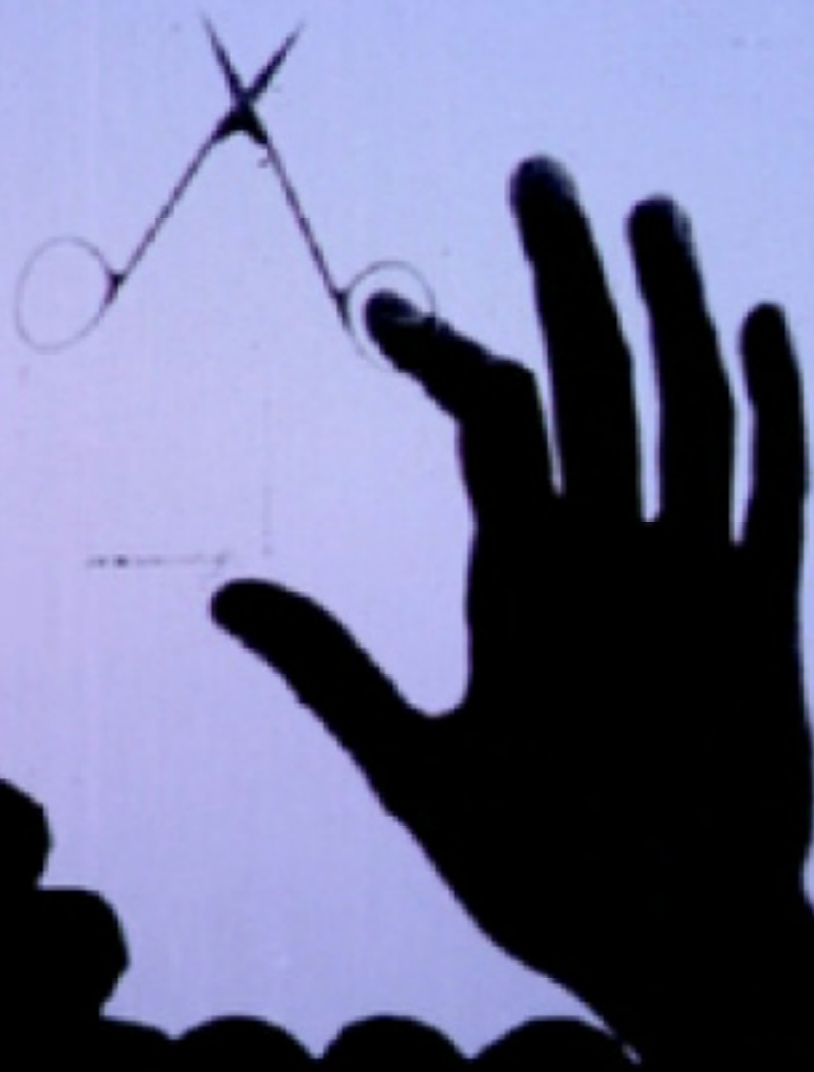


Animationen:

Lotte Reiniger im Kontext der Mediengeschichte



Barbara Lange, Catherine Böhm, Andrea Haarer,
Antonia Kurz, Olga Özbek, Olga Schwab (Hg.)

Impressum

reflex: Tübinger Kunstgeschichte zum Bildwissen
ISSN 1868-7199

© Prof. Dr. Barbara Lange
Kunthistorisches Institut der Universität Tübingen
Bursagasse 1, 72070 Tübingen

FAX: 07071 – 29 53 04

Email: [b.lange\[at\]uni-tuebingen.de](mailto:b.lange[at]uni-tuebingen.de)

Homepage: <http://www.uni-tuebingen.de/Kunstgeschichte/html/lange.htm>

Gestaltung des Deckblatts : Juliane Pasedag

Gestaltung des Textkorpus: Catherine Böhm, Andrea Haarer, Olga Schwab

Gesamtherstellung: Kunthistorisches Institut der Universität Tübingen

Printed in Germany

Inhalt

Barbara Lange

Einleitung.

Animationen: Lotte Reiniger im Kontext der Mediengeschichte

Abstracts

Peter Braun

Schattenspiele. Lotte Reiniger und die visuelle Kultur des Schattens um 1800

Olga B. Özbek

Konturen der Realität: Lotte Reinigers Märchenadaptionen

Olga Schwab

Lotte Reinigers *Aschenputtel* 1922 versus *Cinderella* 1953/54

Catherine Böhm

Lotte Reiniger im Kontext des *absoluten Films*

Barbara Lange

Die Abenteuer des Prinzen Achmed (1926). Ein cineastisches Experiment

Frauke Fitzner

Zwischen Stumm- und Tonfilm. Zur Beziehung von Musik und Bild in *Die Abenteuer des Prinzen Achmed*

Ralf-Michael Fischer

Illusion und Reflexion – Silhouettenfilm, Realfilm und Chris Markers Fotofilm *La Jetée*

Andrea Haarer

Die Silhouette in der zeitgenössischen Kunst: Vergegenwärtigung und Bewältigung in Kara Walkers *Slavery! Slavery!*

Antonia Kurz

Bewegung erzeugt Bedeutung erzeugt eine Welt – William Kentridges Silhouettenfilm, *Shadow Procession'*

Doris Berger

South Park – infusing reality with grotesque satire

Barbara Lange

Einleitung.

