

Catherine Böhm

Lotte Reiniger im Kontext des *absoluten Films*

Bewegte Zeit – Bewegte Bilder

Dieser spezifische Zeitcharakter ist in der Hauptsache hervorgerufen durch das *Tempo* unserer Zeit [...] eine früher nicht gekannte Geschwindigkeit in der Übermittlung geistiger Resultate. Durch diese Schnelligkeit des Bekanntwerdens ergibt sich für das Einzelindividuum ein fortwährendes Überschwemmtsein mit Material, dem gegenüber die alten Erledigungsmethoden versagen.¹

Es ist durchaus bemerkenswert, dass dieses Zitat nicht etwa eine Referenz auf das 21. Jahrhundert darstellt, sondern vor fast hundert Jahren von Walter Ruttmann ausgesprochen wurde. Der damals knapp 30-jährige Künstler war überwältigt und fasziniert von den technischen Neuerungen, die ihm seine Zeit bot. Der Telegraf, Schnellzüge, das Automobil, die mechanisierte Produktion von Massengütern, Fotografie und Film, all das veränderte das subjektive Zeit- und Raumverständnis des modernen Menschen um 1900 und erschuf einen neuen Erfahrungsraum, der durch Bewegung und Beschleunigung gekennzeichnet war.² Es seien Phänomene, so der Historiker Jürgen Osterhammel,³ denen sich kaum ein moderner Mensch entziehen konnte. Ruttmann selbst versuchte als Kunstschaffender, den Veränderungen mit einer neuen künstlerischen Ausdrucksweise gerecht zu werden. Zusammen mit Hans Richter, Viking Eggeling und Oskar Fischinger, um nur einige zu nennen, gehörte er zum engen Kreis der filmischen Avantgarde. Der deutsche Animationsfilm verdankt ihnen vielleicht seine schöpferischste Periode, welche in den späten

¹ Ruttmann, Walter: Malerei mit Zeit. In: Goergen, Jeanpaul: Walter Ruttmann. Eine Dokumentation. Berlin 1989, 73. Hervorhebung im Original.

² Vgl. Borscheid, Peter: Das Tempo-Virus. Eine Kulturgeschichte der Beschleunigung. Frankfurt/Main 2004, 82.

³ „Maschinelle Beschleunigung und Denaturalisierung der Zeiterfahrung ist eine genuine, eine spätestens um 1910 herum vermutlich der Mehrheit der Weltbevölkerung prinzipiell (nicht unbedingt auch tatsächlich) zugängliche Menschheitserfahrung des 19. Jahrhunderts.“ Osterhammel, Jürgen: Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts. München 2009, 127.

1910er Jahren begann. Das bewegte Bildmedium Film, zunächst eher ein reines Spektakel, war salonfähig geworden und wurde als Kunstform diskutiert. Kinobesuche hatten Einzug in das alltägliche Leben gehalten. Die Produktion von Werbefilmen wurde in den 1920er Jahren enorm gesteigert und das Publikum verlangte nach immer mehr Erzählfilmen. In dieser Situation befanden sich nicht nur die Künstler des absoluten Films, sondern ebenso Lotte Reiniger, deren erste Filme Anfang der 1920er Jahre in den Verleih gingen. Zusammen mit Walter Ruttmann arbeitete sie seit 1924 an ihrem noch heute viel diskutierten Film *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1926). Es soll im Folgenden mit Blick auf den *absoluten Film* der Frage nachgegangen werden, welche Faktoren diese Zusammenarbeit so fruchtbar machten und mit welchen künstlerischen Ausdrucksmitteln gearbeitet wurde.⁴ Der Begriff *absoluter Film* geht auf zwei Matineen zurück, die am 3. und 10.5.1925 im Ufa-Theater am Berliner Kurfürstendamm unter eben diesem Titel stattfanden.⁵ Die dort gezeigten Werke können jedoch schwerlich im Sinne eines konsistenten ästhetischen Programms betrachtet werden. Vielmehr muss man diese Zeit als Laboratorium begreifen, in dem nach neuen Ausdrucksformen geforscht wurde und technische Neuerungen Werkzeuge aber auch Ideengeber waren. Der Versuch, die Arbeiten der Künstlerinnen und Künstler unter dem Begriff des Experimentalfilms zu subsumieren, ist jedoch ebenso problematisch. Birgit Hein, die selbst mit dieser Bezeichnung argumentiert, macht drauf aufmerksam, dass in der Forschungsliteratur dieser Begriff als unzureichend abgelehnt wird, da eine große Vielzahl an Filmformen darunter fallen und eine strenge Definition nicht zu leisten ist. Was jedoch alle Werke verbindet, so die Filmemacherin, ist die Abkehr vom Realfilm beziehungsweise die Loslösung von einer Realitätsillusion.

