

Langohrige Helden und gefiederte Diven. Reflexionen über Opern und Animated Cartoons in vier Akten

Saskia Jaszoltowski (Graz)

Die Frage, wie sich die Gattung der Oper im Zeichentrickfilm widerspiegelt, wird 1957 durch zwei Protagonisten der animierten Welt selbst gestellt: WHAT'S OPERA, DOC? ist der Titel eines Zeichentrickkurzfilms, der sich musikalisch und visuell Motiven aus Richard Wagners Œuvre bedient. Am Ende der Ära des Hollywood-Cartoons¹ schuf das Animationsstudio der Warner Brothers einen gezeichneten Opernfilm von sechseinhalb Minuten Länge – eine Idee, die zunächst absurd erscheinen mag, bedenkt man, dass die Adaption einer Opernhandlung zu einem 90-minütigen Spielfilm bereits eine Herausforderung ist. Dabei ist die Idee geradezu konsequent in Anbetracht dessen, welche Rolle der Musik im Cartoon in jener Ära zuteil wurde, die mit der Geburt von Mickey Mouse 1928 ihren Anfang nahm. Für den Zeichentricktonfilm war die Musik konstitutiv, da über ihr Metrum die Synchronisierung der Tonspur mit den gezeichneten Bildern erst möglich wurde. In den musikalischen Komödien sind die animierten Hybride aus Mensch und Tier nicht nur ständig am Singen und Tanzen, sie werden gewissermaßen durch die Soundtracks bewegt und beseelt. Musikalisches Talent und theatrale Gestik sind von Anbeginn zwei prägende Eigenschaften der gezeichneten Protagonisten, die ihre Gefühle übertrieben und unmissverständlich durch audiovisuelles Timing kommunizieren.²

¹ Mit dem Zusammenbruch des Studiosystems in Hollywood Mitte der 1950er Jahre endete auch die Produktion der »animated theatrical cartoon shorts«, die bis dahin integraler Bestandteil des Vorprogramms im Kino waren. Zur Geschichte des Hollywood Cartoons vgl. Barrier 1999 und Maltin ²1987.

Im Subtext animierter Kurzfilme liegt eine Parabel auf das Leben verborgen. Zum einen wird das Sujet von Liebe und Vergänglichkeit in parodierender Naivität dargestellt. Zum anderen ist das Thema der Jagd durch das David-und-Goliath-Motiv geprägt, sodass Darwins Prinzip des »survival of the fittest« als Überleben des in der Evolution eigentlich Unterlegenen, der sich sein Recht auf Leben erkämpft, gespiegelt wird. Beides sind wiederkehrende Motive in der Narration von Cartoons, die auch, aber nicht nur in der einen oder anderen Opernhandlung zu finden sind. Ausschließlich im Zeichentrickfilm allerdings herrschen die Gesetze, wonach der vermeintlich Schwächere immer gewinnt, die Antagonisten nie sterben und die Liebe grundsätzlich ein gutes Ende findet.

I. Akt

Mit dem Filmtitel WHAT'S OPERA, DOC? wird auf jene Frage angespielt, mit der Bugs Bunny seit Beginn seiner Schauspielkarriere im Jahr 1940 seinen ärgsten Feind begrüßt. Bei jeder neuerlichen Begegnung mit Elmer Fudd fragt der Hase mit langgezogenem, nasalem Brooklyn-Akzent, »What's up, Doc?«, während er mit größter Lässigkeit an einer Karotte nagt, als wäre das Gemüse eine Zigarette und er die animierte Inkarnation Humphrey Bogarts. Die Floskel ist akustisches Markenzeichen des gewitzten Langohrs und kündigt das Leitmotiv der Serie an: die Hasenjagd. Allerdings wird der glatzköpfige, tollpatschige Jäger jedes Mal von seinem Beutetier überlistet.

² Auf dieses Merkmal von Animated Cartoons geht die Verfasserin an anderer Stelle ausführlicher ein, vgl. Jaszoltowski 2013, darin insbesondere die Kapitel »Genregese« (17–33), »Musik zur Emotionalisierung« (89–98) sowie »Klassisches Konzert und Oper« (111–117).

Elmer Fudds Entwicklungsstand ist intellektuell auf dem Niveau eines Kleinkindes, was sich sprachlich darin äußert, dass er weder ›r‹ noch ›th‹ richtig prononcieren kann. Entsprechend ermahnt er in jeder Folge das Kinopublikum, »Be vewy quiet, I'm hunting wabbits!«, und exklamiert seine Freude über entdeckte Hasenspuren mit »Wabbit twacks!«. In WHAT'S OPERA, DOC? rezitiert Bugs Bunny seine altbekannte Frage ungewohnt eloquent zur Melodie des Hornsignals aus *Siegfried* (Bayreuth 1876), woraufhin Elmer mit einem durchaus vertrauten Leitmotiv antwortet. Zum Ritt der *Walküre* (München 1870) intoniert er die Worte »Kill de wabbit!« mit einer Selbstverständlichkeit, als hätte Wagner genau diesen Aufruf 87 Jahre zuvor vertonen wollen.³

