

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 55 (2013)  
**Heft:** 330

**Artikel:** Überbordende Energie : Bob Clampetts "Looney Junes"  
**Autor:** Iten, Oswald  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-864120>

### **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**

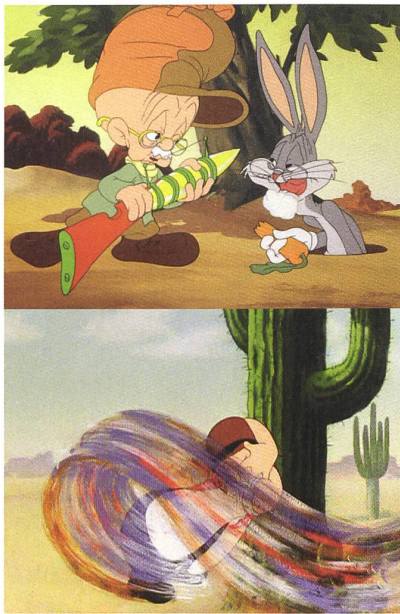
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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:** 13.04.2026

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



## ÜBER- BORDENDE ENERGIE

Bob Clampetts «Looney Tunes»

Von Berufskollegen zwar verehrt, dem Publikum aber kaum bekannt, ist der 1913 geborene Robert Clampett über die Jahrzehnte zu einer Art *animator's animator* geworden. Noch in den fünfziger und sechziger Jahren war sein Name dank der populären Fernsehserie *BEANY AND CEDIL* jedem amerikanischen Kind geläufig. Doch schon da verdrängten die anhaltenden Erfolge von Chuck Jones und Friz Freleng Clampetts animatorisch einzigartigen Warner Bros. Cartoons.

Während Jones und Freleng in späteren Jahren ihren Autorenstatus mit eigenen Büchern und Kurzfilmprogrammen zementierten, tourte Clampett zusammen mit seiner Frau durch amerikanische Schulen und Universitäten, wo er Vorträge über die Geschichte der Animation hielt. Seine allesamt vor 1946 entstandenen Kurzfilme wurden damals jedoch kaum mehr gezeigt. Besonders Chuck Jones sprach den vor 1948 produzierten «Looney Tunes» jegliche Qualität ab, wobei elf dieser Cartoons, darunter Clampetts Meisterwerk *COAL BLACK AND DE SEBEN DWARFS*, 1968 nach Protesten von Bürgerrechtlern wegen rassistischer Darstellungen vom damaligen Rechteinhaber United Artists aus dem Verkehr gezogen wurden.

Als Chuck Jones und Tex Avery Clampett 1970 öffentlich der Lüge beschuldigten, weil er in einem Interview seine Rolle bei der Erfindung von Bugs Bunny über Gebühr hochgespielt hatte, nährten sie damit Gerüchte über Clampetts schlechten Charakter, die seinem Ruf so nachhaltig schadeten, dass sich bis heute kein Verlag an seiner Biografie die Finger verbrennen wollte. Dabei gebärdeten sich auch Clampetts Konkurrenten in der Öffentlichkeit gerne als Väter des berühmten Hasen.

Dieser Streit sagt letztlich weniger über Clampetts angebliche Selbstüberschätzung aus als über die Situation einer ganzen Branche, die zwar die Populärkultur massgeblich geprägt hatte, deren Macher aber nie die Berühmtheit «realer» Hollywoodgrößen erlangen konnten, weil sie im Idealfall hinter den gezeichneten Stars verschwanden. Noch in den siebziger und achtziger Jahren wurde deshalb selbst ein Mann, der dem Zeichentrickfilm insgesamt neue Impulse gab, einzig an der Berühmtheit der von ihm erfundenen Cartoonfiguren gemessen.

