

Der Zuschauerschatten im Dispositiv

Eine Skizze¹

Christine N. Brinckmann

Schatten und Silhouetten

Schlagschatten sind in ihrer Abbildung des schattenwerfenden Objekts wundersam und faszinierend, sind von ästhetischem Mehrwert und eigentlich immer schön. Dies, weil sie anders sind als das Objekt und dennoch lesbar wie Bilder davon, und wohl auch, weil ihre Schwärze sie heraushebt aus den Mischönen der übrigen Realität. Fast wirken sie absichtsvoll in ihrer Prägnanz, auch wo sie ohne menschliches Zutun entstanden sind.

Um das volle Potenzial eines Schlagschattens,² seine maximale Undurchdringlichkeit zu entfalten, sollte das Licht, das auf das Objekt fällt, punktförmig und möglichst intensiv sein, und es sollte schräg auftreffen wie die Strahlen einer tieferstehenden Sonne. Oder wie ein nächtlicher Scheinwerfer, der ein optimales Dispositiv ergibt, wenn er eine helle Wand erleuchtet, sodass sich alles, was sich davor befindet oder vorbeikommt, als Schatten darauf abbildet. Der Blickwinkel sollte so beschaffen sein, dass

- 1 Für wertvolle Hinweise und Hilfestellungen danke ich Thomas Elsaesser, Barbara Flückiger, Martin Girod, Laura Mücke, Markus Stauff, Eva Warth und Jana Zündel.
- 2 Von *Schlagschatten* zu unterscheiden sind *Eigenschatten*, Schatten, die auf dem Objekt selbst liegen. Sie modellieren das Objekt, beispielsweise ein menschliches Gesicht, und werden in Fotografie und Film besonders für Großaufnahmen eingesetzt, nicht zuletzt, um sie dreidimensionaler erscheinen zu lassen.

die Silhouetten evident verraten, um was es sich handelt: Sieht man nur die Umrisse, so sind Tiere wie der Fuchs mit spitzer Schnauze und buschigem Schwanz oder die aufgeplusterte Eule mit gefiederten Ohren schnell zu erkennen. Bewegt sich das Tier zudem, so wirkt sein Schatten beseelt und eigenmächtig. Besonders schön ist der Schlagschatten eines Fahrrads in seiner vielgestaltigen Technizität, der ja nicht aus einer soliden schwarzen Fläche besteht, sondern aus Gestänge, Sattel, Kette, Speichenrädern und Pedalen, sodass der Schatten fast wie das materielle Fahrrad selbst aussieht.

Handelt es sich um einen Menschen, der den Schatten wirft, so verliert die Silhouette zwar viele individuelle Merkmale – schwarz statt farbig, flach statt dreidimensional, auf den Umriss begrenzt statt im Innern differenziert wirkt sie meist generell und anonym. Eindrucksvoll ist das Bild jedoch dann, wenn das Profil klar zu erkennen ist. Denn es profitiert von der Reduktion der Details und der tiefen Schwärze und wirkt oft typischer, essenzieller als die reale Person. Nicht umsonst hat der Physiognomiker Johann Caspar Lavater in seinem berühmten Werk *Physiognomische Fragmente* von 1775 Silhouetten verwendet, um verschiedene Charaktertypen zu illustrieren (Stoichita 1999, 155–165).

In vielem ist der Schlagschatten mit der Fotografie und damit dem Film verwandt – er ist wie diese vom Licht abhängig und er ist indexikalisch, verweist ursächlich auf ein reales Objekt, das ihn wirft. Doch anders als Fotografie und Film existiert er zeitgleich mit dem schattenwerfenden Objekt, bildet (ähnlich dem Spiegel) eine präsentische, wenn auch vergängliche Doppelung.

Es versteht sich, dass Schatteneffekte in den visuellen Medien gern und mit Gewinn eingesetzt werden. Dort tritt als ein weiterer Effekt die Gegenlichtsilhouette hinzu, die bei kontrastiven Lichtverhältnissen nahezu identisch aussieht und schon im expressionistischen Film gezielt genutzt wird: «Mitunter wird der Schatten von der nachtdunklen Form, die gegen das Licht aufgenommen wird, ersetzt», so Lotte Eisner in ihrem Buch *Die dämonische Leinwand* (1976 [1955], 133). Allerdings sind Schlagschatten und Gegenlichtsilhouetten in ihrer Genese und ihrem Zeichencharakter sehr unterschiedlich: Letztere sind ja keineswegs indexikalisch, sie liefern keine Doppelung, sind kein Zeichen, sondern sozusagen die Sache selbst, das reale Objekt, das lediglich vor hell erleuchtetem Hintergrund seine Dreidimensionalität und Binnenstruktur verloren hat. Doch da die optische Wirkung beider auf der Bildfläche weitgehend in eins fällt, gehen sie gleichermaßen in den Fundus der fotografischen Effekte ein.