Bei jeder Konfrontation zwischen Bugs Bunny und Elmer Fudd geht es um Verfolgung, Versteckspiel, Verkleidung und Verführung, um die Irreführung des Jägers durch seine Beute und um die Ironie, dass eine animierte Menschfigur zu dumm ist, einen Cartoonhasen zu fangen. Auch in WHAT'S OPERA, DOC? scheint der Ausgang des Kampfes zwischen Gut und Böse, zwischen Tier und Mensch, von vornherein festzustehen.⁴ Doch die Rollenverteilung ist verwirrend. Denn ausgestattet mit einem magischen Helm spielt Elmer zwar die Rolle des Siegfried, der den Drachen Bugs Bunny töten will. Es ist aber der Jäger, der als Bestie agiert, bevor er sich von Walküre Brünnhilde verführen lässt. Das Objekt seiner Liebe ist ironischerweise nichts anderes als das Objekt seiner Jagd in Verkleidung. Das Langohr übernimmt damit so etwas wie eine ins Gegenteil gegenderte

³ Für genaue Angaben zu den einzelnen Zitaten aus Wagners Opern in WHAT'S OPERA, DOC? vgl. Goldmark 2005, 132ff.

⁴ Für eine umfassendere Analyse des Cartoons und seiner Vorlage HERR MEETS HARE (1945), in der Elmer Fudd durch eine Karikatur Hermann Görings substituiert wird, sei auf den Aufsatz der Verfasserin über Wagner im Film verwiesen, s. Jaszoltowski 2012.

Hosenrolle. Nach einem gefühlsbetonten Pas de Deux des ungewöhnlichen Liebespaars und einem herzergreifenden Duett zur Musik des *Pilgerchors* aus *Tannhäuser* (Dresden 1845) kommt die Handlung zum Höhepunkt. Bei einer innigen Umarmung verliert Bugs-Brünnhilde seinen Helm, der mit einer chromatisch absteigenden Tonleiter die Treppenstufen herunterfällt. Als seine langen Hasenohren zum Vorschein kommen, entdeckt selbst Elmer den Schwindel und beschwört rasend vor Wut Blitz und Donner herauf.

Während im ersten Teil des Cartoons das Handlungsmuster der Serie etabliert wird, stellt die Entlarvung einen Wendepunkt dar. Die Stimmung ändert sich simultan auf narrativer, visueller und akustischer Ebene mit einer Schnelligkeit, die durch die zusammengesetzte Technik animierter Filme ermöglicht wird. Bei der Beleuchtung der Szene, d. h. bei der Farbenzusammensetzung der Zeichnungen, dominieren plötzlich dunklere Töne, die zu einem Tiefrot tendieren. Auf der Tonspur wechselt die Klangfarbe bzw. die akustische Kulisse zu düsterem Donnerrollen, begleitet von einigen Takten aus der Ouvertüre des *Fliegenden Holländers* (Dresden 1843). Entgegen der ungeschriebenen Regel, dass der Jäger nie sein Opfer erlegt, wird der Hase durch das Gewitter getötet. Doch Elmer, anstatt stolz auf seinen siegreichen Beutezug zu sein, verspürt beim Anblick des toten Häschens plötzlich Reue. Wieder ändert sich die Stimmung. Weinend nimmt er den leblosen Hasenkörper in die Arme und trägt ihn dramaturgisch effektiv die Treppen nach oben zu einem goldgelb erleuchteten Gipfel, während eine zügige Version des *Pilgerchors* die Trauerszene musikalisch begleitet.

Die Tragik der Szene wird allerdings kurzzeitig ignoriert, indem Bugs Bunny die Diegese des Films verlässt, ein letztes Mal seinen Kopf hebt und das Publikum direkt anspricht, als wäre er ein Komödiant im Theater, der

die vierte Wand der Proszeniumsbühne durchbricht. Für wenige Sekunden tritt er aus seiner Rolle des tragischen Helden, indem er endlich die Frage des Filmtitels, was denn eine Oper sei, mit einer rhetorischen Gegenfrage beantwortet: »Well, what did you expect from an opera? A happy ending?« Nein, eine Oper geht nicht gut aus, sie endet mit dem Tod des singenden Helden, und das unterscheidet sie vom Cartoon. Denn seit animierte Protagonisten ein halbes Jahrhundert zuvor geboren wurden, sind sie unsterblich, ungeachtet der martialischen Strapazen, die ihre Körper erleiden müssen.⁵

WHAT'S OPERA, DOC? nimmt im Konvolut der zahlreichen animierten Filme aus Hollywoods Goldenem Zeitalter eine Sonderstellung ein. Dieser Zeichentrick ist ein Mini-Gesamtkunstwerk, in das mehr Zeit und Mühe investiert wurde als gewöhnlich. Die Lay-Out-Zeichnungen von Maurice Noble folgen einer Dramaturgie, die an Szenenbeleuchtung üppig ausgestatteter Bühnenkulissen erinnert. Das Farbenspiel ist im Cartoon sogar intensiver und der gezeichnete Raum noch abstrakter, als es im Musiktheater möglich ist. Auf akustischer Ebene wird die Handlung mit einem turbulenten Soundtrack inszeniert, auf dem Milt Franklyn Ausschnitte aus fünf Wagner-Opern zu einer kohärenten Partitur arrangiert hat und der fulminant interpretiert durch das Studioorchester über Lautsprecher zu hören ist. Die Idee, dass die Musiker im Bayreuther Festspielhaus während der Aufführung verborgen bleiben und daher im »mystischen Abgrund« des Orchestergrabens verschwinden, wird bei der Vorführung von Cartoons in letzter Konsequenz durchgeführt. Denn das Filmorchester bleibt genauso unsichtbar wie die Musiker im Graben. Indem die Musik zu hören, ihre

⁵ Das Merkmal der unsterblichen Körperlichkeit ist bereits in den ersten Stummfilmcartoons aus den 1910er Jahren zu erkennen, die von Winsor McCay kreiert wurden, vgl. Maltin²1987, 3ff.

