

Britta Heiligenthal
Zeichentrickmusik
2004

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1634>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Heiligenthal, Britta: Zeichentrickmusik. In: *Augen-Blick. Marburger und Mainzer Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 35: Film und Musik (2004), S. 101–115. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1634>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Britta Heiligenthal

Zeichentrickmusik

„Ho-hum, the tune is dumb,
the words don't mean a thing.
Isn't this a silly song
for anyone to sing?!”

Chef, Brummbär, Schlafmütz, Hatschi, Happy, Pimpel und
Seppel, in Walt Disneys *Snow White And the Seven Dwarfs*

Was Schneewittchens sieben kleine Gefährten in ihrem „Silly Song“ so unverhohlen und mit einer gehörigen Portion Selbstironie zum Besten geben, erinnert an den Vorwurf einiger kritischer Stimmen, die den Zeichentrickfilm mitsamt seiner Filmmusik schlichtweg als triviale Unterhaltungskost abstempeln möchten – die zu allem Überfluß beladen ist mit schlichten Melodien und anspruchslosen Texten.

Bei rein oberflächlicher Betrachtung mag dieser Schluß möglicherweise gar nicht so fern liegen, gelten doch Walt Disneys Zeichentrickfilme spätestens seit Ende der 20er Jahre als Archetypus der bunten Familienunterhaltung. Geprägt sind diese Filme nicht nur durch die Geschichten von kleinen Helden, die sich vor große Herausforderungen gestellt sehen und nach erfolgtem Initiationsprozeß zum Happy End wieder nach Hause finden, sondern auch durch ihre musikalische Gestaltung. Eingängige Melodien, fast durchkomponierte Partituren, die oftmals mit einer ganzen Reihe von Musical-Elementen gespickt sind, und eine große erzählerische Kraft bestimmen das Wesen der ‚Zeichentrickmusik‘.

Bei genauerer Betrachtung erschließt sich bei einer großen Zahl von Filmen die beachtliche Kunstfertigkeit, mit der viele Zeichentrickfilme gearbeitet wurden. Insbesondere die ‚Zeichentrickmusik‘, der die folgenden Ausführungen zudedacht sind, eröffnet eine Welt, in der durch geschickte Verarbeitung von wenigen musikalischen Ideen Bild und Score miteinander zu einem gleichermaßen eingängigen wie komplexen filmischen Werk, zu einer Symbiose aus Bild und Musik verschmelzen.

Nun besteht bei der Komposition von ‚Zeichentrickmusik‘ aber die Herausforderung darin, eine Partitur zu entwerfen, die einerseits darauf achtet, daß die Melodien einfach und einprägsam sind, andererseits aber auch die filmische

Erzählung unterstützt und vertieft. Als Meister seiner Zunft sei an dieser Stelle der amerikanische Komponist Alan Menken genannt, dem es in seiner Komposition zu *Beauty And the Beast* (1991) gelang, ein einziges musikalisches Thema gemeinsam mit einer Handvoll anderer musikalischer Grund-Ideen zu einem meisterhaften Score zu verweben und zudem daraus einen Pop-Song zu entwickeln. Die Academy in Hollywood belohnte dies mit je einem „Oscar“ für den besten Titelsong und den besten „original score“. Beachtlich ist hierbei, daß dieses Thema lediglich aus 6 Einzeltönen besteht und sowohl als Leitmotiv in einer orchestralen Filmmusik seine erzählerischen Funktionen erfüllt, als auch als Popsong ein Millionenpublikum anspricht.

Mit den vorliegenden Ausführungen soll nicht der Eindruck erweckt werden, sämtliche Zeichentrickfilme von Walt Disney seien Ausdruck und Zeugnis eines singulären filmmusikkompositorischen Genies. Selbstverständlich stehen auch hier vergleichsweise schlicht-oberflächliche Kompositionen neben musikalischen Meisterwerken. Die folgenden Ausführungen möchten mit Blick auf die letztgenannte Spezies einen Streifzug durch die Welt der ‚Zeichentrickmusik‘ unternehmen und insbesondere untersuchen, welche Funktionen die Musik in Disneys Zeichentrickfilmen übernimmt.

Um Mißverständnisse zu vermeiden, sei vorab klargestellt, daß die im Folgenden dargestellten Funktionen nicht alleine im Bereich der ‚Zeichentrickmusik‘, sondern vielmehr in der Filmmusik im Allgemeinen, insbesondere im Realfilm, von Bedeutung sind. Außerdem bestehen eine ganze Reihe von Analogien zwischen Filmmusik und außerfilmischer Programm-Musik.

Die Abgrenzung der unterschiedlichen Funktionen soll nicht zu der Annahme verleiten, die Funktionen schlossen einander gegenseitig aus. Ganz im Gegenteil sei betont, daß ein einziges musikalisches Thema bzw. Motiv gleichzeitig mehrere Funktionen erfüllen kann – dies ist ohnehin keine Ausnahme, sondern sogar der Regelfall. Je mehr Funktionen durch die ‚Zeichentrickmusik‘ gleichzeitig erfüllt werden, desto vielschichtiger baut sich die Komposition auf – was in der Regel zu einer stärkeren unterbewußten Wirkung der Filmmusik auf den Zuschauer führt.

