer phänomenalen (über den Schatten) als auch auf einer medialen (über den Abdruck) Ebene. Mit dieser Suche nach der „Wahrheit“ reflektiert der Schattenriss, der wie gesehen sowohl „Wahrheit“ als auch „Täuschung“ provozieren kann, ein Thema, das angesichts neuer Medien und deren Möglichkeiten der Daten- bzw. Bilderzeugung und der mitunter daraus resultierenden Durchdringung von Realität und Inszenierung, aktuelle Relevanz gewinnt.

ABSTRAKTION

Begreift man Abstraktion ganz allgemein als einen Versuch, durch das Abwenden von „realistischer“, abbildhafter Sicht auf die Wirklichkeit, einen Erkenntnisgewinn über die „tatsächliche“ Wirklichkeit zu erzielen, dem formal durch die Einfachheit als gestalterischem Prinzip (Weglassen von Details, Aufheben der Perspektive usw.) beizukommen versucht wird, so lassen sich Parallelen zur Funktionsweise des Schattenrisses ausmachen. Auf Umriss und einfarbige homogene Binnenfläche reduziert, ist der Schattenriss prädestiniert, sich auf das „Wesentliche“ zu konzentrieren und Details zugunsten einer übergeordneten Form bzw. Aussage auszublenken. In dieser formalen Reduktion ist der Schattenriss anknüpfbar an avantgardistische Bewegungen wie den Primitivismus oder Expressionismus. Neben der strengen schwarzen Silhouette ist es vor allem auch die farbige Studentensilhouette, die durch ihren plakativen Umgang mit Farbe eine Assoziierung mit avantgardistischen Strömungen provoziert. Weiterhin bewirkt die Ästhetik der Reduktion einen Zuwachs an Interpretationsmöglichkeiten. Sie fördert die Imagination und fordert somit den Betrachter auf, die Interpretation des Gesehenen aktiv mitzugestalten, ganz im Sinne nicht nur abstrakter, sondern generell moderner Kunst. So können entlang des Schattenrisses Ideen und Positionen zur Wirklichkeitsdarstellung reflektiert werden, die von abstrakten künstlerischen Bewegungen des 20. Jahrhunderts stark gemacht wurden, ohne dass sie den Schattenriss ausdrücklich in ihre Überlegungen einschlossen.

In ihrem Bestreben das Nicht-Sichtbare zu fassen und zu visualisieren, ist die Abstraktion von der oben dargelegten und von der modernen Kunst angestrebten Authentizität nicht zu trennen. Der Schattenriss kann an der Schnittstelle von Abstraktion und Authentizität verortet werden – er fungiert als eine Art Scharnier, indem er das Abstrakte mit einer Authentizität assoziiert, die anders begründet ist als etwa die der abstrakten Malerei, nämlich über die Indexikalität des Bildtypus, was der „Wahrheit“ des Abstrakten zusätzlich Nachdruck verleiht. Während die Auseinandersetzung der modernen Malerei mit der Abstraktion in eine Beschäftigung mit der Gegenstandslosigkeit mündet, bleibt der Schattenriss, dessen Authentizität mitunter auf dem engen Körperbezug und damit auch Ähnlichkeit gründet, stets an den Gegenstand gebunden. Damit reflektiert der Schattenriss nicht nur die von der modernen Kunst geführte Auseinandersetzung um Gegenstand und Abstraktion, sondern verfügt auch über eine besondere Qualität, die Körpernähe und direkten Körperbezug mit Abstraktion zu paaren vermag – ein Potential, das besonders in der Physiognomik eine Rolle spielte sowie in der gegenwärtigen Kunst genutzt wird (z.B. Kara Walker, Ulrich Horndash).

SCHNITT

Der Schnitt als Verfahren gewinnt in der Kunst des 20. Jahrhunderts auf verschiedenen Ebenen an Bedeutung (Collage, Film, Fragmentierung in der Malerei, expressionistischer Holzschnitt). Dabei werden auch Qualitäten des Schnitts aktiviert, die bereits in den vorangegangenen Jahrhunderten in den Seitenlinien der Kunst, im Kunstgewerbe und Volkskunst, in Form von Scherenschnitten und geschnittenen Schattenrissen erprobt und ausgelotet wurden. Zum einen ist es das Vermögen des Schnittes „ordnend“ zu wirken, das Unwichtige zu beseitigen und das Wichtige zu isolieren, das um 1800 vor allem im Kontext der Physiognomik relevant war und im 20. Jahrhundert mit Blick auf die Entwicklung der Abstraktion geschätzt wurde. In diesem Punkt korrespondiert der Schnitt zudem mit dem Abstraktionsvermögen des Schattenrisses, der alles Unwichtige ausblendet und das Wichtige betont. Zum anderen ist es der mit dem Schnitt assoziierte „Befreiungsakt“, der Altes zerstört und daraus Neues produziert, der die Technik für die moderne, die alten Traditionen hinterfragende Kunst interessant machte. Hier ist es vor allem das neue Medium der Collage, das diese zerstörerische und zugleich schöpferische Qualität des Schnittes nutzt, und die auch in den Jahrhunderten zuvor im Kontext der Beschäftigung mit dem Machtverhältnis zwischen Körper und Schatten bemüht wurde. Denn wie gesehen, kann der Schnitt im Sinne einer „Befreiung“ des Schattens aus der Vorherrschaft des Körpers fungieren und zugleich die Inbesitznahme des „Befreiten“ durch den Schneidenden implizieren, der das Ausgeschnittene in manchen Fällen gar zu inkorporieren vermag und in jedem Fall in einen neuen

Kontext einfügt. Zudem lässt sich der Schnitt als Verfahren auch an das oben dargelegte Authentizitätsverständnis anbinden, denn es greift in seiner Selbsttätigkeit die Eigenentstehung des Abdrucks auf und transportiert damit das Unbewusste und im Inneren Verborgene nach außen. Die mögliche Schnelligkeit und Selbsttätigkeit des Schneidens ruft zugleich den Zufall als Verfahren der Moderne auf den Plan (wobei gegenwärtig die durch Schneiden ausgeübte Materialbeherrschung wieder im Vordergrund steht). Darüber hinaus konnte das sich vor allem im Faltschnitt entfaltende repetitive Potential des Schnitts vor dem Hintergrund der fortschreitenden Vervielfältigungsmöglichkeiten und neuen drucktechnischen Verfahren neue Relevanz gewinnen sowie in die Auseinandersetzung der Moderne mit dem Ornament einfädeln.

ORNAMENT UND REFLEXION DES KUNSTBETRIEBS

Zahlreiche Künstler der Gegenwart setzen sich über Scherenschnitte und Schattenrisse mit dem Kunstbetrieb und seinen Institutionen auseinander, indem sie das vermeintlich Randständige und Nicht-Künstlerische zur Kunst „umprogrammieren“ – ein Ansatz, der vor allem im Zuge der Moderne und ihrem Überdenken der tradierten Muster entwickelt wurde. Anders als die Avantgarden des beginnenden 20. Jahrhunderts, die den Schattenriss und Scherenschnitt entweder gar nicht oder aber eher die Nähe des schwarz-weißen Scherenschnitts zum expressionistischen Holzschnitt im Sinne einer Anbindung an aktuelle künstlerische Entwicklungen thematisierten, ist es seit den etwa 1990er Jahren ausdrücklich mitunter das Kunstgewerbliche und Dekorative, das die Künstler an Scherenschnitt und Schattenriss interessiert, da es als traditionell der Kunst nicht Zugehöriges eine Befragung des Kunstbetriebs und seiner Grenzen prädestiniert.⁵⁷⁹ So spiegelt sich in der Verwendung von Scherenschnitt und Schattenriss in der Kunst die Auseinandersetzung der Moderne mit Kunstgewerbe und Handwerk sowie generell „Nicht-Künstlerischem“, wie am Beispiel des Textilen aufgezeigt. Hervorzuheben ist hierbei die dargelegte Verzahnung mit dem Ornament, das in seiner ambivalenten Positionierung zur „hohen Kunst“ (Ausschluss aus der Kunst und zeitgleiche Nähe zu abstrakten Strukturen) der des Scherenschnittes ähnelt. So stellte sich im Verlauf der Untersuchung besonders der Scherenschnitt als für die kunsttheoretische Auseinandersetzung mit dem Ornament geeignetes Mittel heraus. In seiner strukturellen und funktionalen Verwandtschaft mit dem Ornament (so wie dieses im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts aufgefasst wurde) und als ein allgegenwärtiges, im Alltag

⁵⁷⁹Zudem sei angemerkt, dass der für die Moderne kennzeichnender Umkehrungsprozess von Nicht-Kunst zur Kunst mit dem (formalen und inhaltlichen) Umkehrpotenzial von Scherenschnitt und Schattenriss, das im Verlauf der Arbeit in verschiedenen Zusammenhängen aufgezeigt wurde, korrespondiert (z.B. positiv-negativ, Figur-Grund, Individualität-Generalisierung, Erkenntnis-Täuschung).

verbreitetes Medium, stellt der Scherenschnitt eine weitere, bisher kaum beleuchtete Facette der Ornamentdebatte dar. In der Kopplung von Ornament und Scherenschnitt gehen die im Verlauf der Studie hergeleiteten und dargelegten sowohl dem Scherenschnitt als auch Ornament eigenen Bezugs- und Zuschreibungshorizonte von Weiblichkeit, Kunstgewerbe und Volkskunst ineinander auf. Zugleich stehen ornamentale Scherenschnitte in der Reichweite aktueller Entwicklungen, wie etwa der digitalen Kunst, die analog zum Scherenschnitt eine Affinität zu Prozessen der Wiederholung und Selbstreferenz auszeichnet.⁵⁸⁰ In der digitalen Ausführung von Scherenschnitten müsste allerdings das Verhältnis von Schnitt und Linie neu betrachtet werden, denn sowohl die Linie als auch der Schnitt stellen in der digitalen Ausführung Pixel auf einer Oberfläche dar, so dass sich die Frage nach der Notwendigkeit der Unterscheidung von Linie und Schnitt (und damit von Scherenschnitt und Schattenriss) in digitalen Medien stellt.

