

Barbara Lange

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

Der Ruhm, den Lotte Reiniger für sich in der Filmgeschichte sichern konnte, gründet zu einem erheblichen Maße auf dem ca. 60minütigen Silhouettenfilm *Die Abenteuer des Prinzen Achmed*, der 1926 fertig gestellt wurde und der als der erste Animationsfilm in Spielfilmlänge gilt.¹ Es ist ein Ruhm, der auf dem Urteil von Film- und Kunstkennern basiert, ökonomisch war der Film hingegen ein Desaster. Offenbar gab es für sein Format keinen Markt und selbst die Entscheidung, den Film nach seiner nicht öffentlichen Uraufführung am 2. Mai 1926 für den Verleih umzuschneiden, führte nicht zum kommerziellen Erfolg. Mitte der 1920er Jahre war es keine Seltenheit, dass Filme nach ihrer Fertigstellung vom Verleih oder auch von einzelnen Kinobetreibern umgeschnitten oder verkürzt werden, damit sie in einen Programmrythmus passen konnten. Silhouettenfilme, wie sie Reiniger zuvor bereits mit *Das Ornament des verliebten Herzens* (1919), *Der fliegende Koffer* (1921) oder *Aschenputtel/ Cinderella* (1922) als Produktionen des Instituts für Kulturforschung e. V. erstellt hatte, wurden damals als Auftakt im sog. Vorprogramm oder als Zwischenfilme mit entsprechend kurzer Spieldauer von ca. zehn Minuten gezeigt. Ein Animationsfilm jedoch, der eine ganze Stunde dauerte, musste als Seherfahrung erst noch entdeckt und dabei aus dem Kontext gelöst werden, den er vor allem in seinen Anfängen hatte: den der optischen (Jahrmarkt-) Sensation, mittels Tricks und technischer Finesse tote Materialien zum Leben erwecken zu können.² Einen wesentlich auf diesen Elementen basierenden Spannungsbogen über längere Zeit halten zu können, kannte man zwar aus dem Schatten- und Puppentheater. Doch *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* war kein abgefilmtes Bühnenstück. Vielmehr nutzte er genau wie die zeitlich erheblich kürzeren Produktionen die medienspezifischen Möglichkeiten des Films, die sich etwa mit radi-

¹ Alle technischen Angaben zum Film und zu der restaurierten Fassung von 1999 basieren auf den Angaben im Booklet zur DVD *Die Abenteuer des Prinzen Achmed*, die 2005 von absolut MEDIEN Berlin herausgegeben wurde. Vgl. daneben auch: <http://www.filmportal.de>: Die Abenteuer des Prinzen Achmed (Abruf 21.12.2011).

² Vgl. Hick, Ulrike: Geschichte der optischen Medien. München 1999. Annika Schoemann weist darauf hin, dass mit der ursprünglichen Bezeichnung *Trickfilm* in der deutschen Sprache die Täuschung fokussiert wird, während andere Sprachgemeinschaften mit der Animation den Aspekt der Belebung betonen. Schoemann, Annika: Der deutsche Animationsfilm. Von den Anfängen bis zur Gegenwart 1901-2001. Sankt Augustin 2003, 16.

kalen Perspektivwechseln fundamental von denen der Bühnenkünste unterscheiden. *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* stellte ein cineastisches Experiment dar, das durch Umschneiden oder Kürzen nicht einfach passbar gemacht werden konnte und für das sich erst noch ein Urteilsvermögen entwickeln musste.

Wie unsicher die wenigen publizierten Kritiken in ihrem ästhetischen Urteil nach der Uraufführung vor geladenen Gästen ausfielen, zeigt sich auch daran, dass sie vor allem den Aspekt der Fabrikation mit ihrem sensationellen Arbeitsaufwand betonten, während eine Auseinandersetzung mit der visuellen Ästhetik weitgehend unberücksichtigt blieb.³ Dies entsprach durchaus dem generellen Tenor im Kunsturteil der Zeit, die Faktur, d.h. das Gemachte, zu fokussieren. Auf eine inhaltliche Argumentation verzichtete daher auch Berthold Brecht, als er wenig später in einem Leserbrief gegen die Umschnitte durch den Verleih protestierte und allgemein von einem „künstlerischen Fiasko“ sprach.⁴ Warum, Herr Brecht? Gerne würde man von denjenigen Zeitgenossen, die wie Brecht den Film protegierten, Inhaltliches hören und die konkreten Argumente erfahren, die über die Faszination für die Arbeitsdisziplin und Lotte Reinigers viel zitierten „begabten Hände“ (Jean Renoir), die hinter dem Projekt standen, hinausgehen. Hans Wollenberg, der nach der ersten Aufführung für die *Lichtbild-Bühne* eine letztlich ablehnende Kritik schrieb, kommt eher auf den Punkt. Auch er betonte die Leistung der Produktion, hielt jedoch den Gesamteindruck für einen Abend lang nicht tragend:

