Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 30 (1988)
Heft: 161

Artikel: In a catoon you can do anything! : Die Animationsfilme von Tex Avery
Autor: Christen, Thomas
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-866773

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 06.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

In a cartoon you can do anything!

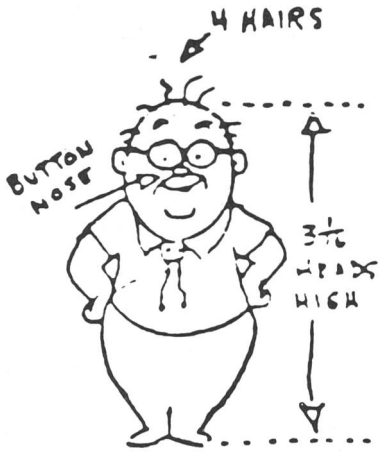
Die Animationsfilme von Tex Avery

Die lapidare Feststellung, dass in einem Trickfilm alles möglich sei, macht – zu den Zuschauern gewandt – auch der gezeichnete Indianer Heel-Watha im Animationsfilm BIG HEEL-WATHA (1944), nachdem er dies mit seiner ungewöhnlichen Art der Fortbewegung soeben vorgeführt hat. «In a cartoon you can do anything!», ist ein Motto, das eigentlich das Wesen des Genres charakterisiert, in besonderer Weise aber auf das Werk eines Mannes zutrifft, der zu Unrecht immer ein wenig im Schatten berühmterer Animationsfilmer – allen voran Walt Disney – gestanden hat und erst in den letzten Jahren vor allem im französischsprachigen Raum eine grösser werdende Fan-Gemeinde findet: *Frederic «Tex» Avery* (1908–1980).

«Filmer l'impossible» war (und ist), seit den Anfängen der Filmgeschichte in den Werken eines Georges Méliès als Möglichkeit vorgezeichnet, eine besondere Herausforderung und Chance für den Animationsfilm – allerdings mit Einschränkungen im kommerziellen, gegenständlich narrativen Trickfilm Hollywoodscher Provenienz im Vergleich etwa zur unabhängigen Avantgardeproduktion. Averys Filme gehören zum erstgenannten Bereich, auch wenn sie bisweilen seine Grenzen ausloten, und sie müssen an jenen fünf- bis zehnminütigen Filmchen gemessen werden, die als Vorfilme aufgeführt wurden und deren Beliebtheitsgrad in den dreissiger Jahren so rasch stieg, dass grosse Studios eigene Trickfilmabteilungen gründeten.

Was Avery von seinen amerikanischen Kollegen unterscheidet und seine Werke auszeichnet, ist nicht nur der ungeheure Reichtum an Einfällen und die weitgehende Vermeidung von Stereotypen (was sich nicht zuletzt darin zeigt, dass seine Filme kaum Serencharakter annehmen), sondern auch der Umstand, dass diese Trickfilme kaum für Kinder gedacht sind. Viele der Gags sind zu kompliziert, zu tiefgründig, als dass sie einfach nur lustig sind. Sie spielen gleichsam auf der ganzen Klaviatur des eigenen (und auch anderer) Genres, und es zeigt sich in diesen Filmen sehr deutlich, wie kontextabhängig Humor, wie wichtig dabei ein adäquates Verständnis ist. Tex Avery nimmt innerhalb der Geschichte des Animationsfilms eine Stellung ein, die jener eines W. C. Fields oder der Marx Brothers in der Filmkomik vergleichbar ist.

Figuren, die in mehreren Filmen Verwendung finden, wie das verrückte Eichhörnchen *Screwy Squirrel* oder der leicht zu unterschätzende, etwas melancholische Hund *Droopy*, gibt es bei Avery zwar auch, doch der Regisseur vermeidet es weitgehend, sich in einmal festgelegten Handlungsverläufen und Konstellationen zu bewegen. Zudem variiert er das übrige «Personal», mit dem sich die Hauptfiguren herumtollen – ganz im Gegensatz zu den doch eher schematischen Kreationen eines Walt Disney oder dem Paar «Tom & Jerry» von William Hanna und Joseph Barbera.