⁵⁸⁰Während Überlegungen zur Verbindung von Ornament und digitaler Kunst vereinzelt vorliegen (siehe etwa Ausst.Kat. *Ornament und Abstraktion* 2001), gibt es bisher keine Untersuchungen, die den Scherenschnitt mit einbeziehen.

LITERATUR- UND QUELLENVERZEICHNIS

Ackermann, Marion 2001 (a)

Ackermann, Marion, *SchattenRisse. Silhouetten und Cutouts*, Kat. zur gleichnamigen Ausst. im Lenbachhaus und Kunstbau in München vom 3. Februar bis zum 6. Mai 2001, hrsg. v. Friedel, Helmut, München 2001

Ackermann, Marion 2001 (b)

Ackermann, Marion, *Schatten und Schnitte in der zeitgenössischen Kunst*. In: Ackermann, Marion 2001 (a), S. 233-250

Alsleben, Kurd 1962

Alsleben, Kurd, *Ästhetische Redundanz*, Glückstadt 1962

Althaus, Karin 2010

Althaus, Karin, „Die Physiognomik ist ein neues Auge“. Zum Porträt in der Sammlung Lavater, Diss. Univ. Basel, Open-Access-Veröffentlichung auf: *ART-Dok. Publikationsplattform Kunstgeschichte*. Als PDF verfügbar unter: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1201/> (02.09.2015), 2010

Altmann, Susanne 2008

Altmann, Susanne, *Die Sehnsuchts-Schnitterin*. In: *art. Das Kunstmagazin*, Nr. 9. September 2008, S. 38-45

Amelunxen, Hubertus von 1985

Amelunxen, Hubertus von, *William Henry Fox Talbot (II): „New Art. Nature's Pencil No. 1“*. Anmerkungen zu einer Rezeptionsästhetischen Fototheorie. In: *Fotogeschichte* 1985, Heft 16, S. 5-20

Amelunxen, Hubertus von 1988

Amelunxen, Hubertus von, *Die aufgehobene Zeit. Die Erfindung der Photographie durch William Henry Fox Talbot*, Berlin 1988

Andersen, Hans-Christian 1847

Andersen, Hans Christian, *Der Schatten*, erstmals veröffentlicht 1847. Als elektronische Ressource unter: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/hans-christian-andersen-m-1227/100>, unpag.

Anger, Jenny 2004

Anger, Jenny, *Paul Klee and the Decorative in Modern Art*, Cambridge 2004

Antonsen, Jan Erik 2007

Antonsen, Jan Erik, *Poetik des Unmöglichen*, Paderborn 2007

Apgar, Garry 1995

Apgar, Garry, *L'art sigulier de Jean Huber: voir Voltaire*, Paris 1995

Arnheim, Rudolf 1965

Arnheim, Rudolf *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*, Berlin 1965 [zuerst erschienen in engl. Sprache unter dem Titel *Art and Visual Perception – A psychology of the creative eye*, Berkeley 1954]

Asendorf, Christoph 1989

Asendorf, Christoph, *Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900*, Gießen 1989

Ausst.Kat. Annette Schröter 2008

Ausst.Kat. *Annette Schröter – Papierschnitte*, anlässl. der Ausst. *Mit der Schere gezeichnet*, Leipzig 2008

Ausst.Kat. *Bildschnitte für Batavia* 2008

Ausst.Kat. *Bildschnitte für Batavia. Scherenschnitte des Herzogs Christian Ludwig II. von Mecklenburg-Schwerin (1683-1756)*, anlässl. der gleichnamigen Ausst. im Staatlichen Museum Schwerin vom 13. September 2008 bis zum 11. November 2008, hrsg. v. Berswordt-Wallrabe, Kornelia, Schwerin 2008

Ausst.Kat. *Bunte Welt* 1986

Ausst.Kat. *Bunte Welt im Schattenriss*, Städtisches Gustav-Lübke-Museum, Hamm 1986

Ausst.Kat. *Cut* 2010

Ausst.Kat. *Cut. Scherenschnitte 1970-2010*, anlässl. der gleichnamigen Ausst. in der Hamburger Kunsthalle vom 12. November 2010 bis zum 6. Februar 2011, Hamburg 2010

Ausst.Kat. *Der Blaue Reiter* 2003

Ausst.Kat. *Der Blaue Reiter. Avantgarde und Volkskunst*, anlässl. der gleichnamigen Ausst. in Kunsthalle Bielefeld vom 5. Oktober 2003 bis zum 11. Januar 2004, Bielefeld 2003

Ausst.-Kat. *Henri Matisse* 1977

Ausst.-Kat. *Henri Matisse. Paper Cut-Outs*, hrsg.v. The St. Louis Art Museum und The Detroit Institute of Arts 1977

Ausst.Kat. *Henrik Schrat o.J.*

Ausst.Kat. *Henrik Schrat. Draußen am Saum – wo die Einäugigen trauern. Ortsbezogene Arbeiten*, hrsg. von der ACC Galerie Weimar, ohne Ort, ohne Jahr. Als elektronische Ressource unter: http://www.henrikschrat.de/2012/Katalog/Katalog_Draussen-am-Saum_innen_klein.pdf

Ausst.Kat. *Im Gegenlicht* 2008

Ausst.Kat. *Im Gegenlicht – Scherenschnitt und Schattenbild*, hrsg. v. der Hoenes-Stiftung anlässl. einer Ausst. im Museum Villa Rot in Burgrieden-Rot vom 2. November 2008 bis 18. Januar 2009, Bad Buchau 2008

Ausst. Kat. *Kara Walker* 2002

Ausst.Kat. *Kara Walker: For the Benefit of All the Races of Mankind. An Exhibition of Artifacts, Remnants, and Effluvia Excavated from the Black Heart of a Negress*, anlässl. der gleichnamigen Ausst. im Kunstverein Hannover vom 9. Juni bis zum 4. August 2002, hrsg. von Berg, Stephan, Hannover 2002

Ausst. Kat. *Kosmos Runge* 2010

Ausst. Kat. *Kosmos Runge. Der Morgen der Romantik*, anlässl. der gleichnamigen Ausst. in der Hamburger Kunsthalle (3. Dezember 2010 bis 13. März 2011) und in der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München (13. Mai bis 4. September 2011), hrsg. v. Bertsch, Markus u.a., München 2010

Ausst.Kat. *Scherenschitte - Kontur pur* 2009

Ausst.Kat. *Scherenschitte - Kontur pur*, hrsg. v. Schweizerischen Verein Freunde des Scherenschnitts, 7. Schweizerische Scherenschnitt-Ausstellung und Gäste aus der internationalen Gegenwartskunst im Museum Bellerive in Zürich vom 27. November 2009 bis 4. April 2010, Zürich 2009

Ausst.Kat. *La Sombra*. 2009

Ausst.Kat. *La Sombra*, anlässl. der gleichnamigen Ausst. im Museo Thyssen-Bornemisza in Madrid vom 10. Februar 2009 bis zum 17. Mai 2009, hrsg. von Stoichita, Victor I., Madrid 2009

Ausst.Kat. *Okkultismus und Avantgarde* 1995

Ausst.Kat. *Okkultismus und Avantgarde: von Munch bis Mondrian 1900-1915*, anlässl. der gleichnamigen Ausst. in der Schirn-Knsthalle Frankfurt vom 3. Juni 1995 bis zum 20. August 1995, Ostfildern 1995

Ausst.Kat. Ornament und Abstraktion 2001

Ausst.Kat. *Ornament und Abstraktion: Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog*, anlässl. der Ausst. *Ornament und Abstraktion - Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog*, in der Fondation Beyeler, Riehen, Basel 10. Juni - 7. Oktober 2001, hrsg. v. Bröderlin, Markus, Basel 2001

Ausst.Kat. Pergament und Spitze 1985

Ausst.Kat. *Pergament und Spitze: Andachtsbilder des 18. und 19. Jahrhunderts aus den Beständen des OÖ. Landesmuseums*, anlässl. der gleichnamigen Ausst. im Schlossmuseum Linz vom 9. Mai 1985 bis zum 15. September 1985, Linz 1985

Ausst.Kat. Shadow Play 2005

Ausst.Kat. *Shadow Play – Schattenspiel. Schatten und Licht in der zeitgenössischen Kunst. Eine Hommage an Hans Christian Andersen*, anlässl. der gleichnamigen Ausst. in den Kunsthallen Brands Klædefabrik, Odense (28.05.2005-28.08.2005), der Kunsthalle zu Kiel, Kiel (18.09.2005-27.11.2005) und der Landesgalerie am Oberösterreichischen Landesmuseum, Linz (26.01.2006-01.05.2006), hrsg. v. Kunsthallen Brandts Klædefabrik, Bonn 2005

Ausst.Kat. Willie Cole 2010

Ausst. Kat. *Willie Cole: Deep Impressions*. Broschüre zur gleichnamigen Ausst. vom 16. Januar bis 10. März 2010 in der Rowan University Art Gallery, Glassboro, o.O. 2010

Baatz, Willfried 2008

Baatz, Willfried, *Geschichte der Fotografie*, Köln 2008 [überarbeitete und aktualisierte Neuauflage der Fassung von Köln 1997]

Bätschmann, Oskar 1997

Bätschmann, Oskar, *Belebung durch Bewunderung: Pygmalion als Modell der Kunstrezeption*. In: Mayer, Mathias (Hrsg.), *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, Freiburg im Breisgau 1997, S. 325-370

Barthes, Roland 1985

Barthes, Roland, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt 1985 [zuerst erschienen in franz. Sprache unter dem Titel *La chambre claire: note sur la photographie*, Paris 1981]

Bastian, Ulrike 1981

Bastian, Ulrike, *Die „Kinder- und Hausmärchen“ der Brüder Grimm in der literaturpädagogischen Diskussion des 19. und 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1981

Baudry, Jean-Louis 1974/75

Baudry, Jean-Louis, *Ideological effects of the basic cinematographic apparatus*. In: *Film Quarterly* 28, 2 (1974/75), S. 39-47