### Anything for a laugh

Im Unterschied zu Walt Disney liess der Geschäftsmann Leon Schlesinger, dessen Studio ab 1933 für Warner Bros. «Looney Tunes» und «Merrie Melodies» produzierte, seinen Regisseuren bei der inhaltlichen und formalen Gestaltung der Filme freie Hand – vorausgesetzt, sie hielten sich an Zeit- und Budgetvorgaben, die ungleich enger definiert waren als bei Disney oder MGM. Mit mehr oder weniger fix zugeteilten Mitarbeitern verfolgten diese Regisseure über die Jahre immer unterschiedlichere Erzähl- und Animationsstile.

Den Anstoss zu dieser Entwicklung gab Tex Avery, der 1935 von Walter Lantz zu Schlesinger wechselte und zusammen mit den beiden jungen Animatoren Chuck Jones und Bob Clampett jenes auffällige Gebäude bezog, das als «Termiten Terrace» zum Synonym für das ganze Studio werden sollte.

Da die finanziellen und zeichnerischen Möglichkeiten des Schlesinger Studios ein Gleichziehen mit Disney kaum erlaubten, setzte Avery auf jene «unmöglichen» Gags, die dessen zunehmend starrem Glaubwürdigkeitsgebot zuwiderliefen. Während Disney mit seinem emotional berührenden Langfilm *SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS* die Anerkennung des Zeichentricks als Kunstform anstrebt, liess man bei Warner Bros. keine Gelegenheit aus, das Publikum mit absurden Einfällen zum Lachen zu bringen. Die Illusion der innerfilmischen Welt wurde mit Referenzen an die Popkultur bewusst gebrochen, fehlende animatorische Virtuosität mit subversivem Humor kompensiert, Sentimentalität durch Tempo ersetzt.

Nachdem Clampett bereits als Animator die Verantwortung für zwei Filme übernommen hatte, erhielt er 1937 ein eigenes Produktionsteam, sodass er seinen wilden Ideen – zuerst noch mit Chuck Jones als Chefzeichner – endlich freien Lauf lassen konnte. Doch Clampett schien sich weniger für den Gag selbst als für seine visuelle Umsetzung zu interessieren.

Dies zeigt sich besonders schön im direkten Vergleich seines Debüts *PORKY'S BADTIME STORY* mit Frank Tashlins gleichzeitig entstandenem *PORKY'S RAILROAD*. Beide Regisseure zeichneten sich durch ihre Begeisterung für Geschwindigkeit aus. Doch während Tashlin eher an der filmischen Sprache des Realfilms interessiert war als an spezifisch animatorischer Innovation, suchte Clampett immer neue Möglichkeiten, die Auswirkungen dieser Geschwindigkeit sichtbar zu machen.

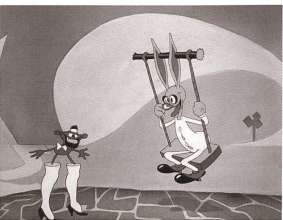


Eine Ente schlägt Jungfernbäume

Wenn bei Tashlin der Luftzug eines Schnellzugs das Innere eines Tunnels nach aussen kehrt, verschiebt sich in nachvollziehbarer Weise lediglich der Überzug eines unverformbaren Objekts. Bei Clampett hingegen ist kein Objekt gegen Krafteinwirkung gefeit. Folglich wird die gesamte Garage von der Wucht des losfahrenden Autos un erwartet zusammengedrückt und umgekrempelt.

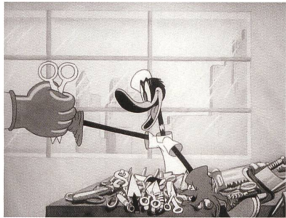


Im Vergleich mit den Filmen von Tashlin und Avery zeigt sich auch Clampetts Desinteresse an einer kohärenten Dramaturgie zugunsten einer maximalen Dichte origineller Einzelfälle. Mit seinem ersten Film ohne Chuck Jones löste sich Clampett schliesslich ganz vom inhaltlichen Realismus und liess das stotternde Schweinchen im von Salvador Dalí inspirierten PORKY IN WACKYLAND den letzten Dodo suchen. In diesem traumartigen Setting störte die völlige Beliebigkeit der Handlung kaum, zumal Clampett eine visuelle Freakshow entfesselte, deren Wirkung mit Worten kaum beizukommen ist.