Gehauen wie gestochen

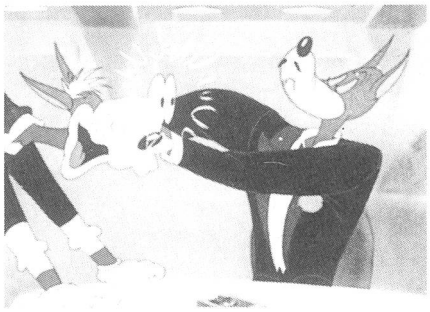
Im Universum der animierten Welt von Tex Avery erfahren Gewalt und Aggression eine besondere Verdichtung. Da wird geschossen, gehauen, gestochen. Die Figuren zerfallen buchstäblich in verschiedene Teile, werden so platt wie ein Blatt Papier gewalzt, gleichsam als gelte es notorisch zu beweisen: alles *nur* gezeichnet und in einer gezeichneten Welt ist eben *alles* möglich. Zwar lässt sich diese Tendenz auch bei anderen Animationsfilmern beobachten, aber bei Avery ist die Variationsbreite und die Geschwindigkeit, mit der alles vonstatten geht, augenfällig. In seinen Filmen scheint es in dieser Beziehung wirklich keine Grenzen zu geben. Und so schlägt das Geschehen bisweilen ins Unvorstellbare um, der feste Grund – sofern so etwas in einem Animationsfilm überhaupt existiert – wird brüchig, Abgründe öffnen sich. In SCREWBALL FOOTBALL (1940) sitzt ein dicker Mann neben einem Baby, das genüsslich an einem Eis lutscht. Der Mann schielt gierig nach dem Eis und versucht ununterbrochen etwas davon abzubekommen. Das «unschuldige» Baby in den Windeln hat schliesslich genug von der Belästigung und befördert den aufdringlichen Dickwanst mit einem gezielten Pistolenschuss ins Jenseits. In WHAT BUZZIN' BUZZARD (1943) versuchen sich zwei ausgehungerte Bussarde in Ermangelung einer Beute gegenseitig aufzufressen und überschreiten dabei permanent die Grenzen des guten Geschmacks. In LONESOME LENNY (1946) dient das Eichhörnchen Screwy Squirrel einem verwöhnten Hund als Spielzeug und kommt ob dessen Umarmungen zu Tode. Als letzte Geste zieht Screwy ein Schild hervor: «Sad ending, isn't it?»

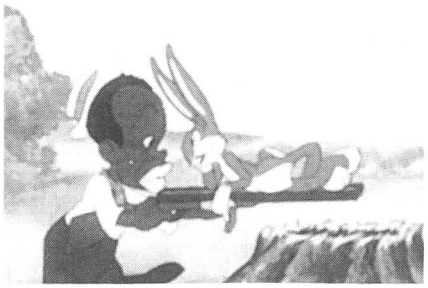
Nichts liegt diesen Filmen ferner als die niedliche Welt herziger, braver Tierfiguren, wie Bambi oder Dumbo, die sich in Disneys Langfilmen tummeln. Besonders deutlich wird dies zu Beginn von SCREWBALL SQUIRREL

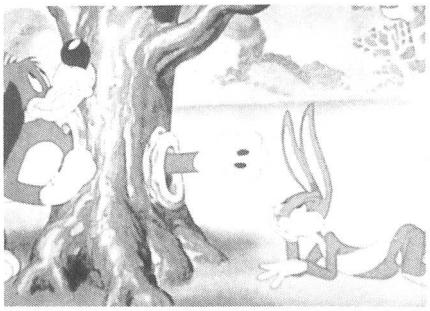
(1944), wo in den ersten Bildern das drollige Eichhörnchen Sammy erscheint, das brav Nüsse sammelt. Doch bald schon kreuzt Screwy Squirrel seine Wege, der Sammy nach dessen Rolle in diesem Film befragt. Als Sammy stolz behauptet, der Held zu sein, um den sich alles drehe, führt Screwy Sammy hinter einen Baum, schlägt ihn k.o. und reisst so die Initiative an sich: vorbei mit der Niedlichkeit, von nun an herrscht das nackte Chaos, Irrwitz und Wahnsinn breiten sich aus – in Worte nur schwer fassbar. Immer wieder kommt einem beim Betrachten dieser Filme der unergründliche, scheinbar grund-lose Mantel von Harpo Marx in den Sinn, aus dem Harpo die unvorstellbarsten Dinge hervorholen kann.
Der grösste Teil der Handlung von LONESOME LENNY besteht aus einer wilden Verfolgungsjagd zwischen Lenny und Squirrel. Wir sehen einen langgestreckten Gang mit vielen Türen, in denen die Figuren auftauchen und wieder verschwinden. Plötzlich multiplizieren sich die beiden Hauptfiguren. Zu ihnen gesellt sich nun ein halber Zoo und beteiligt sich an der rasenden Verfolgungsjagd: Elefanten, Hirsche, Giraffen... auch ein Chef und seine Sekretärin. Jeder scheint jeden zu verfolgen. Zur Erweiterung des Aktionsradius finden sich plötzlich an Fussboden und Decke noch Türen. Selbst das Abflussrohr einer Badewanne dient als Fluchtweg. Nur einmal, als eine Werksirene ertönt, kehrt in diesem irrwitzigen Chaos auf einen Schlag idyllische Ruhe ein. Die beiden Kontrahenden lassen sich zu einem Picknick nieder, und Screwy Squirrel liefert dem verdutzten Zuschauer die Erklärung für das kuriose Intermezzo: «Strong Union!»

