

»Kill the Wabbit!« – Richard Wagner im Hollywood-Cartoon

Carsten Gerwin (Bielefeld)

I. Einleitung

Die Musik Richard Wagners ist im Hollywood-Cartoon ein nicht gerade selten anzutreffender Gast. Besonders Chuck Jones' berühmter Warner-Bros.-Cartoon *WHAT'S OPERA, DOC?* aus dem Jahr 1957, in dem Wagnersche Musik aus fünf¹ verschiedenen Bühnenwerken Verwendung findet, ist hier hervorzuheben. Viel ist bereits über diesen Cartoon, v. a. in Beiträgen der US-amerikanischen Forschung, geschrieben worden. Die Begründung der zitierten Musikausschnitte fällt aber zumeist einseitig und recht vage aus. Die Popularität der Beispiele sowie deren wechselvolle Rezeptionsgeschichte sind weder die einzigen, noch die schlüssigsten Kriterien für die Musikauswahl, zumal einige der zitierten Melodien und Motive in *WHAT'S OPERA, DOC?* Nicht-Wagnerianern unbekannt sein dürften. Dies gilt entsprechend auch für andere Cartoons. Mein methodischer Ansatz ist es, den ursprünglichen Kontext der Musikbeispiele in die Deutung der Cartoonszenen einzubeziehen. Natürlich ist hierbei die Gefahr der Überinterpretation besonders groß, weshalb es wichtig ist, klare Deutungsgrenzen zu ziehen. Dazu werden im Folgenden die Arbeitsweisen des zuständigen Komponisten Milt Franklyn, sowie seines musikalischen Mentors und Kollegen Carl Stalling näher beleuchtet.

¹ Die genaue Anzahl der verwendeten Werke Wagners in diesem Cartoon richtet sich danach, ob die vier großen Bestandteile der Ring-Tetralogie, die gleiche Leit motive enthalten, einzeln gezählt werden.

II. Zur Rolle der Musik in WHAT'S OPERA, DOC?

Wer zum ersten Mal bewusst Cartoonmusiken von Carl Stalling oder Milt Franklyn hört, mag über die Vielzahl musikalischer Zitate verwundert sein. Den Warner-Studios gehörte in den 1930er Jahren ein eigener Musikverlag und so konnten sie über die Verwendung der dort publizierten Musik frei verfügen. Während z. B. Walt Disney zur selben Zeit versuchte, Geldausgaben für rechtlich geschützte Musiktitel in Cartoons zu vermeiden, konzipierte der Komponist Scott Bradley seine Cartoonmusiken bei MGM aus künstlerischen Erwägungen heraus bis auf wenige Ausnahmen ohne Zitate. Der Regisseur Chuck Jones bestand grundsätzlich darauf, dass das Publikum zu den zitierten Musikausschnitten in einem Cartoon »a certain amount of familiarity« – ein gewisses Maß an Vertrautheit – haben müsse (Jones 2002, 98). Die Zuschauer sollten in seinem Cartoon WHAT'S OPERA, DOC? nicht über die Musik selbst lachen, sondern über die *Interpretation* derselben durch Bugs und Elmer (Goldmark 2005a, 133). Der Musik – zumal wenn sie, wie in diesem speziellen Cartoon, vor der Animation aufgenommen wurde (Adamson 2005, 82) – kommt also für das Filmverständnis eine Schlüsselrolle zu. Jones verließ sich bei der Konzeption von WHAT'S OPERA, DOC? v. a. auf zwei seiner damaligen Mitarbeiter: den Autoren Michael Maltese, sowie den Komponisten Milt Franklyn. Letzterer war bis 1958 zunächst Stallings Arrangeur, danach dessen offizieller Nachfolger. Chuck Jones äußerte über Stalling und Franklyn den scheinbar unverdächtigen Satz: »These were two incredible people with great memories« (Jones 1993, 176) – eine Aussage, die gleichwohl viel über die musikalische Praxis dieser Komponisten verrät. Stalling – der seinen Kollegen Franklyn sehr schätzte (Barrier 2002, 55) –

