

Inhaltsverzeichnis:

I.	Einleitung	S. 4
II.	Vorgeschichte	S. 6
II. 1.	Die Höhlenmalereien	S. 6
II. 2.	Ägypten - Die Hieroglyphen	S. 6
II. 2. 1.	Die Hieroglyphen-Diskussion der Neuzeit	S. 7
II. 3.	Die Herkunft von Schattenspiel und Scherenschnitt	S. 9
II. 4.	Zur Entstehung des Wortes Silhouette und seiner Bedeutung	S. 12
III.	Der Darmstädter Kreis - Ausgangspunkt der Silhouettiermode in Deutschland	S. 13
III. 1.	Winckelmann und die Entdeckung der Antike	S. 14
III. 2.	Die Diskussion um die Physiognomik	S. 16
III. 2. 1.	Lavaters Ansicht zum Scherenschnitt	S. 19
III. 2. 2.	Lichtenberg und die Auseinandersetzung mit Lavater	S. 20
IV.	Der Scherenschnitt als Mittel der Illustration	S. 25
IV. 1.	Daniel Chodowiecki	S. 25
IV. 2.	Bedeutungen der Illustration	S. 26
IV. 2. 1.	Vom Kupferstich zur Umrisszeichnung	S. 26
IV. 2. 2.	Die Umrisszeichnung	S. 27
IV. 2. 3.	Die Bedeutung der Lithographie	S. 28
V.	Phantasie: Vorgabe und ästhetischer Prozeß	S. 30
VI.	Weimar: Goethe und Adele Schopenhauer	S. 33
VII.	Der doppelbegabte Fröhlich	S. 37

VIII. Die Wechselbeziehung von Text und Bild	S. 39
VIII. 1. Goethe und Cotta	S. 41
IX. Luise Duttenhofer und Stuttgart	S. 47
X. Jean Paul und das Schattenbild	S. 53
XI. Eduard Mörike und die Schatten	S. 56
XI. 1. Mörike und das Schattenspiel	S. 61
XII. Justinus Kerner und die „Reiseschatten“	S. 62
XIII. Paul Konewka	S. 65
XIV. Christian Morgenstern und Des Märchendichters Scheere	S. 67
XV. Das Schattenspiel als dramatische Form des Scherenschnitts. Die „Schwabinger Schattenspiele“ des Alexander von Bernus	S. 69
XVI. Ernst Penzoldt	S. 73
XVII. Schlußbetrachtung	S. 75
XVIII. Anhang	S. 77
XIX. Literaturverzeichnis	S. 82
XX. Bildnachweis	S. 93

I. Einleitung:

Vorausschickend möchte ich erwähnen, daß es in der Forschung bisher keine vergleichbare Untersuchung gegeben hat. Zwar gibt es eine Vielzahl an Publikationen zu dem Themenkreis „Buchillustration“, jedoch wird der Scherenschnitt als Illustrationsmittel so gut wie nie berücksichtigt, obwohl gegen Ende des 18. Jahrhunderts und zu Beginn des 19. Jahrhunderts der Scherenschnitt sehr populär war und viele Literaten sich selber als Silhouetteure betätigten.

Die Arbeit beginnt mit der Geschichte des Scherenschnitts und den Anleihen bei antiken Kunstformen. Dies korrespondiert mit der Entdeckung der Antike in der Literaturgeschichte und der Entwicklung der klassischen Literatur, ausgehend von Winckelmanns „Edler Einfalt und stiller Größe“.

Die Hieroglyphen-Diskussion der Zeit durch Herder, Hamann, Goethe und Jean Paul wird ebenso erörtert, wie die Ansichten zu Horaz' „ut pictura poesis“; daraufhin bildet das Verhältnis von Kunst und Literatur in der Poetik-Diskussion den nächsten Punkt der Arbeit, angefangen bei der „Critischen Dichtkunst“ von Gottsched, hin zu Bodmer und Breitinger, zu Lessings „Laokoon“, zu A. W. Schlegel und zu Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie.

Diese Punkte bilden die Grundlage für das Verständnis von der Wirkung von Scherenschnitten im literarischen Leben; zunächst traten Scherenschnitte weitgehend als Porträt-Silhouetten in Erscheinung, was dem Geist der Zeit nach Anschauung entsprach. Das führt hin zu den „Physiognomischen Fragmenten“ von Lavater, die unter Mitarbeit von Merck und Goethe entstanden sind. Es wird hierbei zum ersten Male deutlich, welche Wirkungen literarische Zentren hatten. (Der Darmstädter Kreis, Weimar zur Zeit Goethes, Stuttgart und der Schwäbische Dichterkreis). Später distanzierte sich Goethe von Lavater und dessen Ansicht, aus dem Profil eines Menschen auf sein Wesen und seinen Charakter schließen zu können. Auf spöttische Distanz zu Lavater ging auch der Philosoph und Schriftsteller Lichtenberg mit seinen „Fragmenten“.

Silhouetten fanden sich besonders in Stammbüchern - man denke an den romantischen Freundschaftskult der Zeit -, und sie waren oft mit Versen unterlegt. Auch findet der Scherenschnitt in der Prosa Erwähnung, so bei Goethes „Die Leiden des jungen Werthers“.

Mit Goethe erfolgt dann auch die Überleitung zu einem anderen literarischen Zentrum, nämlich nach Weimar. Hier wird vor allem das Verhältnis von Goethe zu Adele Schopenhauer herausgestellt; Adele Schopenhauer war eine begnadete Scherenschnittkünstlerin, und Goethe widmete ihrer Kunst einige Gedichte. Ferner wird gezeigt, wie Adele Schopenhauer als erste Künstlerin zur Literatin wurde, um dem finanziellen Ruin zu entgehen, und wie sie den Scherenschnitt in ihr Werk integriert hat. Dabei offenbart sich eine Entwicklung, die zeigt, daß der Scherenschnitt überwiegend als Illustrationsmittel für Märchen-, Lieder- und Kinderbücher eingesetzt wird.

Als weiteres Beispiel einer künstlerischen Doppelbegabung erscheint Karl Fröhlich. Darauf folgt eine nähere Betrachtung zur Text-Bild-Beziehung, zu ihrer Geschichte und zu ihrer Intention. Dabei wird die Rolle der Phantasie im Rezeptionsästhetischen Prozeß untersucht. Dabei zeigt sich, daß der Scherenschnitt ob seines Leerstellengehaltes (der Terminus ist bei Wolfgang Iser entlehnt) geradezu

für die Illustration von Lyrik geschaffen ist. Es stellt sich also auch die Frage nach der Struktur von Prosa und Lyrik. In diesen Themenkomplex ist auch immer der kulturgeschichtliche Blickpunkt einbezogen; dies entspricht auch meiner Neigung, die Literaturwissenschaft stärker als bisher unter dem kulturgeschichtlichen Aspekt zu behandeln, denn Literatur ist ja allermeist ein Produkt der Zeit. Mit der Auflösung der Feudalgesellschaft veränderten sich die gesellschaftlichen Strukturen, das Bürgertum fand sich als treibende Kraft wieder; aufgrund seiner Bildung fand es Zutritt zu den Höfen, wie z.B. zu denen von Hessen-Darmstadt oder Weimar-Gotha.

Klare Zuordnungen waren verloren gegangen; deshalb hatte Lavaters Werk auch so großen Erfolg, da es den Durst nach Anschauung, nach Menschen(er-)kenntnis befriedigen konnte. Die Bildungsreise entsprach dieser Haltung, sich ein Bild zu machen, man denke an Winckelmann oder Goethes „Italienische Reise“. Die Erinnerung wurde wichtig - das drückt sich in Poesiealben und den bereits erwähnten Stammbüchern aus -, man entdeckte die Vergangenheit und sah in ihr ein Ideal, das Goldene Zeitalter. Die Erinnerung kann Poesie aufgrund ihrer - mnemotisch brauchbaren - Struktur (Reim, Strophe) länger speichern. Die Poesie fungiert als Gegenentwurf zur prosaischen Alltagswelt. Dabei erhält sie die Unterstützung des Scherenschnitts, dessen Sujets die Gestalten der Antike, des Märchens und der Sage sind. Viele Scherenschnittkünstler ließen sich von Gedichten inspirieren, aber auch viele Dichter schufen Gelegenheitsgedichte zu Scherenschnitten.

Besonders im deutschen Südwesten zu Beginn des 19. Jahrhunderts war dies der Fall. Zentrum des literarischen Lebens war Stuttgart, wo denn auch die bedeutendsten Scherenschnittkünstlerinnen beheimatet waren, bspw. Luise Duttenhofer oder Luise Walther, die Scherenschnitte zu Mörikes „Stuttgarter Hutzelmännlein“ schnitt. Die engen Beziehungen zum Schwäbischen Dichterkreis um Kerner, Uhland und Schwab, und zu Literaten wie Jean Paul, Christian Gottlob Vischer, Rapp, Haug, Matthisson u.a., förderten die Scherenschnittkünstler. Mörike schnitt auch selber, und widmete den Künstlerinnen einige Gedichte. Kerner und Mörike schrieben Schattenspiele (in „Die Reiseschatten“ und in „Maler Nolten“).

Der letzte Abschnitt widmet sich dem Schattenspiel, ausgehend in Schwaben, hin zu den Schwabinger Schattenspielen um Alexander von Bernus zu Anfang des 20. Jahrhunderts. Die Schattenspieler benutzten für ihr Spiel hauptsächlich literarische Stoffe der Romantik. Das Schattenspiel stellt die dramatische Form des Scherenschnitts dar, und ist von der Literaturwissenschaft so gut wie noch nie behandelt worden.

In der Forschung gibt es zum Thema „Literatur und Scherenschnitt“ bisher nur Einzelfragen, die behandelt werden, oder einzelne Erörterungen im Zusammenhang mit anderen Themen, jedoch mangelt es an einer umfassenden Darstellung.

Mit meiner Arbeit versuche ich auch, die Forschung auf dieses Mißverhältnis aufmerksam zu machen und Anregungen für eine weitere Erforschung und Behandlung dieses Themas zu geben.

II. Vorgeschichte:

II.1. Die Höhlenmalereien:

Die ersten Zeugnisse, die für das Thema wohlwollend als Vorläufer des Schattenrisses betrachtet werden können, finden sich als Felszeichnungen vor allem in den Höhlen des Neolithikum und der Eiszeit.¹ In den Höhlen flackerte das lichtspendende Feuer, das Schatten, die in jedem Augenblick ihre Form änderten, an die Höhlenwand warf. Niemand weiß, was der Höhlenbewohner beim Anblick der Schatten empfunden und gedacht hat, jedoch zeichnete er insbesondere Umrisse von (Beute-)Tieren und Menschen, die sie im Profil zeigen. Oft auch wurden die Umrisse ausgemalt, bisweilen auch in schwarz. Die Zeichnungen werden, wie bei der reinen Silhouette, nicht durch strukturierende Linien betont.

„Dem Archäologen Johannes Maringer zufolge sind für das Aurignacien (vor rund 21000 bis 34000 Jahren) die kleinen Umrißzeichnungen mit den einfachen Konturen - heute würde man sie Strichzeichnungen nennen - typisch. Später malten die Künstler 2000 Jahre lang die Leiber der Tiere einheitlich mit roter und schwarzer Farbe aus.“²

Die Bezugspunkte der Höhlenbildnisse zum Schattenriß sind der Umriß, die fehlende Perspektive, sowie die Darstellung im Profil. Allerdings wurden die bedeutendsten Funde erst 1879 in Altamura (Spanien) und 1940 in Lascaux (Frankreich) gemacht. Es mag bisweilen schon früher als 1879 Erwähnungen von Felsmalereien gegeben haben, nur waren sie zu gering oder unbedeutend, um Eingang in das (Geschichts- und Kunst-)Bewußtsein der Zeit gefunden zu haben. Zur Literatur bestehen keine Beziehungen. Bemerkenswert an dem obigen Zitat ist - im Hinblick auf die griechische Vasenmalerei - die Verwendung von roter und schwarzer Farbe; diese Farben scheinen zur Herstellung am geeignetsten gewesen zu sein, so später auch bei den Griechen.

II. 2. Ägypten - Die Hieroglyphen:

Die nächsten, dem Schattenriß ähnelnden, Bildformen finden sich in einer der frühesten Hochkulturen, nämlich der ägyptischen, als eine Bilderschrift wieder, bekannt unter der Bezeichnung Hieroglyphen.³ Sie stellen die bis dato engste Beziehung von Wort und Bild dar.⁴ Auffallend ist auch hier ein Fehlen der Perspektive, was im Grunde genommen auf eine dem Scherenschnitt gleiche Grundlage hinweist, aber unter einer anderen Sichtweise zustande gekommen ist.

¹ Diese Epoche wird in der Fachliteratur bisweilen auch als Magdalénien bezeichnet.

² Johannes Maringer / Hans-Georg Bandi, *Art in the Ice Age*, London 1953, S. 103.

³ Wörtlich bedeutet das „heilige Schriftzeichen“.

⁴ „Die Hieroglyphen wurden kurz vor 3000 erfunden. Ihr Prinzip beruht darauf, daß zunächst zeichenbare Dinge, z.B. ägypt. per ('Haus') standardisiert gezeichnet werden und mit dem Dargestellten auch das es bezeichnende Wort verkörpern.“ Aus: Meyers großes Taschenlexikon, Bd. 1, 41992, S. 130.

Heute sind wir

„der Vorstellung verpflichtet, daß ein Bild, soll es der Wirklichkeit entsprechen, abhängig ist von einem bestimmten Blickwinkel und der Umsetzung des dreidimensionalen Raumes in einen zweidimensionalen. Aber diese Auffassung ist nur Konvention und Gewohnheit. Denn auch das auf diese Weise gewonnene Abbild gibt nur jenen Teil der Wirklichkeit wieder, den der Künstler in seinem Blickwinkel erfassen konnte. So kommt es, daß ein im Profil gezeichneter Mann nur einen Arm [...] hat. Und dennoch ist ein solches Bild für uns Abbild der Wirklichkeit, weil wir mit unserem subjektiven Sehen ergänzen, was an der Darstellung unvollständig ist.“⁵

Es mag verwundern, daß auf diese Epoche die Scherenschnittkünstler keinerlei Bezug genommen haben, trotz eines ähnlichen Blickwinkels und trotz der Tatsache, daß neuzeitliche Ausgrabungen eine Fülle von, gerade für Scherenschnittkünstler beachtenswerten, Kunstwerken zu Tage gebracht haben. Zudem müßte doch gerade, aufgrund der ideengeschichtlichen Ausrichtung der Ägypter auf den Tod, die sich beispielsweise nach dem Tod in der Shut-Seele, „*dem Schatten, der sich vom Körper des Menschen als schwarze Silhouette vorübergehend lösen und frei bewegen konnte.*“⁶, äußerte, diese Motivik reizvoll und verwendbar für den Scherenschnittkünstler gewesen sein; es finden sich jedoch keinerlei Zeugnisse für eine solche Verwendung!

Dies mag ein Anzeichen dafür sein, daß die Kunstform des Scherenschnitts doch enger mit der Literatur verwoben ist, als es zunächst den Anschein hat, und eingeführt wird mit dem vorherrschenden literarischen Duktus. Die Literatur greift zwar auf die Antike zurück, aber eben kaum auf die ägyptische, sondern auf die griechische und römische.

II. 2. 1. Die Hieroglyphen-Diskussion der Neuzeit:

Die Literatur des 18. Jahrhunderts findet nur schwerlich den Weg zu ägyptischen Sujets. Einzig die Hieroglyphen waren Gegenstand einer ästhetischen Diskussion, die sich an antiken Vorbildern und der Hieroglyphendeutung der Renaissance ausrichtete. Vor allem Plutarch und der Neoplatoniker Plotinus deuteten die Hieroglyphen als symbolisch, okkult und nur Eingeweihten oder - göttlich - Inspirierten zugänglich; als zur Zeit der Renaissance die Hieroglyphen des Horapollo entdeckt wurden, verband sich bei den italienischen Humanisten damit die Erwartung, hieraus den Ursprung antiker und christlicher Philosophie erklären zu können. Besonders Marsilio Ficino (1433 - 1499) bemühte sich um die Harmonisierung von christlicher Theologie und antiker Philosophie.⁷ „Kurzum, die Hieroglyphen waren beileibe nicht ein Verständigungsmittel in der Sicht der Humanisten, eine Schrift mit dem Zweck erweiterter Kommunikation. Bis ins 18. Jahrhundert blieben die Hieroglyphen eine göttlich inspirierte Bildersprache.“⁸ Hieran anschließend sei Johann Georg Hamann⁹ und seine Schrift 'Aesthetica in nuce' angeführt, wo es heißt: „Reden

⁵ Kazimierz Michalowski, Ägypten. Kunst und Kultur, Freiburg 1968, S. 132f.

⁶ Philipp von Zabern, Ägypten. Kunst und Kultur, Freiburg 1968, S. 17.

⁷ Vgl. dazu: Paul Otto Kristeller, Die Philosophie des Marsilio Ficino, Frankfurt 1943.

⁸ Götz Müller, Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie, Tübingen 1983, S. 115.

⁹ Johann Georg Hamann (1730 - 1788) besaß die „Theologia Platonica“ von Ficino.

ist übersetzen - aus einer Engelssprache in eine Menschengesprache, das heißt, Gedanken in Worte, - Sachen in Namen, - Bilder in Zeichen; die poetisch oder kyriologisch, historisch, oder symbolisch oder hieroglyphisch - - und philosophisch oder charakteristisch seyn können.“¹⁰ Es geht also um die Entwicklung der Schrift¹¹, um das Werden der Buchstabenschrift aus der Bilderschrift und dem daraus resultierenden Verlust an Poesie, wie es Jean Paul sieht. Voll „Zeichen steht ja schon die ganze Welt, die ganze Zeit; das Lesen dieser Buchstaben eben fehlt; wir wollen ein Wörterbuch und eine Sprachlehre der Zeichen. Die Poesie lehrt lesen [...]“.“¹² Wie auch Hamann, so sieht Jean Paul - ein Verehrer Hamanns - einen allzu aufklärerischen Rationalismus, der die Historie des Menschen und seine Konstituierung zu sehr vernachlässigt, und statt dessen eine Ratio propagiert, die die Vernunft vom Verstehen, von der Intuition und von der historischen Erfahrung trennt; das ist eine Haltung, wie sie die, auf Aristoteles aufbauende, nüchterne Schulphilosophie des Protestantismus einnimmt, um Mystizismus - auch in Abgrenzung zur katholischen Kirche - Intuitionismus und Schwärmertum zu begegnen.¹³ Aber ohne diese (Sinnes-)Erfahrungen ist Sprache und somit Denken unmöglich. Die Forderung lautet somit, gemäß Jean Pauls 'Vorschule der Ästhetik', die Zeichenhaftigkeit der Natur, deren Modell die Bilderschrift ist, zu erfassen und die Phantasie als „Hieroglyphenalphabet“¹⁴ der Natur, als Schlüssel zu ihr, aufzufassen, sozusagen den Menschen in einen ursprünglichen Zustand zu versetzen, in eine Einheit von „Ich und Welt“.¹⁵ Ein Freund Jean Pauls, Johann Gottfried von Herder, bestätigt diese Haltung und „revidiert das Urteil des Aristoteles, daß Geschichte als erzählende Historie unphilosophisch, weil partikular, Poesie hingegen philosophisch, weil allgemeingültig sei [...]“. Geschichte ist ein Konstrukt, das nach den Kategorien des bürgerlichen Bewußtseins konstruiert ist; wie das Kunstwerk ist sie sein unmittelbarer Ausdruck.“¹⁶ Herders Geschichtsphilosophie¹⁷ fordert eine positive Bewertung der vom Urzustand ausgehenden Geschichte, und entsprechend dazu, das Recht zu einer organischen Entfaltung des Individuums in jeder Phase der geschichtlichen

Schings belegt den Einfluß von Ficino auf Hamann. Siehe: Hans Jürgen Schings, Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts, Stuttgart 1977, S. 169f.

¹⁰ Johann Georg Hamann, Sokratische Denkwürdigkeiten. Aesthetica in nuce. Mit einem Kommentar herausgegeben von Sven-Aage Jørgensen. Stuttgart 1979, S. 87/89.

¹¹ „Die kyriologische (griech. kyriologikos = eigentlich, unübertragen) besteht aus Bildern der Dinge, die symbolische oder hieroglyphische drückt durch Bilder Unbildliches aus, so daß der Verstand des Scharfsinnigen oder Eingeweihten den verborgenen Sinn erraten kann, während die Charaktere, die keine Buchstaben sind, nicht die Dinge, sondern die Wörter, und zwar mit willkürlichen Zeichen, wiedergeben.“ Hamann, S. 88, Anm. 7 von Sven-Aage Jørgensen.

¹² Jean Paul, Werke, hrsg. von Norbert Miller. München 1959ff., Bd. 5, Vorschule der Ästhetik. Levana oder Erziehlehre. Politische Schriften, hrsg. von Norbert Miller, München 1963, S. 250.

¹³ Ziel der Philosophie ist es nach Aristoteles, die Welt des Alltags im Rahmen einer sie 'erklärenden' Theorie und eines entsprechenden Systems von Aussagen zu verstehen.

¹⁴ Jean Paul, Bd. 5, S. 47.

¹⁵ ebd., S. 184.

¹⁶ Hannelore Schlaffer/Heinz Schlaffer, Studien zum ästhetischen Historismus, Frankfurt 1975, S. 27.

¹⁷ Siehe dazu Johann Gottfried Herder, Werke in zehn Bänden, Bd. 6, Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit, hrsg. von Martin Bollacher, Frankfurt 1989.

Entwicklung. Die ästhetischen Grundforderungen Herders sind Zeitgemäßheit und Verständlichkeit, um mit einer solch pragmatischen Anschauung „das Fremde als solches zu akzeptieren und zu artikulieren, gleichzeitig aber den Sinn der Beschäftigung mit diesem Fremden aus dem zeitgenössischen Bewußtsein zu begründen.“¹⁸ Deshalb lehnt er „die unmittelbare Aktualisierung ägyptischer Geschichte und Kultur ab, wodurch er um so deutlicher ihre Fremdartigkeit anerkennt.“¹⁹ Herder setzt in der „Abhandlung über den Ursprung der Sprache“ (1772) die Sprache mit den naturgegebenen Voraussetzungen des Menschen in Beziehung; jedes Volk habe eine spezifische Dichtung. Die Wahrnehmung der Natur, die unmittelbare, den Menschen prägende Umgebung, bestimmt alle Handlungs- und Ausdrucksformen des Menschen; die Hieroglyphen sind solch eine Ausdrucksform. Die Manifestation von Teilen der Bildsprache in der christlichen Emblematik belegt, daß wohl ein Bedarf bestanden hatte, der durch den Rückgriff auf fremde Symbole der Geschichte gedeckt wurde.

„Die Natur erschien in dieser Bildersprache als objektivierte Idee. Zu christlichen Emblemen wurden so die sich in den Schwanz beißende Schlange als Sinnbild der Ewigkeit und das Auge als Symbol der Gerechtigkeit Gottes.“²⁰ Diese „Aktualisierung“ lehnt Herder, wie oben zu sehen ist, ab.

Beide erwähnten Embleme, werden sich wohl nur schwerlich unter den Tausenden von vorhandenen Scherenschnitten finden lassen. Trotz aller Exotik, die die Hieroglyphen der Ägypter²¹ - und auch die der Maya - darstellen, fanden sie nur vereinzelt unmittelbaren Zugang in die bildende Kunst. Und wenn die Literatur ägyptische Stoffe gebraucht, dann höchstens in Geschichtsdarstellungen. Anscheinend ließ sich, hierbei gehe ich vom Frankreich des 18. Jahrhunderts aus, Ägyptisches nicht mit der seinerzeitigen Exotik-Mode übereinbringen. Daran vermochte auch Kaiser Napoléon Bonapartes ägyptische Expedition von 1798 - 1801 nichts zu ändern. Wahrscheinlich war Ägypten dadurch nur entmythifiziert worden, wenn es denn je einen Mythos gegeben haben sollte. Exotik, das war der Orient und das ferne Ostasien; (trotzdem zählte Ägypten damals, zumindest politisch gesehen, zum Orient; nicht zuletzt ging es bei Napoléons Feldzug, der eigentlich gegen England gerichtet war, um die sogenannte 'Orientalische Frage').

In den Salons las man Montesquieus 'Lettres persiennes' und vergnügte sich an 'Ombres Chinoises', den Schattenspielen des Fernen Ostens, wo sie jahrhundertlang eine höfische Kunst waren.

II. 3. Die Herkunft von Schattenspiel und Scherenschnitt:

Über Bali, Java, Indien und den Vorderen Orient (besonders in Ägypten seit dem 12. Jahrhundert) waren die Schattenspiele im 17. Jahrhundert über Italien und Frankreich nach Europa gelangt.²² Martin Knapp berichtet in seinem Buch, daß 1582

¹⁸ ebd., S. 28.

¹⁹ ebd., S. 28.

²⁰ Müller, Jean Paul, S. 115.

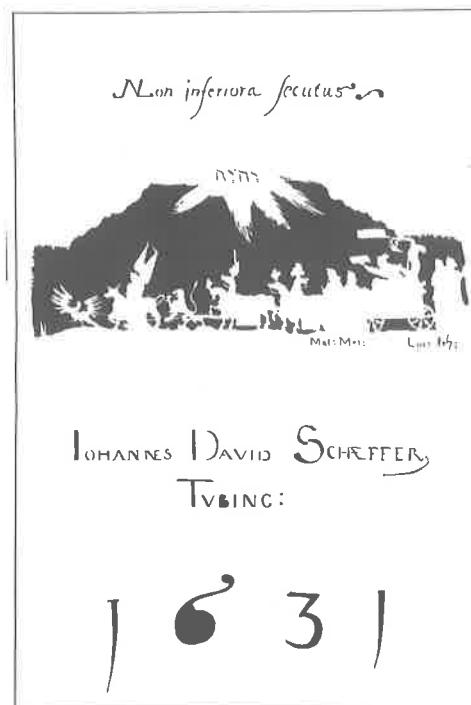
²¹ Siehe dazu auch Erik Iversen, *The Myth of Egypt and its Hieroglyphics in European Tradition*, Copenhagen 1961.

²² Ein Standardwerk ist das Buch von Georg Jacob, *Geschichte des Schattentheaters im Morgen- und Abendland*, Hannover 1925.

vor dem türkischen Sultan die Zünfte, auch die der Papierschnitzer, paradiert haben.²³

Fast zeitgleich tauchen erste Scherenschnittarbeiten auf, so eine Illustration zu dem vor 1509 entstandenen *Liber Passionis Domini nostri Jesu Christi cum figuris et characteribus ex nulla materia composita*²⁴. Jedoch ist dies bis heute einer der wenigen nachweisbaren Scherenschnitte des 16. Jahrhunderts. Für das 17. Jahrhundert sind im deutschsprachigen Raum etliche Schnitte, geschnitten mit Messer und/oder Schere, nachweisbar. „Die ersten freien Scherenschnitte sind in Stammbüchern zu finden, nach derzeitigem Forschungsstand dürfte eine mit schwarzem Papier unterlegte Kreuzigungsszene der älteste sein. Er stammt von Hieronymus Bechler um 1596 und befindet sich im Stammbuch des Augsburger Patriziers Philipp Hainhofer.“²⁵ Hier divergieren die Annahmen von Weber und Willersinn.

Bei Pazaurek gilt noch ein Scherenschnitt von 1631 als die „älteste, bisher überhaupt feststellbare geschnittene Silhouette;...“²⁶ - es handelt sich dabei um ein Stammbuchblatt, „das eine theologische These von Johannes David Schaeffer zum Gegenstande hat [...]“.²⁷ Pazaureks Kenntnisstand beruht auf dem Jahr 1909; er weist nach, daß die bis zu diesem Jahr bestehende Annahme, daß die ältesten Zeugnisse der Scherenschnittkunst „eine Folge von achtundfünfzig geschnittenen Szenen von Jagden, Kämpfen, Theaterdarstellungen, allegorischen und heraldischen Motiven mit der Autorensignatur R. W. Hus und den Jahreszahlen 1653 und 1654 (Dresden, Sammlung R. Härtel)“ seien, nicht richtig ist.



²³ Deutsche Schatten- und Scherenbilder aus drei Jahrhunderten. Mit 278 meist noch nicht veröffentlichten Bildern nach geschnittenen Originalen. Gesammelt und herausgegeben von Martin Knapp, Dachau [um 1915], S. 3.

²⁴ Angabe gemäß Jürgen Willersinn, in: Schwarz Auf Weiß [im folgenden zitiert als „SAW“], 3 (1997), H. 5, S. 25.

²⁵ Claus Weber, Rudolf Wilhelm von Stubenberg, in: SAW, 3 (1997), H. 5, S. 7.

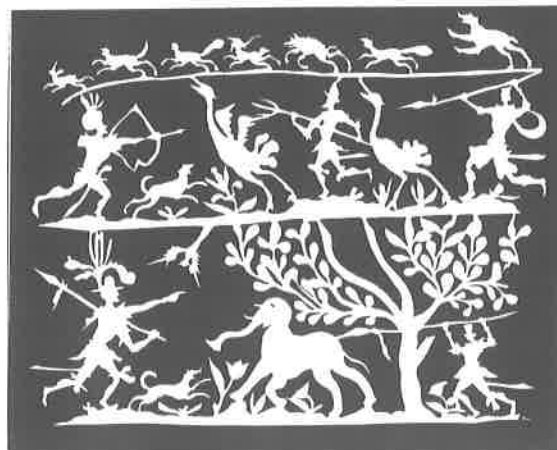
²⁶ Gustav E. Pazaurek, Schwarzkunst in Schwaben, Sonderdruck aus „Westermanns Monatshefte“, Januar 1909, S. 3.

²⁷ ebd., S. 5.

Inzwischen ist bekannt, daß die als Autorensignatur „R. W. Hus“ angesehene Initiale lange Zeit falsch gedeutet wurde.²⁸ Es ist nämlich die Initiale für Rudolf Wilhelm von Stubenberg (1643 - 1677). In Joachim von Sandrarts „Teutscher Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste“ von 1675 wird der Niederösterreicher Stubenberg bezeichnet als *„ein absonderlicher Künstler in Pergament ausschneiden mit der Scheer gewest, dergleichen in Europa nicht wird zu finden seyn.“*²⁹ Dasselbst heißt es über das Werk der Susanna Mayr (1600 - 1674) aus Augsburg: *„Es besteht aber in unterschiedlichen zierlichen Jagten, da diese rare Künstlerin mit der Scheer auf weißem Pergament, einer flachen Hand groß, viele wolgezeichnete Bäumlein und Reißlein geschnitten,...“*³⁰

Im Gegensatz zu dem Tübinger Albumblatt von 1631, ging Stubenberg mit seinen Scherenschnitten keine Verbindung von Bild und Text ein. Sie waren, so schreibt der Lehrer von Stubenberg, Paul Winkler, *„ein par stuklein von meines Jungen herrn unnützen arbeit, welche er in seinen müssigen stunden weil Er meistentheils sitzen muß, pflaget zu verrichten.“*³¹

Das Material der Scherenschnittarbeiten war (das teure) Pergament; wohl deshalb sind seine Arbeiten erstens von meist geringer Größe, und zweitens ungeeignet zur Illustration, da es sich um sogenannte Weißschnitte³² handelt, die, um auf hellem Untergrund wirken zu können, eines Kontrastmittels bedürfen. Das war offensichtlich zu aufwendig, als daß sich eine Illustration gelohnt hätte. Bei dem Albumblatt von Johannes David Schaeffer ist ersichtlich, daß der Aufwand zur Kontrastierung gering gewesen ist. Ein Großteil der Arbeiten von Stubenberg³³ hat Kampf- und Jagdszenen zum Inhalt, teilweise sogar mit exotischen Tieren, wie nebenan zu sehen ist. Entstanden sind diese exotischen Schnitte wohl unter dem Einfluß der viel gelesenen Reiseliteratur seiner Zeit.



²⁸ Siehe Martin Knapp, Deutsche Schatten- und Scherenbilder aus drei Jahrhunderten, München 1916, S. 16 - 20.

²⁹ Joachim von Sandrart, Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Malerey-Künste, 2 Bde. 1675/79. Lebender berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister, hrsg. von Arthur Rudolf Peltzer. München 1925, 1971, S. 304.

³⁰ ebd., S. 177.

³¹ Paul Winkler an Simon von Birken (22. Juli 1654), nach Silvia Glaser/Werner Schnabel, Künstlerische Lust-Hand-Arbeit, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 59. Bd. (1991), H. 3, S. 303.

³² Marlene Jochem sagt, daß die Weißschnitte keine unmittelbaren Vorbilder für den Schattenriß seien, *„da ihnen die typische Schwarzfärbung und die strenge Profilstellung fehlen.“* (Marlene Jochem, Die Blütezeit der Silhouetten und Scherenschnitte im 18./19. Jahrhundert, in: die waage, Nr. 2, S. 54.)

³³ Die meisten Scherenschnitte besaßen Max Bucherer und der Gründer der Schwabinger Schattenspiele Alexander von Bernus, ehe sie 1941 in den Bestand des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg gelangten.

Aber auch religiöse Szenerien hatte er geschnitten, wie auch in Frauenklöstern zu dieser Zeit Andachtsbilder und Ornamente geschnitten wurden. Diese Werke dienten nicht dazu, als Illustrationen religiöser Schriften Verwendung zu finden und veröffentlicht zu werden, sondern sie wurden für den privaten Gebrauch hergestellt. Meistens zierten diese Scherenschnitte Andachts- und Stammbücher; solche Stammbücher waren ursprünglich Genealogie-Bücher des Adels. Als *album amicorum* erscheint es seit dem 16. Jahrhundert zunehmend als ein Erinnerungsbuch, in das Freunde, Verwandte, Lehrer und andere vertraute Menschen etwas persönliches eintrugen. Bald war diese Sitte in den bürgerlichen Kreisen des 18. Jahrhunderts mit ihrem zeittypischen Freundschaftskult zu finden und erlebte dort ihren Höhepunkt.³⁴ (Das Ausschneiden wurde regelrecht zu einem Gesellschaftsspiel).

Man sieht also eine relativ kontinuierliche und selbständige Entwicklung des Scherenschnitts und der Verbindung von Buch und Scherenschnitt in Deutschland. Damit entgeht man der irrigen Annahme, daß die Scherenschnittkunst in Deutschland hauptsächlich und maßgebend von Frankreich beeinflusst worden sei. Das Verdienst Frankreichs war es, die Mode des Silhouettierens nach Deutschland gebracht, also etwas, das in Deutschland bereits vorhanden war, populär gemacht zu haben. Und auch die Bezeichnung *Silhouette* stammt aus Frankreich und wurde in den deutschen Sprachgebrauch übernommen.

