

Es war einmal kein Ofen

Über die märchenhaften Silhouettenfilme von Lotte Reiniger

DIPLOMARBEIT

zur Erlangung des Magistragrades der
Philosophie
an der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät
der Universität Wien

eingereicht von

Melanie Letschnig

Wien, Februar 2006

Es war einmal kein Ofen

Über die märchenhaften Silhouettenfilme von Lotte Reiniger

DIPLOMARBEIT

zur Erlangung des Magistragrades der
Philosophie
an der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät
der Universität Wien

eingereicht von

Melanie Letschnig

Wien, Februar 2006

Inhalt

Einleitung	S. 4
Einteilung der Arbeit	S. 5
Beobachtungen zur Forschungslage im deutschsprachigen Raum	S. 7
1. Lotte Reiniger, das Theater und Paul Wegener	S. 9
Der Vortrag	S. 10
Paul Wegener und „das verrückte Silhouettenmädchen“	S. 12
2. Theater als Film	S. 15
2.1. „Arrangierte Sujets“	S. 17
3. Die Figur	S. 19
Anatomie	S. 19
3.2. Bewegung	S. 21
Natur als Schule/ Die Figur als Projektionsfläche	S. 22

4. Märchen – Positionen und Annäherungen	S. 25
Walter Benjamin	S.
25	
Ernst Bloch/ Alexander Kluge/ Vladimir Propp	S.
27	
4.2.1. Das Märchen ist aufsässig	S. 29
4.2.2. Das Märchen ist klug	S. 31
4.2.3. Die Patriotin/ „... und niemals erzählt man ein Märchen zweimal auf die gleiche Weise...“	S. 32
4.2.4. Wesselskis Experiment	S. 33
 Lotte Reiniger	 S. 35
 5. <i>Aschenputtel</i> 1922	 S. 38
Grimms und Reiniger – Ein Vergleich	S. 38
Die Schere als Erzählerin	S. 43
Die Zwischentitel	S. 59
 6. 1922 und 1954 – Die Kür und die Pflicht	 S. 59
Unterschiede zu 1922	S. 65
Adaption der Inhalte	S. 67

7. Hänsel und Gretel	S. 68
7.1. Die Vorlage der Grimms	S. 68
7.2. Der Film	S. 72
7.3. Liebende Eltern, tierische Helfer und kein Ofen	S. 80
„Nette Silhouettenfilme“	S. 83
Anhang	S. 85
Literaturverzeichnis	S. 88
Filmverzeichnis	S. 95

Einleitung

In einem Artikel für die Zeitschrift *The Silent Picture* aus dem Jahr 1970 erinnert sich Lotte Reiniger an ein Gespräch mit ihrem Mitarbeiter Walter Ruttmann, das die beiden während der Arbeit am Film *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* geführt haben: “ 'What has this to do with the year 1923?' said Walter Ruttmann. 'Nothing', I could only say, 'But that I am alive now, and I want to do it as I have the chance.' “¹

Lotte Reiniger lebte von 1899 bis 1981. Sie hat ihr Werk der Silhouette verschrieben. Ob als Schattenfigur für die Bühne, als Buchillustration oder als HauptdarstellerIn ihrer Filme, die Silhouette ist allgegenwärtig. Mit ihrer Hilfe erzählt Lotte Reiniger bildgewaltige Geschichten von Mozarts *Papageno*, Bizets *Carmen* und aus der Welt der Märchen. Ihr Leben lang ist der Animationsfilm das Metier von Lotte Reiniger. 1923 bis 1926 produziert sie mit fünf Mitarbeitern *Die Abenteuer des Prinzen Achmed*², einen Silhouettenfilm von über einer Stunde Länge, der die Herzen von Künstlerkollegen wie Bertolt Brecht und Jean Renoir - mit denen sie in Freundschaft und Zusammenarbeit verbunden ist - höher schlagen lässt.

Lotte Reiniger liebte die Märchen. Sie verfilmte Stoffe von Andersen, den Gebrüdern Grimm, Geschichten aus *Tausend und einer Nacht*, von Beginn der 1920er Jahre bis zum Ende der 1970er Jahre drehte sie Märchenfilme. Lotte Reiniger hat sich nie besonders für Politik interessiert. Vergleicht man aber ihre

¹ Reiniger, Lotte: “The Adventures of Prince Achmed or What may happen to somebody trying to make a full length cartoon in 1926” In: *The Silent Picture* No. 8, Autumn 1970. London 1970, S. 3. Auf dem Titelblatt dieser Nummer sind zwei Fotos zu sehen: Eines zeigt Lotte Reiniger, wie sie das Objektiv der am Tricktisch befestigten Kamera justiert, das andere Foto zeigt Leni Riefenstahl, mit angestrengtem Blick hinter ihrem Kameramann sitzend, während der Dreharbeiten zu *Olympia*.

² Dieser Film wird von Lotte Reiniger selbst und in diversen Filmographien auch immer wieder als *Die Geschichte des Prinzen Achmed* genannt.

Arbeiten für das Kino aus den 1920ern mit den Fernsehfilmen der 1950er Jahre, die sie produziert, als sie schon eine ganze Weile in England wohnt, so wird anhand dieser Vergleiche sehr schnell deutlich, wie sehr politische und künstlerische Gegebenheiten das Werk Lotte Reinigers beeinflusst haben. Selbst wenn die Stoffe, die sie verfilmt, Geschichten sind, die auf den ersten Blick harmlos und der Realität enthoben erscheinen. Lotte Reiniger hat immer mehr an die Wahrheit von Märchen als an die Wahrheit von Zeitungen geglaubt. Dass diese Märchen nicht nur einen archaisch wahren Kern in sich bergen, sondern auch in der Rezeption egal welcher Epoche – seien es nun die 20er oder die 50er Jahre des vorigen Jahrhunderts – Bezüge zu gegenwärtiger Wirklichkeit erlauben, soll in dieser Arbeit anhand der Auseinandersetzung mit einem kleinen Teil von Lotte Reinigers Filmschaffen gezeigt werden.

Einteilung der Arbeit

Kapitel 1 beschäftigt sich mit Lotte Reinigers künstlerischen Anfängen. Schon in ihrer Kindheit findet sie zu ihrem charakteristischen und alles bestimmenden Ausdrucksmittel – der Silhouette. Ebenso gross wie die Liebe zu Märchenstoffen ist das Interesse am Theater und dem noch einigermaßen jungen Medium Kino.³ Sie beteiligt sich an Schulaufführungen, besitzt schon mit zwölf ihr erstes eigenes Schattentheater.⁴ 1916 hört sie einen Vortrag von Paul Wegener über die Möglichkeiten des Films. Lotte Reiniger ist begeistert und beschliesst, Wegener kennenzulernen, der zu jener Zeit Schauspieler bei Max Reinhardt am Deutschen Theater ist. Reiniger wird Schülerin von Reinhardt, sie verewigt die SchauspielerInnen seines Ensembles in Silhouetten. Wegener wird auf die Elevelin

³ Alfred Happ, der Biograf von Lotte Reiniger, berichtet: „Mit ihrer Großmutter zusammen schaute sie sich die damals nur wenige Minuten langen Filmchen in provisorischen Kinosälen an. Eine Anekdote aus dieser Zeit, die sie gern erzählte, ist bezeichnend für diese 'Leidenschaft'. In einem Kino lief der Märchenfilm 'Dornröschen'. Als Lotte Reiniger mit ihrer Großmutter diesen Film besuchen wollte, kamen sie zum Kino und der Film war bereits abgesetzt. Da war Lotte Reiniger so enttäuscht und wütend, daß sie sich vor dem Kino auf die Treppe setzte und heulte und schrie. Der Kinobesitzer kam heraus, sah nach dem rechten und wollte das Mädchen trösten. Erst als der Mann ihr versprach, den Film noch einmal zu besorgen, war sie zufrieden. So bekam sie ein paar Tage später den Film tatsächlich noch zu sehen.“ Happ, Alfred: *Lotte Reiniger 1899-1981. Schöpferin einer neuen Silhouettenkunst*. Tübingen 2004, S. 9.

⁴ vgl. ebd.

aufmerksam. Lotte Reiniger wird seine Mitarbeiterin. Für den *Rattenfänger von Hameln* schneidet sie die Titelsilhouette und die Bilder zur Trennung der einzelnen Akte. Ausserdem ist sie mitverantwortlich für die Animation der Ratten – im Fall dreidimensional und aus Holz. Wegener stellt Reiniger am 1919 in Berlin gegründeten Institut für Kulturforschung vor. Dort trifft sie ihren späteren Mann Carl Koch, der nicht nur als Ehe-, sondern auch als künstlerischer Partner einen wichtigen Platz in Lotte Reinigers Leben einnehmen wird.

In Kapitel 2 werden Gemeinsamkeiten – vor allem in der Anwendung tricktechnischer Kniffe – und Unterschiede zwischen der Arbeitsweise von Lotte Reiniger und jener der Filmpioniere Louis Lumière und Georges Méliès besprochen. Ausserdem soll erläutert werden, wie Lotte Reiniger den Tricktisch als Bühne und ihre Figuren als DarstellerInnen einsetzt, um mit theatralen Mitteln eine filmische Ästhetik zu erzeugen.

Kapitel 3 widmet sich ausführlicher Lotte Reinigers Figuren. Die Regisseurin erarbeitet ein präzises System zur „Belebung“ ihrer AkteurInnen, die sich einerseits - gemessen an menschlichem und tierischem Vorbild – durch einen anatomisch der Wirklichkeit angleichenden Bewegungsapparat auszeichnen und so schnell vergessen lassen, dass es Rezipientin und Rezipient mit einer zweidimensionalen, zergliederten Fläche zu tun haben. Andererseits muss die abstrakte Form der Silhouette als Darstellung menschlicher bzw. tierischer Erscheinung mittels ihrer Aussenkontur ein Bild von den Eigenschaften eines Wesens vermitteln – ist die Figur gut oder böse, ist sie alt oder jung, ist sie schön oder hässlich. Vermittels des Märchens sind derartige Kategorisierungen einfach und zwingend notwendig, so ist die Silhouette prädestiniert für die Erzählung derartiger Stoffe. Die Silhouette ist ambivalent - bei aller Präzision der Aussenkontur, reizt die schwarze Fläche im Inneren dieser Kontur die Fantasie von Rezipientin und Rezipient.

In Kapitel 4 sollen anhand ausgewählter Passagen von Walter Benjamin, Ernst Bloch und Alexander Kluge verschiedenste Annäherungen an das Märchen

erläutert werden. Es gibt Schnittstellen. Aus allen drei Positionen lässt sich heraus lesen, dass das Märchen mehr ist als eine einfache Erzählung. Es gibt Aufschluss über die Befindlichkeit eines Landes zu einer bestimmten Zeit, lässt aber gleichzeitig einen kontextuellen Transfer in jede andere Epoche zu. So wie sich aus der Wirklichkeit ökonomische und gesellschaftliche Tendenzen in das Märchen hineinlesen lassen, ist es umgekehrt möglich, ein gehöriges Mass an Wirklichkeit aus dem Märchen herauszulesen. Vladimir Propp ist überzeugt davon, dass die historischen Wurzeln des Märchens in der Vergangenheit eines Volkes zu suchen sind und weist auf die oppositionelle Funktion des Märchens in Bezug auf die Wirklichkeit hin. Riten und Bräuche halten als Stoffe Einzug in die Erzählung, wenn sie nicht mehr Bestandteil der gesellschaftlichen Realität der Menschen sind. Auch Kluge und Bloch lesen das Märchen als Gegen-Gegenwart. Ausserdem wird ein Experiment von Albert Wesselski beschrieben, dessen Ergebnis aufzeigen soll, wie die Vermengung von Erinnerung an Erzähltes mit der eigenen alltäglichen Realität „neue“ Märchen entstehen lässt.

Was passiert, wenn Märchenstoffe bewusst abgeändert werden müssen, um zu einer bestimmten Zeit durch ein bestimmtes Medium – im speziellen Fall das Kinderfernsehen – vermittelt werden zu können, soll anhand der Analyse von drei Lotte Reiniger-Filmen gezeigt werden. Die Ausarbeitung der Unterschiede zwischen literarischer Vorlage und filmischer Adaption soll darüber Aufschluss geben, wie die Erscheinungen der Zeit, in der diese Filme entstehen, Einfluss auf deren Gestaltung und Umsetzung nehmen.

Beobachtungen zur Forschungslage im deutschsprachigen Raum

Lotte Reiniger hat einen festen Platz in jeder seriösen Publikation über den Animationsfilm. Was die allgemeine Filmgeschichte und ihre Parameter angeht, sieht es anders aus. Hier wird Lotte Reiniger zumeist in ein paar Sätzen abgehandelt oder als jene Regisseurin verzeichnet, die mit dem berühmten Walter

Ruttmann gearbeitet hat.⁵ Diese Nichtbeachtung Lotte Reinigers resultiert wohl unter anderem daraus, dass dem Genre Silhouettrickfilm in der allgemeinen Filmgeschichtsschreibung kein grosses Interesse entgegen gebracht wird.

Aufschlussreich sind Aufsätze in Sammelpublikationen bzw. Kritiken in Tageszeitungen aus den 1920er und 1930er Jahren, im Gegensatz zu den Jahrzehnten danach werden Lotte Reinigers Filme in diesem Zeitraum erkannt und vor allem von KünstlerkollegInnen rezipiert. In den angehenden 1970er Jahren wird der Regisseurin Lotte Reiniger anlässlich ihres 70. Geburtstages und diverser Ehrungen in Deutschland wieder Beachtung geschenkt.

Lotte Reiniger hat selbst immer wieder über ihre Arbeit geschrieben, war aber nie daran interessiert, ihr Werk theoretisch abzuhandeln: „Erklärungen und Theorien zu ihrer Kunst interessieren sie nicht.“⁶ 1970 erscheint ihr Buch *Shadow Theatres and Shadow Films* bei Batsford, welches 1981 unter dem Titel *Schattentheater Schattenpuppen Schattenfilm – Eine Anleitung* in Tübingen verlegt wird. Der Untertitel – „eine Anleitung“ – gibt das Programm vor: Lotte Reinigers Buch bringt dem/der LeserIn die praktische Seite des Schattenspiels – sowohl auf der Bühne als auch im Film – nahe.

Essentiell für das Wissen um Lotte Reinigers Leben und Werk ist die Biografie von Alfred Happ. Sie ist die wichtigste Informationsquelle für diese Diplomarbeit gewesen. Es wird ein detailreicher Einblick in das Leben der Künstlerin gewährt und die Literaturverweise sind zahlreich. Alfred Happ kannte Lotte Reiniger persönlich, bei ihm und seiner Familie hat die Künstlerin die letzten Monate ihres Lebens verbracht. Das Ehepaar Happ und Else Wasmuth haben den Nachlass von Lotte Reiniger, mit dessen Verwaltung sie von ihr persönlich betraut wurden, dem Stadtmuseum Tübingen übergeben,⁷ leider konnte er zur Zeit der Recherche

⁵ Auch in Filmzeitschriften gibt es Seltsames zu lesen: So weisen *Paimann's Filmlisten* den *Prinz Achmed* als einen Silhouettrickfilm „von Walter Ruttmann und Lotte Reiniger“ (in genau dieser Reihenfolge) aus. Vgl. *Paimann's Filmlisten. Wochenschrift für Lichtbild-Kritik*. 4. Vierteljahr 1926. Wien 1926, S. 166.

⁶ Ashoff, Brigitta: „Ich glaube mehr an Märchen als an Zeitungen. Eine Begegnung mit der Filmpionierin Lotte Reiniger“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 14. November 1981, ohne Paginierung.

⁷ vgl. Happ, S. 111-112 und S. 201 (Fussnote 299).

für diese Arbeit nicht eingesehen werden, da noch nicht fertig inventarisiert.⁸ Ein Stockwerk des Stadtmuseums Tübingen beherbergt eine Dauerausstellung zu Lotte Reinigers Werk.

Im Filmverlag absolut MEDIEN wurde eine Reihe von Lotte Reiniger-Filmen auf Video veröffentlicht, im November 2005 erschien der *Prinz Achmed* auf DVD.

Christel Strobel von der Agentur für Primrose Productions war so nett, mir eine Videokassette mit dem *Aschenputtel* von 1922 zu überlassen. Ich danke ihr sehr dafür. Mein Dank gebührt ausserdem Julia Knight für ihr Buch *Frauen und der Neue Deutsche Film*, welches mich mit Lotte Reiniger bekannt gemacht hat. Und ich danke Alfred Happ für die Zeit, die er mir geschenkt hat, um ein Riesenbündel an Fragen zu beantworten.

1. Lotte Reiniger, das Theater und Paul Wegener

Lotte Reinigers Erfahrung mit der Bühne prägt ihr gesamtes Filmschaffen. Schon in der Charlottenburger Waldschule, die sie ab 1912 besucht⁹, nimmt sie lebhaft teil an in den Freistunden improvisierten Theateraufführungen, die Stoffe: Märchen und Shakespeare. Als es an einer geeigneten Besetzung für den Caliban in Shakespeares *Sturm* mangelt, baut sie, um die Aufführung zu retten, ein Schattentheater.¹⁰ 1915 besucht Lotte Reiniger eine Zeichenschule,¹¹ „um sich mit Fragen der Theaterausstattung vertraut zu machen“¹², deren Antworten sie im Laufe ihres Lebens immer wieder in die Praxis umsetzen wird, beispielsweise an der Volksbühne Berlin.¹³ Ein Vortrag des Regisseurs und Schauspielers, dessen

⁸ Alfred Happ im Interview mit der Autorin am 22. März 2005 in Tübingen.

⁹ vgl. Happ, S. 180.

¹⁰ vgl. Happ, S. 8.

¹¹ Alfred Happ berichtet im Interview mit der Autorin, dass Lotte Reiniger in dieser Schule Zeichnungen mit Märchenmotiven angefertigt hat.

¹² Happ, S. 180.

¹³ vgl. Happ, S. 18.

Filme *Der Student von Prag* und *Der Golem* sie im Kino fasziniert haben¹⁴, sollte die Initialzündung für Lotte Reinigers Existenz als Filmschaffende werden. Der Redner ist Paul Wegener.

1.1. Der Vortrag

Am 24. April 1916 hält Paul Wegener in der Berliner Singakademie einen Vortrag mit dem Titel *Neue Kinoziele*.¹⁵ Wegeners Intention ist es, mit diesem Vortrag

manches Vorurteil, das [in Bezug auf das Kino] heute noch da ist, zu beseitigen und neue Möglichkeiten im Kino zu zeigen, die rezeptiv, und bei manchen von Ihnen vielleicht produktiv, neues Interesse wachrufen werden.¹⁶

Lotte Reiniger wird sich diese Aufforderung zu Herzen nehmen.

Wegener stellt fest, dass die bisherige Entwicklung des Kinos einem „gewissen Trägheitsgesetz“ Folge geleistet hat, „das jeder menschlichen Entwicklung innewohnt“¹⁷ und fordert nun neue Stoffe, die „nicht Theaterstücke, nicht spannende Dramen, nicht Sensationsromane“ sind¹⁸, sondern den möglichen und zum grössten Teil noch im Verborgenen liegenden Bildwirkungen des Kinos Geltung verschaffen¹⁹, um anspruchsvolle Ergebnisse zu erzielen, von denen eines „eine Art kinetische Lyrik“ sein sollte, „bei der man auf das Tatsachenbild als solches schließlich überhaupt verzichtet.“²⁰ Hier kommt Lotte Reinigers zukünftige Bestimmung als Silhouettenfilmerin ins Spiel. Zwar verfilmt sie Märchen, demnach Stoffe, die nicht für den Film geschrieben wurden, welche aber die Wirklichkeit –

¹⁴ vgl. Schobert, Walter: „Gespräch mit Lotte Reiniger am 21. Oktober 1969 in London“ In: Kommunales Kino (Hg.): *Lotte Reiniger, David W. Griffith, Harry Langdon*. Frankfurt am Main 1972, S. 100.

¹⁵ vgl. Happ, S. 180.

¹⁶ Wegener, Paul: „Die künstlerischen Möglichkeiten des Films“: In: Möller, Kai: *Paul Wegener. Sein Leben und seine Rollen. Ein Buch von ihm und über ihn*. Hamburg 1954, S. 103.

¹⁷ Wegener, S. 104.

¹⁸ ebd.

¹⁹ vgl. ebd.

²⁰ Wegener, S. 111.

und in weiterer Folge „Tatsachen“ – übersteigen. Um diese Geschichten auf Filmmaterial zu bannen, bedient sich Lotte Reiniger der Silhouette, die schon an sich nicht wirklich ist, sondern eine Projektionsfläche darstellt, welche die Fantasie der Betrachterin und des Betrachters öffnet. Ein „Tatsachenbild“ hat für Lotte Reinigers Filme keinerlei Bedeutung, weil die ProtagonistInnen nicht von dieser Welt sind und genauso wenig in einer realen Welt agieren. So sind die Bedingungen für den Silhouettenfilm als prädestiniertes Medium zur Erzählung von Märchen unübersehbar.

Wegener beschreibt im Vortrag eine Vision, in der sich ein Bild des Malers Böcklin in einen Zeichentrickfilm verwandelt. Er zeigt sich begeistert davon, „eine Welt leben zu sehen, die eigentlich nur in einem toten Bilde existiert“²¹ und hält fest, dass sich diese animierte Welt nicht nur durch Zeichnungen, sondern auch durch Puppen eröffnet, und sie mit der Technik von Stopmotion und Zeitlupe vollkommen neue Bilder schöpft, die fähig sind, „vollständig neue Assoziationen im Hirn hervorzurufen.“²² Als hätte er *Die Abenteuer des Prinzen Achmed*, der zehn Jahre nach seinem Vortrag die Menschen in die Kinos locken wird, schon gesehen, schildert Wegener:

Es ließe sich unter Heranziehung aller erdenklichen Formen und Elemente, wie künstlichen Dampf, Schneeflocken, elektrische Funken und so weiter, sicher ein Film schaffen, der zum künstlerischen Erlebnis wird – eine optische Vision, eine große symphonische Phantasie!²³

Für Wegener ist dies die ultimative Möglichkeit für den neuen künstlerischen Film. Dass diese Möglichkeit

[...] einmal kommen wird, glaube ich bestimmt, – und daß ein späteres Menschengeschlecht auf unsere jungen Bemühungen wie auf ein kindliches Stammeln zurückblicken wird, davon bin ich überzeugt.²⁴

²¹ Wegener, S. 112.

²² ebd.

²³ Wegener, S. 113.

²⁴ ebd.

Wegeners Prophetie in Bezug auf die filmischen Versuche seiner Zeit erfüllt sich nicht ganz. Angesichts der Tatsache, dass die Silhouettenfilme von Lotte Reiniger bis heute in der Filmgeschichte eine unvergleichliche Position bekleiden, sollte man weniger auf „ein kindliches Stammeln“ zurückblicken, als immer noch staunen.

1.2. Paul Wegener und „das verrückte Silhouettenmädchen“

Wegeners Vortrag beflügelt Lotte Reiniger:

Ich war damals erst 15 Jahre alt, und der spielte beim Reinhardt-Theater.²⁵ Da dachte ich, das Beste ist, ich gehe in die Theaterschule. Sehr zum Kummer meiner armen Eltern, bei denen ist noch nie so irgendein Künstler in der Familie passiert. Aber die verwöhnten mich fürchterlich, ich war das einzige Kind und die ließen mich immer machen, was ich wollte. So ließen sie mich auch dahin gehen, schweren Herzens. Dadurch kam ich in Kontakt mit dem Reinhardt-Theater und da lernte ich auch Wegener kennen.²⁶

Lotte Reiniger nimmt von 1916 bis 1917 Schauspielunterricht an der dem Deutschen Theater angegliederten Schauspielschule²⁷ und fängt an, die SchauspielerInnen des Ensembles während der Vorstellungen, „in der Kulisse stehend“²⁸, zu beobachten und später zu Hause in Silhouetten zu portraituren.²⁹ Max Reinhardt bemerkt das Talent seiner Schülerin und ermutigt sie, ihre Kunst zu

²⁵ Wegener war von 1906 bis 1920 – mit einer zweijährigen Unterbrechung von 1913 bis 1915 – am Deutschen Theater engagiert. Vgl. Schönemann, Heide: *Paul Wegener. Frühe Moderne im Film*. Stuttgart/London 2003, S. 136.

²⁶ Biedermann, Werner: „Gespräch mit Lotte Reiniger“ In: *Lotte Reiniger – Silhouettenfilm und Schattentheater* (= Katalog zur Ausstellung des Puppentheatermuseums im Münchner Stadtmuseum vom 2. Juni – 17. August 1979). München 1979, S. 47.

²⁷ vgl. Happ, S. 11.

²⁸ ebd.

²⁹ vgl. ebd. Einige der damals entstandenen Silhouetten sind abgebildet in Kulturamt der Stadt Tübingen (Hg.): *Lotte Reiniger. Schauspieler-Silhouetten. Mozart-Opern. Andersen-Märchen. Aspekte eines Lebenswerks* (= Tübinger Kataloge Nr. 17). Tübingen 1982. 1928 wird Lotte Reiniger Szenen aus der Uraufführung der *Dreigroschenoper* von Bertolt Brecht in Silhouetten festhalten. Brecht war mit dem Ehepaar Reiniger – Koch befreundet. Er half Lotte Reiniger bei der Organisation der privaten Uraufführung des *Prinz Achmed* in der Berliner Volksbühne am 2. Mai 1926. vgl. Happ, S. 31-33. Lotte Reiniger hat einen sehr vergnüglichen Bericht über diese Uraufführung geschrieben, nachzulesen in *The Silent Picture* No. 8, siehe *Anhang*, S. 85-87.

pflegen. Wegener wird ebenfalls auf die ungewöhnliche Kunstfertigkeit Lotte Reinigers aufmerksam. Sie berichtet:

Wir waren in *Don Carlos*, da spielte er den König Philipp und ich war eine Hofdame der Königin und wir hatten beide im ersten Akt zu tun, dann hatte Paul Wegener eine halbe Stunde Pause und ich auch. [...] Mit der Unverschämtheit der Jugend klopfte ich jedes Mal an seine Garderobentür und zeigte ihm, was ich abends gezeichnet hatte. Und der große, gute Paul Wegener, der ließ sich das gefallen.³⁰

Die Zusammenarbeit von Paul Wegener und Lotte Reiniger nimmt ihren Lauf.

