

## Olga Schwab

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

Betrachtet man den Schatten, den ein Baum auf eine Wand wirft, so vermittelt dieser ein ganz anderes Stimmungsgefühl als die Silhouette eines Baumes gegen den Abendhimmel gesehen. Im Schattenspiel kann man [...] die wundervollsten magischen Effekte erzielen. Beim direkten Spiel der Silhouette hingegen liegt der Reiz in der Bewegung der Figur. Nun ist es mein Ehrgeiz, zu einem Märchen, einer Sage oder einer getanzten Musik eine Figur so zu gestalten und zu konstruieren, daß sie in jeder Haltung und Stellung ihrem Charakter treu bleibt. Zur überzeugenden Darstellung der Gesamtszene verwende ich gern eine reiche Dekoration.<sup>1</sup>

Der Silhouetten-Künstlerin Lotte Reiniger, die in ihrer Schaffensperiode seit 1919 etliche Silhouettenfilme sowohl für das Kino als auch für das Fernsehen schuf,<sup>2</sup> ist die Begeisterung für ihre Arbeit deutlich anzuhören. Wie selbstverständlich hält sie fest, dass sie zu einem Märchen oder einer Sage Figuren gestaltet. Neben der persönlichen Vorliebe für die meist gut endenden Märchenstoffe bot diese Erzählform Strukturen, die sich für eine Übertragung in den Animationsfilm besonders eigneten.<sup>3</sup> Es ist eine Leistung von Reiniger, dies erkannt und damit für den Märchenfilm eine heute typische Form gefunden zu haben. Noch bevor Walt Disney mit seinen sog. Märchen-trickfilmen begann – darunter die überaus erfolgreiche Verfilmung *Cinderella* von 1950 – war Lotte Reiniger schon intensiv mit der Umsetzung von Märchen beschäftigt. Von Reiniger liegen zwei Filmversionen des Aschenputtelstoffes vor, die zu unterschiedlichen Zeiten für unterschiedliche Kontexte entstanden. Der Vergleich zwischen beiden schreibt ein Stück Geschichte des animierten Märchenfilms, der nicht zuletzt durch Disneys Produktionsfirma Mitte des 20. Jahrhunderts als

<sup>1</sup> Reiniger, Lotte: Schatten und Silhouetten – mein Beruf (niedergeschrieben am 5. 4. 1976). In: Schnorr, Günter: Lotte Reiniger. Heft 34: Meister des Puppenspiels. Hg. vom Deutschen Institut für Puppenspiel. Bochum 1980, o. S.

<sup>2</sup> Reiniger 1980, o. S (wie Anm. 1).

<sup>3</sup> Vgl. hierzu den Beitrag von Olga Özbek über Lotte Reinigers Märchenadaptation im vorliegenden Band.

Sparte der Kinderunterhaltung entdeckt und dabei neu formiert und verengt wurde. Lotte Reinigers Anteil an der Geschichte des Märchenfilms gilt es in Erinnerung zu holen.

### *Aschenputtel* (1922)

Der Film *Aschenputtel* mit einer Laufzeit von 12'52''<sup>4</sup> entstand 1922 am Institut für Kulturforschung Berlin unter der Mitarbeit von Carl Koch, Toni Rabold und Alexander Kardan.<sup>5</sup> Als Vorlage diente die Märchenfassung der Gebrüder Grimm, bei welcher das Grab der Mutter und der Haselnussbaum zentrale Elemente sind. Doch entgegen der literarischen Fassung beginnt Lotte Reiniger nicht mit der Vorgeschichte Aschenputtels, in der erzählt wird, dass die Mutter der Protagonistin stirbt, der Vater ein Jahr später wieder heiratet, die neue Ehefrau zwei Töchter mit in die Ehe bringt und Aschenputtel einen Haselnusszweig am Grab der Mutter einpflanzt.<sup>6</sup> Dieses Vorwissen wird vorausgesetzt. Lotte Reiniger beginnt mit der Einführung der einzelnen Hauptpersonen, allen voran Aschenputtel. Da der Film zu Reinigers anfänglicher Schaffensperiode gehört, ist ihre Experimentierfreudigkeit hoch und ihr Fokus liegt eindeutig auf der Kunstfertigkeit. Das Artifi- zielle, von Hand Gefertigte, wird betont. Dies wird insbesondere bei der Exposition der Figuren deutlich, denn es wird nicht nur in die Märchenverfilmung, sondern gleichsam in den Scheren- schnitt per se eingeführt: Zu Beginn öffnet sich ein runder, gezackter Rahmen mit einem Einfüh- rungstext, welcher verkündet, dass die folgende Geschichte von einer Schere erzählt wird: „What Cinderella suffered from the two sisters and her stepmother, how she grew into a fairy-princess here is seen, told by a pair of scissors on a screen,“ reimt es in einer englischen Fassung. Der Rah- men schließt sich wieder und die *erzählende* Schere kommt zum Vorschein. Die Schere bewegt sich scheinbar von allein. Selbst als die Hand, die die Schere bedient, ins Bild tritt, scheint die Schere noch selbständig zu sein und gibt der Hand an, was sie auszuführen hat. Ein schwarzes Stück Pa- pier wird herangeholt und daraus die Figur des Aschenputtels geschnitten. Der Rahmen schließt sich erneut und ein weiterer öffnet sich, welcher die zwei Stiefschwestern zeigt. Sie haben auf- fällige Körperformen. Die eine ist extrem groß und dünn, die andere hingegen extrem dick und klein. Dabei werden körperliche Eigenschaften qua ihrer Konturen unterstrichen. Die dünne und große Stiefschwester hat überaus kantige Formen mit vielen spitzen Elementen, wie beispielswei- se eine entsprechende Nase oder lange, hagere Finger. Die dicke Schwester hat hingegen weiche und runde Konturen. Bei ihrer Einführung sind sie einander zugewandt und tauschen Gesten