Animationen: Lotte Reiniger im Kontext der Mediengeschichte

Der wohl bekannteste Schatten der Filmgeschichte dürfte der des Charakters Harry Lime in *The Third Man* (GB 1949, Regie: Carol Reed) sein:¹ Mit dem Nahen der Person wächst er auf einer Hauswand und kündigt so dramatisch inszeniert das Erscheinen des tot geglaubten Harry an. Es ist ein sog. Schlagschatten, der dadurch zustande kommt, dass der Mann, über dessen Existenz die Zuschauer bereits viele Filmminuten gerätselt haben, im nächtlichen Wien plötzlich von einem Licht erfasst wird. Da Harry einen Schatten wirft – so ließe sich mit dem Wissen aus Märchen und anderen Erzählungen lesen –, ist er lebendig. Schatten sind jedoch nicht nur ein Phänomen der Physik, indem sie Widerstände bei der Verbreitung von Licht anzeigen. Schatten stehen im kulturellen Wissen vielmehr auch in einem engen Zusammenhang mit der Annahme von Lebendigkeit.² Ernst Gombrich, der eine kleine Geschichte über den Schlagschatten in den Bildkünsten mit Konzentration auf die Malereigeschichte geschrieben hat, reißt am Ende seines Büchleins den Zusammenhang von Schattenspiel, Fotografie und Film an, ohne die Implikationen, die damit verbunden sind, weiter auszuführen. Einzig sein Verweis auf eine *ombremanie*, die im 19. Jahrhundert in Frankreich geherrscht habe,³ deutet an, dass die Synergien dieser Bildmedien massenkulturelle Dimensionen haben, die sich mit der Faszination für Animation verbinden.⁴ Der expressionistische Film mit seinen symbolträchtigen Schattenbildern wusste dies etwa in *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (D 1922, Regie F.W. Murnau) eindrucksvoll zu nutzen.⁵ Und auch *The Third Man* mit den narrativ hoch aufgeladenen Aufnahmen des vornehmlich nächtlichen Wiens, die der Kameramann Robert Krasker einfing, spielt mit dem kulturell zwiespältigen Status vom Schatten, reines Abbild und doch etwas Eigenes zu sein.

¹ Vgl. Töteberg, Michael: *The Third Man*. In: Metzler Filmlexikon. Hg. von dems. Stuttgart und Weimar, 2. akt. und erw. Aufl. 2005, 630-631.

² Gombrich, Ernst: *Schatten. Ihre Darstellung in der abendländischen Kunst*. Berlin 1996 (zuerst London 1995). Zur Geschichte des Schattens in den Bildkünsten vgl. auch Stoichita, Victor I.: *Eine kurze Geschichte des Schattens*. München 1999 (zuerst London 1997).

³ Gombrich 1996 (1995), 61-64 (wie Anm. 2).

⁴ Vgl. Fehrenbach, Frank: *Lemma: Lebendigkeit*. In: *Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. Hg. von Ulrich Pfisterer. Stuttgart 2003, 222-227.

⁵ Vgl. hierzu Stoichita 1999 (1997), 148-150 (wie Anm. 2).

Mit unserem Sammelband *Animationen: Lotte Reiniger im Kontext der Mediengeschichte* greifen wir einen Splitter dieses großen Themas auf und stellen aus verschiedenen Blickpositionen vor, wie sich die Arbeiten von Lotte Reiniger, der Pionierin des Animationsfilms, im Kontext von Silhouettenkultur, Kunst- und Filmgeschichte verorten lassen. Zwar hat Lotte Reinigers Œuvre inzwischen einen festen Platz in der Geschichte der Bildmedien eingenommen und wird dort unter verschiedenen Gesichtspunkten diskutiert.⁶ Dennoch ist ihr Werk bislang weder erschöpfend behandelt, noch in seinen medien- wie mentalitätsgeschichtlichen Bezügen ausreichend reflektiert. Unser Interesse gilt den visuellen Kulturen, in denen sich Reiniger bewegte und die sie mit prägte, die für sie aber auch Grenzen des Erfolgs bedeuten konnten. Die Referenz auf *The Third Man*, der wir nicht weiter nachgehen, zeigt an, wie weit allein bezogen auf die Blickkultur des Schattens ein Netz gespannt werden kann.

Animationen: Lotte Reiniger im Kontext der Mediengeschichte nähert sich aus zwei unterschiedlichen Positionen heraus dem Thema. Diese sind jedoch eng miteinander verzahnt, in einzelnen der Aufsätze werden sie tatsächlich auch miteinander verbunden: Zum einen wird ein *close reading* einzelner Filme aus Reinigers Œuvre praktiziert (Olga Schwab, Catherine Böhm, Barbara Lange, Frauke Fitzner), um die Arbeitsweise dieser Animationskünstlerin konkret am Werk aufzuzeigen. In weiteren Fallstudien gehen wir zudem den Anregungen nach, die die gegenwärtige Bildkultur aus den Filmen von Reiniger schöpfen konnte (Ralf-Michael Fischer, Andrea Haarer, Antonia Kurz, Doris Berger). Zum anderen zeigen wir die kulturhistorischen Zusammenhänge auf, in denen Lotte Reinigers Filme zu sehen sind (Peter Braun, Olga B. Özbek).