1916 fertigt sie für *Rübezahls Hochzeit* die Titelsilhouette.³¹ 1918 dreht Wegener *Der Rattenfänger* nach der Sage *Der Rattenfänger von Hameln*. Lotte Reiniger schneidet die Titelsilhouette, fünf Bilder zur Trennung der einzelnen Akte und das Schlussbild.³² Ausserdem arbeitet sie an der Animation jener Ratten mit, welche die Strassen Hamelns heimsuchen. Wegener will die Szene von Anfang an mit hölzernen Ratten drehen, die mithilfe von Stopmotion in Bewegung gesetzt werden sollen, die Filmgesellschaft lehnt diesen Vorschlag aber ab mit der Begründung, dass das zu lange dauern würde und schlägt stattdessen lebende Ratten vor.³³ Die Umsetzung der Rattenszene gestaltet sich abenteuerlich:

Wir drehten in Bautzen und nicht in Hameln, weil Bautzen mehr malerische mittelalterliche Ansichten bot. [...] Eine geeignete hübsche mittelalterliche Gasse war schnell gefunden und alle Mitarbeiter einschließlich mir, bekamen einen Korb voll Ratten und wurden damit frühmorgens in die Keller der Gasse geschickt. Die Gasse wurde abgesperrt und Wegener in seinem Rattenfängerkostüm wandelte durch sie, verführerisch auf seiner Flöte spielend. Dann wurde ein Revolverschuß abgefeuert, eine Methode, die zur Zeit des Stummfilms für entfernte Signale üblich war – und daraufhin öffneten wir unsere Rattenkörbe und ließen die Tierchen durch die Kellerfenster auf die Straße laufen. Und wie sie liefen! Keine einzige dachte daran, dem Rattenfänger zu folgen. Sie sausten quer über die Gasse und waren im Nu verschwunden, wahrscheinlich im Keller gegenüber. So hatte der

³⁰ Schobert, S. 100.

³¹ vgl. Happ, S. 12.

³² vgl. Happ, S. 12 und Schönemann, S. 25.

³³ vgl. Reiniger, Lotte: *Schattentheater Schattenpuppen Schattenfilm. Eine Anleitung*. Tübingen 1981, S. 88.

Rattenfänger statt die Stadt Hameln von der Rattenplage zu befreien, die Stadt Bautzen mit einer solchen beglückt.³⁴

Nach dieser ersten Niederlage bleibt die Methode die gleiche, das Material aber wird gewissermassen modifiziert:

Die nächste Idee war, statt Ratten Meerschweinchen zu nehmen, von denen man größeren Gehorsam erwartete. Die armen Meerschweinchen wurden grau bemalt und mit langen Schwänzen geschmückt und jeder von uns nahm wieder einen Korb voll mit in den zugewiesenen Keller. Am nächsten Morgen wiederholte sich die gleiche Szene. Der Rattenfänger ging flötend durch die Gasse, der Revolverschuß ertönte und die Meerschweinchen wurden durch die Fenster hinausgelassen. Anders als die Ratten sausten sie nicht davon; da sie aber das Filmmanuskript nicht gelesen hatten, setzten sie sich fröhlich mitten auf die Straße, spielten miteinander, trachteten die angebundenen Schwänze loszuwerden und amüsierten sich so gut sie konnten. Doch keines folgte dem Rattenfänger.³⁵

Nun wird Wegeners Vorschlag wieder aufgenommen, die Szene mit hölzernen Ratten in Stopmotion zu drehen:

Wir wurden mit unseren Körben in den Kellern versteckt, diesmal jedoch mit Holzratten darin, der Rattenfänger flötete, der Revolverschuß fiel und wir stellten unsere Holzratten aus den Fenstern und zogen uns schleunigst zurück. Die Kamera machte ein Bild. Dann kamen wir wieder heraus, rückten unsere braven Ratten ein Stückchen weiter, schlüpfen zurück, die Kamera machte wieder ein Bild, und wir verrückten die Ratten wieder ein Stück usw. Und als wir dieses Spiel von 5 Uhr morgens bis zum Sonnenuntergang getrieben hatten, hatten wir auch wirklich alle Ratten die ganze Straße entlangbewegt.³⁶

Lotte Reinigers Mitarbeit am *Rattenfänger* liest sich wie die Quintessenz der Charakteristika ihrer eigenen Filmarbeit. Die Silhouetten, die sie schneidet, wird sie, wie die Ratten in Wegeners Film, mithilfe der Stopmotion-Technik in Bewegung versetzen, zum Leben erwecken. Die Stoffe, die Reiniger mit diesen animierten Figuren umsetzen wird, werden grösstenteils Märchen sein. Und hier

³⁴ Reiniger 1981, S. 88-89.

³⁵ Reiniger 1981, S. 89.

³⁶ Reiniger 1981, S. 90.

findet sich eine der grossen Gemeinsamkeiten in Reinigers und Wegeners Schaffen – beide sind den Märchen zugetan, oder wie Alfred Happ sagt: „Wahrscheinlich haben sich da zwei getroffen, die ganz ähnliche Interessen hatten. [...] Da war Sympathie auf beiden Seiten, da schwingt sicher auch diese Märchensympathie mit.“³⁷ 1919 eröffnet in Berlin unter der Leitung von Hans Cürlis das Institut für Kulturforschung, in dem experimentelle Animationsfilme gedreht werden.³⁸ Zur Eröffnung erscheint Wegener in Begleitung von Lotte Reiniger und verweist die Mitarbeiter des Instituts mit folgenden Worten auf den Neuzugang: „Hier, wenn ihr da so experimentelle Filme macht, nehmt um gotteswillen dieses verrückte Silhouettenmädchen.“³⁹ Am 12. Dezember 1919 dreht Lotte Reiniger im Institut für Kulturforschung Berlin ihren ersten Silhouettenfilm, *Das Ornament des verliebten Herzens*.⁴⁰

2. Theater als Film

Wenn Lumière, dessen primäres Interesse laut Peter Hoff „der Bewegung im fotografischen Abbild galt“⁴¹, für ein grosses Lager der Filmwissenschaft als einer der ersten Dokumentarfilmer gilt, so hat dieses Genre mit Lotte Reinigers Arbeit wenig zu tun, und doch trifft sie sich mit Lumière in der Anwendung einer bestimmten technischen Verfahrensweise – der statischen Kamera. Über Lumières Film *L'arrivee d'un train en gare* von 1895 schreibt Hoff:

Ohne den Kamerastandpunkt zu wechseln, ohne die Einstellung zu unterscheiden, wechseln in diesem Film durch die Bewegung der Menschen vor der Kamera die Einstellungsgrößen: von der Totalen bis zur Großaufnahme.⁴²

³⁷ Alfred Happ im Interview

³⁸ vgl. Happ, S. 14 und Biedermann, S. 47.

³⁹ Schobert, S. 100.

⁴⁰ vgl. ebd.

⁴¹ Hoff, Peter: „Von der Reportage der Wirklichkeit zur Fiktion. Theaterkonvention versus Filmsprache“ In: Faulstich, Werner und Helmut Korte (Hg.): *Fischer Filmgeschichte Band 1. Von den Anfängen bis zum etablierten Medium 1895-1924*. Frankfurt am Main 1996, S. 117.

⁴² Hoff, S. 118.

Genauso verhält es sich mit der Produktion von Lotte Reinigers Filmen. Die Kamera ist an einem fixen Punkt auf dem Gestühl des Tricktisches befestigt und blickt von dort hinab auf die Figuren und Hintergründe, welche auf einer Glasplatte liegen und von unten durch Glühlampen beleuchtet werden.⁴³ Niemals ändert die Kamera ihre Position.

Es gibt allerdings einen entscheidenden Unterschied zwischen der Filmarbeit von Lotte Reiniger und der von Lumière: Lotte Reiniger fotografiert nicht die Bewegung, sondern Bewegungseindrücke oder wie sie selbst sagt: „Die Aufgabe des Trickfilmkünstlers ist es nämlich, Bewegungseindrücke hervorzurufen, ohne dass er eine Bewegung photographiert.“⁴⁴ Sämtliches Geschehen, das sich später auf der Leinwand bewegungstechnisch im Fluss befindet, passiert vor der Kamera, es gibt keine Perspektivenwechsel, die Kamera arbeitet nicht an der Dramaturgie des Filmes mit. Was hier geschieht, ist die Weiterführung des Theaters mit filmischen Mitteln. Jedes einzelne Bild entsteht durch Lotte Reinigers Handarbeit. Die Bildausschnitte sind wie bei Lumière optisch präzise definiert. „Bildkomposition und Bewegung schaffen den Bildraum.“⁴⁵ Die Figuren, der Hintergrund, alles wird ausgeschnitten und auf der Glasplatte des Tricktisches – in einem exakt vorgegebenen Rahmen – drapiert, und von Bild zu Bild werden die Glieder der Figuren ein klein wenig bewegt, einzelne Teile des Bildes weggenommen, hinzugefügt, ausgetauscht. Reiniger arbeitet mit dem Stopptrick. Was später auf der Leinwand als Bewegung erscheint, sind fotografierte Einzelphasen.

Filmische Effekte, die aufgrund der fehlenden Blickpunktwechsel durch die Kamera verloren gehen, setzt Lotte Reiniger mit Hilfe ihres Materials direkt im aufgenommenen Bild um. Wenn sie eine Grossaufnahme von einer der Figuren machen will, fährt sie nicht mit der Kamera näher heran, sondern schneidet die Figur in der passenden Grösse aus,⁴⁶

⁴³ vgl. Reiniger 1981, S. 93-99.

⁴⁴ Reiniger, Lotte: „Lebende Schatten. Kunst u. Technik des Silhouettenfilms“ In: Bucher, Edmund und Albrecht Kindt (Hg.): „*Film-Photos wie noch nie*“. Giessen 1929, S. 45.

⁴⁵ Hoff, S. 118.

⁴⁶ So schneidet Lotte Reiniger beispielsweise den Titelhelden aus *Die Geschichte des Prinzen Achmed* in 20 verschiedenen Grössen aus. vgl. Reiniger, Lotte: „Die Geschichte meines Prinzen Achmed“ In: *Kommunales Kino* (Hg.), S. 105.

weil ein kleiner Kopf nie so fein geschnitten sein kann, um nicht durch die Vergrößerung auf der Leinwand grob zu wirken. Auch gibt diese Methode Gelegenheit, den Gesichtsausdruck der Figur etwas zu verändern, ihr Augenwimpern zu geben oder ein Lächeln auf den Mund zu zaubern und so das Spiel der Figur zu bereichern.⁴⁷

Die fehlende Mimik der Figuren Lotte Reinigers wird von ihr demnach in einer Grossaufnahme so weit als möglich angedeutet. Reiniger arbeitet ausserdem mit bildkompositorischen Finessen, wie sie normalerweise durch Licht und Kameraführung zustande kommen. Wenn beispielsweise die Füsse und Schuhe der Frauen in *Aschenputtel* in einem Fokus erscheinen, so geschieht dies nicht durch die Kamera, sondern ist Teil der Gestaltung Lotte Reinigers, Ergebnis der Bearbeitung des Materials, der Schnitte aus Papier.

2.1. „Arrangierte Sujets“

Die Filmarbeit von Georges Méliès und Lotte Reiniger ist in vielen Punkten ähnlich. Méliès liebt die „Feerien“. Und er liebt die Filmkunst leidenschaftlich, denn

sie bietet Gelegenheit zu einer Unmenge von Versuchen, fordert eine große Anzahl von Arbeit jeder Art und verlangt eine so ungeteilte Aufmerksamkeit, daß ich mit gutem Gewissen keinen Augenblick zögere, sie als die anziehendste und interessanteste aller Künste zu bezeichnen, denn sie macht sich so ziemlich alle anderen zunutze.⁴⁸

Im Fall von Lotte Reinigers Filmarbeit bedeutet eine Mischung der verschiedensten Künste die Anwendung eines schon früh geschulten zeichnerischen Talents für die Ausarbeitung der Figuren – die von der anatomischen Kenntnis Lotte Reinigers profitieren – und Hintergründe, ein dramaturgisches Gespür für den Aufbau einer Geschichte, viel Gefühl für Musika-

⁴⁷ Reiniger 1981, S. 106.

⁴⁸ Méliès, Georges: „Die Filmaufnahme“ (1907) In: Kessler Frank, Lenk Sabine und Martin Loiperdinger (Hg.): *Georges Méliès – Magier der Filmkunst* (= Kintop 2. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films). Basel/Frankfurt am Main 1993, S. 18.

lität und Rhythmus und den Einfluss diverser zeitgenössischer Kunstströmungen wie Jugendstil und Expressionismus, deren Ästhetik sich auf die künstlerische Gestaltung der Scherenschnitte auswirkt.

Auch ist für die Arbeit sowohl von Reiniger als auch Méliès ein Atelier – als „Vereinigung von photographischem Atelier [...] und Theaterbühne“⁴⁹ – unerlässlich, wobei die Ausmasse – in Bezug auf die Grösse von DarstellerInnen und Setting – selbstverständlich verschiedene sind. Méliès benötigt ein Atelier „in riesigen Proportionen“⁵⁰, während Lotte Reiniger beispielsweise für ihre Arbeit am *Prinz Achmed* ganz andere räumliche Gegebenheiten ausnutzt:

The studio was very low, being an attic under the roof, so the shooting field with its glass plate had to be very near the floor in order to get the camera up high enough in a suitable distance, with just enough space to place the lamps underneath. I had to kneel on the seat of an old dismantled motorcar to execute my manipulation. I liked this very much; it was a much more comfortable position for me than sitting on a swivel chair as I had to do later on.⁵¹

Georges Méliès teilt die Filme seiner Zeit in vier Kategorien ein⁵²: Außenaufnahmen, wissenschaftliche Aufnahmen, arrangierte Sujets und Trickszenen, deren Kategorie „[...] auf jeden Fall die größte [ist], denn sie umfaßt alles, von den Außenaufnahmen [...] bis zu den wichtigsten theatermäßigen Arrangements“⁵³. Dazwischen liegt die grosse Welt der Illusion, alles von Taschenspielerkunst über Lichteffekte bis zu den „phantastischen Abrakadabra-Arrangements, die selbst die furchtlosesten Gemüter in Aufregung versetzen.“⁵⁴ Méliès findet den Ausdruck „Trickszenen“ unzureichend,

denn wenn auch eine ganze Anzahl dieser Aufnahmen Verwandlungen, Metamorphosen, Umbauten enthält, gibt es auch viele, in denen keine Transformationen vorkommen, wohl aber Effekte der Theatermaschinerie und der Regie, optische Täuschungen und eine ganze

⁴⁹ Méliès, S. 18-19.

⁵⁰ Méliès, S. 19.

⁵¹ Reiniger, Lotte in *The Silent Picture* No. 8, S. 2.

⁵² vgl. Méliès, S. 15.

⁵³ Méliès, S. 17-18.

⁵⁴ Méliès, S. 18.

Serie, die man unter der Bezeichnung „Tricks“ zusammenfassen kann [...]“⁵⁵

Was Méliès unter „arrangierten Sujets“ versteht, nämlich „Genreszenen, [...] bei denen die Handlung wie im Theater vorbereitet und von Schauspielern vor der Kamera gespielt wird“⁵⁶, beschreibt die Filmarbeit von Lotte Reiniger treffender als Méliès' Definition der Trickaufnahme, denn bei allen Übereinstimmungen, die im Vergleich von Lotte Reinigers und Méliès' Arbeit auffallen, gibt es doch einen überaus wichtigen Unterschied: Lotte Reiniger versteht sich in erster Linie als Geschichtenerzählerin,⁵⁷ für deren Arbeit der Trick – genauer der Stopptrick – die technische Lösung zur Umsetzung ihrer Filmbilder ist. Méliès hingegen „erzählt im allgemeinen eine Geschichte nur, um seine neuesten Tricks miteinander zu verbinden und sie so besser zur Geltung zu bringen.“⁵⁸

3. Die Figur

3.1. Anatomie

Um die menschliche wie die tierische Bewegung authentisch erfahrbar zu machen, fertigt Lotte Reiniger ihre Figuren nach einem bestimmten Prinzip. Sie erläutert ihre Vorgangsweise anhand der Figur einer Tänzerin: „Nach Aufteilung der Figur in die einzelnen Gliedmaßen werden diese aus dünn gerolltem Blei und aus leichter Pappe ausgeschnitten“⁵⁹, weil diese Kombination gegenüber einer Figur, die nur aus Pappe oder nur aus Blei besteht, „bessere Bewegungsmöglichkeiten bietet.“⁶⁰

⁵⁵ Méliès, S. 17.

⁵⁶ ebd.

⁵⁷ Alfred Happ weist im Interview nachdrücklich darauf hin, dass Lotte Reiniger sich als Entertainerin im Sinne von Geschichtenerzählerin verstanden hat.

⁵⁸ Gaudreault, André: „Theatralität, Narrativität und 'Trickästhetik'. Eine Neubewertung der Filme von Georges Méliès.“ In: Kessler Frank, Lenk Sabine und Martin Loiperdinger (Hg.), S. 36.

⁵⁹ Reiniger 1981, S. 102-103.

⁶⁰ Reiniger 1981, S. 102. Die Mischung von Blei und Pappe hat noch einen Vorteil, denn „von dem starken Licht [bei der Aufnahme am Tricktisch] würden bloße Pappfiguren warm werden und sich wellen.“ Reiniger-Koch, Lotte: „Wie ich meine Silhouettenfilme mache“ In: Beyfuss, E. und A. Kossowsky (Hg.): *Das Kulturfilmbuch*. Berlin 1924, S. 205.

Um der Figur die richtige Balance zu geben, schneidet man den Hals, den Unterarm, den linken Oberarm, die linke Hand, die Hüfte, die rechte Wade und beide Füße aus Blei. Die anderen Glieder können aus Pappe sein. Die ausgeschnittenen Gliedmaßen werden miteinander durch Drahtscharniere verbunden. [...] Scheuen Sie bitte keine Mühe, den richtigen Punkt zu finden, in den das Loch für den Draht zu bohren ist, denn von diesem Punkt hängt die Qualität der Bewegung ab. [...] Durch die Verteilung der Balance zwischen Pappe und Blei erhalten wir eine sehr leicht bewegliche Figur.⁶¹

Die Tatsache, dass die Figuren aus verbundenen, beweglichen Einzelteilen bestehen, bedeutet eine grösstmögliche Beweglichkeit, die den menschlichen und tierischen Bewegungsapparat nachahmt. Lotte Reiniger betont immer wieder, wie wichtig die Kenntnis der Anatomie von Mensch und Tier für die Arbeit mit Silhouettenfiguren ist, wobei der tierischen Bewegung ein ausgiebigeres Studium gewidmet werden muss, denn

die Kontrolle der Bewegungen der menschlichen Figur ist verhältnismäßig leicht, schließlich ist man selbst ein Mensch und kann sich im Spiegel verfolgen und die Figur entsprechend handhaben⁶²,

wohingegen man beim Tier

nicht nur das Skelett gut kennen [muss], um die Proportionen der Glieder richtig zu treffen, sondern [man] muß auch wissen, wie das Tier sich bewegt und den Rhythmus seiner Bewegung erfassen, ihn im Geist festhalten und ein Gefühl dafür entwickeln.⁶³

1821 malt Théodore Géricault ein Bild mit dem Titel *Pferderennen in Epsom*. Es zeigt vier Jockeys auf ihren galoppierenden Pferden. Jedes der vier Pferde streckt seine Beine von sich, als würde es fliegen. 1871 analysiert Eadward Muybridge die Bewegung eines galoppierenden Pferdes mit dem Fotoapparat. Einzelne Bilder, schnell nacheinander aufgenommen, geben Aufschluss darüber, wie kompliziert der Bewegungsapparat des Tieres arbeiten muss, um sich rasant

⁶¹ Reiniger 1981, S. 103-105.

⁶² Reiniger 1981, S. 107.

⁶³ ebd. Lotte Reiniger empfiehlt zum Studium von Tieren Besuche des naturgeschichtlichen Museums und des Zoos sowie Beobachtungen auf Strassen und in Parks, vgl. Reiniger 1981, S. 109.

fortbewegen zu können.⁶⁴ Es reicht nicht, zu wissen, dass ein Pferd seine Beine heben muss, um vorwärts zu kommen. So wie das Zergliedern der Figur in einzelne Teile der Darstellung von authentischen Bewegungsabläufen dienlich ist, schult die Zerlegung von Bewegung in Einzelphasen das Gefühl für motorische Abläufe.

3.2. Bewegung

In seinem Aufsatz *Über das Marionettentheater* schreibt Heinrich von Kleist:

Jede Bewegung [der Marionette], sagte er [der Tänzer], hätte einen Schwerpunkt; es wäre genug, diesen in dem Innern der Figur zu regieren; die Glieder, welche nichts als Pendel wären, folgten ohne irgendein Zutun auf eine mechanische Weise von selbst.⁶⁵

Nun handelt es sich bei Lotte Reinigers Figuren nicht um Marionetten, zumindest nicht im herkömmlichen Sinn. Sie sind weder dreidimensional, noch werden sie an Fäden gezogen, und doch funktionieren diese zweidimensionalen, flachen Figuren, welche von Reinigers Hand Millimeter für Millimeter bewegt werden, nach demselben Prinzip wie die Marionetten, von denen der Tänzer in Kleists Aufsatz berichtet. Reiniger erläutert die richtige Handhabung einer Figur, um deren „Beseelung“ zu gewährleisten, wie folgt:

Bei richtiger Konstruktion reagiert sie [die Figur] auf die leiseste Berührung. Am sorgfältigsten sind die langsamen Bewegungen auszuführen; hier vollzieht man die Bewegungen millimeterweise [sic!]. Ein gleichmäßig langsames Gehen gehört zu den kompliziertesten Aufgaben. Häufigster Fehler ist hier, daß der Körper hinter den Beinen zurückhängt, was aussieht, als liefen die Beinchen hinter der Figur davon. Man vermeidet dies, indem man den Mittelpunkt der Figur zuerst voranschiebt, während man die Beine in ihrer ursprünglichen Haltung

⁶⁴ vgl. Gombrich, Ernst: *Die Geschichte der Kunst*. Frankfurt am Main 1996, S. 25-29. vgl. auch Monaco, James: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia*. Reinbek bei Hamburg 1998, S. 68-69.

⁶⁵ Kleist, Heinrich v.: „Über das Marionettentheater“ (erstmalig 1810 in den *Berliner Abendblättern*). In: *Kleists Werke in drei Bänden*. Herausgegeben und mit einer Einleitung versehen von Bruno Markwardt. Band 3 – Erzählungen/Gedichte/Abhandlungen/Briefauswahl. Leipzig o. J., S. 334.

festhält. Läßt man sie dann los, fallen sie fast von allein in die gewünschte Haltung.⁶⁶

Reinigers Figuren sind ambivalent. Einerseits vollziehen sie eine Nachahmung natürlicher Bewegungen von Mensch und Tier, andererseits sind sie dazu in der Lage, Raum, Zeit und Bewegungskonventionen hinter sich zu lassen, oder wie Lotte Reiniger und Carl Koch selbst sagen:

The kind of life we are trying to achieve through these figures is, of course, an artificial one of its own; we are creating a special sort of world of character and setting and action. Our figures move within their own simplified limits, freed from the restrictions of actuality. They are the timeless creatures of fantasy within their own laws of movement and action – their own style or stylization, in fact.⁶⁷

Aufgrund der Tatsache, dass beispielsweise die Aschenputtel-Figur von Lotte Reiniger derart leichtfüßig durch ihre Märchenwelt tänzelt, hat man als ZuschauerIn schon nach kurzer Zeit die zergliederte schwarze Oberfläche vergessen, welche in mechanischer Feinarbeit von einer Position in die nächste bewegt wird.

3.3. Natur als Schule/ Die Figur als Projektionsfläche

Die Betrachtung der Natur mit ihrer Landschaft und ihren Erscheinungen hat einen beträchtlichen Anteil an der Berufung Lotte Reinigers zur Silhouettenkünstlerin:

Eigentlich ist mein Beruf so eindeutig, daß ich kaum etwas dazu zu sagen weiß. Vielleicht hat meine Geburtsheimat Berlin, wo ich 36 Jahre lebte, einen gewissen Anteil an meiner beruflichen Entwicklung. Die Umgebung Berlins, dieses sandige Flachland mit seinen Seen und den

⁶⁶ Reiniger 1981, S. 114-115.

⁶⁷ Lotte Reiniger und Carl Koch in Halas, John und Roger Manvell: *The Technique of Film Animation*. London/New York 1966, S. 280 und 285.

durchsichtigen Kiefernwäldern, scheint das Auge für silhouettenhafte Umrisse zu schärfen.⁶⁸

Und so, wie die Berliner Landschaft in Lotte Reiniger jene optischen Reize geweckt hat, die ihr Ausdrucksmittel – die Silhouette – prägen, beschreibt Ernst Bloch ein weiteres Phänomen der Natur, das die Fantasie von Betrachterin und Betrachter beflügelt:

Lange bevor das Inwendige von Wunschbildern strömt, werden sie durch märchenhafte Züge der Natur erregt, besonders durch Wolken. [...] Kinder halten weiße Kuppelwolken für Eisgebirge, für eine Schweiz am Himmel; auch Burgen finden sich dort, höher als auf der Erde, hinreichend hohe.⁶⁹

Das Einfangen eines Wesens mittels der äusseren Kontur seiner Erscheinung ist keineswegs ein einfacher bzw. vereinfachender Prozess. Um den Figuren die grösstmögliche Ausdruckskraft zu geben, orientiert sich Lotte Reiniger an den alten Griechen und Ägyptern: „Sie zeigen die Füße im Profil, aber sie zeigen auch die beiden Schultern und somit auch beide Arme und erweitern dadurch ihre Ausdrucksmöglichkeit,“⁷⁰ wobei Lotte Reiniger dieses Prinzip immer wieder variiert und beispielsweise die Oberkörper ihrer Figuren neben der Profilansicht auch in der Vorderansicht und im Dreiviertelprofil zeigt.