war in seiner Jugend Stummfilmpianist gewesen und so in der Lage, spontan aus fertigen Musikversatzstücken passende Filmmusiken zu improvisieren. Er äußerte in einem Interview, dass ihm diese Tätigkeit bei der Komposition von Cartoonmusiken entscheidend von Nutzen war², da er bei Warner meistens eine komplette Cartoonmusik in nur einer Woche konzipieren musste (Barrier 2002, 50f). Das von Jones so gerühmte Gedächtnis *beider* Komponisten ist das Gedächtnis von Stummfilmpianisten. Dies ermöglichte es Carl Stalling, vielfältige Musikstücke unter einem passenden Schlagwort (z. B. »Verfolgungsjagd«) zu memorieren und dann im richtigen Moment wiederzugeben. Auch Franklyn orientierte sich bei der musikalischen Konzeption von Cartoonmusiken hörbar an seinem berühmten Kollegen.

Carl Stalling und Milt Franklyn waren musikalisch so vielseitig interessiert, dass sie jedwede Musik gemäß ihrer Stimmung oder ihres dramatischen Kontextes unmittelbar in filmische Verwendungskategorien einordnen konnten.³ So beschwerte sich Chuck Jones halbernst sogar mehrfach darüber, dass Stalling sein musikalisches »Insider«-Wissen so virtuos einsetzte, dass das Kinopublikum die z. T. sehr ausgefallenen Zitate in vielen seiner Filmmusiken – obwohl thematisch stets passend – nicht kannte (Maltin 1987, 235f).

² »I improvised at the theaters, and that's composing, but it's not writing it down«, zitiert nach Barrier 2002, 39.

³ Chuck Jones: »They were both equally familiar with contemporary and classical music«, zitiert nach Jones 1995, 8.

Diese Ausführungen markieren die Deutungsgrenze in Bezug auf Wagners Musik im Cartoon und zugleich meine Hauptthese: Stalling und Franklyn genügte für die filmmusikalische Begründung eines Musikbeispiels ein kurzes Schlagwort, das sie aus dessen ursprünglichem Kontext ableiteten. Für die Untersuchung von Wagnermusik im Hollywood-Cartoon lässt sich daher nochmals festhalten: Es wäre genauso falsch bei der Analyse sämtliche Register der Hermeneutik zu ziehen, wie jedweden inhaltlichen Zusammenhang zwischen Original und Filmmusik zu leugnen.⁴

III. Untersuchung ausgewählter Szenen

Die Handlung dieses Cartoons spielt sich nur zwischen zwei Charakteren ab: Dem passionierten Jäger Elmer Fudd, sowie seinem trickreichen »Opfer« Bugs Bunny. Bugs und Elmer sind 1957 bereits ein bewährtes Gespann: Sie treffen erstmals 1940 in Tex Averys Cartoon A WILD HARE aufeinander und erscheinen danach regelmäßig zusammen auf der Kinoleinwand. So gibt es etwa von Chuck Jones, dem Regisseur von WHAT'S OPERA, DOC?, sogar eine ganze *Hunting-Season*-Trilogie, in der neben Bugs und Elmer auch jeweils Daffy Duck auftritt.⁵ Im Folgenden möchte ich drei exemplarische Szenen aus WHAT'S OPERA, DOC? näher untersuchen.

⁴ Wagners Musikdramen als Stichwortgeber für Cartoonmusiken zu benutzen, wie Stalling und Franklyn dies taten, mag dem Wagnerianer als Sakrileg erscheinen. Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass bereits die notwendige Verwendung fixer Leitmotivbezeichnungen bei Wagner problematisch ist, da diese ebenso wenig den komplexen Entwicklungssträngen in dessen Werken gerecht werden können, vgl. Dahlhaus 2011, 90.