Schlagschatten und Silhouetten haben sich als besonders filmogene Phänomene bewährt, und dies nicht nur als Gestaltungsvariante, die für

Abwechslung sorgt. Denn sie bringen sich auf fruchtbare Weise in die Spannung zwischen zwei entgegengesetzten Darstellungsprinzipien ein: «Film», so Rudolf Arnheim, «wirkt weder als reines Raumbild noch als reines Flächenbild, sondern als Ineinander von beidem. *Filmbilder sind zugleich flächig und räumlich*» (2002 [1932], 27, Herv. i. O.). Einerseits wird der Film ja auf eine Fläche, auf die plane Leinwand projiziert, ist aber andererseits um dreidimensionale Wirkung bemüht – durch perspektivischen Bildaufbau, Überschneidung von Objekten und andere Indikatoren von Räumlichkeit, vor allem aber durch die filmspezifische Bewegung in die Tiefe oder aus ihr heraus. Doch jeweils enthalten die Bilder auch flächige Elemente wie frontale Ansichten, bildparallele Wände, einförmig monochromen Himmel, Dunkelzonen etc., die der Tiefenillusion entgegenstehen. Aus der Spannung zwischen beiden Prinzipien und ihrer wechselnden Gewichtung von Augenblick zu Augenblick bezieht das Medium eine besondere Attraktivität. Silhouetten reihen sich in diese Gemengelage ein und verstärken den einen Pol der Spannung, die Flächenwirkung. Stehen mehrere Silhouetten nebeneinander – wie zum Beispiel in Ruttmanns *BERLIN*-Film (Abb. 2) –, können sie eine eigene Ebene bilden, vergleichbar den Schichten in einem Pop-up-Buch.

Silhouetten tragen im Film weiterhin dazu bei, dass sich auf der Leinwandfläche – abstrakt betrachtet – Muster bilden, die in Kombination mit anderen schwarzfarbigen Objekten und unbeleuchteten Zonen das Bild prägen. Dies allerdings vor allem im Schwarzweißfilm, denn im Farbfilm existiert keine reine, sondern nur eine relative Schwärze: Dort – jedenfalls im analogen Film – sind schwarze Elemente eher von einem schwammigen Anthrazit oder Dunkelbraun statt von unvermishtem Schwarz. Auch ihr Maximalkontrast, das reine Weiß, findet sich dort nicht. Doch ohnehin dominieren hier die Muster der über die Fläche verteilten Farben die filmische Komposition: chromatische Gefüge statt Hell/Dunkel-Formationen. Erst im digitalen Film sind totale Schwärze und blankes Weiß auch im farbigen Bild zu erzielen.

Eine Besonderheit des filmischen Schlagschattens ist es schließlich, dass sein Urheber sich im Off verbergen kann, sodass man der Erscheinung nicht auf den Grund gehen kann. Dank seiner Indexikalität verweist der Schatten zwar auf ein schattenwerfendes Objekt, doch man sieht im Bild ja nur, was die Kamera eingefangen hat. Anonyme, losgelöste Schatten binden die Aufmerksamkeit, geben Rätsel auf, wirken unheimlicher als in der Realität und verheißen im Allgemeinen nichts Gutes. Ohnehin haftet dem Schatten in Mythologie, Fiktion und Alltag oft etwas Negatives an,

er kann Uneigentliches, dem Licht nicht Standhaltendes, Unerwünschtes, ins Unbewusste Verdrängtes, Unheilvolles oder eben «die Schattenseite» der Dinge bedeuten. Aus einer physikalischen Gegebenheit des Mediums – der Verteilung von Licht und Dunkel – resultiert so die Möglichkeit unmittelbarer metaphorischer Sinngebung. Dieselbe Metaphorik kommt zwar auch in der Literatur zur Geltung, doch muss der Schatten dort erst aufgerufen und beschrieben werden, während er im Film wie von selbst existiert und sich ohne besondere Erklärung erschließt.

Kinoarchitektur und Zuschauerschatten

Im Kino ereignet es sich mitunter, dass die filmischen Silhouetten eine unverhoffte Konkurrenz erhalten: Zuschauer kommen zu spät oder gehen zu früh, während der Film schon oder noch läuft, und ihr Schatten bildet sich in prägnanter Schwärze auf der unteren Ebene der Leinwand ab – schwärzer noch als das projizierte Schwarz im Film, das ja nie total ist. In solchen Fällen kann es geschehen, dass man – wenn der Maßstab stimmt – für einen Moment nicht zu entscheiden weiß, ob die Schatten zum Film gehören oder nicht. Allerdings bewegen sich die Zuschauerschatten meist rasch und zielstrebig im Profil durchs Bild, sodass sie nur kurz wahrgenommen und gleich wieder ausgemustert werden. Die Intervention währt nicht lange. Doch die Zuschauerschatten müssen nicht unbedingt als negativ empfunden werden; das zusätzliche Schattenspiel hat seine eigene, durchaus attraktive ästhetische Erscheinungshöhe, die beispielsweise dafür entschädigen kann, dass ein Film zu zäh und unspezifisch beginnt oder die vorge-schaltete Werbung uns langweilt. Je nach subjektiver Empfänglichkeit wird man die Schatten so oder so verbuchen, als Störung oder als Attraktion.