Für jeden ihrer Filme fertigt Lotte Reiniger ein Skizzenbuch mit den Bildern, die später in Form von Silhouetten zu einem Film abgedreht werden. Die Zeichnungen der Figuren in diesen Skizzenbüchern sind farbenfroh und detailreich, die Gewänder mancher Figuren sind kreischend bunt und mit Mustern überladen. Anders verhält es sich mit Lotte Reinigers „SchauspielerInnen“. Der ornamentale Überschwang der Zeichnungen muss für die Figuren des Silhouettenfilms in eine stark reduzierte Form rückübersetzt werden, die trotz dieser Reduktion einen

⁶⁸ Reiniger, Lotte: „Schatten und Silhouetten – mein Beruf“ (niedergeschrieben am 5. 4. 1976). In: Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum (Hg.): *Lotte Reiniger* (= Meister des Puppenspiels. Hervorragende deutsche und ausländische Figurentheater der Gegenwart, Heft 34). Bochum 1978, ohne Paginierung.

⁶⁹ Bloch, Ernst: *Das Prinzip Hoffnung*. Frankfurt am Main 1985 (geschrieben 1938 – 1947), S. 418.

⁷⁰ Reiniger 1981, S. 48. vgl. auch Gombrich, S. 61.

Eindruck vom Wesen der Figur vermittelt. Für Lotte Reiniger besteht die Hauptarbeit

nicht darin, zu ersinnen, was man einer Szene noch zur Bereicherung an Ornament und Hintergrund einfügen kann, sondern weit häufiger ist man bemüht, wegzulassen, was nicht unbedingt nötig ist.⁷¹

Die Tatsache, dass die Fläche der Figur schwarz ist, eröffnet dem/der RezipientIn die Möglichkeit, diese Fläche mit seiner/ihrer eigenen Fantasie zu füllen und sich das Innere der Figur so zu denken, wie es beliebt oder der eigenen Vorstellungswelt angemessen scheint. Dazu Eva Rothschild:

“Black hole is the object without information; it traps us and pulls us towards its blank centre. We can agree on the edges of the black hole but its interior is something we have to complete on our own. Blackness and blankness let us put our own thoughts and our own fears into the centre of what we’re seeing. The shadow or the silhouette is the black hole.”⁷²

Obwohl Lotte Reiniger einige Silhouettenfilme mit bunten Hintergründen dreht,⁷³ bevorzugt sie in ihren Filmarbeiten Schwarz/Weissbilder mit Grauabstufungen in den Hintergründen.⁷⁴ Walter Benjamin, passionierter Sammler von illustrierten Kinderbüchern, beschreibt die Wirkung und den Unterschied von kolorierter und schwarzweisser Illustration in Kinderbüchern wie folgt:

Und wenn im kolorierten Kupferstich die Phantasie des Kindes träumerisch in sich selber versinkt, führt der schwarzweiße Holzschnitt, die nüchtern prosaische Abbildung, es aus sich heraus. Mit der zwingenden Aufforderung zur Beschreibung, die in dergleichen Bildern liegt, rufen sie im Kinde das Wort wach.⁷⁵

⁷¹ Reiniger in *Das Kulturfilmbuch*, S. 206.

⁷² Eva Rothschild zitiert nach Ackermann Marion: *SchattenRisse. Silhouetten und Cutouts*. Herausgegeben von Helmut Friedel. Ostfildern-Ruit 2001, S. 7.

⁷³ beispielsweise *Jack and the Beanstalk* (1955) für die Märchenserie der BBC oder *Aucassin und Nicolette* (1974/75) am National Filmboard of Canada, vgl. Happ, S. 176 u. 178.

⁷⁴ Alfred Happ im Interview: „Schwarzweiss ist besser.“

⁷⁵ Benjamin, Walter: „Aussicht ins Kinderbuch“ In: Benjamin, Walter: *Aussichten. Illustrierte Aufsätze*. Frankfurt am Main 1992, S. 10.

„Der Schatten, sagte Augustinus, ist die Königin der Farben“⁷⁶, die ihren Untergebenen aber nicht diktiert, sondern Betrachterin und Betrachter dazu reizt, die königliche Fläche mit Farben zu beschreiben.

4. Märchen – Positionen und Annäherungen

4.1. Walter Benjamin

In seinem 1936 erstmals erschienen Aufsatz *Der Erzähler* hält Walter Benjamin fest, dass die Menschen verlernt haben, Erfahrungen auszutauschen. Es tut sich

ein paradoxes Bild auf:

Hatte man nicht bei Kriegsende bemerkt, daß die Leute verstummt aus dem Felde kamen? nicht reicher – ärmer an mitteilbarer Erfahrung. Was sich dann zehn Jahre später in der Flut der Kriegsbücher ergossen hatte, war alles andere als Erfahrung gewesen, die von Mund zu Mund geht.⁷⁷

Dieses Bild der zeitlich stark verzerrten Mitteilung von Erfahrung greift Benjamin schon 1933 in seinem Essay *Erfahrung und Armut* auf, nur dass er hier das Thema der Erfahrungarmut der Menschen seiner Zeit als „neues Barbarentum“ bezeichnet, und dieses als Chance sieht, „von vorn zu beginnen“⁷⁸, denn

sie [die Menschen] sehnen sich nach einer Umwelt, in der sie ihre Armut, die äußere und die innere, so rein und deutlich zur Geltung bringen können, daß etwas Anständiges dabei herauskommt.⁷⁹

⁷⁶ Jarman, Derek: *Chroma. Ein Buch der Farben*. Berlin 1995, S. 70.

⁷⁷ Benjamin, Walter: „Der Erzähler“ In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften* Band II/2. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1977, S. 439.

⁷⁸ Benjamin, Walter: „Erfahrung und Armut“ In: Benjamin, Walter: *Sprache und Geschichte. Philosophische Essays*. Ausgewählt von Rolf Tiedemann. Stuttgart 1992, S. 136.

⁷⁹ Benjamin 1992, S. 139.

Es geht demnach darum, neue Ventile und Ausdrucksformen zu finden, die eine Verarbeitung des neuen Zeitalters zulassen.

1936 ist das hoffnungsvolle Moment des „geistigen Barbartentums“ aus den Überlegungen Benjamins verschwunden. Er nennt zwei Medien, die neben der Erfahrungsarmut besonders für das Verschwinden der Erzählung und der in ihr enthaltenen Vermittlung geistigen Reichtums verantwortlich gemacht werden können – den Roman und die Presse, wobei der Roman nicht so bedrohlich gegen die erzählte Geschichte wirkt wie die Information mit ihrer Aktualitätsgebundenheit. Benjamin veranschaulicht diese Tatsache mit einem Zitat Villemessants, der ab 1854 die französische Tageszeitung „Le Figaro“ herausgibt: „Meinen Lesern [...] ist ein Dachstuhlbrand im Quartier latin wichtiger als eine Revolution in Madrid“.⁸⁰ Was ein Mensch zu erzählen hat, der eine Reise tat, ist nicht mehr von so grossem Interesse wie die unmittelbaren Informationen. Sie ermöglichen eine Identifikation mit dem Geschehen, befriedigen die Schaulust und bieten die Möglichkeit zu oberflächlichem Austausch, weil Jeder und Jede in das Geschehen involviert zu sein scheint, welches sich - im Gegensatz zum Bericht aus weiter Ferne – für das eigene Lebensumfeld geographisch und emotional verorten lässt. Im Gegensatz zur Erzählung muss die Information, um zu Geltung zu kommen, zwei Kriterien erfüllen: sie muss aktuell und überprüfbar sein,⁸¹ wobei Benjamin einer objektiven Aufbereitung der Wahrheit skeptisch gegenübersteht:

Sie [die Information] ist oft nicht exakter als die Kunde früherer Jahrhunderte es gewesen ist. Aber während diese gern vom Wunder borgte, ist es für die Information unerlässlich, dass sie plausibel klingt.⁸²

Informationen bedürfen einer Erklärung. Man muss anhand von Fakten belegen, wie, wann und wo das Ereignis, von dem berichtet wird, stattgefunden hat, und wenn es um Aktualität geht, ist angeblich nichts so alt, wie die Zeitung von gestern.

⁸⁰ Villemessant zitiert nach Benjamin 1977, S. 444.

⁸¹ vgl. Benjamin 1977, S. 444.

⁸² ebd.

Anders verhält es sich mit der Erzählung: „Sie verausgabt sich nicht. Sie bewahrt ihre Kraft gesammelt und ist noch nach langer Zeit der Entfaltung fähig“⁸³, und sie ist dann richtig gut für das Ohr von ZuhörerIn und Zuhörer, wenn sie nicht von unnötigen Erläuterungen durchzogen wird:

Es ist nämlich schon die halbe Kunst des Erzählens, eine Geschichte, indem man sie wiedergibt, von Erklärungen freizuhalten. [...] Das Außerordentliche, das Wunderbare wird mit der größten Genauigkeit erzählt, der psychologische Zusammenhang des Geschehens aber wird dem Leser nicht aufgedrängt.⁸⁴

Ausserdem spricht Benjamin der Erzählung eine heilende Wirkung zu:

Auch weiß man ja, wie die Erzählung, die der Kranke am Beginn der Behandlung dem Arzte macht, zum Anfang eines Heilprozesses werden kann. Und so entsteht die Frage, ob nicht die Erzählung das rechte Klima und die günstigste Bedingung manch einer Heilung bilden mag.⁸⁵

Genau diese heilende Wirkung entdeckt Walter Schobert⁸⁶ aufgrund der zeitlosen Inhalte und Botschaften in Lotte Reinigers Film *Die Geschichte des Prinzen Achmed*.

4.2. Ernst Bloch/ Alexander Kluge/ Vladimir Propp

Das Märchen ist alt. Seine frühesten Spuren – sowohl stofflicher als auch sprachlicher Natur – im Zusammenhang mit der deutschen Geschichte, verortet Alexander Kluge im Mittelalter:

Obwohl so einige in diesen [Grimms] Märchen enthaltene Spuren vielleicht nur die erzählende Rückerinnerung über drei bis vier Generationen, die der Sammlung der Märchen vorangegangen sind,

⁸³ Benjamin 1977, S. 445-446.

⁸⁴ Benjamin 1977, S. 445.

⁸⁵ Benjamin, Walter: „Erzählung und Heilung“ In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften* Band IV/1. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1991, S. 430.

⁸⁶ Walter Schobert in *Lotte Reiniger. Hommage an die Erfinderin des Silhouettenfilms*. Dokumentation (D 1999). Buch und Regie: Katja Raganelli.

direkt spiegeln, sind die Gehalte bis in die Wortformeln hinein bei den einzelnen Märchen unterschiedlich alt. Einige dieser Formeln und Motive lassen sich bis ins 11. Jahrhundert zurückverfolgen [...]⁸⁷

Vladimir Propp sieht die Wurzeln des Zaubermärchens ebenfalls in der Geschichte eines Volkes verankert.⁸⁸ Er ist überzeugt davon, dass gesellschaftliche Phänomene – Erscheinungen, keine Ereignisse – der Vergangenheit in die Stoffe der Märchen eingearbeitet sind⁸⁹ und nennt als Beispiele die Ehe, Initiationsriten und den rituellen Umgang mit dem Tod.⁹⁰

Und doch büsst das Märchen nichts an seiner Aktualität ein. Dafür gibt es viele Erklärungen. Ernst Bloch schreibt in seinem Aufsatz *Das Märchen geht selber in der Zeit* von 1930 über das Märchen, dass es die bemerkenswerte Fähigkeit habe, sich selbst aufgrund seines „freibleibende[n], durch die Zeiten schwebende[n] Charakter[s]“⁹¹ jederzeit in der Gegenwart zu verankern. Dieser märchenhafte Gegenwartsbezug äussert sich für Bloch 1930 im Aufstieg des Tellerwäschers zum Millionär, in den Märchenfilmen von Walt Disney und in der Form von Hollywood als Märchenland mit seiner Prinzessin Greta Garbo.⁹²

Auch ohne diesen Aktualitätsbezug ist das Märchen in der Form, in welcher es zum Beispiel von den Gebrüdern Grimm aufgezeichnet wurde, jederzeit vielgelesen und erzählt. Offensichtlich behandeln Märchen Themen, die Menschen seit Jahrhunderten interessieren. Alexander Kluge spricht von den „Erfahrungsgehalten“ der Menschen, die in den Märchen wiedergespiegelt werden.⁹³ Diese Erfahrungsgehalte sind von so einschneidender Wirkung und so unvergänglich, dass sie zwar ihre äussere Erscheinungsform ändern – aus Aschenputtel wird Greta Garbo. Im Kern aber kreisen diese Erfahrungen immer

⁸⁷ Negt, Oskar und Alexander Kluge: *Geschichte und Eigensinn. Deutschland als Produktionsöffentlichkeit* (= Band 2). Frankfurt am Main 1993, S. 758.

⁸⁸ vgl. Propp, Vladimir: *Die historischen Wurzeln des Zaubermärchens*. Wien 1987. Propp untersucht im Speziellen die historischen Wurzeln der russischen Märchen.

⁸⁹ vgl. Propp, S. 12.

⁹⁰ vgl. Propp, S. 35.

⁹¹ Bloch, Ernst: „Das Märchen geht selber in der Zeit“ In: Bloch, Ernst: *Die Kunst, Schiller zu sprechen und andere literarische Aufsätze*. Frankfurt am Main 1969, S. 12.

⁹² vgl. Bloch 1969, S. 11 u. 12.

⁹³ Negt/ Kluge, S. 758.

um dieselben Lebenssituationen und berühren die Wunschvorstellungen der Menschen – Aschenputtel heiratet den Prinzen, heute nachzulesen in unzähligen Zeitschriften, beinahe das ganze Jahr über findet sich für ein männliches Mitglied einer europäischen Königsfamilie die passende Braut aus dem Volk.

4.2.1. Das Märchen ist aufsässig

Vladimir Propp stellt fest, dass ein auf beispielsweise einem Ritus basierendes Motiv, das in der gesellschaftlichen Realität wurzelt, erst dann anstandslos zu einem Märchen werden kann, wenn dieser Ritus im tatsächlichen Leben eines Volkes nicht mehr existiert. Propp weist auf die Spanne zwischen Realität und der oppositionellen Haltung des Märchens hin, die dann eintritt, wenn der Stoff, aus dem die Wirklichkeit besteht, im Märchen ins Gegenteil verkehrt wird. Als Beispiel nennt Propp den einstigen Brauch, dem Fluß, der das Saatgut mit Wasser versorgt, eine Jungfrau zu opfern. „Im Märchen aber erscheint der Held und befreit die Jungfrau aus den Klauen des Ungeheuers, dem sie zum Fraß vorgeworfen war.“⁹⁴ Wäre in Wirklichkeit ein Held aufgetaucht und hätte die Jungfrau durch seinen Tatendrang ihrer Bestimmung enthoben, so „wäre ein derartiger ‚Befreier‘ ob seiner unbeschreiblichen Ruchlosigkeit in Stücke gerissen worden“⁹⁵, weil er die Menschen um die Ernte gebracht hätte.

Diese Fakten zeigen, daß ein Sujet bisweilen aus einem negativen Verhältnis zu einer einmaligen historischen Realität hervorgeht. Derartige Stoffe (oder Motive) konnten noch nicht als Märchenstoffe entstehen, solange die Ordnung bestand, die die Darbringung von Jungfrauen als Opfer verlangte. Doch mit dem Verfall dieser Ordnung wurde der Brauch, der einst als heilig gegolten hatte, [...] überflüssig und abstoßend, und als Held des Märchens tritt nun der Gesetzesbrecher auf, der diese Opferung verhindert hat. Das ist eine prinzipiell sehr wichtige Feststellung. Sie zeigt, dass ein Sujet nicht evolutionär aus einer direkten Widerspiegelung der Realität hervorgeht, sondern auf dem Wege der Negation dieser Realität.⁹⁶

⁹⁴ Propp, S. 23.

⁹⁵ ebd.

⁹⁶ ebd.

Das Märchen liefert Gegenentwürfe zur Realität: „Als der Bauer noch in Leibeigenschaft lag, eroberte so der arme Märchenjunge des Königs Tochter.“⁹⁷ Und es repräsentiert eine Form der oppositionellen Anschauung gesellschaftlicher Ordnung. Kritik an unantastbaren Machthabern geistlicher und weltlicher Natur, an Arbeitsverhältnissen und Glaubensgrundsätzen, die im wirklichen Leben nicht geäußert werden darf, findet Eingang in die märchenhaften Erzählungen, in denen sich eine verkehrte Welt manifestiert. Das Märchen ist „[...] aufsässig, gebranntes Kind und helle. Man kann auf einer Bohnenranke in den Himmel klettern und sieht dort, wie die Engel Geld mahlen“, so Ernst Bloch.⁹⁸ Die gesellschaftsoppositionelle Funktion des Märchens, sich äussernd im Verhältnis zwischen dem beobachteten und aufgezeichneten Verlauf der Geschichte und der darauf im Märchen geäußerten Replik, erkennt auch Alexander Kluge:

Wir vertrauen [...] auf die Plausibilität von Entsprechungen zwischen Geschichtsverlauf und Märchenantwort, wenn wir nämlich ins Auge fassen, wer dieses Märchen erzählt und worin die spezifische Ökonomie der Phantasietätigkeit liegt, wo diese zu gesellschaftlichen Erfahrungen sich verhält, kurz, wenn wir beobachten, wie ein Märchen reale Erfahrungen umkehrt. Kennen wir z. B. den vielfältigen Arbeitszwang im Spätmittelalter, den gesellschaftlichen Mechanismus, so können wir auch die Umkehrung davon in der Geschichte *Die zwölf faulen Knechte* lesen. Die exzentrischen Leistungswettbewerbe von zwölf Knechten, die erfindungsreich darin miteinander konkurrieren, wer, unter Todesgefahr, Verletzungen usf., das höchste Maß an Faulheit häuft, zeigen auch, wie schwierig die Herstellung von Faulheit gewesen sein muß und wie sehr das erzwungene Gegenmaß von Faulheit, der Arbeitszwang, lebensgefährlich sein konnte und verletzt hat.⁹⁹

⁹⁷ Bloch 1985, S. 411.

⁹⁸ ebd.

⁹⁹ Negt/ Kluge, S. 759. Zwölf Knechte liegen im Gras und rühmen sich ihrer Faulheit. Der erste Knecht isst und trinkt die ganze Zeit, dann rastet er und wenn sein Herr ihn ruft, so reagiert er erst beim zweiten Mal, und dann auch sehr langsam. Der zweite lässt das Pferd, das er pflegen soll, verkümmern. Der dritte legt sich ins Freie zum Schlafen und als ein Platzregen fällt, reisst es ihm alle Haare aus, worauf er ein Loch im Schädel hat, aber er legt ein Pflaster drauf und alles ist wieder gut. Der vierte lässt andere, die er um Hilfe bittet, für sich arbeiten. Der fünfte soll den Pferdestall ausmisten, schafft aber nur eine Fuhre pro Tag. Der sechste legt sich drei Wochen hin und zieht nicht einmal seine Kleider aus. Der siebente läuft, „soviel das möglich ist, wenn man schleicht“ und legt sich zum Schlafen in ein Lager mit sechs anderen, die ihn wegtragen müssen, wenn sie ihn los haben wollen. Der achte legt sich auf die Erde nieder und bleibt trotz Regens solange liegen, bis die Sonne wieder scheint und ihn trocknet. Der neunte verhungert fast, weil er zu faul ist, um nach Brot und Wasserkrug zu greifen. Der zehnte hat ein gebrochenes Bein und geschwollene Waden, weil er zu faul war, seine Beine vor einem Wagen in Sicherheit zu bringen,

4.2.2. Das Märchen ist klug

„So phantastisch das Märchen ist, so ist es doch, in der Überwindung der Schwierigkeiten, immer klug.“¹⁰⁰ Wie klug es ist, erläutert Ulrike Sprenger im Gespräch mit Alexander Kluge anhand des Beispiels von Hans im Glück.¹⁰¹ Hans bekommt nach sieben Jahren Arbeit von seinem Herrn einen Klumpen Gold, anstatt diesen aber sicher nach Hause zu seiner Mutter zu bringen, ihn gegen Geld zu tauschen und ein angenehmes Leben zu führen, lässt sich Hans zu unsinnigen Tauschgeschäften hinreissen, die den Wert seines Besitzes sukzessive mindern, bis er am Schluss nichts mehr hat, nur noch sich selbst – und das ist mehr als jeder irdische Besitz. Ulrike Sprenger sieht in Hans den Schelm, und *Hans im Glück* ist nach ihrer Definition der kleinste und dichteste Schelmenroman der Welt. Hans ist gewitzt, „Hans ist schon Hans im Glück, bevor er den Goldklumpen bekommt“¹⁰². Allerdings weiss er nichts von seiner Gewitztheit, er ist ein erwachsenes Kind, das sich sein Urvertrauen bewahrt hat und als er zu seiner Mutter zurückkehrt, bringt er ihr den grössten Schatz überhaupt, nämlich sich selbst.

Ulrike Sprenger stellt fest, dass Hans an allen ökonomischen Systemen, die er ausprobiert, scheitert, weil er sich mit ihnen und in ihnen nicht auskennt. Beispielsweise tauscht er den Klumpen Gold gegen ein Pferd, um sein eigener Herr zu sein. Sprenger bemerkt, dass ein Klumpen Gold aber aus einem Knecht keinen Herrn macht: „Das Märchen ist klug. Es zeigt, dass das so nicht gehen

der ausgerechnet den Fahrweg frequentiert hat, der dem Knecht als Schlafplatz diente. Der elfte wurde entlassen, weil er seinem Herrn nicht mehr die Bücher hinterher tragen wollte und dessen Kleidung im Staub liegen liess. Und der zwölfte Knecht musste von seinem Herrn gerettet werden, als er sich den Wagen, mit dem er übers Feld fahren sollte, stehlen liess, weil er auf einem Strohhallen ausgestreckt schlief. „Und wäre er [der Herr] nicht gekommen, so läge ich nicht hier, sondern dort und schlief in guter Ruh.“ vgl. *Die zwölf faulen Knechte*. In: Märchen gesammelt durch die Brüder Grimm. Für die Jugend ausgewählt von Fr. Wiesenberger. Herausgegeben vom Lehrerhausverein für Oberösterreich. Linz 1901, S. 102-107.

¹⁰⁰ Bloch 1985, S. 411.

¹⁰¹ *Die Wahrheit der Märchen. Dr. Ulrike Sprenger über Heimkehr aus der Fremde, den Tod des Hühnchens und das kürzeste Märchen der Welt* (= News & Stories, gesendet am 8. Februar 2004 auf sat1). Dokumentation (D 2004). Buch und Regie: Alexander Kluge.

¹⁰² Ulrike Sprenger

kann.“¹⁰³ Hans kann auch kein Bauer werden, weil er alle Vorräte verzehrt, als er das Pferd gegen die Kuh tauscht in dem Glauben, dass er nun sowieso immer zu essen haben wird. Und schliesslich empfindet Hans den Schleifstein, den er für die Gans bekommt und mit dem er sich als Unternehmer selbständig machen könnte, als genauso grosse Belastung wie den Klumpen Gold und ist froh, ohne Ballast nach Hause kehren zu können, er geht aus der Erzählung als Gewinner hervor.¹⁰⁴

4.2.3. Die Patriotin/ „...und niemals erzählt man ein Märchen zweimal auf die gleiche Weise...“

Gabi Teichert, Geschichtslehrerin in Hessen, gräbt nach der deutschen Geschichte, wie vor ihr die Gebrüder Grimm: „Sie haben gegraben und gegraben und die Märchen gefunden. Ihr Inhalt: Wie ein Volk über 800 Jahre an seinen Wünschen arbeitet.“¹⁰⁵ Gabi Teichert wünscht sich, die deutsche Geschichte aktiv so zu verändern, dass sie ihren SchülerInnen Lernmaterial bieten kann, mit dem diese sich identifizieren können und das nicht soviel Negatives in sich birgt. Teichert besucht einen SPD Parteitag, sie will die Abgeordneten davon überzeugen, mit ihr gemeinsam die Geschichte zu verändern und stösst auf massives Unverständnis. Sie analysiert den Text der dritten Strophe der *Ode an die Freude* und sie sucht Ministerialdirigent Heckel auf, seines Zeichens „Jurist, Märchenforscher, leidenschaftlicher Anhänger des gesunden Menschenverstandes.“¹⁰⁶ Heckels Steckenpferd ist es, Märchen nach juristischen Gesichts-

¹⁰³ Ulrike Sprenger

¹⁰⁴ Sprenger berichtet, dass die Grimms behauptet haben, es gäbe eine Variante von *Hans im Glück*, in der Hans am Schluss das Gold wieder zurückbekommt. Sprenger und Kluge sind sich darüber einig, dass diese Variante bei weitem nicht so glücklich ist, wie die, in der Hans am Ende ohne Besitz zu seiner Mutter zurückkehrt und sich so keine Gedanken mehr darüber machen muss, von der Dorfgemeinschaft beneidet oder betrogen zu werden.

¹⁰⁵ Kluge, Alexander: *Die Patriotin. Texte/Bilder 1-6*. Frankfurt am Main 1979, S. 123.