Die Silhouettenfilme von Lotte Reiniger wie auch ihre Praxis des Schattentheaters schreiben sich in die lange Geschichte des Schattenbildes ein, das im Verlauf des 18. Jahrhunderts durch die sich verändernden Wissenskulturen in Europa einen neuen Stellenwert erhielt. Als tatsächliches Abbild einer Person oder eines Gegenstandes entspricht es nun einerseits dem neuen Paradigma eines auf die Natur hin ausgerichteten Mimesiskonzeptes. Andererseits gehen alte Vorstellungen von Dämonenglauben nicht verloren, sondern werden, indem sie Eingang in die Kunstpraxis finden, ästhetisiert. Begünstigt wurde dies durch die kulturellen Codes des Sehens, die allerdings eine Reihe von Widersprüchen im Gepäck mitbrachten. Sie beginnen bei der Tatsache, dass einem Schatten die Binnenzeichnung fehlt und er so verglichen mit der menschlichen Seherfahrung den Kontur überbetont. Sie schließen das Wissen um die Konstruktion von Apparaten, welche die Bilder künstlich zu animieren verstanden, mit ein und enden keineswegs bei dem Umstand, dass die Farbe Schwarz traditionell mit der Konnotation des Unbekannten, Furchtauslösenden

⁶ Vgl. zuletzt Blattner, Evamarie/Kimmich, Dorothee (Hg.): *Lotte Reiniger im Kontext der europäischen Medienavantgarde*. Tübingen 2011 (Lotte Reiniger-Schriften Band 1) sowie das vom Institut für Medienwissenschaften der Universität Tübingen ins Leben gerufene Lehrforschungsprojekt *Tanz der Schatten: Leben, Werk und Aktualität von Lotte Reiniger* (seit 2011 fortlaufend unter Leitung von Prof. Dr. Susanne Marschall und Dr. Rada Bieberstein).

einhergeht.⁷ Unser Sammelband setzt mit dieser Disposition von Disparitäten ein. Am Anfang steht der Aufsatz von *Peter Braun*, der mit Blick auf die Geschichte der Schattenkunst in Europa die kulturelle Situation um 1800 beschreibt und dabei aufzeigt, wie die visuelle Erfahrung des Schattenbildes in die verschiedenen Künste diffundiert. In der frühen Moderne entsteht eine neue Kommunikation über den Schatten, in die Reiniger zu Beginn der 1920er Jahre mit ihren filmischen Arbeiten einsteigt. Als Erbe aus der Vormoderne behält die Silhouettenkunst den Charakter des Dämonischen. Deren satirische Formen, die aus der Jahrmarktkultur stammen, nutzte Lotte Reiniger etwa in ihrer frühen *Aschenputtel* Adaption von 1922, wie *Olga Schwab* zeigt. Ihr Vergleich von Reinigers *Aschenputtel* von 1922 mit der Fernsehfassung *Cinderella* von 1953/54 verdeutlicht die enge Bindung von Bildformen an die Möglichkeiten ihrer Distribution und nicht zuletzt an die Ökonomie: In den 1950er Jahren war der Märchenfilm zu einer verkaufsträchtigen Ware innerhalb der visuellen Kultur von Kindern geworden; Reiniger musste sich, wollte sie ihre Bilder verkaufen, entsprechenden Normen anpassen. Normative Grenzen hatte die Künstlerin bereits mit *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1926) erfahren müssen. Für das experimentelle Format existierte keine Verleihstruktur, so dass der Film damals, trotz des Lobes anderer Künstler, nur in einer angepassten und letztlich unbefriedigenden Form auf den Markt gebracht werden konnte. *Barbara Lange* wirft in dem Zusammenhang die Frage nach dem Verhältnis von bildlichem Experiment und seinem Präsentationsrahmen auf, der im Falle von *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* an der Realisierung des Zusammenspiels von Bild und Musik scheiterte.

Musik spielte für die Mozartliebhaberin Reiniger bei der Erstellung ihrer Filme bekanntlich eine große Rolle. *Frauke Fitzner* legt dar, dass die Arbeit mit der Musik dabei weitaus mehr bedeutete als die Einpassung der Filmbilder in ein kompositorisches Klanggerüst. Anhand *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* zeigt sie, dass Reiniger das Konzept des sinnlich affizierenden Gesamtkunstwerks im Kopf hatte, das sie zeittypisch als akustisch konstituiert verstand.⁸ Die Realisierung eines klangerfüllten Kunstraumes für einen Silhouettenfilm scheiterte Mitte der 1920er Jahre zwar an den Gegebenheiten der Kinokultur. Die Idee, Musik und Bild als Einheit zu denken, legt nahe, Reinigers Werke nicht allein vom Bild auf einer Projektionswand, sondern vom gestalteten Raum her zu rezipieren, bei dem sich die ästhetische Grenze zwischen Bild- und Betrachtterraum auflöst. Dies passt zu den Beobachtungen, die *Catherine Böhm* in Bezug auf Reinigers Verhältnis zum absoluten Film anstellt. Gleichfalls mit Einzelanalysen zu *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* geht sie dem Zusammenspiel von Reinigers Figurensprache und Walter Ruttmanns Gestaltung der filmischen Bildräume nach. Das Analyseergebnis macht letztlich ein Problem deutlich, das auch andere Werke des frühen Films betrifft: So verdienstvoll die z.T. auf mühseligen Rekonstruktionen basierenden Dokumentationen von Filmen Reinigers auf DVD sind, suggerieren diese letztlich eine ganz andere Bildkultur als die, für die die Regisseurin damals produzierte.⁹

⁷ Vgl. Stoichita 1999 (1997), 126-183 (wie Anm. 2).

