

1. WALT DISNEY IM JAHR 1940

Zahlreiche Mickey Mouse Cartoons, über 70 Silly Symphonies und zwei Zeichentrickfilme bildeten das Rüstzeug des Disney Studios, um mit *Fantasia* das Experiment eines abendfüllenden Zeichentrickfilms zu klassischer Musik¹ zu wagen. In nur wenigen Jahren hatte sich der Self-Made Man Walt Disney vom Werbefilmer zum Pionier des Zeichentrickfilms gewandelt. Diese außergewöhnliche Karriere wurde nicht nur durch den Zusammenfall der Geburt der Mickey Mouse-Figur und des Durchbruchs des Tonfilms ausgelöst. Vielmehr bedingte ein politischer und moralischer Umschwung in Hollywood, dass das Disney Studio zu einem der größten Erfolgsträger in den Jahren der wirtschaftlichen Depression in den USA wurde. Der Kriegseintritt der USA, der Gewerkschaftsstreik seiner Mitarbeiter und der kommerzielle Misserfolg von *Fantasia* beendeten dagegen die Hochphase des Studios und machten Disneys ambitionierte Pläne für die Zukunft des Zeichentrickfilms zunichte. *Fantasia* (1940) blieb ein Markstein im Goldenen Zeitalter des Disney Studios. Diese Epoche wird in der vorliegenden Arbeit von *Steamboat Willie* (1928), dem ersten Toncartoon, bis hin zu *Bambi* (1942) angesetzt, dem für eine längere Zeit letzten abendfüllenden Spielfilm.

1.1 VOM TONCARTOON ZUM ERSTEN ABENDFÜLLENDEN ZEICHENTRICKFILM

Bereits in der Stummfilmzeit erfreuten sich Cartoons beim Publikum einer ungewöhnlich großen Beliebtheit. Zu den bekanntesten Charakteren gehörten die von Pat Sullivan und Otto Messmer entwickelte Figur *Felix the Cat*, Bud Fishers *Mutt und Jeff* und Max Fleischers *Out of the Inkwell*-Serie. Die kurzen Trickfilme liefen meist im Vorprogramm zu abendfüllenden Spielfilmen und wurden je nach Theater von der Kinoorgel oder einem Orchester begleitet. Ende der 1920er Jahre drohte das Interesse des Publikums an Cartoons allerdings abzunehmen: „By 1927–28, audiences would groan when a cartoon came on. Animation had worn out its welcome. The novelty was gone.“² Die Einführung des Tonfilms brachte die Rettung: Geräuscheffekte, Dialoge und Musik zusammen mit den animierten Bildern ließen die Cartoons zu einem Unterhaltungsmedium für ein Massenpublikum werden, auf das keine der großen Hollywood-Produktionsfirmen – Colum-

1 Der Begriff „klassisch“ wird in dieser Arbeit eher selten im Hinblick auf die Epoche Haydns, Mozarts und Beethovens verwendet. Vielmehr bezeichnet er zu Klassikern gewordene Werke, wobei die Auswahl, was zum jeweiligen Kanon gehört, sehr unterschiedlich ist und von der den Kanon definierenden Gruppe abhängt.

2 Charles Solomon, *Enchanted Drawings. The History of Animation*. New York 1994, S. 21.

bia, Radio-Keith-Orpheum (RKO) Pictures, Warner Bros., Paramount, 20th Century Fox, Universal oder Metro-Goldwyn-Mayer – verzichten wollte.

Schon vor *Steamboat Willie* (1928) hatte es Cartoons gegeben, die nicht mehr vom Kinoorganisten oder -orchester, sondern von einer im Filmmaterial integrierten Tonaufnahme begleitet wurden. 1926 ließ Max Fleischer in *My Old Kentucky Home* einen Hund die Sätze „Follow the ball, and join in, everybody“ sprechen. In der Folge synchronisierte er weitere seiner früheren *Song-Car-Tunes*, in denen ein hüpfender Ball dem Publikum die Textsilben zum Mitsingen anzeigte.³ Paul Terrys Studio Terrytoons brachte noch zeitlich vor Disney 1928 die erste Äsop-Fabel *Dinner Time* mit Ton heraus. Wie später häufig bei Disney entstand die Musik vor den Bildern:

„Terrytoons claimed to be the first studio to prescore its cartoons. Working with brilliant Terrytoons composer Philip A. Scheib, the studio’s animators drew frames to fit his scores, which were recorded in one take.“⁴

Um nicht gegen das Urheberrecht zu verstoßen und Ausgaben für den Erwerb der Rechte zu vermeiden, benutzten die musikalischen Leiter vieler Studios entweder nicht geschützte Songs oder eigene Hits aus den Musicals der Studios. Das Cartoon Studio der Warner Bros. wurde zunächst sogar in erster Linie dafür geschaffen, die eigenen Musicalsongs zu vermarkten.

In den frühen 1920er Jahren hatte Disney neben verschiedenen Werbe-cartoons einige animierte Kurzfilme produziert,⁵ darunter die *Laugh-O-Grams*, die Serie *Alice in Cartoonland*, in der eine Schauspieler in einem gezeichneten Umfeld agierte,⁶ und die Serie *Oswald The Lucky Rabbit*. Nachdem der Produzent Charles Mintz 1927 nicht nur Disneys erfolgreichste Figur Oswald gegen dessen Willen übernahm, sondern auch einige seiner wichtigsten Animatoren wie Rudolph Ising, Hugh Harman, Fritz Freleng und Carman Waxman zu Universal abgeworben hatte, mussten sich Walt Disney und Ub Iwerks auf die Suche nach einem neuen Charakter für ihre Cartoons machen. Im Hinterzimmer des Studios, abgekapselt von den anderen Zeichnern, entwickelte Iwerks die Mäusefigur mit den kreisrunden Ohren, die als Mickey Mouse zu einer der bekanntesten und be-

3 Die Reihe *Song-Car-Tune* war zuvor eine Serie mit Filmen ohne Tonspur gewesen, bei denen das Publikum den Ton produzierte, indem es mitsang. Vgl. Jon Newsom, „*A Sound Idea*“. *Music for Animated Films*. In: *Quarterly Journal of the Library of Congress*. Vol. 37, Nr. 3–4 (Sommer-Herbst 1980), S. 285.

4 Neil Strauss, *Tunes for Toons: A Cartoon Music Primer*. In: Daniel Goldmark und Yuval Taylor (Hg.), *The Cartoon Music Book*. Chicago 2002, S. 6.

5 Disney hatte sich nach dem Handbuch *Animated Cartoons: How They Are Made: Their Origin and Development* von Edwin George Lutz ausgebildet, das 1920 in New York erschienen war. Edwin George Lutz, *Der gezeichnete Film. Ein Handbuch für Filmzeichner und solche, die es werden wollen. Nach dem amerikanischen Werk ‚Animated Cartoons‘*. Halle 1927.