Produktion aber nicht zu sehen ist, kann sich das Publikum gänzlich auf die Darbietung der Sänger konzentrieren. Gleichwohl neben der Begleitmusik auch der Gesang reproduziert aus den Lautsprechern erklingt, wird die Illusion kreiert, dass Bugs Bunny und Elmer Fudd tatsächlich singen. Sie bewegen sich synchron zu Franklyns Komposition und rezitieren mit den Stimmen von Mel Blanc bzw. Arthur Q. Brian ihren Dialog, den Drehbuchautor Michael Maltese verfasst hat. Darüber, dass die singenden Schauspieler mit größter Ernsthaftigkeit agieren, bemerkt der Regisseur des Cartoons, Chuck Jones: »I always have felt that Bugs and Elmer were trying to do the opera right« (Goldmark 2005, 133).

Dass animierte Protagonisten singen, ist nichts Außergewöhnliches. Seit Mickey Mouse die Soundära im Zeichentrickfilm eingeläutet hat, gehört Musik zur Lebensnotwendigkeit der zweidimensionalen Wesen.⁶ Doch in *WHAT'S OPERA, DOC?* schlüpfen Bugs Bunny und Elmer Fudd tatsächlich in die Rollen von Opernhelden. Hase und Jäger bewegen sich hier nicht bloß als gezeichnete Komödianten durch ihre ganz eigene animierte Realität, sondern verlassen ihr gewohntes Habitat. Eine doppelt fiktive Welt wird etabliert, indem sie als animierte Schauspieler in verfilmten Opernszenen agieren. Der Cartoon als abstrahierte und symbolische Spiegelung der Wirklichkeit thematisiert die Fiktionalisierung der Gattung Oper. *WHAT'S OPERA, DOC?* ist ein animierter Opernfilm, der gleichzeitig Zeichentrick und musikdramatisches Theater parodiert. Denn über eine Länge von sechs Minuten wird deutlich, dass ein Wagner-Spektakel statt auf dem »grünen Hügel« genauso gut auch auf der »termit terrace« (so die interne Bezeichnung der Animationsabteilung des Warner-Studios) entstehen kann.

⁶ *STEAMBOAT WILLIE* gilt als erster erfolgreicher Zeichentricktonfilm und hatte am 18. November 1928 in New York Premiere, vgl. Barrier 1999, 55; zur Funktion der Musik als Lebensnotwendigkeit vgl. Jaszoltowski 2013, 61–69.

Durch Bugs Bunnys Beiseitesprechen am Ende des Films wird der Zuschauer aber nicht im Bayreuther Nebel zurückgelassen, sondern in die gewöhnliche Welt des Cartoons zurückgeholt, in der alles möglich ist außer Sterben.

Der dargestellte Tod des singenden Helden lässt keinen Zweifel daran, dass die Handlung als animierte Oper verstanden werden will, ohne dass die räumlichen Grenzen des Proszeniums beachtet und der narrative Rahmen einer Einleitung bemüht werden müsste, wie es in anderen Warner-Cartoons üblich ist.⁷ Indem Bugs Bunny das Publikum direkt anspricht, negiert er die Fiktionalität seiner Existenz als Cartoonhase und betont gleichzeitig die Fiktion der Oper, in der er gerade mitspielt. Er parodiert die Rollen von verführerischen, tragischen, sterbenden Sängern und reflektiert das Dasein eines animierten Schauspielers. Bugs mokiert sich darüber, mit welcher Intensität auf der Opernbühne geliebt, gehasst oder gestorben wird, und entlarvt dabei sein eigenes Rollenspiel, das er als Zeichentrickfigur betreibt.

⁷ Vgl. z. B. den Kurzfilm RABBIT OF SEVILLE, in dem die Aufführung von *Il barbiere di Siviglia* in der Hollywood Bowl durch Bugs Bunny und Elmer Fudd als zufälliges Ereignis während der neuerlichen Verfolgungsjagd kontextualisiert wird. Die Bühne dient hier als Ort für den Hasen, seinem Jäger zu entkommen, s. die Ausführungen dazu weiter unten (*III. Akt*).