II. 4. Zur Entstehung des Wortes Silhouette und seiner Bedeutung:

Der Generalkontrolleur der Finanzen in Frankreich (seit 1759), Étienne de Silhouette (1709 - 1767), war ein eifriger Scherenschneider und schmückte sogar die Wände seines Hauses mit den Ergebnissen seiner Kunstfertigkeit. Seine Vorschläge zur Sparsamkeit waren berühmt, und *à la Silhouette*³⁵ galt bald als Inbegriff der Ärmlichkeit, des nur Nützlichen ohne den Luxus der Schönheit; unter anderem schlug er vor, anstatt teure Miniaturalereien in Auftrag zu geben, selbst günstige Scherenschnitte zu erstellen. „Trotz des Bspöttelns trat die armselige Kunst des Silhouettierens einen Siegeszug durch die Welt an. Vornehmlich widmete ihm herzliche Teilnahme das gebildete Bürgertum. Man sah in ihr ein billiges Mittel, sich ein Konterfei, wenn auch nur ein unvollkommenes, zu beschaffen [...]“³⁶ Der Schriftsteller Louis-Sébastien Mercier (1740 - 1814) klagte in seinem „Tableau de Paris“: „Seither erschien alles *à la Silhouette*, die Moden erhielten in ihren Mustern des Gepräges der Magerkeit und Ärmlichkeit, die Tabakdosen bestanden aus rohem Holz, die Porträts waren schwarze Profilbilder, nach den Schatten, die eine Kerze auf weißes Papier wirft.“³⁷

Wir sehen also, daß mit dem Begriff *Silhouette* ein Porträt im Profil gemeint ist. Die Terminologie dieses Begriffs dehnte sich jedoch rasch von den 'portraits ombres' auf erweiterte Darstellungen von Personen, Personengruppen, Genreszenen und schließlich auf nicht personengebundene Bilder, wie Landschaften oder Arabesken, aus. Deshalb sind im deutschen Sprachgebrauch heute *Silhouette* und Scherenschnitt,

³⁴ Siehe dazu Gertrud Angermann, Stammbücher und Poesiealben als Spiegel ihrer Zeit. Nach Quellen des 18. - 20. Jahrhunderts aus Minden Ravensberg, Münster 1971.

³⁵ Der Name wurde 1835 schließlich von der Académie Française aufgenommen

³⁶ Georg Buss, Aus der Blütezeit der Silhouette, Leipzig 1913, S. 28.

³⁷ Zitiert nach Marianne Bernhard (Hg.), Schattenrisse, Silhouetten und Scherenschnitte in Deutschland im 18. und 19. Jahrhundert, München 1977, S. 8.

bzw. Schattenriß fast immer synonym. „Im Gegensatz dazu wird aber von der reinen oder klassischen Silhouette und von einem reinen Silhouettenstil gesprochen, dem nur der streng geschlossene, ganz ausgefüllte Umriß entspricht.“³⁸

Der Begriff *Silhouette* kam mit der Begeisterung für alles Französische gegen Mitte des 18. Jahrhunderts in den deutschen Sprachraum.

Der Erfolg der Silhouetten war begünstigt durch mannigfaltige Einflüsse. In den Pariser Salons befand man, „daß sie eine gewisse Verwandtschaft mit den völlig flach gemalten schwarzen Köpfen auf den roten griechischen und etruskischen Vasen besaßen, und gerade diese Übereinstimmung mit der herrschenden Mode sicherte ihnen die Teilnahme und den Erfolg.“³⁹ Zur Mode konnte die Silhouette dann werden, sobald sie ihrerseits in eine Modeströmung (Antike) geriet, die ihre Ausprägung dann am deutlichsten in der deutschen Epoche der Klassik fand.

Im Folgenden werden die Einflüsse auf den Scherenschnitt und die Literatur, vornehmlich in zeitlicher Reihenfolge, eingehend betrachtet. Hierbei wird weitestgehend der deutsche Sprachraum Gegenstand der Ausführungen sein, ist doch die Kunst des Scherenschnitts dort am besten gediehen, und man kann sagen, daß nirgendwo sonst eine ähnlich enge Beziehung zwischen Literatur und Scherenschnitt bestand als dies in Deutschland der Fall war und auch heute noch ist.

III. Der Darmstädter Kreis - Ausgangspunkt der Silhouettiermode in Deutschland:

Als erster nahm der Adel die Silhouettiermode, wie jede Mode, die von Frankreich nach Deutschland gelangte, gegen Mitte des 18. Jahrhunderts auf. Das Silhouettieren gereichte den Damen des Hofes zum Zeitvertreib und die bürgerlichen Gäste, mit denen sich der Hof gern umgab, wurden in dieses Vergnügen miteinbezogen.⁴⁰

Begünstigung fand diese Mode durch die bereits erwähnten Stammbücher und den Freundschaftskult, sowie durch die Physiognomik, deren berühmtester Verfechter der Schweizer Johann Kaspar Lavater (1746 - 1801) war.

Ein Versammlungspunkt, der all diese Strömungen bündelte, war der Hof der Landgräfin Henriette Christiane Karoline von Hessen-Homburg (1721 - 1777) in Darmstadt. Sie war eine literarisch interessierte Frau und scharte bedeutende Literaten um sich, so beispielsweise Wieland und Klopstock, dessen Oden sie sammeln ließ. Im Mittelpunkt stand der Darmstädter Kriegszahlmeister Johann Heinrich Merck, ein Freund Goethes⁴¹ und Lavaters.

Die Bedeutung des Darmstädter Hofes lag, wie erwähnt, in der Bündelung der Antriebe, in der Vereinigung und damit auch Beschleunigung der Einflüsse. Goethe

³⁸ Knapp, S. 3.

³⁹ Buss, S. 16.

⁴⁰ „Das Phänomen der Darmstädter Empfindsamen zeigt einerseits den Prozeß der Verbürgerlichung höfischer Kreise als eine Folge des Wandels der sozioökonomischen Struktur, andererseits aber auch gleichzeitig die bewußte Abgrenzung von der bürgerlichen Klasse durch den Empfindsamkeitskult der Eingeweihten, [...]“ Aus: Renate Krüger, Das Zeitalter der Empfindsamkeit. Kunst und Kultur des späten 18. Jahrhunderts in Deutschland, Wien und München 1972, S. 39.

⁴¹ Merck gilt als das Vorbild zu Goethes Mephisto.

und Merck setzten sich mit der Physiognomik auseinander und waren mehr oder weniger an der Entstehung von Lavaters „Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe“ (1775 - 1778) beteiligt. Dazu an anderer Stelle mehr.

Es gilt weitere Umstände zu berücksichtigen, die die Verbindung von Literatur und Scherenschnitt bestimmt haben. Dabei werden besonders jene kulturgeschichtlichen Entwicklungen miteinbezogen, in denen das Wesen des Scherenschnitts seinen Ausdruck findet.

III. 1. Winckelmann und die Entdeckung der Antike:

Johann Joachim Winckelmann (1717 - 1768) lenkte insbesondere durch seine „Geschichte der Kunst des Altertums“ (1764) das Augenmerk auf die griechische Antike, deren Wesen er als „edle Einfalt und stille Größe“ charakterisierte; damit bestimmte er das Schönheitsideal der deutschen Klassik. Nach der überbordenden Fülle des Barock und der Geziertheit des Rokoko, erscheint als logische Folge eine formale Beruhigung. „Die reinsten Quellen der Kunst sind geöffnet: glücklich ist, wer sie findet und schmecket.“⁴² Darin ist ebenfalls die Aufforderung nach Anschauung enthalten; die Reise dient nicht der Erholung und Zerstreuung, sondern sie soll der Bildung dienen.

Die Ausgrabungen von Herculaneum (seit 1709 - Ausgrabungen in Pompei gibt es erst seit 1860) fördern das Interesse, das der Antike entgegengebracht wird. Nicht mehr nur der Adelige begibt sich auf Kavalierstour zu den bedeutenden Orten Europas, sondern auch der gutsituierte Bürger konnte es sich nun, da Standes- und Berufsschranken nicht mehr unüberwindbar waren, erlauben, eine Bildungsreise zu machen, wo er die antike Kunst, unverfälscht, in natura und vor Ort zu betrachten vermochte, wo er sich sozusagen ein Bild machen konnte. „Bildung ist Erfahrung im wörtlichen Sinne geworden. Die Autorität der Bücher schwand, gleichzeitig wuchs der Anspruch, die Welt aus erster Hand kennenzulernen.“⁴³ Wo dies nicht möglich war, wie im zum osmanischen Imperium gehörenden Griechenland, lieferten literarische Erzeugnisse, man denke an Goethes „Iphigenie“, die sich an antiken Formen des Dramas orientiert oder an das Epos „Hermann und Dorothea“, hinreichend antike Stoffe. Der Scherenschnitt bedient sich gleichfalls antiker Stoffe und Stilformen. Und die erste Erwähnung eines Schattenrisses findet sich in der antiken römischen Literatur bei Plinius; er berichtet, daß in der Zeit um 600 v. Chr. des Töpfers Dibutades Tochter Corinthia den auf einen Felsen geworfenen Schatten ihres scheidenden Geliebten umrissen habe, um solchermassen ein Abbild von ihm zu erhalten.⁴⁴ Winckelmann schreibt, daß Dibutades von Sicyon der erste gewesen sei,

⁴² Johann Winckelmanns sämtliche Werke, Bd. 1 (Kleine Schriften), Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. Neudruck der Ausgabe 1825, hrsg. von Otto Zeller, Osnabrück 1965, S. 8.

⁴³ Hannelore Schlaffer, Epochen der deutschen Literatur in Bildern. Klassik und Romantik 1770 - 1830, Stuttgart 1986, S. 203.

⁴⁴ Die Thematik greift Gottfried August Bürger (1747 - 1794) im Gedicht „Molly's Abschied“ auf; die vorletzte von vier Strophen lautet: „Vom Gesicht, der Mahlstatt deiner Küsse,/ Nimm, so lang' ich ferne von dir bin,/ Halb zum mindesten im Schattenrisse/für die Phantasie die

der den Versuch machte, „in nassen Thon zu bilden,[...]“⁴⁵ Von dem deutschen Maler F. Daeger gibt es ein „Korinthia“-Gemälde, das mit ‚Die Erfindung der Malerei‘ betitelt ist. Ähnlich lautet der Titel eines Gemäldes des Italieners Felice Giani (1758 - 1823), nämlich ‚Die Geburt der Malerei oder die Geschichte der Dibutadis‘.

Und Karl Friedrich Schinkel (1781 - 1841) schuf einen Entwurf zu einem Fresko, auf dem unter anderem ein Jüngling abgebildet ist, der den Umriss seiner Geliebten nachzeichnet (Schinkel behandelt also das Korinthia-Motiv mit vertauschten Rollen). Von großem Belang für die griechische Kunst als Grundlage der Klassik, ist die griechische Vasenmalerei der archaischen Zeit (ca. 7. und 6. Jahrhundert v. Chr.), insbesondere der schwarzfigurige Stil aus Korinth - man denke an die erwähnte Korinthia! - wird zum Vorbild für eine ganze Epoche.⁴⁶ In Betrachtung des reinen Silhouettenstils, weist Knapp darauf hin, daß das Vasenbild der Griechen „in der Regel Innenritzen und Innenzeichnungen [hat]“⁴⁷. Weiters führt er aus:

„Es mag sein, daß einzelne Figurendarstellungen der Schattenbildniskunst an griechische Vasenbilder oder andere Erzeugnisse der alten Kunst erinnern und daß vielleicht da und dort eine ähnliche Wirkung angestrebt worden ist. Ja man hat gerade in jener Zeit der Neubelebung altklassischer Kunstideale, die mit der Blütezeit der Silhouette zusammenfällt, um die Wende des 18. Jahrhunderts, auf einen solchen Zusammenhang hingewiesen, so etwa Goethe, wenn er im November 1806 an Philipp Otto Runge, der ihm einige seiner Ausschnitte übersandt hatte, schreibt: ‘Es ist mir eine angenehme Empfindung, durch die Freude an diesen bedeutenden und gefälligen Produktionen eine frühere Epoche an eine spätere, die durch einen ungeheuren Riß von einander getrennt scheinen, wieder anzuknüpfen.’ Doch wird man im Ernste einen entwicklungs-geschichtlichen Zusammenhang zwischen den griechischen Vasenbildern und den neueren Schattenbildnissen nicht konstruieren wollen.“⁴⁸

Zu Recht zeigt Knapp kein direktes Abstammungs-, sondern ein Verwandtschaftsverhältnis auf. Da sich diese Arbeit ja weitgehend als eine literaturwissenschaftliche versteht, verzichte ich auf weitere kunstgeschichtliche Betrachtungen, sofern sie nicht unmittelbar dem besseren Verständnis der literarischen Themen nützen.

Die Betrachtung gilt in der Zeit auch dem Individuum. Durch den Verlust eindeutiger Zuordnungen und der damit verbundenen Unsicherheit, den Menschen richtig einzuschätzen, verlegen sich die Zeitgenossen darauf, sichtbare Zeichen zu deuten „und das Innre [als] eine unmittelbare Fortsetzung des Aeußern“⁴⁹ zu sehen. Das

Abschrift hin!“ Aus: Gottfried August Bürger, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Günter und Hiltrud Häntzschel, München 1987, S. 129f.

⁴⁵ Winckelmann, *Sämtliche Werke*, Bd. 1, S. 38.

⁴⁶ An weiterführender Literatur empfehle ich John Boardman, *Schwarzfigurige Vasen aus Athen. Ein Handbuch*. Mainz 1977. Ferner: Ingeborg Tetzlaff, *Griechische Vasenbilder*. Köln 1980.

⁴⁷ Knapp, S. 4.

⁴⁸ Knapp, S. 4.

⁴⁹ Johann Kaspar Lavater, *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*, 4 Bde., Leipzig / Winterthur 1775 - 1778; Faksimiledruck: Zürich 1968/69, Bd. 1, S. 13.

Bewußtsein des Zeitgenossen von Vergänglichkeit bestärkt ihn in der Auskostung des Augenblicks und seinem Festhalten an der Erinnerung; sich ein Bild vom Menschen machen zu können, eine Bildung im Sinne des Wortes, war das Anliegen von Lavaters Hauptwerk. Der Erfolg seiner Physiognomik entsprach dem Verlangen der Epoche nach Anschauung; doch auch scharfe Kritik begleitete die These, aus dem Äußeren, dem Profil eines Kopfes, das Wesen, den Charakter eines Menschen erkennen zu können. Lavaters Antagonist war der Göttinger Professor Georg Christoph Lichtenberg.

Die Auseinandersetzungen um die Physiognomik sind für diese Arbeit auch deshalb so bedeutungsvoll, weil hier zum einen der Scherenschnitt, beziehungsweise das Silhouettieren, weit über die bisherige Auffassung vom Scherenschnitt als modische Kleinkunst hinausging, und zum anderen nahezu alle Literaten mal mehr, mal weniger an der Physiognomik-Diskussion beteiligt waren und der Scherenschnitt verstärkt Eingang in die Literatur fand, sei es in der Lyrik oder Prosa oder in der Abhandlung verschiedener Kunsttheorien, sei es als Illustration in Büchern. Doch zunächst zur Physiognomik-Diskussion.

III. 2. Die Diskussion um die Physiognomik:

Der Philosoph und Mathematiker Christian Frhr. von Wolff⁵⁰ übertrug die mathematische Methodik auf wissenschaftliches Denken und stellte fest, *„daß nichts in der Seele vorgehet, dem nicht zugleich eine Veränderung im Leibe entspräche [...] Die Kunst, der Menschen Gemüter aus der Gestalt der Gliedmaßen und des ganzen Leibes zu erkennen, welche man die Physiognomik zu nennen pflegt, hat wohl einen triftigen Grund.“*⁵¹

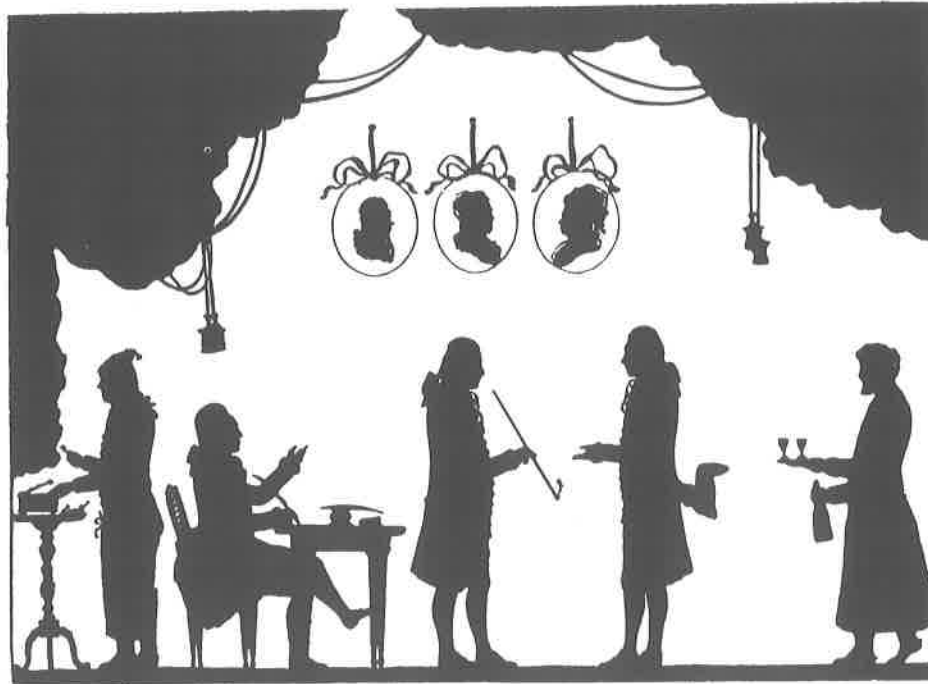
Berücksichtigt Wolff⁵² noch den „ganzen Leib“, so beschränken sich Zimmermann und Lavater auf das Profil des Kopfes, und so wird denn die Physiognomik auch aufgefaßt. Wegbereiter dieser Physiognomik war Johann Georg Zimmermann, der nicht nur wie Lavater aus der Schweiz kam (seit 1768 jedoch in Hannover lebend), sondern auch dessen Verleger war und ihn in seinen Bestrebungen unterstützte, wie es so sehr der Darmstädter Kreis tat. Nicht umsonst ist der zweite Versuch der 'Physiognomischen Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe' (1776) der Prinzessin von Hessen-Darmstadt, regierende Herzogin von Weimar, gewidmet. Der Darmstädter Kreis brachte die Herren Johann Kaspar Lavater, Johann Wolfgang Goethe, Jacob Michael Reinhold Lenz und Johann Heinrich Merck zusammen.

⁵⁰ Die Schreibweisen des Nachnamens lauten 'Wolf' oder 'Wolff'. Er lebte von 1679 - 1754.

⁵¹ Zitiert nach Georg Buss, *Aus der Blütezeit der Silhouette*, Leipzig 1913, S. 34.

⁵² Um der mitunter noch vorkommenden fehlerhaften Meinung vorzubeugen, vor Wolf hätte es keine Bücher über die Physiognomik gegeben, sei deshalb als Beispiel folgendes aufgeführt: „Die Physiognomie des Menschen. Vier Bücher von Johannes Baptista Porta aus Neapel. Zur Deutung von Art und Charakter des Menschen aus den äußerlich sichtbaren Körperzeichen. Mit vortrefflichen, nach der Natur gezeichneten Bildern. Für jedermann zu lesen nützlich und dankbar“. Aus der lateinischen Ausgabe von 1593 ins Deutsche übertragen und mit Anmerkungen versehen von Will Rink, Radebeul / Dresden 1931.

Durch Vermittlung Goethes wurde Merck Redakteur der 'Frankfurter Gelehrten Anzeigen'; in der Folge lernte Merck Charlotte Buff aus Wetzlar kennen, die dann das Vorbild für die 'Charlotte' in Goethes 'Werther' wurde.



Auf einer Reise auf Rhein⁵³ und Lahn im Sommer des Jahres 1774 konkretisierte sich Lavaters Vorhaben, durch die von seinen Mitreisenden Goethe und Basedow zugesagte Unterstützung am Werk - durch verschiedene Maßnahmen, wie die Beibringung möglichst vieler Silhouetten, die sie zum Teil selbst bei mancher Gelegenheit schnitten, und die gedankliche Unterstützung.⁵⁴

⁵³ Siehe dazu: Adolf Bach (Hg.), Goethes Rheinreise mit Lavater und Basedow im Sommer 1774, Zürich 1923.

⁵⁴ „Er machte so eben ernstliche Anstalten zu seiner größern Physiognomik, deren Einleitung schon früher in das Publikum gelangt war. Er forderte alle Welt auf, ihm Zeichnungen, Schattenrisse, besonders aber Christusbilder zu schicken, und ob ich gleich so gut wie gar nichts leisten konnte, so wollte er doch von mir ein für allemal auch einen Heiland gezeichnet haben, wie ich ihn mir vorstellte. Dergleichen Forderungen des Unmöglichen gaben mir zu mancherlei Scherzen Anlaß, und ich wußte mir gegen seine Eigenheiten nicht anders zu helfen, als daß ich die meinigen hervorkehrte.“ Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, hrsg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller und Gerhard Sauder, Bd. 16, Dichtung und Wahrheit, hrsg. von Peter Sprengel, München 1985, S. 641f.

Nach der Reise richtet Goethe am 5. Dezember 1774 ein Gedicht an Merck, eine Epistel mit dem 'Lied des physiognomischen Zeichners'.

O dass die innre Schöpfungskraft
Durch meinen Sinn erschölle
Dass eine Bildung voller Safft
Aus meinen Fingern quölle.
Ich zittre nur ich stottre nur
Ich kann es doch nicht lassen
Ich fühl ich kenne dich Natur
Und so muss ich dich lassen.

Wenn ich bedenck wie manches Jahr
Sich schon mein Sinn erschliesset,
Wie er wo dürre Heide war
Nun Freudenquell geniesset.
Da ahnd ich ganz Natur nach dir
Dich frey und lieb zu fühlen
Ein lustger Springbrunn wirst du mir
Aus tausend Röhren spielen
Wirst alle meine Kräfte mir
In meinem Sinn erheitern
Und dieses enge Daseyn hier
Zur Ewigkeit erweitern.

Wie trefflich es Goethe verstand, aus der Silhouette auf den Charakter einer Person zu schließen, zeigt eine Begebenheit, bei welcher Goethe über das Schattenbild der ihm von der bloßen Anschauung her unbekannten Frau von Stein folgendermaßen von J. G. Zimmermann (in einem Brief an Charlotte von Stein) zitiert wird: „*Es wäre ein herrliches Schauspiel zu sehen, wie die Welt sich in dieser Seele spiegelt. Sie sieht die Welt, wie sie ist, und doch durch das Medium der Liebe.*“⁵⁵

Fast schon enthusiastisch berichtet Zimmermann der Frau von Stein: „*Jamais à mon avis on n'a jugé sur une silhouette, avec plus de génie, jamais on n'a parlé de vous, Madame, avec plus de vérité.*“⁵⁶

Das Medium 'Scherenschnitt' machte diesbezüglich Goethe selbst zum Medium: Er silhouettierte - ohne freilich über das Porträt hinauszugehen - , er ließ sich dutzende Male silhouettieren, und er unterlegte manche Silhouette mit Gedichten, so seinen Schattenriß für das Stammbuch des Johann Friedrich Anthing, den er mit folgenden Versen versah:⁵⁷

Es mag ganz artig sein wenn Gleich' und Gleiche
In Proserpinens Park spazieren gehn,
Doch besser scheint es mir im Schattenreiche
Herrn Anthings sich hieroben wiedersehn.

de Goethe

Weimar d. 7. Sept. 1789.

Er sammelte Silhouetten, vor allem sehr viele für Lavater; aber er stellte auch etliche auch zu Alben zusammen, wie beispielsweise für Marianne von Willemer⁵⁸, als

⁵⁵ Zitiert nach Christa Pieske, Schattenrisse und Silhouetteure, Darmstadt 1963, S. 8.

⁵⁶ Bernhard Suphan, Briefe von Goethe und Frau von Stein an J. G. Zimmermann, in: Wartburgstimmen, Mai 1904, H. 1, S. 179.

⁵⁷ Goethe, Sämtliche Werke, Bd. 3. 2, hrsg. von Hans J. Becker u.a., S. 152.

⁵⁸ Marianne von Willemer (1784 - 1860) war das Vorbild für die 'Suleika' im West-östlichen Divan (1819).

solche Alben schon ein wenig aus der Mode waren. „Die Neigung zu Schattenrissen hat etwas das sich dieser Liebhaberei nähert. Eine solche Sammlung ist interessant genug, wenn man sie in einem Portefeuille besitzt. Nur müssen die Wände nicht mit diesen traurigen, halben Wirklichkeiterscheinungen verziert werden.“⁵⁹

Goethe hat trotzdem eine vielfältige, nicht zu unterschätzende Wirkung für den Scherenschnitt gehabt.

Die stärkste Rolle spielte der Scherenschnitt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in den 'Physiognomischen Fragmenten', die - da viel diskutiert - ihrerseits die Entwicklung des Scherenschnitts vorangetrieben hat.

Am 20. Januar 1775 schreibt Merck an Lavater:

„Ich bin das erstemal betreten gewesen, da ich von Ihrer Physiognomik hörte, u. wunderte mich, daß ein Kluger Mann unsrer Zeit, Gefühl in Paragraphen theile, u. uns durch Wörter riechen u. schmecken lehren wolte. [...] Es kan kein Mensch so sehr von der Wahrheit u. Existenz der Physiognomik überzeugt seyn als ich. sie ist den Menschen so nöthig u. natürl. wie Sprachfähigkeit, u. eben weil sie kein andres Organ nöthig hat zu empfangen u. wiederzugeben, so sind u. bleiben ihre Abspiegelungen u. Eindrücke tief, rein, u. wahr in die Seele.[...] Ich habe mich noch an allen Menschen betrogen, wenn ich nicht dem ersten Eindruck gefolgt bin, u. nachher durch näheren Umgang mein Urtheil gemildert hatte. Das was mir das erstemal nicht gefiel, oder was ich nicht dechiffriren konnte, war immer das, was uns nach Jahren des Umgangs, Freundschaft, Dienstleistungen doch aus einander brachte oder entfernt hielt.“⁶⁰

III. 2. 1. Lavaters Ansicht zum Scherenschnitt:

„Der Scherenschnitt war das erste Medium der Vervielfältigung, mit dessen Hilfe sich der Leser selbst zum Physiognom machen konnte. [...] Der Eifer des Schattenreißens zeigt, wie neugierig die Menschen damals aufeinander waren und wie sehr Lavaters Werk eine Geburt der Zeit ist.“⁶¹ (Wenigstens wurde der Hersteller von Schattenrissen nun zum Physiognomen, der den Charakter der silhouettierten Person zu entschlüsseln suchte; das Interesse galt doch immer noch dem Individuum selbst).

Allerdings ist einzuwenden, daß Lavater eine künstlerische Entwicklung des Silhouettierens nicht im Sinn gehabt hatte; er bleibt einzig und allein dem reinen Profil des Kopfes, welcher Sitz von Seele und Verstand sei, verhaftet. Mit dieser Haltung ergreift er sogleich Partei für Winckelmann⁶² und seine debattierte Theorie der antiken Kunst, in welcher der Ursprung der Klarheit und Schönheit, die 'edle Einfalt und stille Größe' der antiken Kunst eben nicht einer idealistischen Emporhebung entspringt, sondern der getreuen Nachahmung der Natur. Darauf geht Lavater im Fragment 'Ueber Schattenrisse' des zweiten Bandes der 'Physiognomischen Fragmente' ein. „Das Schattenbild von einem Menschen, oder einem menschlichen Gesichte, ist das schwächste, das leerste, aber zugleich das wahrste und getreueste Bild,

⁵⁹ Goethe, Sämtliche Werke, Bd. 6. 2, hrsg. von Victor Lange u.a., München 1988, S. 122f.

⁶⁰ Johann Heinrich Merck, Briefe, hrsg. von Herbert Kraft, Frankfurt 1968, S. 125f.

⁶¹ Schlaffer, Klassik und Romantik, S. 18.

⁶² Siehe die Meinung von Merck zu „Winckelmann“, Merck, Briefe, S. 234 (Brief an die Herzogin Anna Amalia vom „16ten August. 1779.“).

das man von einem Menschen geben kann; das schwächste; denn es ist nichts Positives; es ist nur was Negatives, - nur die Gränzlinie des halben Gesichtes; - das getreueste, weil es ein unmittelbarer Abdruck der Natur ist [...].“⁶³

Lavaters Werk sei, so preist es Christoph Martin Wieland 1775 im Teutschen Merkur, „eines der wichtigsten Producte unseres Jahrhunderts“ und „ein klassisches Werk unsrer Sprache“⁶⁴. Weiters ist die Rede von der „feurigen Einbildungskraft“, „dem hohen Grade des Dichter-Genies, ein so tiefspähender Blick - ins Innre der Natur,[...]“ Außer acht gelassen werden Erziehung und Lebensumstände, die den Menschen prägen. Lavater sagt, daß die Natur den Menschen bilde, dieser sich umbilde, und diese Umbildung doch wieder natürlich sei. Gleichzeitig hegt er die Befürchtung, der Silhouettierete könne sich, da er beobachtet würde, verstellen und seine wahre Natur verbergen oder zu verfälschen versuchen. Über diesen Gedanken beinahe resignierend, kehrt er zum Ideal der wahren Kunst; „ich nehme ein Medaillen- oder Bildsäulenwerk von Antiken; die Cartons eines Raphaels, die Apostel eines Vandyks, die Portraite eines Houbraken vor mich; diese darf ich betrachten, wie ich will; diese auf alle Seiten kehren.“⁶⁵

Trotzdem ließ sich Lavater unzählige Porträt-Silhouetten („ein unmittelbarer Abdruck der Natur“!) schicken, denn es gebe „keinen zuverlässigern, unwiderlegbarern Beweis ihrer objektiven Wahrhaftigkeit, als die Schattenrisse.“⁶⁶ Damit entkräftete Lavater seine zuvor geäußerte Befürchtung.

III. 2. 2. Lichtenberg und die Auseinandersetzung mit Lavater:

Georg Christoph Lichtenberg (1742 - 1799), Schriftsteller („Aphorismen“) und Professor für Physik in Göttingen, vergleicht die Methodik der Physiognomik mit der Meteorologie. Sie sei streng wissenschaftlich ausgerichtet, theoretisch begründet und handle mit lauter natürlichen Zeichen; und trotzdem sei sie in der Praxis oft unzuverlässig. Die Physiognomik wäre aber theoretisch unberechenbar, da der Mensch sich selbst bestimme und deshalb unberechenbar sei. Lichtenberg stellte der Physiognomik Lavaters die Pathognomik, die Deutung von der Leidenschaft, entgegen. Damit wird der ganze Mensch in seiner Haltung und Gestik in eine Betrachtung einbezogen.

Kroeber meint, daß es das Verdienst Lavaters war, „die Physiognomik, die bis dahin unter die Wahrsagerkünste gerechnet und mit Aberglauben und Chiromantie verquickt wurde, von diesen Fesseln befreit und auf eine selbständige und wissenschaftlichere Grundlage gestellt zu haben.“⁶⁷ Aber gerade Lichtenberg „verweist Lavaters Deutungen in die Sphäre des Aberglaubens und der Wundertäter, wenn er sie dem römischen Augurium

⁶³ Johann Kaspar Lavater, Physiognomische Fragmente, Bd. 2, S. 90.

⁶⁴ Christoph Martin Wieland, Gesammelte Schriften, hrsg. von der Deutschen Kommission der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1909ff., 1. Abt., Bd. 21 (1939), S. 185.

⁶⁵ Lavater, Von der Physiognomik, erschienen im Hannoverischen Magazin (1772), Spalte 176.

⁶⁶ Lavater, Physiognomische Fragmente, Bd.1, S. 91.

⁶⁷ Hans Timotheus Kroeber, Silhouetten aus Lichtenbergs Nachlaß von Daniel Chodowiecki, Wiesbaden 1920, S. 15.

und den Wetterregeln, der Prophetie der 'Delphischen Wörter' und den Zauberformeln eines Gaßner vergleicht."⁶⁸

Etwas wehmütig bekundet Lichtenberg, daß Lavater ihm in der Veröffentlichung physiognomischer Bemühungen zuvorgekommen sei, wo er doch schon 1770 in England physiognomische Studien betrieben habe. In der Ausprägung dieser Bemühungen aber liegt der Unterschied. Während Lavater empirisch-akribisch anhand unzähliger Silhouetten den Menschen erkennen wollte - eine Haltung, die im Grunde genommen auf eine große Verunsicherung und ein mangelndes Vertrauen dem Menschen gegenüber verweist -, unternahm Lichtenberg eine Gesamtbetrachtung des Individuums. „Nicht nur das Gesicht, der ganze Körper ist Ausdrucksträger der Person. [...] mit der Darstellung des ganzen Menschen akzeptierte Lichtenberg auch die sinnliche Existenz.“⁶⁹ Merck macht Lichtenberg den Vorwurf, seine Behinderung versage ihm überhaupt jede Menschenliebe, es heißt in einem Brief vom 8. Mai 1778 an Lavater:

*„Ich kenne Lichtenbergen von Person. Er ist mehr als Wizling, er ist einer der denkendsten Köpfe, der dabey das Glück gehabt, das grosse Gewirre der Welt zu sehen, - nur zu sehen. Denn eigentl. hat er nie auf andre Menschen durch Freundschaft u. Liebe eingewirkt. [...] er ist sehr ausgewachsen u.s.w. Dieß hindert ihn auch die Menschen zu lieben, weil er so praegravirt ist.“*⁷⁰

9 Tage später schreibt Merck an Lavater:

*„Allein alles was er von Moralität, Tugend, Freundschaft u.s.w. sagt ist Locus communis, Gleißnerey, u. Sie können mir auf mein Wort glauben, er liebt niemand wie sich . - Seine Briefe an alle Menschen die er fangen will, sind so warm wie Winkelmann seine, u. eben so unwahr, u. studirt. - Liebe ist ihm meist Schwachheit - [...]“*⁷¹

Im Gegensatz zu Lavater, dessen Beobachtungen nur selten über die Sphäre elitärer Gesellschaften hinausgingen, wollte Lichtenberg den Menschen auch in seiner Vielfältigkeit zeigen. Dies zeigen deutlich die Kupferstiche des Daniel Chodowiecki (1726 - 1801), den Lichtenberg, der Herausgeber des 'Göttinger Taschen-Calenders', 1776 als Illustrator gewinnen konnte. „Am Anfang der Zusammenarbeit entstehen die ersten Darstellungen bürgerlicher Empfindungsweisen überhaupt. Ihre Bedeutung für die Entwicklung des Selbstverständnisses des gebildeten Publikums kann nicht hoch genug eingeschätzt werden.“⁷² Mit Chodowiecki „und seinen bis heute gültigen Goethe-Illustrationen beginnt um 1770 eine neue Epoche der Illustration, in der das Bild aus der ganz und gar dienenden Funktion heraustritt und eine Eigenständigkeit neben der Literatur gewinnt.“⁷³ Zu dem Verhältnis von Text und Bild an anderer Stelle mehr.

In Abgrenzung zu Lavaters Physiognomik hatte Lichtenberg seine physiognomischen Betrachtungen schließlich - zurecht - Pathognomik genannt, wie

⁶⁸ Schlaffer, Klassik und Romantik, S. 20f.

⁶⁹ ebd., S. 26.

⁷⁰ Merck, S. 178.

⁷¹ ebd., S. 181.

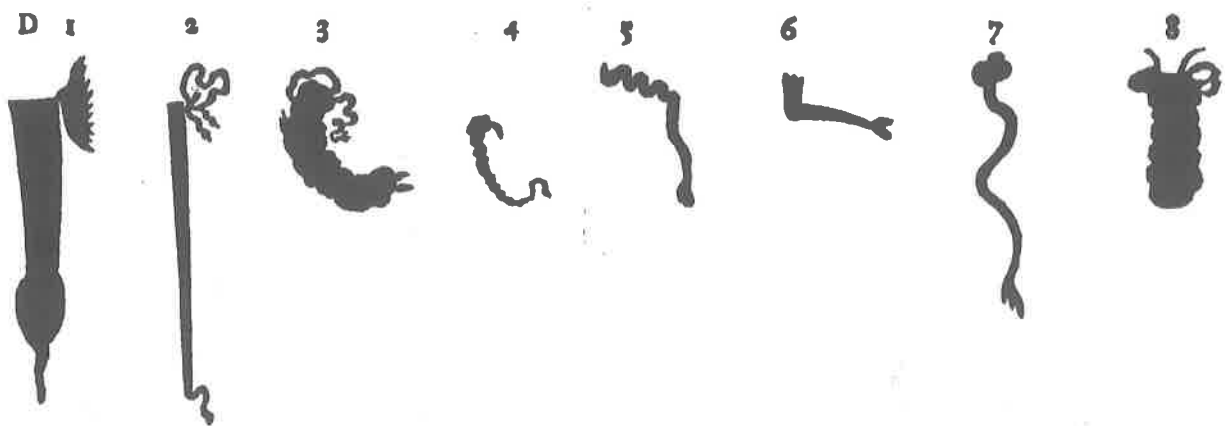
⁷² Schlaffer, Klassik und Romantik, S. 26.