6 Paul Dessau schrieb Musik zu dieser Serie für Aufführungen im Berliner Kino Alhambra im Jahr 1928, u.a. zu *Alice und ihre Feuerwehr*, *Alice und die Flöhe*, *Alice und der Wilde Westen* sowie *Alice und der Selbstmörder*.

liebtesten Figuren der Filmgeschichte werden würde.⁷ Fast zeitgleich leitete die Premiere des Spielfilms *The Jazz Singer* am 23. Oktober 1927 den Siegeszug des Tonfilms ein und ließ in Walt Disney den Gedanken reifen, die neue Technik auch auf den Cartoon anzuwenden. In einem Treffen am 29. Mai 1928 stellte Disney Neal Gabler zufolge seinem Team die Idee vor, die Mickey Mouse Cartoons mit Ton zu versehen:

„Everyone was immediately energized, which may have been part of Walt’s calculation to keep his crew’s spirits from flagging. [Wilfred] Jackson said he was so excited by the idea of a sound cartoon that he could not sleep that night.“⁸

Im – nach *Plane Crazy* und *The Galoppin’ Gaucho* – dritten Mickey Mouse Cartoon *Steamboat Willie* (1928) wurden Animation und Ton endlich vermählt. Walt Disney, Ub Iwerks, Wilfred Jackson und ein kleines Team entwickelten die Musik – basierend auf den beiden Songs *A Turkey in the Straw* und *Steamboat Bill* sowie auf Geräuscheffekten mit Kuhglocken, Vogelpfeifen und herumliegendem Werkzeug – und ließen sie anschließend in New York aufnehmen.⁹ Vermutlich überführten der Orchesterleiter des Capitol Theater in New York, Carl Edouarde, der später für die Aufnahme die Musiker dirigierte, oder Carl Stalling die unkonventionelle Partitur in auf übliche Weise notiertes Stimmmaterial. Da Geräuscheffekte, Musik und Stimmen zu dieser Zeit nur auf einer Spur aufgenommen werden konnten, musste bei jeder Unachtsamkeit und jedem Fehler wieder von vorne begonnen werden. Edouarde ließ sich zunächst nicht auf das visuelle Metronom ein, das durch kleine Lichtblitze auf dem ablaufenden Film das Tempo der Musik vorgab, so dass die Aufnahme letztendlich nicht synchron war und komplett wiederholt werden musste. Während für die erste Aufnahme 20 Musiker engagiert worden waren, musste für die Wiederholung aus finanziellen Gründen die Zahl reduziert werden – und das, obwohl Disney zur Erhöhung des Kapitals sein Auto verkauft hatte.¹⁰

7 Wer wann die Idee zur Mickey Mouse hatte, ist eine der meist diskutierten Fragen der Cartoon-Geschichte. Der Legende nach hatte Disney die Idee für eine Figur namens Mortimer auf der Rückfahrt von New York irgendwo zwischen Chicago und Los Angeles. Lässt sich der geniale Einfall als Anekdote vielleicht besser erzählen, so ist wahrscheinlicher, dass die Figur der Mickey Mouse das Ergebnis einer gezielten Suche nach einem neuen Charakter war. Vgl. Neal Gabler, *Walt Disney. The Triumph of the American Imagination*. New York 2006, S. 112f.

8 Neal Gabler, *Walt Disney*, S. 117.

9 Die Reaktionen auf die erste Probeaufführung der noch live gespielten Musik in der Garage vor den Ehefrauen und Freunden der Beteiligten wird unterschiedlich geschildert: Während laut Disney die Zuhörer „almost instinctively to this union of sound and motion“ reagiert hätten, erinnert sich Jackson, dass das Publikum nicht besonders interessiert gewesen sei: „they were all talking about sewing and knitting, and that things that girls talk about.“ Offen ist auch, ob die Musiker die Leinwand sehen konnten oder in einem separaten Raum – so Disneys Erinnerung – nach einer „music and sound-effects score“ gespielt haben. Vgl. Michael Barrier, *The Animated Man. A Life of Walt Disney*. Berkeley 2007, S. 60.

10 Vgl. Jon Newsom, „A Sound Idea“, S. 287.

Die Premiere von *Steamboat Willie* am 28. November 1928 war ein enormer Erfolg und führte zum Durchbruch des Soundcartoons: „Sound has descended upon the animated cartoon with a bang, and the bang was going to stay.“¹¹ Das Publikum gab sich begeistert der Illusion hin, dass Zeichentrickfiguren sprechen, singen, Instrumente spielen und sich zum Rhythmus der Musik bewegen können. Das Besondere an *Steamboat Willie* war, dass Musik und Geräusche ursächlich mit dem bildlich Dargestellten verbunden schienen. So werden in dem Cartoon verschiedene Tiere auf recht sadistische Art „bespielt“, unter anderem das Gebiss einer Kuh und eine säugende Muttersau. Die Tiere werden zu diegetischen Musikinstrumenten, deren Spiel sich in die nicht-diegetische Musik integriert.¹² Der Mickey Mouse Cartoon sollte rückblickend nicht nur das Goldene Zeitalter des Zeichentrickfilms selbst, sondern vor allem das des Disney Studios einleiten. Nach dem Erfolg von *Steamboat Willie* wurden auch die beiden ersten Mickey Mouse Cartoons *Plane Crazy* und *Gallop in' Gaucho* synchronisiert und ein vierter, *The Barn Dance*, fertiggestellt. Für den fünften Mickey Mouse Cartoon *The Opry House* (1929) wurde ein wildes Potpourri u.a. aus dem *Prelude in Cis-Moll op. 3, Nr. 2* von Sergej Rachmaninow, Ausschnitten aus George Bizets *Carmen* und dem *Yankee Doodle* zusammengestellt.

Nur ein Jahr nach der Premiere von *Steamboat Willie* gründete Walt Disney gemeinsam mit Carl Stalling 1929 eine weitere Trickfilmserie, in der die Musik die Hauptrolle spielen sollte: die Silly Symphonies. Carl Stalling war zuvor als musikalischer Leiter am Isis Theater in Kansas City tätig gewesen und hatte für Disney bereits in der Stummfilmzeit einige Songs sowie die Musik zu den beiden Mickey Mouse Cartoons *Plane Crazy* und *The Gallop in' Gaucho* komponiert.¹³ Der Cartoon *The Skeleton Dance* war die erste von insgesamt über 70 Folgen der Silly Symphonies. Während in den Mickey Mouse Cartoons die Musik der Handlung folgen sollte, bestimmte hier die Musik das Geschehen. Die Idee dazu hatte Stalling, der mehr als eine bloße Illustration von Songs suchte:

„When I told him [Disney] that I was thinking of inanimate figures, like skeletons, trees, flowers, etc., coming to life and dancing and doing other animated actions fitted to music more or less in a humorous and rhythmic mood, he became very much interested.“¹⁴

Stallings Nachfolge bei Disney traten vornehmlich Frank Churchill an, der die Musik u.a. zu *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) schrieb, sowie Leigh Harline, von dem die Musik zu *Pinocchio* (1940) stammt.¹⁵ Die letzte Silly Sympho-

11 John H. Winge, *Cartoons and Modern Music*. In: *Sight and Sound*. Vol. 17, Nr. 67 (Herbst 1948), S. 136.

12 Zur Definition und Diskussion der Begriffe diegetisch und nicht-diegetisch vgl. 5.2 Exkurs: *Mickeymousing*.

13 Stalling und Disney kannten sich bereits seit der Zeit in Kansas City. Nach der Pleite des Laugh-O-Gram-Studios 1923 vermittelte Stalling ihm einen Auftrag für ein *Song-O-Reel*, einem Realfilm, bei dem Titelkarten den Zuschauern den Text zum Mitsingen anzeigten. Vgl. Neal Gabler, *Walt Disney*, S. 73.

14 Mike Barrier, *An Interview with Carl Stalling*. In: Daniel Goldmark and Yuval Taylor (Hg.), *The Cartoon Music Book*, S. 41.

15 Vgl. 2. Die Musik in den Cartoons und Filmen des Disney Studios.

ny *The Ugly Duckling* wurde im Jahr 1939 produziert – alle weiteren auf Musik basierenden Cartoons sollten zukünftig in *Fantasia* aufgehen.

Auch nach dem Einstieg in den Tonfilm erwies sich Disney immer wieder als Pionier, wenn es um technische Neuerungen im Bereich Cartoon ging.¹⁶ Die Silly Symphony *Flowers and Trees* (1932) war der erste farbige Kurzfilm in Technicolor. Er gewann prompt einen Oscar. Auch die Silly Symphony *The Old Mill* von 1937 wurde ausgezeichnet, bei der zum ersten Mal die Multiplane-Kamera eingesetzt worden war, wodurch der Eindruck von Tiefe und Dimension entstehen konnte.¹⁷ Über diese beiden Cartoons hinaus gewann das Disney Studio den *Academy Award for Best Short Subject* auch mit *Three Little Pigs* im Jahr 1933, mit *The Tortoise and the Hare* 1935, mit *The Country Cousin* 1936 und mit *The Ugly Duckling* 1939. Mit Ausnahme von *Three Little Pigs* spielten die anderen Silly Symphonies – wenn überhaupt – gerade ihre Kosten ein. Zum großen Kummer seines älteren Bruders Roy, der sich ab 1923 bis zu seinem Tod um die finanzielle Seite aller Projekte kümmerte,¹⁸ verstand Walt Disney die Kurzfilmserie vornehmlich als Experimentierfeld für künftige größere Projekte und sah es nicht unbedingt als Notwendigkeit an, dass die Produktionskosten durch die Einnahmen gedeckt sein sollten.