II. Akt

Theatrale Gesten werden im Cartoon visuell übertrieben ausgeführt und auf akustischer Ebene unmissverständlich dargestellt, sodass die suggerierte Emotionalität der animierten Protagonisten – nicht nur in *WHAT'S OPERA, DOC?*, aber hier in aller Deutlichkeit – zum aberwitzig rasanten Wechselbad vorgetäuschter Gefühle wird. Die Frage jenes Filmtitels wird musikalisch eindeutig mit Wagner-Zitaten und narrativ im Schnelldurchlauf durch die Verfilmung eines Opernsujets über Liebe und Tod beantwortet. Sowohl der Hase als auch sein Jäger repräsentieren Charaktertypen, die nicht nur im Cartoon nachgezeichnet werden, sondern in allen möglichen Variationen der Inszenierung von Komödie vorzufinden sind. Während Elmer als Inkarnation des dümmlichen Tollpatsches gilt, ist der Hase nicht weniger einem Stereotypen zuzuordnen: dem des überlegenen, lässigen und gewitzten Helden, der sich seiner Rolle als Beutetier und animierter Schauspieler bewusst ist und beim So-tun-als-ob brilliert.

Ohne dass es einer Operninszenierung oder der Musik Richard Wagners bedürfte, zeigt Bugs Bunny bereits in seinem Leinwanddebüt, in *ELMER'S CANDID CAMERA* (1940), sein schauspielerisches Talent und seinen Hang zur Dramatik. Die Rollenverteilung sowie das Muster der Serie werden in der quasi-natürlichen Umgebung von Hase und Jäger etabliert und genauso musikdramatisch wie vor einer Opernkulisse umgesetzt. Denn auch in der gezeichneten Natur vermag Carl Stallings Filmmusik das theatrale Schauspielern des Langohrs opernhaft zu inszenieren. Als Bugs Bunny in der Rolle des Beutetiers gleich am Anfang seiner Karriere von Elmer in einem Netz gefangen wird, mimt er Todesängste und bejammert sein unausweichliches Schicksal, sterben zu müssen. Beim vermeintlich letzten

Atemzug des Hasen bereut der Jäger seine Tat, wie er es zweieinhalb Jahrzehnte später erneut tun wird. Anders als in *WHAT'S OPERA, DOC?* hingegen gehört die Auflösung der Täuschung in *ELMER'S CANDID CAMERA* zum Inhalt der dargestellten Handlung.

Bugs Bunnys verbal geäußerte Gedanken werden zu Beginn der Gefangenschaftsszene durch die Musik in rezitativähnlicher Form strukturiert. Seine wachsende Panik wird durch den Wechsel von musikalischen Einwüfen und stimmlichen Ausrufen akustisch verdeutlicht, indem zwischen seinen zweisilbigen Exklamationen, »What's this? What's this? I'm trapped! I'm trapped!«, eine steigende Akkordfolge zu hören ist. In vier geraden Zweiertakten erklingt auf die erste Zählzeit mit Auftakt Bugs Bunnys Stimme und auf die zweite ein Akkord mit Vorschlag aus dem Orchester, wodurch die Musik das Gesagte mit Nachdruck wiederholt. Das darauffolgende dynamische Anschwellen des Streicherapparats simuliert die zunehmende Atemnot des Protagonisten ungeachtet dessen, dass diese unter einem grobmaschigen Netz nur vorgetäuscht sein kann. Eine kurze pathetische Melodielinie im Cello begleitet das bejammerte Schicksal des Sterbenden und endet synchron mit dem vermeintlich letzten Zucken der Lebensgeister auf einem Pizzicato-Ton.

Stalling, der seine Karriere als Stummfilmbegleiter begann und die Reihe der *Silly Symphonies* in Walt Disneys Studio mitbegründete,⁸ formuliert in dieser 30-sekündigen Sterbeszene musikalisch kompakt die Stadien des postulierten, unausweichlichen Todes: Panik, Selbstmitleid, Kampf und Ende. Die körperliche Aktion des Hasen verbindet sich mit der akustischen Expression seiner Stimme und Stallings Musik zu einem genau aufeinander

⁸ Vgl. das Interview mit Stalling von Michael Barrier. In: Goldmark und Taylor 2002, 37–54.

abgestimmten, kohärenten Ganzen, sodass die Gefühlslage des Protagonisten audiovisuell überdeutlich zu erkennen ist. Auf der Opernbühne hätte die Szene mehr Zeit in Anspruch genommen und wäre weniger von jenem schnellen und präzisen Timing geprägt, aus dem Cartoons ihre Durchschlagskraft schöpfen. Außerdem wird im Gegensatz zur Oper der animiert dargestellte Tod von vornherein als unecht kontextualisiert, da Zeichentrickfiguren bekanntermaßen unsterblich sind. Dass Bugs Bunny so tut, als ersticke er unter einem luftdurchlässigen Netz, ist charakteristisch für sein theatrales Gehabe und dient handlungsintern als Trick, um seinen Jäger zu täuschen. Die Szene ist gleichzeitig eine Parodie auf die in anderen Künsten wie Oper oder Spielfilm mittels der Musik kolportierte Melodramatik des Sterbens.

Während sich die Oper dadurch auszeichnet, dass sie mit geballter Kraft Gefühle musikalisch-dramatisch inszeniert, vermag auch das Genre der Animated Cartoons, Affekte audiovisuell unmissverständlich darzustellen. Doch ist das vorrangige Ziel der kurzen Zeichentrickfilme nicht eine Illusion echter Emotionen, sondern gerade die Entlarvung des Vorgetäuschten. Der Zuschauer soll nicht wie im Opernhaus zu Empathie animiert werden, sondern zum Lachen, das nach Henri Bergson gerade nur dann funktioniere, wenn keine Gefühle mitspielen, d. h., wenn man sich ohne mizuleiden über das Schicksal Anderer amüsiere. Voraussetzung für das Lachen sei »une anesthésie momentanée du cœur« (Bergson 1940, 3f).