⁷³ ebd., S. IX

oben zu lesen war. Und er ist noch einen Schritt weiter gegangen, indem er Lavaters Fragmente parodiert hat. „Lichtenbergs Fehler ist, daß er Sie [Lavater] nicht von Angesicht kennt - ich bin gewiß versichert, als denn ist er nicht im Stande eine Zeile solches garstigen lustigen Wizes sich zu erlauben.“⁷⁴ - (die Parodie hat ja immer den Sinn, dem Gegner geistreich begegnen zu wollen).

Seinem „1783 im 5. Band von Baldingers Neuem Magazin für Ärzte“ erschienenen 'Fragment von Schwänzen' gelingt dies auf vorzüglich witzige Weise, wie unten zu sehen ist. (Die Erklärungen zu den Schwänzen befindet sich im Anhang, S77)

*Acht Silhouetten von Purschenschwänzen
zur Uebung.*



Zu Beginn der achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts nahm das Interesse an der Physiognomik ab. Ausschlaggebend dafür war nicht nur ein Weiterkommen in der Wahrnehmung, eine, durch vielfältige Einflüsse - erinnert sei an die Bildungsreise - sich stetig wandelnde Sichtweise, sondern auch ein Abflauen in der reinen, nur die Profile berücksichtigende, Silhouettiermode, die ferner durch eine ermüdend und ernüchternd wirkende Physiognomie-Debatte ihren originären Reiz verlor. Zudem beschränkte der hohe Preis für die vier Bände der 'Physiognomischen Fragmente' den Zugang zu einem breiteren Publikum; Merck heißt das gut: „Was mir besonders an dem Buche gefällt, ist daß es 3 Carol. kostet, u. also nicht allgemein werden kan.“⁷⁵

Die Physiognomik wollte sich demnach auf einen erlauchten Kreis beschränkt wissen, sowohl was die Streuung der Bände auf dem Buchmarkt durch Steuerung des Preises betraf, als auch durch die Einschränkung in der Auswahl der Silhouetten,

⁷⁴ ebd., S. 178.

⁷⁵ Merck, S. 127.

die vornehmlich Angehörige der oberen Gesellschaftsschichten zeigen, und den unteren Schichten dann meist nur die Rolle des Abnormen zur Exemplifizierung physiognomischer Thesen zugestand. Dem Anspruch, den der Autor im Titel - hier vor allem die 'Beförderung der Menschenliebe'- erhebt, wird er zumindest dadurch nicht gerecht. Dies macht das Abflauen der Physiognomikbergeisterung auch unter diesem Gesichtspunkt verständlich; es hatte überdies dem Medium 'Scherenschnitt' eigentlich nicht geschadet, da er lediglich als Vehikel für Lavaters Thesen diente. Viel eher muß man feststellen, daß der Scherenschnitt offensichtlich darin bestärkt wurde, sich als Kunstform in einer größeren Vielfalt als bisher - in Abgrenzung zu der bloßen Silhouette - herauszubilden. Dieser Schub beförderte ihn zusehends zu einem Illustrationsmittel für Druckerzeugnisse, er trat sozusagen aus dem Schatten der 'Physiognomischen Fragmente'.

Der Scherenschnitt illustrierte vor allem die Lyrik, er wurde Gegenstand in Prosa und Lyrik, er stellte Literaten dar und gab ihnen manches Mal Anstoß zu schriftstellerischen Tätigkeiten, wie nachher zu erfahren sein wird.

Merck verschließt sich künftigen Sichtweisen von vornherein, wenn er im Brief vom „15ten Febr. 1775“ an Lavater unter 5.) schreibt:

„Ich wenigstens bin nicht eher ruhig bey Erblickung einer Neuen Menschengestalt, biß ich den in meiner Erinnerung gefunden habe, der ihm gleich sieht. Ich glaube an die entfernteste FamilienAehnlichkeiten, u. so gar NationalZüge bey allen Menschen, ausser bey den Dänen nicht [!], die wahrscheinlich auch keinen Charakter haben. Beym weiblichen Geschlechte, weil ihre Charaktere ganzer sind, u. weniger durch Schrifften u. Reisen gemodelt werden, ist viel aus der Homogenität zu schliessen, besonders in dem was man Temperament oder Keuschheit nennt.“⁷⁶

Goethe nahm später Abstand zu solch einer Haltung⁷⁷ und damit Abstand zu Lavater; „Goethe, [...], hält sich nicht mit den oft so absurden Ergebnissen von Lavaters Werk auf. Die Aufmerksamkeit überhaupt erst auf den wirklichen Menschen gerichtet zu haben, sei Lavaters Verdienst für ihn, Goethe, und freilich auch für die Literatur gewesen, die der alten Topoi, Typologien und satirischen Charakterologie müde geworden war.“⁷⁸

Bei aller Wertschätzung und Zuneigung für Lavater, die Goethe auch nach Erscheinen sämtlicher Bände der 'Physiognomischen Fragmente' noch hegte⁷⁹, bleibt eine Distanz spürbar. „Nach der Italienreise gehört Lavater für Goethe zur Klasse der betrogenen Betrüger[...].“ Erst in Dichtung und Wahrheit „gelang es Goethe wieder, den alten Respekt vor Lavaters Individualität zu erneuern.“⁸⁰ In Schillers spöttischer

⁷⁶ ebd., S. 131.

⁷⁷ In „Dichtung und Wahrheit“ ist von der Distanzierung zu Lavater zu lesen.

⁷⁸ Schlaffer, *Klassik und Romantik*, S. 21.

⁷⁹ „Lavater ist und bleibt ein einziger Mensch, den man, nur 3 Schritte von ihm, gar nicht erkennen kan. Solche Wahrheit, Glauben, Liebe, Gedult, Stärcke, Weisheit, Güte, Betriebsamkeit, Ganzheit, Manigfaltigkeit, Ruhe pp ist weder in Israel noch unter den Haiden.“, in: Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Hartmut Reinhardt. Frankfurt 1997, II. Abt. Bd. 29 (Briefe, Tagebücher und Gespräche), S. 224.

⁸⁰ ebd. S. 879. Siehe in „Dichtung und Wahrheit“ v. a. das 12. Buch (Ende) und das 13. Buch (Anfang).

„Grabinschrift“ wird der Abgesang auf Lavaters Werk zu Beginn der achtziger Jahre deutlich:⁸¹

GRABINSCHRIFT eines gewissen - Physiognomen

Weiß Geistes Kind im Kopf gesessen,
Konnt' er auf jeder Nase lesen:
Und doch - daß er es nicht gewesen,
Den Gott zu diesem Werk erlesen,
Konnt' er nicht auf der s e i n e n lesen.

Begierig begrüßt, dann milde belächelt, das waren die 'Physiognomischen Fragmente' von Lavater.

In scherzhafter Weise greift hier Hoffmann die deskriptive Haltung der Physiognomik auf und parodiert ihren Ernst und Eifer, steigert diese Haltung gar, indem er sich selbst zum Objekt der Betrachtung macht.



⁸¹ Schillers Werke, National-Ausgabe (NA), hrsg. von Julius Petersen und Friedrich Beißner, Weimar 1943ff., Bd. 1, S. 87. Siehe speziell zur 'Nase' Jean Pauls „Physiognomisches Postskript über die Nasen der Menschen“, in: Sämtliche Werke, Abteilung II, Bd. 2, hrsg. von Norbert Miller und Wilhelm Schmidt-Biggemann, München 1976, S. 304 - 309.

IV. Der Scherenschnitt als Mittel der Illustration:

Lavaters 'Physiognomische Fragmente', die Auslöser für eine Fülle von Veröffentlichungen von Porträt-Sammlungen wurden, welche dem Wunsch nach Anschauung und Erkenntnis entsprachen, ließen den Scherenschnitt - zunächst überwiegend als Porträtsilhouette - zu einem geeigneten Mittel der Illustration werden. Zahllose Scherenschnitte finden sich in Taschenkalendern, Almanachen und dergleichen. Zugleich rief der Physiognomik-Streit den Wunsch nach anderen Menschenbildern hervor. Das mußte sogar Lichtenberg ein wenig erstaunt haben, denn seine eigenen Arbeiten über die Physiognomik, die zunächst als ein Beitrag im 'Göttinger Taschen-Calender auf das Jahr 1778' erschienen und als eigenes Heftchen in zweiter vermehrter Auflage im Verlag des Johann Christian Dieterich herauskamen, sollten wider Lichtenbergs Erwartung keine dritte Auflage erfahren, und das trotz der Tatsache, daß er keinen Geringeren als Chodowiecki⁸² mit der Illustrierung beauftragen wollte und dies auch angekündigt hatte.

Diese Begebenheit zeigt deutlich, daß die Silhouette einerseits an einen Punkt gelangt war, wo sie sich von der Physiognomik zu entfernen hatte, um nicht in den Sog des Desinteresses an der Physiognomik zu geraten, und wo sie sich zum anderen als stark genug erwies, unabhängig von der Physiognomik, ihr bislang doch recht eingegengtes Wesen zu neuer Blüte entfalten zu können. Und der Begriff 'Scherenschnitt' (oder 'Schattenriß'), der bisher meist mit 'Silhouette' gleichgesetzt worden war, belegt auch auf der semantischen Ebene einen neuen Platz, auf den letzten Endes auch die 'Silhouette' nachfolgte.

Die Umstände, die diesen Wandlungsprozeß beeinflußt oder sogar entscheidend geprägt haben, werden im folgenden eingehender behandelt.

IV. 1. Daniel Chodowiecki:

Daniel Chodowiecki war einer der bedeutendsten und gefragtesten Illustratoren seiner Zeit, womit er auch bewies, den Publikumsgeschmack getroffen zu haben. Seine Mitarbeit bei Lichtenberg wurde bereits erwähnt; aber auch Lavater beehrte die Dienste Chodowieckis, der ihm Silhouetten schnitt und zuschickte. „Auch erinnern wir uns an die von seiner Hand herrührenden Silhouetten in 'Erasmus Lob der Narrheit' und im Lauenburger genealogischen Kalender auf das Jahr 1780 [...]“⁸³

Chodowieckis Verdienst war, das Bild von der bloßen Textbegleitung zu einer erweiterten Bedeutung neben der Literatur geführt zu haben.

⁸² Chodowiecki schnitt zwar selber Silhouetten, beklagte aber zunehmend die Verbreitung des Silhouettierens und den damit zwangsläufig einhergehenden Verlust an künstlerischer Qualität. Siehe dazu Daniel Chodowiecki, Briefwechsel zwischen ihm und seinen Zeitgenossen, hrsg. von Charlotte Steinbrucker, Berlin o. J.

⁸³ Kroeber, S. 34.

IV. 2. Bedeutungen der Illustration:

„A book is really a book only when it has shaken itself free from the influence of the decorative artist.“⁸⁴

Diese puristische Haltung gab es schon im Humanismus, und sie war und ist bis heute durchaus akzeptabel. Das wirft die Frage nach Sinn und Wesen der Illustration auf; warum darf die Literatur nicht als sie selbst erscheinen, warum gibt es die Illustration, das Bild, das ja eine ganz andere Kunst als die Literatur ist, überhaupt?

Nun, der Sinn dürfte darin liegen, die Sinne anzusprechen und anzuregen und im Sinne des Horazischen 'delectare et prodesse' zu wirken. Mit dem Anstieg der Anzahl an lesefähigen Menschen in der Bevölkerung, stieg auch die Zahl der Illustrationen an. Das scheint ein Widerspruch zu sein, wenn man davon ausgeht, daß das Bild für die Leseunkundigen im Bereich des 'prodesse' die didaktische Funktion verfolgte, daß die Benutzer wenigstens über das Bild auf den Inhalt eines Textes schließen sollten. Die zunehmende Lesefähigkeit und Leselust steigerte einerseits den Bedarf an Illustrationen, die ihrerseits - trotz hoher Honorar- und Herstellungskosten - vom Verleger dazu eingesetzt wurden, einem bestimmten Buch mehr Leser zu gewinnen, andererseits bedurfte man nicht mehr der Anschauung aus didaktischen Gründen, sondern es ging jetzt um das 'delectare'. Die Nachfrage war zwar Schwankungen unterworfen, aber sie stieg doch stetig an. Es trat also zunehmend die Absatzförderung von Büchern in den Vordergrund. Und um die Absätze zu sichern oder zu steigern, wurde die Illustration den sich wandelnden Verhältnissen und Bedürfnissen stetig angepaßt.

IV. 2. 1. Vom Kupferstich zur Umrißzeichnung:

Die zunehmende Umstellung vom Kupferstich zur Umrißzeichnung hatte zwei entscheidende Gründe: Der eine war eine Kostenreduzierung, der andere war ein Wandel in der Anschauung.

a) Kosten: Die Kosten eines illustrierten Buches gegenüber einem Buch ohne Illustration waren unverhältnismäßig hoch. Allein schon eine Titelvignette in Kupfer gestochen, steigerte die Kosten für den Verleger. Die Kupferstecher erhielten enorm hohe Honorare, die oftmals die Autorenhonorare überstiegen.⁸⁵ Das zeigt, daß es sich offensichtlich lohnte die horrenden Kosten einer Illustration zu bezahlen.

Ein Autor wie Goethe garantierte wohl allein schon den Absatz, aber die Illustration vermochte ihn zu beschleunigen. Nicht selten jedoch benutzten Verlage die Illustration dazu, mittelmäßige Werke oder Triviale aufzuwerten, was einige

⁸⁴ David Bland, *The Illustration of Books*, London 1962, S. 17.

⁸⁵ Als Beispiel seien die Kosten für die Quartausgabe von Goethes Werken in zwei Bänden (1837) angeführt: Zeichner: 903, 42 Gulden

Stich: 8572, 02 Gulden [also fast das zehnfache!]

Druck: 3040 Gulden + Abbildungen: 9716 Gulden

Verkaufspreis: 30 Gulden. Zum Vergleich: das Jahreseinkommen eines höheren Beamten betrug ca. 1600 Gulden. Von 6000 Exemplaren waren ein Jahr später 5000 verkauft.

Angaben entnommen bei Dorothea Kuhn, *Verleger und Illustrator. Am Beispiel der J. G. Cotta'schen Verlagsbuchhandlung*, in: *Buchillustration im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Regine Timm, Wolfenbüttel 1988, S. 213 - 240, hier, S. 230.

Autoren veranlaßte, auf die Illustration ihres Buches zu verzichten, um nicht in den Ruch und die Nähe des Seichten zu geraten.

b) Wandel: Für den Scherenschnitt bedeutend war das Bedürfnis nach einer formalen Einfachheit in der Illustration. Nach einer Periode überreicher Anschauung, in der dem Leser sozusagen ein Kompendium menschlichen Daseins vorgesetzt worden war, und in der er nahezu alle Verhaltens- und Bewegungsmuster, Moden und Unsitten betrachten konnte, verlangte ihn nach einer Beruhigung für das Auge. Dies ging einher mit der Antikenmode und ihrer Schlichtheit. Es ging um die Aufdeckung des Wahren und des Schönen, das dem Anblick so lange durch den „Schutt“ der Geschichte entzogen war. So wie der Archäologe nach und nach das Objekt freilegt und von allem Unwesentlichen befreit, so werden allmählich die Details im Bild beseitigt, solange bis nur das übrigbleibt, was zum Erkennen nötig ist: das ist nämlich der Umriß.

IV. 2. 2. Die Umrißzeichnung:

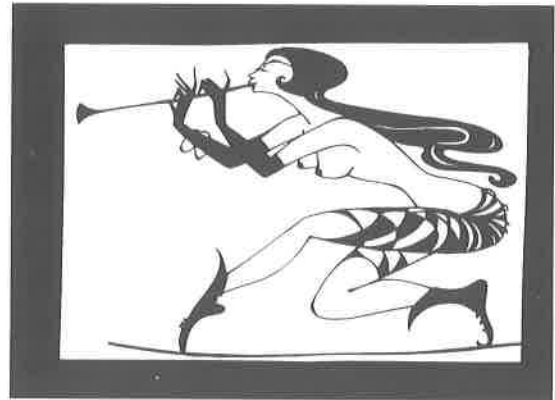
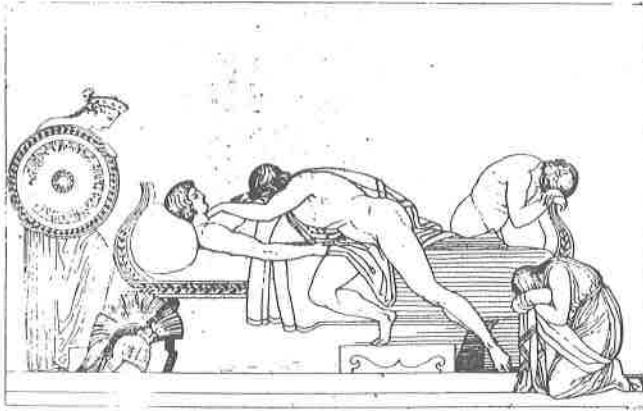
„Die Flaxmanschen Umrisse, dafür danke ich Dir mit Tränen. Mein Gott, so etwas habe ich noch in meinem Leben nicht gesehen...‘ Mit dieser begeisterten Zustimmung bedankt sich Philipp Otto Runge bei seinem Bruder Daniel für eine Sendung von Umrißstichen. Flaxman verwirklichte in seinen Umrißstichen ein neues bildkünstlerisches Ideal mit Entschiedenheit, indem er eine Zeichnung durch die Eliminierung aller Details und einer von Lichtwirkungen gestalteten Räumlichkeit einzig auf die Umrisse beschränkt. Zeichnungen dieses Charakters haben auf die Künstler um 1800 einen heute fast unvorstellbaren Einfluß geübt.“⁸⁶

August Wilhelm Schlegel äußert sich in ähnlicher Ansicht, wenn er sagt, daß der wesentliche Vorteil der bildenden Kunst der sei, auf eine der Poesie analogere Weise zu wirken, je mehr sie bei den ersten leichten Andeutungen stehenbleibt; bei einem gelungenen Umriß komme es einem wie Zauberei vor, daß in wenigen zarten Strichen soviel Seele wohnen kann.

John Flaxman (1755 - 1826) wurde vor allem bekannt mit Illustrationsfolgen zu Homers 'Ilias' und 'Odyssee' (1793); mit seinen dem Sujet entsprechenden Umrißzeichnungen traf er kongenial den Geschmack der gebildeten Bürger. Durch die Beschränkung auf wenige Striche und den Umriß eröffneten sich „der Einbildungskraft neue Richtlinien“⁸⁷ und rückte diese Kunstform in die Nähe des Scherenschnitts, der aus dieser Begeisterung den Nutzen zog, daß er künftig stärkere Berücksichtigung als Illustrationsmittel in der Literatur finden sollte.

⁸⁶ Wolf Stubbe, Illustrationen und Illustratoren, in: Buchkunst und Literatur in Deutschland 1750 - 1850, hrsg. von Ernst L. Hauswedell und Christian Voigt, Bd. 1, Hamburg 1977, S. 88f.

⁸⁷ Theodor Stettner, Goethe und Eugen Neureuther, in: Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel, I (1900/1901), S. 287.



Allgemein kann man sagen, daß die künstlerische Buchillustration in Deutschland hinter derjenigen in Frankreich und England stand. Die höher entwickelte Kunstfertigkeit machte in diesen Ländern die Hinwendung zu anderen Illustrationsformen nicht notwendig. Das mag zum Teil den Erfolg der Umrisszeichnungen in Deutschland hinreichend erklären, zu dem Runge einen entscheidenden Antrieb gab. Ihm gelang es, die Umrisszeichnung „in die sinnbildliche Sprache der Romantik [zu übersetzen]. Er hat damit der Umrisszeichnung den Weg ins 19. Jahrhundert eröffnet.“⁸⁸ In der Beschreibung des Wesens der Umrisszeichnung liegt sehr viel Ähnlichkeit zum Scherenschnitt. Da verwundert es nicht, daß dem Scherenschnitt der Weg geebnet wurde und er gerade in Deutschland zu einem Illustrationsmittel geworden ist, wie in keinem anderen Land sonst.

IV. 2. 3. Die Bedeutung der Lithographie :

Nach wie vor mußten auch die Umrisszeichnungen in Kupfer gestochen werden; zwar war der Aufwand nicht mehr so groß, aber die Kosten blieben verhältnismäßig hoch. Die Erfindung der Lithographie⁸⁹ durch Alois Senefelder (1771 - 1834) ließ es von nun an zu, die Zeichnungen - vereinfacht gesagt - direkt auf den Stein aufzutragen. Die Anzahl der Abzüge war im Prinzip unbegrenzt. Somit konnten auch die Druckkosten niedrig gehalten werden.

Für den Scherenschnitt war dieses neue Druckverfahren das ideale Reproduktionsmittel. Über die Schwierigkeiten und Vervielfältigungstechniken von Scherenschnitten vor Erfindung der Lithographie berichtet Christa Pieske:

„Die Vervielfältigung der Schattenrisse wurde bei dem großen Bedarf immer wieder nötig. Von den Ungenauigkeiten, die sich durch Druckpausen oder Nachzeichnen der Patronen ergaben, kann man sich heute ein Bild machen beim Vergleichen derselben Personen in verschiedenen Sammlungen.[...] Im Kupfer gestochene Silhouetten waren nicht nur in Büchern und Almanachen zu finden. [...] Mit den gestochenen oder radierten Schattenrissen bekannter Persönlichkeiten, Fürstlichkeiten oder geistiger Größen machten

⁸⁸ Schläffer, *Klassik und Romantik*, S. 90.

⁸⁹ Ein Flachdruckverfahren mit Steinplatten. Näheres dazu bei Walter Dohmen, *Die Lithographie*, Köln 1989.

die Stecher ein gutes Geschäft. Da die tiefe, gleichmäßige Schwärze einer größeren Fläche im Kupferstich nicht gut zu erreichen war, sann man auf Auswege. Der Hamburger Kaufmann Jacob von Döhren erfand die 'Bou Magie', - die Erklärung des Wortes ist er der Nachwelt schuldig geblieben -, die in dem Abdrucken einer aufgerauhten, geschwärzten Messingblechsilhouette bestand.“⁹⁰

Nachdem wir nun gesehen haben, wie einzelne Künstler der Entwicklung der Illustration entscheidend Vorschub geleistet haben, so Chodowiecki mit den Kupferstichen und Runge mit den Umrisszeichnungen, soll der Blick nun gänzlich auf den Scherenschnitt gerichtet werden. Selbstverständlich zeigen sich im Wesen des Scherenschnitts Gemeinsamkeiten mit den Kunstformen, die bisweilen zum Teil als seine Grundlage angesehen werden können, und als deren Verdienst es angesehen werden kann, durch ihr Wirken den Scherenschnitt in das ästhetische Bewußtsein gerückt zu haben; es geht demnach auch darum, in welchem Verhältnis Text und Bild - also Scherenschnitt - zueinander stehen und standen, und wie sich dieses Verhältnis in der Literatur äußert.

Hierin werden - soweit nötig - kunsttheoretische Betrachtungen einbezogen, da diese nicht unbedeutsam für das Verständnis vom Zusammenwirken von Text und Bild sind; ein weiterer Schritt besteht darin aufzuzeigen, warum die Poesie so kongruent zum Scherenschnitt ist, so daß eine zunehmende Annäherung augenfällig wird. Ferner wird die Rolle der Phantasie im ästhetischen Prozeß eingehender erläutert.

⁹⁰ Pieske, S. 17f.

V. Phantasie: Vorgabe und ästhetischer Prozeß:

Der Scherenschnitt an und für sich erscheint kongenial zwischen Konkretum und Abstraktum und bezieht aus diesem Kontrast seine Wirkung. Das Abstraktum der schwarzen Fläche selbst ergibt nie einen Sinn, erst die Kontur, der Ausschnitt, ermöglichen eine sinnliche Wahrnehmung des Gegebenen, des Objektes, das aus einem größeren Ganzen herausgelöst ist. Die größtmögliche Wirkung erzielt der Scherenschnitt dabei im Kontrast von Schwarz und Weiß.⁹¹

Alles Wesentliche liegt in der Außenlinie, doch das Wesen selbst liegt auch in der bloßen - schwarzen - Fläche des Papiers.⁹² Nur, je weniger der Betrachter aus der Ausschnittslinie deuten kann, desto spekulativer erscheint der Scherenschnitt, da das Wesentliche und das Wesen sich kongruent zueinander verhalten. Der Scherenschnitt würde sich der Abstraktion nähern, da die Phantasie dazu genötigt wäre, ein unangemessen großes Maß an Ergänzungsarbeit zu leisten; unvermeidbar wäre dann die Frage, ob das Ergänzende überhaupt der Intention des Künstlers entspricht. Deshalb ist der Verlauf der Schnittlinie so bedeutend, denn je klarer sie ist, je mehr ihre Intention deutlich wird, desto genauer vermag die Phantasie im Abstrakten das Wesentliche zu sehen. Die Phantasie ist also dann erfolgreich, wenn sie, auf ein kleines Feld beschränkt, der Vorgabe folgen und sie ergänzen kann; ein zu weites Feld hieße die Einbildungskraft zu sehr beanspruchen und auslaugen.

Der Reiz für den Betrachter liegt also in der Bildung von anscheinend Wirklichem aus einer gedachten Wirklichkeit. Der Betrachter läßt mithin poetische Kräfte walten und wird somit selbst zum Schöpfer. Herder weitete das aus, indem er sagt: „*Unser ganzes Leben ist also gewissermassen eine Poetik: wir sehen nicht, sondern wir erschaffen uns Bilder.*“⁹³

Die Auffassung von Poetik war lange Zeit Gegenstand dichtungstheoretischer Kontroversen. Nicht immer wurde der schöpferischen Einbildungskraft die Befähigung erteilt, ein Urteil über den Wert der Dichtung abgeben zu können. Zunächst sollte allein die Vernunft zu einem Geschmacksurteil fähig sein dürfen; die Irrationalität der Künste sollte nicht in die Geschmacks-, also die Vernunftbildung einfließen können.

Johann Christoph Gottsched gesteht zwar dem Poeten „*Malerey*“ in seiner Dichtung zu, weist aber zugleich daraufhin, daß sie sich viel weiter erstrecke, „*als die gemeine Malerkunst.*“ Er unterscheidet zwischen der Malerei in der Poesie und der Malerei als solche, und nimmt ihr sozusagen einen Teil ihrer Wirkung, indem er diesen Teil der Poesie zuschlägt.

„Diese kann nur für die Augen malen, der Poet hergegen kann für alle Sinne Schildereyen machen. Er wirket in die Einbildungskraft; und diese bringt die Begriffe aller

⁹¹ Gerade aus diesem Grund sind farbige Scherenschnitte so selten.

⁹² „*Das Papier, oft nur Untergrund für Schrift und Bild, durfte selbst zum Bilde werden.*“ Aus: Johanne Müller, Schattenbilder und Scherenschnitt, Dresden 1959, S. 6. Gelegentlich wirft der aufgeklebte Scherenschnitt auch selber Schatten.

⁹³ Johann Gottfried Herder, Über Bild, Dichtung und Fabel, in: Texte zur Geschichte der Poetik in Deutschland, ausgew. von Hans Rötzer, Darmstadt 1982, S. 319.

empfindlichen Dinge fast eben so leicht, als Figuren und Farben hervor. Ja er kann endlich auch geistliche Dinge, als da sind innerliche Bewegungen des Herzens und die verborgensten Gedanken beschreiben und abmalen.“

Damit geht einher die Warnung, das Maß nicht zu verlieren; weiters schreibt Gottsched:

„Doch diese Art der poetischen Nachahmung ist bey aller ihrer Vortrefflichkeit nur die geringste: weswegen sie auch Horaz im Anfange seiner Dichtkunst für unzulänglich erklärt, einen wahren Poeten zu machen. [...] Ja ich könnte wohl gar ein verdrißlicher Dichter und Scribent werden, wenn ich meinen Lesern mit unaufhörlichen Malereyen und unendlichen Bildern meinen Ekel erweckte.“⁹⁴

Dagegen verteidigten Johann Jacob Bodmer und Johann Jacob Breitinger die Dichtung als schöpferischen Akt, der damit zur wunderbaren Nachahmung des Göttlichen, und zum wesentlichen Bestandteil der Poesie wird.

Mit seinem „Laokoon“⁹⁵ strebte Gotthold Ephraim Lessing eine Trennung der Dichtkunst von der bildenden Kunst an. Dem entspreche die auseinandergehende Darstellungsweise der Künste:

„Gegenstände, die neben einander oder deren Teile neben einander existieren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften, die eigentliche Gegenstände der Malerei. Gegenstände, die aufeinander, oder deren Teile aufeinander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie. [...] Die Malerei kann in ihren koexistierenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, [...].

Eben so kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen, [...].

Hieraus fließt die Regel von der Einheit der malerischen Beiwörter, und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände.“⁹⁶

Kritik am „Laokoon“ kommt von Johann Gottfried Herder, der meint, daß die Aufeinanderfolge in der Dichtung eine Bedingung und Begrenzung darstelle, aber nicht ihr Wesen sei. Vielmehr komme dieses aus dem Fühlen: *„wir tragen, wie bei einzelnen Bildern unsere Empfindungs- und Denkart in die Gegenstände hinüber und dies Gepräge der Analogie, wenn es Kunst wird, nennen wir Dichtung.“⁹⁷*

Wenn die Poesie gegen Ende des 18. Jahrhunderts dadurch neue Qualitäten erhalten hat, daß ihr ihre ureigenen Fähigkeiten zugestanden wurden, dann war sie auch in der Lage, die Illustration eher als ein Miteinander denn als ein Nebeneinander zu begreifen. Man begreift das Wesen des Scherenschnitts viel eher, wenn man ihn in Bezug zu den anderen Künsten setzt; und genauso sucht die Poesie das

⁹⁴ Johann Christoph Gottsched, Versuch einer Critischen Dichtkunst, Leipzig 1751. Faksimile-Druck der 4., vermehrten Auflage. Darmstadt 1962, S. 142f.

⁹⁵ Gotthold Ephraim Lessing, Werke, Bd. 6, Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften, hrsg. von Herbert G. Göpfert, bearbeitet von Albert von Schirnding, [Laokoon, S. 7 -187], München 1974.

⁹⁶ Lessing, Bd. 6, S. 103.

⁹⁷ Herder, S. 324.

Zusammenwirken mit anderen Künsten. Sehr deutlich mag sich dies im 20. Jahrhundert in der Konkreten Poesie äußern: In einem Buchstaben oder Wort ein Wesen der Poesie zu erkennen, zeugt von der Kraft derselben.

Das kann jedoch nur ermöglicht werden, wenn die Phantasie ausreichend Anschauung gehabt hat, mithin die Bilder der Erinnerung im Augenblick gegenwärtig sein können.

Anfang des 19. Jahrhunderts entsprach dies ganz der bürgerlichen Bildung, die Wissen von Abwesendem war. Der prosaischen Alltagswelt poetischen Charakter zu verleihen, bedeutet, in ihr, um mit Jean Paul zu sprechen, die glücklichen Inseln der Vergangenheit und das gelobte Land der Zukunft zu vereinigen. Die „glücklichen Inseln der Vergangenheit“ implizieren geradezu auch die eigene Vergangenheit, die Kindheit eines jeden. In dieser Zeit von Unbestimmtheit und Einfachheit wirkt die Phantasie noch am unmittelbarsten, sozusagen am phantastischsten, da das wenige Geschaute auf so vielfache Weise verarbeitet wird. Deshalb liegt soviel Poesie, im Sinne der schöpferischen Kraft, im kindlichen Gemüt; nicht die vollkommene sinnliche Ähnlichkeit wirkt ästhetisch befriedigend, sondern das Gebilde, welches eben nicht genau durchgearbeitet ist.⁹⁸ Die Phantasie benötigt solche gewissen Freiräume, um wirken zu können. In kongruenter Weise findet sie diese im Scherenschnitt und im Text - und im dramatischen Zusammenschluß beider, nämlich im Schattenspiel.

Die erwähnte Kongruenz von Literatur und Scherenschnitt wird besonders nach Beginn des 19. Jahrhunderts deutlich. Und es ist nicht verwunderlich, daß gerade die literarischen Zentren in Deutschland, ich denke hierbei vor allem an Weimar und Stuttgart, auch Zentren der Scherenschnittkunst waren und teilweise noch sind. Augenfällig wurde das Zusammenwirken von Literatur und Scherenschnitt allermeist nur auf einer gewissen privaten Ebene; auf der publizistischen Ebene dagegen ist zunächst nur vereinzelt ein Zusammenwirken sichtbar, da die Verleger ja nicht immer in diesen privaten Kreisen verkehrten, allenfalls, daß sie mit den Literaten Korrespondenz unterhielten. Das wirft die Frage nach dem Stellenwert des Scherenschnitts auf; warum war er im Privaten so geschätzt und Auslöser für

⁹⁸ A. W. Schlegel: *„Ihre [der bildenden Kunst] Zeichen werden fast Hieroglyphen, wie die des Dichters; die Phantasie wird aufgefordert zu ergänzen, und nach der empfangenen Anregung selbständig fortzubilden, statt daß das ausgeführte Gemälde sie durch entgegen kommende Befriedigung gefangen nimmt.“* (A. W. von Schlegel, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Eduard Böcking, Bd. IX, *Vermischte und kritische Schriften*, 3. Bd., *Malerei. Bildende Künste. Theater. II. : Ueber Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umriße*. Leipzig 1846, S. 114.)

Auch Goethe verweist auf die Unbestimmtheit und Vieldeutigkeit der Hieroglyphen, die der Poesie eine höhere Wahrheit gebe. Ferner sei verwiesen auf die „Christuskopf“-Diskussion zwischen Lavater und Lichtenberg; Lavater hatte gezeichnet oder gemalte Christusköpfe, d.h. ein künstlerisches Ideal, physiognomiert; Lichtenberg sieht somit Lavaters These in Frage gestellt. Jean Paul stellt in der „Vorschule zur Ästhetik“ fest, daß die ästhetische Darstellung „Unähnlichkeit“ benötige: *„diejenige, die in die Materie die Pantomime eines Geistes eindrückt, kurz das Idealische. Wir stellen uns am Christuskopf nicht den gemalten, sondern den gedachten vor, der vor der Seele des Künstlers ruhte, kurz die Seele des Künstlers, eine Qualität, eine Kraft, etwas Unendliches.“* Jean Paul, *Werke*, Bd.4, S. 203.

mancherlei literarischen Erzeugnisse, aber von einem Verleger so selten als Illustrationsmittel gebraucht? Wir werden nachher sehen, für welche Publikationen der Scherenschnitt eingesetzt wurde.

Doch zunächst in das Weimar der 20er Jahre des 19. Jahrhunderts.

