

Lotte Reinigers Musikfilm PAPAGENO: Zur Rolle der Musik in der Produktion

Frauke Fitzner (Tübingen)

Lotte Reinigers PAPAGENO

Am bekanntesten wurde Lotte Reiniger (1899-1981) durch ihren Film *DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED*, der 1926 in Berlin uraufgeführt wurde. Als Stummfilm produziert, beruhte dieser erste abendfüllende Trickfilm der Filmgeschichte auf der Silhouettentechnik, mit der Reiniger ihr Leben lang arbeitete. Neben einigen großen, abendfüllenden Filmen produzierte Reiniger vor allem Filme kürzerer Genres, beispielsweise ab den 40er Jahren in England eine Fernsehreihe von Märchenfilmen. In den 30er Jahren findet sich ein deutlicher Schwerpunkt auf Musikfilmen, deren Handlungen durch Musik motiviert oder Opernstoffen entlehnt sind und die sich außerdem dadurch auszeichnen, dass sehr bekannte Musikstücke als Filmmusik fungieren und inhaltlich quasi die Ausgangslage dieser Filme bilden. Unter diesen Musikfilmen ist der Film *PAPAGENO* von Reiniger selbst als einer ihrer gelungensten Filme eingeschätzt worden:

Es hat sich aber herausgestellt, daß die Filme, in denen ich mich auf meinem eigensten Gebiet bewegte, ›Papageno‹ mit der Mozartmusik zum Beispiel, vor denen ich aufs Glühendste gewarnt wurde, von denen man sagte, das geht nicht, – daß diese Filme es sind, die den größten Erfolg gehabt haben, weil ich das am besten konnte. Ich brachte immer das, was ich am besten konnte (Schobert 1972, 101).

Der Film PAPAGENO wurde am 11. August 1935 in Berlin zur Eröffnung einer Ausstellung über das Werk von Lotte Reiniger uraufgeführt. Die Handlung und die Musik des Films sind der Oper *Die Zauberflöte* von Wolfgang Amadeus Mozart entlehnt. Der Film stellt dabei aber nicht einen Ausschnitt aus der Opernhandlung dar, sondern verbindet verschiedene Szenen aus Mozarts *Zauberflöte* zu einer neuen Handlung.¹

Der Film kann in sieben Abschnitte unterteilt werden, wobei diese siebenteilige Struktur durch die Auswahl der Musikstücke vorgegeben ist: Pro Musikstück ein Handlungsabschnitt. Die Musik dieses Films wurde von Peter Gellhorn² aus verschiedenen Stücken der *Zauberflöte* arrangiert. Die Besetzung ist derjenigen, die in der Mozartschen Partitur vorgesehen ist, strukturell sehr ähnlich: Fünfstimmige Streicher und Holzbläser, außerdem das Glockenspiel.³ Die Anzahl der Instrumentalisten wurde aber auf die Größe eines Kammerensembles reduziert, die Stimmen sind mit einzelnen Instrumenten besetzt.

-
- 1 »A film fantasy by Lotte Reiniger of the adventures of Papageno the jolly birdcatcher from ›The Magic Flute‹ incorporating original music by Mozart.« So lautet die Ankündigung im Vorspann des Films. Die hier vorliegende Analyse bezieht sich dabei auf die Version des Filmes, die auf der Gesamtausgabe Lotte Reinigers Werke zugänglich ist. Dabei handelt es sich um das Dokument aus dem British Film Institute.
 - 2 Gellhorn übernahm auch die musikalische Leitung in weiteren von Reinigers Musikfilmen: CARMEN (Deutschland 1933), DAS ROLLENDE RAD (Deutschland 1933), DER KLEINE SCHORNSTEINFEGER (Deutschland 1934), THE STAR OF BETHLEHEM (England 1956).
 - 3 Bei Mozart finden sich in einigen der Stücke, die in PAPAGENO verwendet wurden, zusätzlich Hörner. *Die Zauberflöte* ist natürlich in Orchesterbesetzung mit mehreren Instrumenten pro Stimme ausgestattet, während die Musik zu PAPAGENO in Einfachbesetzungen produziert ist, so dass der Gesamtklang weniger voluminös ausfällt und eher einer Kammerbesetzung ähnelt.