Baxandall, Michael 1998

Baxandall, Michael, *Löcher im Licht. Der Schatten und die Aufklärung*, München 1998 [Ursprünglich erschienen in engl. Sprache unter dem Titel *Shadows and enlightenment*, New Heaven 1995]

Belting, Hans 1990

Belting, Hans, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990

Benthien, Claudia 2002

Benthien, Claudia, *Die Tiefe der Oberfläche. Zur Kulturgeschichte der Körpergrenze*. In: Geissmar-Braudi, Christoph (Hrsg.), *Gesichter der Haut*, Frankfurt am Main 2002, S.45-62

Beyer, Vera 2012

Beyer, Vera (Hrsg.), *Ornament. Motiv-Modus-Bild*, München 2012

Biesalski, Ernst 1964

Biesalski, Ernst, *Scherenschnitt und Schattenrisse. Kleine Geschichte der Silhouettenkunst*, München 1964

Blattner, Evamarie 2011

Blattner, Evamarie (Hrsg.), *Lotte Reiniger im Kontext der europäischen Medienavantgarde*, Tübingen 2011

Boehm, Gottfried 1997

Boehm, Gottfried, *Das visuelle Paradox in der Kunst der Moderne*. In: Bahr, Carolin u. Jain, Gora (Hrsg.), *Zwischen Askese und Sinnlichkeit. Festschrift für Norbert Werner zum 60. Geburtstag*, Dettelbach 1997, S. 344-357

Boehm, Gottfried 2003

Boehm, Gottfried, *Mit durchdringendem Blick*. In: Stadler, Ulrich (Hrsg.), *Im Lichte Lavaters: Lektüren zum 200. Todestag*, Zürich 2003, S. 21-41

Boehn, Max von 1925

Boehn, Max von, *Miniaturen und Silhouetten. Ein Kapitel aus Kulturgeschichte und Kunst*, München 1925

Bogen, Steffen 2005

Bogen, Steffen, *Schattenriss und Sonnenuhr: Überlegungen zu einer kunsthistorischen Diagrammatik*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 68 (2/2005), S. 153-176

Braun, Peter 2007

Braun, Peter, *Mediale Mimesis. Licht- und Schattenspiele bei Adelbert von Chamisso und Justinus Kerner*, München 2007

Brauner, Haidrun 1993

Brauner, Haidrun, „*Natürlich ist das Dekoration*“. *Perspektiven eines Begriffes in der Kunst des 20. Jahrhunderts ausgehend von Henri Matisse*, Diss.Univ. Saarbrücken 1992, Frankfurt am Main 1993

Breidbach, Angela 2010

Breidbach, Angela, Katalogbeitrag zu William Kentridge. In: Ausst.Kat. *Cut* 2010, S. 56

Brög, Hans 1973

Brög, Hans, *Zum Geniebegriff. Quellen, Marginalien, Probleme*, Ratingen 1973

Brüderlin, Markus 2001

Brüderlin, Markus, *Einführung: Ornament und Abstraktion*. In: Ausst.Kat. *Ornament und Abstraktion* 2001, S. 16-27

Buchholz, Cornelia 1985

Buchholz, Cornelia, *Henri Matisse' „Papier découpés“*. *Zur Analyse eines Mediums*, Frankfurt am Main 1985

Büttner, Philippe 2001 (a)

Büttner, Philippe, *Ornament und Erinnerung – Matisse, Kandinsky und Mondrian*. In: Ausst.Kat. *Ornament und Abstraktion* 2001, S. 45-49

Büttner, Philippe 2001 (b)

Büttner, Philippe, *Ornament und Paradies. Oder der Triumph der Fläche*. In: Ausst. Kat. *Ornament und Abstraktion* 2001, S. 153f.

Buß, Georg 1913

Buß, Georg, *Aus der Blütezeit der Silhouette*, Leipzig 1913

Casati, Roberto 2001

Casati, Roberto, *Die Entdeckung des Schattens. Die faszinierende Karriere einer rätselhaften Erscheinung*, Berlin 2001

Casati, Roberto 1994

Casati, Roberto, *Holes and Other Superficialities*, Cambridge 1994

Casati, Roberto 2005

Casati, Roberto, *Schattengeschichten von Wissen und Macht*. In: Ausst.Kat. *Shadow Play* 2005, S. 37-42

Chamisso, Adelbert von 1813

Chamisso, Adelbert von, *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, erstmals veröffentlicht 1813. Als elektronische Ressource unter: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/peter-schlemihls-wundersame-geschichte-759/1>

Christov-Bakargiev, Carolyn 2010

Christov-Bakargiev, Carolyn, *Über Tränen und Risse: die Kunst von William Kentridge*. In: Rosenthal, Mark 2010 (b), S. 110-129

Costa Erville 1964

Costa, Erville, *Claude F. Bragdon. Architect, Stage Designer and Mystic*. In: McKelvey, Blake (Hrsg.), *Rochester History*, Vol. XXIX, No. 4, October 1964. Als online-Ressource unter: http://www.rochester.lib.ny.us/~rochhist/v29_1967/v29i4.pdf

Da Costa Kaufmann, Thomas 1979

Da Costa Kaufmann, Thomas, *The Perspective of Shadows: The History of the Theory of Shadow Projection*. In: *Journal of the Warburg and Courtland Institutes* 38 (1979), S. 258-287

Didi-Huberman, Georges 1999

Didi-Huberman, Georges, *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln 1999

Diederichs, Helmut H. 2004

Diederichs, Helmut H. (Hrsg.), *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, Frankfurt am Main 2004

Dobbe, Maria 2012

Dobbe, Maria, *Das Ornamentale als bildtheoretisches Konzept?* In: Beyer, Vera 2012, S. 317-347

Doering, Dieter 1978

Doering, Dieter, *Wahrnehmung und Gestalt: Die Sinne in der Gestaltpsychologie*. In: Putscher, Marielene (Hrsg.), *Die Fünf Sinne. Beiträge zu einer medizinischen Psychologie*, München 1978, S. 101-112

Dreyer, Ortrud 2001

Dreyer, Ortrud, *Die Modernität des Kunstkonzepts. Anmerkungen zu den Scherenschnitten Philipp Otto Runes*. In: Ackermann, Marion 2001 (a), S. 81-87

Dubois, Philippe 1998

Dubois, Philippe, *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, ersch. i. d. Reihe *Schriftenreihe Geschichte und Theorie der Fotografie*, Amsterdam 1998

Dubois, Philippe 1990/2010

Dubois, Philippe, *Die Fotografie als Spur eines Wirklichen (1990)*. In: *Texte zur Theorie der Fotografie*, hrsg. v. Bernd Stiegler, Stuttgart 2010, S. 102-114

Dünkel, Vera 2008

Dünkel, Vera, *Röntgenblick und Schattenbild. Zur Spezifik der frühen Röntgenbilder und ihren Deutungen um 1900*. In: Bredekamp, Horst (Hrsg.), *Das Technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*, Berlin 2008, S. 136-147

DWB

Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, versch. Orte 1852-1960

Faulstich, Werner 2012

Faulstich, Werner, *Die Mediengeschichte des 20. Jahrhunderts*, München 2012

Feil, Thomas 2012

Feil, Thomas, *Erscheinungsrealismus im Film*, Diss. Univ. Hamburg 2012, Hamburg 2012

Felix, Matilda 2010

Felix, Matilda, *Nadelstiche. Sticken in der Kunst der Gegenwart*, Bielefeld 2010

Fend, Mechthild 2004

Fend, Mechthild, *Bodily and Pictorial Surfaces. The Representation of Skin in the late 18th and 19th Century France*. Erschienen in der Reihe: Max Plank Institut für Wissenschaftsgeschichte, Berlin 2004

Fischer, Hardi 1995

Fischer, Hardi, *Entwicklung der visuellen Wahrnehmung*, Weinheim 1995

Fontaine, Cary-Madeleine 1985

Fontaine, Cary-Madeleine, *Das romantische Märchen. Eine Synthese aus Kunst und Poesie*, Diss. Ludwig-Maximilians-Universität München 1982, München 1985

Freedberg, David 1989

Freedberg, David, *The power of images*, Chicago 1989

Freyberger, Regina 2009

Freyberger, Regina, *Märchenbilder – Bildermärchen. Illustrationen zu Grimms Märchen 1819-1845. Über einen vergessenen Bereich deutscher Kunst*, Oberhausen 2009

Fliedl, Ilsebill Barta 1994

Fliedl, Ilsebill Barta, *Lavater, Goethe und der Versuch einer Physiognomik als Wissenschaft*. In: *Goethe und die Kunst*, Ausst.-Kat. hrsg. von Schulze, Sabine, Stuttgart 1994, S. 192-218

Friedel, Helmut 2001

Friedel, Helmut, *Der Schnitt als kritische Form*. In: Ackermann, Marion 2001 (a), S. 185-187

Frieling, Rudolf 2010

Frieling, Rudolf, *Gehen / Sehen: Technologie und Handeln in William Kentridges filmischen Werken*. In: Rosenthal, Mark 2010 (b), S. 154-169

Fröhlich, Karl 1856

Fröhlich, Karl, *Fabeln und Erzählungen für kleine und große Kinder in Versen und Silhouetten*, Kassel 1856 [1. Aufl. 1852]

Fröhlich, Karl [um 1900]

Fröhlich, Karl, *Jugendschatz. Lieder, Fabeln, Erzählungen, Märchen*, 12. Aufl., Leipzig [um 1900]

Fröhlich, Karl 1859

Fröhlich, Karl, *Neue Silhouetten-Fibel für artige Kinder. Im Original mit der Scheere geschnitten von Karl Fröhlich*, Berlin 1859

Frieß, Peter 1993

Frieß, Peter, *Kunst und Maschine. 500 Jahre Maschinenlinien in Bild und Skulptur*, München 1993