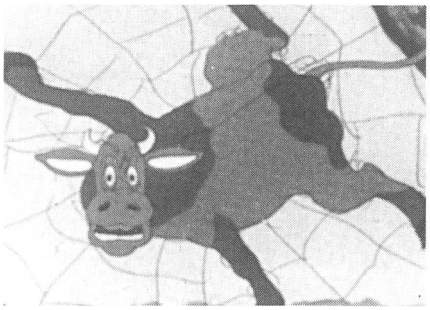
Der Kater in der Milchflasche: Hollywood steps out

Tex Avery scheint keinen Gag für zu ver-rückt, keine Wendung für zu abwegig, keine Entwicklung für zu versponnen zu halten. Eine der wenigen Eigenaussagen liefert hier gleichsam den Schlüssel für die Erklärung einer Haltung, die in ihrer Konsequenz wohl einmalig sein dürfte. In einem Interview mit Joe Adamson bezeichnet Avery die Slapstick-Filme eines Mack Sennett oder Charles Chaplin aus der Frühzeit des Kinos als Vorbilder für seine Cartoons. In diesen frühen Burlesken mit ihren ausgesprochen anarchischen Tendenzen – die bei Avery weiterleben –, sei mittels Trickverfahren oder akrobatischer Kunststücke









Die meisten Filme von Tex Avery überschreiten wieder und wieder diese Grenze zum Unmöglichen, Widersinnigen, Un-logischen

und dergleichen bereits vieles realisiert worden, was im realen Leben als unmöglich erscheine, etwa dass der Held mit seinem Auto zwischen zwei Züge gerate und dies, mit flachgedrücktem Wagen zwar, mehr oder weniger heil überstehe. Deshalb könne der Animationsfilm an diesem Punkt nicht stehenbleiben, müsse sich vielmehr auf sein spezifisches Potential besinnen. Und so sei es ihm, Avery, darum gegangen, die Fesseln, die der gegenständliche Film mit seinen realen Darstellern besitze, weit hinter sich zu lassen und sich ganz auf die Fähigkeiten des animierten Films zu konzentrieren, auch das Unmögliche möglich zu machen. Charlie Chaplin könne nicht in eine Milchflasche geraten, wohl aber der Kater in THE CAT THAT HATED PEOPLE (1948).

