



## Universität Münster

### AUTOREN

Niklas Lotz u. Jonas Timmerhues

### TITEL

„Konzentrierte Lebensfreude“ – Medienreflexive Aushandlungsprozesse und Diskursverhandlungen im Animationsfilm der 1920er-Jahre bei Reiniger und Disney

### ERSCHIENEN IN

*Textualität und Visualität. Die Medienkultur der 1920er-Jahre* (= Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film 7/2024), S. 55–65.

### EMPFOHLENE ZITIERWEISE

Lotz, Niklas u. Jonas Timmerhues: „Konzentrierte Lebensfreude“ – Medienreflexive Aushandlungsprozesse und Diskursverhandlungen im Animationsfilm der 1920er-Jahre bei Reiniger und Disney“. In: *Textualität und Visualität. Die Medienkultur der 1920er-Jahre* (= Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film 7/2024), S. 55–65.

### IMPRESSUM

*Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film*  
ISSN 2567-1162

Universität Münster  
Abteilung Neuere deutsche Literatur  
- Literatur und Medien -  
Germanistisches Institut  
Schlossplatz 34  
48143 Münster

Herausgeber: Andreas Blödorn, Stephan Brössel  
Redaktion: Stephan Brössel, Niklas Lotz

## „Konzentrierte Lebensfreude“ – Medienreflexive Aushandlungsprozesse und Diskursverhandlungen im Animationsfilm der 1920er-Jahre bei Reiniger und Disney

Niklas Lotz, Jonas Timmerhues

The artist has free rein over his or her shapes and forms— it is precisely this complete reversal of the laws of nature that plays the leading role, for example, in the marvelous American cartoons of Felix the Cat or Oswald the Lucky Rabbit. There, an animal becomes longer, for example, because its front legs move quicker than its hind legs; a train can broaden to accommodate a wider track or contract to pass through a narrow tunnel. The wildest of fantasies need know no limits. Conversely, the greatest effects can be achieved when – as in my films – shadow figures act with such lifelike movements that one completely forgets that they are not real actors. (Reiniger 2016 [1929]: 471)

### Lotte und Walt in der Weimarer Republik

„Zu heftige Heiterkeitsausbrüche mussten gedämpft werden“ (zit. n. Laqua 1992: 22) – so resümiert der *Film-Kurier* 1930 im Anschluss an die erste Vorführung von MICKY – DAS TONFILM-WUNDER, einer abendfüllenden Zusammenstellung von *Mickey Mouse*-Kurzfilmen. Bereits im Titel verweist dieser Film auf den Innovationscharakter von Disneys *Mickey Mouse*-Cartoons: Sie etablieren eine Cartoonfigur mit neuartiger Technik – Animationsfilm mit synchroner Tonspur. In Deutschland werden Disneys Cartoons zwischen 1928 und 1935 breit rezipiert: Bereits die stummen Cartoons mit Oswald The Lucky Rabbit werden als Vorprogramm in deutschen Kinos gezeigt, nach anfänglichem Erfolg werden auch die von 1923 bis 1927 produzierten *Alice Comedies* für den deutschen Markt bereitgestellt (vgl. Laqua 1992: 220–232). Im Anschluss an erste Vorführungen der *Mickey Mouse*-Cartoons und euphorische Kritiken – „Jeder neue Micky [wirkt] wie ein paar Glas spritzigen Sekts. Als Lebenselixier, als konzentrierte Lebensfreude!“ (ebd.: 22) – ist Mickey Mouse in den Kinos, als Werbe- und Bühnenfigur und zahlreichen Merchandiseartikeln der Weimarer Republik präsent „wie neben ihm nur Chaplin“ (Kothenschulte 2019). Disneys erster Langfilm SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS (USA 1937) – fälschlicherweise häufig als erster abendfüllender Animationsfilm überhaupt bezeichnet – wird in Deutschland erst nach dem Zweiten Weltkrieg rezipiert. Bereits 1926 veröffentlicht Lotte Reiniger, die zuvor u. a. Zwischentitel für Stummfilme gestaltete (vgl. Nippoldt/Pofalla 2017: 129), ihren Animationsfilm DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED (D 1926), der im Gegensatz zu Disneys Zeichentrick-Animation durch Stop-Motion-Verfahren animierte Scharnschnitt-Figuren nutzt. Reinigers Film steht dabei sowohl in seiner Ästhetik in starkem Kontrast zum vorherrschenden, amerikanisch geprägten Animationsfilm, als auch in seiner Erzählweise, die auf mit Animation verbundenem Slapstick-Humor

und Kurzfilmlänge verzichtet (vgl. Taylor 2011: 83). Der Mehrwert einer Zusammenschau von Lotte Reiniger und Walt Disney liegt genau hierin begründet; beide formulieren unterschiedliche Tendenzen im Animationsfilm: Reiniger die Ausstellung von Artifizialität, Disney die Annäherung an ‚Realität‘.