⁸ Vgl. Winkler, Hartmut: Lemma Raum. In: Reclams Sachlexikon des Films. Hg. von Thomas Koebner. Stuttgart, 3. akt. und erw. Aufl. 2011, 573-575.

⁹ Zuletzt (2011) erschien in der *Jungen Cinemathek* der Süddeutschen Zeitung *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* ausgewiesen als Film für Kinder.

Reinigers Filme versuchen, zu absorbieren und in eine kunsthafte Welt zu entführen. Wie die Jahrmarktskunst, deren Tradition sie zum Teil geschuldet sind, verstören sie jedoch nicht. *Olga B. Özbek* arbeitet heraus, dass die versöhnlichen Narrationen von der produktiven Allianz mit der Kultur der europäischen Märchen profitieren. Nicht allein die allgemein bekannten Stoffe, die das Publikum den Ausgang der Geschichten ahnen ließen, sondern vor allem auch deren einfache Erzählstruktur kamen der in ihren darstellerischen Möglichkeiten begrenzten Silhouettenkunst entgegen. Eine Eintönigkeit kann Reiniger durch einen eigenen Bildwitz vermeiden, auf den Olga Schwab mit Blick auf die Aschenputtel-Verfilmungen ausführlicher eingeht.

Die 1930er Jahre brachten auch für Lotte Reiniger massive Veränderungen ihrer Arbeitsbedingungen mit sich. Zwar gehörte sie nicht zu den Verfolgten der nationalsozialistischen Regierung in Deutschland. Deren kulturpolitische Maßnahmen zerstörten jedoch Reinigers unmittelbaren Kontext, so dass ihre Emigration eine logische Konsequenz war. Zugleich strukturierte sich in dieser Zeit der künstlerische Handlungsraum neu: Der Tonfilm begann seinen Siegeszug und forderte auch vom animierten Film eine neue Bildsprache ein. Kinder wurden, zunächst vor allem in den USA, als Konsumenten entdeckt.¹⁰ Damit verbunden intensivierten sich die Debatten um eine kindgerechte Kultur, die den Märchenfilm – im Kino oder im neuen Medium Fernsehen – in diese Sparte abdrängten. Lotte Reiniger scheint dieser Entwicklung alternativlos gegenüber gestanden zu haben. Mit ihrem Bildwitz der 1920er Jahre, ihrer ausgefeilten Stop-Motion-Technik und dem Konzept von Kunstraum, das die Betrachter sinnlich packt, schreibt sie sich jedoch in die Geschichte der visuellen Kulturen ein. Die Ressourcen, die dabei für das Arbeiten mit dem animierten Bild wie der Silhouette geschaffen wurden, stellen wir anhand von Beispielen aus den Feldern Fotofilm, Fernsehserie und Rauminstallation vor: *Ralf-Michael Fischer* analysiert unter Bezugnahme auf Reiniger den Fotofilm *La Jetée* (1962) von Chris Marker. Die Betrachter motivierenden Strategien, mit denen Marker operiert, zeigen das Potential, das in dieser bewussten Ansprache der unbewussten Wahrnehmung liegt und das auch Reiniger einzusetzen wusste. Ihr oben angesprochener Kunstraum bekommt so mit Hilfe einer durch Marker geprägten Lektüre eine durchaus emanzipatorische Qualität, die auch die Begeisterung eines Bert Brecht erklären kann.

Wie im Fotofilm ist auch in Reinigers Arbeiten die Nähe zu anderen Bildmedien offensichtlich, die Frank E. Beaver als prinzipielle Möglichkeit einer optischen Subversion interpretiert:

Increasingly, many serious artists have used the genre [the animated film, BL] for distinct artistic, social, and information potential. These artists see the animated film as a medium being closer to the graphic and plastic arts than to live-action films.¹¹

¹⁰ Vgl. Jacobson, Lisa: Raising consumers: children and the American mass market in early twentieth century. New York 2004, hier spez. 14.

¹¹ Beaver, Frank Eugene: Dictionary of Film Terms. The Aesthetic Companion to Film Art. New York u.a., 4. Aufl. 2009, 13.

Wir erörtern die Möglichkeiten, mit Bildern sinnlich zu affizieren und zugleich zum Nachdenken über etablierte Narrative anzuregen, an Beispielen der Gegenwartskunst, die mittels der Bildform Silhouette die Normen kultureller Hierarchien befragen. *Andrea Haarer* diskutiert dies anhand der Rauminstallation *Slavery! Slavery!* (1997) von Kara Walker. Wird in dieser Arbeit die cinematoskopische Bilderfahrung der *cut outs* durch die Ambulanz der Betrachter eingelöst, so befindet sich bei William Kentridge in der filmischen Installation *Shadow Procession* (1999) der Raum bereits durch das abgespulte Bild in Bewegung. *Antonia Kurz* zeigt mit Konzentration auf den Film, dass schon allein dessen Form eine appellative Struktur aufweist. Walker und Kentridge brechen auf unterschiedliche Weise mit durch die Kinokultur dominierten Realismuskonzepten, die im Anschluss an die mit der Zentralperspektive eingeübten Blickerfahrung eine Stillstellung des Betrachterkörpers verfolgt.¹² Die damit verbundene Autorität des Kameraauges, die für Lotte Reinigers Arbeiten konstitutiv ist, wird hier aufgegeben. Sie kann aber auch aufgegeben werden, weil mit Bildern, wie sie Reiniger mit ihren Silhouettenfilmen produzierte, eine Blickkultur eingeübt wurde, die die für die Wahrnehmung von Walkers und Kentridges Arbeiten erforderliche Kombinatorik überhaupt möglich macht.¹³