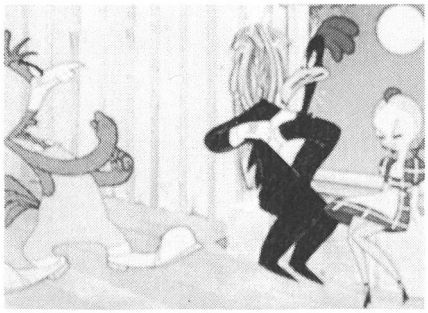
Die meisten Filme von Tex Avery überschreiten wieder und wieder diese Grenze zum Unmöglichen, Widersinnigen, Un-logischen. Manchmal entstehen dabei alptraumhafte Situationen. Ein Kater lässt sich in THE CAT THAT HATED PEOPLE auf den Mond schiessen, weil er genug hat von den tagtäglichen Quälereien und Demütigungen, die ihm die Leute auf dieser Welt antun. Doch der Traum vom «alone at last» dauert nur kurz. Was in der Folge alles an ihm vorbeizieht, könnte einem Surrealisten-Katalog entsprungen sein: Ein Mund wird von einem Lippenstift verfolgt, ein Bleistift von einer Spitzmaschine, ein Papier von einer wildgewordenen Schere, ein Hydrant von einem bellenden Hundehalsband. Als die Spitzmaschine dann auch noch den Schwanz des Katers wie einen Bleistift anspitzt, kommt dieser zur Einsicht, dass der Mond wohl auch nicht der richtige Platz für ihn sei, zieht einen neuen Bildhintergrund herunter (!), der einen Golfplatz zeigt, und schiesst sich selbst wie einen Golfball auf die Erde zurück. Der Kater bevorzugt also schliesslich doch den kleinen Alptraum, wo die Leute «lediglich» auf ihm herumtrampeln und Kleinkinder ihn durch die Luft wirbeln...

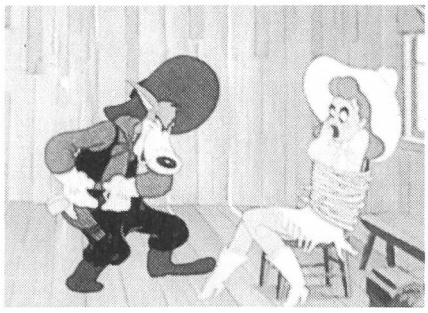
Metacartoons

Dass eine Filmfigur auf die Machart des Films, auf Filmspezifika hinweist, ja sie selbst zu nutzen weiss – wie der Kater, der einen anderen Hintergrund herunterzieht, um sich aus einer brenzligen Situation zu befreien – und damit eine (zusätzliche) reflexive Ebene einbringt, wird geradezu ein Markenzeichen von Averys Werken. Tex handhabt das Medium Film nicht

nur äusserst perfekt, er thematisiert es in seinen Filmen noch und noch.
Noch relativ geläufig sind die Schilder und Tafeln, die einem Insert gleich, das Geschehen kommentieren oder ironisch verfremden. Bei Avery tauchen sie aber gehäuft und oft an den unmöglichsten Orten auf: das Schild «Quiet, isn't it?» etwa, kommentiert einen spannungsgeladenen Moment, die Tafel «Sad ending» einen unkonventionellen Filmschluss. Etwas hintergründiger erscheint schon der Hinweis in BATTY BASEBALL (1944), wo am Stadioneingang die Aufschrift «W. C. Field» (eine Anspielung auf den Komiker W. C. Fields) erfasst wird und danach ein Insert verkündet: «The guy who thought of this corny gag isn't with us any more.» Und manchmal haben Schilder sogar entsprechende filmische Aktionen zur Folge: Die Aufschrift «Slow» bewirkt in THE EARLY BIRD DOOD IT (1942), dass sich die Verfolgungsjagd nun in extremer Zeitlupe weiterschleppt, während in einer ähnlichen Situation in LUCKY DUCKY (1949) die überraschten Betroffenen zum letzten Schild zurückkehren, als plötzlich die Farbe fehlt, um dort zu lesen: «Technicolor ends here!»

Avery liebt es, mit Filmgenres und filmischen Mustern zu spielen und diese ad absurdum zu führen. Das Personal des Rotkäppchen-Stoffes ist es in RED HOT RIDING HOOD (1943) leid, immerzu die gleiche alte Geschichte zu spielen. Die Darsteller rebellieren, und aus Rotkäppchen wird eine mondäne Nachtklubsängerin, während sich die Grossmutter in eine Nymphomanin verwandelt, die es auf den Wolf abgesehen hat. In THE SCREWY TRUANT (1945) muss Screwy dem Wolf sogar den Titelvorspann des Films zeigen, um ihn zu überzeugen, dass er mit Rotkäppchen in den falschen Film geraten ist. «One of these corny B-Pictures!», murrt der Wolf, und Avery führt den Gag weiter, indem der Film nun seinerseits eine Verballhornung des Rotkäppchen-Stoffes vornimmt, mit Screwy Squirrel, dem verrückten Eichhörnchen als Grossmutter...
Medienspezifische Eigenheiten, die in einem *normalen* Film höchstens als *Panne* erscheinen, werden bei Avery lustvoll und augenzwinkernd einbezogen. In DUMB HOUNDED (1943) nimmt ein als Sträfling entflohener Wolf eine Kurve derart schwungvoll, dass er dabei aus dem Filmbild und der Film seinerseits aus dem Laufwerk rutscht, so dass die Perforation sichtbar wird. In AVIATION VACATION (1941) verfängt sich scheinbar ein Haar im Lichtschacht des Projektors und stört den





