

# En skugga blott...

## Lotte Reiniger och den tidiga animationsfilmen



*En skugga blott* som går och går är livet  
En stackars skådespelare som gormar  
Och gör sig till en timmes tid på scenen  
Och sedan glöms, det är en saga  
Berättad av en dåre – larm och lidelse  
Som ingenting betyder.

*Macbeth*: Akt V, scen 5 (William Shakespeare)



## INNEHÅLL

Inledning	4
Syfte, metod och material	5
Disposition	6
I. En skugga blott	
Svartkonst	7
Kejsrerliga kinesiska skuggor ...	8
... och parisiska <i>Les ombres chinoises</i>	9
II. Konst skapas aldrig i ett tomrum	
Berliner Luft	11
Prins Achmed – ett filmiskt äventyr	13
Tusen och en natt	19
Än en gång Paris	23
Slutresumé av ett långt liv	23
III. Genreindelning och dess problematik	
Sagans anatema	26
Spåren efter Lotte Reiniger	29
Reflektioner	34
Litteratur och källor	36
Appendix	37



Lotte Reiniger under arbetet med *Die Abenteuer des Prinzen Achmed*



## Inledning

Med silhuettfilmen *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (*Prins Achmeds äventyr* 1926) skapade Lotte Reiniger den första animerade långfilm, som ännu finns bevarad. Det är något som ibland felaktigt tillskrivs Walt Disney och hans *Snow White and the Seven Dwarfs* (*Snövit och de sju dvärgarna* 1937) som inte hade premiär förrän drygt ett decennium senare.<sup>1</sup>

Född i Berlin 1899 var Lotte Reiniger samtida med *den rörliga bildens* utveckling. Från sin tidiga ungdom till sin död 1981 var hon trots stora svårigheter, inte minst ekonomiska, ständigt engagerad med filmiska experiment. Hon nådde snabbt framgång konstnärligt och tekniskt och ses fortfarande som en föregångare inom den animerade filmen. Reiniger är dock märkligt anonym rent filmhistoriskt.<sup>2</sup>

Lotte Reiniger kom tidigt i kontakt med banbrytare både inom filmens och inom teaterns värld. Avgörande var mötet med skådespelaren och regissören Paul Wegener som arbetade vid Max Reinhardts teaterskola. Det var här hennes talang för silhuettklippning upptäcktes av en vidare krets. När en experimentell trickfilmsstudio öppnades vid *Institut für Kulturforschung* fick hon möjlighet att utveckla sina tidigaste idéer och hennes första silhuettfilm, *Ornament des verliebten Herzen*, realiserades. Här mötte hon också sin blivande man och medarbetare, konsthistorikern Carl Koch (1892–1963). Möjligheten att genomföra ett större projekt förverkligades genom ett generöst förslag från bankiren Louis Hagen. Han hade sett några av Reinigers tidiga arbeten och erbjöd sig att stå som ekonomisk garant om Reiniger önskade göra en animerad långfilm. Det blev förutsättningen för att det tre år långa arbetet med *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* kunde påbörjas 1923. Som produktionschef och fotograf fungerade Carl Koch. Lotte Reiniger lyckades dessutom knyta ett team av konstnärer omkring sig som alla bidrog med sina specialiteter. Utan tvivel var det ändå

---

<sup>1</sup>David Bordwell & Kristin Thompson påpekar det faktum att Lotte Reinigers *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* kom före Walt Disney's *Snow White and the Seven Dwarfs*. *Filmhistory an Introduction*, New York: McGraw-Hill 2003, s. 176.

John Grant nämner att det är en vanlig missuppfattning att Walt Disneys *Snow White and the Seven Dwarfs* var den första animerade långfilmen. *Masters of Animation*, London: BT Batsford 2001, s. 180.

<sup>2</sup>Anmärkningsvärt är att David Bordwell & Kristin Thompson har slopat den korta notisen om Lotte Reiniger och bilden från filmen *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* som fanns med i den tidigare upplagan av *Film Art., An Introduction*, 8:e upplagan, New York: Mc Graw Hill 2008, s. 164.

Reinigers förmåga att skapa uttrycksfulla silhuettfigurer och hennes känsla för animering som blev avgörande för filmens slutgiltiga utformning. Som kvinna var hon också en föregångare när det gällde att ha hela det övergripande ansvaret för ett filmprojekt.

Eftersom jag har beskrivit Reinigers film som den första animerade långfilm, som finns bevarad, kan det här vara värt att nämna att redan den 9 november 1917 hade *El Apóstol* av Federico Valle premiär på Select Theatre i Buenos Aires. Den var en timme och tio minuter lång och bör alltså vara den tidigaste animerade långfilmen. Valle var född i Italien och hade kommit till Argentina för att arbeta för Lumière Bros. och Urban Trading Co. som fotograf och dokumentärfilmare. Han hade anställt Quirini Cristiani – en ung man som också ursprungligen kom från Italien – som politisk tecknare för en kortfilm. Resultatet var så lyckat att Cristiani fick medverka i det större projektet *El Apóstol*.<sup>3</sup> Eftersom alla kända kopior försvann i en brand 1926 finns inte längre några bevis kvar. Philip Kemp nämner i sina kommentarer till den restaurerade versionen av *The Adventures of Prince Achmed* att Winsor McCay's *The sinking of the Lusitania* från 1918 kan vara en annan pretendent som första film av någorlunda längd inom denna genre.<sup>4</sup> Eftersom uppsatsens syfte är att lyfta fram Lotte Reiniger och hennes pionjärbete inom animationsfilmen är emellertid dessa uppgifter mer att betrakta som kuriosa än som av vikt för bedömningen av hennes verk.

## Syfte, metod och material

Uppsatsens syfte är att belysa Lotte Reiniger och hennes pionjärbete inom animationsfilmen. Det biografiska är av intresse då det ger en inblick i alla hennes kontakter med betydande personligheter inom film, teater och konst. Hur påverkade tidens strömningar henne? Har synen på hennes insats förändrats över tiden eftersom hon uppmärksammades tidigt både konstnärligt och tekniskt men numera endast nämns i mer exklusiva sammanhang? Var Reinigers val av främst sagomotiv, som hon kom att hålla sig till hela livet, något som placerade henne i en genre som delvis marginaliserat henne? Går det att spåra någon form av påverkan hos sentida filmare?

Den metod som används är till stor del s.k. *historisk* och görs mot en biografisk bakgrund baserad på andras forskning. Genom att även använda en *komparativ* metod ges möjligheten att belysa Lotte Reinigers arbete i förhållande till det dåtida kulturklimatet. Trots hennes stora produktion är *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* det av Reinigers arbeten som

---

<sup>3</sup> Filmen var en satir om Argentinas nye president Hipólito Irigoyen och bestod av 58 000 bilder (och lika många teckningar). Källa: Engelsk översättning av en artikel av Giannalberto Bendazzi "Quirino Cristiani, The Untold Story of Argentina's Pioneer Animator" publicerad i december 1984 i *Graffiti* (published by ASIFA-Hollywood).

<sup>4</sup> I John Grant, *Masters of Animation*, s. 147 uppges dock att filmen endast var 9½ min. lång.

är mest känt och omskrivet. Den tre år långa arbetsprocessen fick stor betydelse för Reinigers egen utveckling, och filmen visar prov på ett moget konstnärskap. Därför är det naturligt att se den som ett centralt verk och av vikt för uppsatsen. Slutligen diskuteras med utgångspunkt från *genreteori* den relativt smala motivkrets Reiniger använde för sina filmer. Kan det ha påverkat synen på hennes insatser och historiska betydelse för filmmediet? Här är det viktigt att se på olika aspekter av begreppet genre.

Det biografiska grundar sig främst på Alfred Happs biografi *Lotte Reiniger, Schöpferin einer neuen Silhouettenkunst* och Katja Raganellis dokumentärfilm *Lotte Reiniger, Homage to the Inventor of the Silhouette Film*.<sup>5</sup> Den år 1999 färdigrestaurerade DVD:n *The Adventures of Prince Achmed* är självfallet grunden till närstudien av själva filmen.<sup>6</sup> Lotte Reinigers *Shadow Theatre and Shadow Films* och Alfred Happs biografi ger även rent animationsteknisk information.<sup>7</sup> När det gäller genreteorin utgår jag delvis från Rick Altmans *Film/Genre*.<sup>8</sup> Bildmaterialet från Reinigers filmer återges med tillstånd av Bildkonst Upphovsrätt i Sverige (BUS) enligt gällande regler.

## Disposition

I den inledande delen görs en historisk tillbakablick på skuggspelsteatern, dess ursprung och inte minst de konstnärliga experimenten med denna teaterform i Paris mot slutet av 1800-talet. Det var ju här de första egentliga filmvisningarna ägde rum och där skuggspelet kom att utgöra en övergång och en inspirationskälla till den tidiga filmen och självfallet även för Lotte Reiniger. Den andra delen är biografisk och här beskrivs arbetet med *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* och dess mottagande. Samarbetet med andra utövare inom filmmediet och det egna fortsatta arbetet i England belyses också. I den tredje delen avhandlas genreproblematiken och dess betydelse för bedömningen av Lotte Reinigers arbeten. Här ges också exempel på hennes inflytande på filmkonsten. Slutligen görs några avslutande reflektioner. Appendix innehåller en översikt av Lotte Reinigers viktigaste verk och en animationsordlista.

---

<sup>5</sup> Alfred Happ, *Lotte Reiniger, Schöpferin einer neuen Silhouettenkunst*, Tübingen: "Tübinger Kataloge" Kulturamt der Universittstadt Tübingen nr 67 2004.

Katja Raganelli, *Lotte Reiniger, Homage to the Inventor of the Silhouette Film*, Dokumentär, DVD, Diorama Film GmbH 1999.

<sup>6</sup>*The Adventures of Prince Achmed*, DVD, bfi 1999.

<sup>7</sup> Lotte Reiniger, *Shadow Theatres and Shadow Films*, London: Bt Batsford 1970.