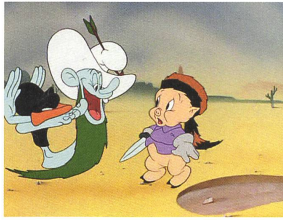
Gemäss seinen Mitarbeitern entsprach der manische Überschwang seiner Figuren durchaus Clampetts eigener Persönlichkeit. Schon als Animator brillierte er vor allem mit wilden Ausbrüchen wie jener Szene aus PORKY'S DUCK HUNT, in welcher der durchgeknallte Daffy Duck zum ersten Mal purzelbaumschlagend am Horizont verschwand.

Visuell verkörpert diese daffy duck (wörtlich: schwachsinnige Ente) alles, was die Warner Cartoons von denjenigen des Vorreiters Disney unterscheidet: Gegenüber den harmonisch runden Formen des Matrosen Donald wirkt Daffy wie ein dürrer Mensch, der in einem Entenanzug feststeckt. Alles an ihm ist betont spitz, um rein äusserlich jede Art von Niedlichkeit zu vermeiden. Während Donalds Stimmung hauptsächlich an seinen wohlproportionierten ovalen Augen abzulesen war, nutzten die Zeichner Daffys langen Schnabel als zentrales Ausdrucksmittel.



Seine überbordende Energie verdankte Daffy jedoch zu einem grossen Teil jener verrückten Stimme, die klingen sollte, als müsste er die Laute tatsächlich mit seinem Schnabel formen. Mel Blancs übersteigerte Dialoginterpretationen führten schliesslich zu jenem entfesselten Animationsstil, der ab 1937 für alle Filme des Studios charakteristisch wurde. Durch die Abkehr von Disneys Ideal der harmonischen Zeichnung waren selbst technisch weniger versierte Animatoren in der Lage, Empfindungen und Stimmungsschwankungen auf originellere Art und Weise zu vermitteln, als dies mit den mittlerweile standardisierten Gesichtsausdrücken von Mickey Mouse oder Donald Duck möglich gewesen wäre.

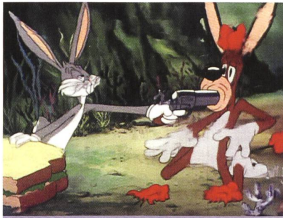
Doch innerhalb von Clampetts Universum war Daffy nur die Extremform einer ganzen Reihe von albern Figuren, die überschwänglich gut gelaunt durch seine Filme wirbelten. Am anderen Ende des Spektrums stand der debile Hinterwäldler, der übertrieben linkisch umhertorkelte und dessen Begriffsstutzigkeit sich in einer umständlich primitiven Sprechweise bemerkbar machte. Egal, ob es sich dabei um den naiven Cowboy aus BUCKAROO BUGS oder den scheuen Bussard Beaky aus BASHFUL BUZZARD handelte, Bob Clampett war um keinen Gag verlegen, der dem Gegenspieler Bugs Bunny Anlass zu neuen Streichen gab.



Schon von Beginn weg entwickelte jeder Warner-Regisseur seine eigene Interpretation jedes nach Ben "Bugs" Hardaway benannten Hasen. Selbst äusserlich unterschieden sich die verschiedenen Versionen je nach Produktionsteam dermassen, dass der Ausnahmezeichner Bob McKimson offiziell damit beauftragt wurde, die visuelle Kohärenz solch wiederkehrender Figuren zu überwachen. Schliesslich hatte er einst Bugs Bunnys klassisches Aussehen definiert.

Während Chuck Jones' selbstgefälliger Bugs nur auf Provokationen reagierte, besetzte Clampett den Sprücheklopfer als schlitzohrigen Jugendlichen, der seine Gegenspieler mit offensichtlich Schadenfreude quälte und in HARE RIBBIN nicht davor zurückschreckte, seinem Gegner lächelnd in den Kopf zu schiessen.