Sinnbild und Verkörperung sexueller Begierden wird die Figur des Wolfs, der angesichts tanzender und singender Girls buchstäblich ausser sich gerät

Protagonisten bei einer Gesangsnummer, so dass er diese unterbricht und den Operateur auffordert, endlich für ein einwandfreies Bild zu sorgen. Einmal erscheint auch der Schatten eines «Zuschauers» störend im Bild. Als dieser sich trotz Aufforderung nicht setzen will, wird er von einem Protagonisten des Animationsfilms kurzerhand niedergeschlagen. Nicht besser ergeht es einem Zuschauer in WHO KILLED WHO? (1943), als der Inspektor seine Ermittlungen am Tatort mit der Anweisung aufnimmt: «Nobody moves!»
«You can do anything»: Avery führt das *Getrickte* des Trickfilms chronisch vor. Bei keinem anderen Animationsfilmer lässt sich ein so hoher Grad an Reflexität, an Selbstbezug finden. Auch der fiktive Charakter des Films wird immer wieder aufgebrochen, was allerdings dem Vergnügen keinen Abbruch tut. In SCREWBALL SQUIRREL weiss das Eichhörnchen Screwy für einen Moment nicht, welchen Torturen er den Hund Meathead, seinen Erzfeind, noch aussetzen soll. Doch Screwy ist nicht allzu lange ratlos, er erfährt die Fortsetzung der Story, indem er ganz einfach «weiterblättert» und so die «dahinterliegende» Zeichnungssequenz «aufdeckt». In KING SIZE CANARY (1947) findet der ausgehungerte Kater endlich eine Nahrung: aus einer mit «Katzenfutter» beschrifteten Dose fällt eine lebende Maus, die ihm allerdings abrät, sie zu verspeisen. Denn, so erklärt die kleine Maus, sie habe diesen Film schon gesehen und wisse deshalb, dass sie ihm in einer der folgenden Szenen das Leben retten könne. Er solle doch lieber den Kanarienvogel im nächsten Raum verspeisen... In MAGICAL MAESTRO (1951) findet ein wilder Zauberer-Wettstreit sein Ende, indem der Ende-Titel wie eine Guillotine auf einen der Beteiligten fällt, während BATTY BASEBALL ohne eigentlichen Vorspann unvermittelt beginnt. Ein Baseball-Spieler, dem dies auffällt, hält inne: «Moment mal! Habt ihr nicht etwas vergessen?» – und prompt wird der Titel mitsamt dem brüllenden MGM-Löwen nachgeliefert.
Besonders prägnant sind Averys Zitate aus anderen Hollywood-Filmen, in Sekundenschnelle aufblitzend, gleichsam um zwischen den Verfolgungsjagden mit ihren horrenden Tempowechseln etwas Luft schnappen zu können. Natürlich sind solche Referenzen nicht immer liebenswürdig. In THE EARLY BIRD DOOD IT! erscheint ein Filmplakat mit der Aufschrift «Mrs. Minimum», eine Anspielung auf MRS. MINIVER von William