Es geht um die Arbeit mit den spezifischen Mitteln des Films, in der das Bild über die Sprache dominiert. Diese Ausrichtung auf das Bild stellt den Experimentalfilm in enge Beziehung zur bildenden Kunst.⁶

Diese Verbindung von Malerei und Film, die auch in Medien übergreifenden Diskussionen und Fragestellungen fassbar wird, ist kennzeichnend für die damalige visuelle Kultur.

⁴ Vgl. auch die Beiträge von Barbara Lange zu *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* und von Frauke Fitzner zur Beziehung von Bild und Musik, ebenfalls unter Bezugnahme auf *Die Abenteuer des Prinz Achmed*, in diesem Band.

⁵ Rother, Rainer: Sachlexikon Film. Hamburg 1997, 12. Im Verlauf dieses Textes sollen daher die vorgestellten Werke der deutschen Filmemacher der 1920er Jahre, insbesondere die Arbeiten von Walter Ruttmann, als *absolute Filme* bezeichnet werden. Barbara Schrödel weist darauf hin, dass diese Begrifflichkeit unter den Zeitgenossen Ruttmanns gebräuchlich war. Vgl. Schrödel, Barbara: Bildkünstlerische Auseinandersetzung mit einem Massenmedium: Film. In: Geschichte der Kunst in Deutschland. Band 8: Vom Expressionismus bis heute. Hg. von Barbara Lange. München 2006, 293-311, 294. In einigen Studien zu diesem Thema wird allerdings auch die Bezeichnung *abstrakter Film* verwendet. „Als abstrakt bezeichnen wir heute solche Filme, die das Medium Film reflektieren und damit eine darstellende Funktion nur als Teil seines Gesamtzusammenhangs sehen.“ Vgl. Hein, Birgit: Film im Underground. Von seinen Anfängen bis zum Unabhängigen Kino. Frankfurt/Main 1971, 4.

⁶ Hein, Birgit: Künstlerische Avantgarde und der Film. Zur Geschichte des Experimentalfilms. In: Kunst und Künstler im Film. Hg. von Helmut Korte und Johannes Zahlten. Hameln 1990, 51-62, 52.

Grundzüge des *absoluten Films*

In Anlehnung an den Philosophen Henri Bergson, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Frage nach der Abbildung von Bewegung und Zeit im statischen Bildmedium Malerei problematisiert hatte, sah Walter Ruttmann im Film die Möglichkeit einer *Malerei mit Zeit*:

Denn die Kinematographie gehört unter das Kapitel der bildenden Künste, und ihre Gesetze sind am nächsten denen der Malerei und des Tanzes verwandt. Ihre Ausdrucksmittel sind: Formen, Flächen, Helligkeit und Dunkelheit mit all dem ihnen innewohnenden Stimmungsgehalt, vor allem aber die Bewegung dieser optischen Phänomene, die zeitliche Entwicklung einer Form aus der anderen.⁷

In der Forschungsliteratur wird immer wieder darauf hingewiesen, dass sich die Ideen und Konzepte des *absoluten Films* in enger Auseinandersetzung mit denen der Malerei befanden. Der Großteil der Filmschaffenden befasste sich anfänglich mit dem Expressionismus, Kubismus, Futurismus oder Dadaismus mit Fokus auf das statische Bild, bevor er sich filmischen Experimenten zuwandte.⁸ Für Hein ist es vor allem die Loslösung von der Realitätsillusion und die Ausrichtung auf das (gemalte) Bild, was den Experimentalfilm im Allgemeinen und den *absoluten Film* im Speziellen, in enge Beziehung zur Malerei stellt.⁹ Der aus Russland stammende und in Frankreich arbeitende Maler Leopold Survage versuchte seine Auffassung gegenüber den Themen Bewegung und Bild wie folgt auszudrücken:

Farbe, Bewegung, Rhythmus. Nachdem sich die Malerei von den konventionellen Gegenständen der Außenwelt befreit hat, erobert sie das Terrain der abstrakten Formen. Nun muß sie ihre letzte und wesentliche Schranke – die Immobilität – überwinden, so daß sie ein ebenso reiches wie subtiles Ausdrucksmittel für unsere Empfindungen werden kann wie die Musik. [...]. Ich will meine Malerei animieren, ich will ihr Bewegung verleihen [...].¹⁰

⁷ Walter Ruttmann zitiert nach Schmitz, Norbert M.: Der Film der klassischen Avantgarde oder Die gescheiterte Autonomie des Kinos. In: Aufbruch ins 20. Jahrhundert. Über Avantgarden. Text + Kritik. Sonderband IX/01. Edition Text + Kritik. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München 2001, 138-154, 138.

⁸ Schoemann, Annika: Der deutsche Animationsfilm. Von den Anfängen bis zur Gegenwart 1909-2001. Sankt Augustin 2003, 112.

⁹ Hein 1990, 52 (wie Anm. 6).

¹⁰ Survage, Leopold: Dokument Nr. 8182. Hinterlegt am 29. Juni 1914 bei der Académie des Sciences in Paris. In: Ausstellungskatalog Stuttgart, Staatsgalerie 1985: Vom Klang der Bilder. Hg. von Karin von Maur. München 1985, 228.

Joachim Paech kommentiert hierzu, dass Malerei und Film „erst in der Abstraktion zu einer gemeinsamen Bewegung“ fanden.¹¹ Dennoch gilt es Mediendifferenzen zu beachten. Maler und Malerinnen arbeiten auf *einen* Bildgrund, der zudem statisch ist. Ein Film aber besteht aus vielen Einzelbildern, Kadern, die durch eine Apparatur in Bewegung gebracht und durch Licht sichtbar gemacht werden. Im Film entwickelt sich Bewegung sukzessiv, eine Möglichkeit, die der Malerei nur ansatzweise zur Verfügung steht, wenn sie etwa in Bilderfolgen, wie bei Kirchfenstern, Wandmalereien, mehrteiligen Retabeln oder Ähnlichem arbeitet. Man denke an dieser Stelle etwa an die Versuche von Hans Richter und Viking Eggeling. Die beiden Künstler, die sich in Zürich im Rahmen der DADA-Gruppe kennen lernten, versuchten zunächst Bewegung, Rhythmus und Zeit mittels Rollenbildern darzustellen, bevor sie sich dem Film zuwandten. Zu begrenzt erschien ihnen die statische Leinwand, wie auch immer sie eingesetzt wurde. „Das Medium Film formt alles zu einer Handlung, weil er sich bewegt.“¹² Der hier entstehende Bildraum ist nicht von Dauer und das gleich in zweierlei Hinsicht: Zum einen beherbergt er eine „jeweils sich verändernde Bildhandlung“¹³. Zum anderen existiert er nur im Moment der Lichtprojektion. Wird die Apparatur ausgeschaltet, erlischt auch das Bild auf der (Kino-)Leinwand.

Der Animationsfilm: Arbeiten von Walter Ruttmann

Spricht man über das Medium Film, sind Differenzierungen von Nöten. Der Animationsfilm funktioniert und operiert in anderer Weise als der Realfilm. Die Auseinandersetzung mit dem Bild ist ebenso verschieden, denn Animationen beruhen auf der Einzelbildschaltung und halten eben nicht mit Hilfe einer Kamera sich real Bewegendes fest.¹⁴ Die Loslösung von der Realitätsillusion wird somit zum zentralen ästhetischen Programm. Die zu animierenden Objekte oder Gegenstände werden für jede Aufnahme in eine neue Position gebracht, das heißt, die Aufnahme mit der Kamera erfolgt Kader für Kader und nicht kontinuierlich.¹⁵ Projektiert man nun diese einzelnen Bilder nacheinander auf eine Leinwand, so erscheinen die Phasenbilder animiert bzw. bewegt. Als Sonderform kann man die Werke betrachten, bei denen die Zeichnungen direkt auf den Film-

¹¹ Paech, Joachim: Bilder von Bewegung - bewegte Bilder. Film, Fotografie und Malerei. In: Moderne Kunst I. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst. Hg. von Monika Wagner. Reinbek 1991, 237-264, 260.