## Walt Disney – Trick- und Tonwelten

### 1. Animierte Träume

Die Geschichte vom Mädchen, das den Hasenbau hinab in eine Wunderwelt fällt, dient Walt Disney sowie dem Disney-Konzern wiederholt als Inspiration. Bezüglich der *Alice Comedies* lässt sich in der Adaption des *Wunderland*-Motivs ein medienreflexives Moment ausmachen: Der Prätext dient (1) als Deutungsfolie der ‚hybrid animation‘, die das Animierte als Ästhetisch-Imaginäres vereindeutigt, sowie als mediale Selbstaussage, dass der Animationsfilm nicht nur ein (2) adäquates Medium zur Darstellung von Subjektivität ist, sondern (3) ebenfalls dispositive Selbstreflexion exponieren kann. Der Prätext *Alice im Wunderland* (1865) von Lewis Carroll dient hiernach der poetologischen Überformung der *Alice Comedies* - beide können als Homologie lesbar gemacht werden: Wunderland : Cartoonland :: Traum : Film.

Die mentale Metadiegeese wird dem Traum sowie auch dem Film zugeordnet, beide verbindet das semantische Merkmal ‚Imagination‘. Wo *ALICE'S WONDERLAND* (USA 1923) noch selbstreflexiv die Produktion von ‚Cartoonland‘ im Laugh-O-Gram Studio ausstellt, verzichten die späteren *Alice Comedies* weitgehend auf die innerfiktionale Referenzierung dieser kulturellen Praxis<sup>1</sup> zugunsten der bei Disney topischen (und schon in *ALICE'S WONDERLAND* angelegten) Überhöhung kindlicher Imagination (vgl. Elza 2014: 14). Folglich wird die ‚hybrid animation‘ als Übertragung Alices subjektiver Fantasie auf die Ästhetik des Films deutbar, die in die Verwischung von Realität und Animation führt (s. u.) – wie ebenfalls in *DAS CABINET DER DR. CALIGARI* (D 1920) subjektive Zustände in den Filmraum übertreten (vgl. Telotte 2010: 335).

Während das animierte Wunderland in den früheren Alice-Cartoons durch eine Rahmenhandlung als subjektive Fantasiewelt markiert wird, nimmt die animierte Diegeese in späteren Ausgaben der Reihe einen anderen Status ein. Telotte bezeichnet den Realitätsstatus der Zeichentrickwelt als „real unreal“ (ebd.: 336): Durch den Verzicht auf einordnende Realfilmsequenzen<sup>2</sup> und abnehmende Relevanz der Alice-Figur für den plot des Cartoons wird die animierte Sphäre als *reale* Welt vermittelt. *ALICE THE FIREFIGHTER* (USA 1925) ist ein Beispiel hierfür: Die Trickwelt wird mit ihren eigenen fantastischen Figuren und Gesetzen etabliert, ohne sie durch Realfilmsequenzen als eine der realen, außerfilmischen Welt entrückten, ausdrücklich irrationalen

---

<sup>1</sup> Die kulturelle Praxis der frühen Animation wäre als Dispositiv in ihrer technologischen, sozialen sowie institutionellen Dimension zu denken (vgl. Decker 2018: 86).

<sup>2</sup> Die Nutzung von Realfilmsequenzen lässt sich zudem auch ökonomisch erklären: Realfilm war deutlich günstiger zu produzieren als zeitaufwändige Animationssequenzen.

Welt ein- bzw. unterzuordnen. Alice, als letztes verbliebenes Element der Realwelt, agiert kaum noch als Figur mit Agency: Erst nach einem Drittel der Laufzeit ist sie als Beifahrerin eines Feuerwehrautos zu sehen (2:39), auch die Rettung in Not geratener Zeichentrickfiguren wird durch ihren animierten Sidekick durchgeführt (6:22). Animationsfiguren werden zu Protagonisten: Anstelle von Alice ist es die wiederkehrende Julius the Cat, die im Mittelpunkt des Cartoons steht. In den anschließenden Zeichentrickreihen *Oswald the Lucky Rabbit* und *Mickey Mouse* wird auf Realfilmelemente schließlich vollkommen verzichtet. Zugleich wird die Bildsprache der Animation um zahlreiche discours-Elemente erweitert, die Disney dem Realfilm entnimmt, etwa durch „complex camera tracking movements, [...] high and low camera angles“ (Meritt 2021: 22). Für Telotte entsteht mit dieser Entwicklung der „house style“ (2010: 338) der Disney Studios: An einer „realist junction“ wird die animierte Welt illusionistischer, animierte Figuren „constantly react to very real and familiar conditions“ (ebd.). Die Funktion und der Animationsstil der Zeichentrickfiguren ändern sich Telotte zufolge, indem sie nicht nur als Anlass für Gags, sondern mit erkennbar menschlichen Reaktionen und Charakterzügen versehen werden – eine Technik, die Disney selbst bis heute als „Character Animation“ (Walt Disney Animation Studios 2023) beschreibt. In den frühen Animationsfilmen der Studios wird das mitunter an wiederkehrenden Liebesbeziehungen Oswalds deutlich (vgl. OH WHAT A KNIGHT [USA 1928]). Zu diskutieren wäre hier die Frage, inwiefern Reiniger in DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED bereits Character Animation im Sinne Disneys betreibt.<sup>5</sup>

