

Joachim Paech

Licht und Schatten im Flatland (Tübingen 2009)

In der mehr als hundertjährigen Geschichte des Films ist es noch gar nicht so lange her, dass man Filme, nachdem sie ihre Schuldigkeit getan und ihren Produzenten an der Kinokasse hoffentlich viel Geld eingespielt haben, vernichtet hat: Das Silber, der wertvollste Rest des Films, wurde ausgewaschen und wieder verwendet, das Zelluloid wurde zu Schuhcreme oder Kämmen verarbeitet. 80% aller Filme sind auf die Weise für immer verloren gegangen, und wir wissen von ihnen nur noch aus Zensurkarten, Katalogen ihrer Verleihfirmen und zeitgenössischen Zeitungsberichten.

Als der Tonfilm den Stummfilm zu Beginn der 1930er Jahre endgültig abgelöst hatte, stellte sich das Gefühl eines unwiederbringlichen Verlustes ein mit der Folge, dass nun auch die Reste der Stummfilmgeschichte und die mehr oder weniger bedeutenden, künstlerisch wertvollen Filme der Gegenwart in Filmarchiven und Filmmuseen gesammelt wurden. In Deutschland hat erst 1935 das Reichsfilmarchiv in Berlin seine Tätigkeit aufgenommen. In den Filmdosen, die sich bald in den Regalen stapelten, konnten von nun an die Werke großer Filmkunst, manchmal auch Dokumentarfilme und sogar die weniger bedeutenden, aber populären Spielfilme überleben. Jenseits dieser öffentlichen Aufmerksamkeit und archivarischen Bemühungen weitgehend unbemerkt blieben die wahrhaft künstlerischen Filme der Avantgarde oder des Experimentalfilms, die von Liebhabern dieser Filmkunst nicht nur hergestellt, sondern auch goutiert und zum Glück für die Nachwelt auch gesammelt wurden (Anfang der 1960er Jahre war die *New Yorker Film-Coop* der erste Versuch, Experimentalfilme zentral zu verleihen und zu archivieren). Mehr oder weniger zufällig haben sich die ‚unsichtbaren‘ Kostbarkeiten der Filmgeschichte und oft auch ihr ‚Beiwerk‘, also Drehbücher, Kostüme, Figurinen, Fotos und vieles mehr auf diese Weise erhalten. Und wenn die Sammlungen auch noch Kriege und andere Katastrophen überstanden haben, dann können wir uns heute glücklich schätzen, zum Beispiel im Tübinger Stadtmuseum den Nachlass von Lotte Reiniger, ihre Filme und alles, was zu ihrer Entstehung beigetragen hat, sehen, bewundern und damit arbeiten zu können. Die Freundschaft hat sie am Ende ihres Lebens nach Tübingen geführt, hier wird nach ihrem Tod 1981 ihr Gedächtnis bewahrt, damit ihre Filme auch zukünftig ihren Platz in der Filmgeschichte behaupten.

In der Filmgeschichte ist es der Animationsfilm, den Winsor McCay schon 1908 zu einer Gattung des Spielfilms machte, den Lotte Reiniger seit den 1920er Jahren durch die singuläre Form des Scherenschnitt- oder Silhouettenfilms bereichert hat. ‚Film‘ sind die gezeichneten,

gemalten, ausgeschnittenen und gelegten, mit Stoptrick animierten Figuren deshalb, weil sie auf Zelluloidfilm aufgenommen, montiert und projiziert wurden, wie alle anderen Filme auch. Gerade diese materiale Grundlage des kinematographischen Films hat sich jedoch während der Filmgeschichte stark verändert. André Bazin, der große französische Filmkritiker und –theoretiker, hat kurz nach dem Zweiten Weltkrieg gefragt ‚Qu’est-ce que le cinéma?‘ als der Film gerade begann, sich vom kinematographischen (mechanisch-photographischen) zum elektronischen ‚Film‘ als Element des Fernsehprogramms zu transformieren. Bis dahin war ‚Film‘ Fotografie in Bewegung und vom Zelluloidstreifen projiziertes Bewegungsbild im Kino. Lotte Reinigers Kunst stand am Beginn des 20. Jahrhunderts im ursächlichen Zusammenhang mit dieser medialen Form der Kinematographie, die am Ende dieses vergangenen Jahrhunderts mehr und mehr in ihren elektronischen analogen und schließlich auch digitalen Zustand übergeht. Animationsfilme wie Lotte Reinigers Scherenschnittfilme werden heute in vielen Bereichen elektronisch produziert und aufgezeichnet oder mit dem Computer realisiert. Auch Lotte Reinigers Filme werden uns heute, damit sie überhaupt öffentlich sichtbar werden können, in der Regel elektronisch gezeigt, während die kostbaren ‚Film‘-originale‘ geschont werden, um uns hin und wieder eine Ahnung davon zu vermitteln, welcher zusätzliche Zauber allein vom fotografischen Material ausgeht.

