

Minutage und Mickey Mousing. Über das Verhältnis von Ballett- und Filmmusik am Beispiel von Disney's FANTASIA (1940)

Hanna Walsdorf (Salzburg)

In der Kompositionsgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts nistet schon immer die Überzeugung von der Entbehrlichkeit des Genres Ballettmusik. Dabei ist der wahrscheinliche Grund für diese Auslassung das beklagenswerte Klischee, es handele sich lediglich um seichte Musik zu leichter Bewegung. Doch bei genauerem Hinsehen zeigt sich, dass Ballettpartituren vor Differenziertheit und dramatischer Präzision geradezu bersten und die Musik sich passgenau an die Bühnenaktion anschmiegt. Ein Schelm, wer Parallelen zur Struktur von Filmmusik assoziiert? Keineswegs. So unübersehbar, ja offensichtlich diese strukturellen Ähnlichkeiten sind, so nachdrücklich empfiehlt es sich, den Radius der herkömmlichen Musikwissenschaft zu überschreiten und ihn um eine tanzwissenschaftliche Perspektive zu erweitern. Dies soll nun im Folgenden in einer quasi sternförmigen Annäherung geschehen: Ausgehend von einer vergleichenden Darstellung der Funktionsweise von Ballett- und Filmmusik und einigen Aspekten zur Visualisierung von Kunstmusik im Allgemeinen soll anhand einer Szene aus DISNEY'S FANTASIA (USA 1940) exemplifiziert werden, dass die Terminologie der Filmmusikanalyse ebenso trefflich auf das Verhältnis von Musik und Tanzbewegung anwendbar ist.

Funktionsweise von Ballett- und Filmmusik im Vergleich

Während für die Filmmusik der Goldenen Ära Hollywoods (1935-1950) unstrittig ist, dass sie „in weiten Teilen als eine Adaption von Idiomen der europäischen Opern- und Konzertmusik des 19. Jahrhunderts beschrieben werden“ kann und dass die damaligen Filmkomponisten in „Techniken der Opernkomposition [...] Lösungen der spezifischen kompositorischen Probleme szenischer Musik“ (Kreuzer 2003, 69) suchten und fanden, ist die Parallelität von Ballett- und Filmmusik bislang noch nicht thematisiert worden. Das mag

auf den ersten Blick verwundern, ist doch Ballettmusik eine ebenso szenische Musik wie diejenige der Oper und weisen doch diese beiden Gattungen gemeinsame musikalische bzw. kompositorische Wurzeln auf. Wie aber die Durchsicht der seit dem 19. Jahrhundert entstandenen musik- bzw. kompositionsgeschichtlichen Darstellungen zeigt, ist Ballettmusik von jeher eine konsequent vernachlässigte Größe der abendländischen Musikhistoriographie. Die Gründe hierfür sind schnell ausgemacht: Anders als in Oper und Konzert war die Musik für das Ballett nicht autonom, sondern in ihrer Wertigkeit gleichauf mit der Choreographie; vor Tschaikowskys Originalpartitur zum Handlungsballett *Schwanensee* von 1877 interessierten sich bedeutende Komponisten – oder solche, die sich dafür hielten – kaum je für den Bühnentanz; allein in der französischen Operntadtion war seinerzeit eine Balletteinlage obligatorisch (vgl. Geiger 2007, 121; vgl. auch Schmierer 2001, 127-139). Eine weitere Erklärung für die mangelnde Aufgeschlossenheit vieler Komponisten für tanzdramatische Musik liegt in deren physiognomischer Ähnlichkeit zur prestigeträchtigeren Programmmusik: Beide Gattungen zielten auf semantische Deutlichkeit und einen betont gestischen Charakter, verwendeten Lokalkolorit und Zitate, bedienten sich symbolischer und ikonischer Prägungen und schrieben den Protagonisten bestimmte Soloinstrumente zu (Geiger 2007, 128). Mithin lag die Aufgabe der Musik „nicht mehr allein in der Vorgabe von rhythmisch-metrischen Strukturen für den Tanz“, sondern vielmehr „in der illustrativen Schilderung einer Handlung sowie der Charakterisierung von Personen und Situationen“ (Steiert 2004, 363).

