

DR. WOLFGANG UTSCHIGS SOMMERSCHRIFT JULI 2011
DR. WOLFGANG UTSCHIG'S SUMMER COMPOSITION JULY 2011
L'ÉTUDE D'ÉTÉ DE DR. WOLFGANG UTSCHIG EN JULI 2011

Thomas Andrae

Der Entenmann

Carl Barks
und die Donald-Duck-Zeichentricksfilme

Aus dem Amerikanischen übertragen
und mit Anmerkungen zu Thema und Inhalt versehen
von

Wolfgang Utschig

Lancelot Serien / Lancelot Series / Les Séries Lancelot
Atlas 93 152 Nittendorf 2011
Josef-Geller-Straße 4
Tel.-Nr.09404/3678
Lancelotpropre@aol.Com
www.Wolfgang-Utschig.de

Dr. Wolfgang Utschigs Sommerschrift Juli 2011
 Dr. Wolfgang Utschig's Summer Composition July 2011
 L'étude d'été de Dr. Wolfgang Utschig en juli 2011

Thomas Andrae

Der Entenmann
 Carl Barks und die Donald-Duck-Zeichentrickfilme

Das Kapitel
The Duck Man
 stammt aus dem Buch
Carl Barks and the Disney Comic Book
 von Thomas Andrae
 Unmasking the Myth of Modernity
 Jackson, Mississippi, USA 2006

Aus dem Amerikanischen übertragen
 und mit Anmerkungen zu Thema und Inhalt versehen
 (Titel des Kapitels: The Duck Man)

von
Wolfgang Utschig

Die Unterteilung des Kapitels in Unterkapitel mit Überschriften nahm der Übersetzer vor, um bessere Überschaubarkeit und Einprägsamkeit zu erreichen. Der Übersetzer bittet zu beachten, dass in den nachfolgenden Ausführungen das amerikanische Wort *Comics* deutsch immer *Comix* geschrieben, wenn *comic strips* oder *comic books* gemeint sind. Dazu veranlassen die ihn die vielfache Bedeutung dieses Wortes und die Absicht von Vereinfachung. Die in runde Klammern gesetzten Zahlenl bezeichnen sich immer auf die Seitengabe des Originals, sodass es möglich ist, mit dem vorliegenden Textes nach der amerikanischen Ausgabe zu zitieren. Ein Literaturverzeichnis hat der Autor nicht erstellt und dem Buch nicht beigefügt, weshalb auch der Übersetzer kein solches für nötig erachtete..

Lancelot Serien / Lancelot Series / Les Séries Lancelot
 Atlas 93 152 Nittendorf 2011
 Josef-Geller-Straße 4
 Tel.-Nr.09404/3678
Lancelotpropre@aol.Com
www.Wolfgang-Utschig.de

Der Enten-Mann

Carl Barks und die Donald Duck-Zeichentrickfilme

Inhaltsverzeichnis

Mitarbeiter an Kurzfilm-Zeichentrickanimationen	5
<i>Inbetweener</i>	5
Alpine Climbers	6
Moderne Erfindungen	7
<i>Storyman: Northwest Mounted</i>	9
Bei der Animation von Donald-Duck-Filmen	10
Donalds Strauss	11
Patriarchalische Herrschaft am Ende?	12
Filiarchismus	15
Donalds Neffen	15
Moderne Erziehung	17
Weiterentwicklung Donalds und der Neffen	18
<i>Good Scouts</i>	18
<i>The Hockey Champ</i>	19
Gustav Gans	20
Innendekorateure	20
Donalds Vetter Gus	21
Desert Prospectors	23
Daisy Duck	
Donald schwingt das Tanzbein	24
<i>Fire Chief</i> und Änderungen an Donalds Gestalt	27

Technik grundsätzlich und Donald	29
Der Plastik-Erfinder	34
Gold in Eiern	37
Erzieher und Schutzbefohlene	37
Schulschwänzer-Polizist	37
Donalds Kampf im Schnee	38
Donald Duck und Kater Karlo zusammen in <i>Cartoons</i>	39
Nutzholz	39
Donald als Rekrut	42
In <i>San Jacinto</i> und für <i>Western Publishing</i>	45
Verzeichnis der Donald-Duck-Shorts. an denen Barks mitarbeitet	46

In dem übersetzten und anschließend deutsch gedruckten Kapitel hat der Autor THOMAS ANDRAE nicht erwähnt, dass CARL BARKS schon bei Disney der *Duck-Man* genannt wurde, da er besonderfür die zum *Duck-Clan* gehörenden Figuren zuständig war. Es wird von ihm an anderer Stelle erwähnt. Zur Orientierung der Leser der nachfolgenden Publikation hält der Übersetzer diesen Sachverhalt hier mitzuteilen für angebracht. Der nachfolgende Text stellt die Übersetzung eines Kapitels aus dem in den Vereinigten Staaten von Amerika in Englisch erschienen Buch von THOMAS ANDRAE dar mit dem (übersetzten) Titel: *Carl Barks und das Disney Comixbuch. Um die Entschleierung des Mythos von der Modernität.* Um die Anmerkungen des Übersetzers von den Ausführungen des Autors getrennt zu halten, findet man nach ersteren die Abkürzung *d. Übers.* – Nochmals sei gesagt, dass die Überschriften der Unterkapitel neu sind.