Aber alle diese Qualitäten können nicht darüber hinweghelfen, dass die Silhouette, die im letzten Grunde auf die Seele, auf das Gesicht verzichten muss, nicht tragfähig ist, einen ganzen Abend zu füllen. Es bleibt eine Angelegenheit der empfindsamen Haut, es trifft nicht das Herz, wo es menschlich mitfühlt. Ein Silhouetten-Einakter von Lotte Reiniger wird nicht nur ein künstlerischer Genuss sein, sondern wird auch seinen Zweck im Kino erfüllen. Aber fünf Akte sind zuviel für eine Kunstform, die von vorneherein dazu bestimmt ist, ein flüchtiges Spiel zu sein, eine angenehme ästhetische Unterhaltung – die aber überall da versagen muss, wo Herz zu Herzen spricht.⁵

Mit der Illusion von Wirklichkeit im Realfilm wollte dieser Silhouettenfilm, der hier als leichte Spielerei klassifiziert wird, jedoch gar nicht konkurrieren. Vielmehr ist es gerade die Kunsthaftigkeit, die als reine Kunstform, als absoluter Film über das Bild und nicht über die Geschichte ein

³ Vgl. Booklet zur DVD 2005, 13 (wie Anm. 1).

⁴ Brecht, Berthold: Verstümmelte Filme. In: Berliner Börsen-Courier 30.8.1928. Als Faksimile abgebildet in: Scharf umrissen – Lotte Reinigers Silhouettenfilm: Die Abenteuer des Prinzen Achmed. Hg. von Rudi Strauch/Sabine Gottgetreu/Sigrun Krüger. Köln 2003, 7.

⁵ H.W. (Hans Wollenberg): Die Geschichte des Prinzen Achmed. In: Lichtbild-Bühne 104, 3.5.1926. Eingestellt unter www.filmportal.de: Die Abenteuer des Prinzen Achmed. (Abruf 21.12.2011)

ästhetisches Erlebnis bereitstellen wollte.⁶ Wollenbergs Kritik dokumentiert, dass dieses Anliegen noch nach Verständnis suchen musste, da der Animationsfilm noch in der Rubrik der kurzweiligen Unterhaltung von Vor-, Zwischen- oder Werbefilm verortet war.

Die Filmgeschichtsschreibung sieht dies heute anders und hat vor ca. zehn Jahren *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* als einzigen Animationsfilm aus Deutschland unter die 100 besten abendfüllenden Filme dieses Genres gewählt.⁷ Der Film stellt nämlich nicht nur aufgrund der jahrelangen Kernerarbeit, die in ihn eingeflossen ist,⁸ eine Meisterleistung dar. In *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* reizt Lotte Reiniger die Möglichkeiten des *cut out* aus und zieht im Zusammenspiel von Bild und Ton die Betrachter in eine virtuelle Welt des Films, die mit den zweidimensionalen Silhouetten vor aus Papier ausgeschnittenen Hintergründen nie den Zweifel daran hegen lässt, dass man es mit einer Kunstwelt zu tun hat.

Wenn wir heute *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* als einen Schatz der Filmgeschichte begreifen, so müssen wir bedenken, dass wir es mit einem geplünderten Schatz zu tun haben, der nur in einer rekonstruierten Fassung auf uns gekommen ist. Unsere heutige Perspektive kann nicht nur deshalb der Seherfahrung aus der Zeit seiner Uraufführung nicht gerecht werden, weil wir uns inzwischen in einer ganz anderen visuellen Kultur bewegen, die etwa den Farb- und Tonfilm sowie die digitale Animation kennt und für die das Filmen mit der Handykamera nichts Ungewöhnliches mehr darstellt. Wir können auch deshalb den Kunstwert dieses Films nicht mehr adäquat ermessen, weil die Bildwirkung des filmischen Materials im Laufe der Zeit gelitten und dadurch vor allem das komplizierte Zusammenspiel von Figuren und Hintergrundgestaltungen nicht mehr existiert. Den Film jedoch allein über seine „sehr krause und sehr bizarre Geschichte“ (Wollenberg) zu rezipieren, hieße, seine tatsächliche Dimension zu verfehlen.