⁵ Es handelt sich um die Cartoons RABBIT FIRE (USA 1951), RABBIT SEASONING (USA 1952) und DUCK! RABBIT! DUCK! (USA 1953).

Die erste Szene, die hier betrachtet werden soll, ist das erste Zusammentreffen von Bugs und Elmer. Elmer Fudd, bekleidet mit Rüstung und Wikingerhelm, ist mit einem Speer bewaffnet und tritt zunächst alleine auf. Seine Intention macht er dem Zuschauer unmissverständlich klar: »Be vewy quiet, I'm hunting wabbits!«. Wenig später, nachdem er zuerst Spuren und dann die Behausung Bugs Bunnys gefunden hat, stochert er wild mit seinem Speer im Hasenbau herum und singt zur Melodie des bekannten Walkürenmotivs den schmetternden Schlachtruf »Kill the wabbit!«. Kurz danach wird von ihm auch der lautmalerische Walkürenruf zitiert. Der fest zur Tat entschlossene, aber einfältige Jäger scheint den verwunderten Bugs Bunny indes nicht als potentielltes Beutegut zu erkennen.

Zunächst spiegelt diese Szene einige bekannte Charakteristika der beiden Hauptfiguren wider. Der Ausdruck »Be vewy quiet, I'm hunting wabbits« – nach dem stürmisch-lauten Eingangsgewitter samt dramatischer Holländer-Ouvertüre eine paradoxe, und daher besonders reizvolle sprachliche Wendung – sowie der Ausruf »Wabbit twacks!« finden sich bereits in Tex Averys Cartoon A WILD HARE aus dem Jahr 1940. Dass der zuweilen sehr ungeduldige Elmer Fudd einerseits ungestüm mit seiner Waffe umzugehen weiß, andererseits aber nicht einmal einen Hasen erkennt, wenn er ihm gegenübersteht, erfährt der Zuschauer z. B. im Chuck-Jones-Cartoon RABBIT SEASONING aus dem Jahr 1951.

Was die Provenienz der verwendeten Musikausschnitte angeht, so sei zunächst Elmers vorübergehende Walkürenrolle beleuchtet. Walküren, göttliche Kriegerinnen und Aufleserinnen gefallener Helden (Wapnewski 2007, 138), sind bei Wagner sowohl mit Rüstung und Speer ausgestattet als auch zu ungestümer Wildheit fähig. Dies zeigt sich besonders im sogenannten *Walkürenritt*, dem stürmischen Beginn des dritten Aktes aus

Wagners *Walküre*. Eine zusätzliche Aufgabe dieser Kriegerinnen besteht in der Verkündung des bevorstehenden Todes für tapfere Helden, man denke etwa an Brünnhildes Todesbotschaft an Siegmund. Genau das tut Elmer gegenüber dem Leinwandstar Bugs Bunny: »I'm going to kill the Wabbit!« ist seine unzweideutige Botschaft, die er entsprechend leidenschaftlich vorträgt. Die passenden filmmusikalischen Schlagworte lauten hier also zu gleichen Teilen »Wild- bzw. Entschlossenheit« und »Todesbotschaft«, was bereits auf das tragische Ende dieses Cartoons voraus weist.