Kurz vor Weihnachten, am 21. Dezember 1937, kam Disneys erster abendfüllender Zeichentrickfilm *Snow White and the Seven Dwarfs* in die Kinos, der in Hollywood zunächst spöttisch als „Disney’s Folly“ betitelt wurde. Zwar hatte es bereits in anderen Ländern – man denke an Lotte Reinigers Silhouettenfilm *Die Abenteuer des Prinzen Achmed*, der zwischen 1923 und 1926 in Berlin entstand – abendfüllende Animationsfilme gegeben, doch in Hollywood war man der Ansicht, dass kein Erwachsener Interesse an einem Zeichentrickfilm in Spielfilmlänge haben könnte.¹⁹ Das Besondere des Films bestand nun darin, das Märchen von Schneewittchen so zu bearbeiten, dass die einfache Handlung das Publikum fesselte und Szene um Szene – ergänzt durch Komik und Musik – nahtlos ineinander überging. Disney plante einen Einsatz von Musik, der sich von den üblichen Musikfilmen abheben sollte:

16 Insgesamt dreizehn der 51 Oscars, die der Disney Company von 1932 bis 1971 zugesprochen wurden, waren für technische Leistungen und Spezialeffekte. Vgl. Reinhold Reitberger, *Walt Disney*. Reinbek 1979, S. 137.

17 Die Multiplane-Kamera wurde 1933 von Ub Iwerks entwickelt. Die Trickfilm-Kamera ermöglicht den Effekt von Dreidimensionalität: Auf verschiedenen Ebenen ist der Hintergrund einer Szene auf Glasplatten gezeichnet. Bei der Bewegung der Kamera verschieben sich auch scheinbar die Bildebenen gegeneinander, so dass der Eindruck von Tiefe entsteht.

18 Für Roy, der an Tuberkulose erkrankt gewesen war, stellte die Gründung einer gemeinsamen Firma mit Walt eine große Chance dar, da die Krankheit eine Anstellung in einer Bank oder einem Büro erschwerte. Bob Thomas, *Building A Company. Roy O. Disney and the creation of an entertainment empire*. New York 1998, S. 47.

19 Beispielsweise hatte man die Befürchtung, dass die Farbigkeit der neuen Farbcartoons die Zuschauer für die Dauer eines abendfüllenden Films überanstrengen könnte und bemühte sich, *Snow White* in möglichst pastellfarbenen, sanften Tönen zu halten.

„It still can be good music and not follow the same pattern everybody in the country has followed... Really, we should set a new pattern, a new way to use music – weave it into the story so somebody doesn't just burst into a song.“²⁰

Verantwortlich für die Musik waren Frank Churchill, Leigh Harline und Paul Smith. Drei Jahre arbeiteten bis zu 750 Mitarbeiter des Studios an *Snow White*. Die Ausgaben sprengten das ursprünglich vorgesehene Budget um ein Mehrfaches, aber das Risiko lohnte sich letztendlich. Die Presse feierte den Film als Meisterwerk, und *Snow White* wurde in die Liste der zehn besten Filme des Jahres 1938 der *New York Times* aufgenommen.²¹ Die Musik wurde für den Academy Award nominiert; Disney selbst bekam ein Jahr später einen Spezial-Oscar und sieben kleine Oscars überreicht. Der große Erfolg von *Snow White* bestätigte Disney darin, dass ein Markt für abendfüllende Trickfilme vorhanden war, und gab den Impuls für weitere Produktionen.

Am 7. Februar 1940 feierte Disneys zweiter Zeichentrickfilm in Spielfilmlänge Premiere: *Pinocchio*. Wie schon mit *Snow White* wollte Disney eine neue Form des Trickfilms schaffen, die sich weniger an der Welt der Cartoons orientierte, sondern mit ihrer dem Realfilm an Möglichkeiten überlegenen Technik phantastische und traumhafte Märchen erzählte. Auch hier passte Disney die ursprüngliche Geschichte des Kinderbuchs aus dem Jahre 1883 von Carlo Collodi um den Schreiner Gepetto und seine holzgeschnitzte Figur Pinocchio stark an seine eigenen Vorstellungen an. Die Musik komponierten Leigh Harline, Ned Washington und Paul Smith, die einen Oscar für die beste Musik gewannen. Der Song „When You Wish Upon a Star“ von Leigh Harline, der den Film eröffnet, wurde zu einem Klassiker und gewann den Oscar für den besten Song. Wie schon bei *Snow White* reagierten Publikum und Kritik begeistert auf *Pinocchio* und feierten den Film als das Werk eines Genies.²² Während *Snow White* sogar höhere Einspielzahlen als *The Singing Fool* (1928) mit Al Jolson erzielte,²³ blieben die Einnahmen aus *Pinocchio* enttäuschend: Im Unterschied zu *Snow White* sprach der Film vor allem Kinder an, so dass weniger Karten zum vollen Preis verkauft wurden.

War *Pinocchio* noch zu Friedenszeiten entstanden, zeigten sich bei seiner Ausstrahlung zudem die ersten finanziellen Auswirkungen des Krieges in Europa. Der Film war bereits in sieben Sprachen synchronisiert, als durch den Ausbruch des Zweiten Weltkriegs der europäische Markt wegfiel und dort bereits eingespielte Devisen für die Dauer des Krieges nicht ausgeführt werden konnten. *Fantasia* sollte der letzte Film des Studios sein, auf dessen Produktion sich der Zweite

20 Zitiert nach David Tietyen, *The Musical World of Walt Disney*. Milwaukee, Wisconsin 1990, S. 37.

21 Dies schaffte Disney später noch einmal mit *Fantasia* und *Dumbo* 1941. Vgl. Reinhold Reitberger, *Walt Disney*, S. 76.

22 Zur Verwendung von Musik in den Disney-Filmen siehe 2. *Die Musik in den Cartoons und Filmen des Disney Studios*.

23 Der Film, der auf *The Jazz Singer* (1927) folgte, galt bis zu *Snow White* als der erfolgreichste Tonfilm überhaupt.

Weltkrieg und die Folgen eines Mitarbeiterstreiks²⁴ noch nicht auswirkten (wohl aber später auf dessen Ausstrahlung). Bereits die nachfolgenden Projekte – *The Reluctant Dragon* (1941),²⁵ eine Mischung aus Real- und Zeichentrickfilm, und *Dumbo* (1941), die beide noch vor dem Angriff auf Pearl Harbor in die Kinos kamen – waren vergleichsweise günstig produziert worden. Als letzter großer Zeichentrickfilm für eine ganze Reihe von Jahren startete 1942 der Zeichentrickfilm *Bambi* nach einer Vorlage von Felix Salten. *Bambi* war schon 1937 begonnen, aber wegen der Arbeiten an *Pinocchio* und *Fantasia* zurückgestellt worden. Um die Entwicklungsgeschichte des Rehs und den Lebenszyklus im Wald möglichst naturalistisch darzustellen, studierten die Zeichner sorgfältig die Bewegungsabläufe der Tiere und sammelten Vorlagen in der Natur. *Bambi* wurde als Höhepunkt des Realismus im Zeichentrickfilm ebenso gefeiert wie kritisiert. War die Darstellung des Phantastischen und die Gestaltung einer völlig eigenen Realität bisher Ursprung, Besonderheit und Wurzel des Humors im Zeichentrickfilm gewesen, bildete das Disney Studio mit *Bambi* nun die Wirklichkeit nach und rührte damit sein Publikum zu Tränen. Sieht man *Fantasia* als vorläufigen Endpunkt einer Entwicklung, die ihren Ursprung in der Vereinigung von Musik und Bild in den Silly Symphonies genommen hatte, bildet *Bambi* den Schlusspunkt einer Linie, die von den kurzen, lustigen Geschichten der Cartoons bis zu den abendfüllenden Zeichentrickfilmen reicht.²⁶