Lancelot Serien/The Lancelot Series/Les Séries Lancelot
 Dr. Wolfgang Utschig
 Atlas 93 152 Nittendorf 2011
 Tel. Nr. 09404/3678
Lancelotpropre@aol.Com
www.Wolfgang-Utschig.de

Der Enten-Mann

Carl Barks und der Donald-Duck-Zeichentrickfilm

(31) Im Gegensatz zu seiner Karriere als Verfasser von Comixheften beziehungsweise -büchern, ist BARKS' Schaffen im Bereich der Zeichentrickfilm-Animation bislang auf wenig Aufmerksamkeit gestoßen. Ein sehr umfassender Beitrag über seine Laufbahn als Disney-Filmstorymann erschien in MICHAEL BARRIERS Buch *Carl Barks and his Art of Comic Book*. Aber diese Publikation stellt vor allem nur eine Bibliographie der Comicbook-Stories dar. Die Animation wurde nur kurz berührt. Was den Sachverhalt noch kompliziert: Man muss berücksichtigen, dass es sich bei den Disney-Filmzeichnungen immer um Team-Arbeiten handelte. Das macht es freilich ziemlich schwer herauszufinden, worin eigentlich die Beiträge der einzelnen Mitarbeiter genau bestanden. Nachdem das Format von BARKS als Comixbuch-Autor feststeht, hat diese letztere Arbeit die andere, die schon vorher stattfand, in den Schatten gestellt. Zeichner, die für die Animation arbeiteten und dabei blieben, galten als Autoren der Duck-Kurzfilme wie JACK HANNAH. In Wirklichkeit war es so, dass Barks lange mit HANNAH und HARRY REEVES, den Partnern in Disney's Duck-Abteilung, viele der Donald-Zeichnungen der 30er und 40er Jahre verfasste. So wurde die Person Duck kreiert, wie man sie heute kennt.

Mitarbeiter an Kurzfilm-Animationen

Obwohl das Persönliche aus den Duck-Kurzfilmen sehr herausgefiltert ist, weil hier viele Hände mittaten, weisen sie doch Themen aus, die man mit Barks' Autorschaft verbinden kann. Sein Konservativismus und seine kritische Haltung gegenüber der Moderne sagen viel über die Zeichnungen aus, die er herstellte. Es sind Filme, die Ängste vor dem Verlust maskuliner Autorität und Herrschaft in den Vordergrund rücken, Ängste überhaupt wegen der vom Femininen ausgehend Bedrohung, Noch eine andere Furcht erscheint: die vor dem technischen Fortschritt. Andererseits scheint BARKS stets auch bewusster und entschlossener, grundsätzlicher (32) Individualist. In seinen Filmbeiträgen geht es ferner um anti-autoritäre Ethik, nämlich am Beispiel nie endender Auseinandersetzungen der Kinder gegen Donald um ihre Freiheit. BARKS Satiren enthielten auch Kriegspropaganda, suchten für militärische Disziplin einzunehmen.

Inbetweener

Barks hatte keine Erfahrung im Zeichnen von *funny animals*, bevor er zu Disney kam, und keine Erfahrung in der Animation. Die Witzezeitschrift *Eye-Opener* zu verlassen bedeutete, dass er hoffte, dieses Glücksspiel werde gut ausgehen, welches darin bestand, dass die Firma Disney ihm zunächst nur eine dreißigtägige Probezeit zugestanden hatte, nicht mehr.

Wie alle, die als Trainées zu arbeiten begannen, versah er zunächst die Aufgaben eines *Inbetweeners*. Er hatte die Handlung zwischen den Schlüsselposierungen der Figuren auszufüllen, welche nur die bewährten Animatoren versahen. „*Du gehst in ihre Zeichenklasse und schautest dir ihre Animationen an und dann erledigst du einige Inbetweens...Am Ende des Monats suchten sie sich diejenigen heraus, die sie gerne übernahmen und diejenigen, denen sie die Entlassungspapiere aushändigten. Unter den sieben Leuten, die mit mir in demselben Haufen arbeiteten, waren vier, die es schafften, in Dauerstellung übernommen zu werden.*“¹

Alpine Climbers

Nachfolgend arbeitete BARKS über sechs Monate lang als *Inbetweener* und machte Animationen für verschiedene Zeichentrickfilme. Dazu gehörte eine Micky-Maus-FRED-ASTAIRE-Tanznummer in *Thru the Mirror* (1936) und des Weiteren eine Szene, in welcher der *Große Böse Wolf* eine Parodie auf die *Schnitzelbank* sang (war in den USA beliebt), während er auf die Schweinchen einhaute, in *Three Little Wolves* (1936).²