¹⁰⁶ Kluge 1979, S. 123.

punkten aufzuschlüsseln. Er stellt fest, dass sich die Frage stellt, was denn mit dem Nachlass der Hexe passiert, die von Hänsel und Gretel überwältigt wird:

Die Hexe wird ja kein Testament gemacht haben, wer ist dann der Erbe? Durften die Kinder die Goldsachen und das Silber, die Edelsteine mitnehmen? Zweifellos gehört der Nachlaß nicht ihnen, sondern er gehört den Angehörigen der Hexe. Und wenn sie keine hat, ist der Fiskus Erbe...¹⁰⁷

Schwierig wird es laut Heckel, wenn die Personen des Märchens ausserhalb des Rechts stehen, wie zum Beispiel die zwölfte Fee in *Dornröschen*¹⁰⁸, die laut Heckel diejenige ist, die aus verletztem Stolz, weil sie nicht zum Fest anlässlich der Geburt Dornröschens geladen wird, dem Mädchen den Tod wünscht.

Tatsächlich ist es die dreizehnte Fee, die Dornröschen verflucht und die zwölfte lindert das Unglück durch hundert Jahre Schlaf. Es ist nicht ersichtlich, ob Heckel die Geschichte falsch in Erinnerung behalten hat oder ob sie ihm jemand „falsch“ erzählt hat. „[...] Und niemals erzählt man ein Märchen zweimal auf die gleiche Weise, wenn Kinder zuhören“¹⁰⁹, so Alexander Kluge.

4.2.4. Wesselskis Experiment

Oft werden Märchen aus dem Gedächtnis mit Abweichungen erzählt. Manchmal reicht es aber auch, ein paar Jahre verstreichen zu lassen und dann von Albert Wesselski im Zuge eines Experiments aufgefordert zu werden, ein Märchen, das man in der Kindheit gelesen hat, nachzuerzählen. Das Ergebnis dieses Experiments ist ebenso erstaunlich wie vergnüglich. Wesselskis Beweggründe für seinen Versuch sind folgende Worte Schlegels:

¹⁰⁷ Kluge 1979, S. 124.

¹⁰⁸ Offenbar geht Heckel davon aus, dass die Hexe aus *Hänsel und Gretel* sehrwohl eine Rechtsperson darstellt, die Fee aus *Dornröschen* aber nicht.

¹⁰⁹ Alexander Kluge im Gespräch mit Dr. Ulrike Sprenger, vgl. Fussnote 97.

„Man nehme das erste beste Gedicht von Gellert oder Hagedorn und lasse es von einem Kinde von vier oder fünf Jahren auswendig lernen; es wird gewiß an romantischen Verwechslungen und Verstümmelungen nicht fehlen, und man darf dieses Verfahren nur etwa drei- bis viermal wiederholen, so wird man zu seinem Erstaunen, statt des ehrlichen alten Gedichtes aus dem goldenen Zeitalter, ein vortreffliches Volkslied nach dem neuesten Geschmacke vor sich sehen.“¹¹⁰

Wie sich dieses Prinzip auf die Jugend seiner Zeit auswirkt, testet Wesselski an einer Mädchenschule in Komotau. Achtunddreissig Schülerinnen im Alter von zwölf bis dreizehn Jahren sollen in einer Schularbeit das *Dornröschen* nacherzählen. Wesselski hat dieses Märchen gewählt, „weil es hier als Grundlage nur die Fassung der Kinder- und Hausmärchen und die von Bechstein gibt, so daß eine Beeinflussung durch Varianten [...] ausgeschlossen“¹¹¹ bleibt. Die Schülerinnen werden nicht davon in Kenntnis gesetzt, dass sie Teil eines Experiments sind, und gehen infolgedessen unvorbereitet – ohne noch einmal nachgelesen zu haben – an die Arbeit. Fünf der achtunddreissig Schularbeiten müssen ausgeschieden werden, weil sie entweder zu kurz sind oder das Thema verfehlen. Die restlichen dreiunddreissig Arbeiten treffen mehr oder weniger den Kern der Geschichte.¹¹² Eine der Arbeiten befindet Wesselski für so „merkwürdig“, dass er sie vollständig abdruckt¹¹³:

In einer Stadt wohnte der König und die Königin. Eines Tages wurde ein Mädchen geboren. Der König hatte nur zwölf goldene Teller und dreizehn Feen waren in der Stadt. Die dreizehnte Fee sagte zum König: „Dornröschen soll sich an ihrem fünfzehnten Geburtstage an einer Spindel stechen und tot hin fallen.“ Eines Tages hörte der König, dass die böse Fee im Garten sei. Der König sagte zum Kochmeister zum Gesellen und zum Dienstmädchen: Sie sollen schauen wo die böse Fee

¹¹⁰ Friedrich Schlegel zitiert nach Wesselski, Albert: *Versuch einer Theorie des Märchens*. Reichenberg in B. 1937, S. 127.

¹¹¹ Wesselski, S. 128.

¹¹² vgl. ebd.

¹¹³ Orthographische Fehler im Text der Schülerin wurden von Wesselski offensichtlich nicht ausgebessert, ich werde das auch nicht tun.

ist. Der Kochmeister kam mit der Spritze, der Geselle mit dem Omelettenblech, das Dienstmädchen mit dem Besen. Sie gingen in den Garten und suchten die böse Fee. Als der König kam fragte er ob sie die Fee gesehen haben, da sagten sie nein. Jetzt war es bald zwölf Uhr und der König fragte ob das Essen fertig ist. Sie sagten ja. Jetzt kam Dornröschen und sagte: „Wo ist denn die Torte“, da sagte der Koch: „Die Tür ist zu.“ Jetzt schlug es zwölf Uhr. Der König und die Königin zählten. Dornröschen sagte: „Ich muß schauen ob die Tür auf geht.“ Sie zog an der Tür. Da saß die böse Fee beim Spinnrad. Dornröschen langte an die Spindel und stach sich. Sie viel um. Jetzt kam ein Prinz und ging durch die Dornen. Als er zum Fenster kam, stieg er hinein und gab Dornröschen einen Kuß. Die Magd saß beim Hühner rupfen, der Koch gab dem Gesellen eine Ohrfeige und der König und Königin schliefen. Jetzt weckte er alle auf. Der Prinz sagte zum König: „Ich will Dornröschen als Frau.“¹¹⁴

Eigentlich hat die Verfasserin dieses Textes die wichtigsten Elemente von *Dornröschen* – mit Ausnahme einer Erwähnung der Geburtstagsfeier – festgehalten und vielleicht unbewusst mit Ausschnitten ihrer eigenen Realität vermengt – um zwölf Uhr wird zu Mittag gegessen. Wie eine solche Vermengung von Wirklichkeit und überlieferter Fiktion bewusst von statten gehen kann und in Anbetracht politischer Umstände passieren muss, zeigen die Märchenfilme von Lotte Reiniger.

4.3. Lotte Reiniger

Die besprochenen Positionen zeigen, wie vielfältig die Zugänge zum Märchen sein können und wie gross der Bezug vermeintlich fiktiver Erzählungen, die einige Jahrhunderte auf dem Buckel haben, zur Realität einer Gesellschaft sein kann, selbst dann, wenn diese Gesellschaft zeitlich schon weit von dem Punkt der Aufzeichnung beispielsweise der Grimmschen Märchen und noch viel weiter von den Epochen entfernt ist, in denen sich die Motive der Erzählungen konstituiert haben.

¹¹⁴ Wesselski, S. 129.

„Ich glaube mehr an Märchen als an Zeitungen.“¹¹⁵ So die überzeugte Position Lotte Reinigers. Walter Benjamin sagt über den Erzähler: er „nimmt, was er erzählt, aus der Erfahrung; aus der eigenen und berichteten.“¹¹⁶ Lotte Reinigers Filme geben Aufschluss darüber, wie ihr Leben von den politischen und künstlerischen Einflüssen der jeweiligen Epoche, in der sie entstehen, geprägt ist. Künstlerische Umsetzung und die Adaption der Märchenstoffe zeigen ganz offen die Spuren von aufgeregter Experimentierfreude der 1920er Jahre und der kinderfernsehgerechten Zensur der 1950er Jahre, die weit über eine Intention, Kindern nichts Grausames zumuten zu wollen, hinausgeht.

1922, als Lotte Reiniger in Berlin das *Aschenputtel* dreht, geht sie, umgeben von Künstlerfreunden, mit der „Unverschämtheit der Jugend“¹¹⁷ ans Werk. Sie fertigt ihre Filme im geschützten Umfeld des Instituts für Kulturforschung, niemand übt Zensur an der inhaltlichen Interpretation der Stoffe oder äussert in Rücksichtnahme auf das Kinopublikum Bedenken gegen deren Aufbereitung. Im England der Nachkriegszeit – genauer der 50er Jahre – ist das anders. Offensichtlich waren die ProduzentInnen¹¹⁸ der Märchenfilmserie für das amerikanische Fernsehen und die BBC der Meinung, dass die Stoffe in der filmischen Umsetzung entschärft werden müssen – entgegen der Auffassung von Lotte Reiniger, die sich dafür ausspricht, bei der Bearbeitung einer Vorlage möglichst am Original zu bleiben:

Hat man sich für einen guten Autor entschieden, so sollte man möglichst originalgetreu arbeiten. Alles, was die Geschichte andeutet, sollte auch zum Ausdruck kommen und nicht seichter dargestellt werden, um sich bei den kleinen Zuschauern beliebt zu machen. Kinder

¹¹⁵ Lotte Reiniger zitiert nach *FAZ* vom 14. November 1981

¹¹⁶ Benjamin 1977, S. 443.

¹¹⁷ vgl. Kapitel *Paul Wegener und „das verrückte Silhouettenmädchen“*, S. 10.

¹¹⁸ 1952 macht der Film- und Fernsehproduzent Richard Kaplan Lotte Reiniger das Angebot, eine Serie von Märchensilhouettenfilmen für das US-Fernsehen zu produzieren. Nachdem Lotte Reiniger und Carl Koch aber nicht von England in die USA ziehen wollten, wurde Kaplan dritter Direktor der Primrose-Gesellschaft, die 1952 von Louis Hagen jr. und Vivian Milroy gegründet wurde. Durch diese Fusion konnten die Filme nun sowohl für die BBC als auch für das US-Fernsehen produziert werden. vgl. Happ, S. 80 u. 81.

haben es gern, wenn man ernsthaft zu ihnen spricht, und wohl ausgewählte Worte werden sie beeindrucken. Haben sie einmal eine Geschichte lieb gewonnen, so möchten sie diese immer wieder hören und lehnen jede Änderung ab.¹¹⁹

Dass diese Werktreue bei der Produktion der Filme für das Kinderprogramm untergraben werden muss, veranschaulicht vor allem der Umgang mit der Geschichte von *Hänsel und Gretel*. Viel schärfer als im *Aschenbrödel*, das sich ohnehin an der – im Vergleich zu den Grimms – harmloseren Fassung von Perrault orientiert, wird *Hänsel und Gretel* in eine grausamkeitsabweisende Form gebracht. Zum einen geht es um die „kindergerechte“ Präsentation der Märchen – als hätte man sie nie zuvor in ihrer ursprünglichen Form mit all den Brutalitäten erzählt. Zum anderen wird vonseiten der ProduzentInnen eine äusserst sensible Form von Geschichtsbewusstsein an den Tag gelegt - einer der Produzenten, Louis Hagen jr., war Jude und musste vor dem Nazi-Regime flüchten.

Eine Änderung gegenüber der Grimmschen Vorlage erhielt auch der Märchenfilm von Hänsel und Gretel. Reiniger hätte gerne entsprechend dem Original am Schluß die Hexe im Backofen verbrennen lassen. Die Produzenten waren jedoch der Meinung, daß man auch in einem Silhouettenfilm so wenige Jahre nach dem Holocaust eine solche Szene nicht zeigen dürfe.¹²⁰

Vladimir Propp schreibt, dass ein Ritus erst als Stoff in eine Erzählung eingehen kann, wenn er für das Leben der Menschen nicht mehr relevant ist.¹²¹ Diese Theorie lässt sich auch auf das Verhältnis von *Hänsel und Gretel* zu den Krematorien der Nazi-Zeit umlegen: Solange die Tatsache der Vernichtung von Menschen noch so präsent ist wie einst der Ritus der zu opfernden Jungfrau, darf die Hexe nicht verbrennen, weil sich das kollektive Bewusstsein noch nicht vom Holocaust erholt hat. Würde diese Gleichung allerdings flächendeckend

¹¹⁹ Reiniger 1981, S. 133.

¹²⁰ Happ, S. 84.

¹²¹ vgl. Kapitel *Ernst Bloch/ Alexander Kluge/ Vladimir Propp*, S. 29.

angewandt, so könnte man das Märchen von *Hänsel und Gretel* bis zum heutigen Tag nicht in seiner ursprünglichen Form erzählen.

5. *Aschenputtel* 1922

5.1. Grimms und Reiniger – Ein Vergleich

Zu Beginn der literarischen Fassung der Grimms stirbt die Mutter der Protagonistin. Aschenputtel tritt an das Sterbebett. Die Mutter nimmt ihrer Tochter das Versprechen ab, fromm und gut zu sein und versichert ihr, vom Himmel aus auf sie herabzublicken. Im Jahr darauf heiratet der Vater wieder, die neue Frau bringt zwei Töchter in die Ehe mit, „schön und weiß von Angesicht“¹²², die auf der Stelle damit anfangen, ihre Stiefschwester zu quälen, ihr aus Bosheit Linsen in die Asche streuen¹²³, sie ihres Bettes verweisen, Aschenputtel muss von nun an bei der Feuerstelle in der Küche im Dreck schlafen. „Und weil es darum immer staubig und schmutzig aussah, nannten sie es *Aschenputtel*.“¹²⁴ Als der Vater in die Messe zieht und seine Töchter fragt, was er ihnen mitbringen solle, verlangen die Stieftöchter Kleider und Perlen, Aschenputtel aber nur „das erste Reis“¹²⁵, das dem Vater bei seiner Rückkehr an den Hut stösst. Der Vater tut, wie ihm geheissen, und Aschenputtel pflanzt den Haselnusszweig am Grab der Mutter ein. Es wächst ein Baum daraus, in dem sich ein weisser Vogel einnistet, der Aschenputtel jeden Wunsch erfüllt.

¹²² *Aschenputtel* In: *Ausgewählte Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm*. Stuttgart 1999, S. 71.

¹²³ Diese Schikane wird im Film von Lotte Reiniger erst thematisiert, als die Stiefmutter dem Aschenputtel als vermeintlich unlösbare Aufgabe die Linsen in die Asche kippt, um ein vorprogrammiertes Scheitern zu garantieren und so zu verhindern, dass die ungeliebte Stieftochter auch auf das Fest des Prinzen gehen darf.

¹²⁴ *Aschenputtel*, S. 72.

¹²⁵ „junger Trieb an einem Zweig“, vgl. *Knaurs Rechtschreibung*, München/Zürich 1978, S. 628.

Das alles kommt in Reinigers *Aschenputtel* nicht vor. Nach der Exposition der Figuren beginnt der Film damit, dass ein Bote in das Haus Aschenputtels kommt, um eine Einladung zum Fest des Prinzen zu überbringen, die Aschenputtel entgegennimmt. Im Grimmschen Text wird nicht erläutert, wie die Einladung ausgesprochen wird, der König veranstaltet einfach ein Fest, um seinen Sohn zu vermählen, und alle Jungfrauen des Landes wissen davon. „Kämm uns die Haare, bürste uns die Schuhe und mache uns die Schnallen fest [...]“¹²⁶, fordern die Stiefschwestern das Aschenputtel im Grimmschen Text auf. Lotte Reiniger räumt hier der Grotteske Platz ein und lässt das Aschenputtel auf die Stiefschwestern los: Der Dicken der beiden muss das Korsett geschnürt werden, so fest, dass die Bänder reissen, Aschenputtel nach hinten kippt, wie kurz darauf die Schwester. Die dünne Stiefschwester gebietet Aschenputtel, ihr kniend die Schale mit dem Puder zu halten, welches sie sich grosszügig ins Gesicht staubt. Nun ist der Ausschnitt des Kleides der Schwester grösser als die Brüste derselben. Aschenputtel lässt die Puderschale in den Ausschnitt fallen, Parfumflacon und Bürste folgen. Die Schwester bemerkt nichts, ist sie doch damit beschäftigt, sich das Haar zurechtzuzupfen. Danach muss Aschenputtel der Stiefmutter das spärlich vorhandene Haupthaar kämmen. Die Frau des Vaters ist unzufrieden, schleudert den Handspiegel kopfüber in Richtung der ungeliebten Stieftochter und trifft prompt deren Kopf.

Aschenputtel bittet die Stiefmutter, auch auf das Fest gehen zu dürfen. Die Mutter macht das Mädchen auf seine zerschlissenen Kleider und die gleichermassen maroden Schuhe aufmerksam. Sie stellt dem Aschenputtel nun die Aufgabe, die in die Asche gekippten Linsen in zwei Stunden, deren Verstreichen im Film durch eine auslaufende Sanduhr angezeigt wird, auszusortieren. Aschenputtel ruft die Vögel zu Hilfe, und nachdem diese erfolgreich die Linsen aus der Asche gepickt haben, präsentiert Aschenputtel die Schüssel¹²⁷ mit den Linsen der Stiefmutter in dem Glauben, nun auch auf das Fest gehen zu dürfen. In der literarischen Version

¹²⁶ *Aschenputtel*, S. 73.

¹²⁷ Im Film mehr Kübel als Schüssel.

muss Aschenputtel ein zweites Mal die Linsen aussortieren, bevor es einen Korb von der Stiefmutter kassiert, während es im Film gleich nach der ersten erfolgreichen Lösung der Aufgabe von den Stiefschwestern eine lange Nase und die Zunge gezeigt bekommt.¹²⁸

Aschenputtel geht dann ans Grab der Mutter und bittet das Wunschbäumchen, Gold und Silber abzuwerfen. Rausgeputzt macht es sich auf den Weg zum Schloss. Im Film verwandeln sich die herabfallenden Blätter des Baumes in ein Kleid, der Vogel setzt Aschenputtel den Schleier auf und im nächsten Moment taucht eine Kutsche mit Pferden aus der Baumkrone auf, die in der Grimmschen Version nicht vorkommt, in der Fassung von Perrault aber sehr wohl.¹²⁹ Als Aschenputtel dem Königspaar und dem Prinzen seine Aufwartung gemacht hat, wird es vom Königssohn zum Tanz aufgefordert. Lotte Reiniger veranschaulicht diesen Moment mit einer für ihre Filme charakteristischen Tanzszene. Auch wenn die Sequenz nicht von Musik begleitet wird, ist in den Schritten und Bewegungen des tanzenden Paares ganz klar ein Rhythmus erkennbar. Dazu Alfred Happ: „Sie sagt ja von Anfang an, dass in ihrem Kopf immer die Musik dabei war, auch in der Stummfilmzeit.“¹³⁰ Aschenputtel und der Prinz werden wohlwollend¹³¹ vom Königspaar beobachtet. Der Prinz liebkost die Fremde, sie küssen sich.¹³²

¹²⁸ Max Lüthi erklärt, dass (meist wortwörtliche) Wiederholungen derselben Situation im Märchen ein wesentlicher Bestandteil des abstrakten Stils sind, der das Märchen prägt und schreibt diesen Umstand der Tatsache zu, dass „es gilt, das *Bild* vor unser Auge zu zaubern, sei es dasselbe Bild wie in der früheren Episode oder ein ähnliches. Kein Rückweis vermag solches, sondern nur eine volle Ausformung, sei es die genaue Wiederholung des vollständigen Wortlauts, sei es eine variierende Darstellung mit neuen Wörtern und anderen Sätzen.“ Denn „Wendungen wie: 'Alles geschah wie das erstmal' tun dem echten Märchenerzähler nicht Genüge.“ Lüthi, Max: *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*. Tübingen 2005, S. 49.

¹²⁹ Wenn bei Perrault die Kutsche auch nicht aus dem Baum fällt, sondern aus einem verzauberten Kürbis „erwächst“.

¹³⁰ Alfred Happ im Interview

¹³¹ Zu sehen sind König und Königin in Grossaufnahme, beide im Profil. Das Gesicht des Königs wird von Reiniger mit Augäpfeln versehen. Es ist davon auszugehen, dass der König wohlwollend auf das Geschehen reagiert, weil er lächelt und mit den Augen rollt.

¹³² Liebkosungen und Küsse werden in der betreffenden Passage des Grimm-Textes nicht erwähnt. Auch sind die Zärtlichkeiten in der Filmversion von 1922 viel grosszügiger als in der Fassung von 1954.

In der literarischen Vorlage geht Aschenputtel insgesamt dreimal auf den Ball im Schloss. Der Prinz verfolgt es die ersten beiden Male nach Hause, nachdem Aschenputtel jeweils um kurz vor Zwölf davonstürzt. Das erste Mal versteckt es sich im Taubenschlag, beim zweiten Mal klettert es in den Birnenbaum. Beide Male taucht sein Vater auf und wird vom Prinzen darauf angesprochen, dass sich in seinem Garten ein Mädchen befinde, nach dem er suche. Der Vater kann sich nicht vorstellen, dass der Prinz von Aschenputtel spricht, um aber sicher zu gehen, schlägt er das Taubenhaus entzwei und fällt den Baum um. In der Filmfassung von Lotte Reiniger kommen diese Szenen nicht vor. Logischerweise, denn der Vater ist als Figur im Film nicht vorhanden. Am dritten Abend bleibt Aschenputtels Schuh auf der Flucht nach Hause auf der Treppe des Schlosses liegen. So auch im Film. In der Grimm-Version geht nun der Prinz mit dem Schuh zum Vater von Aschenputtel.

Im Film ereignet sich an dieser Stelle nun etwas Bemerkenswertes. Die Handlung des Märchens wird durch eine komische Szene bereichert: Der Prinz geht mit dem Schuh zu seinen Eltern. Diese lassen zwei Berater kommen, die überlegen, wem der Schuh gehören könnte, der König steht schon mit der Belohnung in der Hand bereit. Die beiden beratschlagen, als der kleinere dem grösseren Berater versehentlich an den Zylinder tippt, der nun vom Kopf seinen Trägers fällt, zum Vorschein kommt ein Vogel, der davon fliegt. Der Prinz ist erzürnt, packt den Grossen beim Kragen, schleudert ihn actionmangleich durch die Luft und kickt den Zylinder hinterher. Der kleine Berater macht sich aus dem Staub. Nun tritt der Hofnarr vor und lässt dem Prinzen offensichtlich die erwünschten Informationen zukommen, denn der Königssohn bedankt sich überschwenglich bei ihm, gibt ihm die Belohnung, der Hofnarr freut sich, balanciert den Geldbeutel akrobatisch abwechselnd auf Händen und Füßen und geht.¹³³

¹³³ Lotte Reiniger liebt die Commedia dell' arte. In ihr sieht sie die „Basis des gesamten Theaterlebens, deren unsterbliche Charaktere alle Künstler, auch im Film, seither inspiriert haben.“ Lotte Reiniger: „How Silhouette films are made“ Lecture 1936 (?), Manuskript im Nachlass, zitiert nach Institut Français de Munich (Hg.): *Lotte Reiniger – Carl Koch – Jean Renoir. Szenen einer Freundschaft*. München 1994, S. 29. Als Lotte Reiniger und Carl Koch 1930 Jean Renoir in Fontainebleau besuchen, schenkt er ihnen das Buch *La comédie italienne* von Pierre Louis Duchartre (Paris 1925), das als Inspiration für die Figuren Harlekin und Columbine im Film *Harlekin* von 1931 diene. vgl. Institut Français de Munich (Hg.), S. 28.

Was folgt, ist ein grosser Festzug zum Hause Aschenputtels.

Im Text freuen sich die Schwestern schon auf die Anprobe des Schuhs, „denn sie hatten schöne Füße.“¹³⁴ Im Film überrascht die Stiefmutter Aschenputtel, als es seine Füße betrachtet. Sie erkennt die Lage und stopft die Stieftochter durch eine Bodenluke in den Keller. Als nun die erste Schwester den Schuh anprobiert – im Text die ältere, im Film die dünnere der beiden – kommt das Messer ins Spiel. Lotte Reiniger gestaltet diese Szene sehr explizit. Man sieht den Fuss der Schwester in Grossaufnahme, er versucht, in den Schuh zu schlüpfen, es will nicht gelingen. Eine Hand mit Messer kommt ins Bild, und wo in der Grimm-Fassung die Mutter die Tochter auffordert: ‚Hau die Zehe ab: wenn du Königin bist, so brauchst du nicht mehr zu Fuss gehen‘¹³⁵, wird bei Lotte Reiniger gleich der halbe Fuss mit einem sauberen Schnitt vom Rest des Körpers getrennt. Die Schwester schiebt nun den Stumpen in den Schuh. Der Prinz reitet mit der vermeintlichen Braut davon, sie passieren die Täubchen, die ihn auf das Blut im Schuh aufmerksam machen. Sofort wendet der Prinz das Pferd und bringt die falsche Braut zurück. Im Hause Aschenputtels versuchen die Tauben ihn auf die Kellerluke aufmerksam zu machen, doch schon rauscht die zweite Stiefschwester an, um den Schuh zu probieren. Während diese sich auf Wunsch der Mutter in der Textversion die Ferse abhaut, kommt es im Film erst gar nicht dazu. Der Prinz sieht, dass der Fuss nicht in den Schuh passen wird, und als eine Hand das Messer in Position bringt, um den Fuss zurechtzustutzen, schlägt der Prinz die Hand weg und schickt die Schwester mit einem nachdrücklichen Fingerzeig fort.

In der literarischen Vorlage muss nun wieder der Vater die Handlung vorantreiben. Der Königssohn fragt ihn, ob er noch eine Tochter habe. Zuerst verneint der Vater, dann erinnert er sich an seine Tochter aus erster Ehe. Im Film schaffen es die Täubchen nun endlich, die Schnalle der Kellertür mit den Schnäbeln aufzuziehen, Aschenputtel ist frei. Der Prinz hebt es aus dem Kellerloch heraus, die

¹³⁴ *Aschenputtel*, S. 77.