Wie im Zusammenhang mit vielen historischen Produktionen, heißt es also auch bei der Rede über *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* sich zunächst des problematischen Erhaltungszustandes klar zu werden. Von der Originalversion ist nichts erhalten geblieben. Die Rekonstruktion, die 1999 durch das Deutsche Filmmuseum in Frankfurt/Main auf 35 mm erfolgte, basiert auf der ältesten Kopie, die sich überliefert hat. Nachdem man in den Anfangsjahren zunächst sehr nachlässig mit dem Medium umgegangen war, begann man ab den späten 1920er Jahren Filme zu archivieren. Von *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* hat sich daher im National Film and Television

⁶ Vgl. zum absoluten Film den Beitrag von Catherine Böhm im vorliegenden Band.

⁷ Vgl. Booklet zur DVD 2005, 8 (wie Anm. 1).

⁸ Die aufwändige Produktion dauerte von 1923-26 und wurde von dem Bankier und Industriellen Carl Hagen durch die Comenius-Film GmbH finanziert, die bis heute die Filmrechte hat. Zum Produktionsteam, das unter der Regie von Lotte Reiniger arbeitete, gehörten Berthold Bartosch, Alexander Kardan, Carl Koch und Walter Ruttmann. Insgesamt wurden ca. 250.000 Einzelaufnahmen angefertigt, von denen ca. 96.000 Frames für den endgültigen Film verwendet wurden. Vgl. Booklet zur DVD 2005, 8 (wie Anm. 1).

Archive (NFTA) des British Film Institute eine 16 mm Kopie erhalten, die durch die eingefügten englischen Zwischentitel auf Kodak- und Pathé-Filmmaterial auf die Zeit um 1926-27 datiert werden kann. Der Film selbst ist ein durchgehend einfarbig eingefärbtes Nitrozellulose-Positiv von Agfa. Wie die handschriftlichen Anmerkungen zur Einfärbung des Blankfilms vermuten lassen, handelt es sich bei der archivierten Rolle um eine Masterkopie zur Anfertigung von Vorführkopien. Die restaurierte Fassung von 1999 greift die Einteilung in fünf Akte der deutschen Erstfassung wieder auf, die in der Zensurkarte vom 15.1.1926 vermerkt sind. Die in sie eingefügten Zwischentitel, die gleichfalls auf die Zensurkarte zurückgehen, schließen sich in der orientalisierenden Formensprache den englischsprachigen Zwischentiteln der Masterkopie aus dem NFTA an. Auch wenn die Viragierungen der Rekonstruktion sich an den Angaben dieser Kopie orientieren, so müssen diese nicht der Urfassung entsprechen. Bestimmt ist der Film jedoch auch ursprünglich eingefärbt gewesen. Das entsprach der Blickkultur des stummen Films und diente genau wie die Musik dazu, den Modus der Dramatik anzuzeigen. Die Originalpartitur der Musik von Wolfgang Zeller, die auch heute den Film begleitet, hat sich in der Library of Congress in Washington erhalten. Anders als ein Quintett, das mit *I SALONISTI* auf der DVD von 2005 spielt, sah diese eine große Orchesterbesetzung vor,⁹ auch ein Indiz dafür, dass Reiniger Aufführungen in großen Häusern angestrebt hatte.

Das Manuskript zu *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* stammt von Lotte Reiniger. Es stellt eine freie Adaption von Motiven aus *Tausendundeine Nacht* dar,¹⁰ die, wie in der prominenten Vorlage, in Reinigers Erzählung nur andeutungsweise in eine kohärente Abfolge gebracht wurden: Den roten Faden bildet die Liebesgeschichte zwischen dem Prinzen Achmed und Prinzessin Pari Banu. Im 1. Akt *Der afrikanische Zauberer* werden die Zuschauer Zeugen, wie ein Zauberer ein fliegendes Pferd erschafft. (Abb. 1)



Abb. 1: Lotte Reiniger *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1926): Der afrikanische Zauberer erschafft ein fliegendes Pferd (3:47). Gestaltung des Bildraumes: Walter Ruttmann

⁹ Vgl. hierzu den Beitrag von Frauke Fitzner über die Orchestrierung von *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* im vorliegenden Band. Frauke Fitzner geht auch ausführlicher auf den Wechsel von Stumm- zu Tonfilm ein, auf den ich am Ende nur kurz zu sprechen komme.

¹⁰ Krüger, Sigrun: Märchenstunde Deluxe. In: Strauch/Gottgetreu/Krüger (Hg.) 2003, 49-50 (wie Anm. 4).