<sup>8</sup> Rick Altman, *Film/Genre*, British Film Institute 2004.



Silhuettklipp från 1700-talet

## I. En skugga blott

### Svartkonst

Traditionen att klippa porträtt i form av silhuetter är gammal och blev ett mode framförallt i Frankrike under mitten av 1700-talet. Det var då tekniken fick sitt namn efter markisen Etienne de Silhouette som hade den otacksamma uppgiften att försöka få ordning på den franska statens ekonomi. Allt som var billigt kom att kallas "silhouette". Eftersom silhuettporträtten var mycket mer överkomliga än de dyrare miniatyrporträtten så införlivades snart begreppet silhouette i det franska språket och blev allmänt vedertaget även i andra länder.<sup>9</sup> Silhouettekniken fick en ny blomstringstid under det tidiga nittonhundratalet och användes ofta inom reklamen och på vykort. Lotte Reiniger kom tidigt i kontakt med konstarten och hade som tolvåring en liten primitiv skuggspelsteater. Redan som mycket ung, utvecklade Reiniger en personlig dekorativ stil med en rik ornamentik. Hon var ju faktiskt bara 24 år när hon skapade figurerna till sitt kanske främsta verk *Die Abenteuer des Prinzen Achmed*.

Lotte Reiniger insisterade att använda uttrycket silhuett och inte skugga som namn på sin filmteknik. Hon motiverade sitt val med att silhuetten inte kan förvrängas men däremot själv kan kasta en skugga. Hon exemplifierade med att "när du ser träd eller figurer mot en kvällshimmel så skulle du inte säga att det är skuggor utan silhuetter som avtecknar sig".<sup>10</sup> Det kan bli en viss begreppsförvirring eftersom Reiniger själv inte var helt konsekvent. I titeln på den egna boken, *Shadow Theatres and Shadow Films*, användes uttrycket "skuggfilm" både

---

<sup>9</sup> Reiniger, s. 11 f.

<sup>10</sup> Reiniger, s. 11.



i den engelska och tyska utgåvan. Däremot är det tradition att använda ”skuggspel” som beteckning för dockteaterformen.

Gösta M. Bergman beskriver ingående betydelsen av skuggspelstekniken för teaterns del under slutet av 1800-talet och början av 1900-talet.<sup>11</sup> I förlängningen hade den också ett inflytande på filmens utveckling. Många film- och teaterforskare letar sig tillbaka till den här teaterformen som exempel på en tidig föregångare till filmen. I sin bok om filmens historia ägnar Rune Waldekranz mycket utrymme åt just skuggspelet och dess ursprung.<sup>12</sup> För att se upprinnelsen är det till ”Mittens rike” vi först skall vända blicken.

### Kejsrerliga kinesiska skuggor ...

Med stor säkerhet kan Kina ses som skuggspelsteaterns ursprungsland, och där har denna teaterform en tusenårig tradition. Myten om hur skuggspelet uppstod varierar, men så här återger Lotte Reiniger den:

Det berättas att för länge sedan i det avlägsna landet Kina hade kejsaren förlorat sin favorithustru. Den unge härskarens sorg var så djup att han tappade all livslust och försummade sina plikter. Hans hovmän var förtvivlade och försökte med alla medel få kejsaren att komma över sin sorg. Men allt var förgäves. Ministrarna vände sig då till hovets mest framstående konstnär som med utsökt skicklighet tillverkade en skuggspelsfigur i form av den sköna kvinnan. Bakom en uppspänd sidenväv som belystes bakifrån återskapade han med hjälp av den rörliga figuren den avlidnas behagfulla silhuett och gracila rörelser. Han lyckades även imitera hennes röst. När han kände sig säker på att han hade nått den yttersta perfektionen inbjöd han den sorgsne kejsaren och lät figuren uppträda och tala till honom ackompanjerad av ljuv musik. Spelet var så fulländat att konstnärens föreställning mildrade härskarens sorg och gradvis återvände denne till sitt forna jag och sina kejsrerliga åtaganden.<sup>13</sup>

Den här legenden innehåller mycket av det vi förknippar med skuggor. De representerar de dödas värld och det land de vistas i kallar vi ”Skuggornas rike”. Inte bara i vår kultur står skuggan för något magiskt och delvis skrämmande. Att förlora sin skugga beskrivs i många myter som ett gudomligt straff. H.C. Andersen berättar i sin onda saga *Skuggan* hur en mans skuggbild tar makten över sin herre och slutligen låter avrätta honom. Kanske är begreppet *animerad* film ovanligt väl anpassat till skuggfilmstekniken då termen kommer från *anima* (själ) och *animare* besjåla, göra levande).<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> Gösta M. Bergman, *Den moderna teaterns genombrott 1890–1920*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag 1966, s. 55-59.

<sup>12</sup> Rune Waldekranz, *Filmens historia, De första hundra åren, Del 1, Pionjärtiden 1880–1920*, Stockholm: P.A. Norstedt & Söners Förlag 1985, s. 17-25 & s. 30-35.

<sup>13</sup> Reiniger, s. 15 f. Min ganska fria översättning för att behålla sagans ton.

<sup>14</sup> Se animationsordlista s. 40.



Kinesisk skuggspelsfigur från Luanzhou-regionen

Det karaktäristiska för kinesisk skuggspelsteater är att figurerna inte framträder som enfärgat svarta silhuetter utan de är mångfärgade och utskurna i intrikata mönster. De ledade figurerna är gjorda av garvat åsneskinn och så tunna att de genom stark belysning bakifrån fås att framträda i färg mot den uppspända duken. Dockorna manövreras med bambustavar kopplade till figurernas leder. Skuggspeltekniken fördes vidare via handelskaravanerna på Sidenvägen till Persien och främre Orienten och nådde Turkiet och norra Afrika sjövägen genom europeiska handelsmän.<sup>15</sup>

Rune Waldekranz hävdar att: ”Sannolikt var det av venetianaren Giuseppe Cavazza som skuggteatern på 1650-talet introducerades på den europeiska nöjesmarknaden”. Nu var det i form av enfärgade svarta silhuetter och de gick under beteckningen ”Italienische Schatten”. Från Italien spred sig tekniken till Frankrike.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Sidenvägen är namnet på den under antiken viktigaste handelsvägen mellan Europa och Kina via Centralasien. Namnet lanserades av den tyske geologen Ferdinand von Richthofen i slutet på 1800-talet.

<sup>16</sup> Waldekranz, s. 30 f.

... och parisiska *Les ombres chinoises*.

Dominique François Séraphin (1747–1800) etablerade en skuggspelsteater ute i Versailles 1772 under namnet *Ombres chinoises* – kinesiska skuggor. Teatern flyttade till Palais Royal i Paris och Séraphin gav dagliga föreställningar av två timmars längd. Han hade förmågan att locka till sig talangfulla författare och en av dem var Charles–Jacob Guillemain (1750–1799) som bl.a. skrev enaktskomedin *Le pont cassé* som blev en stor framgång både i Paris och utanför Frankrike. Till Jean Renoirs film *La Marseillaise* (*Marseljäsen* 1938) rekonstruerade Lotte Reiniger glimtar från föreställningen. Séraphin döpte 1791 om sin teater till *Théâtre des vrais sans-culottes* - de sanna revolutionärernas teater. Guillemain skrev nu pjäser om adelsväldets avskaffande, vilka kan ses som de äldsta föregångarna till den agitatoriska revolutionsfilmen i 1920-talets Sovjet. Teatern i Palais Royal fortlevde ända fram till krigsutbrottet 1870.<sup>17</sup>



Séraphins skuggteaterpjäs *Le pont cassé* (*Den rivna bron*)

Mot seklets slut fick skuggspelsteatern en renässans. I Paris startade konstnärskabarén *Chat Noir* en silhuetteater som från 1896 leddes av målaren Henri Rivière (1864–1951). Den vände sig till en sofistikerad publik och en av beundrarna var August Strindberg som planerade att

---

<sup>17</sup> Waldekranz, s. 30 ff.

själv öppna något liknande.<sup>18</sup> Intressant är att animation faktiskt föregår filmkamerans uppfinning.<sup>19</sup> Den tydligaste länken mellan skuggspelsteatern och biograffilmen blev Emile Reynauds (1844–1918) patenterade projektor som han benämnde *praxinoscope*. På sin *Théâtre Optique* i Paris visade Reynaud ett slags rörliga diabilder på stora dukar under namnet *Pantomimes Lumineuses*. Bilderna hade han målat direkt på celluloidremsor. Det hela bygger på läkaren Peter Mark Rogets upptäckt om vad han kallade *persistence of vision* (ögats tröghet).<sup>20</sup> När en serie bilder förs snabbt framför åskådarens blick smälter de ihop till en rörlig enhet. Resultatet liknar en animerad film. Reynauds ljuspantomimer hade en mer naivistisk charm än Rivières artistiska silhuettfigurer. De blev oerhört populära och var föregångare till den publika filmen. 1895 visade bröderna Lumière sina första filmer, och fem år senare var Reynaud ruinerad och utan publik.

Det var visserligen i Rivières efterföljd som Lotte Reiniger skapade sina silhuettfilmer men hon kom i sin tur att bli pionjär inom animationsfilmen där hon förenade förfinad teknik med stor konstnärlighet.