<sup>4</sup> Strobel, Christel u.a.: *Aschenputtel/Cinderella*. In: Die Klassiker von Lotte Reiniger. Märchen und Fabeln. Booklet zur gleichnamigen DVD erschienen 2005 bei absolut MEDIEN, 5. *Aschenputtel* hat sich dank der frühen Archivierungspraxis des British Film Institute in einer weitgehend werkgetreuen Fassung erhalten. Vgl. Mebold, Anke: Pionierin der Filmkunst. Lotte Reiniger in den Filmarchiven. In: Lotte Reiniger im Kontext der europäischen Medienavantgarde. Hg. von Evamarie Blattner/Dorothee Kimmich. Tübingen 2011, 99-112, 108.

<sup>5</sup> Landesmedienstelle Hannover: *Silhouettenfilme von Lotte Reiniger*. Hannover 1987, 22.

<sup>6</sup> Letschnig, Melanie: *Es war einmal kein Ofen. Über die märchenhaften Silhouettenfilme von Lotte Reiniger*. Wien 2006, 39-40.

aus, die auf ein vertrautes Verhältnis untereinander schließen lassen. Als letztes wird die Stiefmutter vorgestellt. Wie die Figuren zuvor unterliegt auch sie in ihrer Körperlichkeit einer starken Stereotypisierung und wird im Profil gezeigt.<sup>7</sup> Sie richtet sich nach links. Aschenputtels Körper war zuvor hingegen zur rechten Seite gedreht, so dass Aschenputtel die Einführung eröffnet und die Stiefmutter diese wieder schließt. Außerdem ist sie in dieser Position suggestiv Aschenputtel zugewandt, was auch ihren mit dem Stock drohenden Gestus erklärt, der somit gleich zu Beginn nicht nur Charaktereigenschaften der Stiefmutter aufzeigt, sondern auch ihre Abneigung gegenüber dem Aschenputtel.

Nach der Einführung der Protagonisten schildert der Film die Situation, in der Aschenputtel lebt und arbeitet. Um dies mittels des Bildes erzählen zu können, nutzt Reiniger darstellerische Mittel zur Inszenierung filmischer Räume. Links unten öffnet sich ein schwarzes Feld zu einem Rundbogen, in welchem das Aschenputtel in flehender Haltung sitzt. Ein weiterer Rundbogen wird in der rechten oberen Ecke aufgeblendet. Man sieht die beiden Stiefschwestern, die sich zu amüsieren scheinen. Zwischen den beiden Bögen, ebenfalls durch einen Rundbogen gerahmt, erscheint zuletzt die dem Aschenputtel drohende Stiefmutter (Abb.1). Sie ist unter den Schwestern, jedoch oberhalb Aschenputtels positioniert. Aus den drei Rundbögen, die zunächst als bloße Rahmung dienen, entwickelt sich ein Treppenaufgang. Mit dieser Aufstellung der Figuren in der häuslichen Architektur zeigen sich ihre soziale Stellung und das hierarchische Verhältnis der Personen innerhalb der Familie. Reiniger arbeitet hier mit einem Bildvokabular, das in der heutigen Filmpraxis geläufig ist. Knut Hickethier schreibt diesbezüglich:

Wie in ihm [dem Filmbild] Gegenstände, Dinge, Menschen abgebildet werden, wie sie sich selbst zueinander in Beziehung setzen, zeigt nicht nur eine ästhetische Ordnung, sondern auch immer eine soziale, und der Betrachter wird in diese dargestellte Situation miteinbezogen. [...] Nicht erst die Bewegung bringt die sozialen Beziehungen deutlich in einen Zustand ihrer Sichtbarkeit, sondern bereits das Gefüge der Figuren und Gegenstände zueinander. Die Präsentation fordert uns heraus, in der Anordnung des Präsentierten Bedeutung zu sehen: Hierarchien zwischen den Figuren [...] aber auch soziale Einordnung [...] durch Physiognomie, Haltung des Körpers und Gestus.<sup>8</sup>

Nachdem die familiäre Hierarchie deutlich gemacht und dem Betrachter nicht nur mittels des Bildaufbaus, sondern auch qua der Gesten der Protagonisten die Aufgabenverteilung gezeigt wurde – die Stiefschwestern haben sich um nichts als ihr eigenes Wohl zu kümmern, die Stiefmutter erteilt stockschwingend Befehle an Aschenputtel und das Aschenputtel hat die befohlenen

<sup>7</sup> Das Profil ist eine übliche, wenn nicht gar notwendige Schauweise der Silhouette, denn mit ihm lassen sich markante Merkmale und die Mimik darstellen.

<sup>8</sup> Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart 2007, 50.

Aufgaben auszuführen – wird der Einladungsbrief des Königshauses von Aschenputtel in Empfang genommen.



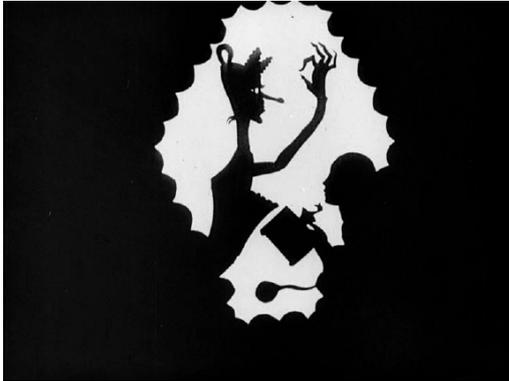
Abb. 1: Lotte Reiniger *Aschenputtel* (1922): Aschenputtel, Stiefmutter und –schwestern hierarchisch auf der Treppe positioniert (1:16)

Nun beginnt ein hektisches Zurechtmachen der Schwestern, die dabei auf die Dienste des Aschenputtels angewiesen sind. Reiniger setzt dies in Szene, indem sie mit Hilfe von Rahmungen arbeitet, die Ausschnitte suggerieren. Die schwarze Fläche des Papiers fungiert so als dominanter Platzhalter und organisiert den Blick wie bei einem Guckkasten. Doch trotz der bildfüllenden schwarzen Fläche wird der Betrachter nicht vom Wesentlichen abgelenkt, vielmehr wird dieses deutlich hervorgehoben. Die schwarze Füllung der Projektionsfläche kann so im Zusammenspiel mit dem kaum ausgestalteten Hintergrund und der komikhaften Überzeichnung der Figuren als eindeutig künstliche Plattform markiert werden, auf welcher absurde und groteske Ereignisse möglich sind. Die schwarze Fläche zieht eine nicht wegzudenkende Grenze zwischen Realität und Fiktion. Als das Aschenputtel der dünnen Stiefschwester hilft, erreicht die Absurdität ihren Höhepunkt (Abb. 2). Der Ausschnitt des Kleides ist so groß, dass Aschenputtel sämtliche Gegenstände hineinwirft, ohne dass es die Stiefschwester merkt.<sup>9</sup> Nachdem auch die Stiefmutter ausgestattet wurde, öffnet sich in der linken unteren Ecke ein gezackter Viertelkreis, der nur einen geringen Platz des Bildes einnimmt. Es ist das Aschenputtel zu sehen, das eine bis dahin kaum definierbare Handlung ausübt. Es schnürt einen Schuh, wobei nicht klar ist, wessen Schuh das ist und wo die Szene stattfindet. Hier wird jedoch nicht nur der Akt an sich betont, vielmehr liegt die Akzentuierung auf dem Fuß der unbekannt Person. Eine In-Szene-Setzung des Fußes, welche sich auch an anderen Orten des Filmes wieder finden lässt, erfolgt hier mittels der Rahmung und der Darstellung, die das Geschehen wie im Spotlight hervorhebt.<sup>10</sup> Erst als sich der kleine Ausschnitt nach rechts oben hin zu einem Raum geöffnet hat, erkennt man die Handlung und den Ort des Geschehens. Entgegen der Szenen zuvor, wird nun ein ganzer Raum – die Küche – sichtbar, der mit Gegenständen erzählerisch aufgeladen ist. Lotte Reiniger beschränkt sich hier jedoch auf das

<sup>9</sup> Letschnig 2006, 40 (wie Anm. 6).