Er bietet es dem Kalifen, der Geburtstag feiert, im Tausch mit dessen Tochter Prinzessin Dinarsade an. Um die erschrockene Familie von dem Angebot zu überzeugen, lässt er den Bruder, Prinz Achmed, auf dem Pferd reiten. Unkundig, wie dieses zu lenken ist, verschwindet Achmed in den Lüften, der Zauberer wird gefangen genommen und in Ketten gelegt. Im 2. Akt *Die Geschichte des Prinzen Achmed* gelangt dieser auf die Zauberinsel Wak Wak, wo ihn zunächst leicht bekleidete Frauen zu erotischen Abenteuern einladen. Verwirrt flieht Achmed zu einem See, in dem, wie sich herausstellt, die Herrscherin der Insel Pari Banu nachts zu baden pflegt. Als sie in einem Vogelkostüm mit ihren Dienerinnen angefliegen kommt, versteckt sich der Prinz im Schilf und schaut – der Klassiker des Voyeurismus – den nackten Frauen beim Bade zu. (Abb. 2) Er verliebt sich auf der Stelle in die Prinzessin und stiehlt das Vogelkostüm, so dass Pari Banu nicht fliehen kann. Nach anfänglichem Zögern gibt sie seinem Werben nach und fliegt mit ihm davon in das „weite China“.



Abb. 2: Lotte Reiniger *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1926): Prinz Achmed beobachtet Pari Banu beim nächtlichen Bad (17:09)

Zwischenzeitlich hat sich der Zauberer aus der Gefangenschaft befreien können und ist den beiden gefolgt. In einem dramatischen Kampf überwindet er den Prinzen Achmed, wirft ihn in eine Höhle und raubt Pari Banu. Im 3. Akt *Abenteuer in China* verkauft der Zauberer Pari Banu an den Kaiser von China, der diese zur Verheiratung an einen seiner Günstlinge weiterverschenkt. Während am Kaiserhof in China die Hochzeit vorbereitet wird, (Abb. 3) hat sich Achmed inzwischen befreien können und auf die Suche nach Pari Banu begeben. Er stößt auf eine Hexe, die Todfeindin des Zauberers. Gemeinsam suchen beide nach dem Zauberer und Pari Banu. Sie können die Hochzeit in China verhindern, doch Pari Banu verschwindet zurück nach Wak Wak, dessen Felsschloß sich nur mit der Wunderlampe von Aladin öffnen lassen. Akt 4 *Aladin und die Wunderlampe* führt mit besagtem Aladin einen weiteren Protagonisten ein, der gleichfalls zum Gegenspieler des Zauberers wird. Dieser bittet den Schneider Aladin, ihm eine versteckte Lampe zu besorgen, von der zunächst nur der Zauberer weiß, dass sie magische Fähigkeiten besitzt. Als er jedoch Aladin betrügen will, entdeckt auch dieser die Macht der Lampe und verweigert die Herausgabe. Stattdessen begibt er sich an den Hof des Kalifen, um mit Geschenken, die ihm die Lampe verschafft, das Herz von Prinzessin Dinarsade zu gewinnen. Als er sich am Ziel glaubt, schlägt der Zauberer zurück und lässt alle wundersam entstandenen Dinge gemeinsam mit Dinarsade ver-

schwinden. Aladin droht nun der Tod, seiner Hinrichtung entzieht er sich durch eine dramatische Flucht, die im Film mit einer Fahrt über ein aufgewühltes Meer besonders eindrucksvoll in Szene gesetzt ist. (Abb. 4) Aladin kann sich jedoch an Land retten und trifft dort auf Achmed. Durch die Überlegenheit der Hexe wird der Zauberer überwunden und getötet. Achmed ist nun im Besitz der Wunderlampe, mit sich das Felsentor von Wak Wak öffnen lässt.

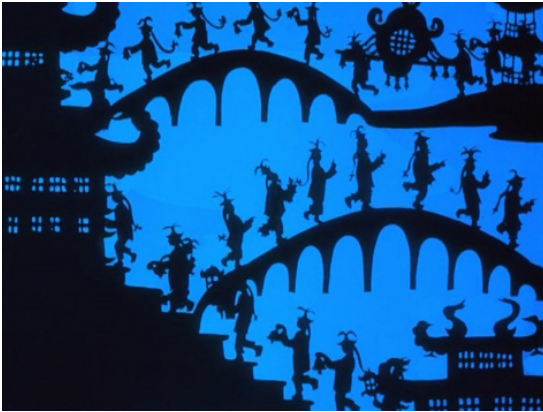


Abb. 3: Lotte Reiniger *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1926): Hochzeitsvorbereitungen in China (35:25)



Abb. 4: Lotte Reiniger *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1926): Aladin im Sturm auf dem Meer (50:44). Gestaltung der Wellenlandschaft: Berthold Bartosch

Im letzten, 5. Akt *Die Geisterschlacht in Wak Wak* kommt es nochmals zu einer dramatischen Steigerung. Die Dämonen versuchen, Pari Banu zu töten, da sie sich mit Achmed eingelassen hat. Mit Hilfe der Lampe gelingt es schließlich, Pari Banu zu befreien und die bösen in gute Dämonen zu verwandeln. Im Film setzt Reiniger hierzu den für den Silhouettenfilm überraschenden Gegensatz von Schwarz und Weiß ein, indem sie mit von Walter Ruttmann in Szene gesetzten Positiven und Negativen arbeitet. (Abb. 5 und 6) Schon im 4. Akt, beim Kampf um die Lampe, hatte sie mit dieser Darstellungsstrategie operiert. Wie im Märchen hat auch *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* ein gutes Ende. Am Hof des Kalifen finden die Paare wieder zusammen und nach den Abenteuern mit den Zauberwesen kehrt der Alltag wieder ein.