1.2 DISNEY ALS MORALISCHES AUSHÄNGESCHILD HOLLYWOODS

Zwischen den Premieren von *Steamboat Willie* 1928 und *Fantasia* 1940 liegen zwölf Jahre. In dieser kurzen Zeit, in der die Weltwirtschaftskrise und der Ausbruch des Zweiten Weltkriegs Amerika erschütterten, hatte sich das Disney Studio von einem improvisierten Kleinbetrieb zu einem großen, professionellen Wirtschaftsunternehmen entwickelt, das unterhaltsame Zeichentrickfilme für die ganze Familie produzierte. Zwar verzeichnete Hollywood 1929, also ein Jahr nach der

24 Der Streik wurde u.a. durch Disneys Weigerung ausgelöst, studiofremde Gewerkschaften zuzulassen. Vgl. 1.4 *Das Ende des Goldenen Zeitalters*.

25 Auf der Tour durch das Disney Studio in *The Reluctant Dragon*, einem Spielfilm mit Zeichentrickszenen von 1941, begleitet ein Junge namens Humphrey die Hauptfigur Robert Benchley. Sowohl die Uniform – anstelle des Hakenkreuzes trägt Humphrey ein Mickey Mouse Emblem – und sein militärisches Gebaren imitieren die Erscheinung der Nazis, so dass Benchley lieber zu den freundlichen und einen lockeren Umgangston pflegenden Mitarbeitern des Studios flieht und sich deren Arbeit anschaut.

26 Nach dem Krieg initiierte Disney eine Dokumentationsreihe im Medium des Realfilms, wohin ihn vielleicht auch der Naturalismus dieser Zeichentrickfilme führte. Der Naturalismus u.a. von *Bambi* wurde jedoch als Sackgasse kritisiert: „In short, critics found that in attempting to perfect the world on screen, Walt had tamed the rough, subversive energy of the earlier cartoons and forsaken the very reason to have animations in the first place – because they challenged the laws of reality – though what these critics seemed to miss was that Walt’s animated realism was every bit as much an exercise of control as his wilder and more ‘imaginative’ animations, and that control was the objective.“ Neal Gabler, *Walt Disney*, S. 398.

Premiere von *Steamboat Willie* und im Jahr des Börsenkrachs in New York, dank der Einführung des Tonfilms Rekordbesucherzahlen und erzielte hohe Gewinne, doch ab 1930 spiegelten sich die Auswirkungen der Depression auch im Filmgeschäft wider. Den finanziellen Einbußen an den Kinokassen folgten Einsparungen und Kündigungen, die zum Bankrott zahlreicher Studios führten. Hauptleidtragende waren die großen Filmkompanien, die in den 1920er Jahren – u.a. beim Kauf zahlreicher Theater für ihre Kinoketten – optimistisch expandiert hatten, während die kleinen Studios, wie etwa das der Brüder Disney, die Verluste besser verkraften konnten. Nach 1933 trat bei den großen Studios eine Besserung der Lage ein, und im Sommer 1936 schrieben die wichtigsten Firmen wieder schwarze Zahlen. Der Erfolg von Walt Disneys Filmen ab 1929 ist eng mit der Weltwirtschaftskrise verkoppelt. Entführten die Spielfilme ihr Publikum aus dessen tristen Alltag in die Traumwelten der Filme, so brachten die Cartoonfiguren es zum Lachen und halfen, das eigene Leid zu kompensieren.²⁷ Insbesondere die Geschichte der *Three Little Pigs* gilt landläufig als Fabel auf die Depression, und der Song „Who’s afraid of the Big Bad Wolf“ wurde unerwartet zu einem Hit.

Doch nicht nur finanziell, sondern auch moralisch stand Hollywood durch die Depression unter Druck. Als Lasterhöhle in Verruf geraten, trug die Filmindustrie eine vermeintliche Mitschuld an der Fehlentwicklung Amerikas, die den wirtschaftlichen Niedergang des Landes auslöste. Die Abhängigkeit Hollywoods von der öffentlichen Wahrnehmung und dem damit einhergehenden Erfolg an den Kassenschaltern führten nun dazu, dass der amerikanische Film in den 1930er Jahren zur meist kontrollierten Unterhaltungsform in den USA wurde. Uneins in der Frage, ob der Film erzieherischen Charakter habe oder bloße Unterhaltung sei, stimmte man jedoch in der Ansicht überein, dass der Film als audiovisuelles Massenmedium einen übermächtigen Einfluss auf die Zuschauer ausübt, den es zu kontrollieren galt:

„Although these debates have focused on the content of structure of the entertainment form, their real concern has been with the effects on consumers and with underlying issues of class and cultural power.“²⁸

Die drohende staatliche und kommunale Zensur sowie der Druck verschiedener Interessenverbände lösten in Hollywood einen Klimawechsel aus. Die nun produzierten Filme hatten mit den politischen und sozialen Werten sowie den Moralvorstellungen der einflussreichen Organisationen – Kirchen, Parteien und anderen Interessengruppen – übereinzustimmen, um das Publikum nicht mit kontroversen Filmen vom Kinobesuch abzuhalten. Um einer externen Kontrolle zuvorzukommen und öffentliche Kritik, die dem Geschäft schaden könnte, rechtzeitig auszuschalten, rief die Filmindustrie eine freiwillige Selbstkontrolle ins Leben. Auf der Grundlage früherer Richtlinien entwickelte die 1922 gegründete Handelsorganisa-

27 „Donald Duck in den Cartoons wie die Unglücklichen in der Realität erhalten ihre Prügel, damit sich die Zuschauer an die eigenen gewöhnen.“ Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Gesammelte Schriften 3*. Frankfurt am Main 1997, S. 160.

28 Tino Balio, *Grand Design. Hollywood as a modern business enterprise, 1930–1939. History of the American Cinema*. New York 1993, S. 41.

tion Motion Picture Producers and Distributors of America Inc. (MPPDA) 1930 den *Motion Picture Production Code*, der vorgab, welche Darstellungen auf der Leinwand zu vermeiden seien. Der Code erwies sich zunächst als wirkungslos, so dass 1934 die Production Code Administration (PCA) – besser bekannt als das Hays Office, wie die Behörde nach dem Vorsitzenden der MPPDA Will Hays auch genannt wurde – eingerichtet wurde, um die Einhaltung der Kodexvorschriften zu kontrollieren. Nach einer weiteren Überarbeitung des Kodex im Jahre 1935 setzten sich die Vorschriften unter Androhung von Strafen und öffentlichem Druck weitgehend durch, so dass 1937 bereits 97 Prozent aller aufgeführten Filme den Genehmigungsstempel der Behörde trugen.²⁹ Im Unterschied zu externen Kontrollen, deren Ziel es gewesen wäre, kontroverse Filme nicht zuzulassen und deren Genehmigung zu verwehren, war es gerade die Aufgabe der Selbstkontrolle, Filme so zu beeinflussen, dass sie das notwendige Genehmigungssiegel der Behörde bekamen, wie folgendes Zitat eines Mitarbeiters der Production Code Administration zeigt: „No, we never refused seals. We were in the business of granting seals. The whole purpose of our existence was to arrange pictures so we could give seals.“³⁰ Im Unterschied zu einer Zensur, die Filme erst nach ihrer Fertigstellung begutachtete und beanstandete Szenen zensierte, ermöglichte die Selbstregulierung der Production Code Administration, dass Einwände gegen das Drehbuch und dessen Umsetzung aktiv in die Gestaltung der Filme und Cartoons einbezogen werden konnten, bevor sie als fertige Produkte in die Kinos kamen. Die Behörde konnte so den Ruf der Filmindustrie schützen und langfristig die wirtschaftlichen Interessen der Branche sichern.