Mehr als alle anderen Filme sind die Filme Lotte Reinigers mit der Mediengeschichte des Films verbunden. Sie haben ihren kulturgeschichtlichen Ursprung in den frühen Schattenspielen der Jahrmarktunterhaltung des 19. Jahrhunderts, um sich dann mit der technischen Form des projizierten Films und der Ästhetik des Animationsfilms zu verbinden und mit den ‚neuen Medien‘ wiederzukehren, wo sie eine ganz bestimmte Position in der Mediengeschichte der Films einnehmen, um die es im Folgenden gehen soll: Anders als die üblichen Dokumentar- und Spielfilme der Filmgeschichte bis heute, denen es vornehmlich um den Realitätseffekt räumlicher Tiefendarstellung ihrer Bewegungsbilder zu tun ist, sind die Filme von Lotte Reiniger dem Grundprinzip der Projektion von Licht und Schatten in der Fläche treu geblieben, ihr Ort ist die weiße Oberfläche der Leinwand im Puppentheater, im Kino und auch heute wieder die Oberfläche des Fernsehmonitors und Computer-Bildschirms. Es ist diese Kontinuität, die ihre Filme, abgesehen von ihrer ästhetischen Faszination, auch heute noch ‚modern‘ und mediengeschichtlich interessant erscheinen lässt.

Licht und Schatten. Als die Brüder Lumière in Paris 1896 ihre ersten Filme zeigten, waren drei Elemente für den *Cinématographe Lumière* maßgebend: Die Reihenfotografie auf einem Filmstreifen, Kamera und Projektor mit der präzisen Mechanik eines Uhrwerks und eine

Leinwand als Projektionsfläche. Die Projektion unterschied das Verfahren des Kinematographen vom Kinetoskop Edisons, wo der Film ‚direkt‘ betrachtet wurde; und als kinematographische Projektionen haben die Filme von Lumière, Méliès, Gaumont und Pathé oder Messter schließlich ihre Erfolgsgeschichte im Kino angetreten. Jedes der drei Elemente hat seine eigene Geschichte der Fotografie, der Mechanik und der Leinwand als Fläche für Projektionen von Licht und Schatten. Historisch müsste man die Reihenfolge umkehren: Zuerst wurden Objekte mit Licht als Schatten unmittelbar auf eine (Lein-)Wand projiziert, dann wurden Apparate wie die Laterna magica erfunden, mit denen statt der schwarzen Schatten farbige Bilder von Objekten projiziert werden konnten, schließlich hat die Erfindung der Fotografie und des Zelluloidstreifens die Projektion von Bewegungsbildern auf der Leinwand des Kinos ermöglicht. Der Schatten ist die erste und ursprüngliche Abbildung eines Körpers; er ist ähnlich wie das Spiegelbild mit der Anwesenheit eines Körpers verbunden; während der Schatten ihm folgt, verliert der Spiegel sein Bild, wenn er sich aus dem Rahmen bewegt. Das macht beide zu magischen Emanationen ihres Trägers und zu Doppelgängern mit der Tendenz, sich von ihrem Ursprung zu lösen und sich zu verselbständigen. Die Schatten haben es als Projektionen ihrer Figuren auf die Leinwand geschafft, wo sie sich im Licht zu Herren der Szene und die Schatten werfenden unsichtbaren Figuren zu ihren Dienern gemacht haben, gerade so wie in dem Märchen von Hans Christian Andersen¹. Der wunderschöne Animationsfilm von Georg Schwitzgebel nach Chamissos *Peter Schlemihl*² endet damit, dass der Mann ohne Schatten auf seinen Weltumrundungen bei einem *Wayang*-Theater ankommt und dort, selbst ohne Schatten, zum idealen Schattenspieler wird.

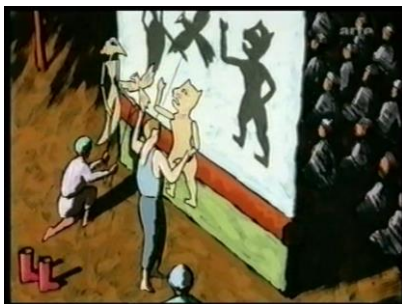


Abb: Schwitzgebel: DER MANN OHNE SCHATTEN

Während Schatten in der Projektion auf die Leinwand ein Eigenleben zu führen scheinen, haben sich die Spiegelbilder in der Fotografie verselbständigt, naturgetreu, jedoch ohne Bewegung als Preis dafür, dass sie das, was einmal vor der Kamera war, für immer

¹ Hans Christian Andersen: Der Schatten (1847), in: Walter Rösler (Hg.): Doppelgänger Geschichten. Ein literarisches Lesebuch. München 2002, S.62-78