Gebhardt, Hartwig 1989

Gebhardt, Hartwig, *Die Pfennig-Magazine und ihre Bilder. Zur Geschichte und Funktion eines illustrierten Massenmediums in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. In: Brednich, Rolf Wilhelm und Hartmann, Andreas (Hrsg.), *Populäre Bildmedien. Vorträge des 2. Symposiums für ethnologische Bildforschung Reinhausen bei Göttingen 1986*, Göttingen 1989, S. 19-42

Geck, Elisabeth 1982

Geck, Elisabeth, *Grundzüge der Geschichte der Buchillustration*, Darmstadt 1982

Geimer, Peter 2007

Geimer, Peter, *Das Bild als Spur. Mutmaßung über ein untotes Paradigma*. In: Krämer, Sybille 2007, S. 95-120

Geitner, Ursula 1996

Geitner, Ursula, *Klartext. Zur Physiognomik Johann Caspar Lavaters*. In: Campe, R. und Schneider, M. (Hrsg.), *Geschichten der Physiognomik*, Freiburg im Breisgau 1996, S.357-387

Glaser, Katia 2002

Glaser, Katia, *Die Funktion des Ornamentalen. Kommunikationstheoretische Überlegungen zum Ornament als Zeitform*, (Dissertation Univ. Essen) Schliengen 2002

Glaser, Silvia 1991

Glaser, Silvia u. Schnabel, Werner Wilhelm, ‚Künstliche Lust-Hand-Arbeit‘. Rudolf Wilhelm von Stubenberg (1643-1677) und seine Scherenschnitte. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Jg. 59, Heft 3/1991, S. 297-334

Gombrich, Ernst H.1994 (a)

Gombrich, Ernst H., *Das forschende Auge. Kunstbetrachtung und Naturwahrnehmung*, Frankfurt am Main 1994

Gombrich, Ernst H. 1994 (b)

Gombrich, Ernst H., *Die Raumwahrnehmung in der abendländischen Kunst*. In: Gombrich, ernst H. 1994 (a), S. 69-91 [Ursprünglich erschienen als *Western Art and the Perception of Space*. In: *Storia dell'Arte*, Nr. 62, 1988, S. 5-12. Einleitung zum Ausst.Kat. in Tokio]

Gombrich, Ernst H. 1982

Gombrich, Ernst H., *Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens*, Stuttgart 1982 [Ursprünglich erschienen unter dem Titel *The Sence of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*, Oxford 1979. Aus dem Engl. übersetzt von Albrecht Joseph]

Gombrich, Ernst H. 1996

Gombrich, Ernst H., *Schatten. Ihre Darstellung in der abendländischen Kunst*, Berlin 1996 [Ursprünglich erschienen unter dem Titel *Shadows. The depiction of cast shadows in western art*, London 1995]

Gombrich, Ernst H. 1994 (c)

Gombrich, Ernst H., *Symmetrie, Wahrnehmung und künstlerische Gestaltung*. In: Gombrich, Ernst H. 1994 (a), S. 21-57 [Ursprünglich erschienen in: Wille, R. (Hrsg.), *Symmetrie in Geistes- und Naturwissenschaften*, Berlin 1988, S. 94-113. Vortrag zum Symmetrie-Symposium an der Technischen Hochschule Darmstadt vom 13.bis zum 17. Juni 1986]

Grimm, Jacob und Wilhelm 1812/1962

Grimm, Jacob und Wilhelm., *Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm*, Berlin 1812 [in der vorliegenden Arbeit wird die Ausgabe von Frankfurt am Main 1962 mit einem Nachwort von Walther Killy herangezogen]

Grünstein, Leo 1909

Grünstein, Leo (Hrsg.), *Silhouetten aus der Goethezeit: aus dem Nachlasse Johann Heinrich Merck's*, Wien 1909

Haarer, Andrea 2012

Haarer, Andrea, *Die Silhouette in der zeitgenössischen Kunst. Vergegenwärtigung und Bewältigung in Kara Walkers Slavery! Slavery!* In: Lange, Barbara 2012. Als online-Ressource unter: <https://publikationen.uni-tuebingen.de/xmlui/handle/10900/46961>, unpag.

Haedeke, Hanns-Ulrich 1998

Haedeke, Hanns-Ulrich, *Die Geschichte der Schere*. In: Ders., *Die Geschichte der Schere*, Köln 1998, S. 11-127

Haedeke, Hanns-Ulrich 1994

Haedeke, Hanns-Ulrich, *Menschen und Klingen. Geschichte und Geschichten*, Solingen 1994

Hauser, Arnold 1969

Hauser, Arnold, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1969

Henderson, Linda Dalrymple 1995

Henderson, Linda Dalrymple, *Die Moderne Kunst und das Unsichtbare. Die verborgenen Wellen und Dimensionen des Okkultismus und der Wissenschaften*. In: Ausst.Kat. *Okkultismus und Avantgarde* 1995, S. 13-32

Henderson, Linda Dalrymple 1983

Henderson, Linda Dalrymple, *The Fourth Dimension an Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton 1983

Herget, Sven 2009

Herget, Sven, *Spiegelbilder. Das Doppelgängermotiv im Film*, Marburg 2009 (Diss. 2008 an Johannes-Gutenberg-Universität Mainz)

Hobbs, Robert 2002

Hobbs, Robert, *Kara Walker: Weiße Schatten, schwarz geschminkt*. In: Ausst.-Kat *Kara Walker* 2002, S. 105-130

Hobbs, Robert 2003

Hobbs, Robert, *Reading Black Through White: Kara Walker and the Question of Racial Stereotyping. A Discussion between Michael Corris and Robert Hobbs*. In: *Art History* 26, no. 3 [Juni 2003], Als online-Ressource unter: http://roberthobbs.net/essay_files/Reading_Black_Through_White.pdf

Hofmann, Werner 2006

Hofmann, Werner, *Der Betrachter ist im/das Bild*. In: Bogen, Steffen (Hrsg.), *Bilder, Räume, Betrachter. Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag*, Berlin 2006, S. 140-149

Hofmann, Werner 1977

Hofmann, Werner, *Philipp Otto Runge. Scherenschnitte*, Frankfurt am Main 1977

Homepage Gestalttheorie

Homepage der Internationalen Gesellschaft für Gestalttheorie und ihre Anwendungen (www.gestalttheory.net)

Horndash, Ulrich 1987

Horndash, Ulrich, *Face au drapeau* [Pubkilation zur Ausstellung in Form eines Briefwechsels des Künstlers mit Helmut Draxler], München 1987

Hülsewig-Johnen, Jutta 2003

Hülsewig-Johnen, Jutta, *Der Blaue Reiter – Avantgarde und Volkskunst*. In: Ausst.Kat. *Der Blaue Reiter. Avantgarde und Volkskunst*, hrsg. v. Hülsewig-Johnen, Jutta, Bielefeld 2003, S. 11-37

Hüppe, Angelika 1984

Hüppe, Angelika *Prägnanz. Ein gestalttheoretischer Grundbegriff. Experimentelle Untersuchungen*, München 1984

Irmscher, Günter 1984

Irmscher, Günter, *Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400-1900)*, Darmstadt 1984

Irmscher, Günter 2005

Irmscher, Günter, *Ornament in Europa: 1450-2000 – Eine Einführung*, Köln 2005

Jackson, Nevill E. 1911

Jackson, Nevill E., *The History of Silhouettes*, London 1911

Jackson, Nevil E. 1938/1981

Jackson, Nevil E., *Silhouettes. A History and Dictionary of Artists*, New York 1981 [zuerst veröffentlicht 1938 unter dem Titel *Silhouette: Notes and Dictionary*]

Jacobi, Helmut 1972

Jacobi, Helmut, *Werbepsychologie. Ganzheits- und gestaltpsychologische Grundlagen der Werbung*, Wiesbaden 1972

Jöhnk, Carsten 1997

Jöhnk, Carsten, *Ein Konvolut aus dem physiognomischen Kabinett Johann Kaspar Lavaters im Besitz des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg*. In: *Jahrbuch des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg*. Band 15/16, 1996/97, S.99-113

Johansen, Jørgen Dines 2005

Johansen, Jørgen Dines, *Ein Zerrbild. Der Schatten – Ein Anti-Märchen*. In: Ausst.Kat. *Shadow Play*, Bonn 2005, S. 57-64

Joost, Ulrich 2001

Joost, Ulrich, „*Die Silhouetten sind Abstracta. Seine Beschreibung ist eine bloße Silhouette*“ – Georg Christoph Lichtenberg, der Schattenriß und die Physiognomik. In: Ackermann, Marion 2001 (a), S. 61-80

Kästner, Erhart 1936

Kästner, Erhart, *Scherenschnitt-Illustration*, Dresden 1936

Kalu, Joy Kristin 2012

Kalu, Joy Kristin, *Ästhetik der Wiederholung. Die US-amerikanische Neo-Avantgarde und ihre Performances*, Diss. FU Berlin, Bielefeld 2012

Kampmann, Sabine 2006

Kampmann, Sabine, *Künstler sein. Systemtheoretische Beobachtungen von Autorschaft: Christian Boltanski, Eva&Adele, Pipilotti Rist, Markus Lüpertz*, München 2006

Karentzos, Alexandra 2008

Karentzos, Alexandra, *Beobachtung und Differenz. Weiß wird zu Schwarz und Schwarz wird zu Weiß – Kara Walkers Spiel mit Unterscheidungen*. In: *Kritische Berichte* Jg. 36 (2008), Heft 4, S. 22-27

Kippenberg, Anton 1921

Kippenberg, Anton, *Die Technik der Silhouette*. In: Jahrbuch der Sammlung Kippenberg, Bd. 1, Leipzig 1921, S.132-177

Knapp, Martin 1916

Knapp, Martin, *Deutsche Schatten- und Scherenbilder aus drei Jahrhunderten: mit 300 meist noch nicht veröffentlichten Bildern*, Dachau 1916

Körner, Hans 2005

Körner, Hans, *Alois Riegl und Loie Fuller – Die Selbstzeugung von Kunst im Ornament*. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Wiener Schule. Erinnerungen und Perspektiven*, hrsg. v. Bundesdenkmalamt Wien, Bd. LIII (2004), Wien 2005, S. 121-137