Walt Disneys Konservatismus, den er ab den 1930er Jahren nach außen zeigte, sowie der Naturalismus seiner bei Groß und Klein beliebten Cartoons kamen der Filmindustrie und Gesellschaft in dieser Zeit gerade recht. Noch zwischen 1928 und 1932 waren die rustikalen, raubeinigen Scherze der Disney Cartoons immer wieder zum Gegenstand der Zensur geworden, die zur Wahrung sittlicher Werte mahnte.³¹ Beispielsweise musste Disney auf Druck amerikanischer Frauenverbände und Jugendschutzorganisationen ab 1931 auf die Darstellung unbeklei-

29 Bei einer Videokassette der *Gold Diggers of 1935* ist z.B. zu lesen: „This picture approved by the Production Code Administration of the Motion Picture Producers & Distributors of America. Certificate No. 580.“

30 Zitiert nach Lea Jacobs, *Industry Self-Regulation and the Problem of Textual Determination*. In: Matthew Bernstein (Hg.), *Controlling Hollywood. Censorship and Regulation in the Studio Era*. New Brunswick 1999, S. 90.

31 Eine unausgesprochene Regel im Studio Ende der 1930er Jahre verbot, dass männliche und weibliche Mitarbeiter Kontakt zueinander haben sollten. Tatsächlich gab es jedoch viele Beziehungen. Die Königsdisziplin der Animation war den männlichen Mitarbeitern vorbehalten, Frauen arbeiteten fast ausschließlich als Tuschezeichner und Koloristen. In einem Handbuch für neue Mitarbeiter von 1938 ist zu lesen: „All inking and painting of celluloids, and all the tracing done in the Studio, is performed exclusively by a large staff of girls known as Inkers and Painters. ... This is the only department in the Disney Studio open to women artists.“ Zitiert nach Michael Barrier, *The Animated Man*, S. 130.

deter Euter, wie sie die Kuh Klarabella bisher trug, verzichten.³² Während Betty Boop, Droopy und Duffy Duck sowie ihre Väter Max Fleischer, Tex Avery und Chuck Jones weiterhin der wilden Anarchie der Animationswelt – auch musikalisch in den Jazzcartoons Fleischers – so obsessiv wie möglich huldigten, unterwarf Disney seine Figuren bald den gleichen Moralkodizes, wie sie auch für deren menschliche Schauspielerkollegen in Hollywood galten. In den folgenden Jahren wandelte sich Mickey Mouse vom derben, sadistischen Charakter aus *Steamboat Willie* zum umgänglichen, sympathischen Aushängeschild des Studios:

„Hatte Mickey, der ‚sexbesessene Nager‘ (Harpo Marx), seine Zuneigung zur Mäusin Minnie zuerst noch ausschließlich in der Form von Zudringlichkeiten gezeigt, mauserte er sich nun zum manierlichen Vorstadtkavalier, der mit adrett verpackten Geschenken und gepflegtem Kavaliertil zu beeindrucken versuchte.“³³

Nach den Ausflügen der Silly Symphonies auf Friedhöfe (*The Skeleton Dance* 1929), zu Kannibalen (*Cannibal Capers* 1930) oder gar in die Hölle (*Hell's Bells* 1929) ließ man sich von nun an von den Märchen Hans Christian Andersens oder der Gebrüder Grimm inspirieren, hielt sich abseits vom Sumpf der Städte und zeichnete die Figuren – meist Tiere, Blumen, Bäume – niedlich, farbenfroh und weitgehend asexuell. Auch Walt Disney, der bis zum großen Streik von 1941 in der Öffentlichkeit und wohl auch in der eigenen Selbstwahrnehmung als moralisch integerer, christlicher und für seine Mitarbeiter sorgender Musterfall des „Amerikanischen Traums“ galt, nahm den häufig antisemitischen Angriffen gegen das unmoralische Hollywood den Wind aus den Segeln. Zwar wurden in späteren Ausstrahlungen der Cartoons oder Trickfilme insbesondere nun die als rassistisch wahrgenommenen Sequenzen herausgenommen (wie z.B. in *Fantasia* 1968 in der Beethoven-Passage die stereotype Darstellung schwarzer „Zentaurettinnen“ als Dienerrinnen), doch in diesen Jahren fiel das Disney-Studio selten mit der Darstellung von Sex und Gewalt auf. Bei *Fantasia* hatte die Zensur allerdings die barbusigen Zentaurettinnen zu bemängeln, so dass diese mit Blumengirlanden geschmückt wurden. Der Zensur oder der Studiopolitik geschuldet ist vermutlich auch die augenfällige Diskrepanz zwischen den eher mädchenhaften Lolitas in der veröffentlichten Fassung und der mit sichtlicher Freude gezeichneten üppigen Sinnlichkeit in den Skizzen zu derselben Passage.³⁴ Auch die in der *Rite of Spring*-Passage dargelegte Evolutionstheorie Darwins kollidierte bereits zur Erstausstrahlung des Films

32 Im Herbst 1932 trafen sich zahlreiche Mitarbeiter von Disney bei Art Babbitt zuhause, um Aktmodelle zu zeichnen. Disney bat ihn darum, diese Sitzungen einzustellen: „Suppose it got in the newspapers that a bunch of Disney artists were drawing naked women in a private home. It wouldn't sit very well.“ Stattdessen wurden künftig im Studio selbst Kunst- und Zeichenklassen mit großem Erfolg angeboten. Vgl. Neal Gabler, *Walt Disney*, S. 174f.

33 Jens Balzer, *Was ein Mensch ist, hat auch eine Hose zu tragen*. In: http://www.BerlinOnline.de/aktuelles/berliner_zeitung/feuilleton/.html/97718.html, 18. Dezember 2009.

34 Skizzen der Zentaurettinnen für *Cydalise* sind abgebildet bei John Culhane, *Walt Disney's Fantasia*. New York 1983, S. 139.

mit den Vorstellungen einiger religiöser Gruppen, die das Modell des Kreationismus bevorzugten.³⁵

1.3 IM DIENSTE DER PROPAGANDA

Neben der Wahrung religiöser und moralischer Werte sorgte die Production Code Administration bis 1941 dafür, dass das wichtigste Ziel der Filmindustrie „Entertainment“ hieß und die Filme – insbesondere angesichts der Filmpolitik in totalitären Staaten – frei von politischen Aussagen blieben. Will Hays erklärte 1938:

„Entertainment is the commodity for which the public pays at the box office. Propaganda disguised as entertainment would be neither honest salesmanship nor honest showmanship.“³⁶

Nach dem japanischen Angriff auf Pearl Harbor am 7. Dezember 1941 und der Kriegserklärung Deutschlands und Italiens am 11. Dezember an die USA änderte sich diese Einstellung. War die Filmindustrie in den 1930er Jahren bis auf einige Ausnahmen (z.B. *Black Fury*, Warner Bros. 1935; *Blockade*, United Artists 1938; *Confessions of a Nazi Spy*, Warner Bros. 1939) von aktuellen sozialen und politischen Themen weitgehend abgeschnitten gewesen, wurde der Film nach Kriegsausbruch plötzlich das Hauptinstrument, die Bevölkerung zu informieren, auf den Krieg einzuschwören und um Verständnis für Rationierungen, Steuererhöhungen und Einberufungen zu werben:

„Always controversial, the messages in American movies took a new urgency as the world careened into war in 1939. The war was an irresistible subject for Hollywood, but it also threatened the comfortable and profitable assumptions of the code and the doctrine of „pure entertainment.““³⁷

In zahlreichen der als Unterhaltung für Erwachsene gedachten Cartoons war von Beginn an reichlich politisches Material zu finden. Bereits der Erste Weltkrieg hatte 1914 Einzug in die Zeichentrickfilme gehalten, sei es in den beliebten Folgen mit Colonel Heeza Liar, den Figuren Mutt und Jeff oder in der dokumentarischen Zeichentrickpassage *The Sinking of the Lusitania* (1918), mit der Winsor McCay den Untergang des von Deutschen beschossenen Passagierschiffes illustrierte.³⁸

35 Vgl. Marc Clague, *Playing in 'Toon: Walt Disney's Fantasia (1940) and the Imagineering of Classical Music*. In: *American Music*. Vol. 22, Nr. 1 (Frühling 2004), S. 91–109.