Der Film setzte diese Erzählung mit optischen Sensationen in Szene: Orientalisierende Exotik verbindet sich mit der dafür typischen Erotik. Man sieht Filmküsse und eine Nacktbadeszene,



Abb. 5: Lotte Reiniger *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1926): Die bösen schwarzen Dämonen (57:43)

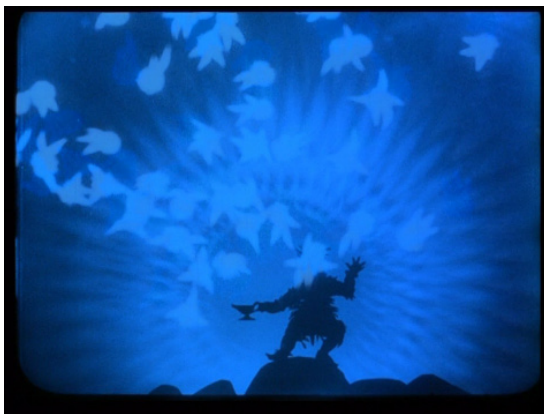


Abb. 6: Lotte Reiniger *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1926): Die guten weißen Geister (59:11). Gestaltung der Dämonen: Walter Ruttmann

fremdländisch erscheinende Architekturen sowie traumhafte Landschaften von Märchenwelten. Unterschiedliche Kampfszenen werden, wie im Kampf um die Wunderlampe oder bei der abschließenden Schlacht gegen die Dämonen, mit Lichteffekten eindrucksvoll inszeniert. Achmed reitet mit dem fliegenden Pferd durch einen Sternenhimmel, der unendlich erscheint, und Aladin kämpft in stürmischer See, die als Urgewalt dargestellt wird, ums Überleben. Die kunsthafte Realität dieses Animationsfilms, die eine andere als die des Realfilms ist, vermag zu überzeugen, weil Reiniger und ihr Team die Techniken des Legeverfahrens wie der optischen Illusionierungen von filmischen Räumen perfekt beherrschten. Jahrzehnte später beschrieb die Regisseurin ihre Arbeitsweise mit den Figuren:

Früher, als ich begann, schnitt ich meine Figuren vollständig aus dünn ausgewalztem Blei aus. Doch dann entdeckte ich, dass eine Kombination von Blei und Pappe bessere Bewegungsmöglichkeiten bietet. Sobald man eine überzeugende Skizze der Figur hergestellt hat, muss man überlegen, in wie viele verschiedene Gliedmaßen sie aufzuteilen ist, um sie so beweglich wie möglich zu machen. Da Filmfiguren flach auf dem Tricktisch liegen und deshalb von keinerlei Stützstäben abhängig sind, können sie weitaus beweglicher hergestellt werden als eine Schattenspielfigur.¹¹

¹¹ Reiniger, Lotte: Schattentheater, Schattenpuppen, Schattenfilm. Eine Anleitung. Tübingen 1981, 102.

Indem Reiniger die Materialien Pappe und Blei in einer Balance von Stabilität und Beweglichkeit verteilte und mit beweglichen Drahtverbindungen an den Gelenken versah, (Abb. 7) erreichte sie die Illusionierung flüssiger, spielerischer Bewegungsabläufe, die zusammen mit der Musik die virtuelle Welt der Aktionen kreierte.

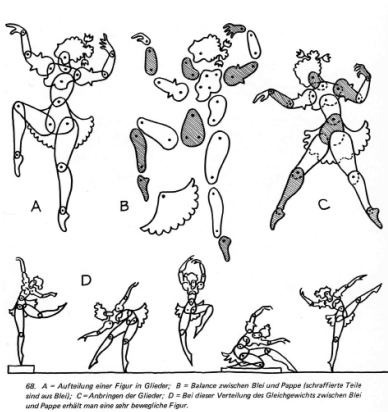


Abb. 7: Lotte Reiniger: Die Herstellung einer Silhouetten-Filmfigur. Aus: Lotte Reiniger: Schattenpuppen, Schattenpuppen, Schattenfilm. Eine Anleitung. Tübingen 1981, 103, Abb. 68.