## II. Konst skapas aldrig i ett tomrum

### Berliner Luft

När Torsten Ekbom i sin essäsamling *Bildstorm* skriver att ”konst skapas aldrig i ett tomrum” syftar han på den kreativa miljö som växte fram i Paris under slutet av 1800-talet och som utgjorde grogrunden för många konstnärliga experiment.<sup>21</sup> Samma syn på betydelsen av den atmosfär som är förhärskande vid en viss tidpunkt har Alfred Happ. I inledningen av biografien över Lotte Reiniger betonar han att den inspirerande miljön i Berlin i början av 1900-talet var förutsättningen för hennes utveckling som konstnär:

Lotte Reinigers Entwicklung als Künstlerin ist nicht denkbar ohne das Aufwachsen in der anregenden Atmosphäre Berlins am Anfang des 20. Jahrhunderts.<sup>22</sup>

Det är ett föredrag i april 1916 av skådespelaren Paul Wegener med titeln ”Neue Kinoziele” (nya filmmål) på *Berliner Singakademie* som får den snart sjuttonåriga Lotte Reiniger att övertyga sina föräldrar att hon skall få gå en skådespelarutbildning på Max Reinhardts skola vid *Deutsches Theater* i Berlin. Här arbetade nämligen Wegener och det var honom Lotte

---

<sup>18</sup> ”Rivière var den förste skuggspelsregissör som införde perspektiviska scenbilder. De i zink klippta, svarta figurerna liksom dekoren framträdde därigenom med en viss djupdimensionell verkan”. Waldekranz, 1985, s. 34.

<sup>19</sup> Adam Marko-Nord, Claes Jurander, *Om animation*, Göteborg: Filmkonst 2002, s. 14.

<sup>20</sup> 1825 myntade Roget detta uttryck och termen innebär att ögat håller kvar ett intryck på näthinnan någon bråkdel av en sekund efter det att händelsen som gett upphov till synintrycket försvunnit.

<sup>21</sup> Torsten Ekbom, *Bildstorm*, Stockholm: Bonnier 1995, s. 25. Ekbom beskriver här modernismens genombrott.

<sup>22</sup> Happ, s. 7.

Reiniger ville lära känna. Hon beundrade hans tidiga filmer som *Der Student von Prag* (*Studenten från Prag* 1913), betraktad som den första tyska konstnärliga långfilmen, och *Der Golem* (*Golem* 1914) där Wegener både var regissör, producent, författare och huvudrollsinnehavare.<sup>23</sup>

Vid teaterskolan fick eleverna möjlighet att arbeta som statist, och ibland tilldelades de några småroller. Reiniger stod annars varje kväll i kulisserna och fick här idén till sina silhuetter. När hon kom hem på kvällarna började hon i form av utskurna bilder fånga skådespelarna i karaktäristiska poser (se bild s. 1). Det var när Wegener fick se några av dessa arbeten som han kom att intressera sig för henne och hennes framtid. Han lät henne göra titelsilhuetter till sina filmer *Rübezahls Hochzeit* (*Rübezahls bröllop* 1916) och *Apokalyps* (*Apokalyps* 1918).<sup>24</sup> När Wegener påbörjade arbetet med *Der Rattenfänger von Hameln* (*Råttfångaren från Hameln* 1918) ingick Reiniger redan från början i filmteamet och här ansvarade hon för titelsilhuetterna men också för de ”mellantitlar” (Zwischentitel) som inledde varje ny filmrulle. Här kom hon också för första gången i kontakt med *animationstekniken*. Filmteamet försökte förgäves använda levande råttor men fick ge upp och lät tillverka råttor i trä. Dessa förflyttades längs gatan bit för bit och för varje framflyttning togs en ny bild. Slutresultatet blev mycket illusoriskt och råttorna såg ut att följa den flöjtspelande piparen i en strid ström.<sup>25</sup>



Lotte Reinigers titelsilhuett till Wegeners film *Der Rattenfänger*  
© Lotte Reiniger/BUS 2008

<sup>23</sup> Happ, s. 10.

<sup>24</sup> Den nu försvunna *Apokalyps* var en antikrigsfilm i regi av Rochus Gliese och med Wegener i huvudrollen. I titelsilhuetten som föreställer Apokalypsens ryttare förändrades Reinigers formspråk från den tidigare jugendstilen till en mer expressiv stil. Happ, s. 12.

<sup>25</sup> Happ, s. 13 f.

I Berlin 1919 öppnade Hans Cürlis sitt *Institut für Kulturforschung* som fungerade som en experimentell trickfilmsstudio. Hit inbjöds Paul Wegener som tog med sig Lotte Reiniger och föreslog att man skulle använda sig av hennes talang.<sup>26</sup> Detta öppnade helt nya möjligheter för arbetet med silhuettfigurerna och Reiniger konstaterade, ”[j]etzt erkannte ich endlich die Möglichkeit, meine Schattengebilde in Bewegung zu setzen”.<sup>27</sup> På Institutet mötte Reiniger också Berthold Bartosch, som hon skulle samarbeta med under många år, och den blivande maken konsthistorikern Carl Koch (1892–1963), som hon gifte sig med 1921. Institutets filmtekniker Kucharski tillverkade ett speciellt trickfilmsbord för Reiniger och här kunde hon tillsammans med Bartosch och Koch framställa sin första kortfilmsanimation, *Ornament des verliebten Herzens* (1919), som var 92 meter lång. Den anses dessutom vara filmhistoriens första silhuettanimation.

### Prins Achmed – ett filmiskt äventyr

Den tyske bankiren Louis Hagen frågade Lotte Reiniger om hon inte skulle vilja göra en animerad långfilm. Det var efter att ha sett de två sagofilmerna *Aschenbrödel* (*Askungen*) och *Dornröschen* (*Törnrosa*) som paret Reiniger-Koch hade spelat in 1922. Filmerna hade gjort stort intryck på honom och nu erbjöd han sig att finansiera ett helt nytt filmprojekt. Det var med viss tvekan som Reiniger och Koch accepterade förslaget, eftersom de uppskattade självständigheten på Institutet i Berlin. De ekonomiska fördelarna övervägde, och man flyttade ut till Potsdam i Berlins utkant. Här lät Hagen bygga en filmstudio åt dem på övervåningen i garaget till sin stora egendom. Koch fungerade dessutom som historie- och geografilärare i den privatundervisning barnen Hagen och några av deras kamrater fick i hemmet. Pappan uppskattade inte den preussiska andan i den tyska skolundervisningen.<sup>28</sup>

Hagen hade på grund av inflationen investerat en del pengar i en mängd råfilm och nu fick Reiniger tillgång till den. Ett bolag startades som kallades Comenius och Lotte Reiniger fick själv välja ut sitt filmteam.<sup>29</sup> Förutom Carl Koch som var producent och fotograf knöts flera tidigare medarbetare till produktionen. Berthold Bartosch och Walter Ruttmann skapade bakgrunder och specialeffekter och Alexander Kardan fungerade som teknisk rådgivare och var den som skötte noteringarna för varje tagning. För utformandet av texter och mellantitlar anlätades illustratören Edmund Dulac och den unge kompositören

---

<sup>26</sup> Happ, s. 14.

<sup>27</sup> Happ, s. 14.

<sup>28</sup> Lotte Reiniger hade själv gått i *Charlottenburger Waldschule* som representerade en ny pedagogik och där stor vikt lades på att eleverna uppförde improviserade teaterstycken ofta byggda på folksagor, Happ, s. 8.

<sup>29</sup> Det skulle syfta på den böhmiske pedagogen Johannes Amos Comenius (1592–1670). Happ, s. 22.

Wolfgang Zeller ombads att skriva musiken. Alla silhuettfigurer och dekorelement skapade Reiniger och klippte och skar själv ut dem. Hon skötte också alla tidsödande rörelsemoment assisterad av Alexander Kardan och Walter Türck. Arbetet kom att ta tre år, och hela tiden bodde och levde man på Louis Hagens bekostnad. Sonen Louis Hagen Jr har berättat att man efter teamets långa arbetspass åt gemensamma måltider men att filmarna sedan återvände till studion för att fortsätta arbetet långt in på natten.<sup>30</sup> Även om det är en beundransvärd arbetsinsats så var det Louis Hagens generositet som också möjliggjorde det konstnärliga resultatet. Det är ju inte ofta det ges tillfälle att arbeta med ett likartat projekt under så gynnsamma förhållanden under en så lång tidsperiod.

Silhuettfilmens teknik har Lotte Reiniger beskrivit på ett avväpnande enkelt sätt: ”Det behövs ett bord där man har fällt in en glasskiva täckt med transparent papper. På glaset placeras den utklippta figuren som belyses underifrån. När övrig belysning är släckt framträder en tydlig silhuett. Det mest problematiska är att fixera kameran ovanför trickbordet i en fungerande position. Sedan är det bara att för varje tagning försiktigt ändra figurens position lite i taget”.<sup>31</sup> Ungefär så här arbetade Reiniger i sina tidigaste filmer frånsett att kameran var monterad så att den kunde röras upp och ned.

Till arbetet med *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* utvecklades ett lite mer avancerat trickbord där det gick att arbeta på glasplattor i flera nivåer och på detta sätt kunde man experimentera med olika effekter. Filmkameran var fortfarande ganska outvecklad men mycket av det som testades för första gången har sedan blivit vad Lotte Reiniger kallade ”vardagsmat” för senare animatörer.<sup>32</sup> Sättet att arbeta med bakgrunder i olika lager som åstadkom en djupverkan är något som Disney använde sig av i *Snow White and the Seven Dwarfs* tio år senare. Det tål att påpekas ännu en gång att det långsamma arbetssättet säkert stimulerade till att hela tiden ställa sig frågan om det fanns annorlunda sätt att åstadkomma vissa effekter, och självfallet övades den tekniska skickligheten upp. Dessutom fanns det inte mycket tidigare erfarenhet att luta sig mot än de egna kortfilmerna, så det innebar ett ständigt krav på innovativa lösningar.

---

<sup>30</sup> Raganelli, *Lotte Reiniger*.

<sup>31</sup> Reiniger, s. 85 f. (min översättning)

<sup>32</sup> Reiniger, s. 87.