Obwohl der production code bezüglich Gewalt im Animationsfilm viel lascher gehandhabt wurde als gegenüber sexuellen Anspielungen, musste der Schluss dieses Films so abgeändert werden, dass sich der Jagdhund selbst erschiess. Solche Selbstmordszenen waren nämlich speziell in Clampetts Cartoons sehr beliebt, etwa wenn sich eine Figur ob einem besonders absurden Gag mit den Worten «now I've seen eeeeeev'rything» den Revolver an die Schläfe setzte wie jener Fisch mit Peter Lorres Gesichtszügen in HORTON HATCHES THE EGG.



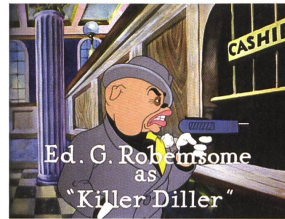
Dem Zeitgeist verhaftet

Spätestens jetzt sollte klar sein, dass diese Filme nicht für Kinder gemacht wurden, sondern für jene jungen Männer, die sich – wie die Macher selbst – die neuesten Warner-Bros.-Gangsterfilme anschauten. So fanden Filmtitel wie AN-

GELS WITH DIRTY FACES als THUGS WITH DIRTY MUGS oder Anspielungen auf bekannte Szenen aus THE PUBLIC ENEMY Eingang in die Cartoons. Karikaturen von Stars wie Edward G. Robinson tauchten viel unvermittelter auf als bei Disney, wo sie nur innerhalb von klar abgesteckten Parodien wie MOTHER GOOSE GOES HOLLYWOOD Platz hatten. Genauso gehörten visualisierte Wortspiele und selbstreferentielle Blicke hinter die Kulissen und in die Kamera zur Grundausrüstung der «Looney Tunes».

Das Warner Bros. Studio war jedoch nicht nur die Heimat des Gangsterfilms, sondern besass auch die Rechte an einer unüberschaubaren Menge populärer Musik. Ursprünglich waren die «Merrie Melodies» deshalb eine Art gezeichneter Werbespots für aktuelle Warner Songs. Als die Figuren aber zunehmend populärer wurden als die Musikstücke, griff der Komponist Carl W. Stalling für seine frenetischen Cartoonpartituren neben public domain-Stücken meist auf den umfangreichen Warner-Musikkatalog zurück. Schon früh verlegte er sich darauf, den Inhalt von Filmszenen mit Songzitaten zu kommentieren. Diese Zitate bezogen sich jedoch meist auf den ungenannten Titel oder Text des Stücks, dessen Kenntnis Stalling beim damaligen Publikum allerdings voraussetzen konnte.

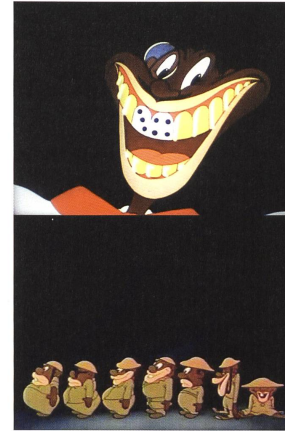
In PORKY'S DUCK HUNT beispielsweise begleitet der Song «A-hunting We Will Go» aus der Beggar's Opera den Auftritt des Jägers, gefolgt von einigen Takten des Bürgerkriegsschlagers «Listen to the Mockingbird», als Porky von Daffys Quaken aufgeschreckt wird.



Bob Clampett fand das musikalische Material für seine ausgelassenen Figuren jedoch eher in Jazzclubs als am Broadway. 1943 brachte er deshalb zwei Filme ins Kino, die hauptsächlich von der afroamerikanischen Subkultur inspiriert waren. In seinem unstrittenen Meisterwerk COAL BLACK AND DE SEBBEN DWARFS erzählte Clampett wohl zum ersten und einzigen Mal in seiner Warner-Bros.-Karriere eine dramaturgisch kohärente Geschichte. Gespielt mit visuellen Anspielungen auf Disneys Version des Märchens spielt COAL BLACK in der Lebenswelt der Afroamerikaner zwischen Glücksspiel und Kriegsdienst.