¹² Vgl. Richter, Hans: Meine Erfahrungen mit Bewegung in Malerei und Film. In: Wesen und Kunst der Bewegung. Hg. von György Kepes. Brüssel 1969, 142-156, 156.

¹³ Paech 1991, 262 (wie Anm. 11).

¹⁴ Rother 1997, 12 (wie Anm. 5).

¹⁵ Hein, Birgit und Herzogenrath, Wulf (Hg.): Film als Film 1919 bis heute. Vom Animationsfilm der zwanziger zum Filmenvironment der siebziger Jahre. Stuttgart 1984, 33.

streifen aufgetragen werden. „Die Bewegungen der Linien, Figuren, Farbflächen entstehen schon beim Auftragen auf den Blankfilm.“¹⁶

Hein macht darauf aufmerksam, dass der Animationsfilm durch die Einzelbildkonstruktion ein neues, eigenes Montageprinzip einführte, „das eine völlig andere Funktion bekommt als im narrativen Film, wo die Montage die Erzählfolge bestimmt“.¹⁷ Der Realfilm entfernte sich in seinen Anfangsjahren zunehmend vom Bühnenspiel. Bei der Ausbildung seiner eigenen, kinematographischen Bildsprache orientierte er sich dabei immer mehr an Alltagseindrücken, während sich der Animationsfilm bis heute per se durch Künstlichkeit charakterisiert. Auch der *absolute Film*, ob animiert oder nicht, teilt dieses Prinzip.

Das Potential des Animationsfilms wurde aber mitnichten nur von der Kunstszene genutzt. Im Gegenteil: Mit Julius Pinschewer war ein Mann aus der Werbebranche einer der ersten, der die Qualitäten auszuschöpfen wusste. Ab etwa 1910 baute dieser Pionier des Werbefilms seine eigene Produktionsfirma auf und avancierte binnen kurzer Zeit zur Schlüsselfigur der Szene.¹⁸ Pinschewer kooperierte immer wieder mit der filmischen Avantgarde. Ebenso wie Walter Ruttmann wirkte auch Lotte Reiniger in einigen seiner Produktionen mit. Für die Firma Baidersdorf stellte sie zur Vermarktung von Nivea-Seife den Werbefilm *Das Geheimnis der Marquise* (1920) her. Ruttmann war unter anderem an der Produktion zu *Der Sieger* (1922) beteiligt. Der Spot sollte Autoreifen der Marke Excelsior bewerben und kann als einer der ersten abstrakten und animierten Werbefilme in Deutschland gelten. Wie bereits die Ankündigung verrät, handelt es sich dabei um einen kolorierten Film. (Abb. 1)



Abb. 1: Walter Ruttmann *Der Sieger* (1922)
Ankündigung. Produktion: Julius Pinschewer

¹⁶ Rother 1997, 20 (wie Anm. 5).

¹⁷ Hein und Herzogenrath 1984, 31 (wie Anm. 15).

¹⁸ Schoemann 2003, 102 (wie Anm. 8).

„Mit Walter Ruttmann entwickelte Pinschewer den farbigen Trickfilm, ehe es den Farbfilm gab [...]“¹⁹, denn die von ihnen eingesetzte Methode ermöglichte es, die Einzelbilder zu kolorieren. In Handarbeit wurden die unterschiedlichen Farbflächen aufgetragen; Objekte und Bereiche, die schwarz weiß bleiben sollten, wurden mit Lack abgedeckt.²⁰

Auch in diesem kommerziell genutzten Film erkennt man zweifellos die Handschrift Ruttmanns: Das einfache aber doch vielfältige Formvokabular versetzt den Bildraum in Dynamik und Spannung. Der Zuschauer erkennt Wellen, Dreiecke, Quader, Ringe und andere Objekte, die ihre Bewegungen geradezu zelebrieren. Die Animationen bewegen sich oft in gegenläufige Richtungen, sie umspielen einander oder scheinen sich gegenseitig abzustoßen. Auch das beworbene Produkt, der Reifen, wird in diesen Tanz der Formen mit eingebunden. Auf einer sich in die andere Richtung bewegendem animierten Welle scheint er hinauf- und hinunter zu rollen. (Abb 2) In einer anderen Szene ist er verschiedenen Dreiecken ausgesetzt, die ihn zwar attackieren, jedoch nicht beschädigen können. (Abb. 3) Andre Amsler vermutet, dass es sich bei dem Reifen um eine Legeanimation handeln muss, denn jener erscheint Bild für Bild identisch, so dass es schwerlich eine Zeichnung sein kann.²¹ Somit wäre auch *Der Sieger*, wie *Die Abenteuer des Prinzen Achmed*, eine gelungene Verquickung beider Animationstechniken, der Legeanimation und des gemalten und abfotografierten Einzelbildes.