Lotte Reiniger och medarbetare vid trickbordet. Överst till vänster Karl Koch och därunder Walter Ruttmann i arbete med bakgrunden

De intrikata silhuettfigurerna tillverkade Reiniger i svart kartong och tunn blyplåt. Den som mest ingående har beskrivit detta är Olive Blackham i sin bok *Shadow Puppets*.<sup>33</sup> Varje figur bestod av ett stort antal delar för att få så stor rörlighet som möjligt. För att få en stabilitet i lederna klipptes vissa delar ut i tunn plåt och fästes ihop med fin metalltråd. Plåten hade också till uppgift att med sin relativa tyngd få figuren att ligga stadigare mot glasskivan och undvika att värmen från lamporna påverkade pappens form. I grunden utformas den traditionella skuggspelsteaterns dockor på samma sätt. Skillnaden var att för filmen ställdes det större krav på rörlighet vilket innebar fler separata delar och att inga stavar var fästa vid lederna. Rörelserna åstadkoms genom att för hand förändra figurens position när den låg på glasskivan. För att tillåta närbilder tillverkades större figurer som lättare kunde förses med rörliga fingrar, läppar eller ögon. Dekoren måste då också göras skalenlig.

---

<sup>33</sup> Olive Blackham, *Shadow Puppets*, London: Barrie and Rockliff 1960, s. 86-94.





*Die Abenteuer des Prinzen Achmed* © Lotte Reiniger/BUS 2008

Walter Ruttmanns bakgrunder framhävde svärtan och detaljrikedomen i de opaka silhuetterna. För den här filmen målade han på ”smörpapper” och tonade fram sina sagoaktiga miljöer i en stil snarlik kinesiskt tuschmåleri (se ovanstående bild). Ruttmann hade tidigare arbetat med mer abstrakta former och det använde han även här i vissa av filmens sekvenser. Filmen var från början tänkt att göras helt i svart/vitt men under det att arbetet fortskred blev bakgrunderna rikare och färglades genom att man tintade direkt på filmen med transparenta färger ibland uppblandade med såpa.<sup>34</sup>

Även Bartosch ansvarade för en del bakgrundseffekter. I avsnittet med prins Achmeds ”stjärnritt” åstadkoms en hisnande rymdfärd genom att separata ark med stjärnor i olika storlek placerades på glasskivorna och sedan försköts inbördes med olika hastighet bakom ryttaren. Sekvensen med en båtfärd på ett stormande hav var också hans verk.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Happ, s. 24.

<sup>35</sup> Happ, s. 151.



Prins Achmeds ”stjärnritt”. © Lotte Reiniger/BUS 2008.

Ju längre arbetet med filmen pågick desto större anspråk ställde teamet på det slutliga resultatet. Genom att förfina figureernas rörelsemönster och få dem att agera simultant lyckades de förstärka verkan av de svarta silhuetterna mot de effektfulla bakgrunderna.

Närmare 250 000 enbildstagningar klipptes ned till 96 000. Alfred Happ uppger att filmen baserade sig på 24 bilder per sekund redan i originalet och att längden var 1,8111 meter.<sup>36</sup> John Grant däremot hävdar att den var gjord för 18 bilder per sekund och var 90 minuter lång. Han talar också om en restaurering som gjordes 1970 baserad på ett svart/vitt original som hittades hos British Film Institute 1954. Något senare fann man de färginstruktioner Lotte Reiniger hade skrivit ned 1925. Med hjälp av detta åstadkoms en version med den moderna hastigheten vilket reducerade filmens längd till 65 minuter. Musik av Freddie Phillips ersatte den ursprungliga som komponerats av Wolfgang Zeller. Enligt Grant var resultatet ett misslyckande och många av de fina bakgrundsdetaljerna gick förlorade.<sup>37</sup> I den restaurerade versionen från 1999 nämns inget om den kopian utan det talas om ett inte helt komplett nitratpositiv som bevarats i bfi's National Film and Television

---

<sup>36</sup> Happ, s. 23 och s. 166.

<sup>37</sup> Grant, s. 180. (Visserligen skriver Grant felaktigt 18 & 24 bilder *per minut* i stället för *per sekund*).

Archive. Nya kopior gjordes och med hjälp av Deutsches Filmmuseum i Frankfurt am Main restaurerades filmen med tyskspråkiga mellantitlar baserade på Edmund Dulacs originaldesign. Dessutom återfanns Wolfgang Zellers partitur i The Library of Congress i Washington och återinspelades. Filmen släpptes 1999 i samband med hundraårsminnet av Lotte Reinigers födelse.<sup>38</sup>



Edmund Dulacs titeldesign

Lotte Reiniger hade kontaktat sin vän den unge musikern Wolfgang Zeller (1893–1967) som hon lärt känna i början av 20-talet och bad honom skapa musiken till *Die Abenteuer des Prinzen Achmed*. Det var första gången han komponerade filmmusik och den växte fram i ett tätt samarbete med Lotte Reiniger. Även om han tidigare hade tonsatt för teatern var det inte självklart att de erfarenheterna gick att överföra till filmmediet. För att underlätta synkroniseringen med filmens rytm komponerades vissa marscher och klockspel i förväg. Musiken skrevs för symfoniorkester och byggde egentligen inte på några ledmotiv.<sup>39</sup> Att låta specialkomponera musik visar också på den omsorg Lotte Reiniger ägnade filmens konstnärliga uttryck. Många gånger ledsagades stumfilmerna av mer eller mindre kända musikstycken som sattes samman på ett godtyckligt sätt. Mycket av styrkan hos Reinigers film ligger i den kongeniala musiken.

<sup>38</sup> Philip Kemp, "The Adventures of Prince Achmed". Bilaga till DVD:n *The Adventures of Prince Achmed*.

<sup>39</sup> Lothar Prox, "Wolfgang Zellers Musik zu *Die Abenteuer des Prinzen Achmed*", artikel, u.o.o.å.



Aladdins palats från *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* © Lotte Reiniger/BUS 2008

## Tusen och en natt

*Die Abenteuer des Prinzen Achmed* baserar sig på berättelser ur *Tusen och en natt*. Det är en samling sagor från Sidenvägen och kan följas tillbaka till 900-talet e.Kr. Samlingen nådde Europa under tidigt 1700-tal genom fransmannen Antoine Gallands översättning. Få litterära alster innehåller så mycket mer eller mindre förtäckta anspelningar på våld och sex som dessa berättelser. De kallades visserligen sagor men var inte i första hand avsedda för barn utan fascinerade vuxna med sina starkt erotiska motiv. Även om detta är nedtonat i Reinigers version finns det kvar en tydlig sinnlighet som får den att närma sig konstfilmernas uttryck. Det går inte heller att bortse från att den med sina miljöer speglar mycket av den tidens svaghet för allt det som uppfattades som exotiskt.

I Paris hade *Ballets Russes* gjort succé och där inte minst scenografen Leon Baksts sensuella kostymer och överdådiga dekor till baletten *Shéhérazade* (premiär 1910)

betecknades som något helt nytt och revolutionerande.<sup>40</sup> Det gav upphov till en ”orientalism” som inte bara påverkade teatern utan också mode och inredning. Shéhérazade är sagoberätterskan i *Tusen och en natt* och det är från denna motivkrets som Reiniger hämtade berättelsen om prins Achmed. I filmen får hon samman karaktärer från olika sagor och låter även Aladdin med den underbara lampan få berätta sin historia. Den berättartekniken har sitt ursprung i den arabiska traditionen där man hela tiden flätar in nya historier och äventyr i en lång fantasifull kedja av händelser. Ramhistorien handlar om prins Achmed som av en mäktig trollkarl förs bort på en mekanisk häst och möter den Peribanu som han förälskar sig i. Efter många strider besestrar han trollkarlen och kan återvända hem till sin far kalifen tillsammans med Peribanu, Aladdin och sin syster Dinarsade.



Återkomsten i *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* © Lotte Reiniger/BUS 2008

Prins Achmed rör sig i en värld som låter Reiniger fullt ut använda sin talang när det gäller fint utsirade ornament, arabesker och dekorativa spetsmönster. Hon arbetar med motsättningar där figurernas enkelhet står mot dräkternas detaljrikedom. Med små fina rörelser i plaggdelarna framhävs materialets lätthet.

---

<sup>40</sup>I Paris 1909 skapade den ryske impresarion Sergei Diaghilew vad som kom att kallas *Ballets Russes*. Det var inte bara koreografin som uppmärksammades utan även kostym och dekor. Balettkompaniet existerade fram till 1929 och turnerade över hela världen med stor framgång. (Källa: Erik Näslunds biografi om Rolf de Maré).



Fen Peribanu i *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* © Lotte Reiniger/BUS 2008

Detaljerna blir aldrig ett självändamål utan filmen behåller ett enkelt nästan minimalistisk uttryck som kan spåras till det antika grekiska vasmåleriet där svarta figurer framträder mot det ljusa lergodset. Även sättet att skildra människokroppen har sitt ursprung i denna konstform liksom i de gamla egyptiska relieferna. Detta konstaterar Lotte Reiniger själv under sina resor till Egypten 1926/27 och till Grekland 1936.<sup>41</sup> I båda kulturerna fanns ett likartat sätt att framhäva vad som ansågs ge mest karaktär åt en mänsklig avbildning. Ansiktet återgavs i profil, överkroppen med axlarna framifrån och ben och fötter också i profil. Den här idén kan sägas ligga till grund för silhuettkonsten som bygger på att fånga en persons karaktär med så enkla medel som möjligt.



”Zeus och Hermes” av Gunnar Kibsgaard för *The Roel Puppet Theatre* efter en grekisk vas målning från 500 f.Kr

---

<sup>41</sup> Happ, s. 28 f.