Dass Musik die Fähigkeit hat, die emotionale Involvierung des Zuschauers in das Geschehen auf der Bühne, der Leinwand oder im Fernsehen zu beeinflussen, ist unbestritten und gilt auch für den Zeichentrick. Seit Stummfilmzeiten wird der Musik im Cartoon eine wichtige Rolle zugeschrieben, die darin besteht, das Kinopublikum zum Lachen zu

animieren. So heißt es in einem Handbuch zur Stummfilmbegleitung aus dem Jahr 1920⁹ über die Besonderheit von Cartoons und über die Fähigkeit, die dem »picture-player«, dem zu den Bildern improvisierenden Musiker, abverlangt wird:

In no part of the picture should the attention of the player be riveted more firmly on the screen than here. If the ›point‹ of the joke be missed, if the player lag behind with his effect, all will be lost, and the audience cheated out of its rightful share of joy. [...] In the cartoons and in the comedies all sorts of other emotions, besides that of plain hilarity, may come into play; there may be sorrow, doubt, horror and even death; only all these emotions lack the quality of truth, and they must be expressed as ›mock‹ sorrow and grief, ›mock‹ doubt and death. This is very different from reality and should therefore be treated differently in the music. (Goldmark und Taylor 2002, 18)

Nachdrücklich konstatieren die Autoren des Handbuchs, Edith Lang und George West, dass die Musik im Cartoon der Karikatur zu dienen habe. Anders als auf der Opernbühne, wo das Orchester dazu verhilft, die Illusion der portraitierten Gefühlswelt aufzubauen und den Zuschauer durch die Musik in diese emotional einzubinden, hat der musikalische Begleiter von Zeichentrickstummfilmen die Aufgabe, das Unechte der Emotionsdarstellung zu entlarven. Die Funktion der Musik, dass sie sich sozusagen über das Visuelle lustig machen soll, bleibt auch nach der Einführung des Tons in den Film bestehen, als die ad-hoc-Improvisation durch einen mit den Zeichnungen präzise synchronisierten Soundtrack ersetzt wird. Die Szene aus *ELMER'S CANDID CAMERA* ist ein Beispiel dafür, dass sich der humorvolle Effekt verstärkt, wenn die musikalische Karikatur bereits in der Pre-Production mit einer Komposition geplant werden kann,

⁹ Das von Edith Lang und George West verfasste Handbuch *Musical Accompaniment of Moving Pictures* wurde in Boston veröffentlicht; ein Auszug daraus ist in Goldmark und Taylor 2002, 17–19 zu finden.

auf der neben der Musik die Elemente Soundeffekt und Stimme integriert werden. Indem sich die animierten Protagonisten nach dem Metrum des eingespielten Soundtracks bewegen, erhalten sie außerdem die Fähigkeit zur unmittelbaren, akustischen Expression, was erheblich zur audiovisuellen Komik des Zeichentrickfilms beiträgt.¹⁰

III. Akt

Die Tonspur im Zeichentrick ist so eng mit den Bewegungen der Cartoonfiguren verbunden, dass es den Anschein hat, sie selbst wären die Urheber von Geräuschen, Musik und stimmlichen Verlautbarungen. Im Produktionsprozess des Films wird zuweilen aber die umgekehrte Kausalitätsrichtung zwischen Visuellem und Akustischem angewandt, indem der Soundtrack ähnlich wie die Musik in der Oper als Grundlage für das Handeln der Protagonisten dient. In *RABBIT OF SEVILLE* (1950) beispielsweise agieren Bugs Bunny und Elmer Fudd mit beeindruckender Präzision zu Rossinis *Il barbiere di Siviglia* (Rom 1816) bzw. zu Carl Stallings Bearbeitung der Ouvertüre daraus. Die als zufällig kontextualisierte Choreographie von Hase und Jäger führt das Timing zwischen körperlicher Aktion und musikalischen Ereignissen mit selbstreflexivem Bewusstsein über die audiovisuelle Bedingtheit des Cartoons ad absurdum.

¹⁰ Am Anfang der Tonfilmära wurde die Synchronisierung von Bild- und Tonspur im Zeichentrick dadurch möglich, dass die Anzahl der Zeichnungen nach dem Metrum der Musik getaktet wurde. Der audiovisuelle Verlauf wurde auf dem sogenannten Bar Sheet festgehalten, das formal ähnlich aufgebaut ist wie eine Partitur, vgl. dazu die Aussagen von Wilfred Jackson, der bei der Konzeption von *STEAMBOAT WILLIE* mitgewirkt hat, zitiert in Care 1976/77, 40f.