Nicht nur das Betrachten der Schatten kann als ästhetisches Spektakel erlebt werden, auch das Schattenwerfen selbst ist unterhaltsam, wie jeder-mann weiß, der mit einer Schulklasse im Kino war. Die jungen Zuschauer recken sich auf, um mit ihrem Schatten zu spielen, gestikulieren und machen Faxen, teils in Missachtung der gezeigten Bilder, teils im Zusammen-spiel mit ihnen. Auch erwachsene Spaßvögel können es manchmal nicht lassen, sich als Schatten auf der Leinwand zu produzieren.

Manchmal kommt es vor, dass man in einem auf der Leinwand vorbeiziehenden Schatten eine bestimmte Person zu erkennen glaubt und sich ge-danklich auf ihre Anwesenheit einlässt – war sie es wirklich? Wird man sie noch im Foyer treffen, sich auf ein Glas Wein verabreden, den Film disku-

tieren? Oft ziehen die Zuspätkommenden die Köpfe ein, gestikulieren reuevoll, signalisieren in den Saal, dass sie außer Atem sind und erregen mit dieser Kommunikation erst recht unsere Aufmerksamkeit. Anders ist es, wenn jemand mitten im Film den Saal verlässt, ohne dass das Geschehen auf der Leinwand Anlass dazu böte. Ein dringender Anruf? Mit Erleichterung konstatiert man dann, dass er oder sie nach einer Weile zurückkehrt: Nun sind alle wieder da, das Rezeptionskollektiv ist komplett und man kann sich unbesorgt auf den Film einlassen. Doch manchmal steht auch jemand gegen Ende der Vorstellung auf, noch bevor sich der Handlungskonflikt gelöst hat, fummelt umständlich mit Mantel und Taschen und bedeutet, dass er oder sie verärgert das Auditorium verlässt. Ein solcher Protest schwächt die Immersion zu einem Zeitpunkt, wo sie gemeinhin besonders tief ist, und kann dazu führen, dass man seinerseits erwägt, den Film abzubreaken. Auch ein schöner Schatten verliert nun seinen Reiz.

Mit der Kinoarchitektur muss es eine gewisse Bewandnis haben, damit die Schatten der Zuschauer überhaupt auf die Leinwand fallen: Erstens dürfen Projektionskabine und Leinwand nicht zu hoch über dem Auditorium liegen, und zweitens sollten die Sitzreihen wie in einer Arena überhöht sein. Zuträglich ist zudem ein parallel zur Leinwand verlaufender Mittelgang, der einen vorderen Block von Sitzen von einem hinteren trennt. Dies damit die stehenden oder laufenden Personen sich durch den Projektorstrahl so abbilden, dass man im vorderen Bereich nur die Schatten sieht, nicht aber die Menschen aus Fleisch und Blut, die sie verursachen. Denn nur dann kann es geschehen, dass sich ihre Schatten in den projizierten Film einfügen, als seien sie ein Teil von ihm.

Vor allem in kleineren Programmkinos (zum Beispiel im Berliner *Arsenal* und *Delphi Lux* oder dem Zürcher *Uto-Kino*) sind Zuschauerschatten häufiger zu sehen als in den Multiplexen: als ob man das kollektive Kinogefühl der Zuschauer stärken wollte – doch vermutlich ist das Phänomen eher einer geringeren Saalhöhe geschuldet, der entsprechend niedrigeren Position des Projektors sowie gepflegt überhöhten Sitzreihen.

Frühe Schatteneffekte und ihre Auswirkung

Schon seit den Anfängen des Kinos waren Schatteneffekte im Film präsent. Dies teils zur ästhetischen Variation – die schwarze Silhouette belebt, wie gesagt, die Komposition, und ihre plane, gleichmäßige Flächigkeit kann das übrige Bild umso dreidimensionaler erscheinen lassen. Teils zur



3 Mit Tusche aus-
geschwätzte Silhouette
Johann Wolfgang von
Goethes.

Gestaltung einer unheimlichen Atmosphäre oder zur Darstellung von Handlungen, die nicht direkt gezeigt werden konnten, sollten oder durften. Die Kunst der Silhouette, die große Bedeutung hatte, bis das fotografische Porträt ihre Funktion übernahm, stand hier Pate: Schatten-
spiele hinter einer transparenten Wand dienten in den Salons des 18. und 19. Jahrhunderts der Abendunterhaltung. Man führte in diesem Dispositiv Silhouettentheater auf, und beliebt war es auch, mit den Händen Schattenfiguren – vor allem Tiere – zum Vergnügen der Kinder an die Wand zu werfen. Zudem dienten Schattenrisse der Buchillustration oder zierten anstelle von Gemälden die Wände vieler Zimmer der Romantik und des Biedermeier. Sie konnten literarische Szenen illustrieren, Mitglieder der Fa-