### 2. „Jeder Schritt ein Step, jede Bewegung eine Syncope“<sup>4</sup> – Ton und Musik

It may seem a curious thing that even in those early films with the explanatory balloons, I had thought of them in terms of sound and speech and dreamed of the day when the voice would be synchronized with the silent action. But I felt sure it was coming. Our tempo and rhythm and general animation technique were already being adjusted, so that sound could fit in readily when it came. (Disney zit. n. Pierce 2023: 0:25:42-0:26:04)

Leslie stellt fest, dass der Animationsfilm nach Erscheinen des ersten kommerziell erfolgreichen Tonfilms THE JAZZ SINGER (USA 1927) durch seine Bild-für-Bild kontrollierbare Struktur als besonders geeignetes Medium für Vertonung erschien (vgl. 2009: 22). In STEAMBOAT WILLIE (USA 1928), Disneys erstem Tonfilm, dienen Ton und Musik schließlich nicht nur als Vertonung des gesehenen Bilds, sondern fungieren als Ordnungsprinzip des Films: Ton und Rhythmus geben die Action vor. Relevant gesetzt wird Musik etwa in einer Sequenz, in der ein Tier einen Notensatz verschlingt und anschließend von Mickey und Minnie als Drehorgel verwendet wird (3:37-4:17).

---

<sup>5</sup> Zu bedenken wäre ferner, dass die Art und Weise Reinigers Verfahren, also bspw. die Sequenzierung und Figurengestaltung, in die späteren Filme Disneys einfließt.

<sup>4</sup> Zeitgenössische Kritik im Film-Kurier 1930 (zit. nach Laqua 1992: 19).

Klimax des Films ist die darauffolgende Sequenz, in der Komik durch die Verwendung zahlreicher Tiere als Musikinstrumente erzeugt wird (4:17–6:49) – die Gags in STEAMBOAT WILLIE sind durch den Einsatz von Musik motiviert. Leblose Objekte wie Schiffspfeifen werden durch Musik belebt (0:43), die Einführung der titelgebenden neuen Figur erfolgt ebenfalls im Rhythmus der Musik durch das Mitpfeifen der Titelmelodie (0:31).

Bei Disney nehmen Ton und Musik aber bereits vor dem Aufkommen des Tonfilms dominierende Funktionen ein. So beschreibt Merritt Disneys Stummfilme als „novelty jazz“ (2021: 19), die häufig Konzerte und Tänze inszenieren. ALICE'S WONDERLAND inszeniert eine Jazzband und eine Tanzsequenz (7:35 – 8:15). Musik und Rhythmus werden auch auf andere Weise visualisiert: In ALICE THE FIREFIGHTER wird das Schlagen der Feuerglocke onomatopoetisch durch Schrift umgesetzt („CLANG“). Der Rhythmus der Glocke kollidiert mit dem rhythmischen Schnarchen („ZZZZZ“) der Feuerwehrkatzen und weckt diese somit auf (0:34-0:55). Anschließend spielt ein Klavierspieler eine absenkende Tonfolge, die sich als Leiter manifestiert und somit zur Rettung aus einem brennenden Haus genutzt werden kann (0:02:27 – 0:02:37). Auch ohne die Möglichkeit einer synchronen Tonspur verwenden Disneys Kurzfilme somit Visualisierungen von Ton mittels Schrift, um Gags und Handlungsverläufe zu erzählen und Rhythmus, der in späteren vertonten Fassungen oder durch Orgelumsetzung im Kino realisiert werden kann, zu antizipieren.