Im ersten Abschnitt des Films wird Papageno, wie in der Oper *Die Zauberflöte*, anhand einer Arie, in der er sein Dasein als Vogelfänger beschreibt, vorgestellt. Die Musik dieses Abschnittes entspricht in Mozarts Oper der ersten Strophe aus der ersten Arie des Papageno.

Mit dem Beginn des zweiten Abschnitts klettert Papageno auf einen Baum, wo er in einer Art Baumhaus von drei Papageien mit Essen versorgt wird. Diese drei Papageien kommen in der *Zauberflöte* nicht vor; tatsächlich sind es dort die drei Dienerinnen der Königin der Nacht, die Papageno verpflegen. Musikalisch entspricht dieser zweite Abschnitt denn auch der Musiknummer fünf aus der *Zauberflöte*, dem Quintett zwischen Papageno, Tamino und den drei Damen, allerdings hier im Film rein instrumental und auch wieder stark gekürzt.

Im dritten Abschnitt des Films träumt Papageno schaukelnd von einer Gefährtin: Die Vögel um ihn herum scheinen sich in kleine Frauengestalten zu verwandeln, die sich jedoch, sobald Papageno nach ihnen greift, wieder in Vögel zurückverwandeln und fortfliegen. Die Musik zu diesem Abschnitt entspricht der ersten Strophe aus der Nummer 20 aus der *Zauberflöte*, der zweiten Arie des Papageno: »Ein Mädchen oder Weibchen wünscht Papageno sich«. Am Ende dieses Stückes tritt Papagena auf. In der *Zauberflöte* wird das erste Zusammentreffen von Papageno und Papagena durch die Prüfungssituation motiviert, in der Papageno und Tamino sich befinden. Da Papageno die Prüfung nicht besteht, wird Papagena ihm wieder entrissen. In der Handlung des Films wird das Auftreten von Papagena nicht erklärt. Auf einem Vogel Strauß kommt sie angeritten und wird von Papageno freudig in Empfang genommen. Sie klettert zu ihm auf den Baum und beide versinken in einer Umarmung. Das Glück der beiden hält aber nicht lange an: Mit dem vierten Abschnitt tritt die Schlange auf,

bedroht die beiden, die vom Baum fliehen. Der Strauß entfernt Papagena aus dieser gefährlichen Situation und reitet mit ihr davon, während Papageno droht, von der Schlange besiegt zu werden. Gerettet wird er von den drei Papageien, die der Schlange ein Seil um den Hals legen, welches Papageno dann zuziehen kann. Auch hier nehmen die Papageien wieder die Funktion der drei Damen in der *Zauberflöte* ein: Dort wird Tamino von ihnen vor der Schlange gerettet. Die Musik in diesem Abschnitt ist ein Arrangement des Stücks Nr. 1 aus der *Zauberflöte*. Das Instrumentalvorspiel ist unverändert bis zu dem Takt, in dem im Original Taminos Hilferuf einsetzt. Statt der bei Mozart einsetzenden Vokalstimme wird im Film die Einleitung wiederholt, wieder bis zu diesem Takt, dessen erster Akkord aus dem Original als Schlussakkord ausgehalten wird.