## Än en gång Paris

Under arbetet ute i ateljén i Potsdam fick filmarna besök av många ur Berlins avantgarde. ”Alla kände alla” i stadens konstnärskretsar. Ryktet hade spritt sig att här hände något nytt och spännande. Bland besökarna fanns Bertolt Brecht som blev en god vän och som älskade att argumentera med Carl Koch, ”Meister im Disput” som han kom att kalla honom i en dikt.<sup>42</sup> Det var en allmän uppfattning att här skapades ett mästerverk men det visade sig vara svårt att hitta en distributör. Den 2 maj 1926 på *Volksbühne* i Berlin skedde en privat förhandsvisning för press, vänner och specialinbjudna från filmens och teaterns värld. Frånsett en del tekniska problem blev det succé och recensenterna berömde den. Trots det fanns det inte något bolag som var intresserat av att marknadsföra filmen i Tyskland.<sup>43</sup>

Det var i Paris på *Comédie des Champs-Élysées* som filmen fick sin offentliga urpremiär den 1 juli 1926.<sup>44</sup> Den fick ett entusiastiskt mottagande och gick för utsålda hus i nio månader. Här blev paret Reiniger-Koch bekanta med Jean Renoir. Lotte Reiniger har återberättat det första mötet som skedde vid en presslunch ute i Bois de Boulogne och där en ung man som stod och pratade med Carl Koch säger om henne: ”Qu’elle est charmante!”. Den unge mannen var Renoir och det blev början på en livslång vänskap och inledningen till ett framtida samarbete med olika filmprojekt.<sup>45</sup>

Slutligen bestämde sig UFA för att lansera filmen i Tyskland, och den fick en påkostad premiär på *Gloria-Palast* i Berlin den 3 september 1926. När den senare visades ute i landet blev den ett ekonomiskt fiasko. Det skulle dröja femtio år innan den förräntade sig. Efter premiären i Berlin visades filmen i Japan den 20 juni 1929 och i New York den 26 februari 1931. Filmen ”låg på is” efter stumfilmserans slut 1930 och under bombningarna av Berlin 1945 förstördes negativerna.<sup>46</sup>

## Slutresumé av ett långt liv

I december 1926 bjöd Louis Hagen med paret Reiniger-Koch på en resa till Egypten. Där spelade Carl Koch in dokumentären *Ägypten* (*Egypten* 1926). Vid återkomsten till Berlin skaffade makarna sin första egna våning där de inredde en trickfilmstudio. Walter Ruttmann,

---

<sup>42</sup> Happ, s. 25.

<sup>43</sup> Happ, s. 25.

<sup>44</sup> Det var Théâtre des Champs-Élysées lilla scen. Den hade varit *Ballets Russes* hemvist och bägge teatrarna ägdes nu av svensken Rolf de Maré som skapade och ledde *Svenska Baletten* i 1920-talets Paris. (Källa: Erik Näslunds biografi om Rolf de Maré).

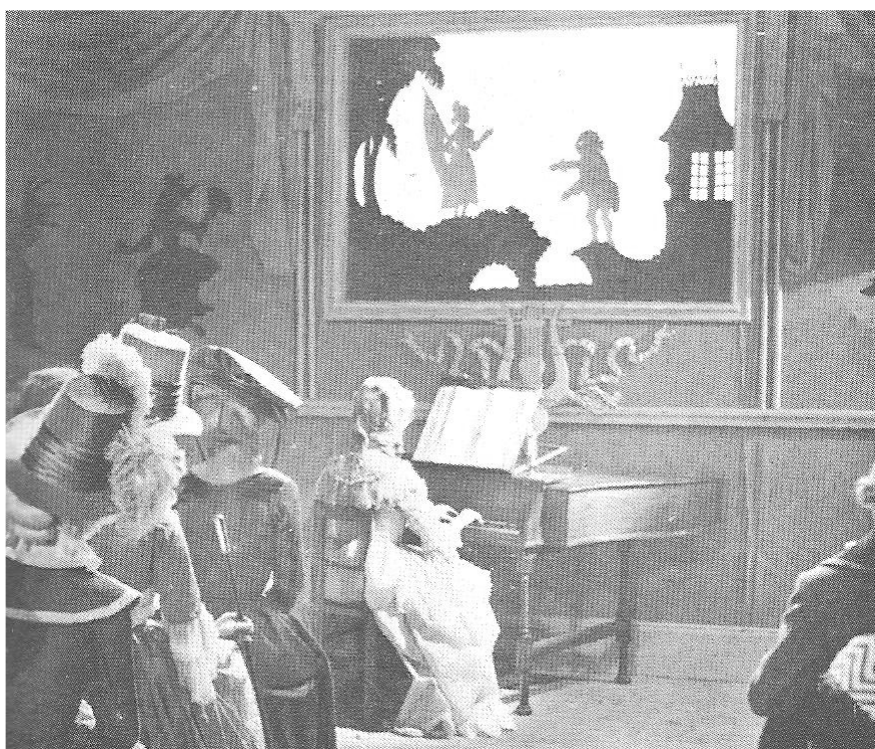
<sup>45</sup> Happ, s. 26.

<sup>46</sup> Happ, s. 27. Happ berättar om en kopia som man fann på British Film Institute och att det 1954 gjordes nya negativ från den (jfr. Grants uppgift s.16). Däremot nämner Happ inget om BFI:s restaurerade utgåva från 1999 trots att hans biografi kom ut 2004.



som hade lämnat filmteamet, väckte en oerhörd uppmärksamhet med *Die Sinfonie der Grosstadt* (1927), en film som beskrev staden som en maskin.<sup>47</sup> Den sågs som något verkligt nyskapande, och nu samlades alla kring Ruttmann.

Lotte Reiniger kände sig lite övergiven av de gamla vännerna och medarbetarna men umgänget med Brecht, Weil och Renoir blev desto intensivare och de träffades i Sydfrankrike och Paris. Mellan åren 1927 och 1928 skapade Reiniger bl.a. *Doktor Dolittle und seine Tiere* tillsammans med Koch och Bartosch. Den senare lämnade dock Berlin 1930 och reste till Paris för egna projekt.<sup>48</sup> Nu började politiken i Tyskland att hårdna. Brecht hade redan lämnat landet och Koch fick veta att om han inte upphörde med sitt samarbete med den judiska musikern Peter Gellhorn skulle han förlora sitt arbetstillstånd. Han insåg att han och hustrun inte heller kunde stanna kvar. De lämnade Tyskland 1935 och reste till England där Lotte Reiniger blev kvar till 1939. Koch vistades en stor del av tiden i Frankrike där han arbetade med Renoir. Enligt denne hade Kochs insatser stor betydelse för den slutliga utformningen av filmerna *La Grande Illusion* (*Den stora illusionen* 1937), *La Marseillaise* (*Marseljäsen* 1937) och *La Règle du Jeu* (*Spelets regler* 1939). Det var nu Reiniger gjorde en rekonstruktion av Seraphins skuggspel *Le pont cassé* till filmen *La Marseillaise* på Renoirs uttryckliga önskan.<sup>49</sup>



Reinigers rekonstruktion av *Le Pont cassé* i Renoirs film *Marseljäsen* (1938).  
Jfr. bild s. 10.

<sup>47</sup> Elisabeth Ezra, *European film*, New York: Oxford University Press 2004, s. 67.

<sup>48</sup> Happ, s. 31.

<sup>49</sup> Raganelli, *Lotte Reiniger*.

Koch åkte med Renoir till Rom för att spela in Puccinis *La Tosca*. Efter att ha blivit misshandlad på gatan av några fascister lämnade Renoir landet och emigrerade senare till USA. Det blev Koch som, assisterad av hustrun, fick fullfölja filminspelningen i Italien.<sup>50</sup>

1 september 1939 bröt kriget ut och eftersom de var tyska medborgare tilläts varken Koch eller Reiniger, som fortfarande vistades i Italien, att återvända till Frankrike eller England. De anlände till Berlin i december 1943 där Reinigers mor levde på svältgränsen. De sista krigsåren blev mycket hårda. En bild från Lotte Reinigers mors 80-årsdag visar hur hårt svälten hade tagit på dem. De lyckades dock överleva. Mellan åren 1944 och 1947 arbetade de med filmen *Die goldene Gans (Guldgåsen)* byggd på en av bröderna Grimms sagor. Det gav möjligheter att få matkuponger. Efter Tysklands kapitulation kunde både Koch och Reiniger börja arbeta direkt eftersom de betraktades som ”ej belastade” av de allierade. Carl Koch deltog i uppbyggandet av Berliner Rundfunk, och Lotte Reiniger startade en dockteater, *Berliner Schattenspiel*, tillsammans med en gammal väninna Elsbeth Schulz. Att driva en dockteater var möjligt men knappast att filma eftersom nödvändigt filmmaterial saknades.<sup>51</sup>

Som en följd av undernäring blev Koch allvarligt sjuk och var tvungen att opereras. Genom kontakter och goda vänner fick han och hustrun möjlighet att flytta till England. Kochs hälsa förbättrades, och nu startade de ett nytt liv. Där träffade de också Louis Hagen Jr som på grund av sitt judiska ursprung hade lämnat Hitlertyskland. För hans bolag Primrose Production fick de möjlighet att producera filmer. I Katja Raganellis dokumentärfilm berättar Hagen Jr att när hans far fick höra att han hade träffat Reiniger-Koch avrådde han sonen att ha något ekonomiskt med paret att göra: ”Jag finansierade flera av deras filmer och tjänade inte ett öre på dem. Jag har aldrig ångrat det vi gjorde men jag var rik och hade råd och du är bara en fattig flykting”. Sonen svarade: ”Du har rätt pappa.” Trots det började han samarbeta med dem, och det tog honom tjugo år innan projektet började betala sig. Inte heller sonen ångrade sitt val.<sup>52</sup>

Slutligen gavs möjligheten till både en bostad och en studio på konstnärskolonin *Abbey Art Centre* i New Barnet som hade startats 1950 av William F. C. Ohly. Hit flyttade paret 1952 och Hagen Jr lät tillverka ett nytt trickbord för Reiniger. De blev engelska medborgare 1962, men redan året därpå dog Carl Koch. 1970 kom Lotte Reinigers bok *Shadow Puppets, Shadow Theatres, Shadow Films* ut i London och New York, och 1981 kom den tyska utgåvan. Mellan åren 1974 och 1978 gjorde Reiniger flera resor i till Kanada och

---

<sup>50</sup> Raganelli, *Lotte Reiniger*.

<sup>51</sup> Happ, s. 67.

<sup>52</sup> Raganelli, *Lotte Reiniger*.