Abb. 1-3: Schrift substanzialisiert sich im diegetischen Raum der Alice Comedies und antizipiert die tonfilmische Umsetzung (ALICE THE FIREFIGHTER: 0:47-0:50)

## Lotte Reiniger – eine Kunst der Kontradiktionen

### 1. Geboren aus Licht und Schatten

Reiniger did not appear to be part of the developing Weimar film industry. She made her films like a medieval monk illuminating a manuscript. (Palfreyman 2011: 13)

Die Forschung zu Lotte Reiniger scheint bisher nur auf einen Minimalkonsens gekommen zu sein: Ihre herausragende Rolle als Pionierin des Animationsfilms. Alles Weitere verläuft sich in der diffusen Dämmerung einander widerstrebender Lesarten und Interpretationen zwischen Affirmation und Subversion: Mal Avantgarde, um

dann doch Volkskunst zu sein. Hier apolitisch, dort orientalistisch-aneignend, und drüben queer-feministisch. Licht und Schatten. Dass Lotte Reinigers Silhouetten-Filme im Kontext des Avantgarde- bzw. Experimental-Films diskutiert werden, ist sicherlich durch die Mitarbeit Walter Ruttmanns am PRINZEN ACHMED evoziert.<sup>5</sup> Die Nähe zur Filmavantgarde lässt sich dennoch auch aus dem filmischen Material heraus begründen: Denn in der ausgestellten Konzipiertheit aus Licht und Bewegung partizipiert PRINZ ACHMED an der dispositiven Selbstthematization von Wahrnehmung in einer Linie mit der grafischen Richtung des ‚absoluten Films‘.<sup>6</sup> In der Eröffnungssequenz führt der Film vor, wie geometrisch-abstrakte Formen und Farbflächen räumlich bzw. figürlich konkret werden – und das in offensichtlicher Zitation Walter Ruttmanns LICHTSPIEL OPUS 1 und 2 (D 1921). Wo die *Alice Comedies* um die Verschmelzung bis Irritation von Animation und Realität bemüht sind, veräußerlicht der Silhouetten-Film seine Künstlichkeit, die auf imaginatives Zutun angewiesen ist (vgl. Lange 2012: 10), sowie seine eigene Medialität. Vor dem Hintergrund dieser Diskussion erscheint PRINZ ACHMED formal als „kaleidoscopic voyage into another world, an imagined Orient, filled with dreamlike, erotic and weird images and characters that constantly shape-shift into new constellations.“ (Zipes 2011: 84) Vor den Augen der Rezipierenden, d. h. im Wahrnehmungsdispositiv, wird das fluide Moment der filmischen Konstituens ‚Licht‘ und ‚Bewegung‘ in der Metapher der Gestaltwandlung<sup>7</sup> ausgestellt, so zum Beispiel im Übergang von Abstraktion zu Figuration in der Beschwörung des Pferdes oder im metamorphen Kampf zwischen Hexe und Zauberer. Das abstrakte Lichtspiel wird in die Gegenständlichkeit geholt, dennoch nicht in die Konkretion bzw. Eigentlichkeit einer an die ‚Realität‘ angenäherten Darstellung überführt: Die Silhouetten verharren auf einer Zwischenebene ‚abstrakter Gegenständlichkeit‘.



Abb. 4-6: Beschwörung des magischen Pferdes als dispositives Lichtspiel zwischen Abstraktion und Konkretion (DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED: 0:04:01-0:04:15)

<sup>5</sup> Lotte Reiniger über das Produktionsteam des PRINZEN ACHMED:  
Wir: Das waren mein Mann Carl Koch, ich, Walter Ruttmann, Berthold Bartosch, Alexander Kardan und Walter Türck. Koch hatte die Aufnahmeleitung und Kontrolle der Technik, ich schnitt die Figuren und Dekorationen aus und bewegte sie, assistiert von Kardan und Türck. Ruttmann erfand und gestaltete wundervolle Bewegungen für Wolken, feuerspeiende Berge, Geisterschlachten und Zauberkämpfe. Bartosch komponierte Wellenbewegungen für einen Seesturm (heutzutage selbstverständlich, aber damals war es neu). (Reiniger 1972)

<sup>6</sup> Zum ‚absoluten Film‘ vgl. Merschmann 2021.

<sup>7</sup> Für einen feministischen Zugang zur Gestaltwandlung vgl. Palfreyman 2011: 15-16.