¹³⁵ *Aschenputtel*, S. 78.

Schuhprobe ist erfolgreich, sie küssen sich und reiten davon. So endet der Film, der grausame Schluss der literarischen Fassung –

Als die Hochzeit mit dem Königssohn sollte gehalten werden, kamen die falschen Schwestern, wollten sich einschmeicheln und teil an seinem Glück nehmen. Als die Brautleute nun zur Kirche gingen, war die Ältteste zur rechten, die Jüngste zur linken Seite: da pickten die Tauben einer jeden das eine Auge aus. Hernach, als sie herausgingen, war die Ältteste zur linken und die Jüngste zur rechten: da pickten die Tauben einer jeden das andere Auge aus. Und waren sie also für ihre Bosheit und Falschheit mit Blindheit auf ihr Lebtag gestraft.¹³⁶

- wird im Film nicht thematisiert.

5.2. Die Schere als Erzählerin

Aschenputtel 1922 ist geprägt von Experimentierfreude und der Auseinandersetzung mit den Medien Film und Scherenschnitt selbst. Nach dem Vorspann erscheint in der Mitte des Bildes einem Spotlight gleich ein hell erleuchteter, von schwarzen Papierzacken eingefasster Kreis, darin der Prolog:

*What Cinderella suffered from her two
sisters and her stepmother, how she grew
into a fairy princess here is seen,
told by a pair of scissors on the screen.*¹³⁷

In der nächsten Einstellung – der helle Kreis ist nun eingefasst von schwarzen Halbkreisen – sieht man eine Schere, die sich mit Hilfe von Schnippschnapp-Bewegungen davonmachen will, Reinigers rechte Hand bekommt sie aber zu fassen und zerrt die Schere, die sich noch schnell in ein Stück Papier verbissen

¹³⁶ *Aschenputtel*, S. 79 u. 80.

¹³⁷ Ich zitiere die englische Version von *Aschenputtel*, für die Humbert Wolfe den Text der Zwischentitel verfasst hat.

hat, in die Mitte des Bildes. Dort formen nun Schere und Hände im Zeitraffer die Figur des Aschenputtels. So geschehen, macht sich die Schere wieder selbständig, zerrt am Aschenputtel und wirft es in verschiedene Posen.



Die Schere zerrt am Aschenputtel.

Bild und Text stellen schon zu Beginn des Filmes klar, dass die Schere die eigentliche Erzählerin der Geschichte ist. Die Rahmungen der Spotlights, in denen Zwischentext und Schere platziert sind, verweisen auf das Papier als Material. Béla Balázs sieht in der Silhouette ein ideales Medium, Märchen zu erzählen, als sie mit den logischen Gesetzmässigkeiten der Natur bricht – wie das Märchen selbst auch, in dessen Welt eine Form der Unlogik herrscht, die nicht hinterfragt werden muss, oder wie Max Lüthi es ausdrückt:

Das Märchen aber bleibt uns rätselhaft, weil es wie absichtslos das Wunderbare mit dem Natürlichen, das Nahe mit dem Fernen, Begreifliches mit Unbegreiflichem mischt, so, als ob dies völlig selbstverständlich wäre.¹³⁸

¹³⁸ Lüthi, S. 6.

Im Falle des Silhouettenfilms erwächst das Märchen aus dem Geist jenes Mediums, mit dessen Hilfe es erzählt wird. „Die Gewalt, die eine Silhouette verwandelt, ist nicht Psychologie und nicht Optik, sondern die Schere. Die Geschichte entsteht aus der Form.“¹³⁹ Balázs schreibt der Silhouette die Fähigkeit zu, aus sich selbst schöpferisch zu sein:

Marionetten und Silhouetten sind von vornherein Kunstformen. Es sind absolute Bilder. Die Kamera hat mit ihrer optischen Gestaltung nichts zu tun. Der Film ist dabei nur eine Technik, die fertigen Formen zu bewegen. [...] Die künstlerische Schöpfung geschieht jedenfalls nicht durch die Kamera. Nicht Leben wird hier geformt, sondern fertige Formen werden lebendig durch eine Technik.¹⁴⁰

Die Kamera dient demnach lediglich dazu, den schöpferischen Prozess zu verlebendigen. Sie zwingt dem/der ZuschauerIn nicht einen bestimmten Blick auf, sondern ist ein Hilfsmittel, jene Bilder zum Laufen zu bringen, deren Gestaltung schon lange vor der konkreten Dreharbeit begonnen hat. Lotte Reiniger vergleicht den kreativen Arbeitsaufwand zur Herstellung der Silhouettenbilder für ihre Filme mit der Arbeit des Komponisten, der auch erst einzelne Noten zu Papier bringen muss, bevor diese in Folge eine Melodie ergeben:

Er [der Trickfilmkünstler] muß die Bewegung, die er sich vorgestellt hat, in lauter kleine Elemente zerlegen. Jedes einzelne Bildchen wird hergerichtet und so auf das vorhergehende und das folgende eingestellt, daß es sich bei der Vorführung mit den anderen zu einem geschlossenen Bewegungsfluß verbindet. Diese Arbeitsart hat die größte Aehnlichkeit mit der des Komponisten, der auch seine Klangvorstellung in lauter einzelne Noten zerlegen und diese mühsam einzeln aufschreiben muß.¹⁴¹

Reiniger betont ausserdem, dass die Fantasie, aus der das visuelle Material für den Film erwächst, über den technischen Mitteln steht:

¹³⁹ Balázs, Béla: *Der Geist des Films*. Frankfurt am Main 2001 (erstmalig 1930 im Verlag Wilhelm Knapp, Halle an der Saale), S. 98.

¹⁴⁰ Balázs, S. 97.

¹⁴¹ Lotte Reiniger in „*Film-Photos wie noch nie*“, S. 45.

Das Wesentliche ist nicht die Technik, sondern die Erfindungsgabe, sich einfacher Mittel zu bedienen, um neue Wege zu finden und dafür ist der Silhouettenfilm in seiner Schlichtheit eine gute Schule.¹⁴²

Nach der Eingangssequenz des Filmes, in der das Aschenputtel dem/der RezipientIn schon vorgestellt wurde, folgt die Einführung weiterer Akteurinnen, die bereits in diesen kurzen Ausschnitten durch Gesten und Attribute zeigen, wie es um ihre charakterliche Beschaffenheit und das Verhältnis steht, das die Personen miteinander verbindet. Zuerst sieht man im Scheinwerferkegel die Stiefschwester, die sich küssen und einander zunicken. Es folgt die Stiefmutter mit auffälligem Kopfschmuck und Lorgnette, bedrohlich den Stützstock schwingend.

Schliesslich wird eröffnet, wie diese vier Personen zueinander stehen. Im Bild öffnet sich links unten ein Ausschnitt, in dem Aschenputtel sitzt, die Hände vors Gesicht schlägt, den Himmel anfleht und schliesslich den Kopf hängen lässt. Darauf öffnet sich im Bild rechts oben ein Ausschnitt, der die Stiefschwester zeigt. Die Dünne versucht mit mässigem Erfolg, den im Käfig befindlichen Vogel mit jenen Keksen zu füttern, die die Dicke am Teetischchen sitzend in sich hineinstopft. Schliesslich tut sich in der Mitte, einem Höllenschlund gleich, der Bildausschnitt für die Stiefmutter auf, die, zum Aschenputtel gewandt, mit ihrem Stock rumfuchtelt, woraufhin das Aschenputtel von seinem Schemel ihr zu Füssen stürzt, um die Stufen zu schrubben, auf denen die Stiefmutter steht. Hier beginnen also das Schicksal und die Lebenspositionen des Aschenputtels und seiner Stiefmutter auch bildlich ineinander zu greifen.

¹⁴² Reiniger, Lotte: „Wie macht man einen Silhouettenfilm?“ In: *Lotte Reiniger – Silhouettenfilm und Schattentheater* (= Katalog zur Ausstellung des Puppentheatermuseums im Münchner Stadtmuseum). München 1979, S. 34.



Familiärer Triptychon.

Würde man die Füße von Aschenputtel, der Stiefmutter und den Stiefschwestern mit einer Linie verbinden, ergäbe sich eine Schräge. Lotte Reiniger sieht in Diagonalen ein wesentliches stilistisches Mittel, um im Silhouettenfilm den Höhepunkt einer Szene hervorzuheben und die Bildaufteilung dynamisch und räumlich zu gestalten. Im Text *Film als Ballett*¹⁴³ betont Lotte Reiniger die Bedeutung der Diagonale als gestalterisches Nonplusultra: „Einer der besten Ratschläge, die du einem Choreographen oder Filmemacher geben kannst ist: Unterstreiche deinen Höhenpunkt mit Hilfe einer Diagonalen!“¹⁴⁴

¹⁴³ Bei diesem Text – verfasst für die englische Zeitschrift *Life and Letters to-day* im Jahr 1936 – handelt es sich um ein fiktives Gespräch zwischen Lotte Reiniger und einem Bekannten. Alfred Happ berichtet, dass Lotte Reiniger *Film as ballet* – so der Originaltitel – in Form eines Zwiegesprächs angelegt hat, um die Themen, welche im Text angesprochen werden, für den/die LeserIn plastischer abhandeln zu können. Herr Happ ist überzeugt davon, dass Carl Koch der eigentliche Verfasser des Textes war, in dem Sinn, dass Lotte Reiniger Koch auseinandergesetzt hat, worüber sie in dem Text Auskunft geben will, woraufhin Koch den Text dann für die Publikation formuliert hat.

¹⁴⁴ Reiniger, Lotte: „Film als Ballett. Ein Gespräch zwischen Lotte Reiniger und ihrem Bekannten“ In: Happ, S. 159.

Es folgt der erste Zwischentitel¹⁴⁵:

*Snip! and we have the king's RSVP!*¹⁴⁶

Snip! and the magic birds have set her free

Seeking the lentils from the ashes, but

"No place at Court", they tell her, "for a slut."

In der nachfolgenden Sequenz steht Aschenputtel weinend in einem Torbogen, platziert in der Mitte des Bildes. Von links nähert sich ein Bote. Er übergibt Aschenputtel einen Brief – ganz offensichtlich die Einladung zum Fest des Prinzen auf dem königlichen Schloss. Der Bote tritt ab und der Bildausschnitt schliesst sich halbkreisförmig – wie ein Fächer, den man zusammenklappt – nach Richtung links unten. In einer Naheinstellung zeigt Aschenputtel der Stiefmutter den Brief und tritt aus dem Bild. Die Stiefmutter legt ihre Lorgnette an, um den Brief zu lesen. Sie ruft ihre leiblichen Töchter, sie treten ins Bild, die eine von rechts, die andere von links. In der darauffolgenden Sequenz zieht die Komik ein.¹⁴⁷ Die einzelnen kleinen Szenen, aus denen sich die lustige Interpretation der Toilette der Stiefschwestern und der Stiefmutter für den Ball zusammensetzt, sind von einem auffallenden Rhythmus der Bilddramaturgie gekennzeichnet. Wenn die dicke Schwester rechts im Bild sitzt und das Aschenputtel sich im linken Bildrand mit der Schnürung des Korsetts derselben abquält, so steht die dünne Schwester in der darauffolgenden Szene links, und das Aschenputtel kniet rechts zu ihren Füßen, woraufhin im nächsten Bild rechts die Stiefmutter thront und das Aschenputtel folglich wieder von links aus die Haare kämmen muss.

Die nächste Szene beginnt mit einem kleinen erleuchteten Ausschnitt im linken unteren Bildrand. Zu sehen ist Aschenputtel, wie es am Boden kniet und den auf

¹⁴⁵ Optisch verweist Lotte Reiniger in den Zwischentiteln wiederum auf das Papier als Material, indem der einzelne Zwischentitel nicht vollständig auf einmal eingeblendet, sondern Zeile für Zeile freigegeben wird. Das Schwarz, welches die Zeilen überdeckt, wird Stück für Stück, im Rhythmus der Reime, wie ein Streifen Papier von links nach rechts abgerissen.

¹⁴⁶ Abkürzung für *répondez s'il vous plaît* = um Antwort wird gebeten.

¹⁴⁷ vgl. Kapitel *Grimms und Reiniger – Ein Vergleich*, S. 39.

einem ihm entgegengestreckten Fuss befindlichen Schuh schnürt. Wer die Trägerin des Schuhs ist, bleibt noch im Dunkeln. Dies ist nicht die einzige Szene im Film, in der der Fokus auf jemandes Fuss gelegt wird. Reiniger betont durch die dramaturgische Akzentuierung von Füßen deren Bedeutung für das Märchen und treibt so den Fortgang der Geschichte beinahe nach Hitchcockscher Manier¹⁴⁸ an. Aschenputtel achtet zu dem Zeitpunkt, an dem es seiner Schwester den Pantoffel anzieht, noch nicht auf das Schuhwerk. Die ZuseherInnen aber wissen bereits um die Bedeutung des Objekts. Oder zumindest können sie, wenn sie das Märchen nicht kennen, durch die Betonung eines tragenden Elementes der erzählten Geschichte – in dem Fall Füße und Schuhe – erahnen, dass das, was passieren wird, mit Füßen und Schuhen zusammenhängt. Es wird auffallen, dass es Füße in Grossaufnahme zu bestaunen gibt, oder eine Figur im Film ihre Füße aufmerksam betrachtet, oder die Schwestern ihre Schuhe am Bettrand stehen haben, wenn es darum geht, möglichst schnell in die Stube zu rauschen, um einen gläsernen Pantoffel¹⁴⁹ anzuprobieren etc. Lotte Reiniger lenkt den Blick des/der ZuschauerIn nicht zuletzt durch eben diese optische Hervorhebung des Corpus Delicti.

Nun öffnet sich der Bildausschnitt, die Gesamtsituation wird überschaubar. Aschenputtel hockt in der Küche auf dem Boden und bindet der dünnen Stiefschwester, die mit erhobener Nase am Herd lehnt, den Schuh. Gehfertig, dreht sich die Schwester um und verlässt die Szenerie, Aschenputtel weint, die Stiefmutter kommt. Aschenputtel muss ihr den Kopfschmuck – der aussieht wie die Mischung aus einem Bündel Federn und einer jener Scherzartikelblumen, aus denen auf Druck hin Wasser spritzt – zurechtrücken. Es stürzt auf die Knie, um die Stiefmutter anzuflehen, auch auf das Fest gehen zu dürfen. Hier verkleinert sich der Bildausschnitt, der Fokus liegt auf Aschenputtel und seiner Stiefmutter, wie sie einander gegenüberstehen. Und wieder ist dieses Bild ein Verweis auf die nächste Sequenz, in der die beiden Frauen in Grossaufnahme zu sehen sind, wie

¹⁴⁸ Das Kasperltheater-Prinzip: Die ZuschauerInnen erblicken den Bösewicht – das Krokodil – vor dem Kasperl.

¹⁴⁹ wahlweise auch einen goldenen

sie debattieren. Die Stiefmutter kippt ein Kübelchen mit Linsen auf den Boden. Im nächsten Bild – Aschenputtel und die Stiefmutter sind in einem halbkreisförmigen Ausschnitt zu sehen, der sich, nachdem die Stiefmutter abtritt, öffnet und wieder die Küchensituation zum Vorschein bringt – kniet Aschenputtel am Boden und wühlt ein bisschen im Haufen Linsen rum, als ihm die rettende Idee kommt. Es geht zum Fenster und ruft die Vögel, die in die Küche geflogen kommen und sich auf Aschenputtel und Linsenkübel niederlassen. Die Sanduhr im nächsten Bild gibt Aufschluss über das Verstreichen der Zeit, die Vögel fliegen davon, eine Taube lässt die letzte gute Linse in den Kübel fallen, die Stiefmutter kommt zurück. Es folgt erneut eine Grossaufnahme von ihr und Aschenputtel, die beiden diskutieren, die Mutter geht, ins Bild tritt die dicke Schwester, die Aschenputtel eine lange Nase macht und die dünne Schwester, die die Zunge rausstreckt. Beide treten ab, Aschenputtel bleibt weinend zurück. Aus der Traum vom Fest.

Darauf der Zwischentitel:

*Snip! and she gathers from her appletrees
the golden gown of the Hesperides,
the silver coach. But "When the clock strikes one"
warn the bird- voices, "Cinderella, run!"*

Aschenputtel findet sich nun am Grab der Mutter. Es giesst die Blumen, kniet am Grab nieder und wirft die Hände zum Himmel. Die Blätter im Baum beginnen zu rascheln, fallen auf Aschenputtel nieder, im nächsten Moment steht es mit festlicher Robe bekleidet da. Zwei herbeifliegende Tauben setzen Aschenputtel einen Schleier auf, einer der Vögel spricht zu ihm – wohl die Mahnung, dass es pünktlich um Mitternacht zuhause sein soll, weil der Zauber dann seine Wirkung verliert – und schliesslich fallen Pferde und eine Kutsche aus dem Baum, zunächst klein und in einem gezackten Rahmen fokussiert, im nächsten Bild – Kutsche und Pferde sind noch immer von einem zackigen Rahmen umgeben, der Rest des Bildes ist Schwarz – werden Kutsche und Pferde so gross, dass Aschenputtel einsteigen und zum Schloss davonfahren kann.



Eine Kutsche für Aschenputtel, noch nicht gross genug.

Reiniger lässt die Kutsche von links nach rechts fahren und schickt ihr einen schwarzen Bildstreifen hinterher, als würde man mit dem Zuziehen eines Vorhangs die Szene beschliessen.

Zwischentitel:

*Snip! and the ball, the lights, the trumpeters,
the high Pavane¹⁵⁰, the prince's heart – all hers.
Snip! and when Time remorseless seeks to trip her
Flying, she takes his soul, but leaves her slipper.*

Im Schloss passiert nun Folgendes: Die Sequenz wird damit eingeleitet, dass hinter drei schwarzen Bahnen, die wie Vorhänge hochgezogen werden, drei Musikanten auf einer Balustrade stehen und – vielleicht Fanfaren – spielen, um die Festgäste anzukündigen. Die drei Bahnen fahren wieder runter, das Bild ist nun

¹⁵⁰ „[frz., eigtl. „(Tanz) aus Padua“] aus Italien stammender, würdevoll geschrittener Hoftanz, der im 16./17. Jh. in Italien, Frankreich und Spanien sehr beliebt war. Er stand meist in ungeradem Takt, ohne Auftakt, mit Schrittfolgen vor- und rückwärts, später auch mit Rundfiguren. [...] In der Instrumentalmusik bildet die Pavane das Kernstück der dt. Tanzsuiten um 1600 bis 1650, dort oft als Padoana bezeichnet.“ In: *Brockhaus. Die Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden*. 16. Band NORE-PERT. Leipzig/Mannheim 1998, S. 653.

schwarz. Jetzt begrüßen Prinz und Königspaar die Gäste. Das Bild schliesst sich zu einem Brustbild des Prinzen hin, der kurz im Schweinwerferkegel zu sehen bleibt, bis auch er vom Schwarz verdeckt wird. Es folgt das Aschenputtel. Nachdem es der königlichen Familie seine Aufwartung gemacht hat, tritt es nach rechts aus dem Bild, der Prinz hinterher, König und Königin stehen auf und wollen wissen, was passiert. Im nächsten Bild sitzt Aschenputtel auf einem Sessel, hinter ihm, erhöht auf einer Art Balkon, thronen Stiefmutter und die Stiefschwestern und beobachten gestresst, wie der Prinz die unbekannte Schöne zum Tanz führt. Aschenputtel und der Prinz tanzen. In einer Grossaufnahme sind nun Kopf von Königin und König zu sehen, beide lächeln und rollen belustigt mit den Augen, der König nickt.¹⁵¹ Im nächsten Ausschnitt sieht man eine sternförmige Uhr, es ist zehn vor eins.¹⁵²

Das nächste Bild erwächst aus einem weissen Herz mit Verästelungen, aus dessen Mitte sich wiederum die schwarze Figur des Aschenputtels herausentwickelt, während die weissen Verästelungen zur Gänze verschwinden und nur eine weisse Fläche als Hintergrund für die Figuren bleibt. Der Prinz tritt ins Bild, gibt Aschenputtel eine Rose, sie küssen sich. Aschenputtel lässt die Rose fallen, der Prinz kniet nieder, alles sehr dramatisch. Wieder ist die sternenförmige Uhr zu sehen, mittlerweile schlägt es Eins. Aschenputtel lässt die Rose fallen und stürzt davon, der Prinz hinterher.

Die Tatsache, dass Aschenputtel um ein Uhr flüchten muss, ist bemerkenswert. Obwohl ihm in der Grimmschen Vorlage¹⁵³ weder von einem Täubchen noch einer guten Fee eingeschärft wird, dass es vor Mitternacht zuhause sein soll, übernimmt Reiniger diesen Teil der Geschichte, der bei Perrault¹⁵⁴ vorkommt, in ihrem Film,

¹⁵¹ vgl. Kapitel *Grimms und Reiniger – Ein Vergleich*, S. 40, Fussnote 131.

¹⁵² In der Grimmschen Fassung von *Aschenputtel* gibt es die Klausel des Vor-Mitternacht-Zuhause-Sein nicht.

¹⁵³ Hier heisst es lediglich, dass Aschenputtel jedes Mal dann fortwollte, als es Abend wurde, vgl. *Aschenputtel* S. 75 – 77.

¹⁵⁴ „Sie [Aschenbrödel] versprach ihrer Patin, daß sie nicht versäumen werde, den Ball vor Mitternacht zu verlassen.“ Perrault, Charles: *Aschenbrödel*. In: Perrault, Charles: *Feenmärchen aus alter Zeit. Mit Illustrationen von Gustav Doré*. München 1976, S. 99.

nur dass die Zeit, zu der Aschenputtel zuhause sein muss, im Fall ein, und nicht zwölf Uhr ist.¹⁵⁵

Nachdem also Aschenputtel in Bedrängnis geraten ist und die Stufen des Schlosses hinab rennt, verliert es einen Schuh, hüpfte in die Kutsche und fährt davon, der Prinz hinterher. Im nächsten Ausschnitt befindet sich Aschenputtel wieder am Grab der Mutter, Kutsche und Pferde verschwinden verkleinert wieder im Baum, das Kleid fällt ab. Aschenputtel kniet am Grab der Mutter und sieht aus wie vor der rauschenden Ballnacht. Der Prinz stürzt herbei, erkennt die zuvor noch Angebetete in ihrem Küchenornat nicht und zieht enttäuscht von dannen. In der nächsten Sequenz sieht man den Prinzen die Stufen zum Schloss hochsteigen. Er findet Aschenputtels Schuh, bringt ihn seinen Eltern und erklärt ihnen wohl, dass dies der Schuh seiner zukünftigen Braut sei, die es im ganzen Land zu suchen und zu finden gälte. Wieder treten die drei Musikanten auf und kündigen diesmal die höfischen Berater an.



Die königlichen Berater, brütend, über dem geheimnisvollen Schuh.

¹⁵⁵ vgl. dazu den Zwischentitel, S. 50.

Es folgt die schon beschriebene groteske Szene mit dem Triumph des Hofnarren.¹⁵⁶



Der Hofnarr freut sich über die Belohnung.

Darauf der nächste Zwischentitel:

*Snip! and what can a royal lover do,
but tell the world "My kingdom for a shoe".
They search they measure. Ladies pinch and strain
the sister even cuts her foot – in vain.*

Nach dem Zwischentitel ist erneut die sternenförmige Uhr zu sehen, deren Schlägen Aschenputtel zum hektischen Verlassen des höfischen Festes veranlasst hat. Die Zeiger kreisen schnell, bis sie stehen bleiben und sieben Uhr anzeigen. So früh zieht der Prinz – begleitet von Fahnenträgern, Musikanten und einem Diener, der unter einem Baldachin mit dem auf einen Polster gebetteten Schuh einerschreitet – in einer Karawane Richtung Aschenputtel. Das Bild ist zunächst schwarz. Langsam tut sich in der Mitte von links nach rechts gehend ein

¹⁵⁶ vgl. Kapitel *Grimms und Reiniger – Ein Vergleich*, S. 41.

Balken auf, in dem die Prozession – zuerst auffallend langsam – im Gänsemarsch vorbeizieht. Mit der letzten Figur schliesst sich der Streifen, das Bild ist wieder vollkommen schwarz.



Auf der Suche nach der verlorenen Braut.

Es folgt eine Strecke von kurzen Ausschnitten. Im ersten öffnet sich das Bild wie der Vorhang einer Theaterbühne von unten nach oben, zu sehen sind die beiden Stiefschwestern, auf ihrem Himmelbett sitzend. Sie blicken einander an, die dünnere steckt neugierig den Kopf aus dem Bett. Das nächste Bild erklärt, warum – auf der Strasse steht der Trompeter des Königsohns und lärmt, Menschen stecken ihre Köpfe aus den Fenstern. Die Stiefschwestern steigen hastig – eine rechts, die andere links – aus dem Bett und schlüpfen in ihre Pantoffeln, während Aschenputtel im nächsten Bild, eingehüllt von einem nach oben hin spitz zulaufenden, weissen Oval auf einem Schemel sitzt und seine Füße betrachtet. Das Bild öffnet sich zur Totalen, die Stiefmutter kommt und stopft Aschenputtel in die im Boden eingelassene Luke. Die erste Stiefschwester tritt auf und nimmt auf dem Schemel Platz.

Nun kommt der Diener mit dem Schuh, der Prinz hinterher, die Stiefschwester begrüsst den Wunschgatten mit einem Knicks, lässt sich erneut auf dem Schemel nieder, um den Schuh anzuprobieren, hinter ihr taucht rechts im Bild die Stiefmutter auf. Nun folgt die eindrucksvolle Grossaufnahme mit dem Fuss und dem Schuh, das Messer wird gezückt, der halbe Fuss ist ab und der restliche Stumpfen macht keine Probleme mehr.¹⁵⁷

In der folgenden Totalen präsentiert die Stiefschwester dem Prinzen stolz den Schuh mit dem passenden Fuss. Der Königssohn reckt begeistert die Hände gen Himmel und reicht der vermeintlichen Braut die Hand. Die beiden reiten im nächsten Bild auf dem Pferd in Richtung Schloss, Blut tropft aus dem Schuh der Stiefschwester.