Auf der Flucht vor seinem Widersacher gerät das Langohr durch den Hintereingang in die gezeichnete Version der Hollywood Bowl, wo gleich die Aufführung des *Barbiere* beginnen soll. Allein um zu überleben und seinen Jäger zu verwirren, inszeniert Bugs Bunny spontan die Nebenhandlung der Oper als musikalische Komödie. Auf der animierten Bühne der Konzertmuschel wird das Muster der Serie, Versteckspiel und Verfolgung, fortgesetzt, während das als Schatten angedeutete Orchester im Graben unter der Leitung einer Karikatur Leopold Stokowskis die Ouvertüre spielt. Im Gegensatz zu *WHAT'S OPERA, DOC?* ist *RABBIT OF SEVILLE* kein Opernfilm, sondern eine abgefilmte Operninszenierung, die in eine Rahmenhandlung eingebettet ist. Aus dem Kontext der Jagd und der Zufälligkeit des Programms heraus entspinnt sich eine animierte Version einer Opéra comique, bei der Barbier Bugs immer wieder versucht, seinem glatzköpfigen Kunden Elmer eine anständige Frisur zu verpassen.

Das Acting-out zur Ouvertüre gleicht nicht nur einer übertrieben genau durchgeführten Ballettchoreographie und erinnert an die körper- und bewegungsbetonte Komik von Stummfilmschauspielern. Es mag auch von jener Szene aus *THE GREAT DICTATOR* (1940) inspiriert worden sein, in der Charles Chaplin in seiner Rolle als jüdischer Barbier einen Kunden rhythmisch synchron zu einer Radioübertragung von Brahms' Ungarischem Tanz Nr. 5 (1868) rasiert. In *RABBIT OF SEVILLE* gehört die musikalische Vorlage ebenso zur Diegese des Films, erfährt aber eine cartoongerechte Bearbeitung durch Carl Stalling. Mit seinem Arrangement der Ouvertüre wird deutlich, dass die darin enthaltene Vielfalt musikalischer Themen prädestiniert dafür ist, das Timing und den schnellen Szenenwechsel der Zeichentrickfilme zu begleiten. Die auffälligsten Veränderungen der Ouvertüre sind kurze Unterbrechungen und kleine Sprünge, das schnellere Tempo und der Gesang von Bugs und Elmer sowie Stallings Zitieren des

Mendelssohn'schen Hochzeitsmarschs (1843) am Ende des Cartoons, als nach der Trauung von Hase und Jäger ironischerweise *Le nozze di Figaro* (Wien 1786) als Sequel angekündigt wird, ohne dass Mozart nun auch noch erklingen würde.

Zwar singen und sprechen die gezeichneten Protagonisten mit originär körperfremden Stimmen, die ihnen von außen durch ihre Stimmgeber einverleibt werden. Doch die Einheit von Körper und Stimme wird bei den Bewohnern der animierten Welt genauso wenig in Frage gestellt wie bei Sängerinnen und Sängern auf der Opernbühne. Denn unmittelbar sind die akustischen Verlautbarungen von Mel Blanc und Arthur Q. Brian mit der gezeichneten Körperlichkeit von Bugs Bunny und Elmer Fudd verbunden. Ihre Stimmen dienen sowohl der verbalen als auch der emotionalen Kommunikation, sind unverkennbarer Ausdruck ihrer Persönlichkeit und formen ihren Charakter. Wie ihre Körper als Karikaturen zwischen Mensch und Tier erscheinen, so erklingen ihre Stimmen verfremdet und clownesk. Cartoonfiguren werden nicht nur durch ihre Zeichner animiert, sondern auch durch ihre Stimmgeber. Erst durch die Stimme, die nach Aristoteles »ein gewisser Ton des beseelten Wesens« sei (*De anima* 420b), bekommen die animierten Mensch-Tier-Hybride eine Seele eingehaucht. Jene Fremdbestimmung ist Teil der Imagination, der es bedarf, um Glaubwürdigkeit der komischen Akteure zu erreichen. Die Trennung von Stimme und Körper führte in der Oper hingegen zu einer unglaubwürdigen Darstellung, wäre kaum umsetzbar und produzierte bestenfalls einen komödiantischen Effekt. Während die Handlung sowohl auf der Leinwand als auch auf der Bühne mit musikalisch-dramatischen und gestisch-körperlichen Mitteln erzählt wird, zielt die Inszenierung im Cartoon ausschließlich auf eine humorvolle Wirkung ab. Die Stimmen von Bugs Bunny und Elmer Fudd klingen alles andere als opernhaft, dennoch auf

ironische Weise ernsthaft. Blanc und Brian bemühen sich nicht um eine Imitation des Operngesangs, sondern interpretieren den Text mit den unverkennbaren Stimmen von Hase und Jäger ausdrucksstark und verständlich ohne Übertitel. Die animierte komische Oper manifestiert sich in der einzigartigen Kombination der Körper mit ihren Stimmen und in der Verbindung ihrer Bewegungen mit der Musik.