Im fünften Abschnitt der Filmhandlung ruft Papageno nach Papagena, sucht nach ihr, trauert um den Verlust und klettert schließlich auf einen Baum, um sich zu erhängen, da er ohne sie nicht mehr leben will. Die Musik besteht in diesem Abschnitt aus einem Arrangement verschiedener Passagen aus dem 29. Auftritt, also der Szene der *Zauberflöte*, in der Papageno entsprechend Papagena sucht und sich erhängen will. Wie auch bei Mozart mündet dieser Abschnitt bei Reiniger in den rettenden Auftritt der drei Papageien bzw. bei Mozart eben der drei Knaben, die Papageno vor dem Selbstmord bewahren. In Reinigers Film wird Papageno beim Absprung vom Baum, an dem er sich erhängen will, von den drei Papageien aufgefangen, die ihn anschließend an sein Glockenspiel erinnern, durch dessen Zauberkräfte es ihm gelingen kann, Papagena zu finden. Diese Rettung durch die drei Papageien stellt also wiederum ein Zitat dar: In der Handlung der *Zauberflöte* sind es aber die drei Knaben, die Papageno vom Selbstmord abhalten. Der Hinweis auf das Glockenspiel als Instrument, mit dem Papagena wiedergefunden werden kann, erfolgt auch in der *Zauberflöte* durch die drei Knaben; ausgehändigt

wird das Glockenspiel Papageno dort durch die drei Damen. In der Diegese des Filmes gehen diese Dreier-Gruppierungen in einer einzigen Formation, den drei Papageien, auf. Die Existenz des Glockenspiels wird in der Filmhandlung gar nicht erklärt. Papageno spielt das Glockenspiel, das sich – nicht wie in der *Zauberflöte* als portables Instrument – als eine Aufreihung von Glöckchen in einer Baumkrone entpuppt. Am Ende dieses Stückes wird er von den drei Papageien auf die zurückkehrende Papagena aufmerksam gemacht.

Der siebte Abschnitt wird in den Dokumenten zur Produktion im Nachlass Reinigers auch als »Schlussballett« bezeichnet: Papageno und Papagena tanzen vor Freude über ihr Wiedersehen und die gemeinsame Zukunftsplanung, die sich in der Begeisterung über eine umfangreiche Nachkommenschaft ausdrückt. Die Musik besteht hier aus dem vollständigen Duett zwischen Papageno und Papagena. Im Gegensatz zur Handlung der Oper, in der, von der Partitur ausgehend, diese Nachkommenschaft nur verbal gezeichnet wird, findet in der Filmhandlung diese Zukunftsausmalung ihre unmittelbare Umsetzung: Während Papageno und Papagena tanzen, werden von den Vögeln Eier ins Bild gerollt, aus denen die besungenen kleinen Papagenos und Papagenas schlüpfen, unter Geburtshilfe durch die Vögel, welche die Schalen dieser Eier aufpicken. Der frisch geschlüpfte Nachwuchs reiht sich unverzüglich in das Schlussballett ein und der Film endet mit dem Kuss des Erwachsenen-Paares, welches von einem Pärchen aus einem kleinen Papageno und einer kleinen Papagena imitiert wird.

Dokumente zur Produktion

Reiniger hat ihre Vorgehensweise bei der Filmproduktion in ihrem Buch *Schattentheater, Schattenpuppen, Schattenfilm. Eine Anleitung* ausführlich beschrieben. Auch in Hinblick auf die Synchronisierung von Bild und Musik stellt sie ihr Vorgehen dar:

Will man zu vorher aufgenommenen Musik filmen, legt man eine Musiktafel an, die die Anzahl der Einzelbilder pro Takt oder, falls nötig, pro Einzelnote angibt. Ist die Musik auf Film, kann man die Anzahl der Bilder zählen, ist sie auf Tonband, kann man sie mit der Stoppuhr messen (Reiniger 1981, S. 124).