Wyler. In der rechten unteren Ecke dieses Plakates findet sich auch ein Hinweis auf den gerade laufenden Trickfilm, und der Dialog zwischen Wurm und Vogel lässt vermuten, dass Avery vom Wyler'schen Kriegsmelodrama nicht gerade begeistert gewesen ist. In BLITZ WOLF (1942) heisst eine der Figuren Sergeant Pork – ein Verweis auf Howard Hawks' SERGEANT YORK. Im gleichen Film erscheint auch die Schrifttafel «Gone with the Wind», wobei hier natürlich auch das fortgeblasene Haus gemeint ist. WHO KILLED WHO? ist eine Parodie auf die Serie CRIME DOESN'T PAY, die verschnürte Leiche, die beim Öffnen einer Türe in den Raum fällt, erinnert deutlich an Wellmans PUBLIC ENEMY, wobei die Multiplizierung des Vorgangs (Dutzende von Leichen fallen in den Raum) der Dramatik der Szene jeden Ernst nimmt. In THE EARLY BIRD DOOD IT! kommt es bereits im Vorspann zu einer ironischen Brechung des gängigen Hinweises, dass alle vorkommenden Charaktere frei erfunden seien: «To the Ladies... The worm in this photoplay is fictitious – Any similarity between this worm and your husband is purely intentional.»

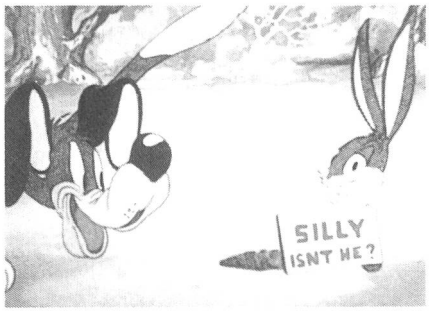
All the chicks are crazy about...

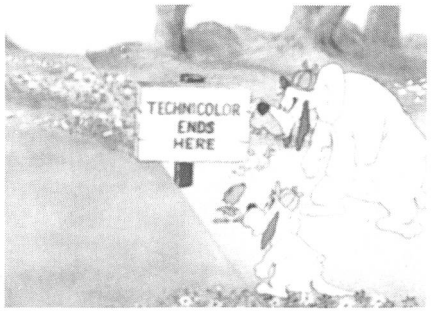
Der Animationsfilm hat spätestens bei Tex Avery seine kindliche Unschuld verloren und ist gleichsam erwachsen geworden. Das äussert sich in seinen Cartoons vor allem durch: die manifeste Gewalt und Aggression, den Wegfall lieblicher Identifikationsfiguren, den elaborierten Sprachwitz (ähnlich wie ihn die Marx Brothers pflegten), der unübersetzbar bleibt, aber ebenso durch die ausgeprägten Verweise auf Erotik und Sexualität. Zwar gibt es in dieser Beziehung etwa in der Figur von *Betty Boop* der Gebrüder Fleischer einen frühen Vorläufer. Was jedoch zu Beginn der dreissiger Jahre nur angedeutet und bald durch den sittenstrengen Hays-Code eliminiert wurde, kehrt bei Avery unzweideutig auf die Leinwand zurück. Sinnbild und Verkörperung sexueller Begierden wird die Figur des Wolfs, der angesichts tanzender und singender, nur leicht bekleideter Girls buchstäblich ausser sich gerät. Was in solchen Momenten mit Augen, Zungen und anderen Körperteilen der geil gewordenen Wölfe passiert, ist – auch vom anatomischen Standpunkt – doch sehr erstaunlich...

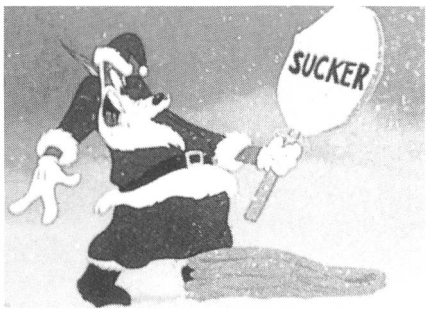
Ein Country-Wolf, der eben ein Mädchen vom Typus Rotkäppchen jagt, um einen Kuss (oder auch mehr) von ihr zu erhaschen, wird von seinem Cousin in die Stadt eingeladen. Da besuchen die beiden Wölfe von LITTLE RURAL RIDING HOOD (1949) gemeinsam einen Nachtklub, aber der Country-Wolf legt ein derart «tierisches» Verhalten an den Tag, dass ihn sein Cousin umgehend wieder in die Provinz zurückbefördert. Damit werden aber nur die Vorzeichen umgekehrt: angesichts der Schönheit vom Lande lässt der City-Wolf alle zivilisatorischen Gepflogenheiten («Wir hier in der Stadt pfeifen nicht nach den Mädchen!») fallen und ist nun seinerseits nicht mehr zu halten.