VI. Weimar: Goethe und Adele Schopenhauer :

Das Verhältnis von Adele Schopenhauer (1797 - 1749) zu Goethe ist schon seit ihren Kindertagen durch eine enge Vertrautheit gekennzeichnet. Goethe regte sie an vorzulesen, mit ihm zu korrespondieren und zu malen. Gerne bekundete Adele ihren Dank mit Scherenschnitten, die Goethe - selber ein Gelegenheitssilhouetteur - zu Gelegenheitsgedichten anregten. Das folgende Gedicht⁹⁹ vom 25. Januar 1829 über Adeles Scherenschnitte an den Maler Samuel Rösel ist ein solches:

Schwarz und ohne Licht und Schatten
Kommen Röseln aufzuwarten
Grazien und Amorinen;
Doch er wird sie schon bedienen.
Weiß der Künstler ja zum Garten
Die verfluchtesten Ruinen
Umzubilden, Wald und Matten
Uns mit Linien vorzuhexen;
Wird er auch Adels Klexen
Zartumrissen, Licht und Schatten,
Solchen holden Finsternissen,
Freundlich zu verleihen wissen.

Die schon früh ausgeprägte Kunstfertigkeit Adels veranlaßte Goethe schon 1818 zu einem Gedicht über die „kunstreichen Papierschneidereien“.¹⁰⁰

In eine Sammlung
künstlich ausgeschnittener Landschaften

Zarte, schattende Gebilde
Fliegt zu eurer Künstlerinn!
Daß sie, freundlich, froh und milde,
Immer Sich nach ihrem Sinn
Eine Welt von Schatten bilde;
Denn das irdische Gefilde
Schattet oft nach eignem Sinn.
Weimar am 21 Apr. 1818 Goethe

⁹⁹ Goethe, Sämtliche Werke, hrsg. von Karl Richter, Bd. 18. 1., hrsg. von Gisela Henckmann und Dorothea Hölscher-Lohmeyer, München 1997, S. 35.

¹⁰⁰ Goethe, Sämtliche Werke, hrsg. von Karl Richter, Bd. 11. 1. 1, hrsg. von Karl Richter und Christoph Michel, München 1998, S. 202.

Goethe spricht mit diesem Gedicht mehr an, als es zunächst den Anschein hat. Adele Schopenhauer war nicht gerade mit vorteilhaften Zügen gesegnet, so daß ihr letzten Endes eine Heirat versagt blieb; so mag es den Anschein haben, daß Adels künstlerischer Eifer eben darin begründet lag. Sie schien sich vor all dem menschlichen Unverständnis, das ihr entgegengebracht wurde, in die Kunst zu flüchten. Die Beschreibungen von Zeitgenossen legen dies geradezu nahe. Ernst von der Malsburg berichtete Ludwig Tieck, wie abgestoßen er von Adele sei; „*mit entsetzlichem Geistesgepolter rasselte und stolzierte' sie daher und 'zog alle Schellen und Orgelzüge ihres Genius auf'*“.¹⁰¹ Der Bildhauer Rauch nannte sie „*abschreckend häßlich*“¹⁰², ähnlich urteilte 1840 Levin Schücking, wenn er sagt: „*Von der Wiege waren die Grazien in einer wahrhaft empörenden Entfernung geblieben; die große knochige Gestalt trug einen Kopf von ungewöhnlicher Häßlichkeit, [...]*“¹⁰³; deshalb rühmten Zeitgenossen um so mehr ihren Geist, ihr Herz und Talent, „*diese natürliche Gewandheit im Umgange bei der Einbildungskraft, [...]*“¹⁰⁴. Über diese harschen Urteil konnte sich Adele noch hinwegsetzen, aber nicht über eine finanzielle Krise, die sie, ein Jahr, nachdem Goethe das Gedicht verfaßt hatte, nötigte, von ihrer Kunst zu leben.

Vielleicht verhalf ihr Goethe mit den Versen zu der nötigen Bekanntheit, damit sie ihre Scherenschnitte zu Illustrationszwecken verkaufen konnte. 1820 veröffentlichte Friedrich Kind ihre Silhouetten zu einem Rätsel-Alphabet mit Versen von Rudolf Alexander Schröder. Diese äußerst gelungenen Silhouetten sind wohl auf die Verse hin entstanden, was auf eine Auftragsarbeit schließen ließe; Adele hat die Buchstabenbildnisse demnach nicht vorher geschnitten. Der Herausgeber schrieb zu den Gebilden der Adele Schopenhauer folgende Verse¹⁰⁵:

Lächelnd schau'n bei Frühlingsmilde
Blumen ihr Gesicht im Bach;
Gern in deutungsvollem Bilde
Schattet heitrer Sinn sich nach.

Und das Doppelschwert der Scheere,
Furchtbar in der Parzen Hand,
Hat, wenn auch von mindrer Schwere,
Amor tändelnd längst entwandt.

Uebersatt der Schattenrisse,
Die sonst Lotte Werthern bot,
Sprach er jetzt: 'Auch Sphinx vermisste
Ihrer nicht! - Nimm, Turandot!'

¹⁰¹ Zitiert nach Hans Hubert Houben (Hg.), Adele Schopenhauer. Tagebuch einer Einsamen, München 1985, S. XIX.

¹⁰² ebd., S. XIV.

¹⁰³ ebd., S. XV.

¹⁰⁴ Sonder-Abdruck aus dem Goethe-Jahrbuch, 19. Bd. (1898), Dreizehn Briefe Goethes an Adele Schopenhauer. Nebst Antworten der Adele und einem Billet Börnes an Goethe, S. 89.

¹⁰⁵ In: W. G. Becker's Taschenbuch zum geselligen Vergnügen. Herausgegeben von Friedrich Kind. Auf das Jahr 1820. Leipzig und Wien, S. 23.

Forscht denn in den dunkeln Zügen,
Les't dieß schwarze A. B. C.
Zum geselligen Vergnügen,
Sei's beim Nach-Tisch, sei's beim Thee!

Die oben erwähnten „Schattenrisse,/ Die sonst Lotte Werthern bot“ beziehen sich auf den dreimaligen Versuch Werthers, ein Porträt von Lotte zu zeichnen.

„Lottens Portrait habe ich dreimal angefangen, und habe mich dreimal prostituiert; das mich um so mehr verdrießt, weil ich vor einiger Zeit sehr glücklich im Treffen war. Darauf habe ich denn ihren Schattenriß gemacht und damit soll mir genügen.“¹⁰⁶ Später heißt es: „Ich danke dir Albert, daß du mich betrogen hast: ich wartete auf Nachricht, wann euer Hochzeittag sein würde, und hatte mir vorgenommen, feierlichst an demselben Lottens Schattenriß von der Wand zu nehmen und ihn unter andere Papiere zu begraben.“¹⁰⁷ Und am Ende des zweiten Buches hat, so erfährt der Leser, Werther dem reinen schwarzen Bild seine vielen Küsse aufgedrückt, gleichsam als wolle er dem Schattenbild Leben und seine Liebe einhauchen: „Liebes Schattenbild! Ich vermache dir es zurück Lotte, und bitte dich, es zu ehren. Tausend tausend Küsse habe ich drauf gedrückt, tausend Grüße ihm zugewinkt, wenn ich ausging oder nach Hause kam.“¹⁰⁸

Wir sehen also, daß die Scherenschnitte ihren Niederschlag auch in der Literatur fanden und ihrerseits Anregung zu einem Gedicht gegebenen haben.¹⁰⁹



UPIDO treibt mit Pfeil und Gift
Tagtäglich seine frevlen Spiele.
Er stellt sich blind; doch wen er trifft,
Der weiß, wie wohl das Bürschlein ziele.

Es ist nicht bekannt, welchen Erlös Adele Schopenhauer mit dem Silhouetten-Alphabet erzielen konnte, aber allzu hoch kann er nicht gewesen sein. Adele verlegte sich zudem verstärkt auf das Schreiben, da die Geldsorgen unentwegt anhielten. „Was bisher nur ein schöner Zeitvertreib gewesen war, das sollte nun zur Notwendigkeit werden, nachdem sie sich materiell auf ein Existenzminimum festgelegt sah. [...] Nach dem Tode der Mutter hatte sie 1839 deren nachgelassene Lebenserinnerungen in zwei Bänden

¹⁰⁶ Goethe, Sämtliche Werke, Bd. 2. 2, Erstes Weimarer Jahrzehnt 1775 - 1786, hrsg. von Hannelore Schlaffer, Hans J. Becker und Gerhard H. Müller, Die Leiden des jungen Werthers, [S. 349 - 465], München 1987, S. 383.

¹⁰⁷ ebd., S. 409.

¹⁰⁸ ebd., S.463.

¹⁰⁹ Die Silhouetten-Buchstaben sind entnommen aus: Das Inselfschiff, 1. Jahrgang, 6. Heft, 28. August 1920; abgedruckt bei Houben, S. 285 / 287.

veröffentlicht.“¹¹⁰ Überdies veröffentlichte sie 1844 ihre „Haus-, Feld- und Waldmärchen“, mit Scherenschnitten illustriert.

„Von ihren anderen Illustrationen [sic!] ist nur wenig wieder aufgetaucht, obwohl Literaturstellen belegen, daß Adele allerlei derartiges schnitt. Zum Beispiel Schnitte zum „Zauberlehrling“, „West-Östlichen Divan“¹¹¹, zum Epos „Olfried und Lisena“ von August Hagen. Als größter und schönster gilt der zu Goethes „Hochzeitslied“ [...] Aus einer Tagebuchstelle Goethes vom 27. Juli 1820 geht hervor, daß er selbst „das Lokal zu Adelens Zwergenfest gezeichnet“.“

Die meisten Scherenschnitte der Adele Schopenhauer zeigen mythologische Wesen oder Märchen-Gestalten, aber auch größere Arbeiten hatte sie geschaffen. Was ihr neben einem Verdienst blieb, war die Anerkennung, die ihr gezollt wurde.

„Einige Proben dieser ‚wahrhaftigen Gedichte mit der Scheere‘, wie Karl Immermann sie bewundernd nannte, sind den beiden ersten gedruckten Bändchen ihrer Tagebücher als Auswahl aus einer größeren Sammlung beigegeben. ‚Es ist zum wenigsten vielleicht die Fingerfertigkeit, die an diesen winzigen, komplizierten, vielverästelten Blättern zu bewundern ist,‘ sagt der Herausgeber Kurt Wolff; ‚mit einem Geschick, das angeborene künstlerische Fähigkeiten und erlesenen Geschmack verrät, sind die Landschaften, Gruppen, Figuren in den kleinen dunklen Raum gesetzt.“¹¹²

Mit ihren Märchen gibt sie sich als Doppelbegabung zu erkennen, doch eher aus schierer Notwendigkeit, denn aus eigenem Antrieb. Aber das schmälert ihr Talent in keiner Weise.

Vermutlich ist Adele Schopenhauer die erste professionelle Scherenschnittkünstlerin. Alle anderen Künstler lebten, auch wenn sie Schattenrisse anfertigten, von ihren anderen Erzeugnissen, wie Chodowiecki, Runge oder von Schwind. Der Scherenschnitt blieb im Bereich des Dilettierens, wobei es die Dilettanten zu großer Kunstfertigkeit brachten. Es darf wohl als Adelens Verdienst gelten, vor allem vor der Jahrhundertmitte, den Scherenschnitt aus der Sphäre der reinen Vergnüglichkeit geholt, und ihm einen Platz auch außerhalb der „schönen“ Literatur verschafft zu haben, wie dies das Silhouetten-Alphabet zeigt.

¹¹⁰ Christa und Claus Weber, Adele Schopenhauer, in: SAW 1 (1995), H. 1, S. 6f.

¹¹¹ Erinntert sei im Zusammenhang mit dem West-Östlichen Divan an das „Heitere Mißverständnis“, welches Goethe bei der Zusendung von Exemplaren seiner „Wanderjahre“ an Marianne von Willemer und an Adele Schopenhauer geschehen ist.

¹¹² Houben, S. XXIII f.

VII. Der doppelbegabte Fröhlich:

Daran knüpft Karl Hermann Fröhlich (1821 - 1898) an, der, ein Schüler Wilhelm Müllers, gleichfalls ein Silhouetten-Alphabet illustriert und den Verstext selber verfaßt hat. Damit ist Fröhlich eine der wenigen Doppelbegabungen, die den Scherenschnitt berufsmäßig betrieben und davon ihren Unterhalt bestreiten konnten. Seine Tante mütterlicherseits schnitt Lichtmanschetten aus Papier, und der siebenjährige Fröhlich tat es ihr gleich. „Die mit ihm befreundete Thekla von Gumpert veröffentlichte darüber im ersten Band ihrer Kinderzeitschrift *Herzblättchens Zeitvertreib* eine nach Fröhlichs eigenen Erzählungen aufgezeichnete Geschichte. Auf dem dazugehörigen Illustrationsschnitt hat der Künstler sich selbst dargestellt“.¹¹³ Sein Lehrer Müller bringt ihm eine solche Virtuosität bei, daß sich Fröhlich als freier Schriftsteller und Illustrator in Berlin niederläßt. „Zeitweise ist er noch gezwungen, sich sein Brot als Schriftsetzer zu verdienen, und auf einer Geschäftskarte empfiehlt er sich unter anderem für ‘Gelegenheitsgedichte zu allen festlichen Vorkommnissen’, wobei er auch auf die vorrätige ‘Auswahl seiner mit der Scheere geschnittenen Bildchen’ hinweist.“¹¹⁴

In der Folge betätigt sich Fröhlich als Herausgeber von Büchern, die mit Scherenschnitten illustriert sind. Doch er bringt auch Gedichte ohne Illustration heraus, wie sein Erstlingswerk „Blumen am Wege“ (1851); seine didaktisch angelegten Silhouettenfibeln, von denen mehrere zwischen 1854 und 1875 veröffentlicht wurden, waren sein eigentliches Hauptwerk, mit dem er heute noch bekannt ist. Zudem schnitt er für Bücher und Zeitschriften befreundeter Autoren Scherenschnitte, beispielsweise für die 1873 gegründete „Deutsche Jugend“.

Ferdinand Freiligrath (1810 - 1876) fand Gefallen an den Fabeln und Gedichten von Fröhlich, und mit Empfehlungen an Justinus Kerner und Gustav Schwab bekam dieser Arbeit in der Cotta'schen Buchdruckerei, wo er sich im Holzdruck ausbildete.

In Adele Schopenhauer und Karl Hermann Fröhlich lassen sich zwei Doppelbegabungen erkennen, die jeweils aufgrund eigenen Bemühens und selten durch die Initiative eines Verlegers, ihre Werke schufen. Wahrscheinlich hatte der Scherenschnitt bei den meisten Verlegern noch den Anschein einer netten, aber nicht ganz ernstzunehmenden Kunstgattung. Die meisten Leute, die Schnitte anfertigten waren ja Dilettanten; doch gerade das hätte auch ein Anreiz für den Verleger sein können, wahrhaft gute Scherenschnitte als Buchschmuck zu verwenden. Gerade solchen Doppelbegabungen und ihren Künstlerfreundschaften ist es zu verdanken, daß der Scherenschnitt auf dem Buchmarkt seine Berechtigung erhielt. Daß der Scherenschnitt bei seinen altbewährten Sujets blieb, sicherte ihm seinen Platz neben anderen Illustrationsformen. In Schopenhauers und Fröhlichs Werken verdeutlicht sich, welche Sujets im Scherenschnitt bearbeitet werden. Es sind vor allem Märchen, Sagen und Volkslieder, aber auch Stoffe aus dem Alltagsleben. Besonders Fröhlich sprach dem Schattenriß die Fähigkeit zu, die Phantasie anzuregen, und „von der besonderen *I n t i m i t ä t*, die dadurch der Kunstgenuß des Kindes erhalte, [...]“.¹¹⁵

¹¹³ Karl Fröhlich, Neue Silhouetten-Fibel für artige Kinder. Im Original mit der Scheere geschnitzt. Neudruck der 1864 erschienenen Ausgabe. Frankfurt 1977, o. S.

¹¹⁴ ebd., o. S.

¹¹⁵ Der Kunstwart, 26. Jg., 1. Viertel (1912), S. 356.



Hierlich, zahlreich, zart und nett
 Bilderchen, von A bis Z,
 Sollt ihr, Kindern zum Vergnügen,
 Willig euch der Schere fügen! —
 Wem gelingt das Zebra fein,
 Der soll Scheerenkönig sein.



Zebra.

Und auch seine Kunst bedichtete Fröhlich:

So hab' ich denn so manches Jahr
 Am Bengel mich gerührt,
 und zwischendurch die Schere klar
 Durch schwarz' Papier geführt.¹¹⁶

Ausgehend von den Märchenbüchern, die für Kinder meistens die erste Berührung mit Illustration darstellen, möchte ich nun näher auf den Charakter der Illustration und die Wechselbeziehung von Text und Illustration eingehen.

¹¹⁶ Zitiert nach Johanna Beckmann, Die schwarze Kunst, Chemnitz o. J., S. 181.

VIII. Die Wechselbeziehung von Text und Bild:

Die Wechselbeziehungen sind vielfältig und obliegen bestimmten Intentionen; eine Illustration soll ja einen bestimmten Zweck erfüllen. Beim Märchen dient die Illustration hauptsächlich didaktischen Zielen; den noch leseunkundigen Kindern soll mit Hilfe des Bildes der Stoff dargeboten werden. Formal gesehen, stellt dies eine Verdoppelung des Stoffes dar. In der Regel wird darauf geachtet, daß das Bild unmittelbar beim Text steht und entweder in diesen eingefügt¹¹⁷ oder auf der gegenüberliegenden Seite plaziert ist. Bei den Kunstmärchen, die eher für den erwachsenen Leser gedacht sind, und die heutzutage sehr gerne mit Scherenschnitten versehen werden, müssen Bild und dazugehöriger Text nicht unbedingt auf einer Seite liegen; da sie in der Regel nicht so reich bebildert sind wie die Kindermärchen, können Text und dazugehöriges Bild an verschiedener Stelle stehen. Dem erwachsenen Leser dürfte es dann auch leichter fallen, einen Bezug zwischen Bild und gelesenen Text herzustellen. Natürlich darf der Abstand nicht zu groß sein, sonst würde der Bezug verloren gehen, und die Illustration wäre nicht mehr als ein - möglicherweise - hinderliches Beiwerk. Vielleicht geschieht es schon vorher, daß der Leser das Bild ablehnt. Nun, zunächst „*hat prinzipiell jedes Bild, welches einem Text gegenübersteht, [...] Illustrationscharakter.*“¹¹⁸; versagt der Leser dem Bild die unterstützende Funktion, dann sieht er in ihm eine Beeinträchtigung seines Lesevergnügens. Womöglich will er sich gar keinem Lesevergnügen hingeben und hat trotzdem ein reich illustriertes Buch erstanden, dann mag es auch nur zu Repräsentationszwecken angeschafft worden sein.

In Romanen gibt es selten Illustrationen. Zwar bieten sie eine reichliche Fülle an Stoffen und scheinen daher zur Illustrierung recht geeignet zu sein, aber im Verlauf der letzten zweihundert Jahre haben die Bildbeigaben im Roman und der übrigen Prosaliteratur stetig abgenommen. Das läßt vermuten, daß die Illustration in der Prosa eher als hinderlich, denn als förderlich betrachtet wurde. Die von der Literatur erschaffenen Stoffe, Themen und Charaktere konnte der Leser mit der Zeit immer mehr verinnerlichen, sich sozusagen bildlich vor Augen führen, und damit wurde auch die Illustration entbehrlich. „*Ein Roman könnte vortrefflich sein, und keinen einzigen tauglichen Moment für die malerische Darstellung enthalten. Es würde hingegen keine sonderliche Tiefe verrathen, wenn sich Alles darin sichtbar machen ließe.*“¹¹⁹

Dabei spielt auch die Länge des Textes eine Rolle. Ein Roman oder eine Novelle sind in der Regel länger als ein Gedicht oder eine Ballade. Das bedingt auch ein anderes Leseverhalten; war vor zweihundert Jahren eine Illustration im Roman noch eine willkommene Abwechslung vom - für manche Leser noch recht mühsamen - Lesen, so wirkt sie für den geübten Leser eher als ein Hindernis im Fließtext. Anders bei den literarischen Kurzformen der Poesie: Sie erstrecken sich meist auf wenigen oder nur einer Seite. Steht beispielsweise ein Gedicht auf einer Seite, so bietet es sich geradezu an, die Illustration daneben zu setzen. Der Leser hat Text und Bild vor

¹¹⁷ Die engste Text-Bild-Beziehung besteht beim Comic, wo der Text in das Bild eingefügt ist; ob man dabei jedoch noch von Illustration sprechen kann, sei dahingestellt.

¹¹⁸ Bernard Dieterle, Zum Text-Bild-Verhältnis im illustrierten Gedicht, in: Regine Timm (Hg.), Buchillustration im 19. Jahrhundert, Wiesbaden 1988, S. 87 - 115. Hier S. 89.

¹¹⁹ August Wilhelm Schlegel, Ueber Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxmans Umrisse, S. 111.

Augen, und kann entscheiden, ob er zuerst das eine oder das andere oder beides zusammen betrachten will oder nur eines von beiden. Gelenkt wird der Leser zudem von der Anordnung der Strophen, und nicht zuletzt vom Text selber, vorausgesetzt er liest ihn. Der syntaktische und formale Aufbau in einem Gedicht unterscheidet sich von dem in einem Prosatext. Die dichte Struktur der Lyrik verlangt der Illustration eine Genauigkeit ab, da es das entscheidende Moment herauszuarbeiten gilt. Die verschiedenen Ebenen eines Gedichtes sind ja stark miteinander verwoben, und ein Bild ist nicht textnah, wenn es sich nur auf eine dieser Ebenen bezieht, vielmehr muß es - trotz seines Gebundenseins auf Inhaltlichkeit - versuchen, den Charakter des Gedichtes zu erfassen. Das kann das Bild im Roman schwerlich, es kann höchstens eine Szene, eine Landschaft oder Personen nachstellen.

Der Charakter eines Gedichtes kann allein schon in einem Gegenstand oder einer Gestalt liegen. Einzig das lyrische Ich ist nicht darstellbar, dafür gibt es in der bildenden Kunst keine Entsprechung. *„Auch die unbewußten Äußerungen der Seele, die in jener Epoche in der Autobiographie entdeckt wurde und in der Lyrik sich aussprach, sind im Bild nicht zu fassen. Ein großer Teil der neu gewonnenen Erfahrungen der Poesie jener Zeit also kann durch die Geschichte der Illustration nicht erfaßt werden.“*¹²⁰

Deshalb muß die Illustration stets versuchen, besser als der Text zu sein; bei mittelmäßigen Gedichten kann das gelingen. Das gelingt insbesondere bei Volksliedern, deren poetischer Gehalt nicht sehr hoch ist, die sich aber gerade deswegen zur Illustration besonders eignen. Da mag es kaum erstaunen, daß gerade zweitrangige Texte für das Kunstlied so gerne zur Vertonung genommen wurden. *„Gedichte von dicht verwobener, stark integrierter Struktur eignen sich nicht gut zur Vertonung, während mittelmäßige oder schlechte Gedichte wie vieles des frühen Heine oder Wilhelm Müllers den Text zu den schönsten Liedern von Schubert und Schumann hergaben.“*¹²¹ (Es gab natürlich auch hervorragende Gedichte, die vertont wurden, wie beispielsweise Heines Gedicht „Im wunderschönen Monat Mai“ oder Mörikes „Im Frühling“.)

Doch zurück zur Literatur. Die Anordnung der Illustrationen hing auch und besonders von den technischen Begebenheiten ab. Das wird gerade beim Scherenschnitt deutlich. Der technisch saubere Druck hing in besonderem Maße von der Beschaffenheit des Papiers ab: Die Oberfläche mußte so beschaffen sein, daß die Umrisse nicht zerfließen konnten; ferner sollte das Papier so stark sein, daß die Druckerfarbe nicht auf der Rückseite sichtbar wurde. Es ist aber oft der Fall gewesen, daß das Schwarz des Scherenschnitts doch durchschimmerte oder an die Oberfläche der Rückseite trat; auf dieser Seite dann einen Text unterzubringen, widerspricht dem ästhetischen Empfinden. Aus diesem Grund gibt es in den Büchern oftmals unbedruckte Zwischenseiten. Das war natürlich technisch aufwendiger und somit auch teurer. In einigen Büchern nimmt man ein vages Durchschimmern hin, und es gibt andere, in denen die Illustrationen als Anhang zum Text auftauchen, wie es die Ausgabe von Mörikes „Hutzelmannlein“ von 1932 durch die „Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger“ zeigt.¹²² Bezeichnenderweise sind dort Text und Bild auf verschiedenartiges Papier gedruckt.

¹²⁰ Schlaffer, Klassik und Romantik, S. XI.

¹²¹ René Welker/ Austin Warren, Theorie der Literatur, Weinheim 1995, S. 133f.

¹²² Die Scherenschnitte von Luise von Breitschwert zu Mörikes Stuttgarter Hutzelmannlein,

Handelt es sich beim Scherenschnitt um ornamentale Formen zur Textumrandung, so würde ein Durchscheinen auf der Rückseite den dort befindlichen Text nicht berühren. Trotzdem versuchte man immer ein Durchscheinen zu vermeiden. Zu wenig Farbe dagegen hätte dem Scherenschnitt seine Intensität genommen, und der erwünschte Effekt des Kontrastes hätte sich nicht befriedigend erzielen lassen. Manche Leute beklagten hinsichtlich eines gedruckten Scherenschnitts den fehlenden Schatten eines aufgeklebten Schattenrisses; aber das schien die meisten Betrachter nicht zu stören. Dank der Lithographie konnten nun auch feinste Umrisse und Striche innerhalb des Schattenbildes abgedruckt werden. Die Holzschnitte konnten solche Feinheiten nicht wiedergeben, zumal vor 1800 sowieso der Druck von Porträtsilhouetten, die seltenst so fein waren wie die Arbeiten eines Fröhlich oder einer Schopenhauer, überwog.

Die Gestaltung eines Buches war, wenn der Künstler nicht selber der Herausgeber gewesen ist, Angelegenheit des Verlegers; dieser hatte darauf zu achten, das Gleichgewicht zwischen bibliophilem Anspruch und sinnvollem Wirtschaften zu halten. Nicht jeder Verleger wollte sich diesem Anspruch stellen, es sei denn der Autor war bedeutend genug, um auf die Gestaltung Einfluß nehmen zu können. Am Beispiel des Verlegers Johann Friedrich Cotta (1764 - 1832) möchte ich das Verhältnis von Autor und Verleger darstellen, gerade auch im Hinblick auf die Scherenschnittkunst und Literatur im deutschen Südwesten des 19. Jahrhunderts. Hierzu bringe ich Auszüge aus dem Briefwechsel von Goethe mit dem Verleger J. F. Cotta.¹²³

VIII. 1. Goethe und Cotta:

(Die Numerierung der Briefe folgt der Stuttgarter Ausgabe; Ort und Datum wurden, bis auf Brief 226 von mir wegen der besseren Übersicht an den Anfang gesetzt, sofern sie nicht schon dort standen. Auf die Seitenangaben habe ich verzichtet, da aufgrund der Nummerierung die Briefe sehr leicht auffindbar sind).

26. Goethe an Cotta [Jena am 27 May 1798]

„[...] Wegen der Ausgabe selbst thue ich folgende Vorschläge:

Ohne daß es eine Zeitschrift würde näherte man das Werk einer so beliebten und der Zerstreuung des Publikums gemäßen Art.

Man gäbe einzelne Stücke heraus, jedes zu 11 Bogen, so daß zwey einen Band ausmachten.

Es würde geheftet ausgegeben, man würde für einen in Kupfer gestochnen, anständigen Umschlag, ohne großen Aufwand, sorgen.

Das Format wäre groß Octav, mit einer mäßigen Zeilenzahl.[...]“

Die Vorschläge von Goethe verdeutlichen zum einen die Ausrichtung nach dem Geschmack der Leserschaft, zum anderen das Streben nach einem möglichst

Mit dem Text des Märchens, hrsg. von Otto Güntter, Stuttgart und Berlin 1932.

¹²³ Goethe und Cotta, Briefwechsel 1797 - 1832, 3 Bde., hrsg. von Dorothea Kuhn, Stuttgart 1979.

geringen Aufwand, um hohe Honorarkosten für die Kupferstecher zu vermeiden. Der größere Zeilenabstand soll offensichtlich für eine bessere Lesbarkeit sorgen. Aus dem nächsten Brief kann man ersehen, daß die Kupferstiche auch die Funktion haben, unerlaubte Nachdrucke zu verhindern oder zu erschweren; überdies soll über den höheren Preis nur die gebildete - und wohl auch begüterte - „Klasse von Lesern“ innerhalb der Leserschaft angesprochen werden. Für dieses Vorhaben wären billiger herzustellende Scherenschnitte ungeeignet; der Kupferstich hat also nicht nur die Funktion der Illustration, sondern auch der Regulation, der direkten wie der indirekten Lesersteuerung.

Deshalb reagiert Cotta im darauffolgenden Brief auch ein wenig verwundert darauf, daß Goethe offenbar für seine „neueste Producten“ keine Kupferstiche wünscht, und erinnert dabei an das „Faust“-Projekt.

41. Cotta an Goethe [Tübingen 7 Oct 1798]

„Mit dem Preiß bin ich etwas verlegen, da ich auch hierinn ganz nach ihrer Meinung handeln möchte, und die Zeit der Ausgabe doch keine Antwort mehr abzuwarten erlaubt. Ich denke meine Auslagen auf 1000 fl. umzulegen, und dann wird das Heft auf 20 gr zu stehen kommen. Diß ist den gewöhnlichen Bücherpreisen nach etwas viel, allein fürs erste glaube ich daß im Grund hierinnen keine Vergleichung statt finden soll, sodann ist der Gegenstand von der Art, daß der Nachdrucker, der allein hierbei zu fürchten wäre, sich nicht daran wagen wird, da die Kupfer ihn schon davon abschröken; überdies ist es doch schon für die gebildete Klasse von Lesern, die die Waare, nicht die paar Groschen, welche sie mehr als für gewöhnliche Waare dafür geben müssen, in Betracht nemen. [...]“

94. Cotta an Goethe [Tübingen 27 Sept. 1800]

„Werden zu Ihren beiden neusten Producten keine Kupfer zu liefern seyn? Zu Faust hatten Sie einmal bestimmt, und da möchte ich freilich wünschen, daß die Zeichnungen bald in geschickte Hände zum Stechen kommen könnten, weil die gute Kupferstecher nur langsam arbeiten. Aber disen höllischen und himlischen, Producten mus ja selbst der Verleger beinahe gram werden, wenn sie Hochdieselbe von einer kleinen Reise von einigen Monaten abhalten. [...]“

Fünf Jahre später besteht Goethe auf einer illustrationsfreien Ausgabe des „Faust“ und begründet dies mit der fehlenden Kongruenz von Text und Bild; in diesem Fall würde er ein „Bildwerk“ als hinderlich für den Leseakt und den Lesegenuß ansehen.

176. Goethe an Cotta [Jena den 25. Nov. 1805.]

„[...] Den Faust, dächt' ich, gäben wir ohne Holzschnitte und Bildwerk. Es ist so schwer, daß etwas geleistet werde, was dem Sinne und dem Tone nach zu einem Gedicht paßt. Kupfer und Poesie parodieren sich gewöhnlich wechselweise. Ich denke der Hexenmeister soll sich allein durchhelfen. [...]“

In wirtschaftlicher und drucktechnischer Hinsicht bot sich dem Verleger mit dem Steindruck neue Möglichkeiten, die jedoch erst erprobt werden mußten, bevor sie Anwendung fanden. Hier offenbarten sich auch dem Scherenschnitt neue

Möglichkeiten, denn von einem in Kupfer gestochenen Scherenschnitt konnten nicht unbegrenzt viele Abzüge gemacht werden.

221. Cotta an Goethe [Tübingen, den 11. November 1807]

„Rapp und ich beschäftigen uns mit Steindruckerei, und wir sind auf Ideen gekommen, deren Ausführung, wenn sie mir wahrscheinlich möglich ist, große Dinge verspricht. [...]“

225. Goethe an Cotta [Weimar den 24sten Januar 1808]

„[...] Die Probe vom Steindruck ist wirklich sehr merkwürdig, sowie mich die in dem Morgenblatte schon in Verwunderung gesetzt hat. [...]“

Diese Briefstelle zeigt, daß die Zeit des Ausprobierens noch nicht zu Ende gewesen ist.

Im folgenden Brief geht es, wie in anderen Briefen auch, um die Seitengestaltung, der sich sowohl Autor als auch Verleger widmen.

226. Cotta an Goethe [Tübingen 4 Febr 1808]

„Für den DamenCalender will ich das Angenehmste hoffen - denn ich werde sorgen, daß die Kupfer dahin gebunden werden, wo sie hingehören, das heißt zum Commentar. Ehemals wählte man die 12 Monate hiezu: seitdem es aber nicht mehr erlaubt ist, die Zeit ohne StempelAbgabe zu erforschen, und aus disen Almanachs also die Calender aller Nationen verbannt wurden, konte man auch für dise Kupfer nicht immer den schicklichsten Plaz finden. Allerdings wäre es noch besser, wenn die Kupfer zu den Aufsätzen selbst gehörten, allein jene wollen so früh bearbeitet seyn, daß man dise nicht abwarten kann, die gewöhnlich sehr spät zu erhalten sind.

Ja wenn ich mir schmeicheln könnte, von Ihnen bei Zeiten etwas für dises Büchelchen zu erhalten, ich wolte allem aufbieten, durch die möglichst beste Kunstprodukte es auch durch äussere Eleganz zu verschönern.

Von unsern Steinprodukten sende ich mit der ersten Gelegenheit das Reuterlied - ich hoffe, es erhalte Hochdero Beifall -

Mit unterthänigem Respekt

Tübingen 4 Febr 1808

Euer Excellenz untertäniger
Cotta“

Von besonderem Interesse ist im vorletzten Satz die Stelle: „[...] ich wolte allem aufbieten, durch die möglichst beste Kunstprodukte es auch durch äussere Eleganz zu verschönern.“ Sie widerlegt die weitverbreitete Meinung, Cotta habe sich überhaupt nicht um künstlerische Belange in der Buchherstellung gekümmert, sondern nur um die unternehmerischen.

„Ganz anders als bei Göschen, Unger und Breitkopf, überwiegt bei Cotta das Verlegerische, und nicht etwa die setz- und drucktechnische Formgebung nach der Persönlichkeit des Unternehmers. Bei Cotta trafen sich alle gebräuchlichen Gestaltungsgewohnheiten der Zeit. Der kaufmännisch ungemein tätige Unternehmer entfaltete keinen gestalterischen Ehrgeiz. Wenn er Versuche solcher Art machte, trieben ihn Wettbewerbsrücksichten - Motive, die sogleich fallen gelassen wurden, wenn ihre geschäftliche Wichtigkeit

zurückging.“¹²⁴

Im gleichen Tenor äußert sich Frau Kuhn, sie schreibt:

*„Um die Wende zum 19. Jahrhundert waren die Cotta'schen Bücher in der Regel so einfach wie möglich ausgestattet; Johann Friedrich Cottas Prinzip, durch ein wertvolles Buch auf den Wert seines Autors und natürlich auch auf die Wichtigkeit des Verlages aufmerksam zu machen, richtete sich ganz auf den Text-Inhalt seiner Produktion. Auf den ästhetischen Reiz konnte er wenig Rücksicht nehmen.“*¹²⁵

Ganz zutreffend sind die Kritiken von Hauswedell/Voigt und Kuhn nicht, und zumindest Cotta selbst widerlegt zum Teil durch seine Äußerungen die aufgestellten Behauptungen, er entfalte keinen gestalterischen Ehrgeiz und könne auf den ästhetischen Reiz nur wenig Rücksicht nehmen. Im Vergleich mit anderen Verlegern mag die Kritik ihre Berechtigung haben, jedoch nicht in dieser Stärke. Inwieweit Cotta, der weiterhin auf einer Illustration zum „Faust“ besteht, dabei nur „den Wert seines Autors“ und „die Wichtigkeit des Verlages“ im Sinn hatte, läßt sich heute nur schwer ermitteln. Man muß davon ausgehen, daß er eben nicht nur unter rein wirtschaftlichen Gesichtspunkten gehandelt hat. Aber auch im nächsten Brief ist nicht genau auszumachen, welche Interessen bei Cotta überwiegen.