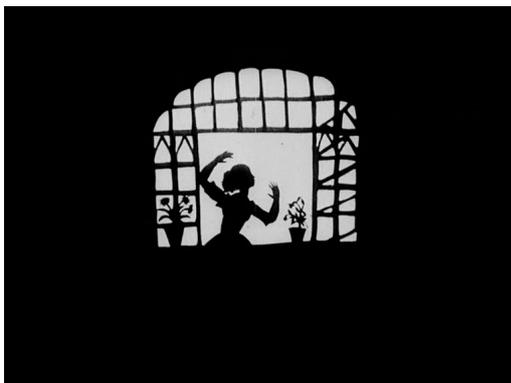
<sup>10</sup> Letschnig 2006, 60 (wie Anm. 6).

Wesentliche und spricht den Requisiten kein hohes Maß an Bedeutung zu. Denn je geringer die Ausgestaltung, desto größer der Imaginationsfreiraum der Rezipienten. Auch der Hintergrund scheint lediglich eine weiße Fläche zu sein. An manchen Stellen sieht man jedoch Elemente, wie beispielsweise Fenster, durchschimmern.<sup>11</sup>



**Abb. 2:** Lotte Reiniger *Aschenputtel* (1922): Aschenputtel wirft der dünnen Schwester Dinge in den Ausschnitt (2:24)

Wie gezeigt, spielt der Rahmen bei dieser Arbeitsweise von Lotte Reiniger eine wesentliche Rolle. Er leitet in das Geschehen ein und eben aus diesem wieder hinaus. Die Abfolge der Handlungen nach der Schuh-Schnür-Szene in der Küche macht dies nochmals sehr deutlich. In nur kurzen Abständen eröffnen sich der Handlung gerechte Schauplätze, die mal den Einblick in einen gesamten Raum gewähren, mal eine akzentuierte Großaufnahme einer Handlung oder eines Gegenstandes zeigen.<sup>12</sup> An anderer Stelle ist der Rahmen selbst ein Gegenstand. So beispielsweise ein Fenster, aus welchem das Aschenputtel hinausschaut und die Tauben um Hilfe bei der Auslese der guten Linsen, die die Stiefmutter verdorben hat, bittet (Abb. 3).



**Abb. 3:** Lotte Reiniger *Aschenputtel* (1922): Aschenputtel schaut aus dem Fenster und bittet die Tauben um Hilfe (3:18)

<sup>11</sup> Zum Erhaltungszustand, speziell auch der Hintergründe, vgl. Mebold 2011 (wie Anm. 4).

<sup>12</sup> In einem Ausschnitt ist nur die Sanduhr zu sehen, welche zuvor unauffällig auf dem Herd platziert war. In dieser Spotlight-Szene soll die voranschreitende Zeit symbolisiert werden. Schafft es nämlich das Aschenputtel innerhalb von zwei Stunden die Linsen aus der Asche zu sortieren, darf es mit auf den Ball gehen. Auf dem Ball selbst wird eine gleichartige Inszenierung einer Uhr gezeigt.

Der Rahmen löst eine Kette von Assoziationen aus. Denn er erweist sich sowohl als Fenster per se, als auch als Teil eines architektonischen Gebildes und als Trennung zwischen drinnen und draußen innerhalb des märchenhaften Schauplatzes. Die schwarze, zweidimensionale Fläche wird vom Betrachter in Räume transformiert, denn, um es mit Eva Schürmann zu formulieren: „Das Unsichtbare scheint dem Sichtbaren gleichsam innezuwohnen [...]. Mit Erwartungen, Ergänzungen und selektiven Auslassungen kommt etwas sinnlich Abwesendes ins Sehgeschehen.“<sup>13</sup> Durch den nach außen gerichteten Gestus des Aschenputtels verschiebt sich aber auch die Grenze zwischen dem Außenraum des Schauplatzes und dem des Betrachters. Der Rezipient – voll Mitgefühl für das Aschenputtel – hat in dieser Szene die Möglichkeit, sich voll und ganz auf das Schauspiel einzulassen, indem er die Grenze zwischen Realität und Fiktion überschreitet. Hierzu noch mal Knut Hickethier:

Der Rahmen erklärt das in ihm Gezeigte als etwas Zusammengehörendes. Was in der Realität als zufällig und ungeordnet erscheint, erhält durch den Rahmen eine innere Ordnung. [...]. Die Bildgrenze und das durch sie formulierte Format schaffen eine innerbildliche Anordnung der Elemente, grenzen Dinge aus und erklären das innerhalb der Bildgrenze Gezeigte zu eigener Welt [...].<sup>14</sup>

Dennoch muss der Rezipient die Leistung erbringen, über den Rahmen hinaus zu denken, um ein Ganzes zu schaffen mit Elementen, die sich suggestiv außerhalb des Gezeigten befinden. Da dies nur mittels Assoziationen erfolgt, kann sich der Betrachter eines Involvierens seines Selbst in das Handlungsgeschehen kaum entziehen. Bei Lotte Reinigers Silhouetten-Spiel wird durch die schwarze Fläche zwar die Künstlichkeit betont, doch verweigert sie dem Rezipienten damit keineswegs die Grenzüberschreitung. Die Regisseurin behält es sich vor, ihr Werk als etwas von Hand durch die Schere Geschaffenes zu markieren, um somit ihre künstlerischen Fähigkeiten evident darzulegen. Jedoch misst sie gleichsam dem Rezipienten ein hohes Maß an kreativer Fähigkeit bei, der das im Detail reduziert Gehaltene in ein ästhetisches Ganzes transformieren muss.

Bei *Aschenputtel* handelt es sich um einen Stummfilm. Der Betrachter bekommt über kleine Textpassagen eine Hilfestellung bei der Rezeption, muss aber zur Bilddeutung dennoch in Eigenleistung das Auditive mit dem Gesehenen assoziieren, insbesondere dann, wenn sich Protagonisten augenscheinlich in einem Gespräch befinden. Anfang der 1920er Jahre misst Hugo von Hofmannsthal dem Stummfilm – vor allem bei der Rezeption im Kinosaal – in seiner Wirkung auf den Rezipienten besondere Bedeutung bei:

<sup>13</sup> Schürmann, Eva: *Sehen als Praxis. Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht*. Frankfurt/Main 2008, 24.

<sup>14</sup> Hickethier 2007, 44 (wie Anm. 8).

Dass diese Bilder stumm sind, ist ein Reiz mehr; sie sind stumm wie Träume. Und im tiefsten, ohne es zu wissen, fürchten diese Leute [das Arbeitervolk] die Sprache; sie fürchten in der Sprache das Werkzeug der Gesellschaft. [...] . Da [im Kino] liegt alles offen da, was sich sonst hinter der kalten undurchsichtigen Fassade der endlosen Häuser verbirgt, da gehen alle Türen auf [...].<sup>15</sup>

Dynamik und Bewegung wird ebenfalls mit dem Rahmen geschaffen. Da dieser aber vielmehr umrahmendes und weniger Raum gestaltendes Prinzip ist, schafft er gewisse Brüche im Handlungsfluss. Bruchstellen entstehen auch durch die Zwischentitel. Sie leiten in für die Erzählung entscheidende Geschehen ein. Um jedoch nicht völlig von der Silhouette abzukommen, wird in den Zwischentiteln auf die Funktion der Schere verwiesen, die medienreflexiv, wie im Prolog bereits explizit dargelegt, die eigentliche Erzählerin der Geschichte sein soll. Der Verweis auf die Schere erfolgt mit einem „Snip!“ am Anfang eines Satzes. Adäquat zu dem Wort, das lautmalerisch die Tat einer Schere umschreibt,<sup>16</sup> *schnippt* gewissermaßen aus der schwarzen Fläche der Text. Er führt in das folgende Handlungsgeschehen ein und gibt in Worten wieder, was in der monochromen Silhouette nicht darstellbar ist. Beispielhaft ist der Zwischentitel vor der Szene, in welcher Aschenputtel an das Grab der Mutter tritt (Abb. 4). Hier werden Farben beschrieben wie Gold und Silber. Ferner kann, obwohl das Wissen um das Märchen vorausgesetzt wird, der für die Gesamthandlung entscheidende Moment – das rechtzeitige Verlassen des Balls – ohne Umschweife oder Symbolhaftigkeit genannt werden.<sup>17</sup> Insgesamt sind sechs Textsequenzen in den Handlungsverlauf eingebaut, die die Erzählung in sechs Abschnitte untergliedern.