SWING SHIFT CINDERELLA (1945) beginnt zunächst wie eine weitere Variante des Rotkäppchen-Stoffes. Als der Wolf aber (wieder einmal) einsehen muss, dass er in den falschen Film geraten ist, schickt er sich an, halt Aschenbrödel zu besuchen. Die unscheinbare Cinderella wird von seiner zauberkundigen Grossmutter in einen Vamp verwandelt, der wie Mae West spricht. Die Sache hat aber nicht nur deshalb einen Haken, weil – wie im Märchen – der Schein um Mitternacht endet, sondern auch, weil die Grossmutter ihrerseits die Zauberkräfte nutzt, sich eine Verjüngungskur verordnet und nun wild auf den Wolf ist. Nach Mitternacht glaubt Cinderella endlich den Nachstellungen des Wolfs entronnen zu sein und will, rechtzeitig zum Schichtwechsel, ihrer Arbeit in der Flugzeugfabrik nachgehen – muss aber feststellen, dass der ganze Firmenbus voll heulender Wölfe ist...

Wölfe sind die permanenten *losers* in Averys Trickfilm-Universum. Besonders grotesk wird der Widerspruch zwischen ihrem Imponiergehabe und dem Umstand, dass sie schliesslich den Kampf doch verlieren, wenn ihnen als Rivale Droopy, jener kleine, unscheinbar wirkende Hund gegenüber steht, der die Zuschauer des öfteren mit den Worten «You know what? I'm the hero!» begrüsst (vermutlich weil sonst niemand auf diese Idee verfallen würde). Der lächerlich wirkende Droopy wird immer dann gefährlich, wenn seine Gegner in ihrer Verachtung zu weit gehen: «You know what? That makes me mad!» ist Auftakt zu einer rasanten Serie von «Flurbereinigungsmassnahmen». In SENOR DROOPY (1949) kämpft die Titelfigur mit dem wölfischen Stierkampf-Champion um die Gunst der Schauspielerin Lina Romay, die im Film real neben den animierten Figuren auftaucht. Nachdem der Wolf vom Stier auf die Hörner genommen und auf einen Kaktus vor der Arena geschleudert worden ist, bleibt Droopy übrig. Doch der Stier denkt







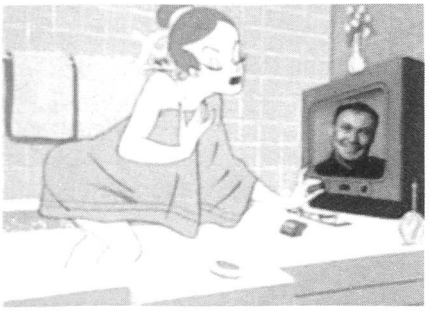
Bei Avery tauchen Schilder und Tafeln gehäuft und oft an den unmöglichsten Orten auf – und manchmal haben Schilder sogar entsprechende filmische Aktionen zur Folge

nicht daran, sich dem Kampf zu stellen. Er wälzt sich vor Lachen im Sand. Zur Verhöhnung malt er Lina, auf dem Titelblatt einer Illustrierten, einen Schnurrbart und das macht Droopy *mad* – auch der Stier findet Platz auf dem Kaktus.
Averys Frauenfiguren sind zum grössten Teil auf äusserliche Attribute reduzierte Pin-up-girls. Dennoch ist Averys Haltung nicht frauenfeindlich, denn er nutzt die schematisierten Frauenfiguren nur als Projektionsflächen männlicher Vorstellungen, um den Voyeurismus seiner Wölfe gnadenlos auseinanderzunehmen und ins Groteske zu steigern. Eine andere, ebenso undifferenzierte Frauenfigur, für die Avery jedoch nur Spott und Hohn übrig zu haben scheint, ist die Schwiegermutter. In HOUSE OF TOMORROW (1949) verwandelt sich die Sitzgelegenheit für die Schwiegermama in einen elektrischen Stuhl...