Sodann animierte er eine Szene, in welcher Donald gegen einen Adler kämpft, in *Alpine Climbers* (1936), seine einzige darin von ihm gezeichnete Donald-Duck-Sequenz. Was von BARKS' Inbetweener-Stellen überlebt hat, wirkt oft gefälliger und reizender als das oft sehr extrem Verzerrte andere, was bewährte Animatoren machten. Bald fand er diese Art von Arbeit ermüdend. Und er erklärte: „*Ich war doch ein Mann, der einen Plan entwerfen wollte...Ich wollte Bewegung von einer Situation bis zur anderen entstehen sehen, als nur die Bewegung sich fortgesetzt und endlos sich wiederholen sehen nur in einer Situation.*“³ Lieber als die kleinen Wechsel von mehreren Serien zu beleben, wollte er seine Ideen in eine größere und variierende Szene hineintun und diese sodann selbst fortentwickeln. Es verhielt sich bereits von Anfang an so, dass, was seine Filmarbeit betraf, von Anfang an im Hinblick auf die Methodik des Geschichtenerzählens betraf, mehr zur Methode der Comics tendierte. Und entsprechend erinnerte er sich. „*Das war eines von mehreren Sachverhalten, die mich daran hinderten, wie ich fühlte, dass ich mich je dort ganz und gar hätte entfalten können. Ich glaube nicht, dass es mir so gelungen wäre, den Stoff der Story in eine Visualisierung, zur Aktion zu bringen, wie ich das eigentlich tun sollte. Ich konnte den Handlungsfaden und das Timing der Gags entwerfen, jedoch die gesamte Spielhandlung,*

¹ BARKS, CARL, zu THOMAS ANDRAE, 30. April 1987.-

² BARKS animierte in *Three Little Wolves* für ein kurzes Stück ein budenähnlichen Gebäude, das fort geblasen wird, BARKS, CARL, zu THOMAS ANDRAE, den 13. November 1987.- Bei „*Schnitzelbank*“ handelte es sich um ein deutsches Trinklied, das nach dem Ende der Prohibition in den amerikanischen Bierhallen sehr populär war; BARKS, CARL, zu THOMAS ANDRAE, 13. November 1987.-

³ BARRIER, MIKE, Carl Barks, S. 27.-

*das heißt alle Einzelheiten in richtiger Weise für die Leinwand umzusetzen, das ging doch über einiges darüber hinaus, was ich im Kopf hatte.*⁴

BARKS schien also zu erkennen, dass seine Tage als Inbetweener nicht immerzu fort dauern würden. Das hatte auch mit seinem schlechten Gehör zu tun. *„Inbetweener mussten sich oft mit den Assistenzanimatoren besprechen. Ich konnte das übers Telefon und meine davon herrührende Unbeholfenheit (33) schuf mir viel Verdruss. Schon sah ich die Axt über mich hoch gehen, weshalb ich mich nun als Gagmann wertvoll machte, sodass man es übersah, wenn ich ansonsten nicht hinreichte. Es waren meine witzigen Einfälle, mit denen ich mir den Hals retten konnte.*⁵

Moderne Erfindungen

Weil er hoffte, anderes übertragen zu bekommen als *Inbetweening*, begann Barks auch den Herstellern der *Donald Duck Zeitungsstrips* im *cartoon story department* (Zeichengeschichten-Abteilung) Gags zu unterbreiten, Es ist das erste, was aufs später begonnene Hauptwerk hinweist.

Im Jahre 1936 wurde das ganze für die Zeichnungen zuständige Studiopersonal aufgefordert, Gags für ein Zeichenprojekt vorzulegen, das man eventuell unter dem Titel *Moderne Erfindungen* 1937 verwirklichen wollte. *„Wir versuchten, uns etwas auszudenken, das mit Donald geschehen konnte oder in das man ihn einbeziehen konnte. Da stellte sich bei mir die Idee ein, einen Friseurstuhl zu erfinden, der automatisch Haare schnitt. Donald, ein altkluger Charakter, bringt diese Maschinerie in arge Verwirrung, indem er sie dazu veranlassen will, seine von ihm eingeworfene Münze wieder herzugeben. Ich hatte keine Vorstellung, wie man diesen Gag einsetzen könnte. Schließlich kam ich darauf, dass sei seinen Kopf vorne nieder klappen macht und ihm so eine Haarschnitt auf dem falschen Ende des Kopfes verpasst. Ich flocht hier ferner den kleineren Gag über den Schuhputzapparat ein, der dort unten ist, wo die Füße sein müssten. So aber, wie sich die Maschine verstellt hat, wird der Schuhputz am Schnabel ausgeführt. Walt sah sich das an, zahlte mir für diesen Gag fünfzig Dollar und schlug vor, mich in die Storyabteilung zu versetzen.*⁶

Die zwei früheren Filme, in denen die Ente den Star machte, *Donald und Pluto* (1936) und *Don Donald* (1937), wurden als Micky-Maus-Filme abgeliefert, obwohl diese Figur darin gar nicht vorkommt. *Modern Inventions* war ursprünglich als Micky-Maus-Film konzipiert, mit Donald als Teil der Besetzung, weil Disney glaubte, dass es der Name von Donald nicht schaffen würde, als eine Figur in akzeptieren zu werden und von ihm in einem Zeichentrickfilm nicht genügend Attraktionskraft ausging.