Schon in diesen Aspekten zeigen sich deutliche Parallelen zu den Funktionen von Filmmusik, und noch weitere kristallisieren sich bei der Lektüre der nur spärlich vorhandenen Literatur zur Ballettmusik heraus. Als eine Art akustische Ausstattung verstanden, war die Ballettmusik im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts zunächst noch kompiliert aus vertrauten Musikstücken des Konzert- und Opernrepertoires, sei es im Original oder bearbeitet, deren Bekanntheit dem Publikum das simultane Nachvollziehen der stummen Handlung ermöglichte. Im Laufe der Zeit lösten neu komponierte Ballettpartituren mit eigenem mimisch-musikalischem Vokabular jedoch die zuvor gängigen Arrangements ab. Die Musik entwickelte sich vom akustischen Dekor zu einer die (mimische) Gestik konkretisierenden Ausdrucksform, die sich nun durch rhythmische Flexibilität statt durch Regelmäßigkeit auszeichnete. Eine ausgeklügelte Motivgestaltung bildete das Tragwerk jeglicher mimischer Aktion und Kommunikation unter den Tänzerinnen und Tänzern, übersetzte ihre Gedanken und unterstrich ihren Ausdruck (Steiert 2004, 364f). Der russische Tanztheoretiker Fjodor Lopuchow (2003, 103-147) differenzierte das Verhältnis von Tanz und Musik folgerichtig in vier Phasen: 1. „Tanz mit Musik“ im frühen 19. Jahrhundert, 2. „Tanz, der von Musik begleitet wird“ im romantischen und klassischen Handlungsballett, 3. „Tanz, der zur Musik choreographiert wird“ im Ballett Tschaikowsky'scher Prägung im späten 19. Jahrhundert und 4. „Tanz, der die Musik ‚visualisiert‘“ im ausgehenden 19. Jahrhundert.

Anders als bei einer Filmmusikkomposition, die sich gemeinhin an einer fertigen Rohschnittfassung orientiert, war – und ist – bei der Zusammenarbeit von Ballettchoreograph und Komponist dessen

Teamfähigkeit in sehr viel höherem Maße vonnöten, „denn anders als von der Oper und vom Libretto verstand er in der Regel von der Tanzkunst nichts“ und hatte folglich „von den spezifischen dramaturgischen Erfordernissen einer Ballettmusik [...] nur vage Vorstellungen“ (Geiger 2007, 125). Sinnfällig wird dies schon in Adolf Bernhard Marx' vierbändiger *Lehre von der musikalischen Komposition* (1837-1847), die der Komposition von Ballettmusik gerade einmal eine Seite zugesteht. Die Ballettmusik habe zum Teil Nationaltänzen entlehnte Formen, zum Teil adaptiere sie Lied- und Rondoformen wie auch den Sonatensatz:

Alle diese Formen können vereinzelt oder aneinander gereiht zu einem grössern Ganzen angewendet werden. Hierüber hat die Kompositionslehre wenigstens nichts Weiteres zu sagen. Die Formen sind bekannt, ihre Wahl, Ausdehnung, Verknüpfung und ihr Inhalt hängen in jedem einzelnen Falle von der Aufgabe und von den Erfordernissen des Tanzes, wie derselbe scenisch vom Ballettmeister geordnet werden kann, ab. (Zitiert nach Geiger 2007, 125f.)