Diese Lesart, die Lotte Reiniger in die Nähe der Avantgarde rückt, wird jedoch durch ihren „penchant for past forms, themes and techniques“ (Petter 2022: 71), d. h. ihren anachronistischen Hang zur vormodernen Kunstform des Scherenschnitts (s. u.), verunsichert. In ihrem Werk schieben sich verschiedene Kunstraditionen ineinander, so z. B. Filmkunst und dramengeschichtlicher Kontext; neue und alte filmische Verfahren. Wie Hans Richter bemerkt:

She certainly belonged to the Avantgarde as far as independent production and courage were concerned. But the spirit of her lovable creatures . . . seemed to me to belong rather to the Victorian period than to the one which gave birth to the Avantgarde in Germany and France. (Richter zit. n. ebd.: 72)

Lotte Reinigers Silhouetten-Filme scheinen, so konstatieren auch ihre Zeitgenossen, der konkreten Standortbestimmung in der Medienkultur der 1920er-Jahre stetig zu entweichen. Die Verortung ihres Werks ist zwingend im ‚Dazwischen‘, d. h. als „liminal or ‚in-between‘ work, making it impossible to categorize in the traditional canons of art and culture of the Weimar period.“ (Ruddell 2018: 110) Eine Künstlerin und ein Kunstwerk also, die/das – dem Diktum Fritz Langs<sup>8</sup> entsprechend – den eigenen historischen Horizont transzendiert (vgl. ebd.: S. 123).

## 2. Mehr als Form – Kontexte und politischer Impetus

„What has it got to do with the year 1923?“  
(Walter Ruttmann zit. n. Moritz 1996: 17)<sup>9</sup>

Über das Werk Lotte Reinigers schreibt Siegfried Kracauer in *Von Caligari zu Hitler*: „In dem winzigen Reich, das sie ihr eigen [sic!] nannte, schwang Lotte Reiniger anmutig die Scheren und verfertigte eine Reihe hübscher Silhouettenfilme.“ (Kracauer 1947: 139) Das Attribut ‚hübsch‘ dürfte sich hier vermutlich kaum als echtes Kompliment zu verstehen geben, steht die Aussage doch im Kontext eines zeitgenössischen

---

<sup>8</sup> Fritz Lang sinniert am Beispiel des Nibelungen-Stoffs, dass bestimmte anthropologisch-affektive Belange sich in ihrer (medialen) Darstellungsform zwar verändern, prinzipiell aber konstant bleiben: „But transcending the costumes - now as then - is the eternally tragic, the eternally enigmatic, the eternally auspicious: the human countenance.“ (Lang 2016 [1924]: 96)

<sup>9</sup> Auszug des in der Sekundärliteratur vielfach zitierten Gesprächs zwischen Walter Ruttmann und Lotte Reiniger. Darin heißt es:  
„Lotte, why are you making a fairy tale film like this?“  
„I don't know either“, she replied.  
„What has it got to do with the year 1923?“ he pursued.  
„Nothing at all. And why should it? I'm here, living in the year 1923, and I have the chance to make this film, so naturally I'm going to do it. That's all it has to do with the year 1923.“  
„That doesn't seem right to me“, he insisted. (Moritz 1996: 17)

Diskurses, der dem animierten Langfilm kaum mehr als einen flüchtigen, ästhetischen Reiz abzugewinnen vermag. In der Kritik geschieht die Würdigung Lotte Reinigers technischen Verdienstes im Atemzug mit der Herabsetzung des PRINZEN ACHMED zur oberflächlichen Spielerei ohne Seele; der Film bleibe „Angelegenheit der empfindsamen Haut, [...] eine angenehme ästhetische Unterhaltung – die aber überall da versagen muß, wo Herz zu Herzen spricht.“ (Wollenberg 1926)

Der Vorwurf, eine bloß seichte Unterhaltung zu sein, sowie die lediglich schmale filmkritische Auseinandersetzung rückt den Animationsfilm in den ‚kanonischen Limbo‘ (vgl. Palfreyman 2011: 9). Dieser Status aber verdunkelt gewissermaßen die mannigfaltigen Bezüge zum kulturellen Wissen und Kontext der 1920er-Jahre, in die der frühe Animationsfilm eingebunden ist. Auch ihn gilt es zu bedenken als „ein Modell, das Wissensmengen der Produktionskultur und ihre dieses kulturelle Wissen organisierenden Diskurse verarbeiten kann“ (Decker 2018: 83); d. h. die ideologischen Effekte des Animationsfilms sind ausgehend vom (Kino-)Dispositiv-Begriff zu denken.<sup>10</sup>

Was das aber konkret für DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED bedeuten kann, ist strittig, wird der Film in der Forschung doch zugleich als orientalistische Aneignung als auch feministische Revision eines volkskünstlerischen Metiers (vgl. Moritz 1996: 15) diskutiert. Achmeds Transgression der weiblich-erotisch konnotierten Sphäre des nächtlichen Seebads und die doppelte Affirmation der patriarchalen Ordnung durch Rettung beider Prinzessinnen in die Ehe deuten auf eine tendenziell reaktive Textideologie hin (vgl. Palfreyman 2011: 10).