Zwischentitel:

For snip! a bird has whispered in his ear.

Seek in the cellar, prince! Your bride is here

*She comes, she fits the shoe: she curtseys, and
passes for ever into fairyland.*

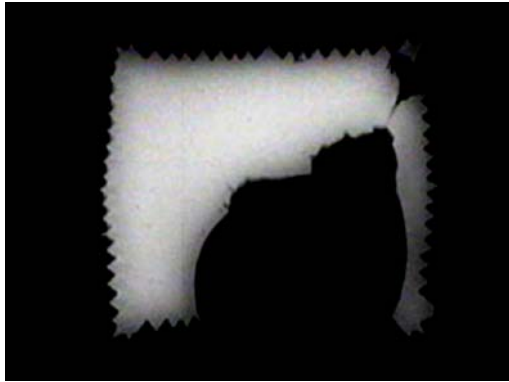
Die beiden Täubchen umschwirren den Fuss der Stiefschwester, der Prinz sieht, dass „das Blut als dicker Klumpen aus dem Schuh der bösen Stiefschwester

¹⁵⁷ Rudolf Arnheim weist in einem Artikel über die Filme Lotte Reinigers von 1928 auf Folgendes hin: „Die Silhouette ist nicht so wirklichkeitsnah wie ein plastisches Ding, und sei es noch so phantastisch erdacht; sie bewahrt dadurch den Zuschauer, besonders den kindlichen, vor dem Entsetzen, das sich einstellt, wenn Märchenhaftes bis über einen gewissen Grad der Anschaulichkeit hinaus greifbare Wirklichkeit wird. Die bewegliche Silhouette hält mit Charme ganz die richtige Grenze zwischen Kunstprodukt und Leben; man glaubt ihr genug, um gefesselt zu werden, und man glaubt ihr nicht genug, um bei dem Erlebnis des Übernatürlichen eine Gänsehaut zu kriegen.“ Arnheim, Rudolf: „Lotte Reinigers Schattenfilme“ In: Arnheim, Rudolf: *Kritiken und Aufsätze zum Film*. Herausgegeben von Helmut H. Diederichs. München/Wien 1977, S. 210. Die Art der Rezeption, welche Arnheim hier beschreibt, ist mit Sicherheit eine interessante und zulässige in Bezug auf den Silhouettenfilm. Allerdings lassen die Figuren Lotte Reinigers aufgrund ihrer authentischen Bewegung schnell vergessen, dass es ZuschauerIn/Zuschauer hier mit Papier und Blech zu tun hat. Man verfällt den Bewegungen der menschlich gewordenen Figur und so kann es passieren, dass das Grausen, welches man empfindet, wenn das Messer den Fuss der Schwester wie Butter durchdringt, das selbe ist wie jenes, das beispielsweise die Szene eines mit einem Rasiermesser durchschnittenen Augapfels verursacht.

fällt.“¹⁵⁸ Er wendet das Pferd und reitet zurück. Als er dort ankommt, ist – im nächsten Bild – die falsche Braut schon in Ohnmacht gefallen. Der Prinz trägt sie ins Haus, wirft sie der Mutter in die Arme und deutet ihr mit der Hand, die Schwindlerin aus seinem Blickfeld zu entfernen. Die Mutter schleift die Tochter aus dem Bild. Eine der Tauben kommt geflogen und setzt sich auf den Schemel, die andere folgt und setzt sich auf die Bodentür. Beide Vögel nicken in Richtung Kellerluke, da eilt aber schon die zweite Stiefschwester herbei, verscheucht die Viecher und lässt sich auf den Schemel fallen. Der Prinz kniet vor ihr nieder und versucht ihr den Schuh über den Fuss zu streifen. Wieder folgt eine Grossaufnahme, zu sehen sind die Hand des Prinzen mit dem Schuh und der dicke Fuss der Stiefschwester, der sich ohne Erfolg in den Pantoffel quetschen will. Wieder nähert sich das Messer, welches aber diesmal von der Hand des Prinzen weg geschlagen wird.

In der darauf folgenden Totalen deutet der Prinz auf das Schuhdebakel, stampft wütend mit dem Fuss auf und weist der Stiefschwester mit einem Fingerzeig den Weg aus seinen Augen. Enttäuscht entfernt sich die zweite falsche Braut. Der Prinz hält den Schuh in der Hand, betrachtet ihn. Da kommen erneut die zwei Täubchen geflogen. Eines schnappt sich den Schuh und stellt ihn auf den Boden. Beide Vögel ziehen mit ihren Schnäbeln die Bodentür zur Kellerluke auf. Aschenputtels Kopf wird sichtbar, der Prinz hebt es aus seinem Gefängnis heraus, stellt es auf den Boden, Aschenputtel setzt sich auf den Schemel. Der Prinz kniet vor ihm nieder und zieht der richtigen Braut den Schuh über den Fuss. Begeistert küsst er Aschenputtels Fuss, Aschenputtels Hand und Aschenputtels Mund. Im nächsten Bild beobachtet die Stiefmutter in Grossaufnahme, was passiert und gerät darüber so in Rage, dass sie sich aufbläht und in zwei Hälften zerspringt. Die Stiefschwester werden Zeuginnen der Tragödie und weinen.

¹⁵⁸ Hiller, M.: „Der Silhouettenfilm“ In: *Der Kinematograph* Nr. 881 vom 6. Jänner 1924, zitiert nach Deutsche Kinemathek Berlin (Hg.): *Lotte Reiniger. Eine Dokumentation*. Berlin 1969, S. 8.



Die Stiefmutter bläht sich auf ...



...und zerspringt...



...in zwei Teile.

Abschliessend reiten Aschenputtel und der Prinz auf seinem Pferd zum Schloss. Sie werden von den zwei Täubchen umschwirrt, während sie sich küssen. Und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute.

5.3. Die Zwischentitel

- snip** I 1. (*cut, cutting action*) Schnitt
(*sound*) Schnipsen
2. (*of paper*) Schnipsel, Schnippel
(*from newspaper*) Ausschnitt
II schnippeln

Die Zwischentitel dienen als Kapitelzusammenfassungen bzw. Vorschauen auf das, was den/die RezipientIn in den einzelnen Akten erwartet. Durch das “Snip!“, mit dem die Verse des Dichters Humbert Wolfe, die er für die Zwischentitel von *Aschenputtel* getextet hat, eingeleitet werden, wird ausserdem eine Zäsur angezeigt, die Handlung schlägt einen neuen Weg ein. Zum anderen imitiert “Snip!“ das Geräusch der Schere, die das Papier schneidet und verweist natürlich auf den Filmschnitt selbst, wobei dieser bei Lotte Reiniger anders zu lesen ist, als bei herkömmlichen Filmen, ist doch schon jedes einzelne Bild aufgrund der Stopmotion-Technik ein Schnitt für sich.

6. 1922 und 1954 – Die Kür und die Pflicht

1954 dreht Lotte Reiniger für die BBC und das amerikanische Fernsehen einen weiteren *Cinderella*-Film, diesmal nach der Vorlage von Charles Perrault. Was nun die Gestaltung und Bearbeitung des Stoffes angeht, so veranschaulichen der *Aschenputtel*- und der *Aschenbrödel*-Film sehr schön den künstlerischen Anspruch der 1920er Jahre – die Kür – und das von Zeitdruck und inhaltlicher Zensur geprägte Produkt der 1950er Jahre – die Pflicht.

Aschenputtel entsteht 1922 am Institut für Kulturforschung. Die Zeit ist aufregend, der Film ist ein noch relativ neues Medium und ein weites Feld für Experimente, Berlin beherbergt zahlreiche KünstlerInnen, es findet ein reger Austausch statt,

„man kannte sich untereinander“¹⁵⁹, wie es Alfred Happ ausdrückt. Hinzu kommt mit Sicherheit, dass Lotte Reiniger nicht unter Zeitdruck arbeiten muss und freie Hand bei der Gestaltung des Märchenstoffes für diesen Film hat. Ganz anders verhält es sich mit *Aschenbrödel* 1954. Zwar wohnt Lotte Reiniger zu der Zeit, als sie die Märchenfilmserie für die BBC und das amerikanische Fernsehen produziert, schon im „Abbey Art Centre“ in New Barnet¹⁶⁰, der Einfluss der avantgardistischen Gruppierungen des Berlins der 1920er, die durch den Krieg jäh zerstört wurden, aber fehlt. Dazu Alfred Happ:

So fehlten Lotte Reiniger, als sie in den fünfziger Jahren in London wieder Filme drehte, die Freunde und Weggefährten. Ein künstlerischer Gedankenaustausch und gegenseitiger Ansporn fanden nicht mehr statt. Lotte Reiniger hat das immer bedauert.¹⁶¹

Und der Zeitplan ist straff, Lotte Reiniger hat nur eineinhalb Jahre, um dreizehn Filme von je zehn Minuten Länge zu drehen.¹⁶² Zwei dieser Filme, *Puss in Boots* und *The Little Chimney Sweep*, sind gekürzte Fassungen von Reiniger-Filmen aus 1934 und 1935. *The Magic Horse* wiederum zeigt die Zauberpferdszenen aus *Die Abenteuer des Prinzen Achmed*.¹⁶³ Alfred Happ beschreibt die Märchenfilme der 50er wie folgt: „Bei den neu produzierten Filmen kam künstlerisch und technisch nichts Neues hinzu. Der erworbene Reichtum an gestalterischem Können und

¹⁵⁹ Interview mit Alfred Happ

¹⁶⁰ 1950 gründet William Ohly diese KünstlerInnenkolonie in New Barnet. vgl. Happ, S. 81, 82. Brigitta Ashoff, die Lotte Reiniger für ein Interview in New Barnet besucht, trifft auf dem Weg dorthin einen Milchmann, der über das Abbey Arts Centre Folgendes erzählt: „Ja, das Abbey Arts Centre kenne ich, das ist eine alte Künstlerkolonie in New Barnet. Es gibt da ein paar Häuschen und Ateliers und ein paar Künstler, junge und alte. Und da ist auch noch ein verwilderter, wunderschöner Garten, ein romantisches Plätzchen, aber meilenweit vom nächsten Busstopp entfernt.“ FAZ vom 14. November 1981, ohne Paginierung.

¹⁶¹ Happ, S. 154.

¹⁶² Alfred Happ weist darauf hin, dass in verschiedenen Publikationen verschiedene Filmtitel dieser Serie genannt werden. Er listet in Anlehnung an ein Prospekt der Produktionsfirma Primrose Productions von 1956 folgende Titel auf: *Cinderella*, *Thumbelina*, *Puss in Boots*, *The Magic Horse*, *The Caliph Stork*, *Hansel and Gretel*, wobei dieser Film in den meisten Filmographien mit 1955 ausgewiesen wird, *Snow White and Rosered*, *The Gallant Little Tailor* (für den Lotte Reiniger auf der Biennale in Venedig 1955 den Silbernen Delphin in der Kategorie Fernsehkurzfilme erhält; vgl. Happ, S. 185), *The Grasshopper and the Ant*, *The Little Chimney Sweep*, *The Three Wishes*, *Sleeping Beauty* und *The Frog Prince*. vgl. Happ, S. 82.

¹⁶³ vgl. Happ, S. 83.

künstlerischen Motiven wurde variiert.¹⁶⁴ Tatsächlich finden sich im *Aschenbrödel* 1954 ganz deutlich erkennbare Anleihen an das *Aschenputtel* von 1922:

Die abwesenden Eltern

Während in *Aschenputtel* 1922 die Stiefmutter eine tragende Rolle spielt, der Vater hingegen nicht vorhanden ist, sind die Eltern in *Aschenbrödel* 1954 gänzlich abwesend. Dieser Umstand fällt allerdings nicht weiter ins Gewicht, wenn man den Film mit der literarischen Vorlage von Perrault vergleicht, in der nur zu Beginn des Märchens erzählt wird, dass ein Edelman eine zweite Ehe eingeht, danach werden sowohl Vater als auch Stiefmutter nicht mehr erwähnt.

Die Stiefschwestern

Wie 1922 ist eine der Schwestern gross und dünn, die andere klein und dick. Als sich die beiden für den Ball auf dem Schloss zurechtmachen, muss *Aschenbrödel* erneut von der einen zur anderen hetzen, um beim Frisieren und Ankleiden zu helfen. So muss es der dicken kleinen Stiefschwester auch wieder das Korsett schnüren, diesmal allerdings halten die Schnürbänder.¹⁶⁵ Und *Aschenbrödel* muss der Dünnen auch wieder die Schuhe anziehen, nur dass diese nicht am Küchenherd lehnt, sondern an ihrem Schminktischchen.

Die Verwandlung

Wie im Perrault-Text beschrieben, fährt *Aschenbrödel* in einer Kutsche am Hofe vor. So auch bei Reiniger, allerdings in beiden Versionen, sowohl 1922 als auch 1954, obwohl die Kutsche im Grimmschen Text nicht vorkommt.

¹⁶⁴ Happ, S. 83.

¹⁶⁵ Was Perrault in seinem Märchen beschreibt – „[...] man zerriß über ein Dutzend Schnürbänder, so fest schnürte man sie, um ihnen schlankere Hüften zu geben [...]“ – passiert optisch umgesetzt in *Aschenputtel* 1922. *Aschenbrödel*, S. 97.

Szenen auf dem Fest

Es wird getanzt, 1922 wie 1954. Während das Königspaar in *Aschenbrödel* 1954 rechts im Bild unter einem Baldachin thront und der Prinz im Vordergrund die Gäste begrüsst, ist dieses Setting in *Aschenputtel* 1922 links im Bild platziert. Das Königspaar, welches in *Aschenputtel* 1922 mit Wohlgefallen den Prinz und das unbekannte Mädchen beim Tanz beobachtet, wird 1954 durch das Geschehen eher in ein Staunen versetzt.



Das Königspaar 1922 freut sich...



... und staunt 1954.

Die Kellertür im Boden

Die Szene, in der Aschenputtel in den Keller verfrachtet wird, damit dem Prinz die richtige Braut erst vorenthalten bleibt, kommt sowohl in der Fassung der Grimms als auch in der Perraults nicht vor. Lotte Reiniger hat diese Szene hinzugefügt, beide Male daran gekoppelt, dass die Figur des Aschenputtel bzw. Aschenbrödel auf einem Schemel sitzt und seine Füße betrachtet, nachdem die Botschaft ins Land ging, dass der Königssohn auf der Suche nach der Besitzerin des Schuhs ist. Während in der Version von 1922 die Stiefmutter Aschenputtel in den Keller stopft, besorgen dies 1954 die Stiefschwestern, was nahe liegt, nachdem die Stiefmutter hier nicht mitspielt.



Was die Stiefmutter 1922 besorgt...



...erledigen 1954 die Stiefschwestern.

Das Happy End

Sowohl 1922 als auch 1954 zeigt das Schlussbild einen verliebten Prinzen und ein verliebtes Aschenputtel/Aschenbrödel. Das Paar reitet auf dem Pferd des Königssohnes in Richtung Schloss und – dem positiven Schluss eines Märchens gemäss – einer ewig glücklichen Zukunft entgegen.



Und wenn sie nicht...



...gestorben sind...

6.1. Unterschiede zu 1922

Die Figuren von *Aschenbrödel* 1954 sind in ihrer Erscheinung und in der Art, wie sie geschnitten sind, ziselierter und feiner als die Figuren der Fassung von 1922. Dieses feine Erscheinungsbild kooperiert mit der Märchenfassung von Perrault, der in seinem Text stellenweise genaue Beschreibungen der Personen, ihres Auftretens und ihres Aussehens angibt. Perrault lebte von 1628 bis 1703, die Kostümierung der Figuren aber erweist der Epoche des Rokoko – also der Zeit nach Perrault – eine Referenz, beispielsweise treibt Lotte Reiniger die dekadente Erscheinung der dünnen Stiefschwester auf die Spitze, indem sie deren Haupt fürs Fest im Schloss mit einer Belle Poule-Perücke¹⁶⁶ verziert.



Toilette anno Rokoko.

Ausserdem erfolgt die Metamorphose von *Aschenbrödel* in der Perrault-Version nicht am Grab der Mutter, sondern mithilfe des Zaubers seiner Patin, der Fee, die

¹⁶⁶ „Belle Poule, Coiffure à la (frz.), auch *Coiffure à la frigate*, höfische Damenfrisur um 1780, in der eine aus Seide gefertigte Fregatte (etwa 60 cm breit und ebenso hoch) eingearbeitet war in Erinnerung an das gleichnamige siegreiche Schiff, mit dem Frankreich 1778 am Nordamerikanischen Unabhängigkeitskrieg gegen England teilgenommen hatte. Die B.P. wurde vom französischen Hoffriseur Léonard Autier für Königin Marie Antoinette gearbeitet.“ In: Loschek, Ingrid: *Reclams Mode- und Kostümllexikon*. Stuttgart 1999, S. 125.

mit der Unterstützung von Mäusen und Täubchen das Aschenbrödel für den Ball am Hofe des Prinzen ausstattet.



Überraschendes Auftauchen der Patin Aschenbrödels,
von Beruf: Fee.

Was in der Version von 1954 gänzlich fehlt, sind die von Lotte Reiniger gefertigten Bild-Ausschnitte, die den dramaturgischen Aufbau der Szenen mitbestimmen und den Blick des/der ZuschauerIn lenken – Einfassungen der Figuren in Spotlights, diagonale Bildebenen und schwarze Flächen, die wie Vorhänge auf- und zugezogen werden, um Sequenzen zu eröffnen bzw. zu beenden. Eine Offstimme übernimmt das Erzählen des Märchens¹⁶⁷. Die Stimme übertönt meistens die von Freddie Phillips komponierte Filmmusik, in einzelnen Passagen aber arbeitet die Musik an der Dramaturgie des Filmes mit, beispielsweise, als die Uhr zwölf schlägt und Aschenbrödel gerade noch rechtzeitig aus der Kutsche vor die Haustür hüpfet, bevor der Zauber seine Wirkung verliert. Diese Szene wird von den Schlägen eines Glockenspiels begleitet. Entsprechend der Länge des Filmes ist die literarische Version stark gekürzt, viele der von Perrault detailreich beschriebenen Szenen müssen wegfallen.

¹⁶⁷ Für die Analyse des Filmes diente die deutschsprachige Fassung von *Aschenbrödel*, erschienen auf VHS im Filmverlag absolut MEDIEN.

6.2. Adaption der Inhalte

So wie sich die beiden Filme von Lotte Reiniger in Gestalt und Inhalt unterscheiden, gibt es Unterschiede zwischen den literarischen Vorlagen. Während das *Aschenputtel* der Grimms sich durch einen klaren Fortgang der Geschichte auf Kosten der Ausformung der Charaktere¹⁶⁸ auszeichnet, versieht Perrault die Figuren seines *Aschenbrödel* sehr wohl mit kleinen Andeutungen über deren persönliche Beschaffenheit: die Frau, die Aschenbrödels Vater in zweiter Ehe heiratet, ist „das hoffärtigste und stolzeste [Weib], das je ein Mensch gesehen hat“¹⁶⁹; die jüngere Schwester nennt Aschenputtel „Aschenbrödel“, weil sie „[...] nicht ganz so unmanierlich war wie die ältere“¹⁷⁰ etc. Während das *Aschenputtel* der Grimms in einem beträchtlichen Teil der Geschichte immer wieder mit der toten Mutter konfrontiert wird, egal, ob es ans Grab geht, um es zu pflegen, die Tote zu beweinen oder den Zauber der Verwandlung zu erfahren, ist in der Fassung von Perrault von all dem nichts zu spüren. Aschenbrödel wird durch den Zauber der Fee verwandelt.

Inhaltlich gesehen war es eine logische Konsequenz, die Perrault-Version für die Serie von Kinderfilmen für die BBC und das US-Fernsehen zu wählen, als sie nicht zuletzt unter einem pädagogischen Gesichtspunkt im Gegensatz zur Grimm-Version vollständig ungrausam ist – Zehe und Ferse bleiben dran und am Schluss werden den Stiefschwestern von den Täubchen nicht die Augen rausgepickt, sie werden sogar vom Aschenbrödel mit „zwei vornehmen Herren am Hofe“¹⁷¹ verheiratet. Lotte Reiniger über den Unterschied zwischen dem Film von 1922 und dem Film von 1954:

„Im allgemeinen mache ich meine Geschichten spontan und denke nicht an Kinder. Aber wenn man eine Serie fürs Fernsehen macht, gibt es da bestimmte Voraussetzungen. Man muß sich an der Mentalität von

¹⁶⁸ wie sie für das europäische Volksmärchen laut Max Lüthi typisch ist: „[...] denn das Märchen zeigt uns flächenhafte Figuren, nicht Menschen mit lebendiger Innenwelt.“ Lüthi, S. 16.

¹⁶⁹ *Aschenbrödel*, S. 93.

¹⁷⁰ *Aschenbrödel*, S. 94.

¹⁷¹ *Aschenbrödel*, S. 108.

Kindern ausrichten. [...] Als ich 1922 in Deutschland *Aschenbrödel*¹⁷² machte, war alles anders. [...] Die Schwestern Aschenbrödels schneiden sich die Füße ab, um in den Schuh zu passen. Das Blut fließt. Die Version, die ich in England gemacht habe ist die viel elegantere Fassung von Perrault.“¹⁷³

7. Hänsel und Gretel

7.1. Die Vorlage der Grimms

Hänsel und Gretel leben mit ihrem Vater, einem Holzhacker, und dessen Frau¹⁷⁴ in einem Haus am Rande des Waldes. Die Familie ist arm und „als große Teuerung“¹⁷⁵ – Steuern vielleicht – das Land heimsucht, reicht das Geld nicht mal mehr fürs Essen. Die Mutter stiftet den Vater an, die Kinder gemeinsam im Wald auszusetzen, so dass sie den Weg nach Hause nicht mehr finden, damit die Eltern nicht zusätzlich zu ihren eigenen noch zwei andere Mägen versorgen müssen. Der Vater sträubt sich zuerst gegen diese fürchterliche Idee, willigt dann aber ein. Hänsel und Gretel, die vor Hunger nicht schlafen können, hören, was die Eltern beschliessen. Gretel ist verzweifelt und weint, Hänsel versichert ihr, sie müsse nicht traurig sein, er hat eine Idee. Daraufhin schleicht er aus dem Haus und sammelt im Mondschein funkelnde Kieselsteine, die zur Umsetzung seines gefinkelten Plans dienen sollen.

Tags darauf weckt die Mutter Hänsel und Gretel in aller Frühe, um mit ihnen und dem Vater im Wald Holz zu sammeln. Sie gibt beiden je ein Stück Brot. Auf dem Weg ins Innere des Waldes blickt Hänsel immer wieder zurück. Als der Vater fragt,

¹⁷² Streng genommen handelt es sich hier – gemäss der literarischen Vorlage – um *Aschenputtel*.

¹⁷³ Lotte Reiniger zitiert nach Roda, Jean Pierre und Pierre Jouvanceau: „Entretien avec Lotte Reiniger“ In: *Banc Titre* No. 13. Paris Juni 1980, S. 9. zitiert nach Happ, S. 83.

¹⁷⁴ Wie sich später anhand der Formulierung herausstellen soll, ist die Frau des Holzhackers die im Märchen oft und gern platzierte Stiefmutter, vgl. *Hänsel und Gretel* In: *Kinder- und Hausmärchen*. Stuttgart 1999, S. 53.

¹⁷⁵ *Hänsel und Gretel*, S. 52.

was das soll, gibt ihm Hänsel zur Antwort, dass er nach der Katze Ausschau hält, die auf dem Dach sitzt. Tatsächlich lässt Hänsel aber bei jedem Blick Richtung Haus ein Kieselsteinchen auf den Boden fallen, um so den Weg nach Hause zu markieren. Mitten im Wald angekommen, trägt der Vater den Kindern auf, Holz zu sammeln. Er will ein Feuer entzünden, an dem sich die Kinder wärmen können, während er und seine Frau Holz hacken. Als das Feuer brennt, fordert die Mutter Hänsel und Gretel auf, ein wenig zu schlafen, wenn das Holz fertig gehackt ist, holen die Eltern sie wieder ab. Die Kinder essen ihr Brot und wiegen sich in Sicherheit, weil sie meinen, das Geräusch der Axt des Vaters zu hören – in Wahrheit hören sie einen Ast, der, angebunden an einem Baum, im Wind hin- und herschlägt. Schliesslich schlafen die beiden ein, als sie erwachen, ist es finstere Nacht. Gretel weint, aber Hänsel kann sie trösten, denn als der Mond aufgeht, funkeln die Kieselsteine und zeigen den Geschwistern den Weg nach Hause an. Hänsel und Gretel erreichen ihr Haus am Morgen. Die Mutter öffnet ihnen die Tür und schützt falsche Besorgnis über das Verschwinden der Kinder vor. Der Vater freut sich darüber, dass Hänsel und Gretel wieder zuhause sind. In der Nacht darauf wiederholt sich die Anstiftung der Mutter zur Kindesaussetzung, wieder belauschen Hänsel und Gretel das Gespräch. Als Hänsel erneut losgehen will, um Kieselsteine zu sammeln, findet er die Haustür verschlossen. Gretel weint wieder, doch ihr Bruder hat einen neuen Plan.

Am nächsten Tag bringen die Eltern ihre Kinder – jedes wiederum mit einem Stück Brot ausgestattet – noch tiefer in den Wald. Auf dem Weg blickt sich Hänsel angeblich nach dem Täubchen um, das auf dem Dach sitzt, während er seine Scheibe Brot, zerlegt in Krumen, am Weg ausstreut. Bevor die Kinder am Feuer wieder einschlafen, teilt Gretel ihre Jause mit Hänsel.