Entgegen der besonders unter den Komponisten des 19. Jahrhunderts verbreiteten Genieästhetik war mithin bei der gemeinsamen Erarbeitung eines Balletts der Choreograph die dominante Figur, welcher sich der Komponist unterzuordnen hatte. Viele Choreographen bevorzugten aus diesem Grunde Kooperationen „mit weniger renommierten Komponisten [...], die sich leichter steuern ließen“ (Geiger 2007, 126) und die bereit waren, ihre Komposition an den choreographischen Vorgaben, der Minutage, auszurichten. Die kompositorische Praxis war von vornherein gebunden an die Realisation einer Handlungserzählung mittels choreographischer Strukturelemente, musste sich in Stil, Charakter und Umfang exakt dem Diktat des Choreographen fügen. Nicht selten wurden in der Einstudierungsphase noch Modifizierungen, Kürzungen hier und Ergänzungen dort vom Komponisten verlangt, dessen Arbeit somit – anders als beim Film, wo die Musik zumeist erst nach Erstellung der Bildebene entsteht – unmittelbar mit der mimischen und tänzerischen Arbeit verknüpft war. Gleichwohl erweist sich eine Funktionsbestimmung von Ballettmusik als schwierig angesichts der Tatsache, dass neben den zahlreich überlieferten Partituren kaum choreographische Aufzeichnungen existieren, die eine genaue Korrelationsanalyse von Musik- und Tanzbewegung zuließen (vgl. Steiert 2004, 364f).

Dennoch bieten choreomusikalische Analyseansätze¹ wie etwa diejenigen von Paul Hodgins (1992) oder Stephanie Jordan (2000) die Möglichkeit eines Abgleichs von musikalischem und tänzerischem Duktus eines Balletts. Immer wieder wird hierin die Parallele zur Filmmusikanalyse und deren Terminologie erwähnt, aber eben nicht weiter verfolgt und erprobt. Dabei ergeben sich, stellt man choreomusikalische Analyse und Filmmusikanalyse einander gegenüber, gleich mehrere Überschneidungen und Querbezüge. Erstere systematisiert die inneren Korrespondenzen von musikalischer und tänzerischer Bewegung nach Rhythmus und Dynamik, Form und Struktur – darunter das *Mickey Mousing* –, nach qualitativen und mimetischen

¹ 2006 hielt Renate Bräuninger einen Vortrag zum Thema 'Problems of Analysing the Relationship between Music and Moving Image in Film and Dance' (Research Lecture Birmingham Conservatoire); die Publikation ihres Ansatzes steht jedoch noch aus und kann daher leider nicht berücksichtigt werden.

Aspekten, sortiert die äußeren Korrespondenzen in die Abteilungen archetypisch, emotional/psychologisch und narrativ (Hodgins 1992, 25-30, Tabellierung meine):

“Intrinsic Relationships“

<i>Rhythmic</i>	1. Accent and meter	Accent patterns in the score, whether metrical or syncopated, are paralleled by a corresponding movement accent.
	2. Movement/score integration	Sounds produced by the dancer or dancers (hand claps, foot stomps, etc.) are an integrated rhythmic element of the score.
<i>Dynamic</i>		The volume of the musical gesture is matched by the size of the choreographic gesture [...].
<i>Textural</i>	1. Instrumental vs. choreographic forces	The number of instruments and dancers are roughly equivalent [...].
	2. Homophonic/polyphonic affinities	The choreography reflects the degree of homophony or polyphony in the score – unison group movement for homophony, variegated movement for polyphony
	3. Counterpoint	The reflection of canonic or highly imitative music in the choreographic structure.
<i>Structural</i>	1. Motive/Figure	
	2. Phrase/Period	
	3. Larger structures	
<i>Qualitative</i>	1. Tessitura	The degree of perceived highness or lowness of a passage of music by an appropriate choreographic parallel, such as pointework or heavy, grounded movement.
	2. Timbre	A parallel is established between a dancer or group of dancers and a specific instrument or family of instruments. [...]
	3. Degree of sharpness/smoothness	Staccato or legato passages in the music are reflected by sharp or sustained movements.
	4. Degree of dissonance/consonance	The level of dissonance or consonance in the music's harmonic language is choreographically acknowledged.
<i>Mimetic</i>	1. Instrumental imitation	A dancer mimes instrumental performance, the appropriate sound being provided by the score.
	2. Non-instrumental imitation	A dancer mimes a sound-associated movement event, such as a shout or the loud report of a gun, and a corresponding mimetic instrumental effect is provided in the score.