228. Cotta an Goethe [Tübingen 19 Febr 8]

[...] „Durch Frau Hofr. von Schiller werden Hochdiselben das mit Rapp gemeinschaftliche erste Probestük unseres Steinwesens im Reiterlied erhalten - erlaubte es noch die Zeit, so bringen wir noch zur Messe ein ähnliches Product aus Ihren Werken.

Das Teufelskind, Faust, möchte ich wol durch einen genialischen Künstler mit einigen Kunstscenen verzieren lassen. Es ist etwas Göttlichs, was Sie der Welt damit schenken. Ich war bei dem Lesen in allen meinen geistigen und physischen Berührungen erschüttert. [...]“

Goethe beharrt jedoch auf seinem Standpunkt.

229. Goethe an Cotta [[Weimar, den 31. März 1808]]

„[...] Den Faust, wenn Sie ihn auch einzeln drucken, möchte ich nicht mit Kupfern begleitet sehen, wenn sie auch noch so gut wären. Sie beschränken die Einbildungskraft des Lesers, die ich ganz frey erhalten möchte.[...]“

Cotta wird dem Wunsch Goethes entsprechen, doch spätere Illustrationen zum „Faust“ kann auch Goethe nicht verhindern. In Bezug auf den Scherenschnitt ist die nächste Briefstelle ebenfalls bedeutend.

¹²⁴Buchkunst und Literatur in Deutschland 1750 bis 1850, hrsg. von Ernst L. Hauswedell und Christian Voigt, 2 Bde., Hamburg 1977, Bd. 2, S. 39.

¹²⁵Kuhn, Verleger und Illustrator, S. 215.

231. Cotta an Goethe [Tübingen 14 April 1808]

„[...] Im Steindruck läßt sich viles leisten besonders auch Weiß in Schwarz.

Faust lasse ich also ohne Kupfer - für dißmal wäre es ohne diß zu spät - denn heute sind alle 8 Theile ausgesetzt, um in etlichen Tagen die Meßreise anzutreten.“

272. Cotta an Goethe [Leipzig 29 Mai 1810]

„[...] Nach Weimar habe ich Riepenhausen¹²⁶ Gescht [Geschichte] der Kunst und Steindruck Geheimniß gepackt - nemen Sie beide gnädig auf - es würde mich freuen, wenn die Jenaer LitZeitg ihrer gedächte.

Das SteindruckGeheimniß ist nun in die Welt verbreitet, wer Zeit und Musse hat, kan vieles damit leisten. Das Merkwürdigste scheint mir immer der Contradruk eines Kupferstichs - Steinstichs - Buchdruks - Druks auf den Stein und von disem wieder genommen dem Original gleich - [...]“

Der Umgang mit dem neuen Steindruckverfahren ist zwar bisweilen noch ungewohnt, aber bald nicht mehr ungewöhnlich oder geheimnisvoll. Auch Jahre später gibt die Druckqualität eingedenk früherer Druckverfahren Anlaß zur Freude.

457. Goethe an Cotta [Weimar den 22. März 1822.]

„[...] Die Steindrücke nach der Boisseréeschen Samlung sind ganz vortrefflich, [...]“

Für das nächste Kapitel ist der nun folgende Brief von Bedeutung, weil er das ambivalente Verhältnis zum Scherenschnitt zeigt.

492. Cotta an Goethe [Stuttgart 7 Mai 1825]

[Beilage. Johann Karl Ludwig Schorn¹²⁷ an Goethe]

„Ewr Excellenz

haben im eilften Heft von Kunst und Alterthum den Wunsch ausgesprochen, daß Bildner und Maler sich an Darstellung des neugriechischen Gedichts Charon versuchen möchten. Dieß veranlaßte mich, jenes Gedicht sammt Ihrer Nachschrift im Kunstblatt 1824. N. 6. abdrucken zu lassen, und eine Erklärung des Herrn von Cotta hinzuzufügen, der sich bereit gefunden hatte, Zeichnungen dieses Gegenstandes, die ihm zugesandt wurden, an Ewr Exzellenz zu befördern, dann auch die, welche für die beste erkannt würde, dem Künstler zu honoriren und durch Kupferstich vervielfältigen zu lassen.[...] Auch ein Frauenzimmer hat es unternommen, den Gegenstand auf ihre Weise zu behandeln, Frau Duttenhofer, Gattin des rühmlich bekannten Kupferstechers dahier, die von ihrer Kunst, in schwarzem Papier auszuschneiden, schon viele schöne Proben geliefert hat. Sie bittet Ewr Excellenz den befolgenden Ausschnitt anzunehmen, nicht als wolle sie mit den Zeichnern in Concurrenz treten, sondern um Ihnen durch diesen Versuch ihre Ergebenheit zu beweisen. [...]“

¹²⁶ Höchstwahrscheinlich handelt es sich um einen Pseudonym für Gottlob Heinrich Rapp, dessen „Das Geheimnis des Steindrucks“ in Tübingen 1810 anonym erschienen war; siehe dazu Kuhn, Verleger und Illustrator, S. 218.

¹²⁷ Johann Karl Ludwig Schorn war seit 1820 Leiter des „Kunstblatts“ beim „Morgenblatt für gebildete Stände“ in Stuttgart.

Obwohl im Jahre 1825 das Steindruckverfahren schon etabliert war - besonders in Frankreich -, so ist der Wettbewerb hauptsächlich auf eine Illustrierung durch Kupferstich ausgelegt. (Goethe selber regte zwei Jahre später an, den Siegerbeitrag doch besser lithographieren zu lassen.)

Der Beitrag von Frau Duttenhofer war der einzige Scherenschnitt; Schorn erkennt ihn zwar als Kunst an, aber er ist von einem „Frauenzimmer“, das lediglich als „Gattin des rühmlich bekannten Kupferstechers“ fungiert, und dem keine künstlerische Eigenständigkeit zugestanden wird. Die Duttenhofer tritt also bescheiden hinter die männliche „Concurrenz“, und Schorn will den Scherenschnitt lediglich als einen Beweis der Ergebenheit an Goethe verstanden wissen. Johann Christoph Friedrich Haug (1761 - 1829), bekannt als Epigrammatiker, ermuntert mit einem Gedicht¹²⁸ Luise Duttenhofer in ihrem Vorhaben.

An Mad. Duttenhofer.

Sende, Freundin, dem alten Herrn
Dein geschnittnes Gedicht,
Das zu Sängermund Plastikern
Seine Gedanken spricht!
Deinen Charon begrüßt er gern,
Nur den stygischen nicht.

Noch nach dem Tod der Duttenhofer (1829) äußert sich Cotta in einem Brief an Neureuther vom 14. Januar 1836 darüber, daß *„eine kräftige ernstlich gemeinte Unterstützung von Seiten der vaterländischen Künstler erforderlich [sei], wenn nicht das Publikum mit dem Gedanken vertraut werden soll, alles Schöne, Elegante und Gediegene im Fache der Holzschneidekunst, des Stahlstiches und der Typographie müsse von England oder Frankreich kommen.“*¹²⁹

Obwohl in Cottas Umkreis genügend hervorragende Künstler zu finden waren, und er sich überdies die Mitarbeit des Stuttgarter Kaufmanns und Kunstliebhabers Rapp und des Bildhauers Johann Heinrich Dannecker gesichert hatte, forderte er angesichts der ausländischen Konkurrenz verstärkte Anstrengungen. Es ist auszuschließen, daß Cotta die Scherenschnitte der Duttenhofer nicht gekannt hatte, zumal der Ehemann der Duttenhofer, Christian Friedrich Traugott Duttenhofer (1778 - 1846), für Cotta Kupferstiche anfertigte, und die Duttenhofer im Rapp'schen Haus verkehrte und am literarischen Leben in Stuttgart teilnahm. Überdies waren ihre Scherenschnitte 1812 und 1824 in Stuttgart ausgestellt worden.

¹²⁸ Haug. Nach der Handschrift im Schiller-Nationalmuseum/Deutschen Literaturarchiv.

¹²⁹ Zitiert nach Kuhn, Verleger und Illustrator, S. 233.

IX. Luise Duttenhofer und Stuttgart:

Über keinen Scherenschnittkünstler ist wohl so viel geschrieben worden wie über die Scherenschnittkünstlerin Christiane Luise Duttenhofer (1776 - 1829), und kaum einer Scherenschneiderin wurden ähnlich viele Gedichte zugeeignet wie ihr. Nach Darmstadt und Weimar erweist sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts Stuttgart als das Zentrum der Verbindung von Literatur und Scherenschnitt.

Da über ihr Leben und ihre papierenen Kunstwerke viel geschrieben wurde, beschränke ich mich auf das Wesentliche und verweise besonders auf die Publikationen im Literaturverzeichnis.

Im Vordergrund sollen die vielfältigen Beziehungen von Luise Duttenhofer zu den Literaten, sowie die gegenseitigen Eingebungen stehen.

Luise Duttenhofer verehrte in ihrer Jugend den späteren Hofdichter Friedrich von Matthisson (1761 - 1831), den sie später wegen seiner fast kriecherisch zu nennenden Haltung gegenüber dem Monarchen ihren sanft-beißenden Spott spüren ließ, trotz der Tatsache, daß er Taufpate ihres dritten Kindes war. Sie hatte ihm, der sich als legitimer Nachfolger Goethes sah, schon früh (ca. 1803) ein Album mit Scherenschnitten vermacht und schnitt zu Stellen aus Gedichten Matthissons Schattenbilder, so zu „Der Genfersee“, „Die Kinderjahre“, „Die Kindheit“¹³⁰.

An Matthisson schreibt Haug am 1. Juni 1810:

*„Wenn ich, bis Du uns Deiner Holden Gegenwart schenkst, Dich um ihre Silhouette bitte, so gibst Du diese als weiblichen Schutzgeist gewiß den Büchern und Almanachen bey, die mir durch die fahrende Post zukommen sollen. Auch der Madame Duttenhofer wird es erwünscht seyn, wenn ihre Wunderscheere Dich und Luisen vermählen kann, und ohne Schattenriß fehlte ja das Beste.“*¹³¹

In Haug hatte die Duttenhofer einen Bewunderer ihrer Kunst, und es verwundert daher nicht, daß er ihr, bzw. ihrer Kunst auch mit Gedichten seine Aufmerksamkeit schenkte. Im nächsten Gedicht¹³² spricht Haug von ihr als „weiblicher Hogarth“¹³³.

‘An Madame Duttenhofer’

Ich fürchte die Schere der Parzen sehr;
Doch, weiblicher Hogarth, die Deine mehr.

Zusatz.

Allein - Ich sag’s mit Offenheit -
Trotz heimlicher Betroffenheit
Bewundr’ ich die Getroffenheit.

¹³⁰ Zitiert nach: Friedrich von Matthissons Gedichte, hrsg. von Gottfried Bölsing, Bd. 1, Tübingen 1912, S. 142, 168, 135.

¹³¹ Zitiert nach Manfred Koschlig, Auch hier ist Arkadien. Neues von der Wunderschere der Madame Duttenhofer, Vorabdruck aus: „Librarium“, Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft, 10. Jg., Heft 3 (1967), S. 128.

¹³² Nach der Handschrift im Schiller-Nationalmuseum/Deutschen Literaturarchiv.

¹³³ William Hogarth (1697 - 1764) war einer der bedeutendsten Kupferstecher Englands.

Die Anspielung auf Hogarth ist höchstwahrscheinlich der ironischen Distanz der Duttenhofer zu Matthisson zu verdanken, die in einigen ihrer Scherenschnitte bemerkbar ist. Hogarth gilt als Begründer der englischen Karikatur, und in diesem Sinne spricht Haug von ihr. Luise Duttenhofer erreichte die Karikatur nicht durch eine Überzeichnung von Merkmalen, sondern durch die Anordnung der Figuren, wie das in einem ihrer bekanntesten Schattenbilder, „Der Dichter Friedrich von Matthisson beim Morgentee“, der Fall ist.

Indem Haug die Duttenhofer mit Hogarth gleichsetzt, allerdings mit dem Zusatz „weiblicher“, bekundet er, welcher Platz ihr eigentlich gebühren müßte, ihr jedoch nicht zugestanden wird, wie dies im Fall des „Charon“-Wettbewerbs geschehen ist. Ihr satirischer Eifer veranlaßte Haug zu einigen weiteren Versen¹³⁴:

1.

Die Lebensfäden kürzt uns Atropos im Nu.
Mit Deiner Schere Kunst verlängst jedoch sie Du

2.

Satiren schneidet Sie mit lobenswerthem Eifer;
Doch unter uns: Ihr hilft - der Scherenschleifer.

3.

Für wen Satire Sie mit Ernst verband,
Schwer fühlt er ihre leichte Hand.

Der launige Ton des Gedichtes paßt gut zu den satirischen Gebilden der Duttenhofer.

Vielleicht genügte ihr ja der private Zirkel, in dem sie und für den sie schnitt, und es lag ihr gar nicht so viel daran, ihre Werke als Illustration in Büchern veröffentlicht zu sehen; nur in dem Gedichtband „Lautentöne“ des Christian Gottlob Vischer sind kleine Scherenschnitte abgebildet. Im Vorwort schreibt der Verfasser: *„Die Pflicht der Dankbarkeit gebietet mir zugleich, diejenigen zu nennen, welchen ich die Vignettchen verdanke. Die Frau des Herrn Kupfer-Stechers Duttenhofer in Stuttgart, welche durch zahllose Productionen in dieser Art von Zeichnung ihre Genialität beurkundet hat, stiftete Ausschnitte zu den Gedichten Seite 14. 59. 62. 91. und 101.“*¹³⁵

Allerdings zeigen nur die Seiten 14 („Ode auf seine Königliche Hoheit den Kronprinzen von Württemberg. *) Am Ende des Jahres 1813“), 62 („Die Versöhnung“; siehe unten) und 91 („Ode. Verklärung Müllers. *) Des für die Kunst und Menschheit zu frühe gestorbenen Kupferstechers Professors Müller in Dresden.“) scherengeschnittene „Vignettchen“, der Rest sind Kupferstiche!



¹³⁴ Haug. Nach der Handschrift im Schiller-Nationalmuseum/Deutschen Literaturarchiv.

¹³⁵ Christian Gottlob Vischer, Lautentöne. Eine Sammlung lyrischer Gedichte, Frankfurt am Main 1821, S. IV.

Eduard Mörike (1804 - 1875) war von diesem Scherenschnitt so angetan, daß er ihn kopierte. Er schreibt am 25. Mai 1827 an Wilhelm Hartlaub:

*„[...] Noch eine kleine Beilage ist die schwarze Gruppe die ich nach einer Silhouette der berühmten Madam Duttenhofer in Stuttg. gemacht habe, schnell aber getreu. Es ist ein sehr lieblicher Gedanke, soll die Versöhnung zweier Kinder allegorisiren, wovon das Eine, das beleidigt hat, sich vor Schaam u. Reue nicht will trösten lassen. Der Baum scheint e. Olive zu seyn. Das Ganze, bey so großer Einfachheit - wie alle dergleichen Compositionen dieser äußerst geistreichen Frau - bewundernswürdig!“[...]*¹³⁶

Wie nachher noch zu erfahren sein wird, schnitt Mörike selber zahlreiche Silhouetten, und regte mit seinen Werken zu Scherenschnitten an.

Doch zurück zu Luise Duttenhofer: Trotz ihrer vielen Zusammenkünfte mit bedeutenden Literaten und Künstlern, und trotz der gegenseitigen Anerkennung und Wertschätzung, hatte sie bis auf Ch. G. Vischer offenbar niemand um Scherenschnittillustrationen gebeten. Leider sind von Luise Duttenhofer nur wenige Briefe bekannt, und in keinem der Briefe werden Illustrationen angesprochen. Es wäre nur müßige Spekulation über etwaige Briefwechsel, in denen Fragen zur Illustrierung eine Rolle spielen, nachzudenken. Denkbar wäre eine Vermittlung durch ihren Mann, aber belegbar ist es nicht. Der Umgang mit den Literaten im Rapp'schen oder Hartmann-Reinbeck'schen Haus¹³⁷ inspirierte sie zu etlichen Scherenschnitten. Georg von Reinbeck spricht ihren Scherenschnitten hohen poetischen Wert zu, was auch ohne Zweifel zutrifft. Ihre Scherenschnitte zeigen viele Gestalten der Mythologie, wie Elfen oder Musen, Szenen aus dem Alltagsleben und Arabesken, und von Reinbeck stellt sie in eine Reihe mit den Musen.

An
die Künstlerin,
Frau Duttenhofer
in
Stuttgart,

berühmt durch ihre geistreichen Papierausschnitte von hohem poetischem Werthe, zum Dank für höchst sinnige Geschenke der Art, während eines kurzen Aufenthalts auf dem Lande, an einen vertrautern Kreis im Juni 1819.'

¹³⁶ Eduard Mörike, Sämtliche Werke in 3 Bänden, hrsg. von Gerhart Baumann in Verbindung mit Siegfried Grosse, 3. Bd. Briefe, Stuttgart 1959, S. 100.

¹³⁷ Vgl. dazu Manfred Gerlach, Die literarische Bedeutung des Hartmann-Reinbeckschen Hauses in Stuttgart, 1779 - 1849. Diss. Münster 1910. Diese Dissertation zielt eher auf die Biographien und literarischen Leistungen der beiden Familien ab, als auf den künstlerisch-literarischen Kreis, der sich in dem Haus versammelte. Ein hervorragender Aufsatz zu den kulturellen Kreisen in diesen Bürgerhäusern ist von Bernhard Zeller, Literatur und Geselligkeit. Zur bürgerlichen Kultur in Stuttgart um 1800, in: Literatur im deutschen Südwesten, hrsg. von Bernhard Zeller und Walter Scheffler. Stuttgart 1987, S. 138 -148.

„So dachtest unser Du selbst in der Ferne,
Und sandest uns der schönen Gaben viele,
Die, Freundinn, Dir im leichten Musenspiele
Phöbos = Apollo's Töchter spenden gerne?
Dank Dir! doch welcher Mus' entsprangen die Gestalten
Die kunstreich sich und sinnvoll Deiner Scheer' entfalten?

In welcher Muse, Freundinn, sprich! verbindet
So Lust und Scherz, Gemüth und Witz und Laune
Zum Schönen sich, wie sich in Deinem Faune,
In Deinem Oberon, im Amor findet;
In Allem, was aus Deiner Hand in reicher Fülle
Hervorblüht, tiefer Sinn oft in so leichter Hülle?

Auch kennen wir ja keine der Kamönen,
Die sich zum Werkzeug hat die Scheer' erkohren?
Wo, sprich! wo ist die Himmlische geboren,
Die Dich begeistert zum Erhab'nen, Schönen?
Eh' sie nicht offenbart sich außer Deinem Busen,
Giltst Du uns, Freundinn, für die zehnte von den Musen.“¹³⁸

Unsere Muse Duttenhofer sah sich zeit ihres Lebens den begrenzten Möglichkeiten des Scherenschnitts ausgesetzt. Sie, die so gerne Kunst studiert hätte, blieb auf die Schere beschränkt („*Schon lange zählt Apoll, zu Deiner Ehre,/Zu Meißel, Griffel, Pinsel auch - die/Schere.*“)¹³⁹, die einer Frau, wie manche es wohl gesehen haben, von Hause aus näher ist. So entwickelte sie ihre Meisterschaft eben im Scherenschnitt. Gertrud Fiege fragt sogar: „*Könnte es sein, daß Matthisson der jungen Luise von Hubers Kunst [gemeint sind die Scherenschnitte des Jean Huber (1721 - 1786)] erzählte und ihr die Qualitäten seiner Schnitte erläuterte? Wäre es möglich, daß Matthisson Schnitte von Huber besaß, aus der Schweiz mitbrachte und Luise zeigte?*“¹⁴⁰

Diese Annahme ist gar nicht so abwegig, wenn man berücksichtigt, daß die Duttenhofer begierig jede ihr sich bietende Gelegenheit wahrnahm, Kunst besichtigen zu können; ihr Durst nach Anschauung war kaum zu stillen. Und noch kurz vor ihrem Ableben trauerte sie darum, daß ihr eine künstlerische Ausbildung versagt geblieben ist: „*Mit Thränen in den Augen durchlief ich die Säle der Akademie wo Schüler und Schülerinnen saßen. Warum ward denn so etwas mir nicht auch vergönnt!*“¹⁴¹

¹³⁸ In: Ernst und Frohsinn. Eine Sammlung von Erzählungen, Gedichten und Charaden, hrsg. von B. Korsinsky für das Jahr 1822, Stuttgart.

¹³⁹ Haug. Nach der Handschrift im Schiller-Nationalmuseum/Deutschen Literaturarchiv. Vgl. auch Koschlig, Arkadien, S. 143.

¹⁴⁰ Gertrud Fiege, Jean Huber, „...sein unnachahmliches Talent...“, in: SAW 9/10, 4. Jg. 1998, S. 7.

¹⁴¹ Brief vom 31. 12. 1828. Zitiert nach Fiege, Duttenhofer, S. 21.

Kurz nach ihrer Heirat 1804 unternahm das Ehepaar Duttenhofer die fast schon obligatorisch zu nennende Reise nach Rom, wo sie sich eineinhalb Jahre aufhielten. Zu Hause fühlte sie sich in den künstlerisch-literarischen Zirkeln, die für sie auch eine Art Familie darstellten. Hier erhielt sie ihre Anregungen; es kam auch vor, daß sie selber Gedichte verfaßte, die den Scherenschnitt zum Gegenstande haben. Im Brief an Carl Mayer stellt sie ihr Licht bescheiden unter den Scheffel:

„[...]An Carl Mayer

Grüß Gott! und wenn schon so feindlich mir der Freundliche seine Gedichte verweigerte, so hielt mich doch unser Schwab wehrt, sie 8, sage acht Tage zu überlassen, das waren Festmomente für mich und meine Marie welcher man es gar nicht ansieht wie warm das Schöne sie oft ergreift. Aber metrisch muß ich Ihnen danken und da machte mir ein guter Freund folgendes worin er meine Idee ausdrückte

*Nimm aus meiner Blumenfülle
Diesen armen Schattenkranz.
Alle meine Blumen haben
Weder Licht, noch Farbenglanz.*

*Als die Sonne deiner Lieder
Mir durch meine Thränen schien,
Hat der Glanz des Himmelsbogens
Farbe diesem Kranz verliehn.*

*So geht es mit den Illusionen, als er fertig war wars ein - Schatten von
Eurer Luise Duttenhofer. [...]“¹⁴²*

Hier wagt sie also, es dem Dichter Mayer gleichzutun; trotzdem läßt sich bei der Duttenhofer nicht von einer Doppelbegabung sprechen wie bei Schopenhauer oder Fröhlich, obgleich manche Leute sie auch als Dichterin ansehen; in einem Brief an Friederike und Carl Mayer berichtet sie: *„[...] ich passire, bey aller Unwissenheit und Nichtskennerey doch für eine gelehrte Frau, da setzen die Leute noch wegen ein paar Verse noch die Dichterin hinzu [...].“¹⁴³* Es gab jedoch nie eine wirtschaftliche Notwendigkeit zum Scherenschneiden und Schreiben wie bei Adele Schopenhauer; so bleibt es bei diesem einen Gelegenheitsgedicht, denn andere sind auch nicht bekannt.

Fünf Monate vor ihrem Tod (1829), eignet ihr J. Heinrich Kaufmann ein Gedicht zu.

*An Frau Louise Duttenhofer.
Nach Ansicht ihrer sinnvollen Schnittwerke bey Herrn Professor
Braun in Mainz.*

¹⁴² Von Koschlig E. Mörike zugeschrieben. Siehe dazu Fiege, Duttenhofer, S. 16. Sie widerlegt Koschligs Annahme.

¹⁴³ Der Brief ist vom 1. Juni 1828. Zitiert nach Fiege, Duttenhofer, S. 18.

Viele schöngelockte Frauen
Schneiden mit des Witzes Scheere,
Wo sie kleine Fleckchen schauen,
Tüchtig an der Schwestern Ehre;
Doch dein Scheerchen, rein und niedlich,
Und geführt von Künstlerhand,
Hat uns Heiliges und Schönes
Sinnvoll an den Rhein gesandt.
Und wir schauen wonnetrunken,
Küssen bittend Dir die Hände,
Daß in Andachtgluth versunken,
Mehr Dein Sinn des Schönen spende;
Daß der Geist der frommen Einfalt,
Der Dein reiches Herz bewegt,
Uns noch viele Himmelsblüthen
Für die Künstler-Andacht trägt.

*J. Heinrich : Kaufmann.
Kreuznach, 2ten Dec. 1828.¹⁴⁴*

Zusammen mit Kaufmanns Gedicht erschien der von Gustav Schwab geschriebene Nachruf auf Luise Duttenhofer im „Morgenblatt für gebildete Stände“.

Ohne Zweifel war Luise Duttenhofer eine der begnadetsten Scherenschnittkünstlerinnen, die ihre Inspirationen aus dem Umgang mit den vielen Literaten und Gästen des Rapp'schen und Hartmann-Reinbeck'schen Hauses bezog, wie sie selber ein Quell der Inspiration gewesen ist.

¹⁴⁴ In: Morgenblatt für gebildete Stände, Nr. 154, (29.6. 1829)

X. Jean Paul und das Schattenbild:

Johann Paul Friedrich Richter (1763 - 1825) war des öfteren zu Gast in Stuttgart, so auch im Sommer 1819, wo er im Hartmann-Reinbeck'schen Haus logierte. Von Jean Paul schnitt die Duttenhofer mehrere Silhouetten, unter anderem auch eine, die sich auf einen Eintrag Jean Pauls in das Stammbuch von Matthisson bezieht.¹⁴⁵

Der folgende Scherenschnitt zeigt die von Luise Duttenhofer so verehrten Dichter Friedrich von Matthisson, Jean Paul, sowie den Bildhauer Johann Heinrich von Dannecker¹⁴⁶, der für sie eine Art künstlerischer Ziehvater gewesen ist.



An anderer Stelle schreibt Jean Paul über die Duttenhofer: „Der geist- und liebereichen Geberin des Papiers und der Feder wünsch' ich schöne Sonnentage der Wirklichkeit und wenn sie ruht, die Wiederholung derselben im Mondschein des Traums.“¹⁴⁷ Möglicherweise hat sich Jean Paul von den Scherenschnitten der Duttenhofer anregen lassen, denn in seinen Werken, findet sich häufig das Schatten-Motiv. Zuerst möchte ich eine Stelle aus dem „Siebenkäs“ anführen. Jean Paul beschreibt darin eine Silhouettier-Technik, wie sie gegen Ende des 18. Jahrhunderts Mode war.

„Leibgeber zog im Chore unter dem Ringwechseln eine Schere und ein schwarzes Quartblatt aus der Tasche und schnitt von ferne das Gesicht der Braut in sein Schattenpapier hinein. Die Schattenreißerei gab er gewöhnlich für die Proviantbäckerei auf seinen ewigen Reisen aus, und ich führe - da der seltsame Mann, wie es scheint, nicht entdecken will, auf welchen Höhen sich die Quellen sammeln, die ihm unten in den Tälern springen - lieber gutmütig und gläubig an, daß er oft über die Schattenreißerei zu sagen pflegte: 'fallen doch schon vom Beschneiden für den

¹⁴⁵ Siehe dazu Koschlig, Arkadien, S. 132.

¹⁴⁶ Dannecker (1758 - 1841) wurde 1808 geadelt.

¹⁴⁷ Eintrag in das Stammbuch der Henriette von Ende vom 26. September 1818. Siehe dazu Koschlig, Arkadien, S. 132.

Buchbinder, den Briefsteller, den Advokaten Brotschnitte mit den weißen Papierschnitzeln ab; mit schwarzen aber, es sein von Schattenrissen oder von weißen Trauerbriefen mit schwarzen Rändern, falle noch mehr ab, und verstehe man vollends freie Kunst, seinen Nebenchristen vermittelt mehrer Glieder schwarz abzubilden, z.B. vermittelt der Zunge, was er ein wenig könne, so läute die Fortuna - diese wahre babylonische Hure - sich an der Eßglocke und dem Wandelglöckchen eines solchen Mannes halb lahm.“¹⁴⁸

Weiter hinten im „Siebenkäs“:

„Der Advokat ließ sich vom Schuster Fecht ein Silhouetten-Brett vorstrecken; nämlich die Facade einer neuen Taubenhöhle. In das eirunde Portal des Brettes griff die Schulter Lenettens wie ein Einlegemesser ein - ein weißer Bogen Papier war als Grundierung von de Piles darüber genagelt - der schöne warme Kopf wurde ans steife Papier angedrückt - er setzte den Bleistift oben an der Schattenstirn enthaltsam an, so schwer es auch war, in einer solchen Nachbarschaft der Wirklichkeit nach dem bloßen Schatten zu greifen - und fuhr die blumige schöne steile Anhöhe voll Rosen und Lilien herunter ...“¹⁴⁹

Jean Paul kannte auch die Anekdote über Jean Huber, wie dieser „sogar eine Scheibe Brod unter den Zähnen eines Jagdhundes so geschickt zu dirigieren [wußte], daß dieser Voltaires Silhouette nagen mußte.“¹⁵⁰

Diese Anekdote griff Jean Paul an anderer Stelle auf und beschrieb sie folgendermaßen:

„Es gibt allerdings noch einen und den andern Roman- und Lustspieldichter, der an seinem Genie den hungrigen Hund des Porträtmalers Huber besitzt, welcher hinter seinem Rücken dem Tiere eine Scheibe Brot so vorzuhalten wußte, daß es aus ihr so viel herausfraß, bis ein Menschenprofil davon übrig blieb - das Brot war der Marmorblock, und die Zähne der Meißel und Hammer - und dabei sah sich Huber gar nicht einmal um.“¹⁵¹

Geradezu gespickt mit Schatten- und Schattenriß-Motiven ist „Die unsichtbare Loge“.¹⁵²

Hierbei stütze ich mich auf die Vorarbeiten von Hans Kirchner, den Herausgeber der umfangreichsten Bibliographie zum Themengebiet des Scherenschnitts. Im folgenden stehen die Seitenangaben am Anfang in Klammern.

(39) *„Kaum war zu unserem Erstaunen ein Kopf daraus vorgesprungen, der an beiden Schläfen zwei brennende Muttermäler wies, eine Silhouette mit einem natürlichen Haarzopf und gegenüber zwei Iltis-Schwänzchen, [...]“*

Könnte das möglicherweise eine Anspielung auf Lichtenbergs „Fragmente von Schwänzen“ sein? Immerhin rühmt er in der „Vorschule“ Lichtenbergs „weltverachtende Idee“¹⁵³.

¹⁴⁸ Jean Paul, Werke, Bd. 2, hrsg. von Norbert Miller, München 1971, S. 41.

¹⁴⁹ ebd., S. 131.

¹⁵⁰ Friedrich Matthisson, Briefe, Zürich 1795, 2. Teil, S. 47.

¹⁵¹ Jean Paul, Werke, 5. Bd., Kleine Nachschule zur ästhetischen Vorschule X. Programm, Über Charaktere, § 14. Ihre Seltenheit, Kleine Bücherschau, hrsg. von Norbert Miller, München 1963, S. 474f.

¹⁵² Jean Paul, Werke, Bd. 1, hrsg. von Norbert Miller, München 1970.

¹⁵³ Jean Paul, Werke, Bd. 5, S. 128.

Eine Anspielung auf den Lavater-Lichtenberg-Streit könnte auch die nächste Stelle sein:

(40) „*Ernestine silhouettiert hier den äußern Menschen des Doktors [...]*“

Eine Ironie in Bezug auf die Physiognomik ist im nächsten Satz nicht zu überhören:

(178) „*Der Professor riet noch meinem Gustav, sein Gesicht zu formen, Tugend auf demselben zu silhouettieren, es vor dem Spiegel auszuplätten und es mit keinen heftigen Regungen zu zerknüllen.*“

Das Spiegel-Motiv ist in Jean Pauls Romanen häufig anzutreffen. Der Blick in den Spiegel läßt die eigene Physiognomie erkennen, aber sie läßt sich nicht festhalten, nicht abbilden, obwohl sie ja auf die Verkörperung des Geistes dringt.

„Der Spiegel ist nämlich eine Utopie, sofern er ein Ort ohne Ort ist. Im Spiegel sehe ich mich da, wo ich nicht bin: in einem unwirklichen Raum, der sich virtuell hinter der Oberfläche auftut; ich bin dort, wo ich nicht bin, eine Art Schatten, der mir meine eigene Sichtbarkeit gibt, der mich erblicken läßt, wo ich abwesend bin: Utopie des Spiegels. Aber der Spiegel ist auch eine Heterotopie, insofern er wirklich existiert [...].“¹⁵⁴

Das Schattenbild ist nicht zu fassen, der Scherenschnitt dagegen kann das Schattenbild festhalten, diesen einen bestimmten Augenblick; erblickt man sein Konterfei im Spiegel und schließt die Augen sogleich, so bildet sich vor dem geistigen Auge der Augenblick ab, der gleichsam festgehalten wird. Der Schattenriß entreißt den Augenblick der Vergänglichkeit, und kann so als Erinnerung vergegenwärtigt werden. „*Man denkt nicht über sich, wenn man sich im Spiegel betrachtet, aber man fühlt sich und läßt sich gelten. So ist es auch mit jenen moralischen Nachbildern, an denen man seine Sitten und Neigungen, seine Gewohnheiten und Eigenheiten, wie im Schattenriß, erkennt und mit brüderlicher Innigkeit zu fassen und zu umarmen strebt.*“¹⁵⁵

Der Verlust des eigenen Schattens ist wie der Verlust der Seele; ohne den Schatten wird der Mensch nicht als solcher angesehen.¹⁵⁶ Dies muß Adalbert Chamisso's „Peter Schlemihl“ leidvoll erfahren.¹⁵⁷ Vielleicht hat Jean Paul deswegen den Schatten als etwas Lebendiges aufgefaßt - als den Kontrast von Hell und Dunkel, wie der Tag und die Nacht, als Sinnbild des Kreislaufs des Lebens -, daß er ihn so sehr in den Text einfließen läßt.

(231) „*sie fragt ferner, obs dem Leser schon erzählt ist, daß der kokettierende Paul Verse, Schattenrisse, Sträußer, Adagios seitdem gemacht [...]*“

Im weiteren Verlauf der Geschichte taucht das Schatten-Motiv noch mehrmals auf:

¹⁵⁴ Michel Foucault, *Andere Räume*, in: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, hrsg. von Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris, Stefan Richter, Leipzig 1993, S. 34 - 46, hier: S. 39.

¹⁵⁵ Goethe, *Werke*, Bd.16, *Aus meinem Leben, Dichtung und Wahrheit*, hrsg. von Peter Sprengel, (3. Teil, 11. Buch), München 1985, S. 497f.

¹⁵⁶ Siehe dazu Gero von Wilpert, *Der verlorene Schatten*, Stuttgart 1978.

¹⁵⁷ „*We must take the shadow 'for what it is worth'. It is worth nothing in practical terms, but its absence makes Peter a marked man.*“ Hermann J. Weigand, „Peter Schlemihl“, in: *Surveys and Soundings in European Literature*, hrsg. von Leslie Willson, Princeton 1966, S. 210.