² Georg Schwitzgebel: DER MANN OHNE SCHATTEN

zurückgelassen haben. Die Karrieren von Schatten und Spiegelbild, Projektion und Reflektion, gehen getrennte Wege. Der bewegte, aber ephemere Schatten verschwindet nach wie vor, wenn das Licht seiner Projektion erlöscht; die Fotografie dagegen wird zum Synonym für die Dauer des Augenblicks, der in seinem Bild erinnert werden will. Fotografie und Schatten treffen wiederum zusammen, wenn beide, Momentaufnahme und Schattenriss, ihre (Aus-)Schnitte aus der Zeit oder der Körperprojektion in Bildern still stellen. Die Fotografie ist beides, Lichtbild und Schattenbild, Positiv und Negativ. Das Negativ ist wie eine Matrix die Voraussetzung dafür, dass im Papierabzug die Fotografie positiv und zum ‚Bild‘ wird. Das fotografische Portrait verdankt sich wie der Schattenriss der Lichtspur seines Vorbildes, deren Abbilder beide sind. Aber die Fotografie verleugnet im Lichtbild den ‚negativen‘ Schattenursprung ihrer apparativen Herstellung, der Scherenschnitt ist einfach nur das, was die Schere aus den Umrissen einer Gestalt (oder ihres Schattens) ausgeschnitten hat. Der Schattenriss bleibt Handwerk und populäre Unterhaltung. Die Fotografie transportiert (scheinbar) in der Abbildung die Sache selbst und wird damit zum privilegierten Medium des kulturellen Gedächtnisses. Hält man beide ‚Bilder‘ nebeneinander, sind Schattenriss und Fotografie zwei Flächen, die Abbilder ihrer Vorbilder tragen, ein Schattenbild aus Licht, dessen Quelle es zugleich verdeckt und unsichtbar macht und ein Lichtbild, dessen Positiv das dunkle Negativ, dem es sich verdankt, zurückgelassen hat. In der fotografischen Abbildung selbst wird der Schatten zum ‚Medium des Lichts‘, indem er das Licht als Beleuchtung der dargestellten Szene wie in der Malerei sichtbar macht. Eine Geschichte des Schattens in der Malerei hat Victor Stoichita³ geschrieben. Auch hier dient der Schatten dazu, das Licht als Quelle der Beleuchtung der im Bild dargestellten Szene sichtbar zu machen. Was sie zu sehen gibt, setzt die Malerei ins (rechte) Licht, der Schatten zeigt die Richtung, aus der das Licht kommt, und er gibt den dargestellten Körpern Volumen und vermittelt räumliche Tiefe. Schatten müssen in der zweidimensionalen Fläche konstruiert werden, damit sie zur Illusion des dreidimensionalen Raumes beitragen können. Es sind Projektionen gemalten Lichts, die neben den beleuchteten Körpern schwarze Löcher im Bild hinterlassen, Löcher im Licht, wie Michael Baxandall⁴ sagt.

Film ist Malerei mit Licht in Bewegung und das auf doppelte Weise. Einerseits handelt es sich darum, das Licht im Set auf eine bestimmte Weise zu setzen, damit in der Filmszene bestimmte Schatteneffekte zum Beispiel im *Film noir* entstehen. Der deutsche Expressionismus hat den Schatten im Film ins Zentrum seiner ästhetisch-malerischen und thematischen Kunstfertigkeit gestellt. Aber alles das nutzt nichts, wenn andererseits ein Film

³ Victor I. Stoichita: Eine kurze Geschichte des Schattens. München 1999

⁴ Michael Baxandall: Löcher im Licht. Der Schatten und die Aufklärung. München 1998

nicht auch im Kino mit dem Licht des Projektors projiziert wird. Es ist dieses Licht, das auf der Leinwand des Kinos die im Film dargestellte Beleuchtung und also auch den Schatten zur Geltung bringt, was eine Geschichte des Schattens im Kino⁵ zeigen müsste. Im Film haben die Schatten symbolisch-thematische Aufgaben für die Narration; im Kino strukturieren sie die weiße Fläche der Leinwand, organisieren den Bildraum und produzieren wie in der Malerei ‚Löcher im Licht‘, die nicht selten wie ‚Löcher in der (dann wieder zweidimensionalen) Leinwand‘ wirken (zum Beispiel wenn ein Zuschauer im Kino aufsteht und durch den Projektionsstrahl geht). Im Kino ist der Schatten des Films die Lichtprojektion des Bewegungsbildes auf die Leinwand.