milie porträtieren oder berühmte Personen wie etwa Herder oder Goethe (Abb. 3).³

Die deutschen 1920er-Jahre sind eine Zeit der filmischen Schatten *par excellence*. Es soll im Folgenden darum gehen, die diversen Ausprägungen der damaligen Schatten- und Silhouettengestaltung kurz zu betrachten, um eine Vorstellung davon zu gewinnen, wie sich Zuschauerschatten im jeweiligen Ambiente ausnehmen würden – ein imaginäres Austesten anhand von Stichproben. Bei vielen und beweglichen Schatten steigt die Wahrscheinlichkeit, dass Zuschauerschatten sich in das Bild einmischen und für Leinwandfiguren gehalten werden. Jeweils ist zu fragen: Besteht Verwechslungsgefahr, kann es zu Fehlwahrnehmungen kommen?

Die Konjunktur der Schatten beginnt Ende der 1910er-Jahre, verläuft quer durch die 1920er und darüber hinaus (Prümm 2014). Schon 1919 entsteht der erste Scherenschnittfilm von Lotte Reiniger *DAS ORNAMENT DES VERLIEBTEN HERZENS*, 1926 ihr abendfüllender Märchenfilm *DIE ABEN-*

3 Goethe hat sich übrigens auch selbst in der Kunst des Schattenrisses versucht, und dies nicht ohne Erfolg. Dennoch bezeichnet er die Silhouettenkunst im «Achten Brief» seiner theoretischen Schriften, in dem es um die Wertigkeit der Künste geht, als zweitrangig gegenüber der Malerei, als «traurige, halbe Wirklichkeitserscheinung» ohne echte Kreativität (1960 [1799], 260).

4 Screenshot aus
Lotte Reinigers DIE
ABENTEUER DES PRINZEN
ACHMED.



TEUER DES PRINZEN ACHMED (Abb. 4). Es handelt sich um Animationsfilme mit ausgeschnittenen Silhouetten-Figürchen, die am Tricktisch bewegt wurden. 1921 erstellte Reiniger zudem Sequenzen für Paul Wegeners *DER VERLORENE SCHATTEN*. Während sie an die biedermeierliche Silhouetten-Tradition anknüpfte, griff Wegener auf die Romantik zurück – sein Film ist eine Adaption der Novelle *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1818) von Adelbert von Chamisso.⁴

Anfang der 1920er-Jahre – und im Zuge der Entwicklung differenzierterer Beleuchtungstechniken (Forster 2014) – kam es zur Kulmination von Schatten und Silhouetten auf der Leinwand. Besonders die expressionistische Thematik eignete sich für eine solche Ästhetik: «Die phantomartigen dunklen Schatten, die im Stummfilm über die weiße Leinwand huschten, besaßen eine natürliche Affinität zu Sujets, die als fremd, geisterhaft, nicht von dieser Welt erschienen» (Kaes 2004, 50).

1920 trat als unverhoffter expressionistischer Höhepunkt Robert Wiens *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* in Erscheinung, ein Film, der alle bisherigen Lichtdramaturgien in den Schatten stellte. Er ist von Dunkelheit geprägt – schwarze geometrische Flächen gliedern die Architektur (sie sind arbiträr auf künstliche Kulissen gemalt), vignettierte Zonen bilden helle Inseln auf dunklem Grund, Gegenlichtsilhouetten und schwarz gekleidete Figuren fügten sich in das fantastische Geschehen ein, sodass man

4 Auf derselben Novelle beruhten zwei frühere Verfilmungen – *DER STUDENT VON PRAG* von Stellan Rye, 1919 und Henrik Galeen, 1926, welche jedoch statt des dem Teufel verkauften Schattens das Spiegelbild des Protagonisten setzten.



5 DAS CABINET DES DR. CALIGARI: Cesare als Mörder.



6 DAS CABINET DES DR. CALIGARI: Cesare auf der Flucht mit seiner Beute.

von einer Inversion der Hell-Dunkel-Werte sprechen kann. Prägnante Schlagschatten sind allerdings eher selten: Meist sind die Schatten der Figuren nur von mattem Hellgrau und relativ formlos, möglicherweise weil bereits genügend Schwärze die Komposition prägt.⁵ Eine Ausnahme bildet die Szene, in welcher der Schlafwandler sein zweites Opfer ersticht und sich als übermächtiger Schatten auf der Wand abzeichnet (Abb. 5). Und er erscheint als Silhouette gegen den Himmel, als er eine Frau entführt (Abb. 6).

5 Das berühmte Bild von Dr. Caligari, wie er, sein Buch in der Hand, einen ausdrucks- vollen Schatten an die Wand wirft, ist übrigens im Film – jedenfalls in seiner Restaurie- rung durch die Friedrich-Murnau-Stiftung – gar nicht enthalten.