In dieser unterbewußten Wirkungsweise liegt sicherlich die große Wirkungskraft von ‚Zeichentrickmusik‘. Mag uns vielleicht gar nicht klar sein, daß der tödliche Fall des Bösewichts Gaston in *Beauty And the Beast* von abfallenden musikalischen Läufen begleitet wird (beginnend in den hohen Streich- und Holzblasinstrumenten, das ganze Orchester durchlaufend und schließlich mit einem starken Akzent der tieferen Blechbläser und Kontrabaß endend), so geht uns dieser Moment doch sehr nah. Die schicksalhafte Tiefe des Falls wirkt in Verbindung mit dieser musikalischen Untermalung weitaus prägnanter, als dies

zeichnerisch darstellbar wäre. In anderen Zusammenhängen erfahren wir durch die ‚Zeichentrickmusik‘ viel über den emotionalen Zustand einer Figur, oder das Orchester beschreibt narrative Entwicklungen mit Hilfe von bereits etablierten Motiven.

Die Funktionen von ‚Zeichentrickmusik‘ lassen sich grundsätzlich in drei Kategorien einteilen: ‚Zeichentrickmusik‘ illustriert, charakterisiert, erzählt.

Illustrierende Funktion

Die illustrierende Funktion von Musik ist mit Sicherheit die typischste Funktion, die man mit Zeichentrickfilmen verbindet. Damit ist die Verstärkung des zeichnerisch-bildlichen Eindrucks durch Musik gemeint. Es lassen sich verschiedene Subkategorien bilden.

Man kommt nicht umhin, mit dem Mickey-Mousing als der bekanntesten Ausprägung von musikalischer Bildillustrierung zu beginnen. Mickey-Mousing bedeutet musikalische Imitation von Bewegung. Die visuell abgebildete Bewegung von Personen oder Objekten wird musikalisch-akustisch nachempfunden. Durch ihre Doppelung auf der Tonebene wird die Bewegung plastischer, sie rückt buchstäblich aus der Zweidimensionalität in den Vordergrund der Wahrnehmung. Dies ist insbesondere beim Zeichentrickfilm von großer Relevanz, da eine Zeichnung niemals die Detailliertheit einer photographischen Aufnahme besitzt und daher eine Ausgestaltung auf der akustischen Ebene besondere Bedeutung gewinnt.

Im Übrigen erschließt sich schon aus dem Begriff des Mickey-Mousing, in welchem Zusammenhang diese Form von Bewegungsillustration erstmals in großem Maße verwendet wurde.

Am häufigsten findet eine Illustration von vertikalen Bewegungen statt. Hierbei nutzt die Musik die Analogie, die das menschliche Ohr zwischen Tonhöhenunterschied und physikalischem Höhenunterschied bildet. Das Fallen eines Objektes wird folglich mit nach unten gerichteten musikalischen Bewegungen gepaart, das Hinaufbewegen kommt regelmäßig mit gleichgerichteten Figuren im Orchester einher.

Ein überaus anschauliches Beispiel für vertikales Mickey-Mousing findet sich in der Eröffnungssequenz von *The Rescuers* (1977). Bernhard steigt zunächst den als Leiter verwendeten Kamm mit festem Schritt Stufe für Stufe hinauf. Dies wird musikalisch durch einen aufwärtsgerichteten Tonleiterausschnitt über eine ganze Oktave begleitet (Querflöte, Xylophon). Die Phrasierung ist erkennbar Staccato, so daß die klare klangliche Trennung der Tonstu-

fen die einzelnen Schritte auf der Leiter betont. Auch die Klangqualität des Xylophons unterstreicht die klare Trennung der Töne und damit gleichermaßen der einzelnen Leitersprossen voneinander. Darauf hangelt er sich hoch zum Flaschenkorken. Untermalt wird dies durch wiederum aufwärts gerichtete diatonische Läufe in Oboe und Trompete; klanglich unterstreicht vor allem die Instrumentierung sein ungeschicktes, hektisches Hinaufklettern. Nun schlüpft Bernhard langsam den Flaschenhals hinab, was durch eine fließende, gebundene Abwärtsbewegung der Oboe in größeren Intervallen begleitet wird. Das sanfte Hinabrutschen des Mäuserichs wird also musikalisch durch das extreme Legato klar abgegrenzt von dem stufenweisen Hinaufsteigen der Leitersprossen. Bernhard ergreift den Brief und zieht ihn an sich. Blechbläser umschreiben die Aufwärtsbewegung des Briefes, während die Oboe das Hinaufstreben von Bernhard nachempfindet. So wie die Bewegung der Maus stets der Bewegung des Briefes nachfolgt, so antwortet die Oboe den Blechbläsern in ihrem Aufwärtsstreben. Schließlich rutscht der Mäuserich den Flaschenhals wieder hinab und landet auf seinem Allerwertesten. Ein Glissando zweier Holzbläser mit abruptem Pauken- und Baßposaunen-Akzent am Ende zeichnet auf musikalischer Ebene Bernhards Fall und seine unsanfte Landung nach.

Im Gegensatz dazu werden horizontale Bewegungen selten durch Tonhöhenunterschiede gekennzeichnet, sondern vielmehr durch rhythmische Muster begleitet, welche z.B. die wiederkehrenden Schritte symbolisieren. Allerdings ist eine Abgrenzung von horizontalem Mickey-Mousing zu beschleunigender Musik oftmals nicht nur schwierig, sondern auch von lediglich geringem Nutzen.