Abb. Potter: HELLZAPOPPIN

Schatten *im Film* müssen bewusst organisiert werden, damit sie *als Film* an der richtigen Stelle projiziert werden können. Zwar könnte durch die entsprechende Beleuchtung am Set vor der Kamera jede Schattenwirkung eliminiert werden, das projizierte Bewegungsbild wäre allerdings flach wie die Leinwand, auf der es erscheint. Die frühen Cartoons haben noch auf Schatten für ihre Figuren verzichtet, weil sie ihnen extra hinzugefügt werden mussten, bis deutlich wurde, dass ohne Schatten die Figuren keine Bodenhaftung und keine Position im dargestellten Raum hatten. „Die filmische Vision gewinnt ihre Körperlichkeit aus den Schatten, die sich auf dem Bildschirm bewegen.“⁶ Daher wird „der Film sehr viel entscheidender als die Photographie durch die eigentümliche Wirkung des Schattens bestimmt“, weshalb Edgar Morin davon ausgeht, dass „der Film auf der Linie der Schattenspiele vom javanischen Wayang bis zu Robertson (1763-1837 [der in einer Kapuzinergruft seine Zuschauer mit Teufelsfratzen aus einer Laterna magica erschreckte]) liegt.“⁷ Der fotografische Film hat die Schattenprojektion der dargestellten Körper stets mit dem Licht der Kinoprojektion für die Illusion räumlicher Tiefe, die plastische Darstellung der

⁵ Hubert Damisch: Trouer l'écran. In: Jacques Aumont (Hg.) Pour un cinéma comparé, 1996, S.321-336 ; Joachim Paech : Das Loch in der Leinwand, in: Kati Röttger, Alexander Jakob (Hg.) Theater und Bild. Inszenierungen des Sehens. Bielefeld (transcript), S.143-159

⁶ Edgar Morin: Der Mensch und das Kino [L'homme imaginaire du cinéma] 1958, S.44

⁷ Ebd.

Körper vor der Kamera und für thematische Effekte des Phantastischen, Abgründigen, für Angst und Schrecken verbunden: Lange bevor wir ihn zum ersten Mal zu sehen bekommen, kündigt der Schatten von Orson Welles auf einer nächtlichen Straße in Wien den bis dahin tot geglaubten Harry Lime an. Aus dem Reich der Schatten tritt der unsichtbare DRITTE MANN (1949) hervor – mit seinem Schatten.

Anfangs wurden Filme überhaupt als Schattenprojektionen wahrgenommen. Der russische Dichter Maxim Gorkij erzählt über seine erste Begegnung mit einem Kinematographen 1896 in Nishny Novgorod von einem „Besuch im Reich der Schatten, in dem nicht das Leben, sondern der bloße Schatten des Lebens“⁸ wohnt. Die lebenden Bilder des fotografischen Films machten, anders als die Momentfotografie, gerade den Verlust des abgebildeten Lebens deutlich, von dem im Kino nur noch Schatten zurückgeblieben sind, die über die Leinwand huschen. Der Vorteil der Fotografie, in einem Moment die Gegenwart anhalten und festhalten zu können, bevor sie in der Vergangenheit zu verschwinden droht, wird anfangs zum Nachteil des Films, dem genau die Gegenwart des Schauspielers auf der Bühne fehle, dessen bloßer Schatten die Leinwand füllt, was die Darstellungen des Films so phantastisch mache. Was sich auf der Leinwand abspielt, ist (Lukacs) „ein Leben ohne Seele, aus reiner Oberfläche“⁹ Lukacs meint das eher im Sinne der Oberflächlichkeit einer modernen Welt, auf die das Kino auf seine Weise reagiert, indem es ihr phantastischen Ausdruck verleiht, dem am ehesten das Märchen und der Traum entsprechen. Vor allem der expressionistische Film mit seinen Doppelgängern, Sonambulen und Schattenwesen hat sich auf der Nachtseite der Romantik dieser phantastischen Welt des Kinos angenommen. Andere Tendenzen des Films haben dagegen dessen fotografisch-indexikalischen Charakter für die Nacherzählung des literarischen Realismus oder der mehr oder weniger dokumentarischen Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Realität genutzt.

Seitens der medialen Eigenschaften des Scherenschnitts und des Films gibt es eine Reihe von Affinitäten, die im Scherenschnitt-Film zusammenkommen. Es heißt ‚Film ist Schnitt‘, allerdings spielt weniger die Montage von Filmsequenzen eine Rolle, die auf dem Zelluloidstreifen auseinander geschnitten und in der Montage wieder aneinandergesetzt werden; vielmehr geht es wirklich um das Ausschneiden von Elementen innerhalb des (Bewegungs-)Bildes, so, wie auch die Schattenfiguren aus ihrem Umfeld ausgeschnitten

⁸ Maxim Gorkij, zit. In Anne Paech, Joachim Paech: Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen. Stuttgart, Weimar 2000, S.19

⁹ Georg Lukacs: Gedanken zu einer Ästhetik des „Kino“ (1911). In: Jörg Schweinitz (Hg.) Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914. Leipzig 1992, S.302

werden. Die ausgeschnittenen und vor der Trickkamera zusammengefügte Schattenfiguren sind simultan, ganze Filmsequenzen sind sukzessiv ‚montiert‘. Von Bedeutung sind interne Rahmungen, Kreisblenden, Splitscreens und dergleichen Verfahren, die im Bild Elemente isolieren und ihnen so (neue) Bedeutung verleihen. Bei der Kolorierung von Filmen im Maskenverfahren hat es tatsächlich das materiale Ausschneiden von Figuren im Filmbild gegeben, damit jeweils ausgeschnittene Elemente seriell eingefärbt werden konnten. Diese mit Masken kolorierten Filme sind auf ihre Weise mit ‚Scherenschnittfilmen‘ vergleichbar.