Korff, Gottfried 2002

Korff, Gottfried, Holz und Hand. Überlegungen zu einer „deutschen“ Werkstoffkunde der Zwischenkriegszeit. In: Wagner, Monika u. Rübel, Dieter (Hrsg.), *Material in Kunst und Alltag*, Berlin 2002, S. 163-183

Kracauer, Siegfried 1928-1931/2004

Kracauer, Siegfried, *Werke*, Bd. 6: *Kleine Werke zum Film*, Teil 2 (1928-1931), hrsg. v. Müllder-Bach, Inka, Frankfurt am Main 2004

Krämer, Sybille 2007

Krämer, Sybille (Hrsg.), *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt am Main 2007

Krauss, Rosalind E. 1976/2000

Krauss, Rosalind E., *Anmerkungen zum Index: Teil 1* (1976). In: dies., *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, hrsg. v. Wolf, Herta, Amsterdam 2000, S. 249-264

Kroeber, Hans Timotheus 1911

Kroeber, Hans Timotheus, *Die Goethezeit in Silhouetten. 74 Silhouetten in ganzer Figur aus Weimar und Umgebung*, Weimar 1911

Krünitz, Georg, Encyclopädie

Oekonomische Encyclopädie oder allgemeines System der Staats- Stadt- Haus- und Landwirthschaft von D. Johann Georg Krünitz, 1773-1858

Kurz, Antonia 2012

Kurz, Antonia, *Bewegung erzeugt Bedeutung erzeugt eine Welt. William Kentridges Silhouettenfilm Shadow Procession*. In: Lange, Barbara 2012. Als elektronische Ressource unter: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:21-opus-61505>, unpag.

Lachs, Daniela 1999

Lachs, Daniela, *Nationalphysiognomien*. In: Mraz, Gerda 1999, S. 182-189

Lange, Barbara 2012

Lange, Barbara u. a. (Hrsg.), *Animationen. Lotte Reiniger im Kontext der Mediengeschichte*, Tübingen 2012

Lange, Konrad von 1893

Lange, Konrad von, *Die künstlerische Erziehung der deutschen Jugend*, Darmstadt 1893

Lasch, Alexander 2007

Lasch, Alexander, „Eingreifendes Denken“. Rezipientensteuerung aus pragmatischer Perspektive in Hartmanns von Aue Erec. In: Starkey, Kathryn u. Wenzel, Horst (Hrsg.), *Imagination und Deixis. Studien zur Wahrnehmung im Mittelalter*, Stuttgart 2007, S. 13-31

Lavater, Johann Caspar 1775-1778/1968

Lavater, Johann Caspar, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, Bd. 1-4, Winterthur 1775-1778 (Bd.1 1775, Bd.2 1776, Bd.3 1777, Bd.4 1778) [Faksimiledruck, Zürich 1968]

Lehmann, Gerhard 1956

Lehmann, Gerhard, *Kants Besitzlehre*, erschienen in der Reihe: Abhandlungen der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Klasse für Philosophie, Geschichte, Staats-, Rechts- und Wirtschaftswissenschaften, Jahrgang 1956, Nr. 1, Berlin 1956

Lichtenberg, Georg Christoph 1783/1999-2000

Lichtenberg, Georg Christoph, *Fragment von Schwänzen. Ein Beytrag zu den Physiognomischen Fragmenten*, o. O. (ursprünglich anonym erschienen), 1783, [Sekundärausgabe München 1999-2000]

Lichtwark, Alfred 1902

Lichtwark, Alfred, *Vom Arbeitsfeld des Dilettantismus*, Berlin 1902

Lichtwark, Alfred 1894

Lichtwark, Alfred, *Wege und Ziele des Dilettantismus*, München 1894

LieBegang, Susanne 1994

LieBegang, Susanne, *Henri Matisse. Gegenstand und Bildrealität. Dargestellt an Beispielen der Malerei zwischen 1908 und 1918*, Bergisch Gladbach 1994

Loos, Adolf 1924

Loos, Adolf, *Ornament und Erziehung*, 1924

Louis, Elenora 1992

Louis, Elenora, *Der beredete Leib. Bilder aus der Sammlung Lavater*. In: Fliedl, Isebill Barta und Geissmar, Christoph (Hrsg.), *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst*, Salzburg 1992, S. 113-155

Ludwig, Ira 1999

Ludwig, Ira, *Die Erkennung eingebetteter Figuren. Effekte des rezeptiven Lernens und der Darbietungsreihenfolge der Aufgaben*, Diss. Uni Gießen, Hamburg 1999

Lüthi, Max 1974

Lüthi, Max, *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*, 4. erw. Aufl., München 1974 [1. Aufl. 1947]

Lülf, Barbara 1999

Lülf, Barbara, *Die Hinterglasmalerei des Blauen Reiters*. In: Moeller, Magdalena M. (Hrsg.), *Der Blaue Reiter und seine Künstler*, München 1999, S. 147-162

Lypp, Maria 1984

Lypp, Maria, *Einfachheit als Kategorie der Kinderliteratur*, Frankfurt am Main 1984

Maas, Ellen 1982

Maas, Ellen und Maas, Klaus, *Fotosilhouetten. Ein Beitrag zur Porträtschattenkunst*. In: *Fotogeschichte* 1982, Heft 3, S. 53-62

Metken, Sigrid 1978

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

Metzger, Wolfgang 1975

Metzger, Wolfgang, *Gesetze des Sehens*, 3. neu bearb. Aufl., Frankfurt a.M. 1975 [1. Aufl 1936]

Michalski, Serguisz 2006

Michalski, Serguisz, *Degas: Spiegelungen und Doppelgänger*. In: Stoichita, Victor I. 2006 (a), S. 197-224

Molderings, Herbert 1983

Molderings, Herbert, *Marcel Duchamp: Parawissenschaft, das Ephemere und der Skeptizismus*, Frankfurt a. M. 1983

Mraz, Gerda 1999

Mraz, Gerda (Hrsg.), *Das Kunstkabinett des Johann Caspar Lavater*, Wien 1999

Müller, Johanne 1959

Müller, Johanne, *Schattenbilder und Scherenschnitte*, Dresden 1959

Mundt, Barbara 1971

Mundt, Barbara, *Theorien zum Kunstgewerbe des Historismus in Deutschland*. In: Koopmann, Helmut (Hrsg.), *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert*, Band 1, 1971, S. 317-336

Nake, Frieder 1974

Nake, Frieder, *Ästhetik als Informationsverarbeitung. Grundlagen und Anwendungen der Informatik im Bereich ästhetischer Produktion und Kritik*, Wien 1974

Neusüss, Floris M 1990

Neusüss, Floris M., *Man Ray – Rayographien*. In: Ders., *Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Die andere Seite der Bilder – Fotografie ohne Kamera*, Köln 1990, S. 58-75

Nickel, Horst 1967

Nickel, Horst, *Die visuelle Wahrnehmung im Kindergarten- und Einschulungsalter. Untersuchungen zur Frage einer einheitlichen Auffassung*, ersch. in der Reihe *Abhandlungen zur pädagogischen Psychologie*, hrsg. von K. Mierke und M. J. Hillebrand, Band IX, Stuttgart 1967

Nordenfalk, Carl 1934/35

Nordenfalk, Carl, *Bemerkungen zur Entstehung des Akanthus Ornaments*. In: *Acta Archaeologica* 5, 1934/35, S. 257-265

o. A., „Alles ist miteinander verbunden“ 2008

o. A., „Alles ist miteinander verbunden“. Annette Schröter und Jeannette Stoschek im Gespräch. In: *Ausst.Kat. Annette Schröter*. 2008, unpag.

o. A., Herzog Christian Ludwig II. von Mecklenburg-Schwerin...2008

o.A., *Herzog Christian Ludwig II. von Mecklenburg-Schwerin (1683-1756). Kunstsammler und Mäzen – ein Porträt*. In: *Ausst.Kat. Bildschnitte für Batavia*. 2008, S. 8-15

o. A., Hirnforschung...2003

o. A., *Hirnforschung: Auch der Schatten gehört zum Körper*, Artikel auf *Spiegel online Wissenschaft* von 2003. Als elektronische Ressource unter: <http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/hirnforschung-auch-der-schatten-gehoert-zum-koerper-a-278384.html>

Ocón Fenrnández, María 2004

Ocón Fenrnández, María, Ornament und Moderne. Theoriebildung und Ornamentdebatte im deutschen Architekturdiskurs (1850-1930), Diss. Techn. Univ. Berlin 2000, Berlin 2004

Özbek, Olga B. 2012

Özbek, Olga B., *Konturen der Realität: Lotte Reinigers Märchenadaptionen*. In: Lange, Barbara 2012.

Als elektronische Ressource unter: https://publikationen.uni-tuebingen.de/xmlui/bitstream/handle/10900/46955/pdf/03_Ozbek.pdf?sequence=1&isAllowed=y, unpag.