Die musikalische Reaktion Bugs Bunnys auf diese Provokation fällt erstaunlich gelassenen aus. Zu den Worten »O mighty warrior of great fighting stock« erklingt Siegfrieds einprägsamer Hornruf. Diese Musik würde auf den ersten Blick eher zu Elmer Fudd passen, da dieser später noch in Siegfrieds Rolle schlüpfen wird. Der Verwendungszusammenhang dieses Motivs im zweiten Aufzug von Wagners *Siegfried* passt jedoch, z. B. unter dem Titel »unverhoffte Begegnung«, in dieser Szene durchaus auch zu Bugs. Als der junge Siegfried – wie Elmer zugleich Märchenheld und »tumber Tor« (Dahlhaus 2011, 182) – direkt vor Fafners Höhle versucht, durch sein Horn mit der ihm umgebenden Natur Kontakt aufzunehmen, misslingt dies zunächst. An ein Waldvöglein richtet er die Worte: »Einer Waldweise, wie ich sie kann, der lustigen sollst du nun lauschen: nach lieben Gesellen lockt' ich mit ihr: nichts bess'res kam noch als Wolf und Bär. Nun lass' mich seh'n, wen jetzt sie mir lockt: ob das mir ein lieber Gesell?« Nachdem Siegfried aber allzu frühzeitig mit seinem Hornmotiv den Drachen geweckt hat, stellt er sarkastisch fest: »Da hätte mein Lied mir 'was Liebes erblasen!« (Wagner 1987a, 703). Bugs, den Jones als »Anti-Revolutionär« charakterisiert (Barrier/Spicer 1969, 37), erkennt in der Cartoonszene mit Elmer gleichfalls, dass *diese* Begegnung kein glückliches Zusammentreffen

ist.⁶ Die zweite Szene aus *WHAT'S OPERA, DOC?*, die hier näher betrachtet werden soll, ist das Zusammentreffen von Elmer und »Brünnhilde«:

Um Elmer abzulenken, hat sich Bugs Bunny aufreizend als Frau verkleidet – eine Strategie, die von ihm aus unzähligen Cartoons bereits bekannt ist. Und wieder fällt Elmer auf die Täuschung herein und folgt heillos-verliebt der Angeboteten. Doch hier scheint Elmer einer ganz besonderen Frau verfallen zu sein, die überdies gekonnt effektiv auf einem überaus korpulenten Schimmel einen steilen Berg hinunter reitet.⁷ Elmer – alias Siegfried – erblickt in Bugs Brünnhilde und bekräftigt dies durch seine tönende Umschmeichelung »O Bwunhilda, you're so wovely«. Der Ausdruck »Isn't she wovely?!« wurde Elmer bereits in vielen anderen Cartoons immer dann in den Mund gelegt, wenn er vom listigen Bugs Bunny mit den Waffen einer Frau betört wurde. Brünnhilde lehrt den vorlauten Naturburschen Siegfried – auch das ist eine Parallele zu Elmer – nicht nur bei Wagner die (Ehr-)Furcht, sondern tatsächlich auch in *WHAT'S OPERA, DOC?*. Elmer wirkt daher – wie nach dem Genuss eines Wagnerschen Vergessenstrankes – benommen und scheint sich plötzlich nicht mehr an seine Jagdleidenschaft zu erinnern. Doch auch der »echte« Siegfried fiel schon bei der ersten Begegnung mit Brünnhilde einer groben Täuschung

⁶ Eine äußerliche Parallele zwischen Cartoon und Wagneroper sollte nicht unerwähnt bleiben: Elmers auffälliger Sprachfehler, der die Konsonanten »l« und »r« häufig zu einem »w« vereinheitlicht (»rabbit« wird z. B. zu »wabbit«), passt zu Wagners Vorliebe für diesen Buchstaben – man denke etwa an Siegmunds metaphorische Frühlingsode *Winterstürme wichen dem Wonnemond*. Die entstehenden Alliterationen geraten bei Elmer sogar zuweilen, wenn auch nicht besonders häufig, in die Nähe Wagnerscher Stabreime, z. B. das resultierende »Weturn my Wove«.

⁷ Die Korpulenz des Schimmels und das auffällige Gefälle des »Brünnhilden«-Hügels verweisen in ihrer bewussten Überzeichnung durch den Cartoondesigner Maurice Noble tatsächlich auf das Klischee von ausladenden körperlichen Proportionen vieler Operndiven sowie entsprechender »Wagnerbusen«, vgl. Goldmark 2005b, 157 und McKinnon 2008, 133.

zum Opfer: Wagners Protagonist hielt die auf einem Felsen schlafende Person zunächst für einen *Mann*.