USA där hon höll uppskattade workshops. I New Barnet bodde hon kvar till året före sin död. Den sista tiden tillbringade Lotte Reiniger hos sina vänner pastor Alfred Happ och hans hustru i Dettenhausen, Tyskland. Alfred Happ hade hon lärt känna redan på 70-talet och han besökte henne ofta i England. Han spelade själv dockteater på sin fritid och är författare till biografen *Lotte Reiniger, Schöpferin einer neuen Silhouettenkunst*. Det var i paret Happs hem Lotte Reiniger dog den 19 juni 1981.

### III. Genreindelning och dess problematik

#### Sagans anatema

”Lotte varför gör du det här? Vi lever på 1900-talet och du sysslar med sagofilmer?” Det var Walter Ruttmann som under arbetet med *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* ställde frågan. För Lotte Reiniger var svaret självklart: ”Jag har fått möjligheten att göra denna film och jag älskar sagor därför gör jag en sagofilm. Dessutom tror jag mer på sanningen i sagor än jag tror på sanningen i tidningar.”<sup>53</sup>

Har Lotte Reiniger blivit förbisedd på grund av att hon arbetade inom en genre som inte har tillräcklig status i filmhistoriska sammanhang? När den engelska filmdatabasen IMDb gör en genreindelning finns inte ens *saga* med som begrepp.<sup>54</sup> *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* placeras i kategorierna *animation*, *adventure*, *fantasy* och *romance*. Redan här märks svårigheterna med att finna adekvata begrepp. Det går inte direkt att invända mot indelningen men *fantasy* ersätter inte *fairy-tale* (saga). *Art-film* (konstfilm), som skulle kunna vara en användbar term i detta sammanhang, förekommer inte heller. Det uppstår lätt en begreppsförvirring och klassificeringen blir otydlig och ibland direkt missvisande. Reiniger kallar den visserligen själv en *sagofilm* och försvarar detta med att hon tror på sagoformens egen inneboende kraft. Med en ovanlig teknik och en känsla för hur den kunde visualiseras åstadkom hon en film som är svår att placera in i ett speciellt fack. Den kunde lätt ha blivit en alltför ”vacker” rörlig illustration till en exotisk saga. Styrkan ligger inte i personteckningen som av naturliga skäl inte är djupgående. De stiliserade profilerna saknar i de flesta fall mimik men karaktärerna lever genom den förfinade animationen. I stället för att använda epitetet ”sagofilm” är det nog riktigare att se det hela som ett försök att skapa ett rörligt konstverk. Så uppfattades filmen om prins Achmed framför allt i Paris. I Frankrike levde arvet efter symbolisterna kvar med deras stora intresse för skuggspel och marionetteater. I Tyskland var man lite mer avvaktande och här kom ett mer konventionellt genretänkande med i bilden.

---

<sup>53</sup> Raganelli, *Lotte Reiniger*.

<sup>54</sup> [www.imdb.com/Sections/Genres/](http://www.imdb.com/Sections/Genres/).

Några kritiker tyckte att filmen borde klippas för att kunna visas som kortfilm ute i landet. Walt Disney möttes av delvis samma reaktion när det uppdagades att han planerade en tecknad långfilm. ”Barn kan inte sitta stilla längre än fem minuter och vuxna har inget intresse av att se en animerad långfilm” löd kommentarerna. Disney var fullt medveten om problemet och insåg att det krävdes att karaktärerna utvecklades till personligheter med ett mer psykologiskt djup för att vidmakthålla publikens intresse.<sup>55</sup> Med filmen om Snövit och några av de efterkommande filmerna väckte Disney beundran och de betraktades inte enbart som filmer för barn. Så småningom blev hans filmer alltmer ”strömlinjeformade”. Vid lanseringarna omges de numera av en uppbackning där kringprodukterna har blivit en affärsidé i sig.

Rick Altman går i sin bok *Film/Genre* tillbaka till Aristoteles (384–322 f.Kr.) och hans *Poetiken* (350 f.Kr.) för att beskriva den klassiska genreteorins historia.<sup>56</sup> Han påpekar att studiet av filmgenrer är en vidareutveckling av de litterära genrestudierna och att mycket som sägs om film är lånat därifrån. Altman ställer sig frågan om en genre är tidsmässigt stabil.<sup>57</sup> Det kan vara av intresse i försöken att tolka Reinigers filmer. När filmmediet var ungt var det den rörliga bilden i sig som väckte intresse, och det är förvånansvärt hur snabbt konstnärer började visa intresse för att uttrycka sig via film. Här finns en intressant koppling till dagens alla konstnärliga videoinstallationer. Lotte Reiniger insåg tidigt att animationstekniken var en väg för att utveckla den egna konsten. Detta hade hon gemensamt med Ruttmann, som visserligen uttalade sig kritiskt när det gällde hennes sagomotiv, men som i grunden nog inte var så negativ. I så fall skulle han knappast accepterat att arbeta så länge med Reinigers film. Han var ju redan en erkänd filmskapare. Att han sedan lämnade teamet efter att filmen var färdigställd för att åter göra egna produktioner är ju en naturlig utveckling för en konstnär. Ruttmann var utbildad vid Münchens konstakademi och hade också studerat musik. Efter första världskrigets slut uttalade han sig utmanande om målarkonsten och ansåg att ett konstverk inte hade något berättigande om det inte kunde sättas i rörelse.<sup>58</sup> ”Film är *rörelse*” sa Lotte Reiniger. Det kan verka som en truism men hon var genuint intresserad av rytm och dans och var en stor balettvän.

Ett stort ansvar för hur en film kommer att uppfattas ligger självklart redan hos producentledet. Rick Altman påtalar producentens makt och hur man numera skraddarsyr filmerna för att de skall distribueras på ett visst sätt. Det gör han genom att bl.a.

---

<sup>55</sup> Grant, s. 69.

<sup>56</sup> Altman, s. 1 f.

<sup>57</sup> Altman, s. 49.

<sup>58</sup> Källa: ”The Harmony of Sound and Light”, artikel av William Durley, årtal okänt.

diskutera hur: "Genres are defined by the film industry and recognized by the mass audience – genres have clear, stable identities and borders – individual films belong wholly and permanently to a single genre".<sup>59</sup> Att filmindustrins egna klassificeringar får konserverande effekter är olyckligt men är en tydlig tendens i vår tid. Marknadsföringen kräver tydliga målgrupper.

Problematiken att bli placerad i en "smal" genre delar Lotte Reiniger med många andra filmskapare. Dessutom skulle hon aldrig mer få möjligheten att göra en långfilm även om hon var oerhört produktiv. Kortfilmer har ju fortfarande svårt att nå ut till en större publik trots att de numera uppmärksammas vid egna festivaler. Det som förvånar är att så många filmteoretiker helt förbiser Lotte Reiniger. Här handlar det nog inte enbart om ett ointresse för genren i sig utan tyder på en historielöshet. När en liten men ambitiös bok som Nords och Juranders *Om animation* utelämnar henne är det kanske inte lika allvarligt som att hon inte anses värd att nämnas i Elisabeth Ezras *European Cinema* som ändå har ett helt avsnitt om animation. Detsamma gäller Bordwell och Thompson som i sina senare utgåvor av *Film Art* utelämnar både text och bild rörande Reiniger. Det tycks saknas en insikt om hur nydanande teamets arbete med *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* verkligen var. En förklaring till detta är väl det som Reiniger själv insåg. Det som då var helt nytt rent tekniskt sett är numera en självklarhet. Storheten i hennes film ligger på ett helt annat plan och kanske är uttrycket *konstfilm* det som kommer sanningen närmast. För att citera professor Walter Schobert vid *Deutsches Filmmuseum* i Frankfurt am Main: "Lotte Reiniger var inte enbart en föregångare när det gällde den animerade filmen. Hon har med *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* skapat en av 1900-talets viktigaste filmer."<sup>60</sup>



---

<sup>59</sup> Altman, s. 13-18.

<sup>60</sup> Raganelli, *Lotte Reiniger*.

## Spåren efter Lotte Reiniger

Det är lätt att återigen hamna i ett genretänkande vid försöken att spåra Lotte Reinigers eventuella påverkan på sentida filmskapares arbeten. Självklart hamnar fokus oftast på *animerade sagofilmer*, som uppfattas som rena barnfilmer. Visserligen har det här skett en viss åldersförskjutning bl.a. på grund av vår tids stora intresse för japanska *animefilmer*.<sup>61</sup> Dessa filmer recenserar ofta på tidningarnas kultursidor ur ett vuxenperspektiv.

De rent tekniska landvinningar som Reiniger och hennes team var först att använda sig av glöms ofta bort. Viktigast är kanske den s.k. *multiplantekniken*.<sup>62</sup> Walt Disney utnyttjade den här idén att arbeta i olika plan när det gällde bakgrunder för att nå en djupeffekt i filmen. Resultatet blev enastående men han hade också tillgång till en hel stab av medarbetare. Reiniger var mycket positiv till Disneys tidiga filmer men ansåg att den finansiella backup som den amerikanska marknaden tillät honom påverkade det konstnärliga resultatet. De mer blygsamma förhållanden som europeiska animatörerna arbetade under gav en mer personlig prägel åt deras filmer.<sup>63</sup> När det gäller konsten att använda sig av *multiplantekniken* är ryssen Yuriy Norshteyn (1941– ) ansedd som den verkliga mästaren. Hans film *Tale of Tales* (1979) betraktas som ”den bästa animationsfilmen någonsin”.<sup>64</sup>

Michel Ocelot (1943– ) är i Sverige mest känd för sin tecknade film *Kirikou et la sorcière* (*Kirikou och den elaka häxan* 1998). Den gjorde stor succé och följdes av *Kirikou et les bêtes sauvages* (*Kirikou och de vilda djuren* 2005). För TV hade han tidigare gjort serien *Ciné Si* (1989) som var en silhuettfilm med åtta stycken tolvminuters episoder. Flera av dessa användes för filmen *Princes et Princesses* (*Prinsar och prinsessor* 2000). Det är i den senare filmen det går att spåra likheter med Lotte Reinigers silhuettkonst. Här uppstår frågan om det är riktigt att göra sådana här jämförelser. Reiniger var ju i sin tur inspirerad av en speciell tradition och teknik som hon visserligen förnyade men som hade en delvis fastställd form. Hon var dessutom påverkad av jugendstilen som var en pågående konströrelse i hennes egen tid medan Ocelots konst tycks präglad av nostalgi. Ocelot skulle nog ha kunnat skapa sina filmer oberoende av Reiniger. (jfr. silhuettklippet nedan med bild s. 7)