“Extrinsic Relationships”:

<i>Archetypal</i>	A musical theme, texture or instrumentation and a corresponding prescribed movement phrase or vocabulary are associated with archetypal characters or themes.
<i>Emotional/Psychological</i>	The score and choreography reflect the emotional and/or psychological state of an individual character or group; often used as a foreshadowing device.
<i>Narrative</i>	The music and movement help to depict an important element or event of the plotline in a narrative choreography

Die Filmmusikanalyse bezieht sich terminologisch auf die Formen – Paraphrasierung, Polarisierung oder Kontrapunktierung – und Funktionen eines Soundtracks, die tektonischer, syntaktischer, semantischer – konnotativ, denotativ oder reflexiv – und mediatorischer Art sein können (vgl. Maas 204f., Tabellierung meine; zu Funktionen von Filmmusik siehe auch Kloppenburg (2000), 48-56):

<i>Formen</i>	Paraphrasierung	Durch das Verdoppeln von Stimmungsgehalten des Bildes durch Musik können Wirkungen verstärkt werden.
	Polarisierung	Stimmungsmäßig ambivalente Bildinhalte werden durch Musik emotional eingefärbt.
	Kontrapunktierung	Die Wirkungseinheit Bild und Musik wird durch widersprüchliche Stimmungsgehalte aufgebrochen (vergleichbar den Verfremdungseffekten in Brechts epischem Theater).
<i>Funktionen</i>	tektonisch	Als Baustein zur äußeren Gestaltung des Filmes kann die Musik in Form von Titel- und Nachspannmusik oder als Musiknummer im Rahmen der Handlung (z. B. Revuefilm) verwendet werden.
	syntaktisch	Als Element der Erzählstruktur kann Musik Szenenhöhepunkte hervorheben, Real- und Traumhandlungen voneinander trennen oder Szenenfolgen bzw. zeitlich geraffte Vorgänge miteinander verklammern.
	semantisch	Als Element der inhaltlichen Gestaltung kann Musik konnotativ, denotativ oder reflexiv fungieren. <ul style="list-style-type: none"> • konnotativ: Die Bildebene wird durch Musik gefühlsmäßig bereichert (z. B. Stimmungsuntermalung [Mood-Technique], Verdoppelung von Bewegungen [Underscoring, Mickey-Mousing], physiologische Stimulation der Zuschauer).

- denotativ: Die Musik erhält eine begrifflich fassbare Bedeutung (z. B. bei Leitmotiven für Personen oder Gedanken, bei 'source music'/Inzidenzmusik oder wenn Unsichtbares durch Musikeinsätze angedeutet wird).
- reflexiv: Die Musik wird selbst zum Filminhalt.

mediatorisch

Musik kann das Publikum zu einer temporären Gemeinschaft zusammenführen und eine Art Konsens mit dem Film bewirken [...]. Filmmusik vermittelt zwischen den soziokulturellen Filmmusikerfahrungen des Publikums und dem Film.

Die Gemeinsamkeiten der beiden Analysekonzepte sind evident. Die Analyse von Ballettmusikfunktionen bedient sich letztlich der gleichen Kriterien wie die Filmmusikanalyse, auch wenn im Stadium der Herstellung von Tanzbewegung zu Musik bzw. von Musik zum Bild eine genau entgegengesetzte Wertigkeit der musikalischen Komponente impliziert sein mag. Ein spezielles Register des Dialoges von Musik und Tanz bzw. Musik und Bild wird hier wie dort als *Mickey Mousing* beschrieben – mal als musikverdoppelnde Bewegung, mal als bewegungsverdoppelnde Musik. Mein Vorschlag, die Terminologie der Filmmusikanalyse als choreomusikalische Analysemethode zu adaptieren, setzt genau an diesem quasi enharmonisch verwechselnden Punkt an.