⁴ BARRIER, MIKE, Interview mit BARKS, CARL, den 22. November 1987.-

⁵ BARKS, CARL, zu ANDRAE, THOMAS 13. November 1975.-

⁶ BARKS, CARL, Interview mit AULT, DONALD und THOMAS ANDRAE, den 4. August 1975.-

Aber *Modern Inventions* veränderte das alles mit einem Schlag sofort. Jetzt war Donald der Star, sodass man eine ganze Folge von Donald-Kurzfilmen anhängen konnte. Ein BARKS-Gag, sein erster, der in die Animation gelangte, hatte dieses Ergebnis ermöglicht. So lwar es gewesen.

Nachdem Walt Disney für *Modern Inventions*⁷ grünes Licht gegeben hatte, wurde JACK KING von den WARNER BROS. übernommen und zwar, um die neue, für die Donald-Duck-Serien zuständige Abteilung zu leiten. Zu dieser Zeit nahm BARKS erstmals an einer Konferenz mit Disney teil. *„Er hielt sich eben im Gebäude auf und platzte herein, um zu sehen, wie Jack King und ich vorankamen. Er blieb über eine Stunde und war von der Situationskomik begeistert, die wir für Donald entwickelten. Er und King waren schon lange miteinander befreundet und zwar seit der frühesten Zeit der Existenz des Zeichentricks.“*⁸

Nach seiner Ansicht konnte sich Disney als einen Experten-Storymann betrachten. Er trug zu den Zeichenwerken Bedeutsames bei, wie sich Barks später erinnerte. *„Er schlug vor, dass der (34) erwähnte Friseurstuhl als eine sehr gesprächige Maschine ausgeführt würde, wie ja nicht wenige Friseure sind.“*⁹ Übrigens musste Disney manche Befürchtungen ausräumen, die BARKS wegen dieser Sequenz hatte. *„Jack King und ich erschraken uns zu Tod, weil da wir fürchteten, mit dem Gag zuviel riskiert zu haben.“* Doch Walt sagte dann. *„Aber nein! Richtig, weg mit einem Teil seiner Haare, hinten von der Mitte des Schädels an! Und macht Gebrauch von heißen Handtüchern und zwar so, dass er glüht!“* Der Gag mit diesen Handtüchern stellte einen Originalscherz von mir dar, doch wollte ich nur soviel Hitze machen, dass es der Ente unbequem würde.

⁷ Der Titel war vielleicht parodistisch auf CHARLIE CHAPLINS *Modern Times* gemünzt und zeigt wie sich die Film-Populärkunst gegenseitig beeinflusste; d. Übers.

⁸ So äußerte sich CARL BARKS zu THOMAS ANDRAE am 30. April 1987.- Im Jahre 1937, so auch BARKS, galt Disney als „einer dieser Burschen“ und platzte ins Studio, um mit den Storyleuten zu reden und Vorschläge zu deren Arbeit zu tun. Nach *Modern Inventions* sah Barks Disney nur mehr in formalen Konferenzen, wenn das *Storyboard* für einen Animationsfilm bereits existierte. Auf letzteren lastete nun das größere Gewicht der abendfüllenden Filme. Auch hatte sich die Produktion der Kurzfilme (= „shorts“) stark ausgeweitet, dass er für gelegentliche Gespräche keine Zeit mehr fand.- Dieses *Storyboard* stellte das Layout für einen Animationsfilm dar und bestand aus einer größeren Anzahl von Zeichnungsentwürfen, in denen man die Handlung und die sich darin ereignenden Gags bereits ziemlich vollständig zu erkennen befähigt war. BARKS-Comix knüpften in ihrer Entwürfen später an diese früheren Kurzfilm-*Storyboards* an.- Übrigens arbeitete auch ALFRED HITCHCOCK, aus Werbebranche und -grafik kommend, folglich mit Zeichnungen vertraut, als Filmregisseur mit *Storyboards* und behauptete so etwa, wenn dieses vollständig vorläge, könnte jeder seinen Film abschließen und es bedürfte nicht mehr der Anwesenheit seiner Person. Die letztere Behauptung ist vermutlich eine Übertreibung. Denn einzelne Takes seiner Filme wurden manchmal ziemlich oft wiederholt, bis sie so geraten waren, dass man seinen Wünschen ganz entsprochen hatte; Ausführungen über Hitchcock hier v. Übers.)

⁹ AULT, DONALD, im Interview mit BARKS, CARL, den 28. Mai 1973.-

*Aber Walt wünschte, dass dieser Schwarm, für den er sich erwärmte, rot glühte. Er erkannte richtig, was sich visuell machen und vertreten ließ.*⁴⁰

Nicht nur diese Posse um den Friseurstuhl herum stellte in diesem Zeichentrickfilm einen Höhepunkt dar. Es gab mehrere. Sie gingen „auf Walt zurück und auf die anderen, die darüber nachgedacht hatten, wie sie zu ausreichend Material für einen Film über diese Figur gelangten.“⁴¹ Die dazu angefertigten Zeichnungen liefen zunächst unter dem Titel *Mickeys Inventions*. Die Stars darin sollten sowohl Micky als auch Donald sein. Aber Micky entwickelte sich zu einem stets mehr idealischen Helden, zu einem *good guy*, der es nicht vertrug, dass man die Komik übertrieb und bisweilen sogar missbrauchte. Aber bei Donald ging alles Derbere ebenso. In den nächsten Jahren gab es viele Filme, die mit Zeichnungen von Micky begannen, die jedoch mit Donald als dem Star des Stücks abschlossen. So kam es, dass dieser alsbald jenen an Popularität übertraf.