Averys Haltung ist nicht frauenfeindlich: Er nutzt die schematisierten Frauenfiguren nur als Projektionsflächen männlicher Vorstellungen

Die Macht der Illusion

Averys Figuren unternehmen immer wieder den Versuch, sich gegenseitig auszutricksen, indem sie den Gegner mit Illusionen konfrontieren. Und sie ziehen dabei mit schöner Regelmässigkeit den kürzeren, wenn sich diese Illusionen – bar jeder Logik – doch als stärker erweisen. Ein Hund, der von einer nächtlichen Tour zurückgekehrt endlich schlafen möchte, und ein Hahn, der seiner Pflicht nachkommen will, mit seinem Gekrächze den nahenden Tag zu verkünden, liefern sich in COCK-A-DOODLE-DOG (1951) ein unnachahmliches Duell. Um den Störefried aus dem Verkehr zu ziehen, zeichnet sich Spike, der Hund, die Konturen einer imaginären Öffnung auf seinen Bauch, stellt sich als Tür vors Hühnerhaus und wartet mit einem Schlagstock auf den herannahenden Hahn. Doch welches Erstaunen, als sich die Türe auf seinem Bauch, die keine ist, trotzdem öffnen lässt!
In WHAT BUZZIN' BUZZARD macht einer der ausgehungerten Bussarde (auch so eine zoologische Besonderheit in Averys Bestiarium) den Versuch, seinen Kollegen hereinzulegen, indem er ein flaches Stück Stein so bemalt, dass es einem saftigen Steak ähnelt. Der andere verspeist die optische Täuschung mit sichtlichem Wohlgefallen. Aber als er den «Trick» wiederholen will, um selbst in den Genuss der ersehnten Nahrung zu kommen, erweist sich Stein als Stein, härter jedenfalls als das Gebiss des Bussards, das in extenso ausfällt. In HAPPY-GO-NUTTY (1944) finden wir eine ähnliche Situation mit einer als Apfel getarnten Bombe, die sich just in dem Moment wieder auf ihre ursprüngliche Funktion besinnt, als ihr «Verwandler» sie in Händen hält. Avery spielt chronisch mit der Diskrepanz zwischen Schein und Sein, wobei es durchaus vorkommen kann, dass der Schein über das Sein triumphiert – jedenfalls für Augenblicke.



Tex Avery ist einer der letzten grossen Handwerker des Animationsfilms. Er begann seine Arbeit, die in diesem Genre vor allem hinsichtlich der Irrwitzigkeit und Hintergründigkeit der Gags neue Massstäbe setzte, bei Warner Brothers und wechselte anfangs der vierziger Jahre zu MGM, wo seine genialsten Schöpfungen entstanden. Auch in einer Zeit, wo der Computer längst Einzug in die Herstellung von Animationsfilmen gehalten hat, verblüfft die unglaubliche Präzision und das sichere Gefühl für Rhythmus und Timing dieser über dreissig Jahre alten Kurzfilme immer noch. Die Bezeichnung *Handwerker* trifft auch deshalb zu, weil die Filme in der Tat zum grössten Teil in Handarbeit gefertigt wurden. Änderungen in der Produktionstechnik lassen sich aber – wenn etwa seine ersten und seine letzten MGM-Produktionen miteinander verglichen werden – bereits innerhalb des Werks von Avery ablesen. Den späteren Werken geht, vor allem in der Ausgestaltung der Hintergründe, viel von der Detailtreue ab, und die Abläufe werden zunehmend schematischer. Dies hängt nicht zuletzt damit zusammen, dass der Animationsfilm ein unglaublich zeit- und kostenintensives Genre ist. Avery, der früher jeden seiner Filme bis ins kleinste Detail plante und auch bei der Ausführung selbst Hand anlegte, sah sich später gezwungen, immer mehr zu delegieren, arbeitsteilig und rationeller zu produzieren. Vielleicht ist es ihm aber auch ähnlich ergangen wie seinen beiden Figuren in KING SIZE CANARY. Nachdem sie dank der Einnahme des Pflanzenwuchsmittels «Jumbo Gro» derart gewachsen sind, dass die Erdkugel im Verhältnis zu ihnen ungefähr die Grösse eines Fussballes angenommen hat, sagen Mega-Maus und Mega-Kater, die sämtliche Grössenverhältnisse auf den Kopf gestellt haben, zu uns Zuschauern: «Meine Damen und Herren, leider müssen wir nun an dieser Stelle den Film beenden. Uns ist eben der Stoff ausgegangen!»

Thomas Christen