Visualisierung von Kunstmusik: DISNEY'S FANTASIA (USA 1940)

FANTASIA ist ein Paradebeispiel für die Verknüpfung von Kunst-/Ballett- und Filmmusik: Populäre Werke der abendländischen Musikgeschichte von Bach bis Strawinsky werden in der Tradition der *Silly Symphonies* tricktechnisch visualisiert, mal abstrakt, mal konkret mit Figuren und Handlung. Der Musikwissenschaftler Deems Taylor präsentiert aus dem Off die einzelnen Episoden, Dirigent Leopold Stokowski und das Philadelphia Orchestra sind jeweils zwischen den Zeichentricksegmenten zu sehen, die sich auf die folgenden Werke stützen:

- Johann Sebastian Bach: Toccata und Fuge in d-moll, BWV 565 (Orchesterbearbeitung)
- Piotr Iljitsch Tschaikowsky: Nussknackersuite, op. 71a (Auszüge)
- Paul Dukas: Der Zauberlehrling (gekürzt)
- Igor Strawinsky: Le Sacre du Printemps (gekürzt)
- Ludwig van Beethoven: 6. Symphonie in F-Dur, op. 68, "Pastorale" (gekürzt)
- Zwischenspiel

- *Amilcare Ponchielli: Tanz der Stunden – allegorisches Ballett aus “La Gioconda” (als einziges Musikstück unverändert geblieben)*
- Modest Mussorgsky: Eine Nacht auf dem kahlen Berge (gekürzt)
- Franz Schubert: Ave Maria (Orchesterbearbeitung)

Kunstmusik, oder wie im hier betrachteten Falle genauer: Ballettmusik zu visualisieren, bedeutet, „sich zu beziehen auf vielschichtige musikalische Verläufe, die Notwendigkeit ihrer Entfaltung in der Zeit zu berücksichtigen und die Grenzen des Bildschirms zu akzeptieren“ (Kloppenburg 1993, 34). Die Bezugsgrößen im Musikstück sind vor allem Metrum und Tempo; als filmische Mittel werden in erster Linie Bilder von der Verbindung zwischen dem Rhythmus der Einstellungsinhalte und dem Rhythmus der Musik sowie die synchron geschnittenen Einstellungsfolgen verwendet. Die Visualisierung von Ballettmusik muss dabei, wie *FANTASIA* beweist, nicht zwangsläufig tänzerischen Inhalts sein:

In making *FANTASIA*, the music suggested the mood, the coloring, the design, the speed, the character of motion of what is seen on the screen. Disney and all of us who worked with him believe that for every beautiful musical composition, there are beautiful pictures. Music by its nature is in constant motion, and this movement can suggest the mood of the picture it invokes. (Stokowski zitiert nach Thomas 1992, 86)

So untermalt etwa Strawinskys *Sacre du Printemps* ein Stück Evolutionsgeschichte, und zu Tschaikowskys *Nussknackersuite* tanzen Feen, Tiere und Pflanzen im Wechsel der Jahreszeiten. Die dritte verwendete Ballettmusik, Ponchiellis *Dance of the Hours*, wurde dagegen in eine grandiose Ballettpersiflage mit Straußen, Nilpferden, Elefanten und Alligatoren übersetzt.

Exemplifizierung: *Dance of the Hours* aus Amilcare Ponchiellis *La Gioconda* (1876)

Der *Dance of the Hours* (*Danza delle ore*) ist als Opernballetteinlage, wie sie in Frankreich und bald darauf auch in Italien üblich war, mit dem musikdramatischen Geschehen nur lose verbunden und als „dekorativer Höhepunkt eines Fests platziert“; das Ballett hatte seit seinem Funktionsverlust innerhalb einer Opernhandlung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts „folgerichtig ein immer stärkeres inhaltliches und dramaturgisches Eigenleben“ entwickelt und vier Topoi herausgebildet: den stilisierten Nationaltanz (auch Charaktertanz genannt), das Bacchanal, das exotische Ritual und die Allegorie, „letztere als tänzerisch-abstrakte Verkörperung von Tages- und Jahreszeiten, Lebenszyklen oder Elementen“ (Voss/Schüller 1994, 41). Als allegorisches Ballett besteht so auch die etwa achtminütige *Danza delle ore* von Ponchielli (1834-1886) aus vier Teilen, die den Ablauf des Tages vom Morgen bis zur Nacht darstellen und im Original