Flatland. Das Spiel von Licht und Schatten, das die medialen Eigenschaften jedes Films auf der Kinoleinwand inszenieren, ist schließlich hinter die Geschichten, die damit erzählt werden können, von Menschen und ihren Handlungen, ihren Leidenschaften und ihrer Tragik, die sie sichtbar machen, zurückgetreten. Das Medium, so sagt man heute, ist im blinden Fleck dessen, was es formuliert, unsichtbar geworden. Gegen die Tendenz, den Film nur noch als Transportmittel für Geschichten zu benutzen, die in der Regel literarischen Ursprungs sind und vor allem an der Kasse Geld verdienen sollen, haben sich die verschiedenen Film-Avantgarden gewendet mit der Forderung, die Eigenschaften des neuen Mediums Film selbst herauszuarbeiten, zu denen u.a. die Darstellung von Bewegung durch die rhythmische Abfolge von Bildern und die Betonung graphischer Gliederungen des kinematographischen Bewegungsbildes gehörten. Als Vorbilder dienten musikalische Strukturen, Bilderschriften (Hieroglyphen bei Eisenstein) oder malerische Verfahren für Bewegungen von Formen in der Fläche. Die Grundlage für alle diese Experimente bildete der variable Kontrast von Licht und Schatten, hell und dunkel für die Artikulation der wesentlichen medialen Eigenschaft des Films. Alle frühen Beispiele des *Cinéma pur*, des reinen Films, beruhen auf diesem variablen Kontrast, der in den abstrakten Formenspielen von Hans Richter, Viking Eggeling oder Walter Ruttmann selbst Thema geworden ist. In der Auftragsarbeit von Walter Ruttmann für den ‚NIBELUNGEN‘-Film (1922) von Fritz Lang, Siegfrieds Falkentraum mit seinen abstrakten Formen zu gestalten, verbindet sich das narrative Thema, der Kampf zwischen dem hellen Guten und dem dunklen Bösen, auf ideale Weise mit dem abstrakten Formenspiel von Licht und Schatten. In den ersten Versuchen von Hans Richter, abstrakte Figuren im Film rhythmisch zu bewegen (RHYTHMUS 21(1921) und RHYTHMUS 23 (1923)), tauchen geometrische Flächen mit unterschiedlichen Grauwerten auf, die sich überschneiden, verkleinern und vergrößern usw.

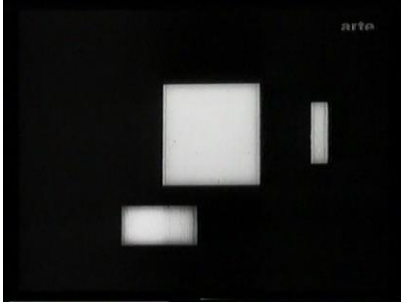


Abb: Hans Richter: RHYTHMUS 21;



Abb: Walter Ruttmann in Fritz Lang:
NIBELUNGEN

Der Kontrast von Figur und Grund, hell und dunkel ist ständig umkehrbar, jede Form ist selbst Medium (Grund) des Erscheinens der anderen Form, das Ganze spielt sich in der Fläche (der Leinwand) ab, die ihrerseits die geometrischen Flächen in ihrem Rahmen organisiert. In den USA hat Hans Richter später mit Kasimir Malevich zusammengearbeitet und damit eine Beziehung zur zeitgenössischen (suprematistischen) Malerei hergestellt, die sich vergleichbarer Mittel bediente.