Storyman: Northwest Mounted

Nachdem *Modern Inventions* abgeschlossen war, gab man Barks ein eigenes Zimmer für sich. Da sollte er sich eine andere Story ausdenken.¹² Er entschloss sich, eine Erzählung zu kreieren, in der Mickey einen unerschrockenen *Mountie* darstellte, mit dem Gebirge vertraut, auf dem Trail von *Kater Karlo* (= *Black Pete*). *Minnie* stellte eine begehrte Liebschaft dar und die Komik übernahm Mickys Pferd *Irrfuß* (= *tanglefoot*). BARKS zeichnete dafür mehr als vierhundert für diese Geschichte gedachte Skizzen und dazu noch, damit alternative Sequenzen existierten, Jagdszenen in frostigem Ödland. Jedoch wurde dieser geplante Film nie zu den fortgeschritteneren *Versuchs-Storyboards* genommen. Man kann *Northwest Mounted* dennoch ein interessantes Dokument heißen. Denn es zeigt, dass BARKS damals über die Art eines Novizen zu jener Zeit doch noch nicht hinausgekommen war, der sich an den Grundlagen des Aufbaus einer Story erst öfters und länger versuchen musste. Zu dieser Zeit war er ein kaum erfahrener Gagmann, durchaus noch unfähig, etwas länger Zusammenhängendes zu erstellen. Damit hat die Unausgeglichenheit der eben behandelten Geschichte zu tun. Sie enthält witzige Einfälle, doch mangelt es am Plan und sodann an der Entwicklung der Charaktere.

Es gab außerdem noch manches andere darin, das gegen die von Disney vertretenen Ansichten über Glaubwürdigkeit und Wahrscheinlichkeit in einem Animations-Kurzfilm durchaus verstieß. Zu dieser seiner Arbeit erklärte Barks: „Für die gezeichneten Komödien stellte ich einen Neuling dar. Ich hatte im Disney-Studio bisher nicht viel Gezeichnetes gesehen

¹⁰ Ibidem.

¹¹ BARKS, CARL, im Interview von AULT, DONALD und THOMAS ANDRAE, den 4. August 1975.-

¹² BARRIER, MICHAEL, *Carl Barks and the Art of the Comic Book*, New York, 1981, S. 27.-

...Ich wusste nicht viel darüber, wie man die Handlungen der Figuren gestaltete, dass alles voll gerechtfertigt, ganz glaubwürdig und dazu überhaupt logisch erschien oder ob eine Art von Tintenfass-Tricks erträglich und akzeptabel sein würde oder nicht. Micky und Kater Karlo waren mir neu. Ich vermutete zu jener Zeit fälschlicherweise, man könnte etwa diesen beiden Figuren eigentlich alles zumuten, solange es sich eignete, in unterhaltsame Aktionen umgesetzt werden zu können.¹³

(35) Und BARKS fuhr fort: „Meine Ideen waren für Walts Geschmack ziemlich wild und allzu unlogisch und so platzierte er mich in einen Storyraum zusammen mit HARRY REEVES, der sehr darin erfahren war, was man in einer Animationskomödie einsetzen konnte und was nicht.“¹⁴

REEVES war zufällig zum Zeichentrick gelangt. Im Jahre 1929 hatte er vor einem Filmtheater die Werbepistole gemacht und da versucht, die Vorübergehenden soweit zu bringen, dass sie hereinkamen. Eines Tages ging es um einen Tarzanfilm und da geschah es, dass sich ein Affe losriss. Reeves jagte hinter ihm her, rund herum im Kinozelt. Als er gar am Zelt hochgeklettert war, den Affen einzufangen, fragten die Zeichner des nahe gelegenen *Felix-der-Kater-Studios* an, wann man denn den Trickfilm vorführen würde. Sehr draufgängerisch veranlagt, ließ er daraufhin sofort von dem Tier ab und begann damit, sich in eine neue Beschäftigung, in einen neuen Job hineinzureden, in dem er mit Zeichnungs-Animation zu tun hätte. In Zusammenarbeit mit diesem ausgereiften Storymann gelang es BARKS, seinen Humor raffinierter auszubilden und sich darauf auszurichten, was in den Animationen der Disney Studios gewünscht war.