Im Film sind die zahlreichen Tricks, die sie zusätzlich einsetzte, nur noch als Effekte zu sehen. So schnitt sie für ihre Hauptfiguren etwa verschiedene Hände, die je nach Szene eingewechselt wurden.¹² Da das Objektiv der feststehenden Kamera, die über dem Tricktisch hing, noch nicht über eine Zoomfunktion verfügte, existierten die Hauptfiguren in verschiedenen Größen. Wenn Achmed im Sternenhimmel verschwindet, wird dies dadurch illusioniert, dass bei der Produktion eine immer kleinere Achmed-Figur aufgelegt wurde. Im alltäglichen Experimentieren mit dem filmischen Bild hatte Reiniger hierfür die besten Maße herausgefunden:

Gebräuchlich ist eine Figurengröße von etwa 22 cm. Geht eine Figur durch eine Landschaft, in der die Landschaft wichtiger ist als die Figur, oder zeigt die Szene mehrere Figuren gleichzeitig, dann macht man die Figuren kleiner, etwa 13 cm hoch. Für Großaufnahmen verwende ich große Köpfe mit beweglichen Armen und Händen.¹³

Die Hauptfiguren in *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* präsentieren sich nicht nur als signifikante Silhouetten, die wie in einer popularisierten Version von Lavaters Physiognomiklehre durch die äußere Erscheinung ihr Wesen preiszugeben scheinen,¹⁴ sie veranschaulichen ihre Identität auch

¹² Reiniger 1981, 106 (wie Anm. 11).

¹³ Reiniger 1981, 105-106 (wie Anm. 11).

¹⁴ Johan Caspar Lavaters *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*, 4 Bde. Winterthur und Leipzig 1775-78 entwickelte nicht nur eine Typenlehre, die nachhaltig die modernen Konzepte vom Individuum beeinflussten. Logischerweise wirkte sie auch auf die Silhouettenkunst zurück, aus der der Schweizer

durch ihre Bewegungen: Die biegsamste Figur, die signalisiert, sich jeder Situation anpassen zu können, ist der Zauberer, (Abb. 1) der wie ein Tänzer oder Akrobat gleich zu Beginn des Films ausdrucksvoll seine Körperkunststücke vollzieht. Seine Gegenspielerin, die Hexe, (Abb. 8) ist demgegenüber ein kompaktes Energiebündel, das den Zauberer letztlich besiegen wird. Achmed und Aladin signalisieren stete Bewegungen, während die Frauen Dinarsade und Pari Banu mit ihren Schritttchen und verhaltenen Gesten Zartheit suggerieren können. Männerschweine wie der Kaiser von China oder sein Günstling, der Pari Banu heiraten will, haben kompakte Körper, die nur wenig agieren. Auch der Kalif, ein Guter, ist allein schon dadurch sichtbar mächtig, dass er starr wie ein Fels geradezu bewegungslos hockt. Die Dienerschaft an den Höfen des Kalifen und des Kaisers von China bewegt sich hingegen wie aufgezogen in streng choreographierten Abläufen, denen man den hohen Grad an Disziplin ansieht. (Abb. 3)



Abb. 8: Lotte Reiniger *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1926): Die Hexe (2:13)

Die Erzählung wie auch die Kennzeichnung der Figuren konfrontiert mit aus heutiger Sicht problematischen Stereotypen: Die männlichen Protagonisten sind Helden oder Bösewichte, die Frauen der Oberschicht sittsam, begehrenswert und schön, als Dienstpersonal hingegen promiskuitiv. Doch anders als der Realfilm bleibt der Silhouettenfilm über die ganze Zeit ehrlich. Er ist nicht mit der Wirklichkeit zu verwechseln, er ist nie etwas Anderes als filmische Realität, sind doch die Figuren im Silhouettenfilm sichtbar Kunstfiguren und keine Lebewesen. Wenn Hans Wollberg in der eingangs zitierten zeitgenössischen Kritik aus der *Lichtbild-Bühne* anführt, dass *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* „überall da versagen muss, wo Herz zu Herzen spricht“ und nur „eine Angelegenheit der empfindsamen Haut“ sei,¹⁵ dann trifft er eigentlich den Nagel auf den Kopf. Der Film

maßgebliche Anregungen für seine Theorie übernommen hatte. Vgl. hierzu auch Braun, Peter: *Mediale Mimesis. Licht- und Schattenspiele bei Albert von Chamisso und Justinus Kerner*. München 2007; sowie den Beitrag von Peter Braun im vorliegenden Band.