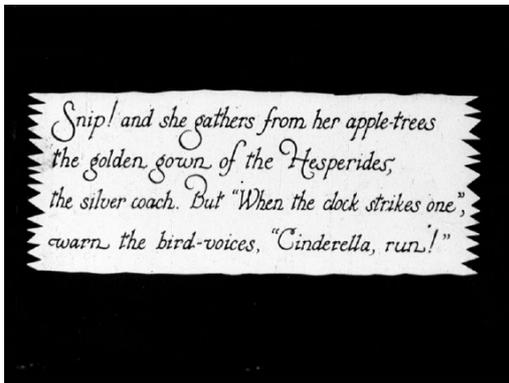


Abb. 4: Lotte Reiniger *Aschenputtel* (1922): Zwischentitel vor der Grabszene (4:20)

<sup>15</sup> von Hofmannsthal, Hugo: Ersatz für die Träume (1921). In: Texte zur Poetik des Films. Hg. von Rudolf Denk. Stuttgart 1997, 27-32, 29-30.

<sup>16</sup> Letschnig 2006, 60 (wie Anm. 6).

<sup>17</sup> Aschenputtel muss nämlich bevor die Uhr Mitternacht schlägt den Ball verlassen haben. Im Wettlauf mit der Zeit verliert es seinen Schuh. Dieser Verlust ist der Schlüssel zum glücklichen Ende.

## *Aschenputtel* (1922) und *Cinderella* (1953/54) – ein Vergleich

*Cinderella* wurde 1954 in London (Primrose Production) unter der Mitarbeit von Carl Koch produziert. Die Musik für den 10'19''<sup>18</sup> dauernden Film lieferte Freddie Phillips.<sup>19</sup> Anders als *Aschenputtel* (1922) ist *Cinderella* (1954) kein Stumm-, sondern ein Tonfilm mit einem Erzähler, Stimmen der Protagonisten und untermalender Musik. Folgerichtig sind die erläuternden Textausschnitte, die in das Geschehen einführen überflüssig geworden. Der Film hatte sich in den 30 Jahren, die zwischen der Produktion der beiden Märchenversionen von Lotte Reiniger liegen, verändert. Mit dem Fernsehen war zudem ein neues Medium hinzu gekommen, das filmische Bilder in Privathaushalte verbreitete. Mit diesem Prozess ging eine zunehmende Kommerzialisierung dieser Medien einher, die letztlich auch die Einführung des Tonfilms begünstigt hatte. „Obwohl die einzelnen Verfahren zur Herstellung und Vorführung von Tonfilmen längst bekannt waren, wurden sie erst 1926 in einem Film der Warner Brothers kommerziell eingesetzt, um das Unternehmen vor dem drohenden Bankrott zu retten.“<sup>20</sup> Die folgende Weltwirtschaftskrise von 1929 verzögerte zunächst eine rasche Durchsetzung des Tonfilms. Trotz des hohen Kostenaufwandes trat er dennoch alsbald seinen Siegeszug an.<sup>21</sup> Lotte Reinigers *Cinderella* ist ein Fernsehfilm und unterscheidet sich mit seiner Tonfilmästhetik fundamental von *Aschenputtel*, das aus der Stummfilmära stammt.

*Cinderella* wurde mit kommerzieller Zielsetzung produziert. Zur Entstehungszeit des Films wohnte Reiniger mit ihrem Mann Carl Koch bereits in England in New Barnet und arbeitete dort im Abbey Arts Centre. Der amerikanische Fernsehsender RKO beauftragte sie mit einer Märchenfilmserie, die neben *Cinderella* noch zwölf weitere Märchenfilme mit einer Länge von ungefähr zehn Minuten umfasst. In England wurden die kurzen Filme vom Sender BBC ausgestrahlt.<sup>22</sup> Für die insgesamt 13 Filme hatte Lotte Reiniger allerdings nur eineinhalb Jahre Zeit, was bedeutet, dass sie unter großem Zeitdruck arbeiten musste.<sup>23</sup> Ferner galt es, die Filme sowohl auf narrativer als auch visueller Ebene einem breiten Publikum anzupassen und zugleich der Zensur gerecht zu werden. Bei *Aschenputtel* hatte Lotte Reiniger Gestaltungsfreiheit gehabt. Nun, Anfang der 1950er Jahre, arbeitete sie in einem streng vorgegebenen Rahmen:

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 Kindern

<sup>18</sup> Strobel u.a. 2005, 11 (wie Anm. 4).