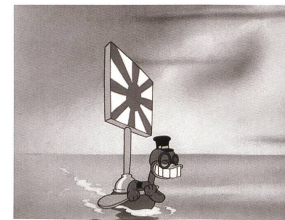
Doch obwohl angeblich zum ersten Mal Afroamerikaner an einem Hollywoodcartoon beteiligt waren und Clampett sogar darauf bestand, gewisse Instrumentalpartien von schwarzen Musikern statt des vertraglich verpflichteten Studio-Orchesters einspielen zu lassen, wurde die Veröffentlichung von berechtigten Protesten der NAACP begleitet. Schliesslich wurden inhaltlich und zeichnerisch die Stereotypen der rassistisch

motivierten Schwarzendarstellung (dicke Lippen, Faulheit, Spiel- und Sexsucht) stärker betont als die individuellen Merkmale der Figuren. Wenn gleich der Film aus heutiger Sicht weniger anstössig ist als etwa Chuck Jones' ANGEL PUSS oder Tex Avery's ALL THIS AND RABBIT'S STEW, war Clampett wohl zu sehr im Denken seiner Zeit gefangen, um die offensichtlich rassistische Färbung seiner positiv gemeinten Hommage an die Jazzkultur zu erkennen.



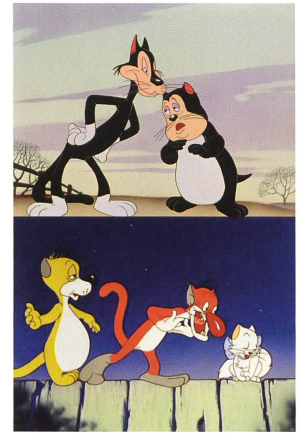
Auch wenn man amerikanischen Kindern solche Filme verständlicherweise nicht unkommentiert vorsetzen möchte, befremdet es, dass COAL BLACK trotz Bemühungen von Historikern und Clampetts Familie noch immer von der Selbstzensur von Warner Bros. zurückgehalten wird und seit Jahren nur in minderwertiger Qualität zirkuliert, obwohl gute Filmkopien vorhanden wären, die man entsprechend aufgearbeitet einem Fach- und Fanpublikum zugänglich machen könnte.

Über der andauernden Rassismuskonversation geht gerne vergessen, dass COAL BLACK auch ein Propagandafilm ist, wie sie die Studios während des Zweiten Weltkriegs im Auftrag der Regierung zuhauf produzierten. Vergegenwärtigt man sich, dass Clampetts wichtigste Zeit als Regisseur in jene Kriegsjahre fiel, erstaunt es nicht, dass neben seinen Truppenunterhaltungsfilmen auch seine Hauptwerke patriotisch gefärbt sind.



Der amerikanische Zorn richtete sich nahelegenderweise vor allem gegen die Japaner – sogar gegen jene im eigenen Land. Wenn in COAL BLACK also die von der Stiefmutter angeheuete Firma «Murder Inc.» mit der kostenlosen Ermordung von Japanern Werbung machte, war das ein Seitenhieb, der auf eine bewusst geschürte Stimmung im Land traf.

Nur so ist zu erklären, dass selbst im alpträumhaften Musikdelirium eines schwarzen Lebmans in TIN PAN ALLEY CATS plötzlich eine heute schwer nachvollziehbare, stereotype Japanerfratze mit Pferdegebiss auftaucht. Dabei zeigen gerade Clampetts zahlreiche Katzenfiguren, dass sein Team durchaus fähig war, bei extremen Cartoonfiguren sehr individuelle Merkmale zu karikieren. So erinnert das dauerstreichende Katzen-duo Babbit und Castello unmissverständlich an Abbot und Costello, während die arrogante Grossstadtkatze aus A GRUESOME TWOSOME mit ihrer riesigen Nase Jimmy Durante alle Ehre macht.