Aus der Produktion des Filmes *PAPAGENO* sind im Nachlass Reinigers, der sich im Archiv des Stadtmuseums Tübingen befindet, einige Dokumente erhalten, die diese Vorgehensweise bezeugen.⁴

Das Dokument R 90

Das Dokument R 90 besteht aus 12 Seiten und bezieht sich auf den Abschnitt Nr. 7 des Films, das Schlussballett. Auf diesen Seiten ist das Musikstück als Diagramm dargestellt, in dem Summen von Einzelbildern anhand verschiedener musikalischer Parameter notiert sind. Die 12 Seiten bilden den Verlauf des Musikstückes ab, wobei auf jeder Seite neun Takte notiert sind. Die Notation ist anhand einer durchgehenden Linie organisiert, an der sich – wie in einem reduzierten Notensystem – die Tonhöhen und -dauern orientieren. Die Takte sind durch Striche markiert und jede

⁴ Der folgenden Teil zur Analyse des Dokumentes R 90 wurde erstmals veröffentlicht in Fitzner 2011.

Taktgrenze ist mit der Anzahl der Einzelbilder, die diesem Takt zugeordnet sind, versehen. Innerhalb der Takte sind weitere Bilderanzahlen notiert: Sie sind durch Striche in Hälften unterteilt, denen wiederum Bildanzahlen beigeordnet sind; außerdem sind Einzelnoten und -motive mit den ihnen zugeordneten Bildanzahlen versehen. Für den ersten Takt ergibt sich durch diese verschiedenen Einheiten, denen die Bilder zugeordnet werden, folgende Übersicht: Der gesamte Takt 1 hat 29 Einzelbilder, davon fallen 14 auf die erste, 15 auf die zweite Takthälfte; innerhalb des Taktes sind die Viertel notiert, die der rhythmischen Gestaltung von Viola und Violoncello entsprechen und zugleich das durchgehende Metrum des Vier-Viertel-Taktes darstellen. Außerdem ist auch die Melodiestimme eingezeichnet, die Violine I, die auf der dritten Zählzeit des ersten Taktes einsetzt. Diese Grundstruktur bleibt auf allen Seiten des Diagramms bestehen, wird aber ab Takt 10 durch den Einsatz der Gesangsstimmen ergänzt. Ab Takt 10 sind außerdem unterhalb der Taktstriche die Gesamtzahlen aller Einzelbilder notiert. Die Gesangsstimmen sind zunächst allein als Textsilben eingezeichnet, deren Tonhöhen in Relation zueinander angedeutet werden, indem Papagenos Stimme unterhalb der Systemlinie notiert ist, Papagenas Stimme darüber.

Die Textsilben dieses erweiterten Vorspiels bestehen – der Komposition entsprechend – allein aus der Silbe »pa«, wobei die beiden Gesangsstimmen durch verschiedene Farben markiert sind: In Takt 25 setzt dann das Thema des Duetts ein. Auf Seite 3 des Diagramms finden sich die Takte 25 bis 27, also der Einsatz des Themas in Papagenos Stimme, ohne die Notation des Melodieverlaufs, sondern nur anhand der Textsilben, wie auch zuvor auf der Silbe »pa«. Auf Seite 4 des Diagramms sind diese Takte noch einmal notiert, diesmal mit dem Melodieeinsatz in Form von Noten mit exakter Tondauer und relativer Tonhöhe. Hieraus lässt sich vermuten, dass Reiniger zunächst den Gesang weiterhin in Textsilben notiert hat, bevor der Bedarf einer

differenzierten Darstellung der einzelnen Noten deutlich wurde, so dass die Takte 25 bis 27 noch einmal notiert wurden. So wechselt an dieser Stelle die Notation der Gesangsstimmen aus der reinen Textwiedergabe zur Darstellung der Melodien: Die Tondauern sind dabei genau der Komposition entsprechend notiert, die Tonhöhen bleiben aufgrund der nicht abgebildeten Notenlinien relativ, der Stimmverlauf ist trotzdem deutlich verfolgbar.