So avanciert Lotte Reiniger in ihrer Animationstechnik war, eine Avantgardistin im Sinne einer mittels Kunst soziale Unterschiede markierende Künstlerin war sie sicher nicht.¹⁴ Allerdings können wir sie durchaus im Sinne des zeitlich späteren *cinéma d'auteur* als eine Autorin verstehen,¹⁵ die mit einer elaboriert eigenen Bildästhetik den Anspruch hatte, ein Massenpublikum zu erreichen. Die breitenwirksame Faszination der Silhouetten, die aufgrund ihrer Künstlichkeit subversive Zwischenräume bereit halten, lebt auch am Ende des 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts fort. *Doris Berger* erörtert anhand der Fernsehserie *South Park*, wie die Imagination fordernden und fördernden Scherenschnitte gerade durch die Distanz zum Lebensrealen im *in between* die Realität zum Thema machen. Lotte Reiniger hatte hierfür ein Vokabular zur Verfügung gestellt.

¹² Das Konzept der sog. Apparaturtheorie, die sich kritisch mit dem immersiven Raum im Kino auseinandersetzt, wurde 1970 von Jean-Louis Baudry in die Debatte um die Medienpräsenz eingebracht: Baudry, Jean-Louis: Effets idéologiques produits par l'appareil de base. In: Cinétique 7/8, 1970, 1-8. Vgl. hierzu auch Winkler, Hartmut: Der filmische Raum und der Zuschauer. „Apparatus“ – Semantik – „Ideology“. Heidelberg 1992.

¹³ Dem Phänomen des *Blicktrainings* geht – für andere Medien und eine andere Zeit, jedoch durchaus vergleichbar – Jens Balzer nach: Balzer, Jens: Welches Bild? Welche Bewegung? Über einige Bezüge zwischen Chronophotographie und frühen Comics. In: Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst. Hg. von Harro Segeberg. München 1996, 277-293.

¹⁴ Zum Begriff der Avantgarde und dessen elitären Implikationen vgl. Barck, Karlheinz: Avantgarde. In: Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 1. Hg. von dems. u.a., Stuttgart und Weimar 2000, 544-577.

¹⁵ Zur Differenzierung zwischen den programmatischen Begriffen *auteur* und *réalisateur* vgl. Grob, Norbert: Autorenfilm. In: Koebner (Hg.) 2011, 50-53, hier 52-53 (wie Anm.8).

Der Sammelband geht aus einem Projektseminar zum animierten Bild in der Kunstgeschichte hervor, in dessen Mittelpunkt die Filme von Lotte Reiniger standen. In diesem Zusammenhang gilt unser Dank Evamarie Blattner vom Stadtmuseum Tübingen, die uns die Schätze des Reiniger-Nachlasses zugänglich machte. Begleitet wurde das Projekt von einer Vortragsreihe am Kunsthistorischen Institut der Universität Tübingen im Sommer 2010, die gemeinsam mit Ralf-Michael Fischer und der Tübinger Kunstgeschichtlichen Gesellschaft (TKG) geplant und realisiert wurde. Allen Beteiligten gilt unser Dank, vor allem Peter Braun und Doris Berger, die ihre Vorträge zur Publikation zur Verfügung stellten, sowie Frauke Fitzner und Ralf-Michael Fischer, die für uns eigens Beiträge erarbeiteten. Die verschiedenen Blickwinkel auf Lotte Reinigers Werk, gerade auch im Vergleich mit Kunstwerken aus jüngerer Zeit, und die intensiven Diskussionen, die damit einher gingen, lassen uns mit Abschluss der Publikation Prinz Achmed und Co. umso mehr schätzen.

Empfohlene Zitierweise

Lange, Barbara: Einleitung. Animationen: Lotte Reiniger im Kontext der Mediengeschichte. In: Animationen: Lotte Reiniger im Kontext der Mediengeschichte. Hg. von Barbara Lange, Catherine Böhm, Andrea Haarer, Antonia Kurz, Olga Özbek und Olga Schwab, Tübingen 2012 (reflex: Tübinger Kunstgeschichte zum Bildwissen, Bd. 5, Hg. von Barbara Lange).

URN: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:21-opus-61523>

Abstracts:

Animationen: Lotte Reiniger im Kontext der Mediengeschichte

Animations: Lotte Reiniger in the context of media history

Peter Braun

Schattenspiele. Lotte Reiniger und die visuelle Kultur des Schattens um 1800

In der zweiten Hälfte des 18. und im frühen 19. Jahrhundert erlebt der Schatten in der europäischen Kulturgeschichte eine Hochphase. In der populären visuellen Kultur ist er allgegenwärtig. Aber auch die jungen Intellektuellen der Romantik interessieren sich für ihn und gestalten ihn literarisch. Der Aufsatz unternimmt eine Spurensuche nach dieser kulturellen Semantik und medialen Modellierung des Schattens um 1800 – mit dem Ziel, jene Bedeutungsschichten und intermedialen Strategien freizulegen, die in die Kunst Lotte Reinigers eingegangen sind.