Mickey-Mousing hat in den meisten Fällen eine komische Wirkung. Dies ist der Grund dafür, warum Filmkomponisten es außerhalb von komödiantischen Szenen nur sehr sorgsam und feinfühlig einsetzen. Unbeschadet der Tatsache, daß sowohl der Begriff als auch die Entstehungsgeschichte dieses kompositorischen Prinzips eng im Zusammenhang mit Walt Disneys Zeichentrickfilmen stehen, beschränkt sich Mickey-Mousing nicht alleine auf unterhaltsame Animationsfilme, sondern findet sich auch in der Filmmusik von ernsthaften Realfilmen. Ein prominentes unter Abertausenden von Beispielen dafür bietet etwa *Matrix* (1999): Die von Keanu Reeves verkörperte Figur Neo springt über den Rand eines Hochhausdaches, und die musikalische Begleitung dieses Vorgangs entspricht in auffälliger Weise Gastons Fall in Disneys *Beauty And the Beast*.

Eine weitere Erscheinungsform von illustrierender ‚Zeichentrickmusik‘ ist die Lautmalerei. Dieser aus der Musikwissenschaft entlehnte Begriff bedeutet Imitation von Klang. Die authentische akustische Erscheinung (z.B. Vogel-

stimmen) wird auf eine andere klangliche Ebene transportiert; sie wird sozusagen in musikalische Worte übertragen. Durch derartige Stilisierung erhält der Klang eine gewisse Künstlichkeit, aber er erlangt zugleich eine künstlerische Schönheit, welche die Märchenhaftigkeit der Erzählung unterstützt.

Für die gelungene Imitation von Klang kommt es selbstverständlich ganz entscheidend auf das verwendete Instrument an. Das Zwitschern der Vögel entspricht klanglich am ehesten einem Triller der Flöte in hoher Lage. Das Pfeifen des Windes wird häufig durch wirbelartige Figuren in Flöte und hohen Streichern nachgeahmt. Pauken- und tiefe Blechbläserklänge symbolisieren die klangliche Gewalt eines Donnerrollens.

So paradox es klingen mag: Die klangliche Überhöhung, die durch den Übergang von natürlichem Geräusch zu musikalischem Phänomen vonstatten geht, schafft häufig ein höheres Realitätsempfinden. Dies ist insbesondere bei einem Zeichentrickfilm von Belang, bei dem kein einziges Bild die schlichte und direkte Abbildung von Realität ist, sondern alle Realität nur auf dem Zeichenbrett zu leben beginnt. In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, daß Lautmalerei selbstverständlich in besonderem Maße in der außerfilmischen Programm-Musik vorkommt.

So simpel die Klassifizierung einer musikalischen Figur als Mickey-Mousing einerseits oder Lautmalerei andererseits in der Theorie klingt, so problematisch stellt sie sich häufig in der Praxis dar. Daher sei nochmals betont, daß Mickey-Mousing die Imitation von Bewegung darstellt, wohingegen Lautmalerei als Imitation von Klang zu verstehen ist.

Eine Abgrenzung dieser beiden Funktionen wird allerdings dort überflüssig, wo die Bewegung eines Objektes und das dabei in Realität entstehende Geräusch musikalisch nachempfunden wird, z.B. wenn der Galopp eines Pferdes durch rhythmische Figuren im Orchester untermalt wird. Die Musik imitiert in diesem Fall häufig sowohl Klang als auch Bewegung, und darüber hinaus findet eine Beschleunigung statt.

Im Sinne einer illustrierenden Funktion kann Musik auch das Tempo regulieren – im physikalischen Sinne; d.h. sowohl das Verlangsamen als auch das Beschleunigen ist darunter zu fassen.

Die häufig beschleunigende Funktion von Musik hat zur Folge, daß das Geschehen im Bild dem Zuschauer im Zusammenhang mit der musikalischen Begleitung schneller vorkommt, als wenn man die Tonspur ausblenden würde. In sämtlichen Verfolgungsjagden, die jemals ein(e) Disney-Held(in) durchmachen mußte, findet sich dieses filmmusikalische Mittel wieder. Galoppierende Pferde, laufende Menschen und rasende Eisenbahnen werden hierbei durch einen treibenden Rhythmus in der Musik begleitet. In seiner Funktion als Beschleu-

niger ist ‚Zeichentrickmusik‘ vornehmlich bestimmt durch Rhythmus und Tempo. Andere Aspekte wie Tonhöhe, verwendete Intervalle, Melodie und Harmonie treten in den Hintergrund. Bei der Orchestrierung solcher Passagen haben die Percussion-Instrumente Vorrang.

Eine Verlangsamung von Bewegungen ist eher selten anzutreffen. Die Symbolisierung von Langsamkeit geht oft einher mit der Darstellung von Ruhe und Ausgeglichenheit in einem Raum. Die Grenzen von illustrierender und charakterisierender Musik verschwimmen hier häufig.

Bei choreographischer Bewegung im Bild, die in Verbindung mit Musik auftaucht, ist zu unterscheiden: Ist den Figuren nicht bewußt, daß sie sich in einem bestimmten Rhythmus bewegen, so illustriert die Musik die abgebildete Bewegung und symbolisiert beispielsweise Entschlossenheit und Gleichschritt. Die Musik kann in diesem Zusammenhang das Tempo erhöhen, verlangsamen oder schlichtweg den vorgegebenen Rhythmus bestätigen.

Bewegen sich die Figuren aber ganz bewußt im Rhythmus, wie dies in „Sei hier Gast“ aus *Beauty And the Beast* der Fall ist, so ist das Verhältnis umgekehrt: Dann illustriert die Bewegung die Musik - so wie es letztendlich dem Wesen des Tanzens auch entspricht.