Bei der Animation von Donald-Duck-Filmen

Die Art von Zusammenarbeit bei der Animationsgestaltung lässt die Frage aufkommen, in welchem Umfang man BARKS als Autor von Donald-Duck-Filmen bezeichnen darf. Er selbst beschreibt den Prozess so: „Gewöhnlich waren hier zwei Burschen an der Arbeit und bildeten eine Gruppe, die das meiste erledigte. Sie bemühten aber Kollegen zu Konferenzen oder um Aushilfe. Wenn einmal eine Story an die anderen Storymänner gelangte, arbeitete der ganze Haufen daran.“¹⁵ Dann prüfte Disney die ganze Geschichte und wenn er sie akzeptierte, ging sie durch noch mehr Hände, Animatoren, in-betweener und Hintergrundzeichner und andere Gaggmänner.“ Trotzdem besaßen BARKS und REEVES die Hauptverantwortung für die Story. Sie teilten ihre Bilder den anderen zuerst mit. So kam es, dass ihre Arbeit das letzte Aussehen des Films am meiste beeinflusste. „Die Animatoren setzten das Storyboard sehr

¹³ HAMILTON, BRUCE, im Interview mit BARKS, CARL, den 29. April 1987.-

¹⁴ BARKS, CARL, zu THOMAS ANDRAE, den 13. November 1987.-

¹⁵ BARKS, CARL, im Interview mit AULT, DONALD und THOMAS ANDRAE, den 4. August 1975.-

ähnlich um. Es war nur natürlich, dass sie den darauf befindlichen Zeichnungen in ganz gefälliger Weise zu entsprechen suchten“, wie Barks ferner erklärte. „Nach all diesem muss man gelten lassen, dass sowohl die Besonderheiten der Aktion als auch die Gags ganz überwiegend auf dem Story-board geplant, inszeniert und teilweise auch bereits in den zeitlichen Abläufen definiert wurden.“¹⁶

BARKS und REEVES besaßen also bei der Formung der Duck-Gestalt den stärksten, den führenden Einfluss. Sie leiteten das Projekt. In den Micky-Kurzfilmen war Donald Kapriolen- und Faxenmacher gewesen, der zum Beispiel etwa die ernsthaften und standhaften Versuche Mickys, Aktivitäten auf die Beine zu bringen, etwa ein Konzert einer Musikkapelle, die Schulung einer Einsatzgruppe der Feuerwehr oder einen Auftritt als Magier, und Donald warf dann alles über den Haufen. Im Endeffekt wirkte Donald gegenüber Micky, der eher als eine Art Vaterfigur agierte, in der Rolle eines ungezogenen, ja widerspenstigen und rebellischen Kindes, eines *enfants terrible*. Man kannte ihn für seine zur Apoplexie tendierenden wütenden Einmischversuche. Sein Bild auf der Kinoleinwand bestand, kurz ausgedrückt, in kampflustiger Haltung mit erhobenen Fäusten und einem Schnabel, der kaum verständliche Beschimpfungen von sich gab. Dazu bemerkte BARKS: „Bis zu *Modern Inventions* hatte Donald einen törichten und stets zur Selbstentflammung neigenden Charakter. Jack King und ich (36) hatten ihn zu einem boshaften und hinterlistig ausschauendes Aufdreher gemacht. Dann formten wir ihn zu einem eher gerundeten Charakter, den man in viel mehr Situationen einsetzen konnte.“¹⁷

Donalds Strauss

Bei der ersten Arbeit an Duck-Zeichnungen suchte BARKS einen weiteren komischen Entwurf, den er dem jähzornigen Enterich zur Seite stellen konnte. Um ein in den Micky-Maus-Zeichentrickfilmen übliches Herkommen hätte es sich gehandelt, wäre die Hauptfigur mit einem wild lärmenden, sich ungebührlich aufführenden Tier zusammengebracht worden. So halste man Mickey mehrmals Papagei und, Elefant auf und einmal ein boxendes Känguruh.¹⁸ In ihrem ersten von ihnen beiden miteinander erstellten Produkt machten es die zwei Zeichner, um die es huer geht, noxh ein weiteres Mal so. In *Donald's Ostrich* (= *Donalds Strauss*, 1937) brachte man zu ihm einen weiblichen Vogel Strauss, der auf den Namen *Hortense* hört. Er wird aus einem mit Pfeifton haltenden Zug ausgeladen, an einem Ort, wo Donald Stationsvorsteher ist. Die sich abspielende Komik hängt mit fortgesetzten Entmutigungen und Niederlagen zusammen, die Donald an dem unersättlichen Appetits dieses Vogels erfahren muss.

¹⁶ BARKS, CARL, zu ANDRAE, THOMAS, den 13. November 1987.-

¹⁷ BARKS, CARL, im Interview mit AULT, DONALD, 29. Mai 1973.-

¹⁸ *Mickey's Parrot* (1938), *Mickey's Elephant* (1936), *Mickey's Kangaroo* (1935)

Lässt er Hortense unbeaufsichtigt, verschluckt sie Ballone, ein Akkordeon und gar ein Radio. Diese Objekte verursachen bei ihr einen Schluckauf, welcher intus in ihr an dem Radio ein ununterbrochenes Herrufen anderer Sender verursacht. Schließlich schaltet der Vogel das Programm ab. Den Höhepunkt bedeutet es, dass Hortense Donald um das Stationsgebäude herumjagt, indem sie so tut, als würde sie Autorennen spielen. In einem Haufen Gepäck stoßen sie dann beide zusammen und werden darunter verschüttet. Der Vogel taucht dann aus dem Trümmerhaufen wieder auf und gibt dem nun gefangenen Enterich einen sehr kräftigen Kuss.