Shadow-Plays. Lotte Reiniger and the visual culture of the shadow around 1800

The second half of the 18th and the early 19th century witness a climax of the shadow in European cultural history. The shadow is omnipresent in popular visual culture in this period. But also the young intellectuals of the Romantic movement show great interest in the shadow and give a literary form to it. The essay sets out to trace these cultural semantics as well as the forming of the shadow in the media around 1800 – the aim is to bring to light those semantic layers and interdisciplinary strategies that find their place in Lotte Reiniger's art.

Olga B. Özbek

Konturen der Realität: Lotte Reinigers Märchenadaptionen

Lotte Reiniger produzierte vorzugsweise Märchenfilme, denen bekannte europäische Volksmärchen zugrunde liegen. Knüpfte sie mit der Kombination von Märchen und Scherenschnitt an eine alte Tradition an, so schuf sie zugleich etwas ganz Neues: Sie führte nicht nur die Scherenschnittkunst in das Medium Film ein, sondern filmte damit die ersten Märchenanimationen überhaupt. Für den Erfolg spielte, so wird hier argumentiert, die Textauswahl eine wichtige Rolle, da Märchen und Silhouettenfilm in vieler Hinsicht besonders gut miteinander harmonieren.

Outlines of Reality: Lotte Reiniger's Adaptations of Fairy Tales

Lotte Reiniger produced primarily fairy tale films that are based on well-known European folktales. While taking up an old tradition by blending fairy tales and papercutting, she generated something wholly new at the same time: Not only did she introduce the art of papercutting into the medium film. She also became the first to film fairy tale animations in general. It is argued that the choice of text played a great role in her success. This is due to the fact that fairy tales and the filming of silhouettes harmonize especially well in many respects.

Olga Schwab

Lotte Reinigers *Aschenputtel* (1922) versus *Cinderella* (1953/54)

Lotte Reiniger verfilmte gleich zweimal das Märchen vom Aschenputtel: 1922 entstand der Film *Aschenputtel* am Institut für Kulturforschung (Berlin), dem die Experimentierfreudigkeit deutlich anzumerken ist. Dem gegenüber steht der Fernsehfilm *Cinderella* von 1953/54, der vom US-amerikanischen Sender RKO in Auftrag gegeben wurde. Der Vergleich arbeitet die formalen Differenzen heraus, für die die unterschiedlichen Zielsetzungen angeführt werden: Bei *Aschenputtel* handelt es sich um einen stummen Film, der sich als Vor- oder Pausenfilm an ein erwachsenes Publikum richtete, während der Tonfilm *Cinderella* im Rahmen einer Serie von Märchenfilmen für Kinder gedacht war. *Cinderella* zeigt auch, wie Reiniger mit ihren gestalterischen Mitteln, die sie sich in den 1920er Jahren erarbeitet hatte, nach dem Zweiten Weltkrieg auf die Konkurrenz des inzwischen Markt führenden Walt Disney reagierte.

Lotte Reiniger's *Aschenputtel* (1922) vs. *Cinderella* (1953/54)

Lotte Reiniger filmed the fairy tale of Cinderella (*Aschenputtel*) two separate times: *Aschenputtel* was created in 1922 at the Institut für Kulturforschung (Berlin), a film marked by its experimental keenness. Opposed to that is the made for television movie *Cinderella* from 1953/54, which was commissioned by the American broadcasting system RKO. Comparing the two versions, the text brings out their formal differences, which are results of the different respective aims: *Aschenputtel*, on the one hand, was a silent movie, geared towards an adult audience as a supporting movie of feature films. On the other hand, *Cinderella* was created as part of a series of fairy tale movies for children. Moreover, *Cinderella* also reveals how Reiniger adapted her creative means, developed in the 1920s, to the competition of the by now market-leading Walt Disney Company following World War II.

Catherine Böhm

Lotte Reiniger im Kontext des *absoluten Films*

Der Aufsatz stellt die frühen Filme von Lotte Reiniger in den Kontext der ästhetischen Strategien des *absoluten Films*, die eng mit zeitgleichen Darstellungsformen in der Malerei verwandt sind. Das Augenmerk wird dabei auf die Arbeiten von Walter Ruttmann gerichtet, mit dem Reiniger in *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1926) zusammen arbeitete. Mit Blick auf diese Kooperation wird das produktive Zusammenspiel der jeweiligen Animationskonzepte untersucht und vorgestellt, dass die so gewonnenen Bilder sich aus der visuellen Kultur der Zeit ergeben.

Lotte Reiniger in the Context of the *Absolute Film*

The essay puts the early films of Lotte Reiniger into the context of the esthetic strategies of the *absolute film*. These are, in turn, closely related to contemporary forms of presentation in painting. Particular attention will be given to the works of Walter Ruttmann, with whom Reiniger worked together on *The Adventures of Prince Achmed* (1926). With the focus on this cooperation, the productive interplay of the respective animation concepts will be examined. Furthermore, it is proposed that the consequential images are a result of the visual culture of the period.