Anders verfährt Friedrich Wilhelm Murnau in dem kurz auf CALIGARI folgenden NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS von 1922. Der Film entspricht weitgehend der üblichen Lichtdramaturgie mit differenzierten Grautönen, das düstere Schwarz ist sparsam und absichtsvoll nur bestimmten Momenten vorbehalten, die nun umso stärker ins Gewicht fallen. Bevor wir Nosferatus Schloss erreichen, sieht man gerahmte Schattenrisse, die im Heim des Ehepaares Hutter an der Wand hängen und untergründig von Nosferatu künden: Sie werfen sozusagen ihre Schatten voraus. Später, im Esszimmer des Vampirs, steht eine Skelettminiatur. Ihr ist später eine eigene Einstellung gewidmet, in der sie sich als Schatten von scheinbar menschlicher Größe auf der Wand abzeichnet – Sinnbild ihres knöchernen, todbringenden Besitzers.

Die übrigen Silhouetten des Films gehören fast ausnahmslos dem Vampir selbst: so zum Beispiel, als er am Bett seines schlafenden Gastes hochkriecht und sich sein Schatten mit erhobenen Krallen «einem Aasgeier vergleichbar» (Eisner 1955, 133) auf der Wand abzeichnet (Abb. 7) – eine Parallele zur erwähnten Stelle in CALIGARI; oder als seine Silhouette sich an Deck des Schiffes drohend gegen den Himmel erhebt (Abb. 8); oder als er sich schließlich zu seinem letzten Opfer schleicht (Abb. 9), bevor er sich beim ersten Hahnenschrei in weißen Rauch auflösen wird.⁶

Die Filmbeispiele gehen unterschiedlich mit dem Phänomen <Schatten> um, und entsprechend unterschiedlich dürfte auch die Wirkung von Zuschauerschatten im jeweiligen Kontext sein. In die beiden dämonischen Filme könnten sie sich zwar einmischen, CALIGARI böte jedoch aufgrund der vielen Dunkelzonen nur gelegentlich einen hellen Ort dafür, auch Verwechslungsgefahr mit den historisch verkleideten oder bizarren filmischen Figuren ist kaum gegeben – oder führt zu interessanten Kontrasten, Verwirrungen oder gar der abseitigen Frage, ob Caligaris Welt hier modernen Besuch erhält. Dies gilt in ähnlicher Weise für NOSFERATU, da die Zuschauer schwerlich mit der eigentümlichen Gestalt des Vampirs zu verwechseln sind und, vice versa, Nosferatu kaum für den Schatten eines Kinobesuchers zu verkennen ist. Zöge ein Zuschauerschatten über die Leinwand, so würde dies wohl als Einbruch in die fiktionale Welt empfunden, als Störung der Rezeption. In Lotte Reinigers Scherenschnitt-Theater ist zwar meist ein heller Hintergrund gegeben

6 Stoichita (1999, 150) sieht in NOSFERATU auch eine (bewusste?) Parallele zum Kino insgesamt als Schattenspiel, das sich, wenn der Film vorüber ist, in weißes Licht auflöst.



7 NOSFERATU:
Nosferatus Krallen



8 NOSFERATU:
Nosferatu an Deck



9 NOSFERATU:
Nosferatus letzter
Gang

und im unteren Teil der Leinwand Raum für Zuschauerschatten; doch Verwechslungsgefahr besteht hier nicht dank der zarten Phantastik der Märchenfiguren.

Ein weiterer Film des Expressionismus, Arthur Robisons *SCHATTEN. EINE NÄCHTLICHE HALLUZINATION* von 1923 ist von anderer Art. Er setzt Silhouetten und Schatten thematisch ein und spricht das Phänomen «Verwechslung» direkt an. Siegfried Kracauer spricht hier von der «wunderbaren Fluktuation» von Licht und Schatten (1979 [1947], 122). Schon der Vorspann spielt mit dem Motiv: Sobald Namen und Rollen der Schauspieler genannt werden, treten sie zunächst als volle Figur auf, um sich alsbald in schwarze Silhouetten zu verwandeln – ein dekoratives ästhetisches Schauspiel, originell und auf noch verborgene Weise antizipativ.

In dem «therapeutischen» Drama geht es um eine Abendgesellschaft, zu deren Unterhaltung ein Gaukler Schattenspiele (Abb. 10) und ein Silhouettentheater einsetzt. Neben den Figürchen des Theaters, die an Lotte Reinigers Filme erinnern, kommen Schlagschatten und durch Fenster und Glaswände sichtbare Silhouetten zur Geltung, deren suggestive Kombinationen den Gastgeber an der Treue seiner Ehefrau zweifeln lassen (Abb. 11). In der aufgeheizten, von Erotik gesättigten Atmosphäre schleicht sich der Gaukler hinter die Anwesenden, nimmt ihre Schatten vom Boden auf, schiebt sie in die jeweiligen Besitzer und versetzt diese zugleich in kollektive Hypnose. Sie halluzinieren, inspiriert vom Geschehen im Schattentheater, dass auch sie sich verstricken, ihren unbewussten Trieben, Ängsten und Aggressionen freien Lauf lassen. Schließlich wird die Ehefrau erstochen und der Gastgeber aus dem Fenster gestürzt. Damit endet der hypnotische Zustand. Der Gaukler lässt die Schatten – die «dunkle Seelenzone, in der die innere Negativität Gestalt annimmt» (Stoichita, 1999, 137) – wieder aus ihren Besitzern gleiten. Die Therapie hat gewirkt, man findet geläutert und erschöpft in die Realität zurück. Die Gäste verlassen beklommen das Haus, der Gaukler reitet auf einem Schwein davon.