Diese Zeichentrickszene wurde einer Sequenz aus dem Propagandacartoon HERR MEETS HARE aus dem Jahr 1945 nachempfunden (Goldmark 2005b, 143f). In diesem Cartoon versucht Bugs Bunny ebenfalls als falsche Brünnhilde einen ungebetenen Gast abzulenken. »Opfer« seines Täuschungsmanövers ist hier allerdings nicht der Hobbyjäger Elmer Fudd, sondern »Reichsjägermeister« Hermann Göring höchstpersönlich. Der von Stalling in HERR MEETS HARE gleichfalls verwendete Musikausschnitt wurde jedoch im Vergleich zu Franklyns Musik für WHAT'S OPERA, DOC?, insbesondere durch zusätzliche Blechblasinstrumente, hörbar überarrangiert: Während Wagners Musik an dieser Stelle wahrscheinlich aus rein ideologischen Gründen zur musikalischen Etikettierung des deutschen Kriegsgegners ausgewählt und bearbeitet wurde, kann dieses äußerliche Auswahlkriterium für die ausgedehnte Verwendung von Wagnermusik im Jahr 1957 allerdings kaum mehr gelten.

Zur Begegnung von Elmer und Brünnhilde in WHAT'S OPERA, DOC? erklingen überraschenderweise *keine* Musikausschnitte aus der Ring-Tetralogie, sondern größere Abschnitte aus der romantischen Oper *Tannhäuser*. So wurde die eigentlich für Wagner untypische Balletteinlage im Cartoon zur *Venusbergmusik* animiert⁸, während Brünnhildes Auftritt mit Teilen der *Tannhäuser*-Ouvertüre unterlegt wurde. Dieselbe Melodie liegt auch dem folgenden Liebesduett *Return my Love* zu Grunde.

⁸ Dies kann durchaus als Verweis auf den berühmten Skandal bei der Pariser Erstaufführung des *Tannhäuser* 1861 gelten, bei dem vor allem der frühzeitige Auftritt des geforderten Balletts zur besagten Venusbergmusik kurz nach Beginn des ersten Aufzugs vom elitären Pariser Jockey-Klub moniert wurde.

Die auffällige Präsenz des *Tannhäusers* in dieser Cartoonsequenz wurde vom Musikwissenschaftler Daniel Goldmark damit begründet, dass Ausschnitte dieses Bühnenwerkes 1852 die ersten in den USA gespielten Musikstücke Wagners gewesen seien und sich seitdem insbesondere die Ouvertüre dort besonderer Beliebtheit erfreute. Dabei stützt er sich auf Analysen des Repertoires US-amerikanischer Orchester (Goldmark 2005b, 140). Doch auch der Kontext der betreffenden Musikbeispiele bei Wagner liefert interessante Rückschlüsse: So unterstreicht z. B. Bugs' und Elmers graziles Ballett zur *Venusbergmusik* die Verblendung Elmers, da sich auch sein »Vorbild« Tannhäuser im Venusberg – einer Art Bordell – zur gleichen Musik durch die allzu sinnlichen Reize der Venus von seiner Liebe zu Elisabeth ablenken ließ.

Kurz nach dem Cartoon-Ballett flieht der immer noch verkleidete Bugs zurück auf den Brünnhildenfelsen, weshalb ihn Elmer alias Siegfried mit den Worten »Return my Love« zur Rückkehr aufruft. Der originale Textanfang des hier zitierten Pilgerchores aus dem *Tannhäuser* lautet »Beglückt darf nun dich, o Heimat, ich schaun und grüßen froh deine lieblichen Auen; nun laß' ich ruhn den Wanderstab, weil Gott getreu ich gepilgert hab'!« (Wagner 1987b, 244). Zwar werden hier die schönen Landschaften der thüringischen Heimat und keine Personen besungen, aber auch hier geht es – anders als bei der ersten Begegnung von Bugs und Elmer – um ein glückliches *Wiedersehen*. In Michael Malteses Text von *Return my Love* findet sich zudem eine Anspielung auf das erste Zusammentreffen Siegfrieds mit Brünnhilde bei Wagner. So singt Elmer »a longing burns deep inside me« (»Ein Sehnen brennt tief in mir«), während Siegfried seiner Angebeteten im gleichnamigem Bühnenwerk bekennt: »Ein zehrendes Feuer ist mir entzündet: die Glut, die Brünnhilds Felsen umbrann, die brennt mir nun in der Brust!« (Wagner 1987a, 733).