(238) „das bunte Blumenbild, das unter dem Wasser zum Spiegel-Himmel hinabging, und der Schattenriß, der auf dem zitternden Silbergrund schwankte [...]“

(276) „den großen Schattenriß des Tages[...]“

(282) „Gustav sah, bewegt und gequält, naß zu dem weltenhohen Erdschatten hinauf, der am Monde wie an einem Silhouettenbrette lag.“

(287) „er fühlte wie ich, daß Alltagskleider die besten Schattenrisse, Gipsabgüsse und Pasten eines Menschen sind, den man lieb gehabt und der aus ihnen und dem Körper heraus ist.“

(299) „Ich könnte ebensogut einen Schattenriß der Sonne geben.“

Wohl nirgends in der Literatur wird der Schattenriß so oft erwähnt wie in dieser Geschichte von Jean Paul.

XI. Eduard Mörike und die Schatten:

Auf vielfältige Art und Weise kann man Mörike mit Scherenschnitten und dem Schatten an und für sich in Verbindung bringen. Er besaß nicht nur Scherenschnitte, sondern er schnitt auch selber welche. Er besaß einen Scherenschnitt von Luise Duttenhofer¹⁵⁸ („Himmelfahrt Mariae“), von Emma Eggel („Mädchen mit Reh an Quelle.“) und vom bereits erwähnten Karl Fröhlich („Rehe, Fuchs und Hasen zwischen Bäumen.“).¹⁵⁹

Daneben gibt es einige Hinweise und Belege, daß Mörike selber etliche Schattenbilder geschnitten hatte, so beispielsweise ein „Portraitblatt in Scherenschnitt und Bleistiftzeichnung, (ca. 25 : 15 cm)“¹⁶⁰, das folgendermaßen bei Rath beschrieben ist:

„Dreifaches Portrait in natürlicher Grösse; das Profil Carl Mörikes von seinem Bruder Eduard geschnitten u. ausschraffiert; dahinter das Profil Louis Mörike's, auf der Rückseite das Profil Eduard Mörike's, gezeichnet von seinem Bruder Louis. Auf der Vorderseite eigenh.: 'Carl Mörike (Schattenriss) Louis Mörike nach den Schatten gezeichnet (in Ochsenwang).““¹⁶¹

Aus der Hand von Eduard Mörike gibt es eine recht vergnügliche, aus weißem Papier geschnittene, Silhouette, die er mit „Ein wenig ein dummer Vikar“ betitelt hat.

Bezüglich eines Gedichtes, das Mörike der Luise Walther zu ihrer Verlobung geschrieben hatte (siehe Anhang), schnitt diese ein Bild, das sie mit ihrem Bräutigam unter einem Regenschirm zeigt.

Luise Walther war die Stieftochter von Karl Wolff, dem Rektor des Stuttgarter Katharinenstifts, an dem Mörike Literatur unterrichtete, und der zu den Freunden Mörikes gehörte. Sie schnitt zu Mörikes „Stuttgarter Hutzelmännlein“ Silhouetten,

¹⁵⁸ Wie sehr er von ihr angetan war, konnte man in dem Brief an Wilhelm Hartlaub sehen.

¹⁵⁹ Aus: Mörike und der schwäbische Dichterkreis. Bücher. Autographen.

Handzeichnungen. Silhouetten. Bildnisse aus der Sammlung Hanns Wolfgang Rath.

Versteigerungskatalog von Müller & Gräff, Antiquariat. Stuttgart 1932, S. 20.

¹⁶⁰ Datiert auf Herbst 1832.

¹⁶¹ ebd., S. 29.

welche die Bewunderung des Dichters fanden, der überhaupt ihre Kunst sehr schätzte, so daß er an sie die Frage richtete: „Was wählst du - fragst du noch? mir wohl zu größrer Ehre, Neureuthers Griffel oder deine Schere?“¹⁶² Zur Aufbesserung seines Einkommens hielt Mörike öffentliche Lesungen ab¹⁶³; es war dies ein Vorschlag von Karl Wolff, der ihn auch anregte, aus dem noch unveröffentlichten „Stuttgarter Hutzelmännlein“ zu lesen - dies tat er an mehreren Abenden im Januar 1853. Unter den Zuhörern war auch Luise von Breitschwert, die von dem lebendigen Vortrag so angetan war, daß sie sich geradezu veranlaßt sah, die Figuren in Scherenschnitten entstehen zu lassen. Auf eine ähnliche Wirkung zielte Clemens von Brentano ab, wenn er Künstler zu einer Lesung eines noch ungedruckten Werkes um sich versammelte, um sie zu Illustrationen anzuregen. Später erzählte Luise Walther, was sie nach der Lesung zuhause der Familie erklärte: „Die Leutlein stehen alle so lebendig vor mir, die muß ich ausschneiden.“¹⁶⁴ Interessant ist ihre Bemerkung zu der Entstehung der Scherenschnitte; sie schnitt die 47 Bilder nicht ganz aus dem Gedächtnis; „ich mußte ja auch zu jeder Szene den Wortlaut der Erzählung haben, um den dargestellten Moment zu bezeichnen.“¹⁶⁵

Ihr Vater schrieb nach der Vollendung der Scherenschnitte:

Ausgeschnitten hast du nun
G'nug, um etwas auszuruhen,
Jetzt kannst du dich erquicken
Mit Strümpf- und Sockenflicken.¹⁶⁶

Die eigentliche Bestimmung der Frau liegt halt - gemäß Luisens Vaters - doch noch im Haushalt und nicht in der Kunst, auch wenn die künstlerische Betätigung Anerkennung fand, denn solche geschickte Fingerfertigkeit darf die Hausfrau auch gerne beim Flicken ausüben.

Das Märchen erschien im Mai des selben Jahres, jedoch ohne die Illustrationen der Luise von Breitschwert. Sie sagte selber, da sie keine künstlerische Ausbildung habe, „kann [ich] deshalb auch meine Illustrationen zum Stuttgarter Hutzelmännlein nicht als eine Arbeit betrachten, die für die Öffentlichkeit geeignet wäre.“¹⁶⁷ Mörike sah es trotzdem mit Freude und schrieb ihr ein Gedicht:

¹⁶² Eduard Mörike, Sämtliche Werke in drei Bänden, Bd. 1, Gedichte, Dramatisches, Erzählendes, hrsg. von Gerhart Baumann, Stuttgart, 1961, S. 372.

¹⁶³ Für das „Stuttgarter Hutzelmännlein“ hat Mörike vom Verleger Schweizerbarth, ein Nachbar der Breitschwerts, nur ein bescheidenes Honorar erhalten. Da dachte der Verleger Cotta anders: Er zahlte hohe Honorare, da er meinte, daß sich die generöse, nicht die knausrige Behandlung eines Autors für den Verlag lohne. In seinen jungen Jahren hoffte Mörike, „mir durch irgendeine Arbeit das Zutrauen des Cotta zu erwerben, um indessen durch Geschäfte bei ihm einen Ausweg und von da vielleicht eine Anstellung bei einer Bibliothek zu finden.“ Mörike im Brief an Ludwig Bauer vom 9. Dezember 1827, in: Eduard Mörike, Sämtliche Werke, Bd. 3, S. 109.

¹⁶⁴ Luise Walther, Meine Silhouetten zu Mörikes Hutzelmännlein, in: März. Halbmonatsschrift für deutsche Kultur, 1 (1907) III, S. 127 - 134, hier: S. 130.

¹⁶⁵ ebd., S. 130.

¹⁶⁶ ebd., S. 132.

¹⁶⁷ ebd., S. 128.

An Fräulein Luise von Breitschwert

*Auf ein Bilderbuch mit Illustrationen zu dem „Stuttgarter Hutzelmännlein“, von
ihr in Schwarz ausgeschnitten.*

O kleine Welt voll Leben! Kenn' ich sie,
Den schwachen Umriß jener Träume , wie?
So konntest du ihn fassen, halten, schärfen? -
Sie müssen leibhaft sein! nun zweifl' ich selber nicht,
Da sie, bestrahlt von deinem Licht,
Entschiedne, holde Schatten werfen.

Freund Kerner legte sich, im Reiseschattensinn,
Ein Album an, da quetscht er Tintendolken drin
Und zeichnet jeden Klecks nach seiner Phantasei
Mit wen'gem aus und freut sich wie ein Kind dabei:
Wird der nicht Augen machen, wenn er sieht,
Wie anders dir der Spatz geriet!

Doch ach, was biet' ich nun der Künstlerin dagegen,
Wenn nicht etwa die L a u sich wird ins Mittel legen?
Der gute K u r t* möcht' ich mit seinem Schatze sein:
Die Hälfte wenigstens, die goldne, wäre dein!¹⁶⁸

*K u r t , ein alter ehrlicher Diener in dem Märchen, der von der Wasserfrau einen
Perlenschmuck und eine goldene Schere bekam.

Die Scherenschnitte der Luise von Breitschwert wurden aber dennoch fast 80 Jahre später veröffentlicht, und zwar in keinem geringeren Verlag als dem Cotta-Verlag. Bemerkenswert dabei ist, daß Text und Illustration voneinander getrennt sind, die Scherenschnitte also fast als eine Bildergeschichte fungieren. Dem Betrachter erschließt sich ohne Kenntnis des Märchens die Geschichte nur in groben Zügen.

Es ist einer der seltenen Fälle in der Geschichte der Scherenschnitt-Illustration, daß Text und Bild strikt voneinander getrennt sind. In der von Otto Güntter herausgegebenen Ausgabe sind Text und Bild auf unterschiedliches Papier gedruckt. Bei den meisten Scherenschnitt-Illustrationen ist es jedoch so, daß sie, wie ich bereits erwähnt habe, auf gleiches Papier gedruckt werden - meist links- oder rechtsseitig - und oft eine Leerseite in den Text eingefügt ist, um den Scherenschnitt ganz ohne den Text, auf den er sich bezieht, betrachten zu können. Die links- oder rechtsseitige Anordnung ist die gängigste, man könnte sagen, die schwarzgedruckten Buchstaben der einen Seite korrespondieren mit dem Scherenschnitt auf dem weißen Papier der anderen Seite.

Die Scherenschnitte zum „Stuttgarter Hutzelmännlein“ sind auf einen gezeichneten Hintergrund gesetzt. Luise von Breitschwert versuchte dadurch und durch

¹⁶⁸ Mörike, Sämtliche Werke, Bd. 1, S. 205.

perspektivische Darstellung, wie das auch schon Luise Duttenhofer gelegentlich machte, (z.B. in einigen ihrer bekanntesten Silhouetten, als da sind „Der Dichter Friedrich von Matthiesson beim Morgentee“, „Der Bildhauer J. H. von Dannecker vor seiner Ariadne, an der Schillerbüste arbeitend“ oder der „Epigrammatiker Haug“), eine räumliche Tiefe zu erzielen.

Einige Wochen vor den Lesungen schrieb Mörike an seine Schwester Klara:

„Die Steuerrätin brachte mir eine große Mappe mit schwarzen Ausschnitten von der berühmten Madame Duttenhofer ins Haus - ganz prächtige Sachen, die ich nicht fortlasse, bis Du sie auch gesehen hast. Sie sind so originell, daß ich schon ernstlich daran dachte eine Veröffentlichung in Holzschnitten zu betreiben. Sie war eine intime Freundin der Voßler, auch der Tante Neuffer, die aber später nicht mehr gut auf sie zu sprechen war; allem nach wurde sie durch den satirischen Humor der Frau verletzt, der sich in jenen Arbeiten sehr stark ausdrückt.“¹⁶⁹

Bei der „Tante Neuffer“ handelt es sich um die Mutter seiner Jugendliebe Klärchen Neuffer, an die er das bekannte Gedicht „Erinnerung“ richtete. Ihr Vater war Pfarrer in Benningen und wohlbeleibt, und wir sehen unten, warum die Tante Neuffer nicht mehr gut auf die Duttenhofer zu sprechen war.¹⁷⁰



Es ist nicht auszuschließen, daß Mörike die Duttenhofer gekannt hatte, denn nach dem Tod seines Vaters wohnte er bei seinem Onkel im Georgii'schen Haus in der Nähe der Kasernenstraße, wo das Haus der Duttenhofers stand.

¹⁶⁹ Mörike, Sämtliche Werke, Bd. 3, S. 721.

¹⁷⁰ Zu den Neufferschen Silhouetten siehe: Otto Kirchner, Die Neufferschen Silhouetten oder Warum Tante Neuffer böse war auf Madame Duttenhofer, in: SAW, 3. Jg. (1997), H. 6, S. 28 - 30.

Es ist nicht ersichtlich, ob Mörike an eine Illustration oder an eine Zusammenstellung der Duttenhoferschen Silhouetten dachte. Auf alle Fälle machte sich Mörike oftmals Gedanken um eine Illustrierung für manche seiner Werke, wie der Briefwechsel mit dem Maler und gelegentlichen Scherenschneider Moritz von Schwind zeigt. Dieser wurde durch die „Historie von der schönen Lau“ zu sieben Umrißzeichnungen angeregt. „Von Julius Naue in Kupfer gestochen, erschienen Schwinds Zeichnungen 1873 in einer Prachtausgabe der Schönen Lau, an der der Dichter selbst noch beteiligt war; [...]“¹⁷¹ In einem dieser Briefe berichtet Mörike von Paul Konewka, der weiter unten Erwähnung finden wird.¹⁷²

Mörike an Schwind.

[Lorch, d. 23. Apr. 69.]

[...] Vor einigen Wochen war ein Herr Paul Konewka bei mir, der ganz vortreffliche Schattenbilder zu Goethes Faust und Shaksp. Sommernachtstraum gemacht hat; ein liebenswürdiger Mensch. Was ich ihm von Ihnen hier zeigen konnte, insonderheit auch das kostbare Blatt mit den Katzen - wofür ich Elender nicht einmal dankte, - hat ihn unendlich gefreut! [...]

Mörike begeisterte sich ein Leben lang für Scherenschnitte und Schattenspiele, so daß Friedrich Sieburg zu der Erkenntnis kommt: „Nun ahnt man wer Mörike ist, ein Wesen, das mühelos im Schattenreich lebt und doch abends bei der Lampe mit Mutter und Schwester Scherenschnitte herstellt.“¹⁷³

Von Eduard Mörike schnitt Paul Konewka die bekannteste Silhouette, die den Dichter mit Schirm und Zylinder zeigt.¹⁷⁴ Eine von zwei geschnittenen Silhouetten ist heute sinnigerweise das Firmenzeichen der Buchhandlung J. F. Steinkopf in Stuttgart.

¹⁷¹ Güntter, Scherenschnitte von Breitschwert, o. S.

¹⁷² Mörike, Werke, Bd. 3, S. 853.

¹⁷³ Friedrich Sieburg, Mörike und die Schatten, in: Baden-Württemberg. Südwestdeutsche Monatsschrift für Kultur, Wirtschaft und Reisen, 3/64, S. 24 - 26, hier: S. 24.

¹⁷⁴ Siehe dazu Otto Kirchner, Die Mörikesilhouetten von Paul Konewka, in: SAW 9/10 4. Jg. (1998), S. 17 - 21.

XI. 1. Mörike und das Schattenspiel:

In der Novelle „Maler Nolten“ gibt es ein Zwischenspiel, das in der ersten Fassung von 1832 als „Der letzte König von Orplid. Ein phantasmagorisches Zwischenspiel“ bezeichnet ist, wohingegen der Zusatz in der zweiten Fassung von 1853 - 75 schlicht „Schattenspiel“ lautet. *„Ursprünglich schien ‘Der letzte König von Orplid’ nur in von Mörike handgemalten, bunten Glaslichtbildern zur Vorlesung der Dichtung gezeigt worden zu sein.“*¹⁷⁵ Die spätere Bezeichnung „Schattenspiel“ bringt nur auf den Punkt, was Mörike offensichtlich schon im Sinn hatte. Zwei Jahre vor der Erstveröffentlichung spricht er in einem Brief an seinen Tübinger Studienfreund Ludwig Bauer vom *„Orplid-Guckkasten aus Schicksal u. Vorsehung“*¹⁷⁶ Dieses fantastische Spiel entstand als Idee während Mörikes Studentenzeit in Tübingen im Kreise mit Ludwig Bauer¹⁷⁷ und Wilhelm Waiblinger.¹⁷⁸ Orplid ist eine Utopie eine Traumwelt, und die Schatten bieten genug Freiraum, um in ihnen ferne Welten zu sehen können.

*„Später erst erkannte der Dichter, der sich selbst gern mit Puppentheaterspielen abgegeben hat, die Geeignetheit seiner Fabel für die Schattenbühne. Doch nicht, wie üblich, schwarz auf weiß erschienen die mit der vergrößernden, Bildstrahlen streuenden Laterne auf Leinwand geworfenen Zeichnungen, sondern verschiedenfarbig. Damit bekundete der Verfasser, daß es ihm darauf ankam, die prächtig ausgedachten Spielplätze seines Stückes nicht von vornherein an eindrucksvollem Aussehen verlieren zu lassen.“*¹⁷⁹

Folgt man dieser Aussage, so soll die Phantasie-Welt ihre Entsprechung in den Schatten finden, gleichsam bei ihnen um Unterstützung nachsuchend, die schwerlich zu erhalten sein wird. Man bemerkt, daß es die Schatten schwer haben, der Traumwelt gleichzukommen, und es offenbart sich eine Beschränktheit der Schatten gegenüber der menschlichen Phantasie.

Es ist denkbar, daß Mörike durch Justinus Kerner zum Schattenspielen angeregt wurde, oder in ihm, der selber in seiner Tübinger Studienzeit das Schattenspielen erlernt hatte, ein Vorbild fand; es ist auch wahrscheinlich, daß Mörike die „Reiseschatten von dem Schattenspieler Luchs“ kannte, sowie das darin enthaltene Schattenspiel vom „König Eginhard“ und die „Bärenhäuter im Salzbad“.

Am Ende seines Lebens richtete Mörike wiederum an Luise Walther zu ihrem Geburtstag 1875 einige Verse.

„Ihr Silhouettenschneiden regte den Dichter zu Schattenspielen an, die ihn vorübergehend wieder zum harmlos vergnügten Kinde machten. Bei brennendem Licht im Bette liegend, übte sich der Herr Professor stundenlang, mit den Fingern verschiedene Schatten an der Wand hervorzubringen; er war ganz stolz, als seine Geschicklichkeit es von anfangs sechs oder sieben endlich auf einige zwanzig Spielarten brachte: er war nicht etwa kindisch

¹⁷⁵ Georg Zink, Eduard Mörikes Spiel „Der letzte König von Orplid“, in: Der Kaktus Heidelbergensis 1 (1925), S. 223 - 228, hier: S. 225.

¹⁷⁶ Mörike, Sämtliche Werke, Bd. 3, S. 223. Brief vom 17. September 1830.

¹⁷⁷ Von Ludwig Bauer stammen ebenfalls Orplid-Dichtungen, wie „Der heimliche Maluff“ und „Orplids letzte Tage“.

¹⁷⁸ Siehe dazu auch Adalbert Depinyi, Orplid o. O. und Verl. [1910].

¹⁷⁹ Zink, S. 225.

geworden, er war ein Kind geblieben, im Sinne des „Faust“-Vorspiels auf dem Theater:

*Das Alter macht nicht kindisch, wie man spricht,
Es findet uns nur noch als wahre Kinder.“¹⁸⁰*

Unmittelbar nach dem Tod Mörikes schnitt Luise Walther eine Silhouette von ihm auf dem Totenbett, mit der eigenhändigen Unterschrift: „Eduard Mörike 4. Juni 1875, ausgeschnitten zwei Stunden nach dem Tode.“¹⁸¹

XII. Justinus Kerner und die „Reiseschatten“:

Wie seinerzeit üblich, unternahm der gerade zum Doktor der Medizin promovierte Kerner eine Bildungsreise (1809/10), in deren Verlauf er die „Reiseschatten“ unter der Mithilfe von Ludwig Uhland konzipierte. Ein Jahr später erschienen die „Reiseschatten von dem Schattenspieler Luchs“ mit einer Widmung an Ludwig Olof, womit Ludwig Uhland gemeint war. In der zweiten Fassung von 1834 lautet die Widmung nur noch „An die Freunde“, denn das Pseudonym war schnell durchschaut. Die „Reiseschatten“ sind gleichsam als Reisebeschreibung und Schattenspiel angelegt, sozusagen in episch-dramatischer Form.

Kerner war in der Technik des Schattenspiels offenkundig geübt, wie einer Briefstelle Uhlands zu entnehmen ist: „Du hast dem chinesischen Schattenspieler ganz die Kunst abgelernt [...]“¹⁸² Ein knappes halbes Jahr später zeigt sich Uhland begeistert über eine neue Aufführungsform für Schattenspiele: „Das Schattenspiel auf dem Schiffe ist ein herrlicher Einfall. Die Wasserspiegel könnten verkehrt eingeschobene Gläser sein. Diejenige Person, die allein öfter erscheinen dürfte, ist der Schattenspieler selbst. Doch er scheint sein Metier aufgegeben zu haben und nun bloß mit den großen Schatten des Lebens zu spielen.“¹⁸³

Der Zuschauer soll in doppeltes Staunen versetzt werden, einerseits durch das Ineinanderverschieben der Figuren (man denke an das Spiel im Spiel, wie beispielsweise bei Ludwig Tiecks „Der gestiefelte Kater“), die dadurch eine neue Figur entstehen lassen, andererseits durch die Vermischung der epischen und dramatischen Form selber. Der Zuschauer ist zugleich Reisender, sobald Figuren und/oder Landschaften an ihm vorüberziehen und so die Illusion erzeugen, daß er sich fortbewege, als ob er mit einem Verkehrsmittel unterwegs wäre. In einem anderen Brief an Kerner äußert sich Uhland in bemerkenswerter Weise zu Wort und Handlung des Schattenspiels:

„[...]Was die Schattenspiele betrifft, so ist mir nicht bekannt, daß sie bis jetzt eigentlich dramatisch ausgebildet worden. Anfänge haben wir gesehen, aber unbedeutend und nur in unkolorierten Erscheinungen (ombres chinoises?). Du denkst Dir aber bei Deinen Spielen kolorierte. Starkes Verdichten in Wort und Handlung darf auch hier wohl nicht

¹⁸⁰ Harry Maync, Eduard Mörike, Sein Leben und Dichten, Stuttgart ⁵1944, S. 511f.

¹⁸¹ Rath, S. 29.

¹⁸² Ludwig Uhland, Werke (4 Bde.), hrsg. von Hartmut Fröschle und Walter Scheffler, München 1980, hier: Bd. 2, Sämtliche Dramen und Dramenfragmente, Dichterische Prosa, Ausgewählte Briefe, hrsg. von Walter Scheffler, S. 474. Brief vom 11. April [18]09.

¹⁸³ ebd., S. 406. Brief vom 22. Febr. [18]10.

stattfinden; das optische Spiel ist die Hauptsache, die Gestalten müssen schwebend bleiben. Du hast im Eginhard sehr richtig das Charakteristische getroffen. Die doppelte Erscheinung mittels des Spiegels, das Ineinanderübergehen der Gestalten, welches dieser Gattung ganz eigen ist, die Verwandlung der Teufel in Mond und Sterne sind optische Spiele, wobei, wenn auch Deine Schattenspiele nie zur wirklichen Darstellung gelangen, gerade das trefflich ist, daß schon dem Leser fast ohne sein Zutun die Transparents in der Phantasie aufgespannt werden, die Bilder koloriert erscheinen, sich verwandeln, verschwinden. Du kannst daher diese Spiele auch in solche Bildungen treiben, welche sich niemals physisch, d. h. von einem Schattenspieler bewerkstellen ließen, wenn nur die Phantasie folgen kann. Optische Spiele für das innere Auge. Auch zieht mich das bei solchen Spielen an, daß sie sich nicht begnügen, die Mechanismen des Lebens nachzuahmen, sondern durch ihre Zauberei ganz neue Verhältnisse hervorbringen.[...]“¹⁸⁴

Uhland weist mit seinen Ausführungen schon auf Max Reinhardt und seine Nebelbildidee voraus: „[...]die Gestalten müssen schwebend bleiben.“ Es ließe sich auch sagen, Reinhardt habe Uhlands Vorstellungen umgesetzt, jedoch aus einer anderen Intention heraus. Uhland bemerkt zum ersten Mal die dramatische Umsetzung des Scherenschnitts, fordert aber genügend Freiraum für die optische und akustische Wahrnehmung. Der „König Eginhard“ verlangt einiges an Übung, will man den Aufführungsanweisungen nachkommen; deswegen macht der Freiraum auch Sinn, da sich dort die Phantasie entfalten kann, oder um mit Iser zu sprechen: „Erst die Leerstellen gewähren einen Anteil am Mitvollzug und an der Sinnkonstitution des Geschehens.“¹⁸⁵, wobei für Uhland der Leser dem Zuschauer die Möglichkeit voraus hat, die Anweisungen, die während einer Aufführung ja nicht gesprochen werden, vor seinem inneren Auge umsetzen zu können; also Wahrnehmung mit Hilfe des Wortes, welches im Schattentheater zugunsten des optischen Spiels zurücktritt. Hundert Jahre später zeigt sich dieses in ausgeprägter Form in den Scherenschnittfilmen von Lotte Reiniger, die aber noch auf farbige Effekte verzichten muß, was der Wirkung ihrer Filme jedoch keinerlei Abbruch tut.¹⁸⁶ Das Schattenspiel umfaßt indes bei Kerner auch die mystische und okkulte Dimension, womit er sich zutiefst als Romantiker zeigt; begründet sieht Karl August Varnhagen von Ense (1785 - 1858) diese Haltung im Land selbst:

„Dieses Württemberg ist recht die Heimat des Spuk- und Gespensterwesens, der Wunder des Seelenlebens und der Traumwelt. Die Einbildungskraft der Schwaben hat dafür eine außerordentliche Empfänglichkeit, ihre Nerven sind nach dieser Richtung besonders ausgebildet. Das Land ist gepfropft voll von Sagen, Prophezeiungen, Wundern, Seltsamkeiten dieser Art. Die Physiognomie des Bodens trägt gewiß das Ihrige dazu bei, [...]“¹⁸⁷

¹⁸⁴ ebd., S. 631. Brief vom 24. [-27.] Sept. [18]09.

¹⁸⁵ Wolfgang Iser, Die Appellstruktur der Texte, in: Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis, hrsg. von Rainer Warning, München 1994, S. 228 - 252, hier: S. 236.

¹⁸⁶ Auch Lotte Reiniger setzte wie andere Scherenschnittkünstler fast ausschließlich Märchen und Sagen in Szene.

¹⁸⁷ Karl August Varnhagen von Ense, Werke, 5 Bde., Bd. 1. Denkwürdigkeiten des eignen Lebens, hrsg. von Konrad Feilchenfeldt, Frankfurt 1987, S. 584.

Varnhagen von Ense schnitt auch Silhouetten, wohl nicht ganz so gut wie seine Schwester Rosa Maria (1783 - 1840), aber doch mit einigem Talent, wie er es nach einem Besuch bei Jean Paul schildert.¹⁸⁸ Kerner dürfte sich bei den Varnhagens Anregungen geholt haben; laut Georg Jacob schrieb Kerner an Karl August Varnhagen von Ense begeistert über die chinesischen Schattenspiele, die er in Tübingen gesehen hat.¹⁸⁹ Zumindest waren in seiner Umgebung und in seinem Werk genügend Schatten zu finden, was beim Leser vermutlich oft verknüpft war mit Begriffen wie „Tod“ oder „unheimlich“.



Mit den „Reiseschatten“ hat Kerner ein Gesamtkunstwerk geschaffen, das der Forderung nach einer progressiven Universalpoesie im Sinne Friedrich Schlegels nahekommt.

Nach Mörikes „Der letzte König von Orplid“ gab es im 19. Jahrhundert keine nennenswerten Schattenspiele in der deutschen Literatur. Bevor ich also weiter zu den Schattenspielen komme, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts geschrieben und aufgeführt wurden und in der Tradition der romantischen Schattenspiele standen, und bevor ich endgültig das Kapitel „Literatur und Scherenschnitt“ des 19. Jahrhunderts beende, möchte ich den Blick noch auf Paul Konewka und die Weiterentwicklung der Schattenrißkunst lenken.

¹⁸⁸ Vgl. Die Briefe von Justinus Kerner an Varnhagen von Ense, hrsg. von Ludwig Geiger, in: Nord und Süd 92 (1900), S. 51 - 80, hier: S. 64. Siehe dazu Renate Schipke, „Du treibst die Kunst immer höher.“, Rosa Maria Assing als Silhouetteur, in: SAW, 3. Jg. (1997), H. 6, S. 6 -13.

¹⁸⁹ Jacob, S. 180.

XIII. Paul Konewka:

Ein Meister des Schattenbildes war Paul Konewka (1840 -1871), ein Schüler von Karl Fröhlich. Hermann Kurz, häufiger Gast im Hartmann-Reinbeckschen Hause und im Kernerhaus in Weinsberg, schrieb den Text zu Konewkas „Falstaff und seine Gesellen“.

Konewka war auch mit dem Nachfolger Mörikes am Katharinenstift Julius Kläiber befreundet.

Im Umgang mit den Literaten - so auch mit Theodor Storm, der Konewka in zwei Briefen seinen Dank dargebracht hat - entstand sicher so manche Idee zu einem Schattenbild. Konewka war ausschließlich Schattenbildner, er schrieb also keine Texte, wie es beispielsweise sein Lehrer Karl Fröhlich oder Adele Schopenhauer taten.

Am bekanntesten sind von Konewka neben den Silhouettenfriesen zu Goethes „Osterspaziergang“ und zu „Hildebrand und Hadubrand“ von Joseph Victor von Scheffel¹⁹⁰ (1826 - 1886), vor allem die Schattenbilder zu Goethes „Faust“, obwohl, wie aus dem Briefwechsel mit Cotta ersichtlich ist, dieser eine Illustrierung des „Faust“ nicht wünschte, denn *„Es ist so schwer, daß etwas geleistet werde, was dem Sinne und dem Tone nach zu einem Gedicht paßt.“*¹⁹¹ Goethe konnte sich jedenfalls keine Illustrierung vorstellen, auch wenn der Stoff geradezu Anregungen dazu gab. Es wäre nur müßige Vermutung zu fragen, ob der Dichter eine Illustrierung durch Konewka gebilligt hätte; der heutige Betrachter würde dem wohl zugestimmt haben, denn die Schattenbilder sind von einer geistreichen Feinheit. Paul Konewka war vom reinen Scherenschnitt abgekommen und zeichnete stattdessen seine Schattenbilder.

Zu 12 Szenen aus dem Faust hat er Schattenbilder gezeichnet, die mit einem spitzenartigen Gewebe unterlegt sind. Siehe dazu die Szene „Marthe und Mephistopheles“ im Anhang, wo auch die restlichen 11 Szenen (ohne Bild) angeführt sind.

Konewka verfolgte mit seinen Bildern keine didaktischen Ziele, wie das sein Lehrer tat, sondern es war die pure Lust am Bild, dessen Textbegleitung er sorgfältig ausgewählt hat. Er ist ein Meister des Augenblicks im Sinne Fausts „Verweile doch, du bist so schön.“

Die Meisterschaft und Originalität seiner Bilder regte viele Dichter zum Dichten an; es sind dies besonders Johannes Trojan, Wera Niethammer und Ferdinand Avenarius, der Herausgeber des „Kunstwart“.

Viele Bilder Konewkas zeigen das ländliche Leben einfacher Leute, und dem entsprechen auch die dazugeschriebenen Verse; es handelt sich meist um Kinderlieder, Kinderreime und „einfache“ Gedichte.¹⁹² Das zeigt wiederum, daß die

¹⁹⁰ Paul Konewka, Gedichte zu seinen Schattenbildern: Osterspaziergang. Hildebrand und Hadubrand. Drei Silhouettenfrieze von Paul Konewka, Stuttgart o. J. Gedicht von J. V. von Scheffel.

¹⁹¹ Kuhn, Briefwechsel, Bd.1, S. 132f. Brief von Goethe an Cotta vom 25. November 1805.

¹⁹² Folgende Texte sind mit Schattenbildern von Konewka versehen: - Der schwarze Peter und andere Schattenbilder von Paul Konewka mit Reimen von Johannes Trojan. Stuttgart o. J. - Schattenbilder von Paul Konewka. Mit Reimen von Johannes Trojan. - Kinder und Tiere. Schattenbilder von Paul Konewka. Mit neuen Versen von F A [Ferdinand Avenarius], neu herausgegeben vom Kunstwart, München 1909 - Schattenbilder von Paul

meisten Stoffe einer gewissen Einfachheit bedürfen, um sich wirkungsvoll zu ergänzen.

Betrachtet man die Scherenschnitt-Illustrationen bis Konewka, so fällt auf, daß die weitaus meisten der dargestellten Personen keine sonderlich individuellen Züge tragen, ganz im Gegensatz zu den „privaten“ Silhouetten, auf denen seit der Zeit der Physiognomik-Diskussion das Individuum zum Ausdruck gebracht werden soll. Allmählich jedoch richteten sich die Silhouetteure nach den neuen Vorgaben der Literatur aus; mit dem Aufkommen der Charakterporträts bekamen nun auch die Personensilhouetten verstärkt charakterliche Züge, was in der übertriebenen Form dann zur Karikatur führt - insbesondere der Franzose Honoré Daumier (1808 - 1879) hatte hier eine Art Vorreiterrolle inne; er führte eine Entwicklung fort, die bei Hogarth schon angelegt war. Die Charakterrolle des Dorfrichter Adam in Kleists „Der zerbrochene Krug“ trägt schon Züge der Karikatur. Mit den Charakter-Silhouetten erschließt sich dem Schattenbild auch das ernsthaftere Genre der Literatur. Auch die Darstellungsweise der Personensilhouetten unterliegt Veränderungen; Personen werden nicht mehr nur in ihrem Profil dargestellt, sondern aus verschiedenen Blickrichtungen; bei Luise Duttenhofers Darstellung des Pfarrers Neuffer behilft sie sich in der Draufsicht mit Binnenschnitten zur Konturierung des Gesichtes.

Die Suche nach anderen Ausdrucksformen abseits der Profilsilhouette ist eng mit dem Aufkommen der lichtbildnerischen Verfahren kurz vor der Mitte des 19. Jahrhunderts verbunden. Das Silhouettieren kam aus der Mode, und nur wenige Scherenschnittkünstler - so Paul Konewka, Karl Wilhelm Diefenbach (1851 - 1913) oder Johanna Beckmann (1868 - 1941) - konnten dafür sorgen, daß die Scherenschnittkunst nicht in völlige Vergessenheit geraten ist. Johanna Beckmann führte den Scherenschnitt dem Jugendstil zu. Die Künstlerin wurde vor allem durch ihre Kinderbuchillustrationen bekannt, sowie durch Illustrationen zu Eichendorffs „Aus dem Leben eines Taugenichts“ oder Storms „Pole Poppenspäler“ und „Immensee“.

Ferdinand Avenarius schrieb im Kunstwart:

„Aber merkwürdig: als Kunst verkümmerte das Silhouettenmachen unter dem ungünstigen Launenwechsel der Nachfrage nicht. Geschweige denn, daß es daran starb, im Gegenteil: nicht der Masse, aber der Güte nach gedieh es jetzt erst recht. Ja: gerade in Zeiten völliger Vernachlässigung durch die Mode entwickelte sich der Schattenriß als Kunst viel weiter, als er sich zur Zeit seiner allgemeinen Beliebtheit entwickelt hatte.“¹⁹³

Konewka. Mit neuen Versen von F A, neu herausgegeben vom Kunstwart. München 1907. - Gute Freundschaft. Schattenbilder von Paul Konewka mit Kinderreimen von Wera Niethammer. [Im Jugendgarten], Heft 1, Konstanz o. J. - 15 Blätter zu Deutschen Liedern und Gedichten, nach Silhouetten von Paul Konewka. Stuttgart o. J. - 12 Blätter zu Goethe's Faust, nach Silhouetten von Paul Konewka, mit der Sonderbeilage „Osterspaziergang“, Stuttgart o. J. - Spaß auf der Straß. Schattenbilder von Paul Konewka. Mit Versen herausgegeben vom Kunstwart. München o. J. - Falstaff und seine Gesellen, von Paul Konewka. Text von Hermann Kurz. Strassburg o. J. [1871] - Silhouetten-Bilderbuch. Zeichnungen von Paul Konewka. Stuttgart o. J.