¹⁵ Wollenberg 1926 (wie Anm. 5).

zielt nämlich nicht auf erzieherischen Tiefgang, er ist Augenschmaus, der die Betrachter in eine Welt der Imaginationen entführt.

Allerdings ist es eine Imagination der eigenen Art, wie sie Filme dadurch hervorrufen, dass sie bewegte Bilder zeigen. Während sich jedoch beim Realfilm der Betrachter zur Orientierung des Gesehenen in die Rolle eines der Schauspieler versetzen kann und durch diese Identifikation das Geschehen quasi miterlebt, wird diese Erfahrung beim Silhouettenfilm verwehrt. Der Betrachter bleibt im wahrsten Sinne Zuschauer einer animierten Welt, die prinzipiell nicht zugänglich ist. Die Gegenüberstellung von Haut und Herz, von Berührung an der Oberfläche einerseits und herzlicher Ergriffenheit andererseits, die Wollberg in seiner Kritik betreibt, ist treffend beobachtet. Als Kunstform, die ihre Künstlichkeit ständig offen preisgibt, kann der Silhouettenfilm gar nicht anders als äußerlich bleiben. Zur Künstlichkeit passt, dass Reiniger die Frames in der Regel zentripetal organisiert und damit die Konzentration auf den filmischen Raum akzentuiert. (vgl. Abb. 1, 2, 5, 6 und 8) Darin unterscheidet sie sich zugleich von den etwa zeitgleichen filmischen Arbeiten von Viking Eggeling und Hans Richter, die in ihren absoluten Filmen auch das Kunsthafte des Bildes betonen. Beide vermeiden Konstruktionen von Räumlichkeit und präsentieren dadurch quasi die Formen in einer Leere.¹⁶ *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* hat hingegen einen Raum – nämlich den, der für diesen Film geschaffen wurde und der nur in diesem Film existiert. Reiniger wird hier nicht zuletzt von Ruttmann unterstützt, der auch in seinen non-figurativen Filmen mit konkreterer Räumlichkeit arbeitete als Eggeling und Richter.¹⁷

Im Sinne dieser filmischen Konkretheit sind auch die Stereotypen, mit denen Reiniger in *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* operiert, funktional, wie sie in allen Kunstformen der Jahrmarktsästhetik funktional sein konnten, indem sie einen schnellen Einstieg in die Erzählung ermöglichen.¹⁸ Diese entführt, wie die Räume der Bilder, in eine nicht reale Welt, in der Reiniger das Publikum mit Effekten konfrontiert, die aus der Welt des Films bekannt sind. Allerdings sucht sie nicht die gleichen Effekte wie im Realfilm zu erreichen, sondern zeigt diese Effekte vielmehr in Formen, wie sie für den Silhouettenfilm spezifisch sind. Niemand wird die uhrwerkartigen Trippelschrittchen der Dienerschaft am Kalifenhof oder am Hof des Kaisers von China (Abb. 3) mit der Präsentation einer Revue verwechseln oder den Sturm, gegen den Aladin auf dem Meer ankämpfen muss, (Abb. 4) für eine abgefilmte Naturkatastrophe halten. Auch die Kämpfe mit den Dämonen, der Wechsel von einer schwarzen zu einer weißen Silhouette, (Abb. 5 und 6) der die Dramatik des Geschehens

¹⁶ Vgl. Brinckmann, Christine N.: „Abstraktion“ und „Einführung“ im frühen deutschen Avantgardefilm. In: Segeberg, Harro (Hg.): Die Perfektionierung des Scheins. Das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste. München 2000, 111-140. Der Terminus „absoluter Film“ wird teilweise identisch mit „abstrakter Film“ verwendet. Vgl. dazu den Beitrag von Cathrine Böhm im vorliegenden Band, die zudem eingehender das Zusammenspiel der Darstellungskonzepte von Reiniger und Ruttmann in *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* erörtert.

¹⁷ Brinckmann 2000, 137 (wie Anm. 16).

¹⁸ Vgl. in diesem Kontext auch den Beitrag von Olga Özbek zu Märchen im vorliegenden Band.

verdeutlicht, zeigen, wie die Regisseurin konsequent im Medium der Schattenkunst denkt und arbeitet und dies auch in der Bildpräsentation deutlich macht.