IV. Akt

Bei einem anderen Paar, das Operngeschichte im Cartoon geschrieben hat, wird nicht nur auf Übertitel, sondern auch auf eine verständliche Sprache verzichtet. Dennoch wird bei der Aufführung von *MICKEY'S GRAND OPERA* (1936) unmissverständlich deutlich, dass die gefiederten Hauptdarsteller Donald Duck und Clara Cluck ein Sujet über sehnsuchtsvolle Liebe darbieten. Entgegen des Filmtitels, der Großes erwarten lässt, und der Titelmusik des Cartoons, die den dritten Akt aus Wagners *Lohengrin* (Weimar 1850) ankündigt, erschöpft sich die Handlung auf der Bühne darin, dass sich eine traurige Hühnerdame auf ihrem Balkon nach ihrem heldenhaften Geliebten verzehrt, den sie schluchzend und singend erwartet und bei seiner Ankunft mit jauchzend hohen Tönen begrüßt. Wie bei einem Backstage Musical ist die Inszenierung dieser animierten Kurzversion der Shakespeare'schen Balkonszene Teil der Narrationsebene, auf der die Umstände einer solchen Aufführung geschildert werden. Die Ironie des Disney-Films entsteht dadurch, dass Maestro Mickey Mouse mit aller Ernsthaftigkeit den Versuch unternimmt, das singende Traumpaar und das dazugehörige Tierorchester durch eine Oper zu leiten, die durch das

Umhertollen von Hund Pluto gestört wird und mit dem Einsturz der Bühnenkulissen endet. Der tollpatschige, aber liebenswürdige Hund karikiert die Seriosität der Opernvorstellung, indem er seinen Instinkten freien Lauf lässt: Er beschnuppert neugierig einen Zauberhut, jagt die daraus entfliegenden Tauben und hervorspringenden Hasen über die Bühne und verfolgt einen grünen Frosch. Bis zum Finale, das in einer eigenwilligen Interpretation von *Bella figlia dell'amore* aus Verdis *Rigoletto* (Venedig 1851) gipfelt, hat Pluto den dilettantischen Akteuren längst die Show gestohlen.¹¹ Nicht nur die Handlung, auch die Musik, die der langjährige Komponist des Disney-Studios, Leigh Harline, geschrieben hat, findet gewissermaßen auf zwei Ebenen statt: zum einen ist es die Musik der aufgeführten Oper, zum anderen die Tonspur, nach deren Metrum sich Pluto bewegt.

Harlines Musik verleiht dem Hund emotionale Ausdruckskraft, während das arrangierte Quartett narrativ zwar keine Rolle spielt, aber das musikalische Material für das obligatorische Happy Ending im Zeichentrickfilm liefert. Dass kein einziges verständliches Wort aus den Schnäbeln von Donald Duck und Clara Cluck dringt, die sich alle Mühe geben, mit ihrem Schnattern und Gackern Operngesang nachzuahmen, und dass die Nummer – durch Hundebellen und Froschquaken komplettiert – zu erheblichen Intonationsproblemen führt, tut der Aufführung aus ästhetischer Sicht des Genres Cartoon keinen Abbruch. Ganz im Gegenteil manifestiert sich gerade darin, dass anthropomorphe Tiere musizieren und singen, die Komik der Zeichentrickfilme.¹² In ironischer Übersteigerung wird mit diesem Finale das kompositorisch und künstlerisch hoch anspruchsvolle,

¹¹ Die Sabotage einer Opernaufführung wird in verschiedenen Komödien, wie etwa in *A NIGHT AT THE OPERA* (1935) mit den Marx Brothers, aus anderen Gründen, aber mit ähnlichen Mitteln zur Quelle einer unfreiwilligen Komik.

mehrstimmige, sprachlich schwer verständliche Zusammensingen auf der Opernbühne parodiert.

Die Darbietung von MICKEY'S GRAND OPERA wird auf Cartoonformat gekürzt und mit den inszenatorischen Mitteln der Animation zur Karikatur. Wohlwissend um ihre Herkunft aus einem populärkulturellen Milieu, das zwischen Vaudeville, Musical und Stummfilmkomödie angesiedelt ist, eifern die bekannten Mensch-Tier-Hybride des Disney-Studios den Vertretern der sogenannten Hochkultur nach. Im Spiegel des Cartoons, in dem je nach Perspektive animierte Tiere wie Opernkünstler erscheinen oder die Sängerinnen und Sänger in Gestalt von Trickfiguren reflektiert werden, wird die reale Welt verzerrt und das Menschsein karikiert. Während die gezeichneten Tierkörper von Clara und Donald anthropomorph gestaltet sind, tendieren ihre menschlichen Stimmen zum Animalischen. Denn die Stimmgeber des Federviehs, Clarence Nash und Florence Gill, singen zwar mit einer künstlerischen Expressivität, die nur dem Menschen vorbehalten ist, verbalisieren aber keine Worte, sondern imitieren Tierlaute, woraus jener schnatternde und gackernde Operngesang entsteht. Die akustische Parodie geht mit der visuellen einher. Insbesondere die Kombination aus Florence Gills Stimme und dem anthropomorph gezeichneten Körper von Clara Cluck stellt die ideale audiovisuelle Karikatur einer Operndiva dar. Die Henne mit ihrer opulenten Hühnerbrust und ihrem schreitenden Gang scheint die geborene Koloratursopranistin im Federkleid zu sein, die mit größter Emotionalität von Liebe und Vergänglichkeit singt, ohne dass man je ein Wort verstehen würde.

¹² Mickey Mouse wurde schließlich als Musiker geboren: In seinem Leinwanddebüt improvisiert er ein Volkslied auf der Schiffsfracht, am Anfang seiner Karriere präsentiert er in bester Vaudeville-Manier eine Musiknummer nach der anderen, wie z. B. in MICKEY'S FOLLIES (1929), oder er leitet ein halbseidenes Orchester durch ein Kurkonzert, als er in THE BAND CONCERT (1934) zum ersten Mal in Farbe zu sehen ist.