¹⁹³ Ferdinand Avenarius, Zur Wiederbelebung der Schattenrißkunst, in: Kunstwart 25. Jg. (1911), 1. Viertel, S. 6.

Insbesondere Avenarius fühlte sich der Pflege der Scherenschnittkunst verpflichtet und bekundete dies mit verschiedenen Mitteln. Die Funktion des Verlags wird nachher im Zusammenhang mit dem Schattenspiel deutlich werden.

XIV. Christian Morgenstern und Des Märchendichters Scheere:

Christian Morgenstern (1871 - 1914) entstammte einer Künstlerfamilie, und so verwundert es nicht, daß er neben dem Schreiben von Kabaretttexten und Gedichten auch Werke aus Papier schuf. Im Gegensatz zu den konventionellen Scherenschnitten in schwarz und weiß, benutzte Morgenstern farbiges Papier, oft collagenartig zusammengefügt.

Von ihm gibt es eine Würdigung des Märchendichters Hans Christian Andersen, welcher auch zahlreiche Silhouetten geschnitten hatte. Im Stile eines Märchens erzählt er von den Scherenschnitten des Dichters, die eine recht eigenwillige Schere hervorbringt. Hierzu einige Auszüge:

„Sie war eine kluge Schere und wußte gar viele lustige Säckelchen auszuschneiden: als da kleine Damen, die tanzten, Liebesgötter, Schwäne, Palmen, Männer mit Schirmen, Engel mit langen feierlichen Flügeln. [...] Unsere Schere nämlich hatte zu ihrer großen Geschicklichkeit, die sie mit mancher ihrer Schwestern teilte, auch noch eine Art Seele, die sie zu einem ganz neuen und außerordentlichen Wesen machte, sobald es ihr einfiel, in sie zu fahren. Sie fuhr aber immer zugleich mit den Fingern ihres Herrn in sie, so daß es aussehen konnte, als wären diese selbst ihre Seele. [...]

Was im übrigen unsern Dichter als Maler gelockt hätte, würde man vielleicht am besten aus einem Ofenschirm, dessen vier Flügel er in seinem letzten Lebensjahr mit aus aller Welt zusammengesammelten Bildern beklebte, ersehen haben. [...]

Unsere irdische Schere aber, nachdem sie ihren Besitzer verloren hatte, wurde wieder eine gewöhnliche Scheere wie alle anderen. Sie schnitt ferner auch Putten und Palmen aus, aber es war kein rechter Sinn mehr dabei, denn sie hatte mit ihrem Meister zugleich ihre besondere, übermütige Seele eingebüßt. [...] Und so blieb sie liegen. Und wenn sie der Rost nicht gefressen hat, so liegt sie dort heute noch.“¹⁹⁴

Nach meinem Kenntnisstand ist dieses Märchen das einzige, das die Schattenbilder und die sie ausschneidende Schere zum Hauptmotiv hat. War es ja bisher so, daß Schattenbilder zu Märchen geschnitten wurden, so wird der Scherenschnitt nun selber zum Gegenstand eines Märchens.

Morgensterns Märchen blieb in dieser Hinsicht ein Einzelfall. Auch sonst beschreitet der Künstler neue Wege, so mit seinen Papierarbeiten, die in ihrer Neuartigkeit eine Fortentwicklung des klassischen Scherenschnitts darstellen; in seiner Lyrik gelangt er zum Bildgedicht, jedoch nicht im Sinne einer Gemäldebeschreibung (wie die Gemäldegedichte von A. W. Schlegel oder Hebbel zu

¹⁹⁴ Christian Morgenstern, Des Märchendichters Scheere, in: Kunst und Künstler, H. 8 (1905), S. 343ff.

Raffaels Sixtinischer Madonna), sondern im Sinne der figürlichen Anordnung der Buchstaben, wie er es im „Der Trichter“ getan hat.

Seine Überlegungen galten ferner einer neuen Schattenbühne, vorzugsweise in dem von Max Reinhardt zur Unterstützung des kranken Dichters im Jahre 1901 gegründeten Berliner Kabarett „Schall und Rauch“. Mit seinen Ideen weist Morgenstern schon auf die Schattenbühne der Schwabinger Schattenspiele hin.

XV. Das Schattenspiel als dramatische Form des Scherenschnitts. Die „Schwabinger Schattenspiele“ des Alexander von Bernus:

In den Schattenspielen wird den Scherenschnitten Leben eingehaucht; sie werden bewegt, ihre Konturen werden diffuser, je weiter weg sie von der Leinwand sind, den Figuren werden Stimmen verliehen und Musik ertönt zu der Szenerie. Die Schlichtheit der Schattenbilder kam der sich um die Jahrhundertwende ausbreitenden Forderung entgegen, daß die überladenen Bühnenausstattungen zugunsten einer puristischen Inszenierung abzulösen seien. Befreit von allem Pomp sollte die Dichtung wieder mehr zum Tragen kommen.

Es war die aufkommende Zeit der Experimentierbühnen und Avantgarde-Theater; in ihnen wurden neue Formen erprobt. Auch Max Reinhardt versuchte sich an der Erzeugung von neuen, einfachen und somit wirkungsvolleren Effekten; die Einfachheit der Mittel fand er in der Wirkung von Licht und Schatten, wie seine Versuche mit Nebelbildern zeigen. Das bedeutet den Verzicht von Details zugunsten des Textes.

Aber eine Wiedergeburt der Schattenspiele wäre ohne die seit 1900 einsetzenden Arbeiten von Georg Jacob zu der Geschichte des Schattenspiels nicht denkbar. Mit seiner „Geschichte des Schattentheaters“ wurde eine immense Fülle an Material erschlossen. Durch seine Forschungen konnten sich Schattenbühnen ein Repertoire erarbeiten, das bis dahin eher dürftig war.

Besonders das Repertoire der romantischen Schattenspiele wurde von Alexander von Bernus (1880 - 1865) und seinem Neuburger und Schwabinger Kreis gepflegt. Auf Stift Neuburg waren unter anderen schon Marianne von Willemer, Friedrich Schlegel, Ludwig Tieck, Clemens Brentano und Justinus Kerner zu Gast; wenn Bernus Literaten wie Richard Dehmel, Karl Wolfskehl, Stefan George, Thomas Mann und Rolf von Hoerschelmann um sich versammelte, so führte er eine Tradition des Stiftes fort. Hier fanden auch die ersten Aufführungen eines Schattenspiels statt, das Bernus unter dem Eindruck von Kerners „Reiseschatten“ geschrieben hatte. *„Der Ausgangspunkt für mich zur späteren Gründung einer bis dahin in Deutschland nie vorhanden gewesenen öffentlichen, nur durch künstlerische Maßstäbe bestimmten Schattenbühne waren die mir während meiner Speyrer Zeit [1898 - 1900] vertraut gewordenen ‘Reiseschatten’ Kerners.“*¹⁹⁵ Die Gäste fanden starken Gefallen an den Darbietungen, und der Entschluß reifte in Bernus, sich eingehender mit Schattenspielen zu befassen und diese nicht mehr nur im privaten Rahmen aufführen zu lassen.

1902 übernahm er zusammen mit Friedrich Glaser die Herausgabe der „Freistatt“ (Kritische Wochenschrift für Politik, Literatur und Kunst) in München¹⁹⁶ und betätigte sich hinzu schriftstellerisch. Hier in München, im Stadtteil Schwabing, fand er die nötigen Talente, Dichter, Maler, Musiker und Sprecher, zur Verwirklichung seiner Ideen. Die Schattenbilder schnitten vor allem Otto Blümel, Karl Wolfskehl, Karl Thylmann und Rolf von Hoerschelmann. In der Textgestaltung suchte man die

¹⁹⁵ Alexander von Bernus, Wachsen am Wunder. Heidelberger Kindheit und Jugend, Nürnberg 1973, S. 171.

¹⁹⁶ Zu den Mitarbeitern zählten: Richard Dehmel, Detlev von Liliencron, Frank Wedekind, Ricarda Huch, um nur einige Namen zu nennen.

Vorbilder in der Romantik, die „zwar Ansätze, aber keine Entfaltung des Schattentheaters mehr zu Wege gebracht hatte.“¹⁹⁷

Es deutet sich hier schon an, daß Bernus' Vorstellung vom Schattenspiel noch mehr als ein Gesamtkunstwerk - das in diesem Fall zur Aufgabe hat, das Wesen der Schatten zur Geltung zu bringen - angelegt ist, als dies bei seinem Vorbild Kerner der Fall war. Unter Berufung auf Kerner schreibt er:

*„Allein das Eigentümliche und tief Ergreifende des Schattenspiels liegt ganz wo anders, ganz im Seelischen. Es spiegelt am reinsten die entmaterialisierte Welt der wachen Träume, die feinste Linie zwischen Sein und Schein, es ist im eigentlichen Sinn romantisch. Und also trägt es stets auch einen leisen Zug von Ironie, die still und geistig ist, oft bloß als Folge einer typischen Gebärde, doch von dem marionettenhaft Grotesken ist der Schatten, das Körperlose, frei.“*¹⁹⁸

Das ist dieses wunderbar ambivalente des Schattenbildes, daß es als kontrasterzeugendes Konkretum eine Entmaterialisierung imaginieren kann.

Max Reinhardt inszenierte mit seinen Nebelschatten 1907 die erste Vorstellung der Schwabinger Schattenspiele; gezeigt wurden Goethes „Pater Brey“ und Kerners „Der Totengräber von Feldberg“.

Jenem angesprochenen „leisen Zug von Ironie“ begegnet man bei fast allen Figurensilhouetten. *„Die Silhouette ergänzt den Mangel an Farbe und Tiefe durch 'Überzeichnung' des Profils. Ihrer Intention nach waren die Schwabinger Schattenspiele jedoch keinesfalls parodistisch. Ein leichter ironischer Zug vertrug sich indes mit ihrem romantischen Selbstverständnis.“*¹⁹⁹ Neben den romantischen oder in der Nachfolge der Romantik geschriebenen Stücken, wurden auch die derb-komischen Kasperl-Stücke des Grafen Pocci gespielt, freilich nur, um auf der „Ausstellung München 1908“, deren Thema „Einheit der Künste“ lautete, und zu der die „Schwabinger Schattenspiele“ eingeladen waren, der dortigen Nachfrage der Ausstellungsbesucher zu entsprechen.

Nach der Schließung der „Schwabinger Schattenspiele“ 1912 und nach rund 500 Aufführungen widmete sich Bernus in seinem Stuttgarter Laboratorium den Studien zur „Alchymie“ und „Spagyrik“²⁰⁰, und schrieb neben Gedichten noch etliche Schatten- und Mysterienspiele.²⁰¹ Rückblickend schreibt Georg Jacob zur Schattenbühne: *„Ihre Stärke liegt vor allem darin, daß sie, wie bereits ausgeführt wurde, verschiedene Künste zu gemeinsamer Wirkung zu vereinen und die Grenzen des einzelnen Kunstzweiges zu erweitern vermag.“*²⁰²

Dem Schattenspiel und Scherenschnitt hat Ferdinand Avenarius, der Herausgeber des „Kunstwart“, durch seine Ausführungen zu einem breiteren Publikum verholfen, indem er zugleich im hauseigenen Callway-Verlag eine Reihe mit Werken von bis

¹⁹⁷ Karlhans Kluncker, Die Schwabinger Schattenspiele, in: Literatur und Theater im Wilhelminischen Zeitalter, Tübingen 1978, S. 326 - 345.

¹⁹⁸ Alexander von Bernus, Schwabinger Schattenspiele, in: Das literarische Echo 12 (1910), H. 23, Spalte 1645.

¹⁹⁹ Kluncker, S. 338 (Anm.)

²⁰⁰ Schreibweise von Bernus. Spagyrik ist ein Zweig der Alchemie.

²⁰¹ Ausführliche Bibliographie Franz Anselm Schmitt, Alexander von Bernus. Dichter und Alchymist. Leben und Werk in Dokumenten, Nürnberg 1971, S. 277 - 309.

²⁰² Jacob, S. 213.

dato kaum noch beachteten Künstlern des Scherenschnitts veröffentlichte; Avenarius schreibt, daß „Paul Konevka einen Höhepunkt der Schattenrißkunst bezeichnet [...]. Wir haben die schönsten Sachen von ihm, die ihre Verleger nach der ersten Auflage ob der geringen Nachfrage liegen ließen, ja schon wieder herausgegeben [...]“²⁰³ Avenarius sieht sich der Herausgabe geradezu verpflichtet, denn „keine einzige deutsche Silhouettenveröffentlichung irgendwelcher Art hat jemals buchhändlerischen Erfolg gehabt.“²⁰⁴ Nach welchen Maßstäben hier Avenarius den „buchhändlerischen Erfolg“ mißt, ist nicht zu ersehen. Bedeutete zur Mitte des 19. Jahrhunderts eine Auflage von tausend Büchern eine große Zahl, so war das um 1900 eher gering. Um eine möglichst große Leserschaft zu gewinnen, sollten die Bücher jedermann durch einen niedrigen Preis zugänglich sein.²⁰⁵ Und so erschienen auch die meisten der Schwabinger Schattenspiele im Callway-Verlag. Beschließen möchte ich das Kapitel „Schattenspiel“ mit einem Gedicht des gleichnamigen Enkels von Franz Pocci über das Schattenspiel als Allegorie des Lebens, worin eine Anlehnung an Kerners „Reiseschatten“ erkennbar wird.²⁰⁶

Das Leben ist ein Schattenspiel

Das Leben ist ein Schattenspiel,
zieht hinter einer Wand
vorbei nach einem fernen Ziel
in unbekanntes Land.

Du glaubst Zuschauer nur zu sein,
meinst, daß dich niemand stör',
und sitztest recht bequem, - Doch nein,
Du bist ja selbst Akteur!

Des Schicksals Puppe bist du ganz;
das führt wohl die Regie,
bis schließlich kommt der Totentanz
mit herber Ironie.

Der Vorhang fällt, das Stück ist aus,
Gevatter schminkt dich ab.
Gar wenig echt ist der Applaus,
legt man dich erst ins Grab.

Doch hatt' dich jemand wirklich lieb,
heißt es dann ab und zu:
„Er war ein guter Kerl. Gott gib
ihm jetzt die ewige Ruh'“.

²⁰³ Avenarius, S. 9.

²⁰⁴ ders., S. 11. Von Avenarius durch Sperrdruck hervorgehoben.

²⁰⁵ Vgl. Anm. 75.

²⁰⁶ Franz Pocci [Enkel], Das Leben ist ein Schattenspiel, München 1925, S. 49f.

Das Leben ist ein Schattenspiel,
zieht hinter einer Wand
vorbei nach einem fernen Ziel
in unbekanntes Land.

Ich möchte noch auf Emil Preetorius (1883 - 1973) aufmerksam machen, der wie Hoerschelmann, Dora Polster oder Ernst Moritz Engert, Schattenbilder für die „Schwabinger Schattenspiele“ hergestellt hatte. Im Gegensatz zu Engert, der einen mitunter expressionistisch beeinflussten Stil pflegte, und im „Neo-Pathetischen Cabaret“, wo unter anderem Georg Heyms Dichtungen gelesen wurden, Schattenspiele von Erwin Loewenson und Achim von Arnim inszenierte, blieb Preetorius mehr dem traditionellen Schnitt verbunden, ohne aber vom Karikaturhaften abzulassen. Als Buchillustrator steht er in der Nachfolge eines Wilhelm Busch und Olaf Gulbransson. Preetorius verfertigte Illustrationen zu eigenen Büchern wie „Lorbeerkranz und Firlefanz“, „Der gekitzelte Äskulap“ und „Der tolle Koffer“, sowie zu Ewers „Grotesken“, Daudets „Tartarin“ und zu zahlreichen anderen Werken, darunter auch Werbeplakate für die vierteljährlich erscheinende Zeitschrift „Licht und Schatten“. Am bekanntesten wurde er als Illustrator mit seinen Titel-Scherenschnitten zu Adalbert von Chamisso's „Peter Schlemihls wundersame Geschichte“ und Jean Pauls „Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch“, die beide im Insel-Verlag erschienen sind.

*Jean Paul
Des Luftschiffers
Giannozzo Seebuch*



*Almanach für Matrosen
wie sie sein sollten
19. Inselverlag 12*



*Adalbert von Chamisso
Peter Schlemihl's
wundersame Geschichte*

Indem etliche Verlage den Scherenschnitt zur Buchgestaltung nahmen, gelangte dieser wieder ins Bewußtsein der Öffentlichkeit; auch die zahlreichen Silhouetten-Ausstellungen in den Jahren um 1910 und in den zwanziger Jahren sind ein Ausdruck wachsender Wertschätzung, welche den Künstlern zuteil wurde.

XVI. Ernst Penzoldt:

Der Kunstwart-Verlag Callway veröffentlichte 1914 eine Mappe mit 13 Scherenschnitten des Erlanger Gymnasiasten Ernst Penzoldt (1892 - 1955) mit dem Titel „Allerlei Humore“, die Penzoldt dem Herausgeber Avenarius unverlangt eingesandt hatte. Die Veröffentlichung begleitete Hermann Hesse mit wohlwollenden Worten. Penzoldt zeichnete sich in der Folge als vielseitig begabter Künstler aus, dessen Scherenschnitte bisweilen expressionistische Züge aufweisen, die zum Teil auf die Erlebnisse im Ersten Weltkrieg zurückzuführen sind. Seine *„Personen werden nicht zwanghaft ins Profil gedreht, sondern durchaus auch in der weniger eindeutigen schrägen Perspektive gezeigt.“*²⁰⁷ Die leicht im Marschgepäck zu verstauenden Utensilien ermöglichten ohne großen Aufwand die Umsetzung von lebendigen Eindrücken in Scherenschnitte. 1920 erschien seine erste schriftstellerische Publikation und in der Folge kam er fast gänzlich vom Scherenschnitt ab, *„denn nach dem Krieg fand er nach eigenen Aussagen zuerst die Sprache wieder [...] und sah im Scherenschnitt offenbar keine Möglichkeit des künstlerischen Ausdrucks mehr.“*²⁰⁸

Seine Scherenschnitte wurden schon sehr früh, 1911 und 1913, als Illustration für zwei Liederaltben verwendet; es blieben neben „Allerlei Humore“ die einzigen Veröffentlichungen seiner Scherenschnitte. Seine anderen von ihm illustrierten Bücher sind allesamt ohne Scherenschnitte. Es ist dies einer der seltenen Fälle, in denen ein Künstler, der den Scherenschnitt ausübte, diesen dann nicht mehr als Illustrationsmittel gebrauchte. Es ist gut denkbar, daß er mit der Aufgabe des Scherenschnitts die Erinnerungen und seine unheimlichen Träume ablegen wollte, die er unter dem Eindruck des Ersten Weltkrieges in Scherenschnitten festgehalten hatte.



²⁰⁷ Erika Hoegl, Die schwarze Kunst - zu den Scherenschnitten Ernst Penzoldts, in: Ernst Penzoldt - Kunst und Poesie, Hrsg. von Christoph Friederich, Erlangen 1992, S. 220 - 234, hier: S. 221

²⁰⁸ ebd., S. 233.

Lediglich zum 50. Geburtstag des Künstlers erschienen seine Porträt-Silhouette auf einem Titelblatt des von Ernst Heimeran dargebotenen Buches mit Lebensabriß und Werkverzeichnis, sowie seine Körper-Silhouette als Titelblatt der Erstaussgabe der „Episteln“, die Peter Suhrkamp drucken ließ.

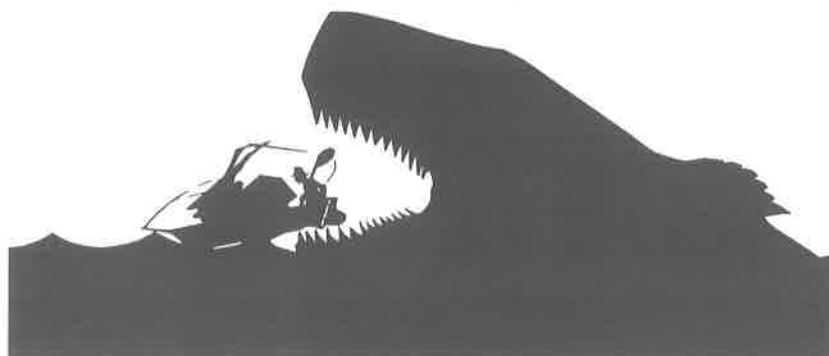
Vom mehrfach begabten Künstler, der sich als Verleger, Dichter, Silhouetteur oder Maler betätigte, weist der Weg hin zu dem einfach begabten Künstler, der es in seinem Zweig der Kunst zur Meisterschaft bringt, von der er auch leben kann.

Die Künstlerinnen und Künstler - doch es sind in der Mehrheit Frauen, die den Scherenschnitt betreiben - bleiben den traditionellen Stoffen, die sie illustrieren, weitgehend treu. Es sind nach wie vor religiöse und antike Stoffe, Märchen und Erzählungen der Romantik, Dichtung, sowie Volks- und Kinderlieder, denen sich der Scherenschnitt annimmt.

Die Verbindung des Scherenschnitts zur Literatur beruht heutzutage vor allem auf der Buchillustration, von den wenigen, meist unveröffentlichten Gelegenheitsgedichten abgesehen. Die Formensprache ist nicht mehr nur auf eine möglichst naturgetreue Nachahmung beschränkt, sondern hat sich weiterentwickelt; dabei wurde der Scherenschnitt vom Dadaismus und Expressionismus in Literatur und bildender Kunst beeinflusst. Neue Gebiete, wie die 'Großstadt'-Lyrik, hatte sich der Scherenschnitt erschlossen.

Hinzuzufügen sei, daß sogar ein Verlag wie der Reclam-Verlag, dessen Heftchen sich geradezu durch Schlichtheit auszeichnen, dazu übergegangen ist, Scherenschnittbilder als Titelschmuck zu nehmen, nicht ohne Hintergedanken, denn der Scherenschnitt sorgt auf der hellen Unterlage für eine Klarheit des Kontrastes, da er auch flächiger ist, als es Zeichnungen oder Kupferstichbilder sind. Dies soll beim eiligen - Kunden für einen verstärkten Anreiz sorgen.

Bei den meisten Büchern über Scherenschnitte sind ohnehin Silhouetten auf dem Einband aufgedruckt, aber auch auf vielen anderen Büchern, vor allem, wenn sie Literaten behandeln. Als Blickfang erscheint da die Silhouette am geeignetsten zu sein.



Otto Blümel, Szenen aus dem Schattenspiel »Hermann Hesses Indienreise« 1911

XVII. Schlußbetrachtung:

Die Beschäftigung mit dem Thema „Literatur und Scherenschnitt“ entstand aus dem Gedanken, die Verbindung eines Textes mit einem - nicht näher bestimmten - Illustrationsmittel unter rezeptionsästhetischen Gesichtspunkten zu untersuchen. Mit der Zeit zeigte sich, daß der Scherenschnitt als Illustrationsmittel noch nie durch eine wissenschaftliche Arbeit untersucht worden war, obgleich zahlreiche Arbeitskreise und Kolloquien die Buchillustration zum Gegenstand haben. Mit der Erstellung einer Bibliographie zum Scherenschnitt blieb es einer einzelnen Person überlassen, die Grundlage für eine weiterführende Behandlung des Themas Scherenschnitt an und für sich zu schaffen. Standardwerke bleiben nach wie vor die Bücher von Sigrid Metken, Martin Knapp und Manfred Koschlig, wiewohl diese in ihren Ausführungen immer nur einen eingeschränkten Themenkreis behandeln und versuchen, dem interessierten Leser einen ersten Überblick über die Geschichte - hierin vor allem das 18. und 19. Jahrhundert, in Ansätzen das 20. Jahrhundert - und das Wirken des Scherenschnitts zu vermitteln.

Es wäre beispielsweise für den „Wolfenbütteler Arbeitskreis zur Geschichte des Buchwesens“ eine lohnende Aufgabe, den Scherenschnitt als Mittel der Illustration zu behandeln, vor allem, weil die Zahl der Bücher mit Scherenschnitten im Verhältnis zu früheren Jahren steigt.

Ein wenig schwieriger wäre es, nach weiteren Erwähnungen des Scherenschnitts, der Silhouette oder des Schattenbilds in der Literatur zu suchen, doch gerade dort bieten sich Anhaltspunkte dafür, wie der Scherenschnitt eigentlich wahrgenommen wird. Daß gerade die namhaften Literaten wie Goethe oder Mörike die Künstler und die Kunst des Scherenschnitts bewunderten, zeugt von der Stärke des Schattenbildes, auch in Zeiten, in denen es nicht sonderlich in der Mode war.

Vom Wesen der Silhouette zeigten sich die Menschen aus unterschiedlichen Gründen begeistert, doch es lag immer an ihrer scheinbaren Einfachheit, die die Phantasie anzuregen und einen ästhetischen Prozeß auszulösen vermochte. Dabei ist die Bedeutung der Drucktechnik nicht zu unterschätzen, denn nur an einer sattschwarz gedruckten Silhouette hat der Betrachter seine Freude.

Für viele Scherenschneiderinnen und -schneider war ihre Kunst ein Gefallen, für einige aber ein Beruf aus Notwendigkeit. Mit Adele Schopenhauer und Luise Duttenhofer sind zwei Frauen behandelt worden, die beide in literarischen Zentren lebten und im Kreise der Literaten ihre Kunst ausübten. Die eine mußte, und die andere durfte nicht in dem Maße wie sie wollte, Kunst betreiben.²⁰⁹ Beide machten aber aus der ihnen jeweils auferlegten Beschränktheit das beste.

Der Scherenschnitt unterliegt wie die Literatur, an welche er sich stark anlehnt, den Zeitströmungen. Von der aufkommenden Photographie teilweise abgedrängt, fand der Scherenschnitt auf zuvor lange vernachlässigten Gebieten neue Entfaltungsmöglichkeiten, vor allem zu Beginn des 20. Jahrhunderts; Schattenbühnen boten dem Scherenschnitt ein Podium, auf dem dieser in der dramatischen Verbindung mit der Literatur zu neuer Geltung gelangte. Die Einflüsse kommen, was die Spieltechniken betrifft, aus Paris, vom bedeutenden „Chat noir“ (was nicht

²⁰⁹ Leider sind uns von Luise Duttenhofer nur wenige Briefe erhalten, so daß die Frage bleibt, wie sehr sie eine Veröffentlichung ihrer Werke angestrebt hat.

etwa „schwarzer Schatten“ sondern „schwarze Katze“ heißt) und den deutschen Romantikern, was die Stoffauswahl betrifft. Eine lohnende Aufgabe für die Forschung wäre hierbei eine Untersuchung über die Auswahl der Stoffe nach dramaturgischen Gesichtspunkten und evtl. über die Aufführungspraxis, sowie über die poetische Wahrnehmung von Werken, die nicht als Schattenspiele angelegt sind, aber für die Schattenbühne adaptiert wurden.

Nicht zuletzt die Gründung des Deutschen Scherenschnittvereins ist ein Ausdruck für das wachsende Interesse am Scherenschnitt; unter literaturwissenschaftlichen Gesichtspunkten ist wichtig, daß hier interessierte Laien und Fachleute gleichermaßen ein Forum finden, wo sie Bekanntes und Unbekanntes zusammentragen und veröffentlichen können, und wo so mancher seltene Hinweis zu finden ist.

Ich hoffe sehr, mit der hier vorgelegten Arbeit einen Anstoß zu einer erweiterten Beschäftigung mit dem Scherenschnitt und seiner Verbindung zur Literatur, sei es als Illustration, sei es als Anreiz zu poetischer Beschäftigung, gegeben zu haben.

Es ist nicht zwingend notwendig, kulturgeschichtliche Überlegungen in eine künftige literaturwissenschaftliche Arbeit einfließen zu lassen, jedoch hat es sich für das Verständnis des Themas als hilfreich erwiesen.

„Bis uns am lichten Ziele/Nach langem Schattenspiele/Ein Engel ruft: es ist genug!“²¹⁰

²¹⁰ Zitiert nach Jacob, S. 169. Gustav Pfizer in einem Brief an Justinus Kerner.

XVIII. Anhang:

Der Anhang soll dazu dienen, den Text-Bild-Bezug da herzustellen, wo der Text nicht mehr erhältlich oder nur noch selten verfügbar ist; außerdem soll das, was im jeweiligen Kapitel unangemessen viel Raum einnehmen würde, hier zur Geltung kommen.

Zu Lichtenbergs „Fragmenten von Schwänzen“:

D. Erklärungen:

1.) Ist fast Schwanz Ideal. Germanischer, eiserner Elater im Schafft; Adel in der Fahne; offensivliebende Zärtlichkeit in der Rose; aus der Richtung fletscht Philistertod und unbezahltes Conto. Durchaus mehr Kraft als Besonnenheit.

2.) Hier überall mehr Besonnenheit als Kraft, Aengstlich gerade, nichts Hohes, Aufbrausendes, weder Newton noch Rüttgerot, süßes Stutzerpeitschgen, nicht zur Zucht, sondern zur Zierde, und zartes Marcipanherz ohne Feuer Puls. Ein Liedchen sein höchster Flug, ein Küßchen sein ganzer Wunsch.

3.) Eingezwängter Fülldrang. Eine Pulvertonne unter einem Feuerbecken vergessen. Wanns auffliegt, füllt's die Welt. Edler, vortrefflicher Schwanz, englisch in beyderley Verstand. Schade, daß du von sterblichem Nacken herabstarrst. Flögst du durch die Himmel, die Cometen würden sprechen: welcher unter uns will es mit ihm aufnehmen. Studirt Medicin.

4.) Satyrmäßig verdrehte Merrettigform. Der Kahlköpfigkeit letzter Tribut, an Schwanzheit bezahlt. Alte Feldmarschallskraft, zu Fähndrichs Natur aufpomadet, aufgekämmt und aufaffectirt. Kampf zwischen Natur und Kunst, wo beide auf dem Platz bleiben. Strecke du das Gewehr armer Teufel, und laß die Perücke einmarschiren.

5.) An Schneidergesellheit und Lade gränzende schöne Litteratur. In dem scharfen Winkel, wo das Haar den Bindfaden verläßt, wo nicht Goethe, doch gewiß Betghe, hoher Federzug mit Nadelstich. Polemik in der horizontalen Richtung, Freytisch in der Quaste. In der fast zu dünne gezeichneten Wurzel Winzigkeit mit Hände reibender Pusillanimität. Informirt auf dem Clavier.

6.) Sicherlich entweder junger Kater oder junger Tiger, mit einem Haar Uebergewicht zum letztern.

7.) Abscheulich. Ein wahrhaftes Pfuy! Wie kannst du an einem Kopf gesessen haben, den Musen geheiligt. Im trunkenen Streit mußt du vielleicht einmal irgend einem Badergesellen oder Stadtmusikanten entrissen und aus Triumph an Purschenhaar geknüpft seyn. Elendes Werk, nicht der Natur, sondern des Seilwinders. Hanf bist du, und als Hanf hättest du dich besser geschickt, den Hals deines geschmacklosen Besitzers an irgend einem Galgen zu schnüren.

8.) Heil dir und ewiger Sonnenschein, glückseliges Haupt, das dich trägt. Stünde Lohn bey Verdienst, so müßtest du Kopf seyn, vortrefflicher Zopf, und du Zopf beglückter Kopf. Welche Güte in den seidenen zarten Abhang, wirkend ohne Hanf herbergendes maskirendes Band, und doch Wonne lächelnd wie geflochtene Sonnenstrahlen.

So weit über selbst gekrönte Haarbeutel als Heiligenglorie über Nachtmütze.

Sechs solcher Schwänze in einer Stadt, und ich wollte barfuß deine Thore suchen, du Gesegnete, die Schwelle deines Rathauses küssen und mich glücklich preisen mit meinem eignen Blut unter die Zahl deiner Beysassen eingezeichnet zu werden.

Christian Gottlob Vischer:

'Ode auf Seine Königliche Hoheit den Kronprinzen von Württemberg.
(Am Ende des Jahres 1813). [S. 14 - 16]

„Leih, Muse! hold sie Saiten Apollo's mir,
Mit ihres Zaubers himmlischer Wundermacht,
Daß ich des Vaterlandes Wonne
Singe, den völkergeliebten Helden!

Beim Namen W i l h e l m zittert Begeisterung
Durch jede Brust des biederer Württembergs.
Es flammt der Muth im Kriegerbusen
Wo des Verherrlichten Auge winket.

Sein Schild bedeckt die Streiter des Vaterlands;
Stolz folget ihm Habsburgischer Adler Schwung;
Voran als Feuersäule strahlet
Er den teutonischen Männer-Schaaren.

Durch Ihn umprangt das heilige Königshaus
Die schönste Palm' unsterblichen Heldenruhms;
Zu alter Fürstenväter Manen
Schallet des seltenen Enkels Thatkraft.

Neu weckt den gottgeleiteten Staaten-Bund
Zum großen Werk der Völker-Vertheidigung
Der Arm des unerforschten Schicksals,
Ewiger Eintracht zur Flammenprobe.

Rein glüht in Hermanns Söhnen der Feuergeist,
Mit Kraft zu schirmen Freiheit und Treu' und Recht,
Und freudig für den Herd der Väter
Zieh'n sie entgegen dem Kampf von Helden.

Ach! über Ihm, dem Hüter des Völkerglücks,
Ihm, dem Verächter schreckender Todesbahn,
Dem unbesiegten Heergebieter,
Wache des Ewigen Vater-Auge!

Ja, bete gläubig, bete, mein Vaterland!
Daß nach des Kampfs errungenem Preise Er
Zu Sieges-Jubeln wiederkehre
Daß Ihm noch Kinder und Enkel opfern!*

* Auf der Tafel der Geschichte stehen eingegraben die Tage des Ruhms von Epinal (12. Jan. 1814) Brienne, (1. 2. Febr.) Sens (11. Febr.) Montereau (17. 18. Febr.) La Ferte sur Aube (18. Febr.) Bar sur Seine (2. März) Fère Champenoise (25. März.)

Die Versöhnung (S. 62f.)

Dir auch, Versöhnung! tönet mein Feyersang,
Die du mit glanzumstossenem Angesicht'
Und göttlich mildem Zauberlächeln
Trennungen wandelst in Wonn' und Einklang!

Ach! welcher Schmerz, von Theuren verkannt zu seyn,
Wenn Ernst und Leid ihr sehndes Aug' umhüllt,
Und selbst der Träume Phantasien
Eris beschleicht mit Gebild voll Schreckniß.

Doch wie den Wolkenschleier die Sonne hellt,
Wann dumpfes Grau'n die Erde zum Grabe schuf,
Wie dann die Schönheit kehrt und Freude
Weit durch den prangenden Bau des Weltalls:

So blüht Entzückung heilig dem Sterblichen,
Dem rein versöhnt ein Auge voll Liebe strahlt;
Der Götter Nektar selig schöpfend
Lernt er den höhern Beruf der Menschheit.

Es ruh't der Thron, es ruhet die Hütte fest,
Wahr't sie der Eintracht himmlische Hütherinn!

Eduard Mörike:

An Frau Luise Walther, geb. von Breitschwert

zu ihrem Hochzeitstage²¹¹

Wie manchen Morgen, frisch und wohlgemut,
Im lichten Sommerkleid, Feldblumen auf dem Hut,
Trat sie bei uns, die edle Freundin, ein,
Und wie sie kam, da war es Sonnenschein!

Als ob sie weiter gar nicht wollte oder wüßte,
Nur daß sie jedermann zur Freude da sein müßte,
So lebte sie in klarer Gegenwart,
Neidlos bei andrer Glück, die Lachende, die Feine;

²¹¹ Im Jahr 1858.