Die letzte Szene, die ich aus diesem Cartoon näher beleuchten möchte, ist das tragische Schlussbild, nachdem Elmer mit Hilfe seiner übernatürlichen Kräfte tatsächlich sein Opfer erlegt hat und nun, entsetzt von der begangenen Tat, Bugs Bunny reuevoll in seinen Armen davonträgt. Dieser Cartoonschluss wirkt in seiner Affektivität gleichzeitig künstlich und Wagner-typisch. Doch Elmers Reue ist zunächst ebenfalls eine Reminiszenz an frühere Cartoons. So fließen bei Elmer bereits in *A WILD HARE* Sturzbäche aus animierten Tränen, während er schluchzend die Worte hervorstößt: »I killed him! I killed him! I'm a murderer, I'm a wabbit killer! What did I done? I killed the poor little wabbit! Why did I do it? Why did I do it?« Dieses Wagner-typische Spiel mit der Psyche wird in der Schlusszene aus *WHAT'S OPERA, DOC?* musikalisch passend begleitet: Es erklingt ein weiterer Ausschnitt aus dem Pilgerchor, dessen chromatisch sequenzierter Melodieabschnitt als *Erinnerungsmotiv der Reue* bezeichnet werden kann (Windsperger o. J., 17). Der Text dazu lautet »Durch Sühn' und Buß' hab' ich versöhnt den Herren, dem mein Herze fröhnt, der meine Reu' mit Segen krönt [...]« (Wagner 1987b, 245). Auch hier geht es um ein entscheidendes Schlagwort, das die Auswahl dieses Zitats an dieser Stelle im Cartoon begründete: Reue oder der immerwährende Wunsch nach Vergebung bzw. Erlösung.

IV. Zusammenfassung

An den drei ausgeführten Beispielen habe ich aufgezeigt, dass die Filmmusik nicht willkürlich gesetzt, sondern geschickt und passend zur Animation zitiert wurde. Milt Franklyn setzte dabei die Arbeitsweise seines Mentors Carl Stalling fort, mittels eines besonderen Gedächtnisses für filmmusikalische Verwendungszwecke im Sinne eines Stummfilm-pianisten fertige Musikstücke oder –ausschnitte zu benutzen. Die in *WHAT'S OPERA, DOC?* zu sehenden Stereotype Wagnerscher Figuren und Charakteristika sind zudem bereits in zahlreichen anderen Cartoons zu sehende typische Merkmale von Bugs und Elmer selbst, die passend in Wagners musikdramatischen Kosmos versetzt wurden. Da also die charakteristischen Eigenheiten beider Figuren auch in *WHAT'S OPERA, DOC?* beibehalten wurden, handelt Elmer z. B. situativ wie eine Walküre, Siegfried oder Wotan. Dabei bleibt er jedoch stets er selbst.

V. Ausblick: Wagner und (kein) Ende

In diesem Abschnitt soll auf weitere Cartoons mit Wagnermusik hingewiesen werden, für die der hier vorgestellte Analyseansatz benutzt werden kann. Ich beschränke mich dabei auf zwei Beispiele: die Cartoons *RHAPSODY RABBIT* (USA 1946, Friz Freleng) und *SATAN'S WAITIN'* (USA 1954, Friz Freleng).