Barbara Lange

Die Abenteuer des Prinzen Achmed (1926): Ein cineastisches Experiment

Der Ruhm von Lotte Reiniger basiert wesentlich auf dem ca. 60minütigen Silhouettenfilm *Die Abenteuer des Prinzen Achmed*, der allerdings an den Kinokassen wenig erfolgreich war. Der Aufsatz erklärt diesen Misserfolg damit, dass Reiniger mit der Form der Bilderzählung die Bedingungen des stummen Films überreizte und eigentlich nach Konditionen verlangte, die kurze Zeit später mit dem Tonfilm zur Verfügung gestellt wurden. Der erste Animationsfilm in Spielfilmlänge gliedert sich somit in diejenigen Experimente ein, die mit dem Bild Seherfahrungen schaffen, durch die technologische Entwicklungen vorstellbar werden.

The Adventures of Prince Achmed (1926): A Cineastic Experiment

Lotte Reiniger's fame stems primarily from the silhouette-film *The Adventures of Prince Achmed* that runs app. 60 minutes, despite the fact that it was hardly a box-office success. The essay aims to explicate this commercial failure, starting from the assumption that Reiniger overstrained the prerequisites of silent films with the form of the animated story. In fact, this form required pre-conditions that would only be supplied shortly afterwards with the introduction of sound films. The first animation film at feature film-length thus aligns itself with those experiments that create visual experiences which, in turn, make technological progress fathomable.

Frauke Fitzner

Zwischen Stumm- und Tonfilm. Zur Beziehung von Musik und Bild in *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1926)

Reinigers Film *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* bezeugt den Übergang vom Stumm- zum Tonfilm. Der Aufsatz untersucht, wie in diesem Film Strategien der Zusammenführung von Ton und Bild erprobt werden, die sich in Reinigers filmischem Gesamtwerk mit der Tonfilmproduktion und insbesondere mit ihren sog. Musikfilmen etablieren. Auch wenn das Verhältnis der bildlichen und musikalischen Ebenen des Films anhand von auf DVD eingespielten Versionen analysiert werden muss, kann anhand eines Vergleiches zweier verschiedener Musikbegleitungen gezeigt werden, wie kleinteilig und detailliert Reiniger die Organisation von Bild und Musik schon in der Stummfilmproduktion umsetzte.

In-between Silent and Sound Film. On the Relationship between Music and Picture in *The Adventures of Prince Achmed* (1926)

Reiniger's film *The Adventures of Prince Achmed* exemplifies the transformation from silent to sound film. The essay examines how in this film strategies of the merging of sound and picture are being put to the test. These strategies then become established in Reiniger's entire filmic oeuvre with the production of sound films and especially with so called music films. To be sure, the relationship between pictorial and musical levels of the film will have to be analyzed with the help of distinct versions recorded on DVD. Nevertheless, the comparison between two different music soundtracks reveals the detailed and meticulous organization of picture and music which Reiniger employed already in the production of silent films.

Ralf Michael Fischer

Illusion und Reflexion – Silhouettenfilm, Realfilm und Chris Markers Fotofilm *La Jetée*

Der Aufsatz arbeitet das Verhältnis von Realfilm, Fotofilm und Animationsfilm heraus und thematisiert damit die spezifischen Eigenschaften und vor allem die unterschiedlichen medialen Reflexionspotenziale dieser Filmgattungen. Ein Schwerpunkt liegt dabei einerseits auf Lotte Reinigers Silhouettenfilmen, deren flächige Figuren und räumlich wirkende Hintergründe die zwei- und dreidimensionalen Eigenschaften des Filmbildes in ein Spannungsverhältnis zueinander setzen. Den zweiten Schwerpunkt bildet Chris Markers Fotofilm *La Jetée*, der aus abgefilmten Fotografien zusammengesetzt ist. Anders als bei Reinigers Arbeiten führt dies zu einer geradezu unfilmischen Wirkung, die hier als besonders vielschichtige und Erkenntnis bringende Form der kinematografischen Grundlagenforschung gewürdigt wird, findet dadurch doch eine fundamentale Auseinandersetzung mit der Lebendigkeitsillusion des Mediums statt.

Illusion and Reflection – Silhouette Film, Motion Picture Film and Chris Marker's Photo-Film *La Jetée*

This essay brings to light the relationship between live-action films, photo-films, and animation films. It concentrates primarily on the specific qualities and especially on the different media-related potentials of reflection of these respective kinds of film. One focal point is on Lotte Reiniger's silhouette films. Here, the flat figures on the one hand and the seemingly spherical backgrounds on the other put the two- and three-dimensional characteristics of the film picture into a relation of tension with each other. Chris Marker's photo-film *La Jetée*, which is made up of separate filmed photographs, marks a second center of attention. As opposed to Reiniger's work, this technique generates a downright unfilmic effect. As such, it is acknowledged here as a particularly multi-layered and revealing form of basic cinematographic research, because it stimulates a fundamental debate on the medium's illusion of liveliness.