Hier erscheint der Großvogel Hortense als ein außer Kontrolle geratenes Kind und Donald als Elternteil, der dieses gebändigt halten soll. Der Film zielte auf eine Zuseherschaft ab, die sich darüber freute, wenn elterliche Autorität eine Schlappe erführe. Noch eine weitere Form von Humor ist hier mit im Spiel. Hortense wirkt Donald wiederholt entgegen, indem sie ihn küsst. Mit ihren gelenkig schwenkbaren Lippen, ihrem erotisch herausfordernden Augenaufschlag und den ihn überhäufenden Äußerungen von Liebesgunst steht sie für den Stereotyp der brennend-verbrennenden Frau, die ein männlich-kontrollierendes Herrschaftssystem bedroht. Es ist der Typ eines deutlich Ehe feindlichen Humors, der für die Disney-Animation jener Periode insgesamt durchaus typisch ist.

Patriarchalische Herrschaft am Ende?

Dieser Humor hängt wohl mit der Angst zusammen, von Frauen verschlungen zu werde. Er kommt in allen patriarchalisch ausgerichteten Gesellschaften vor und er verstärkte sich im neunzehnten Jahrhundert. Wie MAX HORKHEIMER und andere Sozialtheoretiker schon bemerkt haben, hatte in den meisten modernen Gesellschaften die Familie den Ort dargestellt, wo Autoritätsausrichtung schlechthin vermittelt wurde, stets.¹⁹ Man sollte jedoch auch berücksichtigen, dass sich die Qualität solcher Orientierung verändert, gleichzeitig damit auch einen Wandel der Autorität innerhalb des ökonomischen Bereichs erfolgt. In den Vereinigten Staaten, wie wohl zumeist in Europa ebenso, haben die Männer ihre Identität traditionell mit Worten ihres Zuständigkeitsbereichs, ihres Status' und ihrer Macht in der Arbeitswelt definiert und als die Ernährer ihrer Frauen und Kinder. Jedoch seit dem neunzehnten Jahrhundert verringerte sich die maskuline Autorität am Arbeitsplatz und im Heim langsam, aber ununterbrochen. Anstelle unzentralisierter Wirtschaft (37) von Kleinunternehmen, unabhängigen Handwerken oder anderen beruflicher Tätigkeiten trat nun ein bürokratisierter Arbeitsplatz und eine auf Monopolismus sinnende Wirtschaft. Beide ersetzten das andere Vorausgehende und zwar völlig. Die männliche Arbeitswelt bedeutete nicht mehr einen Ort,

¹⁹ HORKHEIMER, MAX, Authoritarianism and the Family, in: ANSHEN, RUTH, The Family. Its Function and destiny, New York 1996.-

wo die Männer ihre gängigen Vorstellungen von Unabhängigkeit und Autonomie nicht mehr so eindeutig wie bisher realisieren konnten. Männliches bedeutete jetzt nur eines der Rädchen in einer Maschinenanordnung.²⁰ Mit der Zunahme des Kapitalismus der Korporationen, der Gesellschaften in dieser Zeit waren die Väter weniger ins häusliche Familienleben eingebunden als bisher, weil sie nun ihre Wohnstätten verließen und außerhalb davon als Lohnbezieher auftraten. So erschienen die Väter jetzt von den Löhnen und Unsicherheiten des Marktes stärker abhängig als je zuvor und überhaupt mehr der Autorität von Kapitalisten und Managern untergeordnet. Das änderte auch die Umstände der Autoritätsbildung in der Familie ebenso und damit deren Qualitäten ebenfalls..

Wie bereits an anderer Stelle ausgeführt kann man für die Zwanziger und Dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts eine noch größere Minderung des männlichen Identitätsgefühls beobachten als zuvor. Die Entwicklung verstärkte sich. Frauenwahlrecht, Eintritt in die bislang männlich beherrschte öffentliche Sphäre sowie dazu noch die sexuelle Freiheit und Unabhängigkeit der modernen jungen Dinger (= „*flapper*“²¹) bedeuteten alles zusammen eine sehr bedeutsame Herausforderung der viktorianischen Ideale femininer Häuslichkeit und vornehmer Lebensart. Schon in den Dreißigern belief sich die Hälfte der Hochschulstudenten auf Frauen und überhaupt war ein Drittel aller Arbeitnehmer Frauen. Die große Depression der Dreißiger hat sehr viel Arbeitslosigkeit verbreitet, sie unterminierte die Wahrnehmung der Männlichkeit ganz generell. Niemals zuvor hatten amerikanischen Männer eine derart starke Erschütterung ihrer Glaubwürdigkeit erfahren, seitdem die Gefahr bestand, unfähig zu werden als die Brotverdiener ihrer Familien zu agieren und so weiter und zukünftig ihre Mannheit beweisen zu können, Tag für Tag..