Schließlich kann Filmmusik in illustrierender Funktion auch Bildelemente pointieren.¹ Dieser Begriff umschreibt Musik, die anhand von kurzen musikalischen Einwüfen bestimmte visuelle Eindrücke hervorhebt. Das Aufblitzen einer Klinge, das Funkeln eines Edelsteins sowie das Aufblitzen eines guten Sternes sind die prominentesten Vertreter dieser Spezies.

The Rescuers liefert hierzu einige anschauliche Beispiele: In der Eröffnungssequenz wird in einem bestimmten Moment Biancas Blinzeln durch sanfte, hohe Holzbläser-Einwürfe untermalt. Als während Pennys Gespräch mit dem alten Kater Rufus der Abendstern am oberen Bildrand auftaucht, erklingt ein heller Triangel-Ton. Schließlich wird der wertvolle Edelstein, der im Totenkopf ruht, durch einen überraschenden Orchesterakkord untermalt, auf dem Harfenarpeggios wie die Facetten des Edelsteines zu leuchten scheinen.

Zusammenfassend läßt sich zur illustrierenden Funktion von ‚Zeichentrickmusik‘ sagen, daß die Musik das Gezeichnete plastischer erscheinen läßt; sie fügt dem zweidimensionalen Bild eine Ebene hinzu und macht die filmische Erzählung lebendiger und ausdrucksstärker. Illustration ist offensichtlich diejenige Funktion, die mit dem Zeichentrickfilm in engstem Zusammenhang steht. Schließlich kommen in jeder Zeichentrickpartitur illustrierende Elemente vor,

¹ Vgl. hierzu den Beitrag zum Thema Filmmusik von Thomas Koebner und Julia Gerdes in: Sachlexikon des Films, S. 191.

und zwar unabhängig von der qualitativen Güte des Films oder der musikalischen Komposition.

Charakterisierende Funktion

Nun kann Musik aber auch andere Aufgaben in einem Zeichentrickfilm übernehmen, zum Beispiel die Erfüllung einer charakterisierenden Funktion. In Betracht kommt insofern die Charakterisierung von Figuren, Handlungsräumen sowie von Situationen.

Die Charakterisierung einer Figur findet zunächst durch ein ihr zugedachtes spezifisches Thema (Leitmotiv) statt. Die rhythmische, melodische und harmonische Struktur, die unterschiedlichen Intervalle, die Tonart, das Tongeschlecht (Dur/Moll), und insbesondere die Instrumentierung treffen Aussagen über den psychischen und physischen Zustand der filmischen Figur. Neben bestimmten gängigen Zuordnungen, darunter der Verwendung von dissonanten Intervallen als Symbol für Zerrissenheit und Gefahr, Dur für positive und Moll für negative Grundstimmung und kleiner Tonwerte für die Unterstreichung von Hektik und Geschwindigkeit fällt die Orchestrierung ins Gewicht. Ein und dasselbe Motiv kann, von einer Oboe interpretiert, einen sehnsüchtig-strebenden Ausdruck verströmen, oder mit der Wucht von Posaunen und Trompeten, möglicherweise begleitet von Pauken und Trommelwirbel, eine heroische Wirkung entfalten. Prinzipiell stehen Holzblasinstrumente für Sanftheit und Romantik, Trompeten und Posaunen für Entschlossenheit und Kraft, Hörner für Sehnsucht, Orgel für Religiosität und Ehrwürdigkeit und das Akkordeon für eine eher rustikal-sentimentale Gemütslage.

Natürlich hat weiterhin die Auswahl der Gesangsstimmen einen hohen Aussagewert für den Charakter der Figuren. Dem Held oder der Heldin werden fast ausnahmslos hohe, klare Gesangsstimmen zugeordnet. Der spezifische Stimmklang unterstreicht die Unverdorbenheit und Natürlichkeit, welche die meisten Protagonisten bei Disney verkörpern sollen. Ist die Stimme dem Pop-Bereich zuzurechnen, deutet dies eher auf eine moderne, bodenständige Persönlichkeit hin (Herkules/Quasimodo/Esmeralda/Mulan usw.). Klassischere Stimmen herrschen meist dort vor, wo es um Prinzen und Prinzessinnen geht (z.B. sowohl Schneewittchen, als auch ihr adeliger Retter).

Bösewichte kommen typischerweise mit tiefen, rauhen Stimmen daher. Gaston, Frollo und Shir Khan vermitteln bereits durch den gewaltigen Klang ihrer Stimme eine beträchtliche Autorität.

Demgegenüber kann auch eine „musikalische Aura“ von Figuren Aufschluß

über deren Wesen geben. Hierbei geht es weniger um den Wiedererkennungseffekt von musikalischen Wendungen als vielmehr um die Schaffung eines spezifischen Musikcharakters, einer besonderen musikalischen Stimmung, die mit dem Auftritt einer Figur verknüpft wird. Zumeist treffen wir diese charakterisierende Funktion an bei Disneys Bösewichten: Die finstere Königin in *Snow White And the Seven Dwarfs* wird zum Beispiel von Moll-Akkorden, dissonanten Intervallen und langen Notenwerten begleitet. Die Musik scheint sich wie düsterer Nebel auf eine Welt zu legen, die fortan von einer bösen Macht bedroht wird.

Ferner kann ‚Zeichentrickmusik‘ auch den Handlungsraum charakterisieren. Hierdurch werden historische, geographische, gesellschaftliche und räumliche Bezüge hergestellt oder verstärkt.