Anhand der Notation der Gesangsstimmen in diesem Diagramm lässt sich darauf schließen, welche musikalischen Parameter Reiniger im Produktionsablauf besonders wichtig waren, an welchen Stellen sie die Synchronität von Musik und Bild exakt organisieren wollte. Deutlich wird die Duett-Struktur abgebildet: Die Zweistimmigkeit und die Organisation der beiden Gesangsstimmen zueinander wird beispielsweise differenziert abgebildet, wenn in Papagenas Stimme eine ganze Note ausgehalten wird, während Papagenos Stimme nach einer Achtelpause auf dem ersten Schlag in einer Melodiefolge in Achteln aufwärts geht, deren einzelne Dauern exakt bemessen sind (so entfallen auf die erste Achtelpause fünf Bilder, dann folgt eine Achtel mit vier, dann vier Achtel mit jeweils drei Bildern, dann nochmal eine Achtel mit vier Bildern und eine mit drei Bildern). Hier zeigt sich die Akribie, mit der Reiniger an der Organisation der Bewegungen ihrer Silhouettenfiguren arbeitete.

Dabei spielt natürlich das Tempo der Musik eine zentrale Rolle, wird es doch zur Basis für die Bewegungen und damit für die Anzahlen an Filmbildern, die Reiniger einzelnen Bewegungsabschnitten zuwies. So wird anhand des Dokumentes R 90 auch deutlich, dass der musikalische Parameter Rhythmus in der Konzeption der Bewegungen besonders umsichtig berücksichtigt wurde: Das Metrum des Stückes wird zumeist in

den Vierteln der Gesang- und Instrumentalstimmen dargestellt und außerdem durch die Binnenunterteilung der Takte weiterhin als durchgängige Struktur markiert. Der Rhythmus in den Gesangsstimmen ist in Notenwerten exakt notiert und in den zugeordneten Bildanzahlen bis auf ein Vierundzwanzigstel genau bemessen, wobei nicht nur die einzelnen Notenwerte in Bildanzahlen notiert, sondern auch kleine Motivteile als Einheiten in Bildanzahlen strukturiert werden.

Auch lässt sich aus dem Diagramm genau erkennen, an welchen Stellen sich das Tempo der Musik ändert. Für die Synchronisierung der Bewegungen mit rhythmischen Mustern ist es unumgänglich, das exakte Tempo und die Tempoveränderungen innerhalb des Musikstückes zu erfassen. Dass die Takte unterschiedliche Summen von Bildern haben, folgt aus der musikalischen Gestaltung. Die leichten Beschleunigungen und Verlängerungen von Noten oder Verzögerungen sind Teil der Ausdrucksgestaltung der Musik: Noten werden durch Betonungen verlängert, zum Höhepunkt einer Phrase hin entstehen oft leichte Beschleunigungen. Dies lässt sich im Diagramm ablesen, so dass die Bewegungen der Figuren trotz leichter Veränderungen im Tempo weiterhin exakt an Metrum und Rhythmus ausgerichtet bleiben. So kann anhand der Bildsummen pro Takt beobachtet werden, dass über die Dauer des gesamten Stückes eine Beschleunigung stattfindet: Die Summen nehmen von anfangs um die 28 bis 30 Bilder auf 22 bis 24 Bilder pro Takt ab. Im Finale des Films findet die überschäumende Freude des tanzenden Paares und ihrer Kinderschar auf der musikalischen Ebene ihren Ausdruck in einer Beschleunigung, die in den Tanzbewegungen berücksichtigt wird.

Aus den Diagrammen lässt sich also lesen, welche Parameter der Musik Reiniger bei der Produktion berücksichtigt hat, um die Synchronität

zwischen Bild und Musik zu gewährleisten. Diese Dokumente funktionieren somit als Übersetzung der berücksichtigten musikalischen Parameter in die Organisation der Bilder. Vorrangig werden dabei rhythmische Strukturen in Bildsummen verschiedener Einheiten übertragen, wobei das Metrum, die Taktstruktur, die Betonung einzelner Noten und Motivteile, sowie die Organisation der Vielstimmigkeit (die Duettstrukturen und instrumentale Zwischenspiele) berücksichtigt werden.