Auf diese Weise kann man in etwa das Umfeld beschreiben, in dem Lotte Reiniger 1923 mit der Arbeit an ihrem großen Scherenschnittfilm *DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED* begann, der 1926 fertig gestellt wurde. Der literarische (Autoren-)Film bediente sich entweder phantastischer Stilmittel (H.H.Ewers: *DER STUDENT VON PRAG* (1913), Paul Wegener: *DER GOLEM* (1920)) oder er tendierte zum Realismus (Lubitsch, Lang, Murnau u.a.), der allerdings ebenfalls nicht selten märchenhaft (Fritz Lang: *DER MÜDE TOD* (1921) zum Beispiel) und geheimnisvoll (Fritz Lang: Die *MABUSE*-Filme zum Beispiel) daherkam. Der expressionistische Film im engeren Sinne formulierte seine Märchen (Arthur Robison: *SCHATTEN*, 1923) mit einem veritablen Schattenkabinett (Robert Wiene: *DAS KABINETT DES DR. CALIGARI*, 1919). Zwischen diesen beiden Tendenzen, dem abstrakten, nicht-narrativen Spiel von Licht und Schatten des *Cinéma pur* und dem expressionistischen Kunstfilm, der mit seinen Schattenfiguren erzählt, hat sich Lotte Reinigers Scherenschnittfilm eine eigene Position gesucht. Mitgebracht zum Film hat sie ihre handwerklich künstlerischen Fähigkeiten und ihre Begeisterung für den Scherenschnitt, wie er um die Jahrhundertwende als Bildprogramm und Unterhaltung noch immer populär war und als Film im frühen Kino zu den Elementen eines *Cinema of Attractions*¹⁰ gezählt werden kann. Mit dem Film ist sie 1916 durch Paul Wegener und dessen *GOLEM* in Berührung gekommen. Statt *im Film* mitzuwirken, hat sie angefangen *für den Film* zu arbeiten und als erste Arbeit die Titelumrahmung für Paul

¹⁰ Tom Gunning: *The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde*. In: Thomas Elsaesser (Hg.): *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. London 1990, S.56-62

Wegeners Film *DER RATTENFÄNGER VON HAMELN* (1918) ausgeschnitten. Paul Wegener hat sie an das experimentelle Filmstudio des ‚Instituts für Kulturforschung‘ verwiesen, wo sie 1919 gemeinsam mit Carl Koch, ihrem späteren Ehemann, ihren ersten eigenen Scherenschnittfilm *DAS ORNAMENT DES VERLIEBTEN HERZENS* fertig gestellt hat. Walter Ruttmann war Lotte Reiniger bereits während ihrer Mitarbeit an der ‚Falkentraum‘-Episode für Fritz Langs *NIBELUNGEN*-Film (1922) begegnet, wo ihre Arbeiten allerdings nicht verwendet wurden. Für ihren eigenen Film *DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED* (1926) konnte sie Walter Ruttmann überreden, Elemente für den Vorspann, in dem die Figuren des Films vorgestellt werden und für einige weitere Szenen beizusteuern: „Der Maler Ruttmann musste ihn (Prinz Achmed), während ich ihn auf seinem Pferd langsam über die Glasplatte schob, auf einer zweiten Platte mit gemalten Blitzen erschrecken. Musste mit reflektiertem Licht Rauchwolken und Feuerflammen für ihn erfinden.“¹¹ Die intermediale Konstruktion ihrer Filme passt genau in die avantgardistischen Verfahren der Zeit. Die Grundlage für die Arbeit mit den ausgeschnittenen Figuren ist die Musik (Wolfgang Zeller), sie gibt das Zeitmaß, den Rhythmus vor, in denen die Figuren und ihre Bewegungen aufgenommen werden, weshalb man weniger von einer Sequenzmontage als von einer Anpassung der visuellen Ebene an die (Zeit-)Struktur der Musik, die als Diagramm vorliegt, sprechen kann. Die Figuren sind flache Schattenrisse, schwarze, teils durchbrochene Silhouetten, die mit beweglichen Gliedern ausgestattet sind, so dass sie direkt auf der Glasplatte, durch die sie beleuchtet und von der sie mit der Kamera Einzelbild für Einzelbild aufgenommen werden, bewegt werden können. Anders als beim Cartoon, wo jedes Einzelbild in der Verbindung von Figur und Hintergrund fertig aufgenommen wird, stellt sich das Bild durch die Bewegung auf der Fläche erst her – in diesem Sinne sind die Figuren wie flache Marionetten auch Schauspieler auf ihrer Bühne, deren Szene ebenfalls mit Scherenschnitten aus transparentem Papier dekoriert ist.

Alles spielt sich auf einer Fläche mit flachen Figuren ab, deren Schwarz (und später auch Farbigkeit) zwar bis in feinste Ornamente durchbrochen sein kann, die aber (fast) ohne Tiefendimension und durchweg in der Fläche bleiben. Am Ende des 19. Jahrhunderts hat Edwin Abbott in seinem skurrilen Buch *Flatland* eine ähnliche Welt beschrieben, die statt der drei Dimensionen, in der wir unsere Wirklichkeit erfahren, nur aus den zwei Dimensionen der Höhe und Breite besteht. Der Erzähler und Bewohner von Flatland, selbst ein Quadrat, schildert diese zweidimensionale Welt folgendermaßen: „Stellen Sie sich ein Blatt Papier vor mit geraden Linien, Winkeln, Quadraten, Fünfecken, Sechsecken oder anderen Figuren, die