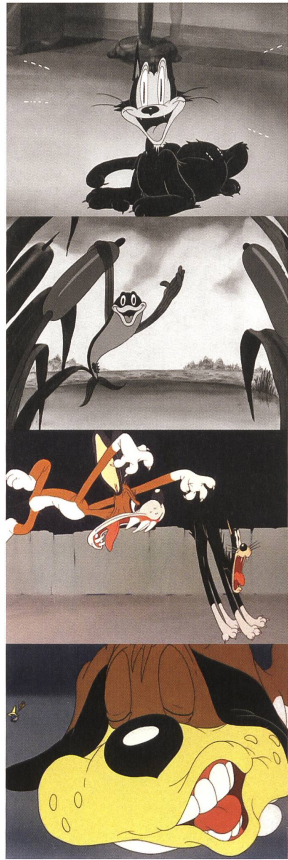


New entdeckte Neozoofiguren

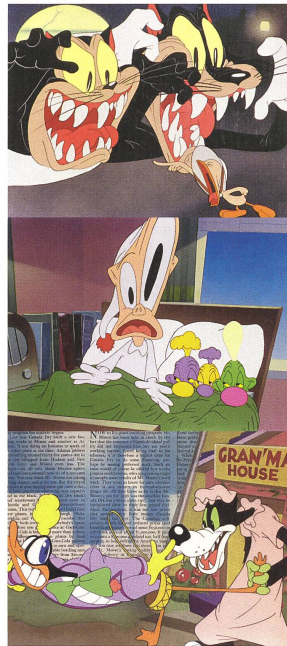
An diesen beiden Filmen lässt sich auch die Entwicklung von Clampetts eigenständigem character design ablesen: Obwohl Clampetts Frühwerk noch deutlich von Chuck Jones' rundem Animationsstil geprägt war, zeigte sich doch von Anfang an seine Vorliebe für extreme Proportionen und überschäumende Lebensfreude, die in der Zeichnung von Hunden, Katzen und Fischen mit hochgezogenen Augen und breitem Lachen zum Ausdruck kam.

Die anfänglich kompakte Mund- und Backenpartie entwickelte sich mit den Jahren zu elastischen Hängebacken, mit denen der Kontrast zum breiten Lachen noch stärker betont werden konnte, wie der erste Auftritt des noch nackten Tweety beweist.

1 THUGS WITH DIRTY MUGS NUR TEX AVERY; 2 THE DUCKTATORS VON NORM MCKIMSON

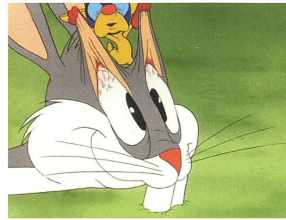


Als Clampett 1941 nach Tex Avery's Wechsel zu MGM die besten Animatoren des Studios erbe, gelang es ihm nach und nach, mit Hilfe des Zeichners Rod Scribner die Flexibilität seiner Figurenkonzeption zu einem ganz eigenen Animationsstil auszubauen, der nicht weniger komplex war als Disneys Realismus, aber die Anforderungen wilder Cartoons besser erfüllte. Zwar legte Clampett noch immer mehr Wert auf figurenbasierte Gags als auf narrative Strukturen, doch zahlte es sich jetzt aus, dass er seinen Animatoren grosse Freiheiten liess. Um standardisierte Gesichtsausdrücke zu vermeiden, durften die Zeichner weiter vom festgelegten Aussehen der Figuren abweichen als bei jedem anderen Regisseur der damaligen Zeit. Zudem verteilte Clampett die Szenen oft so, dass jeder seine Stärke ausspielen konnte.