überschrieben sind mit *Danza delle ore dell'aurora*, *Danza delle ore del giorno*, *Danza delle ore della sera* und *Danza delle ore della notte* (Ponchielli/Boito 1945, 249-253). Die „schlagerhafte Popularität“ der *Danza delle ore* „reizte nicht nur namhafte Persönlichkeiten, die Einlage zu choreographieren, sondern ließ auch eigenständige Versionen entstehen“ (Voss/Schüller 1994, 41), darunter den *Dance of the Hours* in FANTASIA. Disney übernahm die Vierteiligkeit des Originals: Den Morgen gestalten die Strauße, den Mittag die Nilpferde, den Abend die Elefanten und die Nacht die Alligatoren (Culhane 1983, 161).

Als Analysebeispiel dient im Folgenden Disneys Umsetzung des Mittags (*Danza delle ore del giorno*; 1:28:00 bis 1:29:54). Die Protagonistinnen der hier gezeigten Szene sind als Solistin die Nildpferdprinzessin Hyacinth und ihre sechs Assistentinnen als Corps de Ballet. Die *mimische und tänzerische Handlung* entspinnt sich in jeweils 4- oder 8taktigen Abschnitten: Die Solistin erwacht und erhebt sich, genüsslich Weintrauben verzehrend, aus einem Brunnen in einer klassizistischen Parkanlage, um dann mit kokettem Schulterblick das Brunnenwasser von sich abzuschütteln. Nach einem Schnitt sind im nächsten Teil ihre Assistentinnen zu sehen, die paarweise durch eine Säulenhalle eine Treppe hinab kommen und jeweils zu zweit Tutu, Spiegel und Puder für die Prinzessin herantragen. Sie legen ihr das Tutu an, halten ihr Spiegel und Puderdose und lassen sie sich bereit machen für den Tag – eine Referenz an “centuries of paintings of *The Toilet of Venus*“ (Culhane 1983, 174; vgl. auch Cogeval/Girveau/Diederer 2008). Nun beginnt Hyacinth ihren Solotanz: Die Prinzessin entfernt sich von der Gruppe, um dann in einer 8taktigen Tanzsequenz die elementaren Ballettfiguren zu vollführen; nach einem kurzen Dialogteil mit der Assistentinnengruppe geht sie wieder in solistischen Tanz über, dessen Kernstück und Abschluss eine ausgedehnte Pirouette ist:

[...] And when Blair put the cartoon hippo into a fast spin, he came up with one of the funniest examples of the animation principle of squash and stretch. The principle says that anything composed of living flesh, no matter how bony, will show considerable movement within its shape as it progresses through an action. The shape, in short, will stretch and squash. But this is caricature, the presentation of a person, type, or action distorted to make a point. So as Hyacinth swings around, all her lower anatomy suddenly expands to enormous proportions to make room for the moment when all weight settles. And when it does settle, her little tail almost disappears in the tightening envelope of flesh. (Culhane 1983, 174).

Auf diese offenbar sehr erschöpfende Drehfigur folgt wieder mimische Aktion wie zu Beginn: Die Prinzessin räkelt sich ausgiebig und wird von zwei heraneilenden Assistentinnen zur Ruhe gebettet – sie schläft rasch ein, die beiden Helferinnen gehen ab. Die folgenden Abbildungen verorten die einzelnen Handlungsabschnitte im Klavierauszug; die Pfeile beziehen sich jeweils auf den Beginn der neben der betreffenden Akkolade beschriebenen Aktion:

Prinzessin erwacht,
räkel sich...