Bei dieser Diskussion erscheint es zentral, dass im PRINZEN ACHMED Motivwelten verschiedener Prätexte aus *1001 Nacht* miteinander verwoben werden und mithin eine Diegese konstruiert wird, die schon von vornherein als nicht-reales Fantasiegebilde markiert ist:

What is significant is that Reiniger did not use one hypotext as the basis for her adaptation of the Nights. Instead, she threaded plots and characters from a variety of tales to form her own unusual “Oriental” version that bore her sentiments about justice and the autonomy of women. Indeed, Reiniger wove her own tale that may be colored by the Orient but is stamped more by some of the struggles for democracy and the “new woman” in the Weimar Republic of her own time. (Zipes 2011: 84)

Die Rekontextualisierung des PRINZEN ACHMED als Film, der weniger dem Orientalismus als der ästhetischen, nicht-realistischen Traditionen des orientalischen Schemenschnitts und Schattentheaters (vgl. Palfreyman 2011: 14), gar dem ‚Attraktionskino‘ (vgl. Ruddell 2018: 117) verschrieben ist, erlaubt mögliche subversive Potenziale offenzulegen: Die Figuration des afrikanischen Zauberers erscheint dann nicht

---

<sup>10</sup> Zur Foucault’schen Machtvorstellung im Dispositiv vgl. Hans 2001/2002: 24.

als dämonische Überzeichnung des ‚Anderen‘, sondern als aspektivische, theatrale Maske (vgl. Palfreyman 2011: 14). Eine feministische Lektüre vermag die Hexe aufzuschlüsseln als „traditional priestess of the old goddess religions, who uses her healing powers for good, as opposed to the evil male sorcerer who exploits people with magic tricks for his own benefit. The good and capable woman wins out over the sleazy male trickster.“ (vgl. Moritz 1996: 18) Lotte Reiniger selbst sagt post festum, PRINZ ACHMED habe einen homosexuellen Subplot, inspiriert von der Homoerotik der *1001 Nacht* – der die Zensur nicht überlebte, aber in *DER SCHEINTOTE CHINESE* (D 1928) aufgegriffen wird (vgl. ebd.). Die (nachträgliche) Autorausage als Ausgangspunkt der Analyse ist uns bekanntermaßen suspekt. Dennoch finden sich Forschungsbeiträge, die zumindest Indizien eines queeren Potenzials versuchen freizulegen, bspw. in der Rettung Aladins durch Achmed (vgl. Acadia 2021: 156).

### **3. Abstecher: Die Americana-Diegese der *Alice Comedies***

Betreffend der *Alice Comedies* kann die These vorgebracht werden, dass sich die Kurzfilme mit der Zeit zu einer affirmativen Motivik und Welthaltung hinbewegen. So ist Alice als Figur lesbar, die sich zwar anfangs selbstbestimmt als Heldin in einer (wenngleich nur subjektiv-imaginierten) Sphäre ‚of One’s own‘ emanzipieren kann, synchron zur steigenden Valenz der animierten Welt jedoch zu einem der Animation untergeordneten Dekorament degradiert wird (vgl. Elza 2014: 20-22). Insbesondere in früheren *Alice*-Kurzfilmen kann Alice jedoch auch als Präfigurierung späterer Disney-Protagonisten wie Oswald oder Mickey Mouse gelesen werden: Merritt erkennt in ihr „[an] exuberant expression of misbehaviour – of authority overruled“ (2021: 21). Mit nachdrücklichem Klopfen setzt sie sich über das ‚Private‘-Schild in Disneys Studio hinweg (*ALICE’S WONDERLAND*: 1:01) und besiegt schließlich die Löwen als Autoritätsfiguren der animierten Tierwelt (9:08); in *ALICE’S DAY AT SEA* (USA 1923) flüchtet sie aus ihrem Elternhaus, um schließlich ein Boot zu kapern. Während das Hinwegsetzen über Autoritäten ein häufig genutztes Motiv der frühen Disney-Filme bleibt (vgl. dazu auch Mickey Mouse, der sich in *STEAMBOAT WILLIE* die Vorgaben des Kapitäns übergeht [0:00:50]), verhalten sich die Filme an anderer Stelle affirmativ gegenüber der vorherrschenden Ideologie.