¹¹ Lotte Reiniger: Die Geschichte meines Prinzen Achmed (zuerst Presseheft der Comenius Film, 1926) In: Kommunales Kino Frankfurt 1, Frankfurt 1972, S.105

nicht an ihrer Stelle fixiert sind, sondern sich auf/oder in der Oberfläche frei bewegen, ohne sich darüber erheben oder darunter absinken zu können, den Schatten ähnlich nur fest und mit leuchtenden Ecken - dann haben Sie eine ziemlich genaue Vorstellung von diesem Land und seinen Bewohnern."¹² Mir scheint, dass auch die Scherenschnitt-Welt der Lotte Reiniger ein derartiges sicherlich phantasievolleres Flatland ist, in dem jede Bewegung nur in der Fläche möglich ist. Jeder Körper ist nur als Projektion in die Fläche darstellbar, so dass eine Kugel einen Punkt, ein Würfel ein Quadrat, eine Pyramide ein Dreieck ergibt. Würde sich dennoch eine der flachen Figuren um ihre Raumachse drehen, dann wäre zum Beispiel das Quadrat nur noch als die Linie, auf der es sich dreht, erkennbar. Die Bewohner von Flatland müssen sich ebenso wie Lotte Reinigers Schatten-Figuren hüten, die Fläche zu verlassen, weil sie sonst unscharf werden, ihren Umriss und damit ihre Gestalt-Identität verlieren würden. Wenn sie dieses Gebot vergessen, zum Beispiel aus revolutionärer Begeisterung, dann passiert ihnen, was *Madame La Nation* nach ihrem Gespräch mit Louis XVI in dem Schattenspiel zugestoßen ist, das Lotte Reiniger zu Jean Renoirs Film *LA MARSEILLAISE* (1937) beigetragen hat. Auf ihrem Weg zur französischen Revolution kommen die Marseiller Revolutionäre am Vorabend der Erstürmung der Tuileries nach Paris, wo sie in einem Schattenspiel-Theater noch einmal gezeigt bekommen, wie sie von ihrem König verraten worden sind. In einer abrupten Bewegung wendet sich *Madame La Nation* vom König ab, sie dreht sich um ihre Achse und ist für einen Moment nur noch ein Strich in der schwarz/weißen Landschaft. In diesem Film wird an dieser Stelle auch sehr schön deutlich, wie Jean Renoir Lotte Reinigers Schattenspiel als flächige, plakative Darstellung der politischen Situation zur räumlichen Dynamik der revolutionären Bewegung, ihrer Geschichte und ihrer plastischen Verkörperung im Bild in Beziehung setzt. Die Ereignisse, der Sturz des Königs, werfen ihre Schatten voraus.



Abb: Jean Renoir : *LA MARSEILLAISE*

In der großen stilistischen Vielfalt von Animationsfilmen, die heute auf entsprechenden Festivals (im französischen Annecy ebenso wie in Stuttgart u.a.), manchmal auch im Kino, vor allem aber im Fernsehen (arte-Kurzschluss) zu sehen sind, finden sich auch alle Arten

¹² Edwin A. Abbott: *A Romance of Many Dimensions* (1884). New York 1952, S.3-4 (Ü. Paech)

von Scherenschnitt- und Silhouettenfilmen, die handwerklich mit Papier und Schere ganz in der Tradition Lotte Reinigers oder digital im Computer entstanden sind. Ein besonders schöner Animationsfilm von Daniel Greaves *FLATWORLD* (1997) erzählt technisch und thematisch vom Übergang zwischen dem handwerklich-kinematographischen und dem elektronischen, digital produzierten ‚Scherenschnittfilm‘. Er handelt von einem Fernsehtechniker, der, selbst eine Pappfigur, mit Goldfisch und Kater in einer zweidimensionalen, aus Papier ausgeschnittenen Welt lebt, die zugleich flach wie die Oberfläche des Monitors, aber auch mit perspektivischer Räumlichkeit ausgestattet ist, so wie das Bild, das Fernsehmonitore zeigen. Die Anzüge im Schrank sind flach und aus Papier ausgeschnitten, aber sie sind perspektivisch, also räumlich im Bild angeordnet; der Held des Films bügelt vor dem Verlassen der Wohnung seine Hose, indem er den Papierstreifen an dieser Stelle glättet, etc.



Abb: Daniel Greaves: *FLATWORLD*

Die Flächigkeit des Papiers der Figuren und der Szene, die dennoch perspektivisch angeordnet ist, fügt sich mit ihrer Welt aus Pappmaché problemlos in die Oberflächendarstellung des elektronischen Fernsehbildes in derselben Szene ein. Diese Welt ist durch und durch eine Fernsehwelt, in der die ‚oberflächlichen‘ ausgeschnittenen Figuren per *Remote control* und Programm-Zapping mit dem ständigen Wechsel der Programm-Ausschnitte zu kämpfen haben.