Abb. 2: Walter Ruttmann *Der Sieger* (1922): Der beworbene Reifen rollt auf einer animierten Welle hinauf und hinunter (01:06)

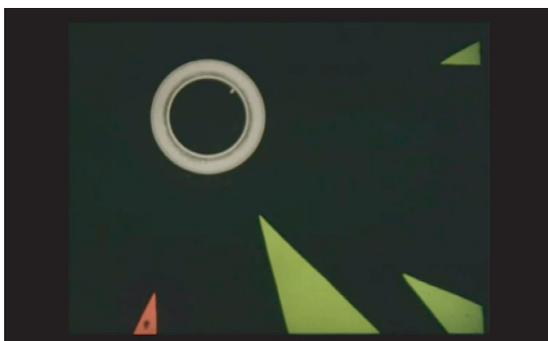


Abb. 3: Walter Ruttmann *Der Sieger* (1922): Verschiedene Dreiecke attackieren den Reifen (02:21)

¹⁹ Kempe, Fritz: Er warb, indem er amüsierte. In: Die Zeit, Nr. 43 vom 23.10.1964.

²⁰ Schoemann 2003, 106 (wie Anm. 8).

²¹ Amsler, André: Wer dem Werbefilm verfällt, ist verloren für die Welt: Das Werk von Julius Pinschewer 1883-1961. Zürich 1997, 149.

Walter Ruttmann, der in München Malerei studiert hatte, fertigte gegen Ende der 1910er Jahre seine ersten abstrakten Gemälde an. Hein, die sich intensiv auch mit den Gemälden Ruttmanns auseinandergesetzt hat, konstatiert, dass in *Opus I* bis *III* seine Maltechnik noch deutlich zu erkennen ist.²² Auch für diese filmischen Werke malte der Künstler die Bildobjekte auf eine Glasplatte und ließ diese in Einzelbildschaltung aufnehmen.²³ „Offensichtlich wurde nicht jedes Phasenbild vollkommen neu gemalt, denn es sind deutlich Verwischungsspuren zu erkennen.“²⁴ Da die Farbe für Ruttmann eine ebenso wichtige Rolle einnahm wie das Formspiel, wurden die einzeln aufgenommenen Bilder zum Schluss handkoloriert. Fast ein Jahr sollte er an seinem ersten absoluten Film *Opus I* (1919) arbeiten, der 1919 in einer internen Vorführung in Frankfurt/Main zum ersten Mal gezeigt wurde. 1921 fand in Berlin die offizielle Uraufführung statt, die Presse wie auch Publikum begeisterte.²⁵

Es ist das Spiel von organisch anmutenden Formen auf der Leinwand, das die frühen Arbeiten von Ruttmann so prägt. So sieht der Zuschauer in den ersten Sequenzen von *Opus I* eine runde, wachsende Form, die vom unteren Bildrand her die Leinwand erobert. (Abb. 4 und 5)



Abb. 4 und 5: Walter Ruttmann *Opus I* (1919): Runde, wachsende Form (00:20) / (00:21)

Dieses Motiv wird in unterschiedlicher Geschwindigkeit mehrmals wiederholt. Die Bewegungen des wachsenden Halbkreises wirken pulsierend. Die vertikale Bewegungsrichtung wird sodann von den darauf folgenden Bildern aufgenommen. In recht schneller Geschwindigkeit sieht man verschiedene Formen, wie etwa Kreise, Sichel und eine S-förmige Linie von unten nach oben steigen. (Abb. 6) Wieder zeigt Ruttmann den wachsenden Halbkreis, der jedoch augenblicklich

²² Hein 1990, 54 (wie Anm. 6).