...schüttelt Wasser
ab...

Abbildung 1: Danza delle ore del giorno (Ponchielli/Boito 1945, 248), Bearbeitung meine.

Assistentinnen
treten auf

Prinzessin wird
angekleidet...

...ihr werden Spiegel
und Puderdose
gereicht

Solotanz

Abbildung 2: Danza delle ore del giorno (Ponchielli/Boito 1945, 249), Bearbeitung meine.

The image shows a musical score for 'Danza delle ore del giorno' (Ponchielli/Boito 1945, 250). The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment. The score is divided into six systems. Annotations on the left and right sides describe dance movements corresponding to specific musical passages. Blue arrows point from the text to the relevant musical notation.

Annotations on the left side:

- Tanzdialog mit Gruppe
- Pirouette
- ...zwei Assistentinnen bringen sie zur Liege, ab.

Annotations on the right side:

- Solotanz
- Gähnt, räkelt sich...

Abbildung 3: Danza delle ore del giorno (Ponchielli/Boito 1945, 250), Bearbeitung meine.

Von zentraler Bedeutung ist die Unterscheidung von mimischer und tänzerischer Handlung als zweier diametral entgegengesetzter Bewegungskonzepte: Mimische Aktion ist asymmetrisch, tänzerische Aktion ist stets symmetrisch – die motivische und periodische Struktur der Musik suggeriert ja bereits die Folge von Bewegungen in die eine und Gegenbewegungen in die andere Richtung. Die hier gezeigten Ballettfiguren wirken schon allein aufgrund der anatomischen Gegebenheiten eines Nilpferdkörpers höchst delikat und verströmen einen eigentümlich-drolligen Charme. Arabesque und Grand jeté, Fouetté und Pirouette betonen geradezu die tumbe Schwerfälligkeit des massigen Nilpferdes.

Tastet man nun die *Fantasia*-Sequenz auf die begrifflichen Kategorien der *Funktionen* von Filmmusik ab, so erweisen sich deren Besetzungen als leicht übertragbar. Zumindest drei der vier Analyseperspektiven, nämlich die tektonische, die syntaktische und die semantische, finden sich im hier gezeigten Ausschnitt – wie auch in Ballettmusik allgemein – wieder: Die *Tektonik* des *Danza delle ore* ist kein eigentliches Handlungsballett mit fortlaufend benannten Szenen, sondern eine Opernballetteinlage mit vier Abschnitten über den Ablauf des Tages von Morgen bis Abend. Die Musik dient dabei wesentlich „als Baustein zur äußeren Gestaltung“ (Maas 1993, 204f.) des Balletts, während die mimische Aktion des sich Streckens und Gähnens zu Anfang und Ende der Szene gleichsam als figurative Klammer fungiert. Die *syntaktische* Komponente ist ebenso evident. Die Klangebene hebt „als Element der Erzählstruktur [...] Szenenhöhepunkte“ hervor: Bestimmte Klangfiguren korrespondieren mit äquivalenten Ballettfiguren der

Prinzessin und betonen zugleich durch den Einsatz beispielsweise von *diminuendi* und *decrescendi* das Fortschreiten der Zeit vom Tag zum Abend. Wenn die Gruppe der Assistentinnen exakt dem Rhythmus der Musik folgt, sie mit ihren Tanzbewegungen verdoppelt – und das ist das *Mickey Mousing* im tanzwissenschaftlichen Sinne –, oder wenn die Gruppe der Tänzerinnen demgegenüber die Dramatik der musikalisch angedeuteten Szene in mimische Aktion übersetzt, liegt – der Filmmusikterminologie zufolge – eine *konnotative Semantik* vor.