36 Zitiert nach Richard Maltby, *Hollywood Cinema*. Maldon 2003, S. 270.

37 Clayton R. Koppes und Gregory D. Black, *Hollywood Goes To War. How Politics, Profits, and Propaganda Shaped World War II Movies*. New York 1987, S. 16.

38 Interessanterweise stieg Kaiser Wilhelm II. in den Cartoons des Ersten Weltkriegs zu einer der beliebtesten Figuren der Animatoren auf.

In den 1920er Jahren hielten sich die Cartoons mit wenigen Ausnahmen aus dem Weltgeschehen heraus:

„American cartoons, with the exception of a couple of anti-Bolshevik works released during the Red Scare (1919-20), largely divorced themselves from international events and embraced the halcyon years of the 1920s.“³⁹

Die weltweite wirtschaftliche Depression und das Unbehagen in Anbetracht der sich verbreitenden totalitären Regierungen beschäftigten die Cartoons der 1930er Jahre. Bereits am 18. September 1933 hat *Bosko's Picture Show* der Reihe *Looney Tune* der Warner Bros. Premiere, in der neben den Komikern Laurel und Hardy sowie den Marx Brothers auch Adolf Hitler auftaucht. Einen weiteren Kurzauftritt zu Friedenszeiten hat Hitler 1937 in *She was an Acrobat's Daughter*, ebenfalls in der Reihe *Looney Tune*. Während andere Studios noch bis zum tatsächlichen Kriegseintritt der USA an der isolationistischen Grundstimmung Amerikas festhielten, nahmen die Filme und Cartoons der Warner Bros. in den folgenden Jahren immer wieder Stellung gegen das nationalsozialistische Deutschland und forderten die Intervention der USA.

„Zwischen 1937 und 1941 produzierte die Trickfilmabteilung von Warner Bros. in ‚Termite Terrace‘ 23 Cartoons, die sich direkt mit dem Krieg in Europa, der Wehrdienstpflicht in Friedenszeiten und der militärischen Einsatzbereitschaft beschäftigen.“⁴⁰

Mit dem Einzug des Tons wurde auch die Musik zur Trägerin von Botschaften. Kurze Zitate, komplette Songs wie Warner Bros. ‚We Did It Before and We Can Do It Again‘ oder das bekannte Motiv aus Beethovens *Fünfter Symphonie* wurden mit dem Sieg der Alliierten assoziiert.⁴¹ Warner Bros. stellten sich mit ihren Filmen nicht nur gegen die aufkommenden faschistischen Organisationen in den USA, sondern auch gegen die amerikanische Isolationspolitik innerhalb und außerhalb der Regierung sowie gegen die Haltung der PCA, keine Filme über den Nationalsozialismus zu drehen. Obwohl das Unternehmen vor der Machtübernahme Hitlers einen maßgeblichen Anteil am deutschen Filmmarkt innehatte, waren es die Warner Bros., die bereits im Juli 1934 als erstes Studio ihre Geschäftsbeziehungen mit dem Deutschen Reich beendet hatten. Die anderen Studios, unter ihnen Disney, wollten auf diese wichtige Einkommensquelle nicht verzichten. Man hielt die Nationalsozialisten für eine „vorübergehende wirtschaftliche Unannehmlichkeit und nicht für eine Bedrohung“⁴² und exportierte weiterhin Filme. Dass nach September 1935 der Filmprüfstelle in Berlin keine Anträge für Disney-Filme mehr vorlagen, diese zur öffentlichen Vorführung im Deutschen Reich zu-

39 Michael S. Shull und David E. Wilt, *Doing Their Bit. Wartime American Animated Short Films, 1939–1945*. Jefferson, North Carolina 1987, S. 21.

40 Michael E. Birdwell, *Das andere Hollywood der dreißiger Jahre. Die Kampagne der Warner Bros. gegen die Nazis*. Wien 2000, S. 53.

41 Auch die englische BBC verwendete ab 1938 für ihre deutschsprachige Sendung den Beginn der Symphonie, zunächst gespielt von vollem Orchester, dann auf einer Pauke als Morsezeichen.

42 Ebenda, S. 37.

zulassen,⁴³ hatte weniger politische denn wirtschaftliche Gründe: Hohe Steuern und Beschränkungen bei der Devisenausfuhr machten den deutschen Markt für Walt und Roy Disney unattraktiv.

Während die Chefs der anderen Studios, die wie die Brüder Warner mit wenigen Ausnahmen jüdisch und meist Einwanderer der ersten oder zweiten Generation waren, zwischen 1933 und 1940 antinationalsozialistische und andere politisch kontroverse Filme auch aus Furcht vor Pogromen in den USA vermieden, ist über Disney zu lesen, dass er wie Henry Ford ein Bewunderer des nationalsozialistischen Deutschlands gewesen sei. Bei seiner Europareise 1935 hatte Disney neben Papst Pius XI. auch Benito Mussolini in Italien getroffen. Nach seiner Rückkehr antwortete er auf die Frage, was er über die politischen Spannungen in Europa nach dem Aufstieg Adolf Hitlers denke, dass er nicht alarmiert sei:

„When a dispatch from Chicago says ‚150 stricken by heat‘ it sounds as if the whole Middle West were burning, but when you find that one prostration was in Columbus, one in Omaha, and so on, and millions of people are going their business as usual, it doesn't seem so bad, though the reports are quite truthful.“⁴⁴

Als einzige Chefs der Filmindustrie hießen er und Hal Roach, der 1937 auf Druck der antinationalsozialistischen Mitglieder der Filmgemeinde eine Kooperation mit Benitos ältestem Sohn, dem Filmproduzenten Vittorio Mussolini, absagen musste, Leni Riefenstahl bei ihrer Werbetour für den Dokumentarfilm *Triumph des Willens* im November 1938 in Hollywood willkommen, nur wenige Tage nach den Pogromen der „Reichskristallnacht“. Leni Riefenstahl zeigt sich in ihrer Biografie begeistert von Disney und dankbar, dass er sich dem Boykott der Anti-Nazi-League gegen ihre Person verweigert:

„Anders verlief es mit Walt Disney. Auch er hatte mich eingeladen. Schon am frühen Vormittag empfing er uns in seinen Studios und verbrachte den ganzen Tag mit uns. Geduldig, aber auch stolz, zeigte er uns, wie seine Trickfiguren entstehen, erläuterte seine ungewöhnliche Technik und ließ uns seine Skizzen sehen, die er für seine neue Produktion *Der Zauberlehrling* entworfen hatte. Ich war fasziniert – für mich war Walt Disney ein Genie, selbst ein Zauberer, dessen Fantasien unbegrenzt schienen.“⁴⁵

Disney habe sich noch Teile des Olympia-Films zeigen lassen wollen, dies dann aus Furcht vor den Initiatoren des Boykotts aber unterlassen.⁴⁶

43 Vgl. Filmographie in Carsten Laqua, *Wie Mickey unter die Nazis fiel. Walt Disney und Deutschland*. Reinbek 1992, S. 220–232.