²³ In den späteren Jahren benutzte Ruttmann wohl aber auch die Erfindung von Oskar Fischinger, die berühmte Wachs-schneidemaschine. Dies geht unter anderem aus einem Brief von Ruttmann an Fischinger hervor. Eine Kopie dieses Briefes findet sich in: Hein und Herzogenrath 1984, 22-23 (wie Anm. 15).

²⁴ Hein 1990, 54 (wie Anm. 6).

²⁵ Die Originalversion von *Opus I* gilt als verschollen. Das Frankfurter Filmmuseum besitzt zwar eine viragierte Fassung, jedoch ist es aufgrund der kräftigen Farben wahrscheinlich, dass es sich dabei um eine restaurierte Kopie handelt. Vgl. Schoemann 2003, 115 (wie Anm. 8).

von anderen Objekten, die vom rechten oberen Bildrand nach links unten zu schweben scheinen, verdrängt wird. (Abb. 7) Dem Rhythmus eines Herzschlags gleich, setzt sich ein organisch anmutendes Objekt vom linken Rand aus in Bewegung. (Abb. 8)



Abb. 6

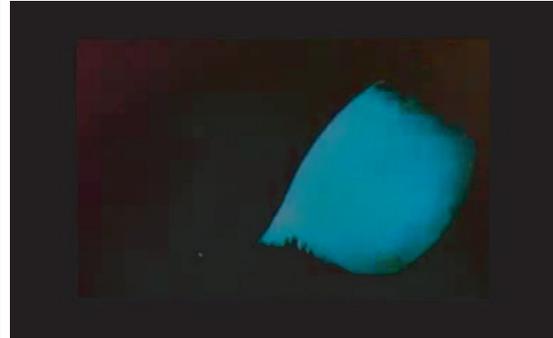


Abb. 7



Abb. 8

Abb. 6-8: Walter Ruttmann *Opus I* (1919):

Verschiedene Formen steigen empor (00:34)

Ein sich von rechts oben nach links unten bewegendes Objekt (00:43)

Organisch anmutende Form vom linken oberen Rand herkommend (01:24)

Mit dieser Choreographie aus Formen und Farben bezieht Ruttmann die filmische Leinwand als Raum konstatierendes Element mit ein. Er verweist mit den Bewegungen auf die horizontalen, diagonalen und vertikalen Achsen des Bildkaders beziehungsweise des projizierten Bildes. Er dynamisiert, bringt die Fläche in ein Spannungsverhältnis. Auch das Zusammenspiel der Objekte miteinander trägt zu dieser Spannung bei. Bewegungen werden aufgenommen und fortgeführt, in anderen Szenen scheinen sich die Animationen gegenseitig anzuziehen oder abzustößen. Es entwickelt sich ein bildliches, ungegenständliches Drama.²⁶ Vergleicht man *Opus I* mit Viking Eggelings *Diagonal-Symphonie* (1923) so darf man durchaus behaupten, dass Ruttmanns Werk weniger mathematisch und geometrisch ausgerichtet ist. Schoemann konstatiert:

Ruttmanns Filme unterscheiden sich wohl qualitativ von anderen abstrakten Filmen, da sie im Wesentlichen filmisch konzipiert und umgesetzt waren und nicht bloß eine erweiterte *starre* Leinwand darstellten.²⁷

²⁶ Hein und Herzogenrath 1984, 129 (wie Anm. 15).

²⁷ Schoemann 2003, 119 (wie Anm. 8). Hervorhebung im Original.

Walter Ruttmann dynamisiert den ganzen Bildkader, die ganze Leinwand. Wachstum und Regression der Formen machen sein Animationskonzept aus. Die Objekte pulsieren und muten organisch an. Es erscheint, als könnten sie sich frei im Raum entfalten und bewegen.

Ruttmann und Reiniger – *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* im Kontext des *absoluten Films*

In *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* arbeitete Lotte Reiniger mit Walter Ruttmann zusammen und integrierte dessen Animationskonzept in ihren Silhouettenfilm.

Interessant in diesem Zusammenhang erscheint es, dass Béla Balász den Achmed Film als absoluten Film bezeichnete und Walter Ruttmann eine Ehre darin sah, ihr zu assistieren und Lotte Reiniger zu einer Art Muse der Avantgardisten wurde. Denn ihre Filme bestehen nur aus Licht, Schatten und Bewegung – den Grundelementen der Avantgarde der 20er Jahre.²⁸

Es sollen im Folgenden exemplarisch die Anfangssequenzen vorgestellt sowie ein kurzer Blick auf die große Kampfszene auf der Insel Wak Wak geworfen werden, um so die Bedeutung dieser Zusammenarbeit näher zu beleuchten.