1.) Im Warner-Bros.-Cartoon *RHAPSODY RABBIT* tritt Bugs Bunny als virtuoser Pianist mit Franz Liszts *Zweiter Ungarischer Rhapsodie* in

Erscheinung. Er gerät dabei während des Spiels zunehmend in Konkurrenz zu einer namenlosen Maus. Die von Carl Stalling zusammengestellte Musik wird vor dem Auftritt Bugs Bunnys durch ein Wagner-Zitat eingeleitet, dem so genannten »Heldenmotiv« des erwachsen gewordenen Siegfried aus der *Götterdämmerung*. Die Auswahl dieser Musik, die auf den ersten Blick nicht zur Handlung des Cartoons zu passen scheint, ergibt sich wieder aus dem inhaltlichen Kontext des Musikbeispiels. Bevor sich Siegfried von Brünnhilde verabschiedet, fordert ihn diese auf neue Heldentaten zu vollbringen (»Zu neuen Thaten, theurer Helde!«, Wagner 1987c, 757). Diese Ermutigung richtet sich durch das zitierte »Heldenmotiv« auch an den Virtuosen Bugs Bunny, der bereit ist, sich tapfer den technischen Herausforderungen des Lisztschen Klaviersatzes zu stellen.

2.) Im Cartoon *SATAN'S WAITIN'* verliert Kater Sylvester bei einer Verfolgungsjagd das erste der berühmten ›neun Katzenleben‹ und wird als vorzeitige Warnung vor dem endgültigen Ende nicht in den Himmel, sondern in die Hölle geschickt. Während seiner Reise erklingt ein längerer Abschnitt aus dem Vorspiel des ersten Aufzugs aus Wagners *Siegfried*. Deutlich ist sowohl das hämmernde *Nibelungenmotiv*⁹ als auch das klagende *Wehe-Motiv* zu hören. Auch das passt zur beklemmenden Atmosphäre, die der verängstigte Kater bei seiner Höllenfahrt aushalten muss: Bereits im *Rheingold* wird die Reise nach Nibelheim als Exkursion in eine »industrielle Vorhölle« geschildert, in der der Nibelung Alberich als Diktator ein strenges Regiment führt (vgl. Wapnewski 2007, 84f). Im Cartoon taucht zwar nicht Alberich, aber immerhin Satan als übermächtiger Herrscher der Unterwelt auf.

⁹ Im Cartoon wird das Nibelungenmotiv hörbar durch Klavierklänge verstärkt, im »Rheingold« verlangt Wagner zur klanglichen Verdeutlichung dagegen 18 (!) Ambosse.

Schon während der Credits wird der aufmerksame Rezipient mit Wagnermusik konfrontiert. Zu einem feuerrot glimmenden Bildhintergrund erklingt der Schluss des imposanten Orchestervorspiels zum dritten Aufzug aus Wagners *Siegfried*. Sylvesters Höllenfahrt wird vor allem durch das so genannte *Schicksalsmotiv* angekündigt, das auch bei der Todesbotschaft Brünnhildes an Siegmund musikalisch eine wichtige Rolle spielt. So verrät also bereits der Vorspann, dass sich in diesem Cartoon Sylvesters persönliche Schicksalsfrage entscheiden wird. Auch hier ist die Inspiration für Stallings Filmmusik im Kontext des Originalmusikbeispiels zu suchen.

Richard Wagners Werk erfährt durch den Hollywoodcartoon also keineswegs eine nachteilige, oder gar verfälschende Rezeption. Die inhaltlichen Querbezüge sind, auch wenn sie z. T. nur über Schlagworte hergestellt wurden, bei genauerer Recherche durchaus erkennbar. Und so scheint auch der unerschütterliche Enthusiasmus des für diesen Aufsatz namensgebenden Schlachtrufs »Kill the Wabbit!« nicht nur die Begeisterung der Cartoonschaffenden, sondern auch die bisweilen kindliche Verehrung einiger Wagnerzeitgenossen für ihren »Meister« auszudrücken:

Hans [von Bülow] ist seit ein paar Tagen bei mir, und ich [Franz Liszt] konnte ihm die Freude nicht entziehen, Dein *Walhall* zu beschaulichen; und so klimpert und klappert er das Orchester am Klavier, während ich die Gesangs-Stimmen heule, stöhne und brülle.
(Liszt 1987, 582)

Spätestens hier erweist sich Elmer Fudd als Richard Wagners würdiger Vertreter.