Osborn, Max 1912

Osborn, Max, *Die Kunst der Schere*. In: Auus.Kat. *Katalog der Ausstellung moderner geschnittener Silhouetten*, Berlin 1912, S. 2-20

Paech, Joachim 2011

Paech, Joachim, *Licht und Schatten im Flatland*. In: Blattner, Evamarie 2011, S. 8-23

Peirce, Charles S. 1983

Peirce, Charles S., Phänomen und Logik der Zeichen, hrsg. und übers. von Pape, Helmut, Frankfurt am Main 1983

Percival, Melissa 2005

Percival, Melissa (Hrsg.), *Physiognomy in Profile. Lavater's Impact on European Culture*, Newark 2005

Perret, Jean Jacques 1771

Perret, Jean Jacques, *L'Art du Coutelier*, Bd. 1, Paris 1771

Pieske, Christa 1963

Pieske, Christa, Schattenrisse und Silhouetteure, Darmstadt 1963

Platon, Der Staat

Platon, *Der Staat*, ersch. in der Reihe *Werke in acht Bänden. Griechisch und Deutsch*, hrsg. v. Eigler, Gunther, Bd. 4, 6. Aufl., Darmstadt 2011

Plinius d. Ä. 77/1978

Plinius Secundus, Gaius, *Naturalis Historiae* [erstmal ca. 77 n. Chr.], hrsg. u. übers. v. König, Roderich, München 1978

Pohlmann, Ulrich 2001

Pohlmann, Ulrich, *Über die Kunst einen Schatten zu fixieren. Photographie und Schattenfiguren von 1839 bis 1930*. In: Ackermann, Marion 2001 (a), S. 149-161

Probst, Erich 1935

Probst, Erich, *Die deutsche Illustration der Grimmschen Märchen im 19. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Geschichte der Märchenillustration*. Diss. Philosophische Fakultät der Julius-Maximilians-Universität Würzburg, Coburg 1935, S. 25

Preysing, Maritheres 1987

Preysing, Maritheres, *Spitzen*, Hamburg 1987

Pytlik, Priska 2005

Pytlik, Priska, *Okkultismus und Moderne. Ein kulturhistorisches Phänomen und seine Bedeutung für die Literatur um 1900*, Paderborn 2005 (Diss. Univ. Regensburg 2003)

Quintilian 98/2006

Quintilianus, Marcus Fabius, *Institutionis oratoriae* [erstmal erschienen 98 n. Chr.], hrsg. und übers. von Rahn, Helmut unveränderter Nachdruck der 3. Aufl. von 1995, Darmstadt 2006

Ränsch-Trill, Barbara 1996

Ränsch-Trill, Barbara, *Phantasie: Welterkenntnis und Welterschaffung. Zur philosophischen Theorie der Einbildungskraft*, Bonn 1996

Rausch, Edwien 1966

Rausch, Edwien, *Das Eigenschaftsproblem in der Gestalttheorie der Wahrnehmung*. In: Metzger, Wolfgang (Hrsg.), *Handbuch der Psychologie*, I., 1, Göttingen 1966, S. 866-953

Rebholz, Dore 1944

Rebholz, Dore, *Der Wald im deutschen Märchen. Das Erlebnis als Grundlage für die Auffassung des Waldes, seine Darstellung und Rolle im deutschen Märchen*, Diss. Philosophische Fakultät Ruprecht-Karl-Universität in Heidelberg, Heidelberg 1944

Richard, Birgit o.J. [2015]

Richard, Birgit, *Fröhliche Totentänze: Boltanskis „Theatres d’Ombres“*, o. J. Als elektronische Ressource unter: <http://web.uni-frankfurt.de/fb09/kunstpaed/indexweb/indexwszwei/boltanski.html>

Richter, Cornelia 1981

Richter, Cornelia, *Phillip Otto Runge. Ich weiß eine schöne Blume*. Werkverzeichnis der Scherenschnitte, München 1981

Riegl, Alois 1901

Riegl, Alois, *Die spätrömische Kunst-Industrie. Nach den Funden in Österreich-Ungarn. Im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern*, Wien 1901

Riegl, Alois 1892

Riegl, Alois, *Spanische Aufnäharbeiten*. In: *Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbe-Vereins zu München: Monatshefte für die gesamte dekorative Kunst* hrsg. v. Bayerischer Kunstgewerbe-Verein, Jahrgang 1892, S. 65-73

Riegl, Alois 1893

Riegl, Alois, *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893

Ries, Hans 1992

Ries, Hans, *Illustration und Illustratoren des Kinder- und Jugendbuchs im deutschsprachigen Raum 1871-1914*, Osnabrück 1992

Riemann-Reyer, Marie Ursula 2001

Riemann-Reyer, Marie Ursula, *Licht- und Schattenspiele – mit Schere und Messer statt Bleistift. Zu Adolph von Menzels Scherenschnitten*. In: In: Ackermann, Marion 2001 (a), S. 121-129

Roettig, Petra 2010

Roettig, Petra, *Cut out*. In: Ausst.Kat. *Cut*. 2010, S. 8-13

Rosenblum, Robert 1957

Rosenblum, Robert, *The Origin of Painting: A Problem in the Iconography of Romantic Classicism*. In: *The Art Bulletin* 39 (1957), S. 279-290

Rosenthal, Mark 2010 (a)

Rosenthal, Mark, *William Kentridge: ein Porträt des Künstlers*. In: Rosenthal, Mark 2010 (b), S. 36-65

Rosenthal, Mark 2010 (b)

Rosenthal, Mark (Hrsg.), *William Kentridge: Fünf Themen*, Ostfildern 2010

Roth, Tim Otto 2015

Roth, Tim Otto, *Körper. Projektion. Bild. Eine Kulturgeschichte der Schattenbilder*, Diss. Kunsthochschule für Medien Köln 2013, Paderborn 2015

Rutherford, Emma 2009

Rutherford, Emma, *Silhouette. The Art of the Shadow*, New York 2009

Ruchatz, Jens 2003

Ruchatz, Jens, *Licht und Wahrheit. Eine Mediumgeschichte der fotografischen Projektion*, München 2003

Runge, Philipp Otto 1840 [HS I]

Runge, Philipp Otto, *Hinterlassene Schriften I* [HS I], hrsg. v. Runge, Daniel, Hamburg 1840 (Faksimiledruck Göttingen 1965)

Runge, Philipp Otto 1841 [HS II]

Runge, Philipp Otto, *Hinterlassene Schriften II* [HS II], hrsg. v. Runge, Daniel, Hamburg 1841 (Faksimiledruck Göttingen 1965)

Runge, Philipp Otto [1940]

Runge, Philipp Otto, *Philipp Otto Runge's Briefwechsel mit Goethe*, hrsg. v. Maltzahn, Helmut Freiherr von, Weimar 1940

Runge, Philipp Otto [1981]

Runge, Philipp Otto, Philipp Otto Runge – Briefe und Schriften, hrsg. v. Betthausen, Peter, Berlin 1981

Sandrart, Joachim von 1675

Sandrart, Joachim von, *Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Malerey- Künste von 1675*. Als elektronische Ressource unter: <http://ta.sandrart.net/de/>

Sauerländer, Willibald 1989

Sauerländer, Willibald, *Überlegungen zum Thema Lavater und Kunstgeschichte*. In: Hofmann, Werner und Warnke, Martin (Hrsg.), *IDEA. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle VIII*, Hamburg 1989, S.15-30

Schiebler, Ralf 1994

Schiebler, Ralf, *Henri Matisse. Scherenschnitte*, München 1994

Schiller, Friedrich 1795

Schiller, Friedrich, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, erstmals abgedruckt in den *Horen – eine Monatszeitschrift*, Cotta 1795. Als elektronische Ressource unter: <http://www.gutenberg.spiegel.de>

Schmölders, Claudia 1994

Schmölders, Claudia, *Das Profil im Schatten. Zu einem physiognomischen „Ganzen“ im 18. Jahrhundert*. In: Schings, Hans-Jürgen (Hrsg.), *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*. DFG-Symposium 1992, Stuttgart 1994, S.242-259

Schmölders, Claudia 1997

Schmölders, Claudia, *Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik*. 2., durchges. Aufl., Berlin 1997

Schmölders, Claudia 1996

Schmölders, Claudia (Hrsg.), *Der exzentrische Blick. Gespräch über Physiognomik*, Berlin 1996

Schmölders, Claudia 2001

Schmölders, Claudia, *Profil sucht en face. Über Lavaters Theologie der Schattenrisse*. In: Ackermann, Marion 2001 (a), S. 37-53

Schneider, Birgit 2012

Schneider, Birgit, *Die Konsequenz des Stoffes. Eine Medientheorie des Ornaments ausgehend von Gottfried Semper*. In: Beyer, Vera 2012, S. 255-282

Schober, G. und Schober, A 1919

Schober, G. und Schober, A., Über Bilderkennungs- und Unterscheidungsfähigkeit bei kleinen Kindern. Beihefte zur Zeitschr. angew. Psychol. 19 (1919), S. 94-137

Schuette, Marie 1981

Schuette, Marie, *Alte Spitze. Nadel- und Klöppelspitzen*, 5. neubearbeitete Aufl., München 1981

Silhouetten-Almanach 1908

Silhouetten-Almanach; für das Jahr 1908, Zeitschrift

Soika, Ava 2005

Soika, Aya, *Max Pechstein: ein Südsee-Insulaner in Berlin*. In: Ausst.Kat. *Die Brücke in der Südsee – Exotik der Farbe*, hrsg. v. Melcher, Ralph, Ostfildern 2005, S. 71-83

Spamer, Adolf 1930

Spamer, Adolf, *Das kleine Andachtsbild vom XIV. bis zum XX. Jahrhundert*, München 1930

Spanke, Daniel 2004

Spanke, Daniel, *Porträt – Ikone – Kunst. Methodologische Studien zur Geschichte des Porträts in der Kunstliteratur. Zu einer Bildtheorie der Kunst*, München 2004

Spies, Christian 2012

Spies, Christian, *Das Ornament als Matrix. Zwischen Oberfläche und Bild*. In: Beyer, Vera 2012, S. 377-408

Spies, Christian 2011

Spies, Christian, *Ornament und Textil. Überlegungen mit Gottfried Semper*, o. O. 2011, zugänglich auf der Internetplattform *Péristyle. Thematisches Repositorium - Kunstgeschichte, bauliches Erbe und dekorative Kunst*. Als elektronische Ressource unter:

http://www.peristyle.ch/fileadmin/templates/main/symfony_web/files/u000012/542fb472-1ef7-55df-a6e3-382235588a16/article.pdf

Stadler, Ulrich 1996

Stadler, Ulrich, *Der gedoppelte Blick und die Ambivalenz des Bildes in Lavaters Physiognomischen Fragmenten zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*. In: Schmölders, Claudia 1996, S. 77-92

Stadler, Ulrich 2003

Stadler, Ulrich (Hrsg.), *Im Lichte Lavaters: Lektüren zum 200. Todestag*, Zürich 2003

Stafford, Barbara Maria 1991

Stafford, Barbara Maria, *Body Criticism. Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, Cambridge 1991