In *ALICE’S EGG PLANT* (USA 1925) beispielsweise lassen sich die im Text artikulierten Wert- und Normvorstellungen als eine textideologische Stabilisierung der amerikanisch kodierten, kapitalistischen Ordnung rekonstruieren und in den Kontext anti-sozialistischer Ressentiments stellen. Die Hennen auf Alices Eierfarm werden durch die Moskauer ‚Little Red Henski‘ (Vertreterin der sozialistischen Gewerkschaft *Industrial Workers of the World*) zum Streik für bessere Legebedingungen verführt. Die Lösung des erzähllogischen Konflikts liegt in der Selbstbestätigung des kapitalistischen Systems: Alice veranstaltet einen Hahnenkampf, der Eintritt kostet die Hennen ein Ei. Was diese demnach nicht mehr durch ihre Arbeit einbringen, wird durch Alices unternehmerisches Einfallsreichtum wieder eingeholt, indem die Eier

als monetäres Äquivalent im unterhaltungsindustriellen Konsum dienen. Die Ordnung der dargestellten Welt stabilisiert sich selbst, indem die Gefährdung des amerikanischen Kleinunternehmens durch eine Transaktion unter einem Deckmantel abgewandt wird – Kapitalismus triumphiert über Sozialismus. Ebenfalls lässt sich für *ALICE'S MYSTERIOUS MYSTERY* (USA 1926) eine mit-codierte, politische Dimension konstatieren: Hundefänger, die mittels Kostümierung als Anhänger des Ku-Klux-Klans denotiert sind, entführen Hunde aus der Schule, internieren und verarbeiten sie in einer wortwörtlichen ‚Todeskammer‘ zu Wurst. Unter dem Vorzeichen der *Comedies* geben die Tiefenstrukturen der Texte durchaus einen ideologischen Einschlag preis, der über seichte Unterhaltung hinausführt und Diskurse der 1920er-Jahre ästhetisch aufgreift und verarbeitet.



Abb. 7-9: Text als Vereindeutigung und Diskursivierung des Dargestellten in den Alice Comedies (links: *ALICE'S EGG PLANT*: 2:51-2:54; rechts: *ALICE'S MYSTERIOUS MYSTERY*: 4:53)

### Fazit

Reinigers und Disneys Filme stellen deutlich unterschiedliche Interpretationen des Animationsfilms dar; vermitteln sie doch einerseits kurze, gagmotivierte Slapstick-Plots und andererseits Adaptionen von Märchenmotiven im Stummfilmformat. Sowohl Reiniger als auch Disney bedienen sich dabei inhaltlich der Wiedererzählung: PRINZ ACHMED ist Metatext der *1001 Nacht*, wohingegen die *Alice Comedies* mimetisch auf *Alice im Wunderland* verweisen. Als ästhetische Aushandlungsprozesse des Animationsfilms verdeutlichen beide Möglichkeiten des jungen Mediums, sowohl Popular- und Avantgardekultur als auch komödiantische und politische Sujets zu bedienen. Dabei gehen sie medienreflexiv vor, indem sie den Realitätsstatus der animierten Welt reflektieren (Disney) oder die animierte Welt als von der Gegenwartskultur entrücktes ‚Dazwischen‘ inszenieren (Reiniger). Innovative Filmtechniken werden hierbei genutzt, um Ton & Musik zu visualisieren, die eigene Medialität auszustellen oder unterschiedliche Diskurse aufzugreifen. Abstrahiert geben sich die frühen Animationsfilme so vor dem Hintergrund der Paradigmen ‚Exploration‘ und ‚Rückbezüglichkeit‘ zu verstehen: neue filmische Mittel werden erprobt, dabei tradierte Künste als auch Zeichensysteme integriert. Die Filme als ästhetische Spielerei zu betrachten, wird dabei sowohl Reinigers Scherenschnitt-Animation als auch Disneys Zeichentrick nicht gerecht.

### Literarische Texte & andere Quellen

- Kothenschulte, Daniel (2019): „Eine Maus mit Jazz im Blut“. In: *Frankfurter Rundschau*. <https://www.fr.de/panorama/eine-maus-jazz-blut-11567700.html> (23.01.2024).
- Kracauer, Siegfried (1947): *Von Caligari zu Hitler*. Hg. v. Karsten Witte. 11. Aufl. Berlin.
- Lang, Fritz (2016 [1924]): „Will to Style in Film“. In: Div.: *The Promises of Cinema: German Film Theory, 1907-1933*. Hg. v. Anton Kaes, Nicholas Baer u. Michael Cowan. Berkeley, S. 95- 96
- Pierce, Todd James (2023): „Walt in his own Words. The Early Years“. In: *Disney History Institute Podcast*. <https://disneyhistoryinstitute.libsyn.com/dhi-214-walt-in-his-own-words-the-early-years> (23.01.2024).
- Reiniger, Lotte (1972): „Die Abenteuer meines Prinzen Achmed“. In: *lottereiniger.de*. [https://www.lottereiniger.de/filme/prinz\\_achmed\\_text.php](https://www.lottereiniger.de/filme/prinz_achmed_text.php) (21.01.2024).
- Reiniger, Lotte (2016 [1929]): „Living Shadows: The Art and Technology of the Silhouette Film“. In: Div.: *The Promises of Cinema: German Film Theory, 1907-1933*. Hg. v. Anton Kaes, Nicholas Baer u. Michael Cowan. Berkeley, S. 470-471.
- Walt Disney Animation Studios (2023): „Character Animation“. In: *disneyanimation.com*. <https://disneyanimation.com/team/ animator/> (23.01.2024).
- Wollenberg, Hans (1926): „Die Geschichte des Prinzen Achmed“. In: *filmportal.de*. <https://www.filmportal.de/node/37873/material/719719> (20.01.2024).