Was die Möglichkeit sich integrierender Zuschauerschatten angeht, so ist hier manche Gelegenheit gegeben. Gleich zu Beginn sieht man, wie die Gäste (im Gegenlicht) am Ort des Geschehens eintreffen – hier könnten sich Zuschauerschatten organisch mit einfinden. Auch im weiteren Verlauf mit seinen vielen verschiedenartigen Silhouetten ist das Ambiente günstig für Verwechslungen und Verkennungen, wie sie der Film selbst ja bereits thematisiert. In gewisser Weise appelliert er sogar an die Zu-



10 Schattenspiel des Gauklers in Arthur Robisons **SCHATTEN**



11 Suggestive Silhouetten in **SCHATTEN**.

schauer, sich ihrerseits mit Schattenspielen zu beschäftigen, sich vorzustellen, wie es wäre, wenn... Überhaupt ist Robisons Film geeignet, das Publikum für das Phänomen der Schatten zu sensibilisieren, und sollte ein Zuschauer als Schatten ins Bild treten, so würde er wohl als passender Zusatz begrüßt.

Schatten und Zuschauerschatten im Film Noir

Eine zweite Tradition mit hoher Affinität zu Verbrechen und Schatten ist der amerikanische Film Noir der 1940er-Jahre. Doch während in den 1920er-Jahren Schatteneffekte weitgehend inhaltlichen Höhepunkten,

Augenblicken formaler Prägnanz oder übernatürlichen Erscheinungen vorbehalten sind, gehören sie im Film Noir sozusagen zum Alltag. Der visuelle Stil des Noir ist seit den 1970er-Jahren ausführlich beschrieben und diskutiert worden: die düstere Atmosphäre, anonymen Schatten, Silhouetten im Nebel oder urbanen Straßen bei Nacht (Place/Peterson 1974; Silver/Ursini 1996; Werner 2000). Zwei Beispiele mögen daher genügen, die für das Thema ‚Zschauerschatten‘ von besonderem, wenn auch gegenläufigem Interesse sind.

Der Thriller *SORRY, WRONG NUMBER* von Anatole Litvak (USA 1948) ist insgesamt in düsterem Chiaroscuro gehalten und wartet am Ende mit einem eindrucksvollen Schatteneffekt auf: Der Mörder, dem die bettlägerige Protagonistin in Panik entgegensieht, schleicht sich als Schatten an der nächtlichen Hauswand entlang (Abb. 12), um schließlich in ihr Schlafzimmer einzudringen. Hier ist der Mörderschatten bereits zum Topos geworden.⁷ Der Täter bleibt gesichtslos, indexikalisch ohne Auflösung, unheimlich und unheilvoll. Käme ein den Saal verlassender Zuschauer diesem Schatten zuvor oder träte simultan auf, wäre die dramatische Wirkung zunichte gemacht und die Stelle der Lächerlichkeit preisgegeben. Doch mit einem solchen Vorfall, dem Abbruch der Rezeption durch einen Zuschauer, brauchte dank der Spannung der Szene nicht gerechnet zu werden.

Ganz anders die Aquarium-Szene in Orson Welles' *THE LADY FROM SHANGHAI* von 1947, die sich hier in doppelter Weise eignet: Der Film fügt sich in den Noir-Stil ein, und er illustriert zugleich das Phänomen, um das es im vorliegenden Aufsatz geht. Die beiden Protagonisten, die *femme fatale* und der ihr verfallene Matrose, treffen sich im berühmten Aquarium von San Francisco. Der Schautank mit Fischen und einer Riesenschildkröte ist von innen hell erleuchtet, sodass sich die Silhouetten der beiden im Gegenlicht sattschwarz und präzise davor abzeichnen – wie vor einer Kinoleinwand. Sie laufen, ganz wie zu spät kommende Zuschauer, lateral und im Profil am erleuchteten Rechteck vorbei, nur an höherer Stelle der Leinwand, als dies im Kino der Fall wäre (Abb. 13). Natürlich wissen wir, dass es sich hier um Orson Welles und Rita Hayworth handelt – doch die Art, wie ihre Silhouetten vorbeidefilieren, evoziert und verstärkt unsere Erinnerung an ähnliche Zuschauerschatten.