Ist es die Eigenart des Mediums Film, den Betrachterkörper still zu stellen und über das Kameraauge die Bewegung an die Filmfiguren zu delegieren, so ist beim Silhouettenfilm hier die Imagination des Publikums in hohem Maße gefordert. Im zeitlich kurzen Vor-, Zwischen- oder Werbefilm kann diese über ein vergleichsweise beschränktes Set an Aufmerksamkeitsgeneratoren aktiviert werden. In *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* war hierfür ein ungleich größerer Aufwand gefragt. Neben Effekten, wie sie der kurze Animationsfilm einsetzt, war hier die Realisierung einer Bildästhetik notwendig, die bei aller Fesselung durch Sensation und durch Faszination für das Fabrizierte die Möglichkeit der Kontemplation und damit neben dem erzählerischen auch den ästhetischen Einstieg in das Präsentierte bot. Auch hier verfolgt Reiniger eine klare Strategie, die zugleich deutlich die Handschrift von Ruttmann erkennen lässt. Der 1. Akt führt gleich zu Beginn mit der geradezu langatmigen Bildbeschreibung, die das Erschaffen des fliegenden Pferdes zeigt, in die Bildästhetik ein. Schritt für Schritt werden die Zuschauer mit dem dichten Zusammenspiel von Hintergrundgestaltung und agierenden Figuren vertraut gemacht und so gewissermaßen in Form einer visuellen Alphabetisierung in die erforderliche Betrachterhaltung und in einen Rhythmus des Sehens gebracht. Immer wieder gibt es im Film derartige Hilfestellungen, die es den Betrachtern ermöglichen, das Gesehene zu realisieren. Der Film wird damit als eine kunstvoll gestaltete Oberfläche kenntlich. Im Lob über die Machart, auf das sich die Zeitgenossen konzentrierten, geht im Grunde diese Betrachtererfahrung auf.

Der späte Erfolg, den *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* erfuhr, ist auch ein Kennzeichen dafür, Reiniger mit dem Film eine Form zu realisieren versuchte, für die es noch keine breite Öffentlichkeit gab, die aber als Angebot innerhalb der visuellen Kulturen durchaus erwünscht war. In die aufwändige Kinokultur des stummen Films passte dieser Animationsfilm nicht. Weder existierte für ein derartiges Produkt eine Verleihstruktur noch die praktische Erfahrung, über die Dauer von ca. einer Stunde reine Schaulust ohne das Identifikationsangebot des Realfilms tatsächlich erleben zu können. Zur Aufrechterhaltung des Spannungsbogens bedurfte es unbedingt der Musik, die den Zuschauer gewissermaßen durch die Bilder trägt. Damit aber waren Reiniger und ihr Team zu viele Risiken gleichzeitig eingegangen: Neben der mit der Filmlänge ungewöhnlichen Form, für die eine Marktstruktur fehlte, benötigten sie mit der eigens für den Film komponierten Orchestermusik Aufführungskonditionen, die von vorneherein nur in größeren Kinosälen realisierbar waren. Auf dem ohnehin engen Filmmarkt war ein solches Vorgehen in ökonomischer Hinsicht ausgesprochen naiv. Es macht zugleich aber auch deutlich, dass Reiniger mit ihrem Film Bedingungen einforderte, die Walter Benjamin zehn Jahre später als Realität der Filmkultur beschreibt: Sie möchte das Spektakel auf das Bild reduziert und den Blick auf die Leinwand konzentriert wissen – Bedingungen, die kurze Zeit nach Fertigstellung von *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* mit

dem Tonfilm bereitgestellt wurden.¹⁹ Reiniger schuf einen Film, für den die Bedingungen noch nicht existierten, der aber aufzeigen konnte, wohin die technische Entwicklung gehen sollte. Diese Maßstabsetzung erklärt den Enthusiasmus, mit dem Leute wie Brecht *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* feierten.

Damit reiht sich der Film in die große Gruppe der cineastischen Experimente ein, für die trotz der wirtschaftlich äußerst angespannten Lage in den ersten Jahren der Weimarer Republik ein produktiver Kontext bestand. Wie zielführend der Weg war, den Reiniger trotz ihres zunächst eintretenden Misserfolges gewählt hatte, zeigt nicht nur die späte Ehrung, die *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* erfuhr. Er wird auch beim Blick auf die weitere Geschichte des Animationsfilms im Allgemeinen deutlich, der in Spielfilmlänge inzwischen seinen festen, wenngleich kleinen Platz im Kinoprogramm gefunden hat. Dass dafür der kurze animierte Film fast völlig aus dem kommerziellen Angebot verschwunden und in den Bereich der Cineasten abgewandert ist, belegt aber auch, dass nicht allein Seherfahrungen und technische Möglichkeiten, sondern auch Marktinteressen den Erfolg von Länge und Kürze mitbestimmen.

Empfohlene Zitierweise

Lange, Barbara: *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1926). Ein cineastisches Experiment. 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-61463>

ISSN: 1868-7199

¹⁹ Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Ders.: Medienästhetische Schriften. Mit einem Nachwort von Detlev Schöttker. Frankfurt/Main 2002, 351-383, besonders 371-376.