44 Zitiert nach Neal Gabler, *Walt Disney*, S. 223.

45 Leni Riefenstahl, *Memoiren*. München 1987, S. 326 f. Walt Disney empfing allerdings auch trotz seiner späteren Kommunistenfurcht 1930 den sowjetischen Regisseur Sergej Eisenstein. Plathaus zufolge ließen die gemeinsamen ästhetischen Ziele gegensätzliche politische Haltungen vergessen. Andreas Plathaus, *Von Mann und Maus. Die Welt des Walt Disney*. Berlin 2001, S. 66.

46 Sowohl Adolf Hitler als auch sein Propagandaminister Joseph Goebbels waren große Anhänger der Disney Filme. Im Reichfilmsarchiv lagerte eine illegale Kopie von *Fantasia* mit schwedischer Moderation. Im Kommentar zur *Pastoral Symphony* ist dort zu lesen: „Disney führt in eine nach Hollywood-Manier verniedlichte Welt von schwarzen und weißen Pegasusen mit ihren Kindern, Centaurettinnen mit Schminkstift und Puderquasten, mit kleinen Cupidos

In seiner tendenziösen Monografie *Walt Disney. Genie im Zwielicht* schreibt Marc Eliot, dass man Disney auch des Öfteren in Begleitung seines Beraters Gunther Lessing auf Kundgebungen und Versammlungen der amerikanischen Nazi-Partei habe antreffen können.⁴⁷ Diese auch in anderen Publikationen zitierte Information beruht auf einem Gespräch mit Arthur Babbitt, dessen abgekühlte Beziehung zu Disney durch seine Rolle beim Streik von 1941 diese Erinnerung mit Vorsicht behandeln lässt. Bei den Versammlungen seien zahlreiche namhafte Hollywood-Persönlichkeiten anwesend gewesen. Darüber hinaus habe Disney die anti-interventionistische Organisation *America First* unterstützt, die im September 1940 gegründet worden war, und der Republikaner, Gegner des New Deals, enttäuschte Anhänger Roosevelts und andere Isolationisten angehörten.⁴⁸ Man verdächtigte insbesondere einige Mitglieder des Filmgeschäfts in Hollywood, die „Kriegstreiberei“ zu unterstützen und war der Meinung, dass Hollywood seine unterhaltenden Filme mit Propaganda durchsetzte, um die Vereinigten Staaten in den Krieg zu führen. Am 9. September 1941 wurde auf Betreiben der Interventionsgegner ein Unterausschuss des Senats eingerichtet, der die Kriegspropaganda in Spielfilmen untersuchen sollte.

Mit dem Angriff auf Pearl Harbor und der Kriegserklärung Deutschlands an die USA änderte sich die Einstellung derer, die eine Bedrohung durch den Nationalismus bisher als Übertreibung von „subversiven Elementen, die nach Krieg lechzten,“⁴⁹ ausgemacht hatten. Ab sofort sollten Einfluss und Beliebtheit Hollywoods genutzt werden, um den Krieg auch durch die Macht der Unterhaltungsmedien zu gewinnen. Die Zeichentrickbranche erwies sich dabei als besonders attraktiver Partner, da sie Abläufe unabhängig von Darstellern oder Situationen präzise und realistisch – insbesondere bei Lehr- und Trainingsfilmen – wiedergeben konnte. Darüber hinaus war die Botschaft in den Cartoons so verpackt, dass sie ihr Publikum – seien es die GIs oder die unter den Rationierungen leidenden Amerikaner zuhause – unterhielten und zerstreuten.

Disneys Figuren erfreuten sich zu dieser Zeit bereits großer Beliebtheit und wurden gerne als Embleme für Flugzeug- oder Marineeinheiten angefordert. Zwischen 1942 und 1945 erhielt das Disney-Studio darüber hinaus von verschiedenen Regierungseinrichtungen Aufträge für Zeichentrickfilme und Cartoons, so dass eigene Vorhaben des Studios (u.a. die Verfilmung von *Peter Pan*) auf spätere Zeiten verschoben werden mussten. Nach den ersten Filmen für die Navy zum The-

und Bacchus, Zeus, Morpheus und der Mondgöttin Artemis. (Dem deutschen Beschauer dürfte die Vermengung einer Beethoven-Symphonie mit Hollywooder Grotteskkomik und Süßlichkeit unverständlich sein.)“ Bereits um den Jahreswechsel 1940/1941 lud Joseph Goebbels andere Parteigrößen nach Schwanenwerder ein, um trotz des Verbots amerikanischer Filme *Fantasia* anzuschauen. Vgl. Carsten Laqua, *Wie Mickey unter die Nazis fiel*, S. 103f.

47 Marc Eliot, *Walt Disney. Genie im Zwielicht*. München 1993, S. 149. Neal Gabler zufolge war das unwahrscheinlich, „not only because Walt had little enough time for his family, much less political meetings, but because he had no real political leanings at the time.“ Etwas später nennt er Disney „something of a political naïf.“ Neal Gabler, *Walt Disney*, S. 448f.

48 Michael E. Birdwell, *Das andere Hollywood der dreißiger Jahre*, S. 58 und S. 149.

49 Ebenda, S. 185.

ma Flugabwehr stellte das Studio Lehrfilme für Piloten, Seeleute, Krankenschwestern und Techniker aller Art her. Der bekannteste Cartoon *The New Spirit* (1942) geht auf einen Auftrag des Schatzamtes (Treasury Department) zurück, das durch ein neues Steuergesetz 1942 plötzlich vor der Aufgabe stand, 15 Millionen neue Steuerzahler erreichen zu müssen, und stand unter dem Motto „Taxes to beat the axes.“⁵⁰ Vom War Production Board beauftragt war der Cartoon *Out of the Frying Pan into the Firing Line* (1942), in der Minnie Mouse stellvertretend für alle anderen amerikanischen Hausfrauen aufgefordert wird, die Fettreste aus der Küche zu sammeln, da daraus Waffen für die Armee gefertigt werden können. Ein anderer Cartoon wirbt dafür, Kinder schutzimpfen zu lassen (*Defense Against Invasion*, CIAA 1943). Neben zahlreichen Auftritten von Donald Duck als Soldat (*The Vanishing Private*, RKO 1942; *Home Defence*, RKO 1943; *Commando Duck*, RKO 1944) arbeitet er in *Der Fuehrer's Face* (RKO 1943) selbst in einer deutschen Munitionsfabrik und erwacht aus diesem Alptraum als freier, amerikanischer Bürger glücklich im eigenen Bett – in seinen Armen die amerikanische Freiheitsstatue fest umklammernd. Der Kurzfilm gewann 1942 den Oscar als bester Cartoon. Das im Cartoon eingeführte Lied „We heil, we heil, right in the Fuehrer's Face“ wurde laut Reitberger ein großer Erfolg und auch von den Soldaten an der Front gerne gesungen.⁵¹ Ein weiterer Propaganda-Film, *Education for Death* (RKO 1943), schildert die Erziehung des jungen Hans in der Hitler-Jugend zum emotionslosen Nazi, der als Erwachsener Bücher verbrennt und Kirchen anzündet. Neben diesen Regierungsaufträgen – pro Jahr in dieser Zeit über hunderttausend Meter Film – finanzierte Disney selbst mit *Victory Through Air Power* (1943) die Verfilmung eines Sachbuches von Alexander de Seversky, das den Einsatz von Langstreckenbomben befürwortet. Darüber hinaus nahm er an einer Werbetour der Amerikanischen Regierung in die Staaten Südamerikas teil und drehte mithilfe einer Bürgerschaft des State Departments den Film *Saludos Amigos* (1942), der in diesen Ländern für die Belange der USA werben sollte und später in *Three Caballeros* (1945) einging – Disneys letzter Film während der Kriegszeit.