Weil in diesem Zusammenhang die musikalische Grundstimmung und vor allem der musikalische Stil von großer Bedeutung sind, wirkt sich die Orchestrierung in besonderem Maße auf den erzielten Effekt aus. Schließlich macht es einen großen Unterschied, ob wir eine Kirchenorgel, eine Hawaii-Gitarre oder ein Akkordeon zu hören bekommen. Gleichermaßen informativ und wichtig ist für das Publikum, ob man verruchte Jazz-Klänge, einen gregorianischen Choral oder asiatisch anmutende Pentatonik-Figuren hört.

Bei *The Hunchback of Notre Dame* weisen bereits in der Eröffnungssequenz mittelalterliche Harmonik, an die Gregorianik erinnernde Choräle und Orgelklänge auf die zeitgeschichtliche Einordnung der Handlung hin. Interessante Brechungen erfährt dieses Prinzip sowohl in *Hercules* als auch in *Lilo & Stitch*: Das mythologische Heldenepos wird zwar mit heroisch-dramatischen Klängen eröffnet, dieser Eingang wird jedoch abrupt von den Musen zu einer Gospelnummer verwandelt. Demgegenüber sehen wir uns mit dem Beginn von Stitches Gerichtsverhandlung in die ferne Zukunft versetzt, um einige Minuten später herauszufinden, daß die futuristisch anmutende Einleitung des Films täuscht; die Handlung ist tatsächlich in der Gegenwart angesiedelt.

Die Musik kann die Erzählung in der geographischen Bestimmung des Handlungsortes unterstützen. Das Frankreich von *Beauty And the Beast* wird durch sentimentale Akkordeon-Klänge markiert, *Aladdin* durch arabische Musik im Vorderen Orient verortet, *Mulan* von eindeutig asiatischen Wendungen umgeben, und *Der Lion King* macht bereits in den ersten Filmsekunden musikalisch seine Beziehung zum ‚Schwarzen Kontinent‘ deutlich.

Selbst die Konstitution des Handlungsraumes läßt sich durch ‚Zeichentrickmusik‘ verdeutlichen. Einerseits kann Musik eine Entscheidung zwischen engem oder weitem Raum treffen: „Musik als Raumbildner“. Ein Beispiel für diese musikalische Funktion bietet in *Beauty And the Beast* die Szene nach Ga-

stons Heiratsantrag. Belle träumt von der großen weiten Welt – und mit der einhergehenden aufsteigenden Kamerabewegung hören wir einen sich entschlossen aufbauenden symphonischen Orchesterklang, der Belles Leitmotiv thematisiert.

Weiterhin erlaubt ‚Zeichentrickmusik‘ auch eine Unterscheidung von vertrautem oder fremdem Raum. Hier schaffen dissonante Intervalle und Moll-Tonalität in Verbindung mit entsprechender Instrumentierung eine musikalische Stimmung, die auf Gefahr hindeutet.

Schließlich findet in bestimmten Momenten eine Bestimmung des soziokulturellen Umfelds durch musikalische Mittel statt. So erklingen Fidel und Akkordeon bei Auftritten des einfachen Volks, wohingegen Fanfaren zumeist adlige Häupter ankündigen. Zu den Göttern des Olymp gehört großer symphonischer Orchesterklang, den ‚edle‘ Blechbläser dominieren. Schneewittchens Zwergen wird demgegenüber bodenständige, volkstümlichere Musik zuge-dacht.

Neben Figuren können ebenso bestimmte Situationen charakterisiert werden. In diesem Zusammenhang ist es lohnend, sich an bestimmten filmischen Standardsituationen² zu orientieren.

Es besteht kein Zweifel daran, daß es in jedem Disney-Zeichentrickfilm mehr oder weniger um den Aufbruch und die Suche des Protagonisten/der Protagonistin geht. *Hercules* (1996) liefert ein anschauliches Beispiel dafür: Als der junge Herkules von seinen irdischen Eltern erfährt, daß er nicht wirklich ihr Sohn ist, erklingt immer wieder sein Leitmotiv („Go the distance“), und zwar in den Hörnern. Untermalt von liegenden Streicherakkorden wird dadurch seine Sehnsucht und sein Streben nach Gewißheit symbolisiert. Mit seinem Aufbruch zum Tempel des Zeus erklingt die gleiche Thematik wiederum fanfarenartig in den Blechbläsern, um durch das erhöhte Tempo, den nunmehr vollen symphonischen Klang des gesamten Orchesters und einige Transpositionen in höhere Tonarten dem emotionalen Streben der Figur des *Hercules* einen musikalischen Drang ‚nach vorne‘ hinzuzufügen. Schließlich beginnt er den Song „Go the distance“ auch noch zu singen, was den Ausdruck seiner Gefühle nur noch mehr verstärkt. Gleichzeitig unterstützt die Bildgestaltung diesen Eindruck, indem sich die Wanderung von Herkules stets in einer aufwärtsstrebenden Bewegung, namentlich vom linken unteren zum rechten oberen Bildrand, vollzieht. Aufgrund der Tatsache, daß die in der westlichen Welt dominante Leserichtung eben von links nach rechts verläuft, verstärkt die gleichlaufende Bewegung des Protagonisten den Eindruck, er strebe aufwärts.

2 vgl. zum Thema Standardsituationen Thomas Koebners Ausführungen zur Dramaturgie in: Sachlexikon des Films, S. 130.