<sup>19</sup> Landesmedienstelle Hannover 1987, 22 (wie Anm. 5).

<sup>20</sup> Korte, Helmut/Faulstich, Werner: Der Film zwischen 1925 und 1944: ein Überblick. In: Fischer Filmgeschichte Band 2. Der Film als gesellschaftliche Kraft 1925-1944. Hg. von Werner Faulstich u.a.. Frankfurt/Main 1991, 11-42, 20.

<sup>21</sup> Korte/Faulstich 1991, 20-21 (wie Anm. 20).

<sup>22</sup> Strobel u.a. 2005, 9 (wie Anm. 4).

<sup>23</sup> Letschnig 2006, 61 (wie Anm. 6).

ausrichten. [...]. Als ich 1922 in Deutschland Aschenbrödel 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 Lösung von Perrault.<sup>24</sup>

Mit *Cinderella* lehnt sich Lotte Reiniger also an die Märchenfassung von Charles Perrault an, welche anstelle des Wunsch erfüllenden Haselnussbaums die gute Fee bzw. die Patin mit dem Zauberstab auftreten lässt. Dass es Lotte Reiniger jedoch nicht um die genaue Umsetzung einer Märchenfassung, sei sie von Grimm oder von Perrault, ging, wird schnell deutlich. Sie erlaubt es sich, beide Vorlagen zu mischen und diese darüber hinaus noch mit eigens erfundenen Motiven zu bereichern. In Reinigers beiden Filmversionen fährt Aschenputtel mit einer Kutsche zum Ball, obwohl es diese Stelle in der Grimmschen Fassung nicht gibt.<sup>25</sup> Die Regisseurin führt das Motiv einer Kellertür im Boden ein, hinter welcher das Aschenputtel vor dem Prinzen versteckt wird. Diese Tür kommt weder bei den Brüdern Grimm noch bei Perrault vor.<sup>26</sup> Wie schon am Anfang der 1920er Jahre setzt Reiniger auch 1954 das Wissen um Cinderella voraus. Die Einführung in die Erzählung fällt sogar noch kürzer aus, als es bei *Aschenputtel* von 1922 der Fall ist.

*Cinderella* ist in fünf Akte unterteilt. Der erste Akt zeigt Cinderellas Alltag,<sup>27</sup> wobei weder die befehlende Stiefmutter auftritt, noch hierarchische Verhältnisse innerhalb der Familie dargestellt werden. Der Film beginnt damit, dass Cinderella beim Putzen einer Treppe gezeigt wird, und der Erzähler gleich zu Beginn von der Einladung zum Ball des Prinzen spricht. Cinderella müsse den Stiefschwestern helfen, sich für den Besuch bei Hof herzurichten. Wo 1922 noch die Protagonisten einzeln vorgestellt und gleichsam über die stereotype Silhouette Charaktereigenschaften dargestellt wurden, entfällt dies 1954. Ging es Reiniger im *Aschenputtel* darum, ihre Fähigkeiten als Animationsfilmerin zu präsentieren und einen künstlerischen Film anzufertigen, so steht bei *Cinderella* die Verständlichkeit im Vordergrund. Reiniger denkt hier nicht vom Bild, sondern vom Betrachter ausgehend, der ein Kinderpublikum sein sollte. Dies führt dazu, dass sich Lotte Reiniger für eine sehr detaillierte Ausgestaltung sowohl der Figuren, als auch des Hintergrundes entscheidet. Die Silhouette bewegt sich 1954 vor einer Schichtung lichtdurchlässigen Papiers mit Darstellungen, die die Szenerie inhaltlich bereichern. Der Hintergrund markiert somit nicht nur eindeutige Schauplätze wie Küche, Schlafzimmer der Schwestern oder Ballsaal, vielmehr schafft er dreidimensionale Räumlichkeiten. 1922 musste der Betrachter diese Leistung noch selbst erbringen.

<sup>24</sup> Lotte Reiniger zitiert nach Roda, Jean Pierre/Jouvanceau, Pierre: Entretien avec Lotte Reiniger. In: Banc Titre 13, 1980, 9, zitiert nach Letschnig 2006, 68-69 (wie Anm. 6).

<sup>25</sup> Letschnig 2006, 62 (wie Anm. 6).

<sup>26</sup> Letschnig 2006, 64 (wie Anm. 6).

<sup>27</sup> Strobel u.a. 2005, 11 (wie Anm. 4).