Literatur

- Adamson, Joe (2005) Witty Birds and Well-Drawn Cats: An Interview with Chuck Jones (1971). In: *Chuck Jones. Conversations*. Hrsg. v. Maureen Furniss, Jackson (Mississippi), S. 49–88.
- Barrier, Michael/Spicer, Bill (2005) An Interview with Chuck Jones (1969). In: *Chuck Jones. Conversations*. Hrsg. v. Maureen Furniss, Jackson (Mississippi), S. 20–48.
- Barrier, Mike (2002) An Interview with Carl Stalling. In: *The Cartoon music Book*. Hrsg. v. Daniel Goldmark und Yuval Taylor. Chicago, S. 37–60.
- Dahlhaus, Carl (2011) *Richard Wagners Musikdramen*. Stuttgart (4. Auflage).
- Goldmark, Daniel (2005) *Tunes for 'Toons. Music and the Hollywood Cartoon*. Berkeley und Los Angeles.
- Jones, Chuck (1995) *The Carl Stalling project Volume 2. More music from Warner Bros. Cartoons 1939-1957* (= Booklettext der CD). Burbank und New York, S. 8.
- Jones, Chuck (2002a) Interview mit der Academy of Achievement (1993). In: *Chuck Jones. Conversations*. Hrsg. v. Maureen Furniss, Jackson (Mississippi), S. 156–167.
- Jones, Chuck (2002b) Music and the Animated Cartoon. In: *The Cartoon music Book*. Hrsg. v. Daniel Goldmark und Yuval Taylor, Chicago, S. 93–102.
- Liszt, Franz (1987) Franz Liszt an Wagner. Weimar, 1. August 1856. In: *Richard Wagner. Die Musikdramen*. Hrsg. v. Joachim Kaiser. München, S. 582.
- Maltin, Leonard (1987) *Of Mice and Magic. A History of American Animated Cartoons*. New York (2. Auflage).
- McKinnon, Robert J. (2008) *Stepping into the Picture. Cartoon Designer Maurice Noble*, Jackson (Mississippi).
- Wagner, Richard (1987a) Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel in drei Tagen und einem Vorabend. Zweiter Tag: Siegfried. In: *Richard Wagner. Die Musikdramen*. Hrsg. v. Joachim Kaiser. München, S. 659–750.
- Wagner, Richard (1987b) Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg. Grosse Romantische Oper in drei Akten. In: *Richard Wagner. Die Musikdramen*. Hrsg. v. Joachim Kaiser. München, S. 221–263.
- Wagner, Richard (1987c) Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel in drei Tagen und einem Vorabend. Dritter Tag: Götterdämmerung. In: *Richard Wagner. Die Musikdramen*. Hrsg. v. Joachim Kaiser. München, S. 751–820.

Wapnewski, Peter (2007): *Der Ring des Nibelungen. Richard Wagners Weltendrama*. München (5. Auflage).

Windsperger, Lothar (o. J.) *Richard Wagner. Das Buch der Motive aus Opern und Musikdramen für Klavier mit übergelegtem Text*. Hrsg. v. Lothar Windsperger, Bd. 1, Mainz.

Empfohlene Zitierweise

Gerwin, Carsten: »Kill the Wabbit!« – Richard Wagner im Hollywood-Cartoon. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 11, 2014, S. 78–93.

URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/KB11/KB11-Gerwin.pdf>

Datum des Zugriffs: 25.9.2014.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Copyright © für diesen Artikel by Carsten Gerwin.
All rights reserved.

Copyright © für diese Ausgabe by Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung.
All rights reserved.

This work may be copied for non-profit educational use if proper credit is given to the author and *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*.