Welles beutet hier die positive Konnotation der Silhouette, ihre ästhetische Anmut aus; die ominöse Unheimlichkeit und Symbolik, die Schatten

7 Wie auch die Duschszene in Hitchcocks *PSYCHO* von 1960 belegt, die wiederum an den beschriebenen Mord in *CALIGARI* erinnert.



12 Der Schatten des Mörders in SORRY, WRONG NUMBER



13 THE LADY FROM SHANGHAI: im Aquarium.

im Film Noir ansonsten eignet, ist anderen Szenen vorbehalten. Ob der Regisseur hier – wie H. C. Potter in seinem Film HELLZAPOPPIN' (Abb. 1), den Welles sicherlich kannte – bewusst an das Phänomen realer Zuschauerschatten anknüpft, ist zwar nicht überliefert, aber durchaus denkbar.

Avantgardistische Zuschauerschatten

In der New Yorker Experimentalfilmszene der 1960er-Jahre und weit darüber hinaus war es üblich, dass die Filmemacher ihre Werke jeweils vor Kollegen und Gästen im eigenen Loft projizierten. Die alte Industriekultur der Lofts – der großen Fertigungshallen und Manufakturen vor al-

lem in SoHo – entsprach natürlich nicht dem geschilderten Dispositiv des Kinos mit gestaffelten Sitzreihen und hochliegender Projektionskabine. Vielmehr stand der Projektor auf Augenhöhe im Raum und die Zuschauer verteilten sich entsprechend den Gegebenheiten und eigenen Bedürfnissen, saßen teils auf dem Fußboden, teils auf verstreuten Stühlen oder standen herum, gingen hin und her, holten sich Getränke oder borgten Zigaretten voneinander.

Dieses Dispositiv nahm Anthony McCall 1973 zum Anlass für seine berühmte Installation *LINE DESCRIBING A CONE*. Sie bestand aus einem mit hellem Lichtstrahl projizierten schwarzweißen Film, auf dem zunächst nichts anderes zu sehen war als ein dunkler Punkt, der allmählich zu einer Linie anwuchs, die im Lauf von 30 Minuten einen Kreis beschrieb.⁸ Der Lichtstrahl hatte durch Staub und Rauch in der Luft – McCall bat darum, so viel als möglich zu rauchen – eine Art Materialität gewonnen, war nicht mehr, wie im Kino, lediglich funktionale Notwendigkeit, sondern eine eigene, lebendige Entität. Neben der projizierten Linie sah man in wechselvoller Variation die Schlagschatten der Zuschauer, die den Lichtstrahl durchkreuzten und sich scharf konturiert auf der Leinwand abbildeten. Ihre Bewegungen waren nicht vorprogrammiert, sodass jede Vorführung anders ausfiel und sich jeweils eine Art spontane Choreografie entwickelte. Ein Event, den Philippe-Alain Michaud (2011, 14) als «anti-illusionist» bezeichnet, «replacing or substituting an effect of real spatialization for a fictive depth».

Während die Zuschauerschatten im Kino sich nur in das Geschehen auf der Leinwand einzumischen *scheinen*, werden sie bei McCall zu Protagonisten. Was im Kino eher als marginale Irritation verbucht wird, ist nun plötzlich erwünscht und notwendig, um das Werk auf der Leinwand zu komplettieren: Nun dürfen und sollen die Zuschauer tun, was sie ansonsten möglichst zu vermeiden trachten. In Umkehrung der Verhältnisse, die im Kino herrschen, werden sie benutzt oder ermächtigt, am Film mitzuwirken, auch wenn *LINE DESCRIBING A CONE* dennoch das Werk des Künstlers bleibt, der es ergänzungsoffen konzipiert hat.

Bei späteren Aufführungen von *LINE DESCRIBING A CONE* wurde die ursprüngliche Konzeption leicht verändert: Da inzwischen Rauchverbot herrscht, muss der Zigarettenqualm durch maschinell erzeugten Nebel er-

8 Die technischen Aspekte seines Werks hat McCall zweimal ausführlich dargestellt: in der Zeitschrift *October* und in der im Internet publizierten Darstellung für seine Show im New Yorker Whitney Museum.



14 Anthony McCalls *LINE DESCRIBING A CONE*, Installation Kunst-Werke Berlin (2017). Foto: Frank Sperling. Abdruck mit freundlicher Erlaubnis von Julia Stoschek Foundation e. V. und Sprüth Magers.