Andrea Haarer

Die Silhouette in der zeitgenössischen Kunst: Vergegenwärtigung und Bewältigung in Kara Walkers *Slavery! Slavery!*

Lotte Reinigers Silhouettenfilme nutzten mediale Eigenschaften von Abstraktion und Imagination sowie kulturelle Codes als visuelle Strategie, um bekannte Geschichten bildlich zu kommentieren und andersartig zu erzählen. Kara Walker setzt diese Strategie bildlichen Erzählens in der zeitgenössischen Kunst fruchtbar fort. Ihre großformatigen Silhouetten machen in *Slavery! Slavery!* (1997) die Schwierigkeit sichtbar, eine afroamerikanische Geschichte zu erzählen, die nicht von Mythen und Stereotypen der weißen Bildkultur und Literatur, afroamerikanischen Selbstzensuren und Ausblendungen und Tabus des kollektiven Gedächtnisses überformt ist. Sie bespielt diese kulturellen Praktiken und die medialen Eigenschaften der Silhouette, um dem Betrachter im Prozess der Visualisierung Lücken im US-amerikanischen Geschichtsbewusstsein zu vergegenwärtigen und Erzählmuster afroamerikanischer Geschichte zu bewältigen. Vieldeutige Silhouetten verweigern Auflösungen in flüssige Narrationen und erklären, dass Verflechtungen und Zusammenhänge von Realitäten und Erzählmustern erst noch reflektiert und zu einer Geschichte konstituiert werden müssen.

The Silhouette in Contemporary Art: Recalling and Overcoming in Kara Walker's *Slavery! Slavery!*

Lotte Reiniger's silhouette films make use of media-related characteristics of abstraction and imagination as well as cultural codes as a visual strategy to comment on and re-tell well-known stories. Kara Walker rewardingly continues this strategy of visual story-telling in contemporary art. In *Slavery! Slavery!* (1997), her large-sized silhouettes point to the difficulties of relating an Afro-American story that is not super-imposed either by myths and stereotypes of a white visual culture and literature, by Afro-American self-censorship, or by omissions and taboos of the collective memory. She employs these cultural practices and the media-related qualities of the silhouette to

bring to mind gaps within the American historic conscience as well as to overcome story-telling patterns of Afro-American history. Ambiguous silhouettes refuse the solution into fluent narratives. Moreover, they explicate that interconnections and coherences of realities and story-telling patterns have to be reflected upon and made into a story first.

Antonia Kurz

Bewegung erzeugt Bedeutung erzeugt eine Welt – William Kentridges Silhouettenfilm *Shadow Procession* (1999)

Im Silhouettenfilm *Shadow Procession* von William Kentridge bewegt sich eine Menschenkolonne ruckartig durch das Bild. Die Figuren sind aus Stücken gerissenen Tonpapiers zusammengesetzt. Der Aufsatz vergleicht Kentridges Werk, das auf Produktionsformen des frühen Films zurückgreift, mit den Silhouettenfilmen von Lotte Reiniger. Er arbeitet heraus, dass die Figuren keine exakte Seh-Vorlage liefern, sondern dass der Rezipient in den abstrakten zusammengesetzten Stücken aus schwarzer Pappe eine Figur erkennt. *Shadow Procession* lässt sich auch als visueller Kommentar zum menschlichen Sehvollzug lesen.

Movement Generates Meaning Generates a World: William Kentridge's Silhouette Film *Shadow Procession* (1999)

In the silhouette film *Shadow Procession* (1999) by William Kentridge a column of people moves through the frame in an erratic fashion. The figures are made up of torn cardboard. This essay compares Kentridge's work, which falls back on production forms of early films, with the silhouette films of Lotte Reiniger. It brings to light that the figures do not produce an exact model of viewing. Rather, the recipient recognizes a figure in the abstract and joined pieces of black cardboard. Thus, *Shadow Procession* can also be regarded as a visual commentary to the human mode of seeing.

Doris Berger

South Park – infusing reality with grotesque satire

Die Animationsserie *South Park* wurde von Trey Parker und Matt Stone entwickelt und wird seit 1997 im Kabelfernsehen ausgestrahlt. Auch wenn die Serie inzwischen eine globale Verbreitung und Fangemeinde hat, ist der Bezugsrahmen der US-amerikanische Kontext, in den sie sich mit ihren politisch unkorrekten Aussagen und Aktionen einpasst. Der Aufsatz verortet *South Park* in der US-amerikanischen Medienlandschaft und stellt den Produktionskontext, den formalen Aufbau sowie die narrative Struktur der Serie vor. Als konkretes Beispiel werden die Folgen *Cartoon Wars* Teil 1 + 2 (ausgestrahlt im April 2006) näher untersucht. Sie dienen als Fallbeispiel von Debatten um Redefreiheit und Zensur, die zuerst innerhalb der Serie verhandelt wurden, letztendlich aber auch zu weltweiten Nachrichtenmeldungen führten, nachdem die *South Park* Macher Morddrohungen erhielten, weil sie Mohammed in der Serie in einem Bärenkostüm erscheinen ließen. Abschließend wird das Konzept der Groteske im Sinne der "Unversöhnlichkeit des Denkens" auf die Produktionslogik von *South Park* übertragen.

South Park – infusing reality with grotesque satire

The animated series *South Park* was created by Trey Parker and Matt Stone and has been broadcast on cable television since 1997. Meanwhile, the series has a global distribution and fan base. The article situates *South Park* in the U.S. media landscape and presents the production context, as well as the formal and narrative structure of the series, before focusing on a concrete example and its reception. The impact of the series *Cartoon Wars* Part 1 and Part 2, broadcast in April 2006, is examined in detail and serves as a case study for debates about free speech and censorship, which were first negotiated in the series, but ultimately also led to worldwide news reports, after the *South Park* creators received death threats, because Mohammed appeared in a bear costume in one of the series. Finally, the concept of the grotesque understood as a “irreconcilability of thinking” is transferred to the production logic of *South Park*.