Mit der Detailliertheit wird der Silhouette allerdings kein Gefallen getan. Sie verliert durch den Hintergrund ihre primäre Präsenz und den Anspruch, die Narration des Geschehens zu bestimmen. Der Akzent verschiebt sich und das Augenmerk des Betrachters geht von der schwarzen Fläche weg hin zur hell erleuchteten Darstellung der dahinter liegenden Schauplätze (Abb. 5). Die narrativen Strukturen des Hintergrundes erhalten an Gewicht und bestimmen nun mehr die Dynamik und Bewegung der Figuren. Diese Verschiebung ergibt, dass der Rahmen, wie er 1922 als tragendes Element vorkommt, so nicht mehr existiert, gar überflüssig wird, da er zur In-Szene-Setzung und zur Schaffung von Dynamik nicht mehr benötigt wird. An vielen Stellen ist er so offen, dass er nicht mehr als Rahmen oder als Rahmung und Akzentuierung einer Szenerie bezeichnet werden kann. Wenn eine schwarze Fläche noch vorhanden ist, dann ist sie meist ein Teil eines Gegenstandes und wird nicht als ein Stück Papier, aus dem die Silhouette hervorgeht, markiert. Die feine, detailreich modellierte Figur und der bildfüllende Hintergrund sind Lesehilfen für den Rezipienten.<sup>28</sup> In der Gesamtbetrachtung scheint der Film von 1954 einen höheren Realitätsanspruch zu haben, denn es ist eben diese Füllung des Bildes, die mit den Details mehr Assoziationen an den eigenen Alltag geschaffen werden können. Zudem kommen die Stimmen des Erzählers und der Protagonisten hinzu, die eine Bildlektüre vereindeutigen. All diese Elemente, die die Rezeption kanalisieren, dienen letztlich der Massenwirksamkeit. *Aschenputtel* von 1922 ist in dieser Hinsicht viel offener gestaltet und lässt, wie schon erwähnt, mit ständigem Verweis auf die Künstlichkeit, Absurditäten oder gar gänzlich realitätsfremde Grausamkeiten zu. So zerspringt beispielsweise die Stiefmutter vor den Augen ihrer Töchter in zwei Teile, weil sie über das glückliche Ende für Aschenputtel derart wütend ist.<sup>29</sup>



Abb. 5: Lotte Reiniger *Cinderella* (1953/54): Cinderella geht im Ballkleid aus dem Haus (3:28)

1922 befand sich der Animationsfilm mediengeschichtlich noch in einer Experimentierphase und hatte somit noch kein festes Spartenpublikum. Dem gegenüber war *Cinderella* von 1953/54 mit der Ausstrahlung im Fernsehen gleichsam einem Konkurrenzkampf ausgesetzt, denn wenn es ein

<sup>28</sup> Letschnig 2006, 66 (wie Anm. 6).

<sup>29</sup> Letschnig 2006, 58 (wie Anm. 6).

Unternehmen verstand, massenwirksam Märchen zu verfilmen, so war es Walt Disney Production. Schon wenige Jahre vor Reinigers *Cinderella* hatte Disney die Verfilmung derselben Geschichte auf den Markt gebracht. Bemerkenswerterweise widmete sich Walt Disney zuvor ausschließlich dem animierten Comic mit eigens erfundenen Figuren wie der weltberühmten *Mickey Mouse* im Längenformat eines so genannten *short* – d.h. ein Kurzfilm mit einer Laufzeit von ca. sieben Minuten. Nach dem Zweiten Weltkrieg sank die Nachfrage nach kurzen Animationsfilmen jedoch und der Markt bewusste Disney wagte sich 1950 an die Märchenverfilmung *Cinderella* in Spielfilmlänge.<sup>30</sup> Reiniger war selbstbewusst genug, sich dieser Konkurrenz zu stellen. Das Fernsehpublikum in Westdeutschland lernte später eine andere Version ihrer *Cinderella* kennen, als sie in den USA und Großbritannien gezeigt worden war. 1967 strahlte das ZDF den Film erstmals als einen Teil einer Märchenserie aus. Für diese Präsentation war unter der redaktionellen Leitung von Alice Ammermann eine neue Tonspur angefertigt worden.<sup>31</sup>

### Empfohlene Zitierweise

Schwab, Olga: Lotte Reinigers *Aschenputtel* 1922 versus *Cinderella* 1953/54. 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-61444>

ISSN: 1868-7199

<sup>30</sup> Maltin, Martin: *Of mice and magic. A history of American animated cartoons.* o. O. 1980, 72-73.

<sup>31</sup> Strobel u.a. 2005, 10 (wie Anm. 4).