In Verbindung mit der Standardsituation „Feier“ tritt oft eine beschwingte, temporeiche Musik auf, die so gut wie immer im Bild begründet ist, d.h. von den filmischen Figuren bewußt als solche wahrgenommen wird. Nicht selten musizieren die Figuren sogar selbst, wie z. B. in der bereits angesprochenen „Silly Song“ – Szene in *Snow White And the Seven Dwarfs*. Auch in *Beauty And the Beast* finden wir in der Wirtshaus-Szene („Gaston!“) einen leichtfüßigen Dreivierteltakt, der maßgeblich vom Akkordeon interpretiert wird. Klare rhythmische Gestaltung, einfach einzuprägende Melodien, volkstümliche Instrumentierung und ‚Tanzbarkeit‘ der Musik sind maßgebliche Aspekte einer typischen „Feier“-Musik.

Das Duell wird als Standardsituation häufig mit dem Widerstreit zweier musikalischer Ideen gepaart. Beispielsweise ist der finale Showdown von *Beast* und *Gaston* am Ende von *Beauty And the Beast* geprägt durch „Lefou“-Thema-Fragmente, „*Beast*“-Motiv und aufsteigende „*Mob-Song*“-Thematik, durchweg bedrohlich klingend aufgrund von tiefen Blechklängen und treibendem Trommelrhythmus. Die Themen erklingen entsprechend, wer von den Antagonisten im Kampf gerade die Oberhand hat.

Eine gängige Situation ist die Liebesszene, beispielsweise in *Der Lion King* der Song „Can you feel the love tonight“. Ein romantischer Pop-Song mit afrikanischem Background-Chor umspannt diesen Moment des Sich-Verliebens von Nala und Simba, und innerhalb dieses romantisch arrangierten Musikstücks finden auch die Gedanken der beiden Protagonisten Eingang in den Liedtext. Eine schwärmerische Melodie in Dur, zweistimmiger Gesang und Streicher-lastige Orchestrierung tun ein Übriges zu der durch die Bilder vermittelten empfindsamen Grundstimmung.

Für die Situation des Eindringens in unbekanntes Territorium liefert wiederum *Der Lion King* ein schönes Beispiel: Die beiden Löwenkinder Simba und Nala schleichen sich verbotenerweise auf den Elefantenfriedhof, und die Musik (besonders hohe und tiefe Liegetöne in den Streichern) wirkt unbestimmt, unheimlich, undefinierbar. Der Klang ist beinahe eher Atmo als Filmmusik, da keine musikalische Struktur erkennbar scheint. Genauso wenig wie die beiden Protagonisten das neue Territorium einschätzen können, läßt sich die Musik aufgrund ihrer spärlichen, aber dennoch tendenziell negativen Informationsvergabe als freundlich oder feindlich einordnen. Schließlich lassen die darauf folgenden Moll-Akkorde in den Streichern eine unheilvolle Wendung erahnen.

Abschied ist eine Standardsituation, die anschaulich gegen Ende des Films *Snow White And the Seven Dwarfs* zum Ausdruck kommt. Durch die Rettung, dank der die Protagonistin erst wieder ins Leben zurückgerufen worden ist,

fällt dieser Abschied auch auf musikalischer Ebene eher positiv aus. Ein Engelschor, der das „One day my prince will come“-Thema erklingen läßt (ohne den Text zu singen), unterstützt die Streicher-lastige, euphorisch wirkende Orchestrierung. Der Abschied von den Zwergen erscheint so als glückliche Wendung, eine Ausnahme unter den sonst eher traurigen Abschiedsszenen.

Eine Rettung in letzter Minute findet sich beispielsweise in *Beauty And the Beast*. Belle flieht aus dem Westflügel des Schlosses und reitet in den Wald, wo sie von einem wilden Rudel Wölfe gestellt und im Folgenden gejagt wird. Diese Handlung wird durch das schnelle „Maurice“-Motiv in Moll begleitet. Blechbläser und Trommel schaffen eine große Hektik und Aufregung. Mit den Wölfen taucht zugleich deren musikalisches Kennzeichen auf („Wölfe“-Motiv), das die Jagd durch Trillerläufe in der Querflöte beschleunigt. Kurz erscheint das „Träume“-Thema in der Baßposaune in Verbindung mit repetierenden Sechzehntelnoten. Als die Situation ausweglos erscheint und die Wölfe Belle bereits eingekesselt haben, erscheint buchstäblich in letzter Sekunde das mächtige Biest und schlägt nach erbittertem Kampf die Feinde in die Flucht. Musikalisch wird der sich schließende Kreis der Wölfe um Belle durch beinahe spiralförmig anmutende Abwärtsläufe in Orchester untermalt. Das Eingreifen des Biestes begleiten verschiedene Varianten des „Biest“-Themas in der Posaune, später in den Streichern. Eine große, volle Orchestrierung schafft eine äußerst kämpferische Atmosphäre und akzentuiert den gleichermaßen dramatischen wie musikalischen Höhepunkt dieses Erzählabschnittes.

Der Blick zwischen Biest und Belle nach gewonnener Schlacht wird durch einen gehaltenen Mezzopiano-Streicherakkord unterstrichen, bevor die Musik mit dem Zusammenbruch des Retters vollends versiegt. Erst nach Belles gedanklicher Entscheidung, dem Biest ihrerseits zu helfen, setzt wieder das „Unser Stadt“-Thema sanft in Holzbläsern und Streichern ein.

Die vermeintliche Sterbeszene in *Beauty And the Beast* wird durch das extrem melodramatisch orchestrierte Titelthema untermalt (insbesondere Streicher). Danach erklingt das „Ist das nicht erstaunlich“-Thema in Cello und Kontrabass, in Verbindung mit tiefen Holzbläserklängen. Verlangsamung und immer tiefer ‚rutschende‘ Instrumentierung schildern den körperlichen Niedergang des Helden auf tonaler Ebene.