1.4 DAS ENDE DES GOLDENEN ZEITALTERS

Das Jahr 1941 veränderte die Lage im Disney Studio einschneidend, fielen doch in diesem Jahr der Angriff auf Pearl Harbor, der Streik der Mitarbeiter und der kommerzielle Misserfolg von *Fantasia* zusammen. Finanziell hatte sich der Welt-

50 Über das Radio erfährt Donald Duck, dass es ein patriotischer Akt sei, die Steuern möglichst umgehend zu bezahlen und die Kriegsführung damit zu unterstützen. Donald bringt daraufhin seine Steuern persönlich nach Washington und hilft damit der amerikanischen Armee, deutsche sowie japanische Flotten, Panzer und Flugzeuge zu zerstören. Während ein Chor „God Bless America“ singt, gemahnen die Worte Roosevelts heroisch an die großen Freiheiten, die es zu verteidigen gilt. 1943 kam eine ergänzte Fassung des Cartoons als *The Spirit of '43* in die Kinos.

51 Reinhold Reitberger, *Walt Disney*, S. 103.

krieg in Europa schon ab 1939 negativ auf das Disney Studio ausgewirkt, da die wichtigen Einkünfte aus dem europäischen Markt wegfielen. Amerikas Eintritt in den Krieg im Dezember 1941 verminderte nicht nur Disneys Stab an sorgsam ausgebildeten Mitarbeitern, sondern erschwerte auch die Versorgung mit notwendigem Material, insbesondere für die Farbfilme. Hinzu kam, dass wenige Tage nach dem Angriff auf Pearl Harbor 700 Mann einer Flugabwehreinheit für mehrere Monate ihr Lager auf dem Gelände des Disney Studios aufschlugen, um eine nahe gelegene Firma abzusichern. Noch während dieser Einquartierung fing Disney an, Schulungsfilme für die Marineflieger zu drehen, denen Aufträge anderer Regierungsstellen folgten. Zwar war das Disney Studio hierdurch einerseits ausgelastet und musste – wofür es offenbar Pläne gab⁵² – für die Kriegszeit nicht schließen, andererseits konnte die Priorität des Studios nun nicht mehr auf den eigenen Projekten liegen. An die Stelle weiterer phantastischer Trickfilme traten, wie oben erwähnt, die Cartoons für das Militär und andere Propagandazwecke.

Die hohen Produktionskosten von *Fantasia* und *Pinocchio* stellten das Studio darüber hinaus vor finanzielle Schwierigkeiten und zogen beim Vertrieb von *Fantasia* qualitative Abstriche nach sich. Hatte das Disney Studio die Kriegszeit durch die Regierungsaufträge und die kommerziellen Erfolge von *Dumbo* (1941) und *Bambi* (1942) aus finanzieller Sicht relativ unbeschadet überstanden, verschlechterte der sich ab März 1941 über neun Wochen hinziehende Streik die Stimmung im Studio grundlegend. Relativ spät hatten sich die Zeichner der Trickfilm-Studios zur Screen Cartoonists Guild zusammengeschlossen. Während in anderen Studios die Mitarbeiter sich bereits Mitte der 1930er Jahren politisch und gewerkschaftlich organisierten, hatte die künstlerische Aufbruchsstimmung im Disney Studio damals die hohen Arbeitsanforderungen aufgewogen: „The Disney employees found their community in the artistic enclave of Hyperion.“⁵³ Dies hatte sich nun gewandelt.⁵⁴ Disney widersetzte sich lange Zeit dem Einfluss einer von außen kommenden Gewerkschaft und förderte die Bildung einer innerbetrieblichen Vereinigung, was den Protest der Gewerkschaftler verstärkte. Als Walt Disney seinen Chefzeichner Art Babbitt – verantwortlich unter anderem für die Animation der *Nutcracker Suite* und *The Pastoral Symphony* in *Fantasia* – wegen seiner Mitgliedschaft in der Gewerkschaft rechtswidrig entließ, solidarisierten sich auch nicht gewerkschaftlich organisierte Zeichner und streikten. Der Streik war für Walt Disney ein schwerer Schlag, in dessen Folge er durch seine kompromisslose Haltung einige seiner wichtigsten Mitarbeiter – neben Art Babbitt auch Bill Tytla, der für die Passagen *Night on Bald Mountain* und *Ave Maria* verantwortlich war, aber auch sein persönliches Interesse an der Fortentwicklung des Zeichentrickfilms verlor. Hatte ihn der Misserfolg von *Fantasia* bereits entmutigt, fühlte sich Walt Disney durch die Organisation seiner Mitarbeiter in Gewerk-

52 Marc Eliot, *Walt Disney*, S. 195 und Reinhold Reitberger, *Walt Disney*, S. 102.

53 Neal Gabler, *Walt Disney*, S. 157.

54 Für *Snow White* arbeiteten die Mitarbeiter beispielsweise gegen Ende 24 Stunden am Tag in Schichten zu je acht Stunden, meist sieben Tage die Woche. Die Überstunden wurden nicht bezahlt. Neal Gabler, *Walt Disney*, S. 264.

schaften persönlich verletzt,⁵⁵ da die von ihm als Hingabe an das Studio und den Zeichentrickfilm geforderte Mehrarbeit nun als Ausbeutung gewertet wurde. Auch die Mitarbeiter trauerten früheren Zeiten nach, den „good old days when we had a big happy family all packed into a small building... In those days every man in the organization had the good old ‚do or die for Disney‘ spirit.“⁵⁶

Die fabrikähnliche Organisation des Großbetriebs hatte den Aufbruchsgest der früheren Jahre und die besondere Atmosphäre, die sich im gemeinsamen Experimentieren und ständigem Lernen gezeigt hatte, eingebüßt.⁵⁷ Die Kurzfilmabteilung wurde zu einer Art Stiefkind des Studios, die weiterhin kein Geld einbrachte, für die Produktion der langen Trickfilme fehlten jedoch die Mittel und die geeigneten Mitarbeiter. Die neuen Projekte – *Make Mine Music* (1946), *Song of The South* (1946), *Fun and Fancy Free* (1947), *Melody Time* (1948) und *So Dear to My Heart* (1949) – haben zwar teilweise hervorragende Trickfilmsequenzen (insbesondere *The Whale Who Wants to Sing in the Met*), doch fehlen ihnen die Geschlossenheit und der Einfallsreichtum früherer Filme. Erst in den 1950er Jahren knüpft das Studio mit Filmen wie *Cinderella* (1950), *Alice in Wonderland* (1951), *Peter Pan* (1953), *Lady and the Tramp* (1955) und *Sleeping Beauty* (1959) an die frühere Meisterschaft an, doch seine künstlerische Führungsrolle im Kurzfilm hatte das Disney-Studio inzwischen abgegeben:

„During the war years, the aesthetic leadership in animation began to shift. Disney remained the master of lifelike animation and the only successful producer of feature length films. But the artists and directors at Warners and MGM took the lead in the field of short films, creating the wild, boldly funny cartoons that still delight the audiences.“⁵⁸

55 Die Angriffe der Demonstranten zielten dann auch überwiegend direkt auf Disney ab, der als alleiniger Firmenchef verantwortlich und u.a. durch Gunther Lessing nicht immer gut beraten war: „Walt Disney, you should be ashamed of yourself,“ rief beispielsweise Art Babbitt. Vgl. Neal Gabler, *Walt Disney*, S. 365.

56 Zitiert nach Neal Gabler, *Walt Disney*, S. 366. Bereits 1927 hatte Disneys Rollenwechsel vom Kollegen zum Chef einmal die Stimmung im Studio eingetrübt, allerdings erlaubte eine übersichtliche Zahl an Mitarbeitern – ca. ein Dutzend – damals noch, dass der direkte Kontakt erhalten blieb. Vgl. Michael Barrier, *The Animated Man*, S. 53.

57 Zu seiner politischen Wandlung auf dem Weg vom Sohn eines Sozialisten zum Studiotycoon sagte Disney: „A lot of my dad’s socialistic ideas began to go out of the window. ... Gradually I became a Republican.“ Zitiert nach Michael Barrier, *The Animated Man*, S. 170.

58 Charles Solomon, *Enchanted Drawings*, S. 125.