Steinheider, Judith 2013

Steinheider, Judith, *Schattenbild und Scherenschnitt als Gestaltungsmittel der Buchillustration. Geschichte und Bibliografie*, Marburg 2013

Stoichita, Victor I. 2009

Stoichita, Victor I., *Appearances, Shadows and the Limit of the Visible*. In: Ausst.Kat. *La Sombra* 2009, S. 293-295

Stoichita, Victor I. 2006 (a)

Stoichita, Victor I. (Hrsg.), *Das Double*, Wiesbaden 2006

Stoichita, Victor I. 1999

Stoichita, Victor I., *Eine kurze Geschichte des Schattens*, München 1999 [zuerst veröffentlicht in engl. Sprache: *A short history of the shadow*, London 1997]

Stoichita, Victor I. 2006 (b)

Stoichita, Victor I., *Hitchcocks Pygmalion*. In: Stoichita, Victor I. 2006 (a), S. 265-303

Stoichita, Victor I. 2001

Stoichita, Victor I., *Jenseits des Peter Pan-Komplexes: Warhols Schatten*. In: Ackermann, Marion 2001 (a), S. 221-227

Strässle, Thomas 2004

Strässle, Thomas, *Schatten*, Themenheft der Zeitschriftenreihe Figurationen 2004, Jg. 5, Heft 2

Sulzer, Johann Georg 1798

Sulzer, Johann Georg, Allgemeine Theorie der schönen Künste, in einzeln nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln abgehandelt, Theil 4: R – Z, Neue verm. 3. Aufl., Leipzig 1798

Suthor, Nicola 1999

Suthor, Nicola, *Johann Kaspar Lavater: Die Vermessenheit des Physiognomen*. In: Preimesberger, Rudolf (Hrsg.), *Porträt*, Berlin 1999

Talbot, William Henry Fox 1844-46

Talbot, William Henry Fox, *The Pencil of Nature*, London 1844-46

Te Heesen, Anke 2011

Te Heesen, Anke, *Schere, Schnitt, Ausschnitt. Schneiden als Kulturtechnik*. In: Blattner, Evamiarie 2011, S. 64-77

Thiele, Jens 2000

Thiele, Jens, *Das Bilderbuch. Ästheik – Theorie – Analyse – Didaktik – Rezeption*, Oldenburg 2000

Tissandier, Gaston 1876

Tissandier, Gaston, *A History and Handbook of Photography*, London 1876 [erstmalig veröffentlicht unter dem Titel *Les Merveilles de la photographie*, Paris 1874]

Troubetzkoy, Wladimir 1996

Troubetzkoy, Wladimir, *L'ombre et la difference. Le double en Europe*, Paris 1996

Uffenbach, Zacharias Konrad von 1754

Uffenbach, Zacharias Konrad von, *Merkwürdige Reisen durch Niedersachsen, Holland und England*, hrsg. v. Schellhorn, Johann Georg, 3. Theil, Ulm 1754

Ullrich, Wolfgang 2006

Ullrich, Wolfgang, *Entlastete Muster*. In: Ausst.Kat., *In Tracht = Traditional Dress*, Leipzig 2006, unpag.

Ullrich, Wolfgang 2008

Ullrich, Wolfgang, „Scherenschnittgraffiti“. In: Ausst.Kat. *Annette Schröter*. 2008, unpag.

Varnhagen, Karl August [1814/1990]

Varnhagen, Karl August, *Vom Ausschneiden*. In: Feilchenfeldt, Konrad (Hrsg.), *Werke: in fünf Bänden*, Bd. 4: *Biographien, Aufsätze, Skizzen, Fragmente*, Frankfurt am Main 1990, S. 384-390

Vogel, Juliane 2009

Vogel, Juliane, *Schnitt und Linie. Etappen einer Liaison*. In: Bach, Friedrich Teja und Pichler, Wolfram (Hrsg.), *Öffnungen: Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung*, München 2009, S. 141-159

Wagner, Anselm 2005

Wagner, Anselm, *Zu einer Kunstgeschichte des Schattens*. In: Ausst.Kat. *Shadow Play* 2005, S. 89-106

Wagner, Claudia 2007

Wagner, Claudia, *Der Künstler Karl-Wilhelm Diefenbach (1851-1913) – Meister und Mission. Mit einem Werkkatalog aller bekannten Ölgemälde*, Diss. Freie Univ. Berlin 2007, Als elektronische Ressource unter: http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_000000003200

Wagner, Monika 1991

Wagner, Monika (Hrsg.), *Moderne Kunst: das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst*, Band 1 und 2, Reinbek bei Hamburg 1991

Wedewer, Rolf 1986

Wedewer, Rolf, *Einleitung: Von der Vorstellung zur Wirklichkeit*. In: Wedewer, Rolf und Jensen, Jens Christian, *Die Idylle. Eine Bildform im Wandel. Zwischen Hoffnung und Wirklichkeit. 1750-1930*, Köln 1986, S. 21-32

Weigelt, Horst 1991

Weigelt, Horst, *Johann Kaspar Lavater. Leben, Werk und Wirkung*, Göttingen 1991

Weise, Bernd 1989

Weise, Bernd, *Pressefotografie – II. Fortschritte der Fotografie- und Drucktechnik und Veränderungen des Pressemarktes im Deutschen Kaiserreich*. In: *Fotogeschichte* 1989, Heft 33, S. 27-60

Weltzien, Friedrich 2006 (a)

Weltzien, Friedrich, *Selbsttätig aus der Natur ins Bild: Autopoiesis als Übersetzungsleistung*. In: Weltzien, Friedrich 2006 (b), S.15-30

Weltzien, Friedrich 2006 (b)

Weltzien, Friedrich (Hrsg.), *Von selbst. Autopoietische Verfahren in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts*, Bonn 2006

Werkmeister, Sven 2010

Werkmeister, Sven, *Kulturen jenseits der Schrift. Zur Figur des Primitiven in Ethnologie, Kulturtheorie und Literatur um 1900*, München 2010

Wilke, Jürgen 2000

Wilke, Jürgen, *Grundzüge der Medien- und Kommunikationsgeschichte. Von den Anfängen bis ins 20. Jahrhundert*, Köln 2000

Wille, Hans 1970

Wille, Hans, *Die Debutades-Erzählung in der Kunst der Goethezeit*. In: *Jahrbuch der Sammlung Kippenberg*, N.F. II, 1970, S. 328-351

Wille, Hans 1960

Wille, Hans, *Die Erfindung der Zeichenkunst*. In: Guldau, Ernst (Hrsg.), *Beiträge zur Kunstgeschichte: Eine Festgabe für Heinz Rudolf Rosemann zum 9. Oktober 1960*, München 1960, S. 279-300

Wittmann, Mirjam 2010

Wittmann, Mirjam, *Die Logik des Wetterhahns. Kurzer Kommentar zur Debatte um fotografische Indexikalität*. In: *kunsttexte.de*, Nr. 1 (2010). Als elektronische Ressource unter: <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2010-1/wittmann-mirjam-4/PDF/wittmann.pdf>

Wörwarg, Barbara 2001

Wörwarg, Barbara, *Henri Matisse: Mit der Schere zeichnen*. In: Ackermann, Marion 2001 (a), S. 203-214

Wolf, Gerhard 1996

Wolf, Gerhard, „...sed ne taceatur“. Lavaters „Grille mit den Christusköpfen“ und die Tradition des authentischen Bildes. In: Schmölders, Claudia 1996, S. 43-76

Wolgast, Heinrich 1899

Wolgast, Heinrich, *Das Elend unserer Jugendliteratur. Ein Beitrag zur künstlerischen Erziehung der Jugend*, 2. Aufl., Leipzig 1899

Zaunschirm, Thomas 1982

Zaunschirm, Thomas, *Robert Musil und Marcel Duchamp*, 2. Aufl., Klagenfurt 1982

Zeller, Christoph 2010

Zeller, Christoph, *Ästhetik des Authentischen. Literatur und Kunst um 1970*, Berlin/New York 2010

Zimmermann, Paul 1905

Zimmermann, Paul, *J.A. Leisewitz' Silhouettensammlung*. In: Ders. (Hrsg.), *Jahrbuch des Geschichtsvereins für das Herzogtum Braunschweig*, Wolfenbüttel 1905, S. 136-145

Zitko, Hans 1998

Zitko, Hans, *Der Ritus der Wiederholung. Zur Logik der Serie in der Kunst der Moderne*. In: Hilmes, Carola und Mathy, Dietrich (Hrsg.), *Dasselbe noch einmal: Die Ästhetik der Wiederholung*, Wiesbaden 1998, S. 159-183

Zollna, Isabel 1990

Zollna, Isabel, *Einbildungskraft (imagination) und Bild (image) in den Sprachtheorien um 1800: ein Vergleich zwischen Frankreich und Deutschland*, Tübingen 1990

ZUSAMMENFASSUNG

Ausgehend von aktuellen Entwicklungen in der Gegenwartskunst widmet sich die Untersuchung Scherenschnitten und Schattenrissen aus verschiedenen Jahrhunderten. Einst dem Kunstgewerbe und Dilettantismus zugeordnet und folglich aus der Kunst ausgeschlossen, werden beide Medien spätestens seit den 1990er Jahren vermehrt im künstlerischen Kontext genutzt. Die Ausleuchtung dieses Phänomens führt zurück zu ornament- und detailreichen Weißschnitten des 17. Jahrhunderts, den schwarzen, umrissbetonten Schattenrissen des 18. Jahrhunderts sowie den Silhouetten aus dem 19. Jahrhundert, die häufig in dekorativen und/oder illustrativen Kontext eingebunden sind. Auf diesem breiten und heterogenen Materialbestand gründend, legen die ersten beiden Kapitel der Untersuchung die technischen und formalen Charakteristika von Scherenschnitten und Schattenrissen dar. Die darin vorgenommene Beschreibung visueller Eigenschaften von Silhouetten führt zu Anknüpfungsmöglichkeiten an wahrnehmungs- und kunsttheoretische Konzepte (Prägnanz, Kipp-Phänomene, Imagination, Umriss und Ästhetik des Klassizismus). Auch das Darlegen technischer Verfahren mündet letztlich in kunsttheoretische Fragestellungen, die von produktionshistorischen Entwicklungen ausgehend etwa autonome Entstehungsprozesse, Schnelligkeit und Langsamkeit der Herstellung sowie die Zugänglichkeit für die breite Masse reflektieren. So wird in den ersten beiden Kapiteln auf die möglichen Problemhorizonte vorausgewiesen (z. B. Authentizität, Imagination, Abstraktion, Selbstreflexivität, Kunststatus), die im weiteren Verlauf der Untersuchung ausführlich thematisiert werden. Anschließend entfalten sich entlang von Werkbeispielen aus verschiedenen Jahrhunderten zum einen Fragestellungen in ihrer jeweiligen historischen Bedingtheit, zum anderen größere Problemhorizonte, die auch Fragen der Moderne berühren. Ganz konkret ist es die Auseinandersetzung mit den Themenfeldern der Authentizität, der Abstraktion sowie mit dem Ornament und der daran geknüpften Frage nach dem Kunststatus, denen jeweils eigene Kapitel gewidmet sind.