Doch schließt sich geradewegs eine Verwandlung an, und die Situation entpuppt sich gewissermaßen als Wiedergeburt, untermalt durch das „Träume“-Motiv im Horn, gepaart mit hohen Sechzehntel-Figuren in den Streichern. Es folgt die „Ist das nicht erstaunlich“-Thematik mit aufsteigenden Viertelnoten in den Blechbläsern. Hinzu kommen trillerähnliche Figuren in Flöte und Geige. Dies alles führt zum Höhepunkt der tatsächlichen Verwandlung hin. Hier er-

klingt würdevoll-mächtig das „long-ago“-Thema in den Blechbläsern, begleitet von Streicherakkorden. Das „Belle“-Thema setzt, unterstützt durch trillerartige Figuren in Flöte und Streichern, im Horn ein, als Belle den Prinzen erblickt.

Den verschiedenen Formen musikalischer Charakterisierung ist gemein, daß die bewußte oder unterbewußte Vermittlung von Informationen über bestimmte Elemente der filmischen Erzählung im Vordergrund steht. Ferner fällt der Einfluß auf das Unterbewußtsein des Zuschauers stärker aus, als dies bei der illustrierenden Funktion der Fall ist. Die analytische Beschreibung von charakterisierenden Momenten der ‚Zeichentrickmusik‘ wird indes meist stärker von subjektiven Empfindungen geprägt sein.

Erzählende Funktion

Die dritte große Leistung, die Musik in einem Zeichentrickfilm vollbringen kann, ist als erzählende Funktion einzuordnen. In Abgrenzung von der charakterisierenden Funktion, bei der es vornehmlich um Zustandsbeschreibungen geht, steht hier die musikalische Mitteilung von Entwicklungen im Vordergrund.

Häufig dient Musik zur Ankündigung von Figuren oder Situationen. Durch das Auftauchen eines bereits eingeführten Leitmotivs weist die Musik auf den Auftritt einer bestimmten Figur hin, ohne daß diese bereits im Bild zu sehen ist. Auch eine bloße musikalische Stimmungsänderung oder der Ausdruck einer bestimmten musikalischen Atmosphäre verweisen auf eine bestimmte Situation.

So deuten die Streicher und das Horn mit ihrem aufgeregten, erwartungsvollen Klang bereits die positive Wendung nach dem vermeintlichen Tod des Biestes in *Beauty And the Beast* an, noch bevor wir im Bild tatsächlich die Verwandlung des Protagonisten erleben können.

Musik dient zuweilen auch als Kommentar im Sinne einer distanzierten Stellungnahme zum Bildgeschehen. Beispielsweise ertönt in *The Hunchback of Notre Dame* das „Kyrie Eleison“-Motiv („Herr, erbarme Dich“) in dem Moment, als Frollo das Todesurteil Esmeraldas ausspricht. Zwar hören wir zunächst keinen Text, jedoch wurde diese musikalische Wendung bereits so häufig in Verbindung mit dem Text verwendet, daß der Zuschauer zumindest den dramatischen Impuls des musikalischen Motivs verinnerlicht hat.

Darüber hinaus wird Frollos Todessturz dadurch kommentiert, daß die Musik ihrerseits das „Kyrie Eleison“-Motiv aufgreift und in mächtigen Blechbläserakkorden klarmacht, daß nun das Schicksal Frollos mit dem Todesurteil erfüllt ist.

Des Weiteren vermag ‚Zeichentrickmusik‘ Szenen zu verklammern.

Als Beispiel dafür mag erneut *The Hunchback of Notre Dame* dienen: Auf die Verhaftung der Abtrünnigen folgt ein Trommelwirbel, der bereits am Ende dieser Einstellung auf die nächste Einstellung (Scheiterhaufen vor Notre Dame) überleitet. Bemerkenswerterweise finden wir jetzt erst heraus, daß die Trommeln im Bild begründet werden.

Zitate von bekannten Musikstücken tragen zu einer mehrschichtigeren Erzählung bei. Der in *Beauty And the Beast* von einer Dorfkapelle zitierte gemeinhin bekannte Hochzeitsmarsch hat in dieser volkstümlich-dilettantischen Gestalt zunächst noch eher schlicht ausschmückende Funktion. Als jedoch Gaston wutschnaubend die für ihn so peinliche Szene verläßt, erklingt das gleiche Thema nochmals in tiefer Streicherlage, mit dissonanter Zweistimmigkeit und in Moll. In Verbindung mit der Tatsache, daß diese Musik nun nicht mehr im Bild begründet wird, erlangt hier das musikalische Zitat eine Funktion, die einer Kommentierung des Bildgeschehens nahe kommt und einen wichtigen Beitrag zum erzählerischen Moment leistet.

Schließlich handelt ‚Zeichentrickmusik‘ auch eigenständig als „Erzähler“, indem sie in gewisser Weise die Gedanken und Emotionen von Figuren hörbar macht. Es gibt hin und wieder filmische Momente, bei denen es sich geradezu aufdrängt, von ‚sprechender‘ Filmmusik“ zu reden. Schließlich sind in der Mehrzahl der Disney-Zeichentrickfilme Songs eingearbeitet, deren musikalische Grundideen immer wieder im Score leitmotivisch verwoben sind. Hat der Zuschauer nun bereits mehrmals den Text oder wenigstens die Botschaft eines bestimmten musikalischen Motivs verinnerlicht, so kann alleine die durchdachte Aneinanderreihung verschiedener musikalischer Motive eine ganze Sequenz so erzählen, daß die narrative Entwicklung ausschließlich von Bild und Musik getragen wird und völlig ohne Text auskommt.