Die Kinder wachen in der Nacht auf und warten, bis der Mond aufgeht. Das nutzt diesmal aber nichts, die Vögel des Waldes haben die Brotkrumen weggefressen. Hänsel und Gretel versuchen, ohne Wegweiser nach Hause zu finden – vergeblich, sie irren umher und können sich nur von Beeren ernähren. Am Mittag des dritten Tages sehen sie einen weissen Vogel auf einem Ast. Er fliegt los, die

Kinder folgen ihm und kommen an ein Häuschen, aus Brot gebaut, mit einem Dach aus Lebkuchen und Fenstern aus Zucker. Hänsel und Gretel, völlig ausgehungert, beginnen das Haus anzuknabbern. Dass sie aus dem Inneren des Hauses eine Stimme hören, stört sie zuerst nicht weiter, doch dann geht die Tür auf und heraus tritt „eine steinalte Frau, die sich auf eine Krücke stützte.“¹⁷⁶ Hänsel und Gretel erschrecken, aber die Alte beschwichtigt sie, führt sie ins Haus und gibt ihnen allerhand zu essen. Mit vollen Bäuchen legen sich die Geschwister in sauber bezogenen Betten zum Schlafen „und meinten, sie wären im Himmel.“¹⁷⁷ Das Glück soll nicht lange währen, denn

die Alte hatte sich nur so freundlich angestellt, sie war aber eine böse Hexe, die den Kindern auflauerte, und hatte das Brothäuslein bloß gebaut, um sie herbeizulocken. Wenn eins in ihre Gewalt kam, so machte sie es tot, kochte es und aß es, und das war ihr ein Festtag. Die Hexen haben rote Augen und können nicht weit sehen, aber sie haben eine feine Witterung, wie die Tiere, und merken's, wenn Menschen herankommen.¹⁷⁸

Am nächsten Morgen holt die Hexe Hänsel und trägt ihn in den Stall, den sie mit einer Gittertüre versperrt. Sie geht zurück zu Gretel, rüttelt sie wach und befiehlt ihr, für Hänsel zu kochen, damit er schön fett werde, denn die Hexe will ihn essen. Gretel weint ob dieser Grausamkeit, nützen tut es nicht. So bekommt Hänsel das beste Essen, während sich Gretel mit Krebschalen begnügen muss. Die Hexe geht nun jeden Morgen zum Stall und lässt sich von Hänsel einen Finger entgegenstrecken, um zu prüfen, ob er denn auch schon schön Fett angesetzt hat. Hänsel aber führt die Hexe hinters Licht und hält ihr einen dünnen Knochen entgegen, den sie begreift und aufgrund ihrer schlechten Sehfähigkeiten nicht als solchen identifiziert. Zwar wundert die Hexe sich, lässt aber einige Zeit verstreichen, bis sie nach vier Wochen die Geduld verliert und Gretel ankündigt, dass sie deren Bruder am nächsten Morgen schlachten und kochen will. Gretel ist verzweifelt, ruft Gott an, wünscht sich, die wilden Tiere im Wald hätten sie und ihren Bruder gefressen, denn so wären sie wenigstens gemeinsam gestorben.

¹⁷⁶ *Hänsel und Gretel*, S. 59.

¹⁷⁷ ebd.

¹⁷⁸ ebd.

Am nächsten Tag muss Gretel den Kessel mit Wasser aufhängen und ein Feuer entzünden. Bevor die Hexe Hänsel kocht, will sie backen. Sie hat den Ofen schon eingeheizt und den Teig bereits geknetet und drängt nun Gretel unter dem Vorwand, man müsse überprüfen, ob der Backofen schon heiss genug wäre, dazu, in den Ofen zu kriechen und nachzusehen. Tatsächlich will die Hexe Gretel in den Ofen stossen und braten. Das Mädchen durchschaut den Plan, stellt sich dumm und behauptet, es wüsste nicht, wie es in den Ofen gelangen solle, die Hexe möge es bitte vormachen. Zwar ärgert sich die Alte, steckt aber schliesslich doch den Kopf in den Backofen. Gretel nutzt die Gunst des Moments, gibt der Hexe einen Stoss, schmeisst die Ofentür zu und schiebt den Riegel vor. Die Hexe heult „ganz grauselig“¹⁷⁹, Gretel rennt weg vom Ofen, und so muss die Alte verbrennen. Gretel befreit ihren Bruder aus dem Käfig, die Geschwister fallen sich um den Hals und küssen sich. Beide gehen ins Haus der Hexe und entdecken in allen Ecken Schatzkästen mit Edelsteinen und Perlen. Hänsel füllt seine Taschen, Gretel ihre Schürze voll. Sie machen sich auf den Weg nach Hause, gehen durch den Wald, bis sie an ein Wasser gelangen und vor dem Problem stehen, wie sie dieses passieren. Gretel entdeckt eine weisse Ente und bittet sie, ihnen beim Übersetzen behilflich zu sein. Die Ente kommt zu ihnen geschwommen, Hänsel setzt sich auf sie drauf und bedeutet Gretel, es ihm gleichzutun, Gretel aber will, dass die Ente sie in zwei Etappen über das Wasser bringt, weil beide auf einmal zu schwer wären. So geschieht es, die Geschwister langen sicher ans andere Ufer, gehen weiter durch den Wald, alles kommt ihnen immer bekannter vor, bis sie endlich ihr Haus erblicken. Sie fangen an zu laufen, kommen beim Haus an, stürzen in die Stube, dem Vater direkt in die Arme. Der war schrecklich unglücklich über den Verlust der Kinder, „die Frau aber war gestorben“¹⁸⁰. Die Kinder leeren die Schätze aus ihren Taschen, und von da an musste die Familie nie mehr hungern, sie lebten glücklich und zufrieden. Das Märchen endet mit den Worten: „Mein Märchen ist aus, dort läuft eine Maus, wer sie fängt, darf sich eine große, große Pelzkappe daraus machen.“¹⁸¹

¹⁷⁹ *Hänsel und Gretel*, S. 61.

¹⁸⁰ *Hänsel und Gretel*, S. 62.

¹⁸¹ ebd.

7.2. Der Film

Zum Stil des Filmes ist zu sagen, dass er sich in die Reihe der anderen Märchenfilme, die Lotte Reiniger 1953/54 produziert hat, eingliedert. Eine Erzählerstimme spricht sowohl die für den Film adaptierten Textpassagen als auch die Monologe der Hexe – mit verstellter Stimme.¹⁸² Im Gegensatz zu *Aschenbrödel* 1954 ist diese Erzählerstimme sehr dominant, was wohl daran liegen mag, dass sich *Aschenbrödel* ziemlich genau an die Perrault-Vorlage hält, während *Hänsel und Gretel* in der Version von Lotte Reiniger eklatante Veränderungen erfährt – das Märchen wird neu erzählt. Es macht den Eindruck, als dienten die Bilder von *Hänsel und Gretel* mehr zur Illustration der Erzählung und als würde nicht umgekehrt der Ton dazu dienen, die Bilder zu erläutern.

Der Film beginnt damit, dass Hänsel und Gretel Hand in Hand aus dem Haus treten, gefolgt von der Mutter, die eine Schüssel trägt und sich auf der Bank vor dem Haus niederlässt. Sie winkt die Kinder zu sich, hebt Hänsel hoch und lässt ihn behutsam wieder zu Boden. Gretel deutet mit ihrem Finger bildauswärts, der Erzähler lässt uns wissen, dass sie und Hänsel heute auf der Wiese spielen wollen und berichtet:

Die Mutter war etwas ängstlich, aber schliesslich gab sie doch nach, nur mussten die Kinder ihr versprechen, nicht zu weit zu gehen, damit sie ihren Weg zurück finden könnten.

Sie ermahnt die Kinder, nicht zu weit vom Haus wegzugehen und verleiht ihrer Forderung mit erhobenem Zeigefinger Nachdruck. Hänsel und Gretel hüpfen vergnügt davon, die Mutter nimmt ihre Schüssel auf und fängt an zu rühren, sie sieht den Kindern kurz nach.

Auf der Wiese angekommen, pflückt Gretel Blumen, während Hänsel einem Schmetterling nachjagt: „*Sie fanden es wunderschön auf der Wiese, und sie ver-*

¹⁸² Für die Analyse des Filmes diente die deutsche Fassung von *Hänsel und Gretel*, erschienen auf VHS im Filmverlag absolut MEDIEN.

gassen vollständig, was sie der Mutter versprochen hatten.“ Hänsel ist derart versessen auf den Schmetterling, dass er erst wieder zu sich findet, als er vor einem grossen Baum steht, der den Rand des Waldes markiert. Gretel ist noch immer mit Blumenpflücken beschäftigt, sie flicht einen Kranz und setzt ihn auf. Währenddessen taucht auf dem grossen Baum, von Hänsel unbemerkt, ein Eichhörnchen auf, Gretel tritt hinzu. Das freche Tier wirft ein Stück Ast auf Hänsels Kopf, er und seine Schwester erblicken den Missetäter, und was dem Hänsel noch vor ein paar Sekunden der Schmetterling, ist ihm jetzt das Eichhörnchen. Der Junge jagt dem Tier über Stock und Stein in den Wald nach, Gretel hinterher. Und als sie so dahinrennen, erblicken sie ein Reh auf einer Lichtung. Hänsel versucht sich anzupirschen, das Reh flüchtet. Die Kinder sehen ihm nach, und so hat das Eichhörnchen erneut die Chance, Hänsel mit Ast zu bewerfen, die Jagd wird wieder aufgenommen, immer weiter dringen Hänsel und Gretel in den Wald vor:

„Sie hatten sich tief in dem dunklen Wald verloren. Und plötzlich sahen sie ein herrliches kleines Haus. Die Wände waren aus Pfefferkuchen, die Fenster aus Zucker und das Dach aus Marzipan. Die Pforte öffnete sich von selbst und die Kinder gingen hinein. Hänsel naschte und es schmeckte ihm, und Gretel naschte, und es schmeckte ihr, und sie beide machten sich dran, zu essen.“

Gretel hebt Hänsel hoch, damit er Lebkuchen vom Dach brechen kann. Die Kinder teilen den Lebkuchen in zwei Hälften, als sie eine weibliche Stimme vernehmen – *„Knapper, knapper, Knäuschen...“* – und lassen das erbeutete Essen fallen. Nun tritt die Hexe – gestützt auf einen Stock – aus der Tür, die Kinder sehen sie erschrocken an.¹⁸³ Die Hexe fordert die Kinder auf, ins Haus zu kommen, es geschehe ihnen kein Leid. Hänsel versteckt sich hinter Gretel. Die Kinder zögern, der grossen alten Frau mit der langen Nase, den grossen Brillen¹⁸⁴ und den knorrigen Fingern zu folgen. Dann aber zieht die Hexe zwei Schlecker hervor, mit denen sie Hänsel und Gretel weiter in das Innere des Gartens, zum Haus hin

¹⁸³ Ein kleiner Regiefehler: Gretel hält den zuvor in zwei Hälften gebrochenen und danach fallengelassenen Lebkuchen wieder in einem Stück in der Hand und versteckt ihn nun hinter ihrem Rücken.

¹⁸⁴ Die sie wohl trägt, weil Hexen – wie wir aus dem Grimm-Märchen wissen – schlecht sehen, vgl. Kapitel *Die Vorlage der Grimms*, S. 70.

lockt.¹⁸⁵ Die beiden sind so mit dem Geniessen der Leckerei beschäftigt, dass die Hexe Gelegenheit hat, sie mit einem Zauber zu belegen, der die Kinder, wie sie da stehen mit ihren Schleckern in der Hand, erstarren lässt: *„Jetzt seid ihr starr, jetzt bleibt ihr hier, und nimmer kommt ihr fort von hier“*, keift die Hexe und schickt ein grausiges Lachen hinterher. Sie schiebt mit ihrem Stock die Porte wieder zu, Hänsel und Gretel sind im Reich der Hexe eingeschlossen. Die böse alte Frau feiert den Beutezug mit einer Freudentanz, steigt dann auf ihren Besen und fliegt davon.

Mittlerweile bricht im Hause Hänsels und Gretels die Sorge ein, der Erzähler berichtet: *„Die armen Eltern konnten sich einfach nicht vorstellen, was den armen Kindern passiert sein konnte, und trotz allem Suchen konnten sie nicht die geringste Spur finden.“* Der niedergeschlagene Vater versucht, seine traurige Frau zu trösten. Und während die Eltern weiter auf die Rückkehr der Kinder hoffen, kehrt die Hexe auf dem Besen zu ihrem Haus zurück. Sie stibitzt Gretel den Blumenkranz vom Kopf und die Kinder erwachen aus ihrer Starre. Sie erschrecken vor der Hexe, Hänsel versucht sich zu verstecken, schon packt die Hexe seine Schwester und drückt ihr den Besen in die Hand mit den Worten: *„An Gretel: Du musst jetzt für mich arbeiten.“* Hänsel will den Moment nutzen um zu flüchten. Er kriecht zum Zaun und versucht über ihn drüberzuklettern, doch die Hexe bemerkt den Fluchtversuch. Sie bekommt den Jungen mit dem gebogenen Griff ihres Stocks um den Hals zu fassen und zieht ihn vom Zaun weg: *„Kleines Mäuschen, aus dem Häuschen, komm zurück, sonst brichst Du's Gnick!“* Die Hexe schickt Gretel zum Arbeiten vor den Schuppen und stopft Hänsel zur Gans in den Käfig.¹⁸⁶

Gretel beobachtet vom Schuppen aus das gemeine Spektakel, als ein unverhofftes Helferlein auftaucht: das freche Eichhörnchen. Der Erzähler berichtet,

¹⁸⁵ Noch ein kleiner Regiefehler: Als Hänsel und Gretel das Haus der Hexe erreichen, haben sie die Gartenpforte schon längst passiert und müssten infolgedessen nicht erst herangelockt werden, damit die Hexe in weiterer Folge die Gartenpforte hinter ihnen schliessen und sie so einsperren kann, sie befinden sich bereits in der Umzäunung.

¹⁸⁶ Vom Erzähler erfährt man, dass die Hexe die Gans im Käfig gefangen hält, um sie zu mästen und als Sonntagsbraten zu verspeisen.

wie Gretel dem Tier ihr Leid klagt: „*Gretel weinte bitterlich und sagte dem Eichhörnchen, es sei an allem Schuld. Nun war das Eichhörnchen sehr traurig und versprach alles zu tun, den Kindern zu helfen.*“ Daraufhin beratschlagen das Eichhörnchen und Gretel, was zu tun ist, um Hänsel aus den Fängen der Hexe zu befreien.



Gretel verbündet sich mit dem vermeintlichen Unglücksbringer.

Als Hänsel hilfesuchend einen Arm zwischen den Gitterstäben hindurch Richtung Gretel streckt und von der Hexe bedroht wird, stellt sich seine neue Kumpanin, die Gans, schützend vor ihn. Die Hexe wendet sich ruckartig zu Gretel um. Die deutet dem Eichhörnchen, sich zu verstecken. Das Tier schlüpft in einen der am Boden stehenden Kübel und macht sich schliesslich mit schnellen Sprüngen durch die anderen Kübel aus dem Staub, während die Hexe damit beschäftigt ist, Gretel auszuschimpfen. Das Eichhörnchen ist in der Zwischenzeit beim Käfig angelangt, hüpft auf ihn drauf und erhält Instruktionen: „*Die Gans sagte dem Eichhörnchen, es solle den Zauberstock der Hexe zerbrechen.*“



Konspiration No. 2.

Nun verlangt die Hexe von Gretel, ihren Besen zu waschen. Zu diesem Zwecke zieht das Mädchen einen grossen Waschzuber hervor und geht mit der Bürste daran, den Flugapparat der Hexe zu reinigen. Nach einer letzten kurzen Besprechung mit der Gans, knabbert das Eichhörnchen einen der Gitterstäbe entzwei, sodass das Federvieh durch massives Flügelschlagen aus dem Käfig ausbrechen kann. Die Gans gibt ein lautes Schnattern von sich, ruckartig dreht sich die Hexe zu ihr um und eröffnet den Kampf mit der passenden Einleitung: *„Du dummes Tier, du dumme Gans, zieh dir die Federn aus dem Schwanz.“* Die Hexe will sich nun mit dem Stock auf die Gans stürzen, verfehlt diese aber und geht zu Boden. Sie steht wieder auf und schultert den Besen, das Eichhörnchen springt auf den Reisig und ist offenbar so schwer, dass der Besen aus der Hand der Hexe nach hinten kippt. Hänsel im Käfig bekommt ein Stück des Flugapparats zu fassen und zerrt daran. Die Hexe ist im Begriff, das Gleichgewicht zu verlieren und um diesen Prozess zur Vollendung zu bringen, stösst ihr die Gans einen der Eimer in die Magengrube, zweites K.O. für die Hexe, sie liegt lang gestreckt auf dem Bauch am Boden. Das Eichhörnchen ist in der Zwischenzeit auf den Hut der Widersacherin gehüpft, und die Gans langt mit ihrem Schnabel kräftig zu. Sie beisst die Hexe in die Nase, sodass das Eichhörnchen Gelegenheit hat, die Brille von der eingezwickten Nase zu stehlen und sie der Gans zu geben, die

mittlerweile wieder ausgelassen hat. Gretel, dezent mit Waschzuber der Szene beistehend, wirft dem Eichhörnchen die Bürste zu. Die Gans zieht der Hexe den Hut vom Kopf, Hänsel im Käfig bekommt erneut den Besen zu fassen und piesackt die Hexe damit so gut es geht, nachdem das Eichhörnchen des Kopf der Alten mit der Bürste unsanft bearbeitet hat. Schnell flüchtet das Eichhörnchen auf den Reisig des Besens und lässt mal schnell die Bürste auf die Hexe fallen, die bereits damit beschäftigt ist, mit der Gans um den Zauberstock zu streiten.



Eichhörnchen und Gans...



...überwältigend...



...und bestrafend.

Nun kommt Gretel ins Spiel. Als die Hexe über die Gans stolpert und zu Boden fällt, haut Gretel den Waschzuber auf sie drauf. Einer Schildkröte gleich hat die Hexe nun den Bottich panzerartig auf dem Rücken kleben, die Gans hüpfte auf den Zuber und Gretel hat nun endlich Gelegenheit, der Bösen den Stock zu entreissen. Die Hexe ist mittlerweile mit dem Zuber umgekippt, ihr Hintern ist eingeklemmt, sie kann sich nicht befreien. Gretel geht zum Käfig. Sie hat ein Ende des Stocks in Händen, das andere reicht sie Hänsel. Nun setzt sich das Eichhörnchen auf die Mitte des Stocks und fängt an zu nagen, als nur noch ein kleiner Teil Holz die beiden Enden zusammenhält, stoppt das Eichhörnchen und Hänsel und Gretel brechen den Zauberstock entzwei: *„Im selben Moment, da der Stock zerbrach, war auch der Zauber der Hexe gebrochen und sie zerplatzte in tausende kleine Stücke.“* Die Hexe richtet sich auf, schmettert den Zuber von sich und zerplatzt. Gretel, das Eichhörnchen und Hänsel – noch immer im Käfig gefangen – beobachten entsetzt, was passiert. Doch dann öffnet sich plötzlich wie von Geisterhand die Tür des Käfigs, Hänsel ist endlich frei, er und Gretel fallen einander in die Arme und springen vor Glück. *„Das Pfefferkuchenhaus verschwand und sie waren erlöst.“* Hänsel und Gretel bedanken sich bei ihren Helferchen, der Gans und dem Eichhörnchen, und stehen nun aber vor dem Problem, wie sie den Weg nach Hause finden sollen. Wieder springt das Eichhörnchen ein und rennt in den Wald, die Geschwister und die Gans hinterher. Die Bande stolpert übermütig durch das Dickicht, an der Lichtung treffen sie

wieder das Reh, diesmal in Begleitung eines Hasen. Plötzlich bleibt die Gans stehen, denn „[sie] konnte nicht so schnell laufen und blieb zurück, aber Gretel sagte, sie würden warten.“ So geschieht es, die Gans kann aufschliessen, auch das Reh ist noch dabei.

Vor ihrem Haus sitzen die Eltern mit vor Trauer hängenden Köpfen, als der Vater plötzlich aufblickt, die Mutter tut es ihm gleich.¹⁸⁷ Das Eichhörnchen ist mittlerweile schon auf der Wiese angekommen, auf der das Verhängnis der Geschwister seinen Lauf nahm. Es bleibt stehen und wird von Hänsel überholt, Gretel und die Gans stürzen auch vorbei, und schliesslich rennt das Eichhörnchen selbst wieder los, das Reh bleibt stehen. „Die lieben Eltern freuten sich unendlich, ihre Kinder wieder zu haben und sie baten die Gans und das Eichhörnchen, für immer bei ihnen zu bleiben, und sie lebten alle glücklich zusammen.“ Überglücklich schliessen die Eltern ihre Kinder in die Arme. Die Familie ist wieder vereint und um zwei Haustiere reicher.



Gruppenbild mit Gans und Eichhörnchen.

¹⁸⁷ Es ist nicht auszumachen, ob sie etwas gesehen oder gehört haben, wahrscheinlich beides.

7.3. Liebende Eltern, tierische Helfer und kein Ofen

Es tun sich bemerkenswerte Unterschiede im Vergleich zwischen der Version der Grimms und dem Film von Lotte Reiniger auf:

Hänsel und Gretel

In der literarischen Vorlage ist Hänsel derjenige, der Pläne ausheckt, um nach Hause zurückzukehren und er tröstet seine Schwester, wenn sie verzweifelt ist. Im Film rennt Gretel ihrem kleinen Bruder zwar etwas kopflos in den Wald nach, aber sie ist diejenige, die als Schutzschild für Hänsel fungiert, wenn dieser sich aus Angst vor der Hexe versteckt, und sie bewahrt die Nerven und steht im richtigen Moment mit dem Waschzuber bereit, um bei der Überwältigung der Hexe mitzuwirken und so den Bruder aus dem Gefängnis zu befreien.

Die Eltern

1954 ist an Kindesaussetzung nicht zu denken. Sie ist auch gar nicht nötig, denn das ursprüngliche Motiv für diesen Akt – die Tatsache, dass laut Stiefmutter vier Mägen schwieriger zu füllen sind als zwei, für die das Essen ohnehin nicht reicht – ist in der Version Lotte Reinigers nicht präsent, im Gegenteil: die Mutter tritt gleich zu Beginn des Filmes mit einer Schüssel aus dem Haus und dieses Bild stellt klar, dass in dieser Familie Futterneid, verbunden mit der Angst ums Überleben, keine Rolle spielt. Hänsel und Gretel wachsen behütet auf, die Mutter macht sich Sorgen und legt ihren Kindern nahe, sich zum Spielen nicht zu weit vom Haus zu entfernen. Auch sind die Eltern voll der Sorge, als ihre Kinder nicht mehr zurückkehren und als Hänsel und Gretel unbeschadet nach Hause kommen, sind die Eltern überglücklich und wohlauf – keine Rede vom Tod der (Stief)Mutter.

Eichhörnchen und Gans

Um die Kinder in die Arme der Hexe zu treiben, bedarf es eines Eichhörnchens¹⁸⁸, das, als es nach der Gefangennahme der Kinder auf dem Grundstück der Hexe wieder auftaucht, aus schlechtem Gewissen¹⁸⁹ die Rolle eines Helferleins bekleidet, um Sühne zu üben. Eichhörnchen und Gans werden zu den Verbündeten, die den Kindern aus der Gefangenschaft helfen. Die Selbständigkeit der Grimmschen Geschwister, die sich durch Eigensinn und Überlebenstrieb selbst aus den Fängen der Hexe befreien, wird in der Reiniger-Version durch diese zwei Helferchen eingeschränkt, das Eichhörnchen muss seine Schuld wieder gut machen und zwei Tiere sind stärker als eins, also tut sich das Eichhörnchen mit der Gans zusammen, die als tatsächlich Leidtragende sehr an einem Ausbruch interessiert ist, immerhin soll sie als Sonntagsbraten verspeist

werden. Und weil die beiden Tiere so gut waren, werden sie Teil des Happy Ends und dürfen bei der Familie von Hänsel und Gretel bleiben.

Die Hexe

Warum die Hexe die Kinder gefangen hält, bleibt ungeklärt, es macht den Anschein, als wäre ihre Hauptmotivation das Interesse an Gretel als billiger Arbeitskraft. Hänsel ist nur ein lästiges Anhängsel, das weggesperrt wird, damit es keinen Ärger macht, während seine Schwester für die Hexe arbeiten muss. Rätselhaft bleibt der kleine Abstecher der Hexe auf ihrem Besen. Es ist einigermaßen logisch, dass sie die Kinder für die Dauer des Ausflugs erstarren lässt, sonst könnten diese ja flüchten, warum die Hexe aber davonfliegt bzw. wohin, bleibt der Fantasie von Zuschauerin und Zuschauer überlassen.

¹⁸⁸ Das Eichhörnchen nimmt in Lotte Reinigers Version von *Hänsel und Gretel* den Platz des weissen Vogels aus der Grimm-Version ein, vgl. Kapitel *Die Vorlage der Grimms*, S. 69-70.

¹⁸⁹ Gretel konfrontiert das Eichhörnchen damit, dass es Schuld an ihrer Misere und der ihres Bruders hat, vgl. Kapitel *Der Film*, S. 75.

Lotte Reinigers Hexe ist keine Kannibalin mit roten Augen. Sie mästet eine Gans zum Sonntagsbraten, aber sie isst keine Kinder. Tatsache ist, die Hexe muss weg. Sie besitzt aber keinen Ofen, der ihr Schicksal besiegeln wird, der Zauberstock ist ihr Verhängnis. Sie stirbt nicht, weil sie im Ofen verbrennt, sondern weil sie zerplatzt, ähnlich wie die Stiefmutter im *Aschenputtel* 1922. Dieser Tod ist abstrakter als der Tod durch Verbrennung im Ofen, was Erinnerungen an die Shoah hervorrufen könnte.