Doch heimlich sah ich's oft in ahnungsvollem Scheine
Hoch über dieses Scheitels Reine,
Wie einen sel'gen Stern, der seiner Stunde harrt.

Nun ist's geschehn! und mit verklärtem Blicke
Von ihres Lebens Gipfel lächelt sie;
Es war geschehn, kaum weiß sie selber wie,
Denn jäh erfüllen sich die himmlischen Geschicke.²¹²

Paul Konewka:

1. Faust - Entbehren sollst du! sollst entbehren!
2. Wagner - Man sieht sich bald an Wald und Feldern satt,
Des Vogels Fittig werd' ich nie beneiden
Wie anders tragen uns die Geistesfreuden
Von Buch zu Buch, von Blatt zu Blatt !
3. Faust - Die Wette biet' ich !
Mephistopheles - Top !
Faust - Und Schlag auf Schlag !
4. Mephistopheles - Das Erst' wär so, das Zweite so,
Und drum das Dritt' und Vierte so,
Und wenn das Erst' und Zweit' nicht wär',
Das Dritt und Viert' wär' nimmermehr.
5. Mephistopheles (singt) - Es war einmal ein König, u.s.w.
6. Faust - Mein schoenes Fraeulein, darf ich wagen,
Meinen Arm und Geleit Ihr anzutragen?
Margarete - Bin weder Fraeulein, weder schoen,
Kann ungeleitet nach Hause gehn.
7. Marthe (putzt sie auf) - O, du gluecksel'ge Creatur !
Margarete - Darf mich, leider ! nicht auf der Gassen,
Noch in der Kirche mit sehen lassen.
8. Marthe - Die armen Weiber sind doch uebel dran:
Ein Hagestolz ist schwerlich zu bekehren.
Mephistopheles - Es kaeme nur auf eures Gleichen an,
Mich eines Bessern zu belehren.
9. Margarete - Versprich mir Heinrich !
Faust - Was ich kann !
Margarete - Nun sag, wie hast du's mit der Religion ?
Du bist ein herzlich guter Mann,
Allein ich glaub', du haelst nicht viel davon.
10. Gretchen - Wie konnt ich sonst so tapfer schmaelen !
11. Valentin - Wenn ich so saß bei einem Gelag, u.s.w.
12. Margarete - Nah war der Freund, nun ist er weit,
Zerissen liegt der Kranz, die Blumen zerstreut.

²¹² Mörike, Sämtliche Werke, Bd. 1, S. 205f.



Marthe:

Die armen Weiber sind doch übel dran:
Ein Hagestolz ist schwerlich zu belehren.

Mephistopheles:

Es käme nur auf Euresgleichen an,
Mich eines Bessern zu belehren.

XIX. Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Batteux, Charles: Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz. Aus dem Französischen übersetzt und mit Abhandlungen begleitet von Johann Adolf Schlegel. Hildesheim / New York 1976.

Bodmer, Johann Jacob: Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1740. Stuttgart 1960.

Breitinger, Johann Jacob: Critische Dichtkunst. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1740, 2 Bde. Stuttgart 1966.

Bürger, Gottfried August: Sämtliche Werke, hrsg. von Günter und Hiltrud Häntzschel. München 1987.

Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, hrsg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller und Gerhard Sauder.

Bd. 2. 2, Erstes Weimarer Jahrzehnt 1775 - 1786, hrsg. von Hannelore Schlaffer, Hans J. Becker und Gerhard H. Müller, Die Leiden des jungen Werthers, [S. 349 - 465], München 1987.

Bd. 6. 2, Weimarer Klassik 1798 - 1806, hrsg. von Victor Lange, Hans J. Becker, Gerhard H. Müller, John Neubauer, Peter Schmidt und Edith Zehm. München 1988.

Bd. 11. 1. 1, Divan-Jahre 1814 - 1819, hrsg. von Karl Richter und Christoph Michel. München 1998.

Bd. 16, Aus meinem Leben, Dichtung und Wahrheit, hrsg. von Peter Sprengel, (3. Teil, 11. Buch). München 1985.

Bd. 16, Dichtung und Wahrheit, hrsg. von Peter Sprengel. München 1985.

Bd. 18. 1, hrsg. von Gisela Henckmann und Dorothea Hölscher-Lohmeyer. München 1997.

II. Abt. Bd. 29, (Briefe, Tagebücher und Gespräche), hrsg. von Hartmut Reinhardt. Frankfurt 1997.

Gottsched, Johann Christoph: Versuch einer Critischen Dichtkunst. Leipzig 1751. Faksimile-Druck der 4., vermehrten Auflage. Darmstadt 1962

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Werke, hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt 1970.

Jean Paul: Werke, hrsg. von Norbert Miller. München 1959ff.

Bd. 2, Siebenkäs, Flegeljahre, hrsg. von Norbert Miller. München 1971.

Bd. 5, Kleine Nachschule zur ästhetischen Vorschule X. Programm, Über Charaktere, § 14. Ihre Seltenheit, Kleine Bücherschau, hrsg. von Norbert Miller. München 1963
Bd. 5, Vorschule der Ästhetik. Levana oder Erziehlehre. Politische Schriften, hrsg. von Norbert Miller. München 1963.
Abteilung II, Bd. 2, hrsg. von Norbert Miller und Wilhelm Schmidt-Biggemann. München 1976.

Kerner, Justinus: Justinus Kerners sämtliche Werke in vier Bänden. Herausgegeben mit einer biographischen Einleitung und erläuternden Anmerkungen von Josef Gaismaier. Leipzig o. J.

Lavater, Johann Kaspar: Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe, 4 Bde., Leipzig / Winterthur 1775 - 1778; Faksimiledruck: Zürich 1968/69.

Lessing, Gotthold Ephraim: Werke, Bd. 6, Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften, hrsg. von Herbert G. Göpfert, bearbeitet von Albert von Schirnding, (Laokoon, S. 7 -187). München 1974.

Lichtenberg, Georg Christoph: Schriften und Briefe, hrsg. von Wolfgang Promies. München 1967.

Mörike, Eduard: Sämtliche Werke, Ausgabe in 3 Bänden, hrsg. von Gerhart Baumann in Verbindung mit Siegfried Grosse. Stuttgart 1959.
Bd. 1, Gedichte, Dramatisches, Erzählendes, hrsg. von Gerhart Baumann. Stuttgart, 21961.
Bd. 3, Briefe, hrsg. von Gerhart Baumann. Stuttgart 1959.

Porta, Giovanni Battista: Die Physiognomie des Menschen. Vier Bücher von Johannes Baptista Porta aus Neapel. Zur Deutung von Art und Charakter des Menschen aus den äußerlich sichtbaren Körperzeichen. Mit vortrefflichen, nach der Natur gezeichneten Bildern. Für jedermann zu lesen nützlich und dankbar. Aus der lateinischen Ausgabe von 1593 ins Deutsche übertragen und mit Anmerkungen versehen von Will Rink. Radebeul / Dresden 1931.

von Sandrart, Joachim: Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Malerey-Künste, 2 Bde. 1675/79. Lebender berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister, hrsg. von Arthur Rudolf Peltzer. München 1925, 21971.

von Schlegel, August Wilhelm: Sämmtliche Werke, hrsg. von Eduard Böcking, Bd. IX, Vermischte und kritische Schriften, 3. Bd., Malerei. Bildende Künste. Theater. II. : Ueber Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umriße. Leipzig 1846.

Schlegel, Johann Elias: Ästhetische und dramaturgische Schriften, hrsg. v. Johann von Antoniewicz. Darmstadt 1970.

Uhland, Ludwig: Werke (4 Bde.), hrsg. von Hartmut Fröschle und Walter Scheffler, München 1980, Bd. II, Sämtliche Dramen und Dramenfragmente. Dichterische Prosa. Ausgewählte Briefe. Nach den Ausgaben letzter Hand, den Erstdrucken und Handschriften mit Anmerkungen herausgegeben von Walter Scheffler. München 1980.

Wieland, Christoph Martin: Gesammelte Schriften, hrsg. von der Deutschen Kommission der Preußischen Akademie der Wissenschaften. Berlin 1909ff.

Winckelmann, Johann Joachim: Johann Winckelmanns sämtliche Werke, (12 Bde.), Bd. 1 (Kleine Schriften), Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. Neudruck der Ausgabe 1825, hrsg. von Otto Zeller. Osnabrück 1965.

Sekundärliteratur:

Avenarius, Ferdinand: Zur Wiederbelebung der Schattenrißkunst. In: Der Kunstwart, 25. Jg. (1911), 1. Viertel, S. 6 - 12.

Beckmann, Johanna: Die schwarze Kunst. Chemnitz o. J.

Beheim-Schwarzbach, Martin: Christian Morgenstern. Reinbek 1964.

Bernhard, Marianne: Schattenrisse; Silhouetten und Scherenschnitte in Deutschland im 18. und 19. Jahrhundert. München 1977.

von Bernus, Alexander: Wachsen am Wunder. Heidelberger Kindheit und Jugend. Nürnberg 1973

Biesalski, Ernst: Scherenschnitt und Schattenrisse. Kleine Geschichte der Silhouttenkunst. München 1964, 21978.

Börschel, Ernst: Deutsche Dichter als Maler und Zeichner. In: Westermanns Illustrierte Deutsche Monatshefte 105 (1908/09), S. 189 - 200.

Boetius, Henning (Hg.): Dichtungstheorien der Aufklärung. Tübingen 1971.

Bovenschen, Silvia: Lichtenbergs Buckel. Ein Kapitel über Idiosynkrasie und Physiognomie. In: Skepsis oder das Spiel mit dem Zweifel. Würzburg 1994.

Bräuning-Oktavio, Hermann: Silhouetten aus der Wertherzeit. Darmstadt 1926.

Buss, Georg: Aus der Blütezeit der Silhouette. Leipzig 1913.

Corsep, Anna: Die Silhouette. Ihre Geschichte, Bedeutung und Verwendung. Leipzig 1909.

Dangel-Pelloquin, Elsbeth: Haubenköpfe, Schattenriß und Marmorkopf. Zur Physiognomik der Weiblichkeit in Jean Pauls *Siebenkäs*. In: Physiognomie und Pathognomie. Zur literarischen Darstellung der Individualität. Berlin / New York 1994.

Depinyi, Adalbert: Orplid. o. O. [1910].

Dreyer, Aloys: Franz Pocci der Dichter, Künstler und Kinderfreund. München und Leipzig 1907.

Düsel, Friedrich: Dramatische Rundschau. Die Schwabinger Schattenspiele. In: Westermanns Monatshefte 52 (1908), Bd. 103, 2. Teil, S. 769 - 776.

Fiege, Gertrud: Jean Huber, „...sein unnachahmliches Talent...“. In: SAW 9/10, 4. Jg. (1998), S. 5 - 9.

Fleischhauer, Werner: Das Bildnis in Württemberg 1760 - 1860. Stuttgart 1939.

Foucault, Michel: Andere Räume. In: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, hrsg. von Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris, Stefan Richter. Leipzig 1993, S. 34 - 46.

Fröhlich, Karl: Neue Silhouetten-Fibel für artige Kinder. Im Original mit der Scheere geschnitzt. Neudruck der 1864 erschienenen Ausgabe. Frankfurt 1977.

Funck, Heinrich (Hg.): Goethe und Lavater. Briefe und Tagebücher. Weimar 1901.

Geiger, Ludwig (Hg.): Dreizehn Briefe Goethes an Adele Schopenhauer. Nebst Antworten der Adele und einem Billet Börnes an Goethe. In: Goethe-Jahrbuch 19 (1898), S. 53 - 119.

ders. (Hg.): Justinus Kerner an Varnhagen von Ense. In: Nord und Süd 92 (1900), S. 51 - 80.

Gerlach, Bernhard: Die literarische Bedeutung des Hartmann-Reinbeckschen Hauses in Stuttgart, 1779 - 1849. Diss. Münster 1910.

Glaser, Silvia / Schnabel, Werner: Künstlerische Lust-Hand-Arbeit. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 59. Bd. (1991), H. 3, S. 301 - 337.

Göbel, Helmut: E. T. A. Hoffmann als Maler und Zeichner. In: E. T. A. Hoffmann (Sonderband text+kritik), hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München 1992, S. 149 - 166.

Göres, Jörn (Hg.): Lesewuth, Raubdruck und Bücherluxus. Das Buch in der Goethe-Zeit. Düsseldorf 1977.

ders.: Schattenspiele um Goethe. Bielefeld 1925.

Gray, Richard: Die Geburt des Genies aus dem Geiste der Aufklärung. Semiotik und Aufklärungsideologie in der Physiognomik Johann Kaspar Lavaters.
In: Poetica 23 (1991), S. 95 - 138.

ders.: The *Physiognomikstreit* and the Dispute over the Semiotic Constitution of Bourgeois Individuality. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Bd. 66 (1992), S. 300 - 332.

Güntter, Otto (Hg.): Die Scherenschnitte von Luise von Breitschwert zu Mörikes Stuttgarter Hutzelmännlein. Mit dem Text des Märchens.
Stuttgart und Berlin 1932.

Güntter, Otto: Aus klassischer Zeit. Scherenschnitte von Luise Duttenhofer.
Stuttgart 1937.

Hamann, Johann Georg: Sokratische Denkwürdigkeiten. Aesthetica in nuce. Mit einem Kommentar herausgegeben von Sven-Aage Jørgensen. Stuttgart 1979.

Happ, Alfred: Schauspieler-Silhouetten. Mozart-Opern. Andersen-Märchen. Aspekte eines Lebenswerks. Tübingen 1982.

ders.: Lotte Reiniger, die Meisterin der Scherenschnittfilme. In: die waage, Nr. 2, Bd. 29, 1990, S. 76 - 81.

Hauswedell, Ernst L./ Voigt, Christian (Hg.): Buchkunst und Literatur in Deutschland 1750 bis 1850, 2 Bde. Hamburg 1977.

Hellen, Eduard von der: Goethes Anteil an Lavaters Physiognomischen Fragmenten. Frankfurt a. M. 1888.

Henrich, Dieter / Iser, Wolfgang (Hg.): Theorien der Kunst. Frankfurt 1982.

Herder, Johann Gottfried: Über Bild, Dichtung und Fabel. In: Texte zur Geschichte der Poetik in Deutschland; ausgew. v. Hans Rötzer. Darmstadt 1982, S. 317 - 328.

Hoffmann, Ernst Fedor: Spiegelbild und Schatten. Zur Behandlung ähnlicher Motive bei Brentano, Hoffmann und Chamisso. In: Lebendige Form. Festschrift für Heinrich E. K. Heuel, hrsg. v. Jeffrey L. Sammons und Ernst Schürer. München 1970, S. 167 - 188.

Hofmann, Werner: Scherenschnitte. Frankfurt 1977.

Iser, Wolfgang: Die Appellstruktur der Texte. In: Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis, hrsg. von Rainer Warning, München 1994, S. 228 - 252.

Jacob, Georg: Erwähnungen des Schattentheaters in der Weltliteratur. 1906.

ders.: Geschichte des Schattentheaters im Morgen- und Abendland. Hannover 1925.

Jauß, Hans Robert: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Frankfurt 1982.

Jochem, Marlene: Die Blütezeit der Silhouetten und Scherenschnitte im 18./19. Jahrhundert. In: die waage, Nr. 2, Bd. 29, S. 54 - 60.

Kästner, Erhart: Scherenschnitt-Illustration. Dresden 1936.

Kemminghausen, Karl Schulte: Annette von Droste-Hülshoff. Leben in Bildern. München 1959.

Kirchner, Otto: Die Neufferschen Silhouetten oder Warum Tante Neuffer böse war auf Madame Duttenhofer. In: SAW, 3. Jg. (1997), H. 6, S. 28 - 30.

ders.: Die Mörikesilhouetten von Paul Konewka. In: SAW 9/10 4. Jg. (1998), S. 17 - 21.

Kluncker, Karlhans: Die Schwabinger Schattenspiele. In: Literatur und Theater im Wilhelminischen Zeitalter, S. 326 - 345.

Knapp, Martin: Deutsche Schatten- und Scherenbilder aus drei Jahrhunderten. München 1916.

Korsinsky, B. (Hg.): Ernst und Frohsinn. Eine Sammlung von Erzählungen, Gedichten und Charaden, für das Jahr 1822, Stuttgart.

Koschlig, Manfred: Luise Duttenhofer in Selbstzeugnissen und zeitgenössischen Urteilen. In: Stultifera Navis, Jg. 10 (1953), S. 14 - 30.

ders.: Mörike in seiner Welt. Stuttgart 1954.

ders.: Einige Mitteilungen zum Aufsatz über Luise Duttenhofer. In: Stultifera Navis Jg. 11 (1954), S. 50 - 52.

ders.: Ein Donum der Duttenhofer. Für Paul Scheerer. In: Librarium Jg. 2 (1960), S. 117 - 126.

ders.: Unbekannte Bildnisse Mörikes und seiner Freunde. In: Jb. d. Dt. Schillergesellschaft, Bd. 10 (1966), S. 130 - 159.

- ders.: Auch hier ist Arkadien. Neues von der Wunderschere der Madame Duttenhofer. Für Fritz Martini. In: *Librarium* Jg. 10 (1967), S. 124 - 127.
- ders.: Die Schatten der Luise Duttenhofer. Marbach a. N. 1968.
- Kranz, Gisbert: Das Bildgedicht in Europa. Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung. Paderborn 1973.
- Kroeber, Hans Timotheus: Die Goethezeit in Silhouetten. Weimar 1911.
- ders.: Das Silhouettenbuch der Adele Schopenhauer. Weimar 1913.
- ders.: Silhouetten aus Lichtenbergs Nachlaß von Daniel Chodowiecki. Wiesbaden 1920.
- Krüger, Hellmuth: Das Loch im Vorhang. Licht- u. Schattenbilder aus dem deutschen Theater. Berlin 1920.
- Krüger, Renate: Das Zeitalter der Empfindsamkeit. Leipzig 1972.
- Küpper, Peter: Autor und Illustrator. Zu einigen Aufträgen von Matthias Claudius an Daniel Chodowiecki. In: *Die Buchillustration im 18. Jahrhundert*. Heidelberg 1980.
- Lahnstein, Peter: Schwäbische Silhouetten. Stuttgart 1962.
- Lanchoronska, Maria Gräfin / Rümman, Arthur: Die Buchillustration des 18. Jahrhunderts in Deutschland, Oesterreich und der Schweiz, 3 Bde., Leipzig 1932-34.
- dies.: Geschichte der deutschen Taschenbücher und Almanache der klassisch-romantischen Zeit. München 1954.
- Langen, August: Die Wechselbeziehungen zwischen Wort- und Bildkunst in der Goethezeit. In: *Wirkendes Wort*, 3 (1952/53), H. 2, S. 73 - 86.
- Lavater, Johann Kaspar: Von der Physiognomik. In: *Hannoverisches Magazin* (1772), Spalte 176.
- Licht und Schatten. Scherenschnitt und Schattenspiel im Zwanzigsten Jahrhundert. Ausstellung des Puppentheatermuseums im Münchner Stadtmuseum. München 1982.
- Link, Manfred: Der Reisebericht als literarische Kunstform von Goethe bis Heine. Diss. Köln 1963.

- Lübbe, Axel: Der Becher der Phantasie. Ein groteskes Schattenspiel mit Scherenschnitten von Hermann Gehri . Leipzig 1919.
- Maltzahn, Hellmuth Frhr. v.: Anthings Goethesilhouette. o. O. 1960.
- ders.: Philipp Otto Runge's Briefwechsel mit Goethe. Weimar 1940.
- Maringer, Johannes / Bandi, Hans-Georg: Art in the Ice Age. London 1953.
- Martino, Alberto: Emotionalismus und Empathie. Zur Entstehung bürgerlicher Kunst im 18. Jahrhundert. In: Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins, hrsg. v. Wolfgang Martens und Herbert Zeman. Bd. 81-83. Wien 1977-79, S. 117 - 130.
- Matten-Gohdes (Hg.): Goethe ist gut: ein Goethe-Lesebuch für Kinder, ausgestattet und bebildert mit Schattenrissen, Scherenschnitten, Stichen und anderen zeitgenössischen Bildern. Weinheim 1988.
- Merck, Johann Heinrich: Briefe, hrsg. v. Herbert Kraft. Frankfurt 1968.
- Metken, Sigrid: Geschnittenes Papier. Spitzenbilder, Scherenschnitte, Ausschneidebögen. München 1978.
- Michalowski, Kazimierz: Ägypten. Kunst und Kultur. Freiburg 1968.
- Morgenstern, Christian: Des Märchendichters Scheere. In: Kunst und Künstler, 3. Jg. 1905, H. 8, S. 343ff.
- Müller, Götz: Zur Bedeutung Jean Pauls für die Ästhetik zwischen 1830 und 1848 (Weisse, Runge, Vischer). In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft, hrsg. v. Kurt Wölfel. 12. Jg. München 1977, S. 105 - 136.
- ders.: Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie. Tübingen 1983.
- Müller, Johanne: Schattenbilder und Scherenschnitte. Dresden 1959.
- Niekerk, Carl: „Individuum est ineffabile“: Bildung, der Physiognomiestreit und die Frage nach dem Subjekt in Goethes *Wilhelm-Meister*-Projekt. In: *Colloquia Germanica* 28 (1995), S. 1 - 33.
- Pazaurek, Gustav E.: Schwarzkunst in Schwaben. Eine Silhouettenstudie. In: Westermanns Monatshefte, Januar 1909, S. 546 -568.
- ders.: Die Scherenkünstlerin Luise Duttenhofer (1776 bis 1829). Stuttgart 1924.
- Penzoldt, Ulla / Michels, Volker (Hg.): Ernst Penzoldt. Leben und Werk in Texten und Bildern. Frankfurt 1988.

- dies. / Sandweg, Jürgen (Hg.): Ernst Penzoldt. Spiel mit der Schere. Frankfurt 1988.
- Pfeiffer, Hermann: Goethe und Merck in Silhouetten. Darmstadt 1984.
- Pieske, Christa: Schattenrisse und Silhouetteure. Darmstadt 1963.
- Pocci, Franz von: Kasperl unter den Wilden. Ein kulturhistorisches Drama. 1907.
- Reiniger, Lotte: Schattentheater. Schattenpuppen. Schattenfilm. Tübingen 1981.
- Rötzer, Hans Gerd: Texte zur Geschichte der Poetik in Deutschland. Von M. Opitz bis A. W. Schlegel. Darmstadt 1982.
- Rühl, Hans: Scherenschnitte von Luise Duttenhofer. Stuttgart 1978.
- Saltzwedel, Johannes: Das Gesicht der Welt. Physiognomisches Denken in der Goethezeit. München 1993.
- Schäfer, Friedrich: Lichtenberg als Psychologe und Menschenkenner. Jena 1898.
- Scheffler, Walter (Hg.): Die Reiseschatten. Stuttgart 1964.
- Schings, Hans Jürgen: Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts. Stuttgart 1977
- Schipke, Renate: „Du treibst die Kunst immer höher.“, Rosa Maria Assing als Silhouetteurin. In: SAW, 3. Jg. (1997), H. 6, S. 6 -13.
- Schlaffer, Hannelore: Klassik und Romantik. 1770 - 1830. Stuttgart 1986.
- dies.: Die Scherenschnitte der Luise Duttenhofer. Frankfurt 1986.
- Schlaffer, Heinz: Poesie und Wissen: Die Entstehung des ästhetischen Bewußtseins und der philologischen Erkenntnis. Frankfurt 1990.
- Hannelore und Heinz Schlaffer: Studien zum ästhetischen Historismus. Frankfurt 1975.
- Schmidt, Trudy: Das Schattenmotiv in der Literatur. In: die waage, Nr. 2, Bd. 29., S. 46 - 53.
- Schmitt, Franz Anselm: Alexander von Bernus. Dichter und Alchymist. Nürnberg 1971.
- Schoch, F. R. (Hg.): Friedrich von Matthisson's Literarischer Nachlaß nebst einer Auswahl von Briefen seiner Freunde, Bd. 1 - 4, Berlin 1832.

- Schopenhauer, Adele: Tagebuch einer Einsamen, hrsg. von Hans Hubert Houben. München 1985.
- dies.: Haus-, Wald- und Feldmärchen, hrsg. v. Karl Wolfgang Becker. Berlin 1987.
- Schumann, Detlev W.: Goethe und die Familie Schopenhauer. In: Studien zur Goethezeit: Erich Trunz zum 75. Geburtstag, hrsg. v. Hans-Joachim Mähl und Eberhard Mannack. Heidelberg 1981.
- Seiffert, Hans Werner (Hg.): Christoph Martin Wieland. Ausgewählte Prosa aus dem Deutschen Merkur. Marbach am Neckar 1963.
- Sieburg, Friedrich: Mörike und die Schatten. In: Baden-Württemberg. Südwestdeutsche Monatsschrift für Kultur, Wirtschaft und Reisen, 13 (1964), H. 3, S. 24 - 26.
- Stadtmuseum und Stadtarchiv Erlangen (Hg.): Ernst Penzoldt - Kunst und Poesie. Erlangen 1992.
- Stettner, Theodor: Goethe und Eugen Neureuther. In: Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel, I (1900/1901), S. 283 - 297.
- Strelka, Joseph: Methodologie der Literaturwissenschaft. Tübingen 1978.
- Stubbe, Wolf: Illustrationen und Illustratoren. In: Buchkunst und Literatur in Deutschland 1750 - 1850, hrsg. von Ernst L. Hausweddel und Christian Voigt, Bd. 1, Hamburg 1977, S. 58 - 144.
- Suphan, Bernhard: Briefe von Goethe und Frau von Stein an J. G. Zimmermann. In: Wartburgstimmen, Mai 1904, H. 1, S. 16 - 48.
- Timm, Regine: Buchillustration im 19. Jahrhundert. Wiesbaden 1988.
- Vignau-Wilberg, Thea: Deutsche Romantiker. Bildthemen der Zeit von 1800 bis 1860. Katalog der Ausstellung der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung. München 1985.
- Vischer, Christian Gottlob: Lautentöne. Eine Sammlung lyrischer Gedichte. Frankfurt am Main 1821.
- Voß, Fritz Karl: Weimarer Schattengeister. Weimar o. J.
- Wahl, Hans / Houben, H. H.: Adele Schopenhauer (1797 - 1849), Gedichte und Scherenschnitte. 2 Bde., Leipzig 1920.
- Walther, Luise: Meine Silhouetten zu Mörikes Hutzelmännlein. In: März. Halbmonatsschrift für deutsche Kultur, 1 (1907) III, S. 127 - 134.

dies.: Aus Mörikes Kreis und Stuttgarter Zeit. 150 Charakterköpfe in bisher meist unveröffentlichten Schattenbildern aus dem Gesamtwerk der Künstlerin ausgewählt von Hanns Wolfgang Rath und mit einer biographischen Einleitung von Dr. Friedrich Walther. Ludwigsburg 1923.

Warning, Rainer (Hg.): Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. München 1994.

Weber, Christa und Claus: Adele Schopenhauer. In: SAW 1 (1995), H. 1, S. 5 - 9.

Weber, Claus: Rudolf Wilhelm von Stubenbergr. In: SAW, 3 (1997), H. 5, S. 6 - 11.

Wegmann, Nikolaus: Diskurse der Empfindsamkeit: Zur Geschichte eines Gefühls in der Literatur des 18. Jahrhunderts. Stuttgart 1988.

Weigand, Hermann J.: Peter Schlemihl. In: Surveys and Soundings in European Literature, hrsg. von Leslie Willson. Princeton 1966, S. 208 - 221.

Weismantel, Leo: Schattenspielbuch. Augsburg 1930.

Welker, René / Warren, Austin: Theorie der Literatur. Weinheim 1995.

Willems, Gottfried: Anschaulichkeit: Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils. Tübingen 1989.

Willersinn, Jürgen: Geschichte des Scherenschnitts. Teil 4: Vom Schattenbild zum Scherenschnitt. In: SAW 3 (1997), H. 5, S. 24f.

Wilpert, Gero von: Deutsche Literatur in Bildern. Mit 861 Abb. Stuttgart 1957.

ders.: Der verlorene Schatten. Stuttgart 1978.

Wolke, Christian Hinrich: Schattenrisse edler Teutschen. Halle 1783.

Zeller, Bernhard (Hg.): Die Scherenschneiderin Luise Duttonhofer, bearb. von Gertrud Fiege. (Marbacher Magazin 13/1979). Marbach 1979.

Zeller, Bernhard/Scheffler, Walter (Hg.): Literatur im deutschen Südwesten. Stuttgart 1987.

Zink, Georg: Eduard Mörikes Spiel 'Der letzte König von Orplid'. In: Der Kaktus Heidelbergensis 1 (1925), S. 223 - 228.

Zollna, Isabel: Einbildungskraft (imagination) und Bild (image) in den Sprachtheorien um 1800. Tübingen 1990.

XX. Bildnachweis:

- S. 1 Luise Duttenhofer, „Ludwig Tieck, sitzend“. (Originalgröße 10,5 x 10,2 cm).
Aus: Manfred Koschlig, Die Schatten der Luise Duttenhofer, Tf. 126.
- S. 10 Albumblatt von Johannes David Schaeffer.
Aus: Pazaurek, Gustav E.: Schwarzkunst in Schwaben, a.a.O., S. 3.
- S. 11 Rudolf Wilhelm von Stubenberg, Jagdszene mit exotischen Tieren.
(Originalgröße 6,2 x 8,0 cm).
Aus: Glaser, Silvia / Schnabel, Werner: Künstlerische Lust-Hand-Arbeit. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 59. Bd. (1991), H. 3., S. 323.
- S. 17 J. F. Anthing, „J. F. Anthing, Abraham und David Roentgen“
Aus: Wilfried F. Schoeller (Hg.): Das Silhouetten-Cabinet. Deutsche Silhouetten aus zwei Jahrhunderten. München 1973, Tf. 20.
- S. 22 Georg Christoph Lichtenberg, „Acht Silhouetten von Purschenschwänzen zur Uebung“.
Aus: Kroeber, Hans Timotheus: Silhouetten aus Lichtenbergs Nachlaß von Daniel Chodowiecki. Wiesbaden 1920, S. 26f.
- S. 24 E. T. A. Hoffmann, Selbstporträt.
Aus: Göbel, Helmut: E. T. A. Hoffmann als Maler und Zeichner. In: E. T. A. Hoffmann (Sonderband text+kritik), München 1992, S. 150.
- S. 28 Thomas Piroli nach John Flaxman, Thetis, ihrem Sohn Achilles die Waffen bringend.
Aus: The Iliad of Homer - Engraved from the Compositions of John Flaxman R. A. Sculptor, London 1805, Tf. 31.
- S. 28 Luise Neupert, o. T.
Aus: Schwarz Auf Weiß, 3. Jg., 1997, H. 5., S. 12.
- S. 35 Adele Schopenhauer, Das Silhouettenalphabet von Adele Schopenhauer, „C“.
Aus: Das Inselschiff, 1. Jahrgang, 6. Heft, 28. August 1920, o. S.
- S. 38 Karl Fröhlich, „Z“.
Aus: Neue Silhouetten-Fibel für artige Kinder. Im Original mit der Scheere geschnitzt. Neudruck der 1864 erschienenen Ausgabe. Frankfurt 1977, o. S.

- S. 48 Luise Duttenhofer, „Versöhnung“ (Originalgröße 2,6x8,4 cm).
Aus: Zeller, Bernhard (Hg.): Die Scherenschneiderin Luise Duttenhofer, bearb. von Gertrud Fiege. (Marbacher Magazin 13/1979). Marbach 1979, S. 27.
- S. 53 Luise Duttenhofer, „Friedrich von Matthisson, Jean Paul, Joh. Heinr. Dannecker in Blätterkelchen.“ (Originalbreite 17,4 cm)
Aus: Manfred Koschlig, Die Schatten der Luise Duttenhofer. Marbach a. N. 1968, Tf. 135.
- S. 59 Luise Duttenhofer, „Pfarrer Neuffer en face“.
Aus: SAW, 3. Jg. (1997), H. 6, S. 30.
- S. 64 Hedwig Goller, „Die Reiseschatten“. (Originalgröße 20x45 cm).
Aus: SAW, 1. Jg. (1995), H. 1, S. 13.
- S. 72 Emil Preetorius, Titelblatt zu Jean Pauls „Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch.“
Aus: Kunstwart 26, 3, S. 57.
- S. 72 Emil Preetorius, Titelblatt zu Adalbert von Chamisso's „Peter Schlemihl's wundersame Geschichte“.
Aus: Licht und Schatten. Scherenschnitt und Schattenspiel im Zwanzigsten Jahrhundert. Ausstellung des Puppentheatermuseums im Münchner Stadtmuseum. München 1982, S. 125.
- S. 73 Ernst Penzoldt, „Ein Traum“, 1913, (Originalgröße 13,5 x 21,5 cm)
Aus: Stadtmuseum und Stadtarchiv Erlangen (Hg.): Ernst Penzoldt - Kunst und Poesie. Erlangen 1992, S. 226.
- S. 74 Otto Blümel, Szenen aus dem Schattenspiel „Hermann Hesses Indienreise“ (1911).
Aus: Licht und Schatten, S. 148.
- S. 81 Paul Konewka, Blatt 8
Aus: 12 Blätter zu Goethe's Faust, nach Silhouetten von Paul Konewka aus „Faust“.

Erklärung

„Ich erkläre, daß ich die Arbeit selbständig und nur mit den angegebenen Hilfsmitteln angefertigt habe und daß alle Stellen, die dem Wortlaut oder dem Sinne nach anderen Werken entnommen sind, durch Angabe der Quellen als Entlehnungen kenntlich gemacht worden sind.“

- S. 48 Luise Duttenhofer, „Versöhnung“ (Originalgröße 2,6x8,4 cm).
Aus: Zeller, Bernhard (Hg.): Die Scherenschneiderin Luise Duttenhofer, bearb. von Gertrud Fiege. (Marbacher Magazin 13/1979). Marbach 1979, S. 27.
- S. 53 Luise Duttenhofer, „Friedrich von Matthisson, Jean Paul, Joh. Heinr. Dannecker in Blätterkelchen.“ (Originalbreite 17,4 cm)
Aus: Manfred Koschlig, Die Schatten der Luise Duttenhofer. Marbach a. N. 1968, Tf. 135.
- S. 59 Luise Duttenhofer, „Pfarrer Neuffer en face“.
Aus: SAW, 3. Jg. (1997), H. 6, S. 30.
- S. 64 Hedwig Goller, „Die Reiseschatten“. (Originalgröße 20x45 cm).
Aus: SAW, 1. Jg. (1995), H. 1, S. 13.
- S. 72 Emil Preetorius, Titelblatt zu Jean Pauls „Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch.“
Aus: Kunstwart 26, 3, S. 57.
- S. 72 Emil Preetorius, Titelblatt zu Adalbert von Chamisso's „Peter Schlemihl's wundersame Geschichte“.
Aus: Licht und Schatten. Scherenschnitt und Schattenspiel im Zwanzigsten Jahrhundert. Ausstellung des Puppentheatermuseums im Münchner Stadtmuseum. München 1982, S. 125.
- S. 73 Ernst Penzoldt, „Ein Traum“, 1913, (Originalgröße 13,5 x 21,5 cm)
Aus: Stadtmuseum und Stadtarchiv Erlangen (Hg.): Ernst Penzoldt - Kunst und Poesie. Erlangen 1992, S. 226.
- S. 74 Otto Blümel, Szenen aus dem Schattenspiel „Hermann Hesses Indienreise“ (1911).
Aus: Licht und Schatten, S. 148.
- S. 81 Paul Konewka, Blatt 8
Aus: 12 Blätter zu Goethe's Faust, nach Silhouetten von Paul Konewka aus „Faust“.