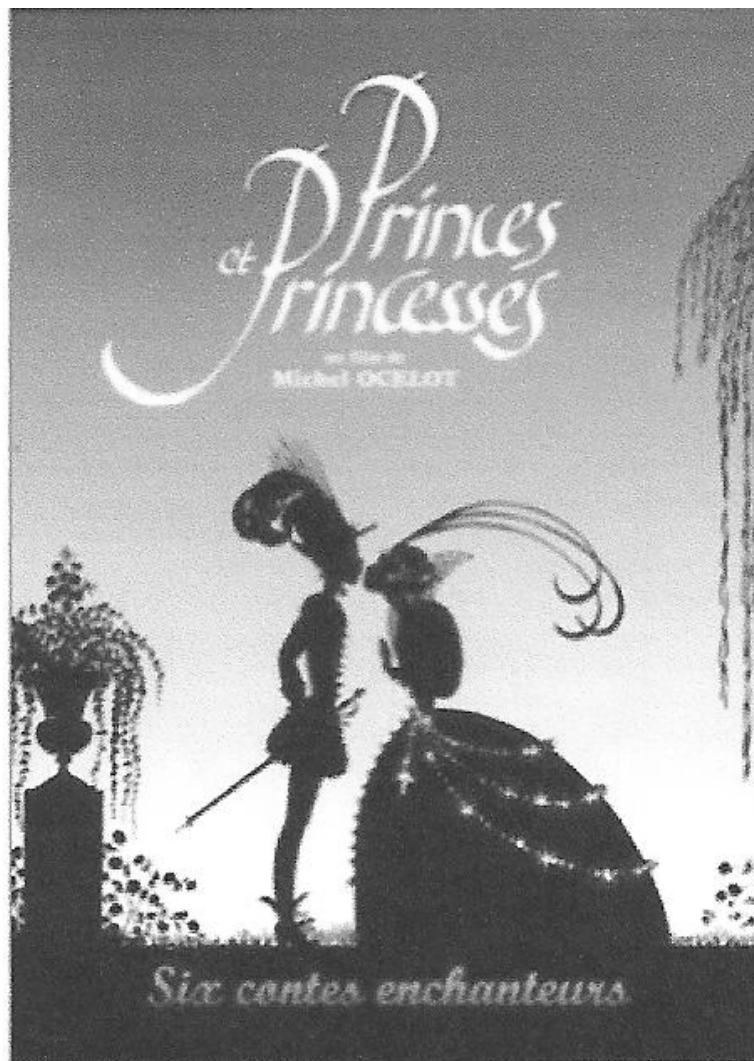
---

<sup>61</sup> Se animationsordlista s. 40.

<sup>62</sup> Se animationsordlista s. 40.

<sup>63</sup> Happ, s. 154.

<sup>64</sup> IMDb > Yuriy Norstheyn.



Michel Ocelot, *Princes et Princesses*

Jan Pienkowskis illustrationer till bl.a. *Fairy Tales* har också jämförts med Lotte Reinigers konst och här uppstår samma frågeställning som vad gäller Michel Ocelot. Silhuettkonsten i sig var ju inte något som skapades av Reiniger. Det är hur hon använde sig av tekniken som var unikt.

2007 filmatiserades *300*, som är byggd på en serieroman av Frank Miller. Det är en fiktiv återberättelse av det historiska slaget vid Thermopyle. Här använde man sig av *bluescreen-tekniken* för att återskapa seriens miljöer.<sup>65</sup> Regissören Zack Snyder anlätade Frank Miller som konsult och filmen är en *ruta-för-ruta-filmatisering*. Genom ett omfattande efterarbete skapades en film som visuellt ligger nära originalserien och som går att knyta an till silhuettfilm men också till de antika vasmålningarna.

---

<sup>65</sup> Se animationsordlista s. 40.

Det går också att finna influenser från Reiniger i ”vanliga” spelfilmer. Den skarpa silhuetten hos prins Achmeds fiende, den mäktige trollkarlen, kom att inspirera till filmhistoriens ”mest berömda skugga” i Eisensteins *Ivan groznyj* (*Ivan den förskräcklige* 1943/1946).



Eisensteins *Ivan groznyj*

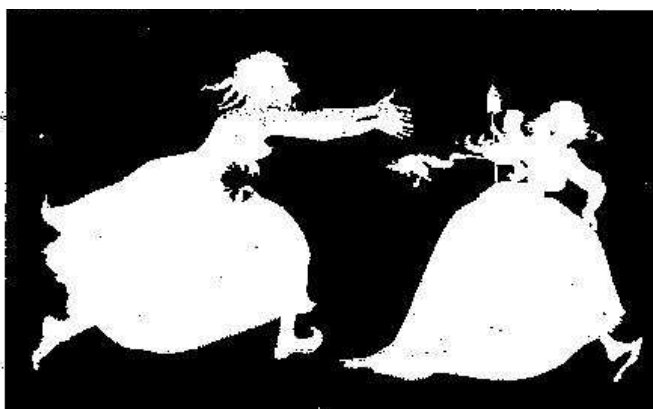


Trollkarlen i *Die Abendteuer des Prinzen Achmed* © Lotte Reiniger/BUS 2008



I boken *Om animation* gör författarna några intressanta iakttagelser som berör även Lotte Reinigers filmskapande. De påpekar att när nya möjligheter för den animerade filmen kom via datortekniken så var återigen konstnärer öppna för att använda sig av denna uttrycksform. Än en gång handlade det om *konstfilm* och man knöt an till ”Walter Ruttmanns tidiga tankar om den abstrakta filmkonsten och dess nära koppling till musik. Målet för dessa konstnärer var ända från början att skilja filmkonsten från dess ursprung hos de avbildande konsterna, alltså klassiskt måleri och teater. I stället räknades abstrakt film som den renaste filmformen”.<sup>66</sup> Här finns kanske en förklaring till Ruttmanns kritik av Reinigers ”sagofilm”. Visserligen finns både abstrakta bakgrunder och musik inkorporerat i hennes film men hon sysslade med ett avbildande i en klassisk tradition. Styrkan hos henne ligger i stiliseringen som också gör filmen tidlös.

En nutida koppling till silhuettfilmstekniken går att finna hos den afro-amerikanska konstnären Kara Walker. Hon är född 1969 i Kalifornien men delvis uppväxt i amerikanska södern. Ett miljöombyte som påverkade henne starkt.<sup>67</sup> I skenbart förföriskt vackra kortfilmer skildrar hon den amerikanska söderns rasism och slavkultur från 1800-talets mitt. Här finns tydliga referenser till 1800-talets siluettklipp och den tradition som också påverkade Lotte Reiniger. Walkers budskap skiljer sig brutalt från Reinigers, men filmerna har ett rent estetiskt släktskap. I utställningskatalogen nämns inte Reiniger men det är mycket troligt att Walker har sett några av hennes kortfilmer för den amerikanska televisionen. Walker har kritiserats för att det försåtligt romantiska i hennes konst ibland döljer budskapet men kritikern/konstvetaren Carolina Söderholm tycker att ”dessa romantiserade mytbilder punkteras [---] effektivt i Walkers gestaltning”.<sup>68</sup>



Kara Walker: ”Excavated from the Black Heart of Negress”.

<sup>66</sup> Marko-Nord, Jurander, s. 154.

<sup>67</sup> Kara Walker, Utställningskatalog, Kunstforeningen GI Strand, Köpenhamn, 2008 11 08 – 2009 01 18.

<sup>68</sup> Carolina Söderholm, ”Kompromisslös svart humor”, *Sydsvenskan* 2009-01-02.



Kara Walker: "An Historical Romance of a Civil War as It Occurred Between the Dusky Thighs of One Young Negress and her Heart" (1994). Cut paper on wall.

## Reflektioner

Lotte Reinigers berömmelse är starkt knuten till filmen *Die Abenteuer des Prinzen Achmed*. Vid ett ytligt betraktande skulle det kunna ses som tragiskt att ett enda verk i så hög grad får representera ett långt livs arbete inom filmen. Hon var mycket medveten om problematiken och betonade alltid själv mot slutet av sitt liv att filmerna från 20- och 30-talet var hennes bästa och förutom filmen om prins Achmed nämnde hon *Doktor Dolittle*, *Harlekin*, *Carmen* och *Papageno*. De var hennes *konstfilmer* ansåg hon och det var då hon arbetade tillsammans med personer inom avantgardet. Den typen av samarbete avbröts brutalt vid slutet av 30-talet, ”I Hitlertyskland fanns det inte plats för någon konstnärlig trickfilm. Huvudpersonerna utvandrade, gick i exil eller höll sig gömda, som Bartosch” påpekade hon.<sup>69</sup> Kanske var också valet av berättelser från *Tusen och en natt* utmanande i sig vid denna tid. I Tyskland var säkert sagor från vad som sågs som en germansk tradition att föredra. Lotte Reiniger, som många gånger hämtade motiv från Bröderna Grimms samlingar, gjorde emellertid aldrig några sådana distinktioner. Alfred Happ konstaterar att hennes tekniska skicklighet utvecklades under åren i England och att filmernas dramaturgi förstärktes. Däremot tillfördes inget nytt rent konstnärligt.<sup>70</sup> Andra världskriget innebar en kreativ isolering för många olika utövare inom film, teater, dans och måleri. Det är snarare förvånande att Lotte Reiniger och hennes man hade kraften att efter kriget fortsätta sitt arbete och dessutom i ett nytt land.