Das Pfefferkuchenhaus

Im Märchen der Grimms kehren Hänsel und Gretel nach dem Tod der Hexe noch einmal in deren Haus zurück. Dort finden sie in allen Ecken Schätze, mit denen sie Hosensäcke und Schürze füllen, um sie nach Hause zu bringen und so der Hungersituation ein Ende zu bereiten. In der Version von Lotte Reiniger verschwindet das Haus einfach, nachdem die Hexe zerplatzt ist. Jeglichem Spuk ist nun ein Ende bereitet, und Hänsel und Gretel wollen einfach zu ihren Eltern heimkehren.

Die Rückkehr

Wieder kommt das Eichhörnchen zum Einsatz. Es weist den Geschwistern den Weg nach Hause. Kein Wasser muss passiert, keine Ente um Hilfe gebeten werden, Hänsel und Gretel folgen dem Eichhörnchen durch den Wald. Als die Gans ihre Verbündeten darauf aufmerksam macht, dass sie nicht so schnell laufen könne, warten das Eichhörnchen und die Geschwister auf sie – diese Rücksichtnahme von Seiten Gretels ist möglicherweise ein Äquivalent zum Umgang mit der Grimmschen Ente, der Gretel nicht zumuten will, sie und Hänsel auf einmal über das Wasser zu tragen.

„Nette Silhouettenfilme“

In seinem Buch *Von Caligari zu Hitler* zeichnet Siegfried Kracauer im 10. Kapitel mit dem Titel *Von der Auflehnung zur Unterwerfung* die Entwicklung des deutschen Filmes der 1920er Jahre anhand einzelner Filmbeispiele nach und zieht so seine Schlüsse auf die psychologische Funktionsweise der Menschen jener Zeit. Das aufrührerische Individuum steuert per Unterdrückung seiner Wünsche und Freiheitsbestrebungen geradewegs auf die nationalsozialistische Kollektivbewegung zu. Die „Auflehnung des Sohns“¹⁹⁰ bzw. die Auslebung seiner anarchistischen Ader wird vorerst begrüßt, „als sie [in weiterer Folge] das Verlangen nach Autorität“¹⁹¹ weckt. Diese Entwicklung hin zur kompletten Autoritätshörigkeit gipfelt für Kracauer filmisch im Eskapismus. Unter „zahlreiche[n] unbedeutende[n] Filme[n] der Nachkriegszeit“¹⁹² verbucht er nicht zuletzt die Filme von Lotte Reiniger mit den Worten:

Am Ende der Inflationszeit kam eine neue Mode historischer Schinken auf und eine plötzliche Manie für Filme, die sich um Volkslieder drehten – genau das richtige für Kleinstädter und Ladenmädchen, die nichts als ein warmes Herz zu bieten hatten. In dem winzigen Reich, das sie ihr eigen nannte, schwang Lotte Reiniger anmutig die Scheren und verfertigte eine Reihe hübscher Silhouettenfilme.¹⁹³

1969, zum 70. Geburtstag Lotte Reinigers, veranstaltet die Deutsche Kinemathek Berlin ihr zu Ehren eine Filmretrospektive, begleitend dazu erscheint ein Katalog. Darin ein Text von Werner Dütsch, der Bezug nehmend auf die zeitgenössische Rezeption von Reinigers *Prinz Achmed* konstatiert:¹⁹⁴

Erschreckend ist nicht, daß harmlos nette Silhouettenfilme Beifall finden, erschreckend ist, daß ihre Verteidigung sich gegen die „Errettung der physischen Realität“ richtet, genau gegen das also, was

¹⁹⁰ Kracauer, Siegfried: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt am Main 1984 (erstmalig 1947 bei Princeton University Press), S. 127.

¹⁹¹ ebd. Kracauer bespricht das Phänomen der Unterwerfung anhand des Filmes *Fridericus Rex* (1922) von Arzén von Cserépy. Vgl. S. 124-128.

¹⁹² Kracauer, S. 137.

¹⁹³ Kracauer, S. 137-138.

¹⁹⁴ vgl. Happ, S. 103-105.

Film und Foto qualitativ von anderen Medien unterscheidet. Als die Elogen zu „Achmed“ zu Papier gebracht wurden, waren Feuillade, Stroheim, Griffith und Chaplin bekannt, Eisenstein wurde es gerade. Gegen sie als Möglichkeiten der Kinematographie werden in der Konsequenz Märchenstimmung, Zaubersee und Fabelgestalt ausgespielt. Gestriges Bewusstsein poltert gegen Aufklärung und Massenmedien im Namen der Kunst, sich auf die Seite der Mythenmacher schlagend und die archaisierende, verinnerlichte Idylle propagierend.¹⁹⁵

Abschliessend verweist Dütsch auf die Kritik Kracauers.

Es ist Dütsch zugute zu halten, dass er das Totschlagen verschiedener Ausprägungen des kinematographischen Ausdrucks durch den Vergleich mit den Filmen Lotte Reinigers anprangert. Man soll nicht werten müssen, welche Art von Filmgenre Berechtigung hat, zumindest dann nicht, wenn man die geschmäcklerische Ebene hinter sich lassen will. Dass aber Dütsch seine Auslegung der Reiniger-Rezeption in den 20er Jahren mit dem Zitat Kracauers beschliesst, betont nachdrücklich die Kategorisierung der Arbeit Reinigers als „nette Silhouettenfilme“, deren Nährboden laut Kracauer „das winzige Reich“ ist, welches Lotte Reiniger „ihr eigen nannte“. Dass dieses „winzige Reich“ ein an Lebenserfahrung Gigantisches ist, geprägt von einem neugierigen und wachen Blick auf das, was man Leben nennt, hat Kracauer übersehen. „Ich hab das ganz gut überlebt“,¹⁹⁶ kommentierte Lotte Reiniger die Einschätzung Kracauers. Ihre Filme haben das auch überlebt, denn sie sind – wie das Märchen – zeitlos und schlau und in ihrer Erscheinung so einzigartig, dass sie bis heute ihresgleichen suchen.

¹⁹⁵ Dütsch, Werner: „Bemerkungen zur Position der zeitgenössischen Kritiken“ In: *Lotte Reiniger. Eine Dokumentation*, S. 58.

¹⁹⁶ Lotte Reiniger im *Schwäbischen Tagblatt* vom 11. November 1978, zitiert nach Happ, S. 105.

THE ADVENTURES OF PRINCE ACHMED

or

WHAT MAY HAPPEN TO SOMEBODY TRYING TO MAKE A FULL LENGTH CARTOON IN 1926

by Lotte Reiniger

In the year 1919 I, Lotte Reiniger, was introduced by Paul Wegener, the leading figure of artistic film making in Berlin by this time (STUDENT OF PRAGUE, THE GOLEM, etc.), to a group of young people, who opened up a studio of scientific and artistic films. This group was called Institut fuer Kulturforschung, under the leadership of Dr. Hans Cuerlis, a friend of Paul Wegener. In this Institut I made my first silhouette film, followed by various others, and they did quite well in the cinemas and in advertising. It was the time of the inflation, and the dollars they brought in made us go along quite well.

We had not so much the idea to make money with these films, but more to be able to carry on. For at that time animation was in its infancy; there was just Felix the Cat, Fleischer's cartoons and so forth, Mickey Mouse was far away in the future. For the film-makers of this period, those were the days: with each film we could make new discoveries, find new problems, new possibilities, technical and artistic, we were most eager to execute. The whole field was virgin soil and we had all the joys of explorers in an unknown country. It was wonderful.

Yet, when in 1923, a Berlin banker, Louis Hagen, visited the Institut and saw us at work, and asked us whether we could consider making a full-length picture in silhouettes, we had to think twice. This was a never heard of thing. Animated films were supposed to make people roar with laughter, and nobody had dared to entertain an audience with them for more than ten minutes. Everybody to whom we talked in the industry about that proposition was horrified.

But we did not belong to the industry. We always had been outsiders and we always had done what we wanted to do. Our friends were artists of the same calibre who approached films in their own ways, such as Ruttmann, Bartosch, Richter and Eggeling and others. So we were not afraid of the challenge.

As the making of those silhouette films did not require very expensive equipment nor a great personnel, and money in this time of inflation became less valuable from day to day, our conscience was not overburdened in that direction. So we decided to accept that most tempting proposal.

The banker did not want this film to be made in the framework of the Institut and offered to install a studio for us above his garages in the vegetable gardens of his house in Potsdam. So we went there. We being me and my husband Carl Koch, who had married me meantime, and later on Berthold Bartosch, who had also worked with us in the Institut.

The studio was very low, being an attic under the roof, so the shooting field with its glass plate had to be very near the floor in order to get the camera up high enough in a suitable distance, with just enough space to place the lamps underneath. I had to kneel on the seat of an old dismantled motorcar to execute my manipulation. I liked this very much; it was a much more comfortable position for me than sitting on a swivel chair as I had to do later on.

The whole contraption looked like a four-poster bed, the camera being supported by sturdy wooden beams, on which we could fix and take off to our heart's content every construction we might need for our special effects. In the Institut I had obtained my stop motion with the aid of a bicycle pump, which worked very well. But this time we intended to be as modern as possible, and so at the advice of cameraman Guenther Rittau, who worked for no lesser person than Fritz Lang, we had a motor of a special design installed. I did not take kindly to that motor at all, for it had to be set to work by a lever, a movement which distracted me from my attention to the figures on the glass plate, who demanded a rapt concentration throughout the shooting, whilst the reclining movement of pulling the string of the good bicycle pump allowed my eyes to be fixed on my scene perpetually. Furthermore, I could do it with my left hand and keep my right steady and free from blood pressure for the touch of the figures, which had always required utmost delicacy. Many years later, when I had a technically much more advanced rostrum installed, I ruefully went back to my old-fashioned bicycle pump.

As the theme for this long lasting enterprise we had chosen the Arabian Nights. The action had to show events which could not be performed by any other means. So from all the 1001 stories we sorted out all the events which fell into that category; the flying horse, magic islands, fantastic birds, djinns, sorcerers and witches, transformations and all there is to be found in abundance in these tales, and out of these items we formed the script.

I felt very bashful towards my serious collaborators, to engage them in such a fairy tale world, but for me it was real. "What has this to do with the year 1923?" said Walter Ruttmann. "Nothing," I could only say, "But that I am alive now, and I want to do it as I have the chance." But he did the most wonderful things for this film, and the bits I did together with him are the ones I am most proud of.

I am very proud also of the magnificent sea journey Berthold Bartosch composed and executed for Aladdin's flight. Nowadays, of course, waves are often seen in animation, but this was absolutely brand new. We could not stop Bartosch experimenting with waves afterwards. Only too natural, for one can do anything still better, but we had to finish the film one day. Here it was to the great merit of Carl Koch, the producer, who stopped us from going to seed with endless experiments. He was a real gardener.

So we started in 1923 and finished in 1926: Starting with black-and-white only and gradually developing more scenery as movable backgrounds, using soap and sand and paint on different layers, sometimes two negatives, each done on different animation benches and composed by the different artists entirely after their own conception. The anxiety of this process was sometimes almost unbearable. Whilst working you only see your figures on your composition in one position. What will it look like when it moves, or what the two compositions, which might look all right in themselves, will look like when they are printed together, were riddles whose solution could only be awaited with hope. Many of the things we did are nowadays a household word, but we really did them for the first time. Often we had to experiment for weeks until we got them ready for shooting.

Although this was the time of the silent film, we were anxious to provide our picture with every support to ensure its coming over well to its audience. So we had the musician Wolfgang Zeller collaborating with us throughout this time, composing the score. When for instance a procession was wanted he composed a march, we measured with stop watches and tried to move the figures according to its beat. Or a Glockenspiel was executed to measure. In this period the better theatres employed an orchestra and for the more ambitious films special music was composed. In our score, for this purpose, small pictures of the film were cut out and pasted in, so that the conductor knew where he had to place his intended effects.

For the first performance of the film in London and Paris Wolfgang Zeller was invited to come and conduct the orchestra himself.

The most troublesome time for us came when the inflation stopped. Money was worth something now and we were only half way through. Would our financier allow us to carry on? We finished in Spring 1926.

When the film was finished, we did not find any theatre which wished to play it. So we arranged on our own a first performance at the Volksbuehne, a theatre in the North of Berlin, where Wolfgang Zeller was in charge of the orchestra. His musicians had consented to play for us on a Sunday morning for his sake. We invited the press and all the people we could think of on postcards. As we had led a very remote life during the production, we had not had much contact with the press; our friend Bert Brecht helped us a great deal to invite the right people. It had to be on a Sunday morning, and as it was Spring and good weather had

broken out, we did not think that many people would sacrifice a beautiful morning to see a mysterious, never-heard-of silhouette film in an out-of-the-way theatre. But they all came and the theatre was overcrowded.

There were rows going on among the audience about their seats, which were not numbered, and some people took the numbers of their cloakroom tickets for seat numbers and claimed them angrily. I also saw people who were of great importance to us, like Fritz Lang and Thea von Harbou, sitting on quite unfavourable seats right in front of the screen. Then Dr. Karl With, a renowned expert on the arts, started his opening speech, and the audience calmed down. But became restless again as he talked on and on, much to my amazement, as we had agreed that his address should be only short. Anyhow, finally he stopped and the film started, and the audience reacted very favourably to it.

Only when I went behind the curtain in the first interval (by this time films were projected in reels) I heard what had happened. Just before the start, the projector lens had broken. It was Sunday morning, where on earth could we get another one? To step in front of the already angry audience and tell them that they had made their journey in vain required more courage than any of us possessed. In his despair my husband took a taxi and drove to the big Ufa house. He well knew that it was closed on Sundays, so whether he intended to smash the shop windows or what, I don't know. He stood there and looked at all the brilliant equipment displayed in the windows, when a gentleman approached the entrance, he had a key, and proceeded to open the door. Koch dashed towards him and told him in moving words of our desperate situation in the Volksbuehne, and the gentleman was not only willing to help, but could help. So Koch arrived back at the theatre triumphantly with another lens, and Karl With could stop his unwillingly prolonged speech.



But this was not all. In the middle of the performance, which was enthusiastically received by the audience, a policeman arrived behind stage and ordered us to stop the performance for the theatre was overcrowded. Koch, who was responsible, took flight, climbing a ladder into the upper stage, where the wings were hung, like in a Marx Brothers film. He came down only when the end of the next reel was acknowledged by the audience with a burst of applause. Koch grabbed me by the arm, and introduced me to the baffled policeman as the budding artist on the brink of an obvious success, who would be completely ruined. And what would the enthusiastic audience say if he would stop it with just one more reel to come? The audience clapped on, and I went out to take my bow with a heartrending look at the stern defender of law and order, who said threateningly, "You will hear from me . . ." and went away.

But the real fright was yet to come. In the last reel of that film there is a big battle between black and white spirits, but I saw suddenly something on the screen, something which was neither of those spirits, but obviously smoke. As I knew full well that we had not shot any smoke in that sequence, my heart stood still. Something must be burning on stage. I ran there very frightened, for in that period film was still very inflammable, and if the audience would get the faintest inkling what that smoke meant, panic would be the result. (How right the policeman had been.) But the reason was harmless enough: the stagehands, who wanted to see the film, had placed some wet sacks on the central heating and forgotten to take them away, and they had started smouldering just in front of the projector. The audience, however, had taken the clouds as an artistically intended effect! And so this performance came to a happy ending, especially as its success was followed by a real first night in Paris and later on in the Gloria Palast in Berlin.

Aus: *The Silent Picture* No. 8, Autumn 1970. London 1970, S. 2-4.

Literaturverzeichnis

Acker, Ally: *Reel Women. Pioneers of the Cinema. 1896 to the Present*. London 1991.

Ackermann Marion: *SchattenRisse. Silhouetten und Cutouts*. Herausgegeben von Helmut Friedel. Ostfildern-Ruit 2001.

Ankwicz-Kleehoven, Hans: „Der Prinz Achmed-Film als Kunstwerk“ (= Programmheft des Volksbildungshaus Wiener Urania). Ohne Paginierung und Jahresangabe.

Arnheim, Rudolf: *Kritiken und Aufsätze zum Film*. Herausgegeben von Helmut H. Diederichs. München/Wien 1977.

Ashoff, Brigitta: „Ich glaube mehr an Märchen als an Zeitungen. Eine Begegnung mit der Filmpionierin Lotte Reiniger“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 14. November 1981, ohne Paginierung.

Ausgewählte Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm. Stuttgart 1999.

Balázs, Béla: *Der Geist des Films*. Frankfurt am Main 2001.

Bausinger, Hermann: *Märchen, Phantasie und Wirklichkeit*. Frankfurt am Main 1987.

Beauchamp, Monte (Hg.): *Blab!* No. 11. Seattle 2000.

Benjamin, Walter: *Aussichten. Illustrierte Aufsätze*. Frankfurt am Main 1992.

Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1977.

Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1991.

Benjamin, Walter: *Sprache und Geschichte. Philosophische Essays*. Ausgewählt von Rolf Tiedemann. Stuttgart 1992.

Beyfuss, E. und A. Kossowsky (Hg.): *Das Kulturfilmbuch*. Berlin 1924.

Biesalski, Ernst: *Scherenschnitt und Schattenrisse. Kleine Geschichte der Silhouettenkunst*. München, 1964.

Blackham, Olive: *Shadow puppets*. London 1960.

Bloch, Ernst: *Das Prinzip Hoffnung*. Frankfurt am Main 1985.

Bloch, Ernst: *Die Kunst, Schiller zu sprechen und andere literarische Aufsätze*. Frankfurt am Main 1969.

Brednich, Rolf Wilhelm u. a. (Hg.): *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*. Begründet von Kurt Ranke. Berlin/New York 1990.

Bucher, Edmund und Albrecht Kindt (Hg): *„Film-Photos wie noch nie.“* Giessen 1929.

Crafton, Donald: *Before Mickey. The Animated Film 1898 – 1928*. Chicago/ London 1993.

Faulstich, Werner und Helmut Korte (Hg.): *Fischer Filmgeschichte Band 1. Von den Anfängen bis zum etablierten Medium 1895-1924*. Frankfurt am Main 1996.

Gelder, Paul: „Lotte Reiniger at 80“ In: *Sight and Sound* Summer 1979. London 1979, S. 155.

Gerz, Raimund: „Lotte Reiniger zum 100. Geburtstag“ In: *epd Film* 7/99. 16. Jahrgang. Frankfurt am Main 1999, S. 16-17.

Gombrich, Ernst: *Die Geschichte der Kunst*. Frankfurt am Main 1996.

Halas, John und Roger Manvell: *The Technique of Film Animation*. London/New York 1966.

Happ, Alfred: *Lotte Reiniger 1899–1981. Schöpferin einer neuen Silhouettenkunst*. Tübingen 2004.

Hurst, Heike: „Zum Tode Lotte Reinigers“ In: *Frauen und Film* Heft 29. Berlin 1981, S. 48-49.

Jacob, Georg: *Geschichte des Schattentheaters im Morgen- und Abendland*. Hannover 1925.

Jahrbuch der Sammlung Kippenberg, 1. Band. Leipzig 1921.

Jarman, Derek: *Chroma. Ein Buch der Farben*. Berlin 1995.

Karlinger Felix (Hg.): *Wege der Märchenforschung*. Darmstadt 1973.

Kessler Frank, Lenk Sabine und Martin Loiperdinger (Hg.): *Georges Méliès – Magier der Filmkunst* (= Kintop 2. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films). Basel/Frankfurt am Main 1993.

Kleists Werke in drei Bänden. Herausgegeben und mit einer Einleitung versehen von Bruno Markwardt. Leipzig o. J.

Kluge, Alexander: *Die Patriotin. Texte/Bilder 1-6.* Frankfurt am Main 1979.

Knight, Julia: *Frauen und der Neue Deutsche Film.* Marburg 1995.

Kracauer, Siegfried: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films.* Frankfurt am Main 1984.

Loschek, Ingrid: *Reclams Mode- und Kostümlexikon.* Stuttgart 1999.

Lüthi, Max: *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen.* Tübingen 2005.

Märchen gesammelt durch die Brüder Grimm. Für die Jugend ausgewählt von Fr. Wiesenberger. Herausgegeben vom Lehrerhausverein für Oberösterreich. Linz 1901.

Möller, Kai: *Paul Wegener. Sein Leben und seine Rollen. Ein Buch von ihm und über ihn.* Hamburg 1954.

Monaco, James: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia.* Reinbek bei Hamburg 1998.

Negt, Oskar und Alexander Kluge: *Geschichte und Eigensinn.* Frankfurt am Main 1993.

Paech, Joachim: „Lotte Reiniger: Der Schatten des Körpers des Kinos“ In: *epd Film* 10/94. 11. Jahrgang. Frankfurt am Main 1994, S. 8-9.

Paimann's Filmlisten. Wochenschrift für Lichtbild-Kritik. 4. Vierteljahr 1926. Wien 1926.

Perrault; Charles: *Feenmärchen aus alter Zeit. Mit Illustrationen von Gustave Doré.* München 1976.

Pieńkowski, Jan: *The Fairy Tales.* London 2005.

Propp, Vladimir: *Die historischen Wurzeln des Zaubermärchens.* Wien 1987.

Reiniger, Lotte: „Wie ich den Film 'Die Abenteuer des Prinzen Achmed' machte“
In: *Prager Presse* vom 3. September 1926, S. 7.

Reiniger, Lotte: "Scissors make Films" In: *Sight and Sound* Spring 1936. London 1936, S. 13-15.

Reiniger, Lotte: "The Adventures of Prince Achmed or What may happen to somebody trying to make a full length cartoon in 1926" In: *The Silent Picture* No. 8, Autumn 1970. London 1970, S. 2-4.

Reiniger, Lotte: *Schattentheater Schattenpuppen Schattenfilm. Eine Anleitung.* Tübingen 1981.

Reiniger, Lotte: *Die Hochzeit des Figaro.* Herausgegeben vom Kulturrat der Universitätsstadt Tübingen (= Tübinger Kataloge Nr. 52). Tübingen 1999.

Lotte Reiniger. Eine Dokumentation. Herausgegeben von der Deutschen Kinemathek Berlin. Berlin 1969.

Lotte Reiniger, David W. Griffith, Harry Langdon. Herausgegeben von Kommunales Kino. Frankfurt am Main 1972.

Lotte Reiniger (= Meister des Puppenspiels. Hervorragende deutsche und ausländische Figurentheater der Gegenwart, Heft 34). Herausgegeben vom Deutschen Institut für Puppenspiel. Bochum 1978.

Lotte Reiniger – Silhouettenfilm und Schattentheater (= Katalog zur Ausstellung des Puppentheatermuseums im Münchner Stadtmuseum vom 2. Juni – 17. August 1979). München 1979.

Lotte Reiniger. Schauspieler-Silhouetten. Mozart-Opern. Andersen-Märchen. Aspekte eines Lebenswerks (= Tübinger Kataloge Nr. 17). Herausgegeben vom Kulturamt der Stadt Tübingen. Tübingen 1982.

Lotte Reiniger – Carl Koch – Jean Renoir. Szenen einer Freundschaft. Herausgegeben vom Institut Français de Munich. München 1994.

Lotte Reiniger. Erfinderin des Silhouettenfilms. Herausgegeben von Primrose Film Productions/Kinderkino München e.V. München 2000.

Renoir, Jean: *Mein Leben und meine Filme.* Zürich 1992.

Sadoul, Georges: *Geschichte der Filmkunst.* Wien 1957.

Schobert Walter: *The German Avant-Garde Film of the 1920's.* Herausgegeben vom Goethe-Institut München. München 1989.

Schönemann, Heide: *Paul Wegener. Frühe Moderne im Film.* Stuttgart/London 2003.

Thiel, Reinold E.: *Puppen- und Zeichenfilm oder Walt Disneys aufsässige Erben.* Berlin 1960.

Werner, Bruno E.: „Die Abenteuer des Prinzen Achmed. Lotte Reinigers Silhouettenfilm“ In: *Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst*. Band 57. München 1928, S. 155 – 160.

Wesselski, Albert: *Versuch einer Theorie des Märchens*. Reichenberg in B. 1931.

Zglinicki, Friedrich v.: *Der Weg des Films*. Hildesheim 1979.

Filmverzeichnis

Aschenbrödel. Kurzfilm (GB 1954). Nach einer Vorlage von Charles Perrault. Buch und Regie: Lotte Reiniger. Musik: Freddie Phillips. Produktion: Primrose Productions, London.

Cinderella. Kurzfilm (D 1922). Nach einer Vorlage der Brüder Grimm. Buch und Regie: Lotte Reiniger. Text der Zwischentitel: Humbert Wolfe. Produktion: Institut für Kulturforschung, Berlin.

Die Geschichte des Prinzen Achmed. Spielfilm (D 1923-1926). Nach Geschichten aus *Tausend und einer Nacht*. Buch und Regie: Lotte Reiniger. Mitarbeit: Berthold Bartosch, Alexander Kardan, Carl Koch, Walter Ruttmann, Walter Türck. Musik: Wolfgang Zeller. Produktion: Comenius Film, Berlin.

Die Patriotin. Spielfilm (D 1979). Buch und Regie: Alexander Kluge. DarstellerInnen: Hannelore Hoger, Alfred Edel, Hans Heckel u.a. Produktion: Kairos Film, München.

Die Wahrheit der Märchen. Dr. Ulrike Sprenger über Heimkehr aus der Fremde, den Tod des Hühnchens und das kürzeste Märchen der Welt (= News & Stories vom 8. Februar 2004). Dokumentation (D 2004). Buch und Regie: Alexander Kluge.

Hänsel und Gretel. Kurzfilm (GB 1955). Nach einer Vorlage der Brüder Grimm. Buch und Regie: Lotte Reiniger. Musik: Freddie Phillips. Produktion: Primrose Productions, London.

Lotte Reiniger. Hommage an die Erfinderin des Silhouettenfilms. Dokumentation (D 1999). Buch und Regie: Katja Raganelli.