Die Abenteuer des Prinzen Achmed wird in seiner Anfangssequenz von einer wellenförmigen Figur eingeleitet, (Abb. 9) die sich rhythmisch bewegt und ihre Fläche in der Breite verändert. Innerhalb des so gestalteten Raums erscheint eine zweite Welle, die sich nach oben hin an einer Linie entlang zu bewegen scheint. Aus diesem pulsierenden Rhythmus sowie aus den kontrahierenden Bewegungen entsteht die Figur des Zauberers, die in einen ovalen Rahmen gefasst wird. (Abb. 10) Ein Text informiert den Zuschauer über den Namen dieser Gestalt.



Abb. 9 und 10: Lotte Reiniger *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1926): Der Zauberer (01:33) / (01:43)

²⁸ Schoemann 2003, 137 (wie Anm. 8).

Auch bei der weiteren Vorstellung der Protagonisten entwickeln sich die letztlich gerahmten Figuren aus einer zunächst non-figurativen Bewegung. Nachdem der Zauberer vorgestellt wurde, lernen die Zuschauer Prinzessin Dinarsade kennen: Zunächst schiebt sich ein aus drei Halbkreisen bestehendes Objekt vom unteren Bildrand nach oben. Auch auf dieser farbigen Fläche erscheint eine neue, zunächst spitz zulaufende Form, (Abb. 11) die sich jedoch im Verlauf ihrer Bewegung auseinander dehnt und ein weiteres geometrisches Element kreiert. In gleicher Weise sich bewegend, lässt sich nun ein viragiertes Gebilde erkennen und letztendlich entsteht eine, den Rahmen für Prinzessin Dinarsade konstituierende Figur. (Abb. 12) Wie bereits in Ruttmanns *Opus*-Reihe entsteht durch vertikale, horizontale und diagonale Bewegungen der animierten Formen der filmische Raum. Dabei dirigiert die Bewegungsrichtung die Blickführung. Erscheint die Form länglich und vertikal, zieht sie den Blick nach oben. Erstreckt sie sich in die Breite, wirkt sie gedrängener. Bereits in den Anfangssequenzen wird diese Bildästhetik aufgezeigt. Dem Betrachter wird vorgeführt, dass der Bildraum dynamisiert, dass er in eine Spannung versetzt wurde. Den oben beschriebenen Szenen folgt die Vorstellung des Prinzen Achmed. Auf einem Pferd sitzend wird er von zwei schwarzen Streifen umrahmt, an deren Außenseite wiederum wellenförmige Objekte auf und ab steigen. (Abb. 13) Zum Abschluss lassen sich unterschiedliche große Kreise erkennen. In schneller Abfolge hintereinander projiziert, wirken sie wie aufblitzende kreisförmige Explosionen. Es erscheint Aladin inmitten des Bildes, kniend, seine Wunderlampe in der Hand. (Abb. 14)



Abb. 11 und 12: Lotte Reiniger *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1926): Dinarsade (01:53) / (02:02)



Abb. 13 und 14: Lotte Reiniger *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1926): Achmed und Aladin (02:08) / (02:35)

Diese Eingangssequenzen, die in die Ästhetik wie in die Narration des Films einführen, kombinieren zwei unterschiedliche Konzepte. Zum einen sehen wir das organisch anmutende und in Bewegung gesetzte Formvokabular Ruttmanns, zum anderen die animierten Silhouetten von Reiniger. Immer wieder ist es das Zusammenspiel der animierten Silhouetten und des bewegten Hintergrunds, das in Spannung versetzt. Bildlich arbeiten die zwei Konzepte zwar in unterschiedlicher Weise. Beide verbindet jedoch ihre Kunsthaftigkeit, mit der sie sich vom fotografischen Realismus des Realfilms unterscheiden.