setzt werden, und durch die Überführung aus einem Loftatelier in SoHo in den White Cube moderner Ausstellungsräume (Abb. 14) verliert sich der spontane, in den künstlerischen Alltag integrierte Charakter des Werks – eine Änderung der von McCall vorgesehenen Gestaltung, was aber der Faszination keinen Abbruch tut. In der Tat wird *LINE DESCRIBING A CONE* in letzter Zeit häufiger aufgeführt, wie überhaupt Schatten und Silhouetten eine neue Aktualität erleben. So zum Beispiel in den Schattenaufführungen von Naoko Tanaka, der japanischen Choreografin und Künstlerin, in den Angeboten von Schattentheatern für Kinder und in der Silhouettenvielfalt in Fotografie, Film und vor allem der Werbung. Zu denken ist auch an die afrikanischen Schattenprozessionen von William Kentridge, zum Beispiel in der Installation *THE REFUSAL OF TIME* (Documenta 13, 2012). Interessant ist zudem das Werk von Kara Walker (Raengo 2016), die mit lebensgroßen Silhouetten arbeitet, deren Schwärze zugleich – wie bei Kentridge – für die dunkle Hautfarbe der Figuren steht. Und die interaktive Installation *MANUAL INPUT SESSIONS* von Golan Levin & Zachary Lieberman (2004 ff.) lässt die Besucher auf einem Overhead Projektor gestikulieren, sodass sich Silhouetten ihrer Hände auf der Leinwand abbilden.

Wer McCalls Werk miterlebt hat, wird ein aufmerksames Verhältnis zum Zuschauerschatten im Kino entwickeln: Man wird ihn als zugehöriges Element zu schätzen wissen, wird sich des gesamten Dispositivs stärker bewusst sein und auch die übrigen Faktoren deutlicher wahrnehmen, statt sie zugunsten von Illusion und Immersion zu ignorieren: das verhaltene Rascheln und Räuspern der anderen Zuschauer, überhaupt die Präsenz eines Rezeptionskollektivs, das grüne Leuchten der Exit-Schildchen, die Laufstreifen auf einer Analogkopie, ein Knistern auf der Tonspur und nicht zuletzt den hellen Lichtstrahl aus der Vorführkabine, in dem die Staubpartikel tanzen. Man wird sich im Kino wissen und fühlen.

Dagegen gibt es auf dem Computer-Bildschirm keine Zuschauerschatten – es sei denn, wir betrachten einen Film, der illegal im Kino abgefilmt wurde. Hier schleicht sich gelegentlich ein Zuschauerschatten ein, den der filmende Pirat nicht verhindern konnte, und verwirrt uns durch seinen Verweis auf eine Vorführsituation, in der wir nicht präsent sind.

Literatur

- Arnheim, Rudolf (2002) *Film als Kunst* [1932]. Frankfurt a. M.: Hanser.
- Betz, Connie / Pattis, Julia / Rother, Rainer (Hg.) (2014) *Ästhetik der Schatten. Filmisches Licht 1815–1950*. Berlin/Marburg: Stiftung Deutsche Kinemathek, Filmmuseum Berlin: Schüren.
- Eisner, Lotte H. (1975) *Die dämonische Leinwand*. Überarb. Fassung der Ausgabe von 1955. Frankfurt a. M.: Kommunales Kino Frankfurt.
- Forster, Ralf (2014) Licht, Licht, auf alle Fälle! Techniken der Filmbeleuchtung in Deutschland 1915 bis 1931. In: Betz et al. 2014, S. 134–151.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1960) Der Sammler und die Seinigen: Achter Brief [1799]. In: Ders., *Theoretische Schriften*. Berliner Ausgabe Bd. 19. Berlin: Aufbau Verlag, S. 259–269.
- Kaes, Anton (2004) Film in der Weimarer Republik. In: *Geschichte des deutschen Films*. Hg. v. Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes & Hans Helmut Prinzler. 2. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 39–98.
- Kracauer, Siegfried (1973) *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films* [engl. 1947]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979.
- McCall, Anthony (2003) LINE DESCRIBING A CONE and Related Films. In: *October* 103, S. 42–62.

- [<http://collection.whitney.org/object/15286> (letzter Zugriff 15.08.2020)]
- Michaud, Philippe-Alain (2011) Line Light: The Geometric Cinema of Anthony McCall. In: *October* 132, S. 3–22.
- Place, Janey / Peterson, Lowell (1974) Some Visual Motifs in Film Noir. In: Silver/Ursini 1996, S. 65–75.
- Prümm, Karl (2014) Helle Gestalten auf samtenem Grund. Eugen Schüfftan und das Hell-Dunkel im frühen deutschen Tonfilm und im französischen Exil. In: Betz et al. 2014, S. 70–99.
- Raengo, Alessandra (2016) Life in Those Shadows! Kara Walker's Post-Cinematic Silhouettes. In: *Post-Cinema. Theorizing 21st-Century Film*. Hg. v. Shane Denson & Julia Leyda. Falmer: ReFrame Books. Kap. 5.5.
- Silver, Alain / Ursini, James (1996) (Hg.) *Film Noir Reader*. New York: Proscenium.
- Stoichita, Victor I. (1999) *Eine kurze Geschichte des Schattens* [engl. 1997]. München: Fink.
- Tawada, Yoko / Böhme, Hartmut / Brandstetter, Gabriele / Czirak, Adam (Hg.) (2017) Die Scheinwerferin. In: *Naoko Tanaka, Schattentrilogie*. Hg. v. Astrid Hackel. Berlin: Sophiensäle Berlin.
- Werner, Paul (2000) *Film Noir und Neo-Noir*. München: Vertigo.