Sehr eindrucksvoll ist dies dem Film- und Musikkomponisten Alan Menken in der Schlußsequenz zu *The Hunchback of Notre Dame* gelungen: Quasimodo dankt Phoebus für seine Rettung, und der Beginn seines Songs erklingt in den Geigen und der Harfe. Dieses Motiv wurde bereits im Verlauf des Films mit Quasimodos Hoffnung auf Akzeptanz und Freiheit verknüpft. Darauf gibt uns die Flöte mit dem Phoebus-Motiv zu erkennen, daß Esmeralda beim Anblick der beiden Männer dem Hauptmann mit ihrem Blick für die Rettung des Glöckners zu danken scheint. Die Umarmung von Esmeralda und Quasimodo wird mit dem „Someday“-Thema in Streichern und Holzbläsern untermalt. Diese musikalische Wendung steht für den Glauben an eine bessere Welt ohne Hass und Unterdrückung – diese beiden ausgestoßenen Menschen teilen nun ihren wahr gewordenen Traum.

Als Quasimodo seine beiden Gefährten ‚vereint‘, erklingen triumphale Triller in Querflöten, Streichern und hohen Blechbläsern, so daß wir uns gezwungenermaßen an „Hochzeitsglocken“ erinnert fühlen. Im Folgenden treten Phoebus und Esmeralda aus der Kathedrale heraus, und ihr Sieg über Frollo wird buchstäblich durch ‚Pauken und Trompeten‘ mit dem Phoebus-Motiv gefeiert.

Der Anfang seines Songs, in einem beinahe ‚fragenden‘ Klang interpretiert durch zwei Holzblasinstrumente, läßt das Zögern Quasimodos erkennen. Esmeralda nimmt ihn an die Hand und geleitet ihn hinaus ins Licht, als der Refrain seines Songs in den Geigen sehr zart aufgegriffen wird. Die Instrumente scheinen förmlich Quasimodos Streben, „einmal dort im Sonnenschein“ zu sein, in ihrer eigenen Sprache bestätigen zu wollen. Doch immer noch mischen sich Zweifel in Form von Elementen der Strophe des Quasimodo-Songs („im Schutz der Kathedrale hoch im Glockenturm“) in das musikalische Gefüge.

Eine Wendung bringt das kleine Mädchen, daß Quasimodo erblickt – wir hören einen ‚Engelschor‘, der das „Someday“-Thema als möglicher Vorbote einer besseren Zeit aufgreift. Einen letzten zweifelnden Moment mag das erneute Auftauchen der Strophe von Quasimodos Song schaffen. Doch endlich, als das Mädchen Quasimodo in die Arme schließt, bricht förmlich ein musikalischer Begeisterungsturm los, der in vollem symphonischen Klang Quasimodos Refrain „einmal dort im Sonnenschein / einmal so wie andere sein“ in triumphaler und schwärmerischer Weise wahr werden läßt.

Diese narrativ bedeutsame Sequenz am Ende des Films kommt völlig ohne Text aus, obgleich ganz wesentliche Punkte der Handlung herausgearbeitet werden. Die meisterhafte Partitur übernimmt somit eine Art Erzählerfunktion und vermittelt auf verständliche Weise wesentliche Elemente der Geschichte.

Im Laufe der vorangegangenen Ausführungen ist deutlich geworden, auf welcher vielfältigen Weise Filmmusik in den Disney-Zeichentrickfilmen zum Einsatz gebracht wird. Einmal mehr sei daran erinnert, daß nicht der Eindruck erweckt werden soll, ‚Zeichentrickmusik‘ erfülle stets nur eine einzige der genannten Funktionen. Ganz im Gegenteil verhält es sich so, daß gerade die beeindruckendsten Partituren eine Kompositionsweise aufzeigen, die mit dem komplexen Zusammenspiel vieler Funktionen arbeitet.

Aus der vorgenommenen Beschreibung der verschiedenen Funktionsweisen von ‚Zeichentrickmusik‘ läßt sich der Schluß ziehen, daß Filmmusik aus musikwissenschaftlicher Perspektive ausschließlich „Programm-Musik“ ist. Die Musikwissenschaft unterscheidet schließlich nicht nur zwischen ernster und unterhaltender Musik, sondern grenzt auch „absolute Musik“ ab von „Programm-Musik“, also Instrumentalmusik mit außermusikalischem Inhalt.

Die Mehrzahl der Disney-Zeichentrickfilme entsprechen gerade diesem Zusammenhang von Bild und Musik – jedoch hat Walt Disney mit *Fantasia* (1940) genau den umgekehrten Weg beschritten: Berühmte Werke der klassischen Musik wurden als Ausgangspunkt für die Erstellung eines allein von der zugrunde gelegten Musik inspirierten Zeichentrickfilms genommen. Bilder, Formen, Farben und Bewegungen wurden in einer Art und Weise erschaffen, daß sie die Musik buchstäblich ‚ausmalen‘ und ‚nachzeichnen‘. In diesem Zusammenhang drängt sich nahezu schon der Begriff des „Programmbildes“ als Bezeichnung für die umgekehrte Wirkungsweise von Musik und Bild auf.

Eine ‚Zeichentrickmusik‘, die der erzählten Geschichte zu mehr Tiefe und den gezeigten Bildern zu größerer Schärfe verhilft, hat nach all dem Gesagten also mehr Anerkennung verdient, als die sieben kleinen Männer ihrem „Silly Song“ zugestehen wollen.