Der Film in seinem Monitorstadium¹³. Was wird aus dem Spiel von Licht und Schatten, wenn wir die Filme von Lotte Reiniger nicht mehr als Lichtprojektionen von Schatten im Kino, sondern als figurale Bewegung von Lichtpunkten auf der Monitoroberfläche sehen? Wie alle kinematographisch-mechanischen Filme sind auch die Scherenschnittfilme elektronisch sowohl analog als auch digital darstellbar. Und wenn diese Filme jemals wieder

¹³ Gerhard Johann Lischka: Über die Mediatisierung: Medien und Re-Medien, Bern: Benteli 1988, S. 40 („Das Monitor-Stadium“).

eine größere Verbreitung finden sollten, was ihnen und ihren Zuschauern zu wünschen ist, dann vor allem im Fernsehen und auf digitalen Datenträgern wie zum Beispiel der DVD, von der sie auch abgespielt werden, wenn sie in einer Ausstellung der Arbeiten Lotte Reinigers gezeigt werden. Allerdings fragt sich dann, ob diese Filme, die ursprünglich so eng mit den medialen Eigenschaften des Scherenschnitts und des im Kino projizierten Films aus Licht und Schatten verbunden sind, in ihrer Monitordarstellung überhaupt noch Schattenspiele oder ob sie von vornherein nur noch (oder schon) algorithmische Programmierungen ihrer Datenkomplexe sind. Das sind sie zweifellos, wenn sie digital aufgezeichnet und wiedergegeben werden, aber was wird aus den magischen Schatten, die ihre schwarzen Figuren als Emanationen des Lichts verkörpern? Die Leinwand wird vom Licht der Projektion erhellt, das sie reflektiert und mit ihm erscheinen die figuralen Schatten der Bilder oder die Bilder als Schatten, die der Film als Bewegungsbild auf der Leinwand darstellt. Der Monitor dagegen ist selbst eine Lampe, die das Leuchten der Bildpunkte auf der gepixelten Oberfläche ausstrahlt. Schatten auf dieser Fläche sind Gruppen von Pixeln mit geringerer Leuchtkraft als ihre hellere Umgebung, berechenbar in Umfang und Position. Sie verdanken sich ebenso wenig einer Projektion wie die Scherenschnitt-Figuren auf der beleuchteten Glasplatte, die Lotte Reiniger aus schwarzem Karton ausgeschnitten und auf der Fläche bewegt hat. Und sie sind ebenso wenig Schatten wie die dunklen Pixelflecken auf dem Monitor, beide Male bedeuten sie lediglich ‚Schatten‘. Was sie unterscheidet ist die Projektion ihrer Filmbilder als Schatten auf die Leinwand des Kinos, während die schwarzen Pixelflecken von vornherein dort zu sehen sind, wo sie entstehen, auf der Oberfläche des Monitors. Mit Vilém Flusser könnte man in das *Lob der Oberflächlichkeit*¹⁴ dieser elektronischen Technologie einstimmen: Auch sie stellt eine Glasplatte zur Verfügung, auf der Schattenfiguren ausgeschnitten, angeordnet und bewegt werden können. Nicht mit Papier und Schere, gewiss, aber nicht weniger effektiv. Das Papier ist beim Monitor die gepixelte Oberfläche selbst, auf der die ‚Schatten‘ hergestellt und dargestellt werden. Ausgeschnitten werden sie mit dem ‚Handwerkszeug‘ von Computerprogrammen, das per *cut and paste* die Anordnung der Flächen ermöglicht, deren Beweglichkeit ebenso programmierbar ist. Das bedeutet, dass nicht nur die handwerklichen Scherenschnittfilme von Lotte Reiniger auf dem Monitor darstellbar, sondern auch herstellbar sind, wenn hier wie dort Figuren, die Schatten bedeuten, auf einer beleuchteten Oberfläche ausgeschnitten, angeordnet und bewegt werden.

Am Ende sind es Lotte Reinigers Filme, die wie keine andere Form des Films die Verbindung vom Scherenschnitt als Bildprogramm und Unterhaltungsmedium des 19. Jahrhunderts über

¹⁴ Vilém Flusser: *Schriften 1: Lob der Oberflächlichkeit*. Für eine Phänomenologie der Medien. Bensheim 1993

die Kinematographie und die Kinoprojektion bis zu den neuen elektronischen Medien repräsentieren. Sie gehören zu den Attraktionen der frühen Kinematographie und sind Beispiele für Bilder, die sich der medialen Eigenschaften des Computers verdanken, egal, ob die bewegten Flächen auf dem Monitor nun schwarze Schatten oder buntes Leben bedeuten. Im Tübinger Stadtmuseum haben wir das große Glück, alles zusammen überblicken zu können, von den Papierfiguren der Scherenschnitte, über die Filme, die mit ihnen gemacht und projiziert wurden bis zur elektronischen Darstellung der Filme auf dem Monitor oder per Beamer. An keiner Stelle dieser Mediengeschichte der Filme Lotte Reinigers büßen sie die Kraft ihrer Faszination, das Zauberhafte ihrer Kunst und das Magische ihrer Wirkung auf uns ein, damals und heute.