Möjligheten att arbeta under de förmånliga förutsättningar som Louis Hagens mecenatskap innebar återkom aldrig. Mötet med Hagen Jr hade säkert stor psykologisk betydelse men innebar också rent finansiellt att de kunde fortsätta verksamheten. Visserligen med begränsade resurser. Reiniger-Koch gjorde flera försök att i England skapa möjligheter för en lite större frihet och självständighet både arbetsmässigt och rent ekonomiskt men det lyckades inte. De levde enligt Hagen Jr ”ur hand i mun”.<sup>71</sup> De filmer i färg som gjordes för USA var främst ett önskemål från TV-bolagets sida. Själv föredrog Reiniger det svart/vita utförandet för att ”det gav ett större utrymme åt åskådarens fantasi”. Förhållandet mellan Reiniger och Koch tycks ha varit sällsynt lyckligt både på det privata planet och rent yrkesmässigt. De kompletterade varandra och när Koch avled tyckte Reiniger att mycket av lusten att göra film försvann. Trots detta producerade hon ett stort antal kortfilmer för TV och hon var alltid öppen för att dela med sig av sina kunskaper vid föredrag och work-shops. Det

---

<sup>69</sup> Happ, s. 154.

<sup>70</sup> Happ, s. 154.

<sup>71</sup> Raganelli, *Lotte Reiniger*.

fanns inget av hemlighetsmakeri eller någon ovilja att berätta om hur filmerna gjordes rent tekniskt.

Även om det finns anledning att efterlysa mer material och uppgifter om hennes insatser inom animationsfilmen i den filmhistoriska facklitteraturen så är hon långt ifrån bortglömd. Stor möda har lagts ned på att restaurera flera av hennes filmer. Dessutom är det inte många enskilda filmskapare som exponeras i någon större omfattning på museer. Av Lotte Reinigers verk finns en permanent utställning i Tübingens Stadsmuseum med figurer och material från skilda perioder. Efter kompletteringar har utställningen öppnats på nytt och där finns även ett stort antal av hennes kortfilmer tillgängliga på DVD. Münchens Filmmuseum förfogar också över en stor samling av hennes filmer.

*The Sinking of Lusitania* (1918) blev Winsor McCay's sista film. Han visade senare sina filmer i samband med att han satte upp stora vaudevilleshower. Han såg sig emellertid främst som animatör och var mest stolt över sina filmer. Han slutade bitter över att hans konst inte uppskattades efter förtjänst. I en intervju han gav mot slutet av sitt liv sa han: "Animation borde vara en konstform, det är så jag alltid har uppfattat den. Men när jag ser vad ni (andra animatörer) har gjort med den ... så är det inte en konstform utan en handelsvara. Det är synd."<sup>72</sup> Han kan knappast ha syftat på Lotte Reiniger.

Med nyutgåvan av *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* finns det möjlighet att på nytt få uppleva ett ovanligt konstnärskap. Är skuggspelstekniken det ultimata svaret på vad filmkonst kan vara? Med sitt medvetna användande av kontrasterande ljus och skugga och det mödosamma fotograferandet av bildruta för bildruta är det kanske så nära man kan komma *filmens essens*.

---

<sup>72</sup> Marko-Nord, Jurander, s. 18.

## LITTERATUR & KÄLLOR

### Tryckt material

- Bergman, Gösta, *Den moderna teaterns genombrott 1890–1920*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag 1966.
- Blackham, Olive, *Shadow Puppets*, London: Barrie and Rockliff 1960.
- Bordwell, David, Thompson, Kristin, *Film History, An Introduction*, New York: McGraw-Hill 2003.
- Ekbom, Torsten, *Bildstorm*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag 1995.
- Ezra, Elisabeth, *European film*, New York: Oxford University Press 2004.
- Fell, John L., *A History of Films*, New York: Holt, Rinehart and Winston 1979.
- Grant, John, *Masters of Animation*, London: Bt Batsford 2001.
- Happ, Alfred, *Lotte Reiniger, Schöpferin einer neuen Silhouettkunst*, Tübingen: "Tübinger Kataloge" Kulturstad der Universitätsstadt Tübingen nr 67 2004.
- Marko-Nord, Adam, Jurander, Claes, *Om animation*, Göteborg: Filmkonst 2002.
- Müller, Jürgen, *Movies Of The 20s And Early Cinema*, Köln: Taschen 2007.
- Pimpaneau, Jaques, *Des Poupées à l'Ombres*, Paris: Université Paris 7e, Centre De Publication Asie Oriental 1977.
- Reiniger, Lotte, *Shadow Theatres and Shadow Films*, London: B.T. Batsford Ltd 1970.
- Reusch, Rainer, *Die Wiedergeburt der Schatten*, Schwäbisch Gmünd: Einhorn-Verlag Eduard Dietenberg GmbH 1991.
- Stephenson, Ralph, *The Animated Film*, London: The Tantivy Press 1973.
- Strobel, Christel, Strobel. Hans, *Lotte Reiniger, Materialien zu ihren Märchen- und Musikfilmen*, Duisburg: atlas film + av 1988.
- Waldekranz, Rune, *Filmens historia, De första hundra åren. Del 1 Pionjärtiden 1880–1920*, Stockholm: P.A. Norstedt & Söners Förlag 1985.

### Övrigt

- The Adventures of Prince Achmed*, DVD, bfi 1999.
- Lotte Reiniger, Homage to the Inventor of the Silhouette Film*, Dokumentär av Katja Raganelli, DVD, Diorama Film GmbH 1999.
- Lotte Reiniger, Carl Koch, Jean Renoir. Szenen einer Freundschaft*, utställningskatalog, Tübingen 1994.
- Strobel, Christel, *Lotte Reiniger, Porträt einer Filmpionierin*, artikel (årtal okänt)..
- Söderholm, Carolina, "Kompromisslös svart humor", *Sydsvenskan* 2009 01 02.

APPENDIX



*Die Abenteuer des Prinzen Achmed* © Lotte Reiniger/BUS 2008

## LOTTE REINIGERS VIKTIGASTE FILMER

### Stumfilmer

1919 *Das Ornament des verliebten Herzens*

1920 *Amor und das standhafte Liebespaar*

1921 *Der fliegende Koffer*

1921 *Der Stern von Bethlehem*

1922 *Aschenbrödel*

1922 *Dornröschen*

**1923–1926 *Die Abenteuer des Prinzen Achmed***

1927 *Der schentote Chinese*

1927/1928 *Doktor Dolittle und seine Tiere*

1929 *Die Jagd nach dem Glück*

### Ljudfilmer

1930 *Zehn Minuten Mozart*

1931 *Harlekin*

1933 *Carmen*

1933 *Das rollende Rad*

1934 *Der gestiefelte Kater*

1934 *Der kleine Schornsteinfeger*

1935 *Papageno*

1935 *Galathea*

1935 *The Kings Breakfast*

1937 *The Tocher*

### Filmer för Primrose Production, London

1954 *The Caliph Stork*

1954 *The Frog Prince*

1954 *The Gallant Little Tailor*

1954 *Hansel and Gretel*

1955 *The Magic Horse*

1955 *Snow White and Rose Red*

1955 *The Three Wishes*

1955 *Thumbelina*

1956 *Aladdin*

1956 *Cinderella*

Filmer med färgad bakgrund för Primrose Production, London

1956 *Jack and the Beanstalk*

1956 *The Star of Bethlehem*

Färgfilmer för Phantasia Productions LTD, London

1957 *Helen la Belle*

1958 *A Night in the Harem*



## ANIMATIONSORDLISTA

**Animation:** Från *anima* (latin) själ, ande

**Anime:** Den japanska beteckningen för animation. Det är en förkortning av det japanska ordet *animeshon* som är inlånat från engelska *animation*.

**Cartoon:** 1930-talets tecknade kortfilmer (6-7 min långa). Står fortfarande för humoristisk cell-animation.

**Cell-animation:** Tekniskt namn för tecknad film

**Celler:** genomskinnliga ark som används att teckna på vid framställningen av tecknad film.

**Chroma key:** En elektronisk metod att lyfta ut vissa färgelement i en videosignal och ersätta med andra. Kallas ibland *blue-screen* eller *green-screen*, beroende på vilka färgelement som skall lyftas ut.

**Cut-out:** Animationsteknik där tvådimensionella figurer av papper animeras mot en platt bakgrund.

**Direktanimation:** Teknik där bild och ljud ritas direkt på filmremsan och dess ljudspår. Utvecklades främst av Norman McLaren (1914–1987).

**Enbildstagnning:** Att fotografera animerad film med en enda bildruta per inställning.

**Frostade celler:** Patinerade elluloidark som animatören kan teckna på direkt med blyertspennor och färgkritor.

**Kinematografen:** Uppfanns av bröderna Lumière som kombinerade filmkamera och projektor i samma apparat. Patenterad år 1895 och den 28 december samma år var det premiär på Grand Café i Paris. Brukar kallas för "filmens födelse".

**Laterna Magica:** Anordning för att projicera transparanta bilder. En av de viktigaste föregångarna till filmprojektorn.

**Multiplan:** Animationsteknik där cell-animation, cut-out eller annat filmas i en speciell ställning uppdelad i flera lager av glasskivor monterade i höjdled. Skapar en känsla av djup och perspektiv.

**Nyckelteckningar (key-drawings):** Start och slutpositioner i en tecknad rörelse. Huvudanimatören brukar göra dessa teckningar och mellantecknaren resten.

**Praxinoscope:** En konstruktion av Émile Reynaud från 1877. (se s. 11 )

**Trickbord:** Den ställning kameran monteras i vid inspelning av cell-animation och cut out. I denna fästes kameran vertikalt i en höj- och sänkbar axel.

**Zoetrop (trolltrumma):** En optisk leksak utvecklad av William Horner på 1830-talet. I den kunde tecknade bilder sammanfogas så att de såg ut att rörasig. Föregångare till animationen.

(Källa: Adam Marko-Nord, Claes Jurander, *Om animation*)