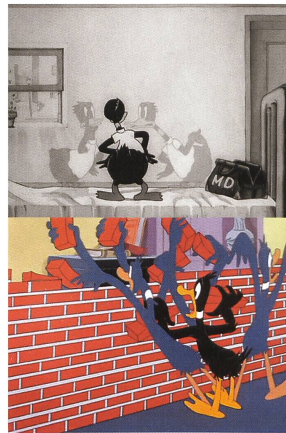


In *FALLING HARE* beispielsweise animierte der am wohlproportionierten Realismus geschulte Bob McKimson Bugs Bunny in den Dialogszenen, solange sein ganzer Körper im Bild war. Die Nahaufnahmen mit stärker karikierten Gesichtszügen übernahm jedoch Scribner, der sich auch die wilden Ausbrüche mit Virgil Ross teilte.

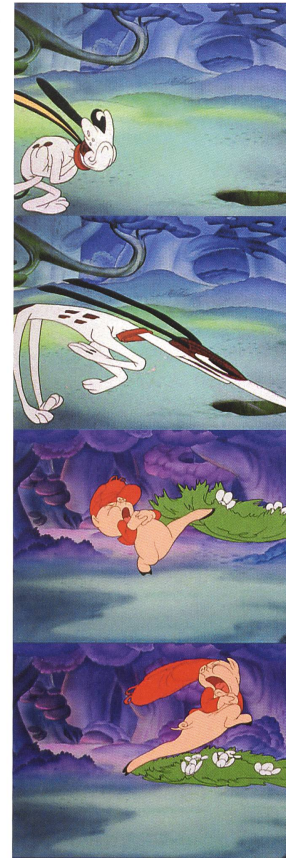
Trotz schwankenden Grössenverhältnissen und sichtbaren Unterschieden im Zeichnungsstil führte der Kontrast von McKimsons perfekt konstruierten Posen und Scribners expressiven Verformungen, bei denen die Körper der Figuren in ständigem Fluss waren, selten zu Brüchen in der Persönlichkeit einer Figur. Clampett konnte seinen Animatoren offensichtlich sehr genau vermitteln, welche Gedanken und Gefühle sie umsetzen sollten. Er legte grossen Wert darauf, selbst in surrealen Szenen nie den dreidimensionalen Eindruck des Raums und der Figuren zu unterlaufen, wie dies Avery mit Verweis auf die zweidimensionale Natur der Zeichnung gerne tat.



Musste die Verformung von Gliedmassen in den frühen Schwarzweissfilmen noch durch äussere Gewalteinwirkung motiviert sein, konnten sich die Figuren nun als Ausdruck ihrer inneren Verfassung in alle Richtungen verformen. In *THE DAFFY DOC* brauchte Daffy noch einen Schlag auf den Kopf, um sich mit seinen halluzinierten Doppelgängern beraten zu können. Sechs Jahre später führte allein die Angst vor dem Rekrutierungsbeamten dazu, dass er in *DRAFTEE DAFFY* durch Multiplikation seiner selbst über sich hinauswuchs. So entlud sich Daffys unbändige Energie auch nicht mehr primär in unkontrolliertem Herumhüpfen, sondern in wilden Verformungen seines Körpers.



Die Besonderheit von Rod Scribners Animationsstil zeigt sich vielleicht am besten in der Art, wie sich die Figuren von einer Pose zur nächsten bewegen: Während sich Chuck Jones seit seinen Experimenten in *THE DOVER BOYS AT PIMENTO UNIVERSITY* von Disneys Einfluss löste, indem er die einzelnen Posen immer stärker gewichtete, kitzelten Clampett und Scribner aus der Art, wie sich eine Figur von der einen zur andern Pose bewegte, den maximalen Unterhaltungswert heraus. Auf diese Weise kam die Persönlichkeit einer Figur in ihren spezifischen Bewegungen zum Ausdruck, wie das ausserhalb von Disneys Realismus bis dahin nur selten gelungen war.



Nachdem McKimson Frank Tashlins Produktionsteam übernommen hatte, orientierten sich Clampetts Animatoren nur noch an Scribner. Dass dieser nun homogenere Animationsstil das Cartoonschauspiel neu definieren konnte, bewies Clampett unter anderem in seinem letzten Meisterwerk *THE GREAT PIGGY BANK ROBBERY*. In seiner Phantasie erhält Daffy als Privatdetektiv «Duck Twacy» ständig Anrufe von aufgebracht Klienten, deren Sparschwein gestohlen wurde.