Die gemeinsamen Nenner modellieren die Filmmusikanalyse zu einem terminologischen Instrumentarium, mit welchem sich ebenso gut das Verhältnis von Musik und Tanzbewegung untersuchen lässt. Die mediale Rahmung, d.h. die filmische Dokumentation eines Ballettes oder Tanztheaterstücks, ist ohnehin unverzichtbare Voraussetzung tanzwissenschaftlicher Analyse – ein Zusammengehen der Film-, Musik- und Tanzwissenschaft kann mithin die zahlreichen Anknüpfungspunkte nutzen und eine neue *Syndisziplinarität* befördern. Schließlich ist es beim Tanz nicht weniger erstaunlich als beim Film, was die Musik so ganz ohne Worte zu sagen hat.

Literatur

- Cogeval, Guy/Girveau, Bruno/Diederer, Roger (eds.) (2008) *Walt Disneys wunderbare Welt und ihre Wurzeln in der europäischen Kunst*. München: Hirmer.
- Culhane, John (1983) *Walt Disney's FANTASIA*. New York: Abrams.
- Geiger, Friedrich (2007) *Komponieren für das Ballett? Produktionsästhetische Barrieren im 19. Jahrhundert*. In: Die Beziehung von Musik und Choreographie im Ballett. Hrsg. von Michael Malkiewicz und Jörg Rothkamm. Berlin: Vorwerk 8, S. 121-130.
- Hodgins, Paul (1992) *Relationships between Score and Choreography in Twentieth-Century Dance. Music, Movement and Metaphor*. Lewinston, Queenston, Lampeter: Mellen.
- Jordan, Stephanie (2000) *Moving Music. Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet*. London: Dance Books.
- Kloppenburg, Josef (1993) *Möglichkeiten der filmischen Visualisierung von Kunstmusik*. In: Film und Musik. Fünf Kongressbeiträge und zwei Seminarberichte. Hrsg. von Helga de la Motte-Haber. Mainz: Schott (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt. 34.), S. 34-36.
- Kloppenburg, Josef (ed.) (2000) *Musik multimedial. Filmmusik, Videoclip, Fernsehen*. Laaber: Laaber (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. 11.).

- Kreuzer, Anselm C. (2003) *Filmmusik. Geschichte und Analyse*. 2. Auflage. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang (Studien zum Theater, Film und Fernsehen. 33.).
- Lopukhov, Fedor (2003) *Writings on Ballet and Music. A Studies in Dance History Book*. Hrsg. von Stephanie Jordan. Madison/Wisc.: University of Wisconsin Press.
- Maas, Georg (1993) *Filmmusik*. In: Musikpsychologie. Ein Handbuch. Hrsg. von Herbert Bruhn. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (Rowohlts Enzyklopädie. 526.), S. 203-208.
- Marx, Adolf Bernhard (1837-47) *Die Lehre von der musikalischen Komposition*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Ponchielli, Amilcare/Boito, Arrigo (1945) *La Gioconda. Drama in quattro atti*. Klavierauszug. Neuauflage. Mailand: Ricordi.
- Schmierer, Elisabeth (2001) *Kleine Geschichte der Oper*. Stuttgart: Reclam.
- Steiert, Thomas (2004) *Bewegungsmuster. Zur Funktion der Musik im Handlungsballett des 19. Jahrhunderts*. In: Prima la Danza! Festschrift für Sibylle Dahms. Hrsg. von Gunhild Oberzaucher-Schüller, Daniel Brandenburg und Monika Woitas. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 363-372.
- Thomas, Bob (1992) *Disney's Art of Animation. From Mickey Mouse to Hercules*. 2. Auflage. New York: Hyperion.
- Voss, Egon/Schüller, Gunhild (1994) *La Gioconda. Drama lirico in quattro atti*. In: Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett. 8 Bände. Band 5: Werke Piccinni – Spontini. Hrsg. von Carl Dahlhaus. München, Zürich: Piper, S. 36-41.

Empfohlene Zitierweise

Hanna Walsdorf: Minutage und Mickey Mousing. Über das Verhältnis von Ballett- und Filmmusik am Beispiel von Disney's Fantasia (1940). In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 3 (2009), S. 34-45, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2009.3.p34-45>.

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.