### Filme & Serien

- ALICE THE FIRE FIGHTER (USA 1926, Walt Disney).
- ALICE'S EGG PLANT (USA 1925, Walt Disney).
- ALICE'S MYSTERIOUS MYSTERY (USA 1926, Walt Disney).
- ALICE'S WONDERLAND (USA 1923, Walt Disney).
- DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED (D 1926, Lotte Reiniger).
- STEAMBOAT WILLIE (USA 1928, Ub Iwerks).

### Forschungsliteratur

- Acadia, Lilith (2021): „‘Lover of Shadows’: Lotte Reiniger’s Innovation, Orientalism, and Progressivism“. In: *Oxford German Studies* 50(2), S. 150-168.
- Decker, Jan-Oliver (2018): „Strukturalistische Ansätze in der Mediensemiotik“. In: Martin Endres u. Leonhard Herrmann (Hg.): *Strukturalismus, heute. Brüche, Spuren, Kontinuitäten*. Stuttgart, S. 79-95.
- Elza, Cary (2014): „Alice in Cartoonland: Childhood, Gender, and Imaginary Space in Early Disney Animation“. In: *Animation. An Interdisciplinary Journal* 9(1), S. 7-26.

- Hans, Jan (2001/2002): „Das Medien-Dispositiv“. In: *tiefenschärfe 2001/2002*, S. 22-28.
- Lange, Barbara (2012): „Die Abenteuer des Prinzen Achmed (1926). Ein cineastisches Experiment“. In: *reflex 5*, S. 1-12.
- Laqua, Carsten (1992): *Wie Micky unter die Nazis fiel. Walt Disney und Deutschland*. Reinbeck.
- Leslie, Esther (2002): „It’s Mickey Mouse“. In: *Art and Industry*. Indiana, S. 21- 25.
- Merrit, Russell (2021): „From Alice to Mickey“. In: Daniel Kothenschulte (Hg.): *The Walt Disney Archives. The Animated Movies 1921-1968*. Köln, S. 19-25.
- Merschmann, Helmut (2021): „Absoluter Film“. In: *Lexikon der Filmbegegriffe*. <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/a:absoluterfilm-1037> (20.01.2024)
- Moritz, William (1996): „Some Critical Perspectives on Lotte Reiniger“. In: Maureen Furniss (Hg.): *Animation: Art and History*. Bloomington, S. 13-19.
- Nippoldt, Robert u. Boris Pofalla (2017): *Es wird Nacht im Berlin der wilden Zwanziger*. Köln.
- Palfreyman, Rachel (2011): „Life and Death in the Shadows: Lotte Reiniger’s Die Abenteuer des Prinzen Achmed“. In: *German Life and Letters* 64(1), S. 6-18.
- Petter, Tashi (2022): „One Out of Harmony with Her Own Time’: Lotte Reiniger, Anachronism and Doing Animation History through Film Society Reconstruction“. In: *Animation. An Interdisciplinary Journal* 17(1), S. 70-87.
- Ruddell, Caroline (2018): „contextualizing lotte reiniger’s fantasy fairy tales“. In: Christopher Holliday u. Alexander Sergeant (Hg.): *Fantasy/Animation. Connections Between Media, Mediums and Genres*. New York, S. 109-125.
- Taylor, Viviane (2011): *National Identity, Gender, and Genre. The Multiple Marginalization of Lotte Reiniger and THE ADVENTURES OF PRINCE ACHMED (1926)*. Tampa.
- Telotte, J. P. (2010): „Disney’s Alice Comedies: A Life of Illusion and the Illusion of Life“. In: *Animation: An Interdisciplinary Journal* 5(3), S. 331-340.
- Zipes, Jack (2011): *The Enchanted Screen: The Unknown History of Fairy-Tale Films*. New York.