Zum Verhältnis von Musik und Bild in der Produktion von Reinigers Musikfilm

Reiniger übersetzt die rhythmischen Strukturen in die Bewegungen ihrer Silhouettenfiguren. Dieses Vorgehen ist zentraler Bestandteil der Produktion von Trickfilmen aller Art: Durch den Einsatz von Musik und Geräuschen wird die Plausibilität der Bewegungen, die häufig gewohnten physikalischen Bedingungen widersprechen, gewährleistet. Daher müssen die Bewegungen – auf der visuellen und der akustischen Ebene des Films – möglichst synchron ablaufen, um vom Zuschauer als eine Entität verstanden zu werden. Diese Technik wird denn auch entsprechend als ›Mickeymousing‹ bezeichnet, in Anlehnung daran, dass Walt Disney diese Filmmusiktechnik etabliert hat.

In der Produktion des Trickfilms wirkt sich diese Relevanz des Timings darin aus, dass die Bilder erst nach der Musik hergestellt werden. Wie anhand der Produktion von Reinigers Film PAPANENO dargestellt, muss die Musik vollständig produziert sein, bevor die Bilder dann in exakter Abstimmung auf die musikalischen Zeitstrukturen aufgenommen werden können. Bei der Produktion des Filmes PAPANENO besteht nun eine

Besonderheit darin, dass die gesamte Konzeption des Filmes von präexistenter Musik motiviert ist, von Mozarts *Zauberflöte*.

Insofern kann man das Verhältnis von Musik und Bild in *PAPAGENO* dahingehend beschreiben, dass hier die Bilder die Musik begleiten. Sieht man davon ab, eine Hierarchie zwischen Musik und Bild festzulegen, kann das Verhältnis dieser beiden Ebenen des Filmes *PAPAGENO* als durchgehend paraphrasierend bezeichnet werden: Es entstehen keinerlei semantische Differenzen zwischen Musik und Bild, und durch die starke Identifizierung der beiden Filmebenen miteinander entsteht der Eindruck einer durchgängigen Performance. Der Gesang wird – unabhängig von der Frage, ob er etwa durch Lippen- und Körperbewegungen visuell markiert wird – zur Musik im Bild.

Dabei kann die strikte zeitliche, also vor allem rhythmische Synchronität von Musik und Bild in verschiedenen ›Größenordnungen‹ von Strukturierungen beobachtet werden: Schon die Einteilung der Handlung in einzelne Szenen orientiert sich an den Stücken, die Reiniger aus der *Zauberflöte* ausgewählt hat. Innerhalb der einzelnen Stücke bestehen die synchronen Strukturierungen von Musik und Handlung darin, dass einzelne Handlungsabschnitte gleichzeitig mit musikalischen Abschnitten beginnen und enden. Besonders auffällig sind dabei Interaktionen von Figuren (Papageno und die Papageien, Papageno und Papagena), bei denen die Bewegungen der Figuren die dialogische Struktur der Musik abbilden. Geradezu perfektioniert wird die Verschränkung von Musik und Bild im Schlussballett: Hier wird die Idee der ›Einheit des Paares in ihrem Glück‹ sowohl musikalisch als auch bildlich durch die symmetrische Strukturierung wiedergegeben.

Literatur

Fitzner, Frauke (2011) Lotte Reiniger. Zur Rolle der Musik im frühen Film. In: *Lotte Reiniger-Schriften* Band 2. Hrsg. v. Evamarie Blattner und Dorothee Kimmich. Tübingen.

Reiniger, Lotte (1981) *Schattentheater, Schattenpuppen, Schattenfilm. Eine Anleitung*. Tübingen.

Schobert, Walter (1972) Gespräch mit Lotte Reiniger. In: Kommunales Kino Frankfurt (Hrsg.): *Lotte Reiniger, David W. Griffith, Harry Langdon*. Frankfurt a.M., S. 99-101.

Empfohlene Zitierweise

Fitzner, Frauke: Lotte Reinigers Musikfilm PAPAGENO. Zur Rolle der Musik in der Produktion. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 8 (2012), S. 7-19, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2012.8.p7-19>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.