Eine stereotype Vorstellung dessen, was eine Oper ausmacht, wird im Zeichentrickfilm karikiert, sei es als animierter Opernfilm (WHAT'S OPERA, DOC?) oder Backstage-Opernfilm (MICKEY'S GRAND OPERA), sei es als zufällige Gelegenheit, sich vor dem Feind zu verstecken (RABBIT OF SEVILLE), oder als theatrale Täuschung (ELMERS'S CANDID CAMERA). Ohne dass es einer näheren Differenzierung der einzelnen Ausprägungen von Oper bedürfte, wird sie generalisierend durch fremdbestimmte, anthropomorphe Tiere in Animated Cartoons parodiert, was nur funktioniert, indem Elemente aus jenem Bereich, der karikiert werden soll, in eine gezeichnete und verzerrt abgebildete zweidimensionale Realität übernommen werden. Narrative, dramaturgische und musikalische Merkmale der Oper, zum Beispiel eine emotional aufwühlende Handlung von Liebe und Tod, eine theatrale Affektdarstellung durch Gestik und Stimme der Protagonisten oder eine mehrstimmige Dichte des Gesangs bei klimatischen Steigerungen, werden im Film als Mittel der Animation genutzt und als Klischees überzeichnet.

Auf den Tonspuren der Animated Cartoons wird nicht nur Opernliteratur des 19. Jahrhunderts zitiert, sie nähren sich ebenso aus anderen Formen der musikalischen Inszenierung wie Musical und Vaudeville. Sie sind geprägt von rasanten Szenenwechseln sowie einem präzisen Timing im Handlungsablauf und zeichnen sich durch ihre grenzenlosen Möglichkeiten in der audiovisuellen Darstellung aus. In seinem *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, der erstmals 1907 in Triest, überarbeitet dann 1916 in Leipzig veröffentlicht wurde, fordert Ferruccio Busoni von der Oper, sie solle ein Platz des »Übernatürlichen oder des Unnatürlichen« sein und eine »Scheinwelt schaffen, die das Leben entweder in einen Zauberspiegel oder einen Lachspiegel reflektiert; die bewusst das geben will, was in dem wirklichen Leben nicht zu finden ist« (Busoni 2001, 25). Es scheint, dass

diese Forderung in Animated Cartoons eingelöst wird, in jenen animierten musikalischen Komödien, die das Leben auf äußerst humorvolle Weise nachzeichnen.

Literatur

- Aristoteles (1995) *De anima – Über die Seele*. Hrsg. von Horst Seidl, griechischer Text in der Edition von Wilhelm Biehl und Otto Apelt, Übersetzung nach Willy Theiler. Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Barrier, Michael (1999) *Hollywood Cartoons: American Animation in Its Golden Age*. New York: Oxford University Press.
- Bergson, Henri (1940) *Le rire*. Erstmalig 1899/1900 in der *Revue de Paris* in drei Teilen veröffentlicht. Paris: Presses universitaires de France.
- Busoni, Ferruccio (2001) *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Hrsg. von Martina Weindel nach der Leipziger Ausgabe von 1916. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag.
- Care, Ross (1976/77) *Cinesymphony: Music and Animation at the Disney Studio, 1928–42*. In: *Sight and Sound* 46/1, S. 40–44.
- Goldmark, Daniel und Taylor, Yuval (Hrsg.) (2002) *The Cartoon Music Book*. Chicago: Cappella Books.
- Goldmark, Daniel (2005) *Tunes for 'Toons. Music and the Hollywood Cartoon*. Berkeley, Los Angeles und London: University of California Press.
- Jaszoltowski, Saskia (2012) *Warum Wagner? Musikalische Grenzüberschreitungen in (Zeichentrick-)Filmen*. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 69, S. 154–164.
- Jaszoltowski, Saskia (2013) *Animierte Musik – Beseelte Zeichen. Tonspuren anthropomorpher Tiere in Animated Cartoons*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Matlin, Leonard (1987, 1980) *Of Mice and Magic. A History of American Animated Cartoons*. New York et al.: Plume.

Filme

THE BAND CONCERT (USA 1934, Walt Disney Prod.)
ELMER'S CANDID CAMERA (USA 1940, Warner Bros.)
THE GREAT DICTATOR (USA 1940, Charles Chaplin Prod.)
HERR MEETS HARE (USA 1945, Warner Bros.)
MICKEY'S FOLLIES (USA 1929, Walt Disney Prod.)
MICKEY'S GRAND OPERA (USA 1936, Walt Disney Prod.)
A NIGHT AT THE OPERA (USA 1935, MGM)
RABBIT OF SEVILLE (USA 1950, Warner Bros.)
STEAMBOAT WILLIE (USA 1928, Walt Disney Prod.)
WHAT'S OPERA, DOC? (USA 1957, Warner Bros.)

Empfohlene Zitierweise

Jaszoltowski, Saskia: Langohrige Helden und gefiederte Diven. Reflexionen über Opern und Animated Cartoons in vier Akten. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 11 (2014), S. 57–77, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2014.11.p57-77>.

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.