Unter diesem Aspekt ist es spannend, die Szene der großen Schlacht auf der Märcheninsel Wak Wak am Ende des Films zu betrachten. Bei dem Kampf Achmeds mit den Dämonen erlebt der Zuschauer, wie sich im Hintergrund die zwei Mächte der Erzählung, das Gute und das Böse der Welt, gegenseitig bekämpfen. Im Bild erscheint dies als ein abstraktes Formspiel, vor dem sich die schwarzen Silhouetten im Vordergrund dramatisch abheben. Die Animationen von Ruttmann unterstützen so die Erzählung, indem sie den Eindruck eines dynamischen Schlachtfeldes vermitteln, das simultan zur eigentlichen Vordergrundhandlung zu sehen ist. Der Höhepunkt der Erzählung wird auch zum visuellen Höhepunkt.

Warum konnte die Zusammenarbeit von Reiniger und Ruttmann so konstruktiv sein? Durch Reinigers minutiöse Legetechnik wurde das Figurenensemble zum Leben erweckt.²⁹ Anatomische Bewegungsmuster werden in künstlerischer Ausdrucksweise nachgestellt, die Künstlerin erzählt mit ihnen eine aus einer Traumwelt entsprungene Geschichte. Auch Ruttmann erweckt seine Objekte zum Leben. Er lässt sie wachsen, schrumpfen, pulsieren und träumt dabei von einer optischen Gesamtkomposition, in der der *seelische Gehalt* in der „Energie der Farben, Flächen, Bewegungsrichtungen – also in den spezifischen Eigentümlichkeiten und Möglichkeiten des Kinos [...] zu suchen“³⁰ ist. Seine Objekte unterstützen die Figuren Reinigers in dem sie durch Form und Rhythmus Emotionen hervorrufen. Der Bildraum bleibt in zweierlei Hinsicht niemals leer.

Obwohl die Formen gegenstandslos sind [...] scheinen sie Konflikte und Krisen, amouröse Beziehungen und abenteuerliche Verwandlungen aufzuführen [...]. Ruttmanns Drama scheint niemals literarisch oder inhaltsbezogen zu sein, sondern eher im Reich von *Science-Fiction* zu forschen, wo Wasser den Berg hinauffließen kann.³¹

²⁹ „Die Silhouette ist nicht so wirklichkeitsnah wie ein plastisches Ding, und sei es noch so phantastisch erdacht; Die bewegliche Silhouette hält mit Charme ganz die richtige Grenze zwischen Kunstproduktion 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. Sie bewahrt dadurch dem Zuschauer [...] vor dem Entsetzen, das sich einstellt, wenn Märchenhaftes bis über einen gewissen Grad der Anschaulichkeit hinaus greifbare Wirklichkeit wird.“ Arnheim, Rudolf: Kritiken und Aufsätze zum Film, München 1977, 210.

³⁰ Goergen 1989, 30 (wie Anm. 1).

³¹ Hein und Herzogenrath 1984, 52 (wie Anm. 15). Hervorhebung im Original.

Die Kombination führt zu einer nochmaligen Steigerung hin zu einer Gefühlswelt der reinen Formen und Farben. Wie Reiniger sich erinnerte:

Der Maler Ruttmann musste ihn [Achmed] während ich ihn auf seinem Pferd langsam über die Glasplatte schob, auf einer zweiten Platte mit gemalten Blitzen erschrecken. Musste mit reflektiertem Licht Rauschwolken und Feuerflammen für ihn erfinden. [...] Berthold Bartosch musste einen Seesturm aus kunstvoll geschnittenen Pauspapier konstruieren.³²

Die Animationen von Ruttmann waren also fest in das ästhetische wie auch narrative Konzept von Reiniger eingebunden. Die Darstellung der emotionalen Situationen speist sich auch aus dem abstrakten Formspiel Ruttmanns, mit dem Reiniger bewusst den absoluten Film, der Bildkonzepte der Malerei weiterführt, funktionalisierte und mit ihrem eigenen Animationskonzept verband. Die damit einhergehende Vorstellung einer *reinen Kunst* und nicht die *Wirklichkeitseffekte* des Films war es, die Lotte Reiniger dabei im Auge hatte.

Empfohlene Zitierweise

Böhm, Catherine: Lotte Reiniger im Kontext des *absoluten Films*. 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-61458>

ISSN: 1868-7199

³² Lotte Reiniger zitiert aus: Tag des Scherenschnitts im Heidelberger Herbst. Heidelberg 1987, 4.