Schattenriss und Authentizität werden nahezu zwangsläufig miteinander assoziiert. Wie gezeigt wurde, speist sich diese Verknüpfung aus unterschiedlichen Quellen. Der Bezug des Schattenrisses zur Antike, seine Anschlussfähigkeit an Themenfelder, in denen zu Beginn des 20. Jahrhunderts nach Ursprüngen gesucht wurde (Volkskunst, Primitivismus, Kindheit), die Nähe zum Abdruck (und damit zur Fotografie und Theorie des Index) sowie die zwingende Verschränkung mit dem Schatten und dessen Bedeutungs-zuschreibungen (Sitz der Seele, zugleich dunkle Seite der Persönlichkeit, Sichtbarwerden des Unterbewussten und des

Unsichtbaren, woraus eine Erkenntniserwartung resultiert, die z.B. in der Physiognomik genutzt wurde) bieten ein Fundament, auf dem der Schattenriss als ein per se authentisches Bild steht.

Ebenso bedeutend und richtungsweisend für die Nutzung und Rezeption der Silhouette sind ihre Potentiale, die jenseits der Authentizitätsdebatte liegen (jedoch stets mit dieser verknüpft bleiben) und in Kapitel 5 beleuchtet werden. So konnte gezeigt werden, dass die Silhouette, deren Abstraktionsvermögen auf der formalen Reduktion auf Umriss und Fläche basiert, vor allem da eingesetzt wird, wo Allgemeingültigkeit und Generalisierung von Bedeutung sind (Physiognomik, Märchen, Satire- und Kriegsblätter). Zudem werden entlang von Scherenschnitten und Schattenrissen auch andere variable Konzepte und Ideen von Realität reflektiert, die – im Gegensatz zu der im vorangegangenen Kapitel dargelegten Authentizität – nicht auf der Annahme einer Deckungsgleichheit von Realität und Bild gründen (Verselbständigung des Schattens, vierte Dimension, Selbstreflexivität, „Zwischenwelten“). Im Zuge dessen wird zugleich auf die Verbindung von Scherenschnitt und Ornament vorausgewiesen, die mitunter über die Abstraktion verzahnt sind.

Das abschließende Kapitel leuchtet die in Kapitel 3 und 5 vorbereitete Verschränkung von Scherenschnitt und Ornament aus. Nachdem diese strukturell-formal sowie funktional hergeleitet wurde, wird eine Analogie in der Verortung von Scherenschnitt und Ornament innerhalb (bzw. außerhalb) des Kunstbetriebs aufgezeigt. Diese wiederum rührt von gemeinsamen, im Verlauf der Ausführungen hergeleiteten Bezugshorizonten des Textilen, Dekorativen, Weiblichen, Folkloristischen und Antiquierten her, was den Scherenschnitt zum einen an kunsthistorische und -theoretische Auseinandersetzungen mit dem Ornament anbindet und zum anderen generell die Position des „Randständigen“ im Kunstbetrieb thematisiert.

Die in der vorliegenden Studie geführte Auseinandersetzung mit Scherenschnitten und Schattenrissen, mit ihren visuellen und technischen Bedingungen, ihren historischen Entwicklungen, funktionalen Verwendungen und verschiedenartigen Fragestellungen führt zu einer Neupositionierung von Scherenschnitt und Schattenriss innerhalb der Kunst. Die aufgezeigte Anschlussfähigkeit an Fragen und Positionen der Moderne (Abstraktion, Authentizität, Kunststatus, Schnitt) widerspricht der bisher vorherrschenden Konnotation von Scherenschnitten und Schattenrissen als Antiquiertem und Dilettantischem. Der ehemals bestehende Ausschluss aus der Kunst, prägt dabei den heutigen Gebrauch von Schattenrissen und Scherenschnitten in der Kunst entscheidend mit. Die Zugehörigkeit zur Kunst und der zeitgleiche Ausschluss aus dieser, ermöglichen paradoxähnliche Zustände herbeizuführen. So rufen

gegenwärtige Künstler weiterhin die tradierten Zuschreibungen der Silhouette auf (Kunstgewerbe, Dilettantismus, Volkskunst usw.), nutzen sie im Sinne moderner Fragestellungen, betten diese somit in neue Zusammenhänge ein und lösen damit Irritationen aus. Das in der Untersuchung aufgezeigte Potential, Fragestellungen der Moderne entlang von Scherenschnitten und Schattenrissen zu reflektieren sowie die dargelegte Entwicklung der Silhouette legen nahe, im Scherenschnitt und Schattenriss Medien zu erkennen, die nicht nur an die von der Moderne formulierten Fragen anschließen, sondern an deren Generierung mitbeteiligt sind.

SUMMARY

On the basis of current developments in contemporary art, this study is devoted to paper cut-outs and silhouettes in different centuries. Once confined to the arts and crafts and amateurism – and consequently excluded from art – the two media have been, since at least the 1990s, increasingly employed in an artistic context. The explanation of this phenomenon takes us back to the ornate and detailed dotted prints of the 17th century and the starkly contoured black silhouettes of the 18th century, as well as those of the 19th, which are often incorporated in a decorative and/or pictorial context. On the basis of this wide-ranging and heterogeneous material, the first two chapters of this study present the technical and formal characteristics of paper cut-outs and silhouettes. In doing so, the description of the visual features of silhouettes presented in these chapters opens up possibilities for establishing links with perception and art-theoretical concepts (precision, tilt phenomena, imagination, contour, and aesthetics of the Classical period). The presentation of technical procedures too leads ultimately to art-theoretical questions which, in light of historical production developments, reflect for instance autonomous creation processes, speed and slowness of manufacture as well as mass accessibility. The first two chapters therefore anticipate the possible problems (e.g. authenticity, imagination, abstraction, self-reflexivity, art status) which are explored in detail later in the course of the study. Subsequently, questions in their particular historical context unfold in relation to works from different centuries on the one hand, and greater issues that also touch on questions about modernity on the other. More specifically, the study analyses the topics of authenticity, abstraction as well as decoration, and the related question of art status, with each theme being accorded its own chapter.

Silhouette and authenticity are almost inevitably associated with one another. As illustrated, this connection is fed by various sources. The link between the silhouette and classical antiquity; its ability to tie in with themes in which people searched for origins at the beginning of the 20th century (folk art, primitivism, childhood); the closeness to print (and thereby to

photography and index theory); as well as the inevitable interdependence with the shadow and its associated meanings (the seat of the soul, at the same time the dark side of the personality and the becoming visible of the unconscious and the invisible, which creates an anticipation of knowledge that, for example, was used in physiognomy), all these offer a foundation on which the silhouette stands as an authentic image per se.

Equally significant and pioneering for the use and reception of the silhouette is its potential which goes beyond the authenticity debate (though it always remains connected to it) and which is examined in chapter 5. That way, it was possible to illustrate that the silhouette, whose capacity for abstraction is based on the formal reduction to outline and area, is employed above all where universality and generalization are significant (physiognomy, fairy tales, satirical and wartime magazines). Furthermore, other variable concepts and ideas of reality are considered alongside paper cut-outs and silhouettes, which, unlike the authenticity presented in the previous chapter, are not based on the assumption of congruence between reality and image (independence of the shadow, fourth dimension, self-reflexivity, “intermediate worlds”). In the course of this discussion, we also look ahead at the connection between paper cutting and decoration which are sometimes closely interlinked through abstraction.

The final chapter analyses the interrelationship between paper cutting and decoration, which was introduced in chapters 3 and 5. Once this interrelationship has been deduced structurally as well as functionally, an analogy is shown in the situating of paper cutting and decoration inside (or outside) the art industry. This again originates from common reference points of the textile, the decorative, the feminine, the folkloristic and the antiquated derived in the course of the examination, which on the one hand links paper cutting with art-historical and theoretical discussions of decoration, and on the other explores more generally the position of the “marginalized” in the art industry.

The examination of paper cut-outs and silhouettes conducted in the present study, with their visual and technical conditions, their historical developments, their practical uses and various problems, leads to a repositioning of paper cutting and silhouette within art. Their proven capacity to tie in with questions and positions of modernity (abstraction, authenticity, art status, cut) contradicts the hitherto prevalent view of paper cut-outs and silhouettes as something antiquated and amateurish. Their former exclusion from art plays a crucial role in the modern use of paper cut-outs and silhouettes. Being part of, and at the same time excluded from, art allows quasi-paradoxical conditions to arise. For instance, modern artists invoke the areas traditionally associated with the silhouette (arts and crafts, amateurism, folk art, etc.), they use it to pose

modern questions, thus embed these within new contexts and consequently cause irritation. The potential demonstrated in this study to reflect problems of modernity by means of paper cut-outs and silhouettes, as well as the presentation of the silhouette's development, encourage us to identify paper cutting and silhouette as media which not only relate to issues formulated by modernity, but also take part in their creation.