Betrachtet man die Einzelbilder dieser Monologszene, erstaunt es immer wieder, wie sich daraus überhaupt der Eindruck einer fließenden Bewegung ergeben konnte. So viele verschiedene Gesichtsausdrücke, so viele Verformungen von Daffys Kopf und praktisch keine einzige «schöne» Zeichnung! Und doch erfassen die Animatoren jede von Daffys blitzschnell wechselnden Gefühlsregungen jenseits beschreibbarer Kategorien wie «fröhlich» oder «traurig».



Immer öfter wirkte das Bildfenster allerdings zu eng, etwa wenn Daffys Sprung in die Luft vom oberen Bildrand brutal gebremst wurde. Auch Clampetts Vorliebe, ohne Angst vor Misserfolgen möglichst viele Einfälle und Überraschungen in jeden Film zu packen, führte bisweilen zu überfordernden Momenten: In *KITTY KORNERED* beispielsweise buhlen in einer Einstellung fünf Figuren gleichzeitig um die Aufmerksamkeit des Zuschauers. Und der Zusammenprall einer Katze mit einer Tür konnte ob so viel Betriebsamkeit nur noch akzentuiert werden, indem Clampett im Moment des Aufpralls das perspektivisch ohnehin fragwürdige Bild der Tür durch eine noch schrägere Zeichnung ersetzte.



Wer jedoch sehen will, wie weit sich Clampett in den acht Jahren als Regisseur für Warner Bros. von den etablierten Konventionen entfernt hat, muss nur die surrealistischen Momente, die sich gegen Ende von *THE GREAT PIGGY BANK ROBBERY* auftürmen, mit denjenigen im Frühwerk *PORKY IN WACKYLAND* vergleichen: Wo Porky einst mit dem Zuschauer fassungslos auf die abstrusen Einfälle starrt, sind die wildesten Ideen am Ende von Clampetts Karriere Ausdruck von Daffys Persönlichkeit. Nach seinem Weggang 1945 fand sich jedoch niemand im Studio, der diesen Animationsstil weiterführen wollte oder konnte, sodass Rod Scribner nie mehr die Gelegenheit bekam, sein Potential voll auszuschöpfen.

Weil sich die Qualitäten von Clampetts Kurzfilmen allerdings kaum mit den Kategorien des narrativen Kinos erfassen lassen und sich zahlreiche Gags auf heute vergessene Aspekte der Populärkultur beziehen, ist der Zugang zu seinen über achtzig Cartoons mit den Jahren immer schwieriger geworden. Man muss indes nicht die übertriebene Heldenverehrung des *REN AND STIMPY*-Erfinders John Kricfalusi teilen, um sich trotz zahlreicher abgedroschener Gags für die Stärken der wohl expressivsten Hollywoodcartoons zu begeistern, die ganze Generationen von Animatoren inspiriert haben.

Oswald Iten



Michael Sasanoff, Bob Clampett, Tom McKimson, Hubie Karp

Literatur: Michael Barrier: *Hollywood Cartoons. American Animation In Its Golden Age* (1999). New York, Oxford University Press

Michael Barrier, Milt Gray: *Diverse Interviews*. In: *Funnyworld*, No. 12 (1970), No. 13 (1971) und unter: [www.michaelbarrier.com](http://www.michaelbarrier.com)

Leonard Maltin: *Of Mice And Magic. A History Of American Animated Cartoons*. Revised And Updated Edition (1987). New York, Plume

Veranstaltung: Am Donnerstag, 30. Mai, um 18.15 Uhr präsentiert Oswald Iten im Filmpodium Zürich eine Auswahl von Bob Clampetts besten Warner Brothers Cartoons, darunter eine rare 16-mm-Kopie von *COAL BLACK AND DE SEBEN DWARFS* (aus der Sammlung von Theo Zwicky).