MICHAEL KIMMEL hat betont, dass die „*Spott über die Unfähigkeiten der Väter*“ im Bereich der Familie seitens der Populärkultur in der Zwischenkriegszeit gewissermaßen Hochkonjunktur erlangte.²² In dem Zeitungscomic *Blondie* von CHICK YOUNG ging es um *Dagwood Bumstead* als Archetypen des ziemlich unwichtig gewordenen Familienvaters.²³ Der Chef tyrannisiert ihn und in den bisher üblichen Zuständigkeiten zu Hause erscheint er ebenfalls eingeschränkt. Er verkörpert den inkompetent gewordenen Paternalismus und stellt das völlige Gegenbild zu seiner vernünftigen Ehefrau dar. Ganz ähnlich das Theaterstück von CLARENCE DAY, das später auch als Film und darauf als Fernsehserie ebenso erschien,

²⁰ Vgl. KIMMEL, MICHAEL, *Manhood in America. A Cultural History*, New York 1996.-

²¹ Deutsch vielleicht „*Backfisch*“? Doch fehlt es diesem Ausdruck an Erotisch-Herausforderndem; d. Übers.

²² KIMMEL, MICHAEL, *Manhood in America.. A Cultural History*, New York 1996.-

²³ Er hieß in den deutschsprachigen Ausgaben, die es in den Fünfziger Jahren gab, deutsch *Dankwart*. Anfangs der Fünfziger Jahre erschien diese Serie in Deutschland in Comixbüchern, als *Blondie* betitelt; d. Übers.

Life with father (1936). Hier ist der Patriarch ein sich als Mordskerl aufspielender Despot, der bellt, aber nicht zu beißt. Und die Frauen machte man zu Sündenböcken der Entwicklung, des durchaus wahrnehmbaren Verfalls der männlichen Autorität. So kam es, dass man die Macht der Frauen jetzt gar als Herrschaft über die Männer ansah. Sie würde nicht auf die Gleichheit der Geschlechter abzielen. „*Tatsächlich fesselt der Feminismus den Maskulismus*“, führte ANTHONY LUDOVICI 1927 in der Zeitschrift *Fortune* aus. „*Das Ausgeliefertsein an die Wechselfälle des Lebens sowie der Existenzkampf deckt nun die kämpferische, räuberische und bislang verborgene männliche Seite der weiblichen Natur auf und bildet abhängiges, liebevolles und folgsames Verhalten zurück.*“²⁴

(38) Sowohl die Populärkultur als auch diejenige der Gebildeten meinte, es verhindern zu müssen, dass sich diese vermeintliche Entwicklung feminisierter Männer und maskulinisierter Frauen nicht mehr fortsetzte. Das alles wollte man abgewehrt wissen. So entwickelten Psychologen im Jahre 1939 eine so genannte „*MF-Skala*“, die sich zum Ziel setzte, dass man mit ihr die geschlechtsabhängigen Verhalten und Standpunkte von Personen messen könnte. Den Eltern wollte man Informationen darüber liefern, mit denen jeder Elternteil seine „*Maskulinität*“ und „*Femininität*“ erkundete. Und ferner darüber, wie die der Geschlechtererziehung erfolgen und demgemäß die Geschlechtersozialisation erfolgen sollte. Damals neigte man dazu, eine Mutter als etwas anzusehen, das die Entwicklung ihres Sohns bedrohte. Sie würde ihn hindern, richtige und passende Männlichkeit auszubilden. J. B. WARSON, der Begründer des Behaviourismus, verfasste ein Kapitel seines Buches *The Psychological Care of Infant an Child* (1928) über *The Dangers of Too Much Love*. Er kritisierte Mütter grundsätzlich, weil sie die Kinder mit zuviel Liebe überschütteten. Das, so behauptete er, zerstörte ihre zukünftige Selbstständigkeit und seelische Gesundheit. „*Die Mutterliebe stellt einen gefährlichen Instinkt dar*“, erklärte er tatsächlich und sprach sich dafür aus, die Mütter von den Söhnen zu trennen. Jungen und Mädchen seien verschieden zu behandeln. Er ermahnte die Mütter allen Ernstes, ihre Jungen „*niemals zu umarmen und zu küssen und nie auf ihren Schoß zu nehmen.*“²⁵

Wie der Historiker GILMAN OSTRANDER dargelegt hat, vollzog sich während der Depression und der folgenden Kriegsjahre ein weiterer größerer Wechsel in der amerikanischen Gesellschaft, nämlich „*vom paternalistischen Glauben an die Weisheit des Alters zu einem Glauben an die Berechtigung eines Glaubens an die nächstfolgende jüngere Generation,*“ eine Einstellung der Menschen, die man als „*Filiarchie*“ bezeichnete).

²⁴ LUDOVICI, ANTHONY, Woman's Encroachment in Men's Domain, in: *Current History* 27. Oktober 1927, S. 23.-

²⁵ WATSON, J. B., *The Psychological Care of Infant an Child*, New York 1928, S. 86.-

Damit meinte man den Glauben an das, was Jugend und Innovation grundsätzlich versprechen schienen.²⁶ Die USA wirkten damals überhaupt jung, jedenfalls im Vergleich zu den europäischen Nationen.

Filiarchismus

Solche Zunahme des *Filiarchismus* oder der *Herrschaft der Jungen*, wurde von 1920 an in den Massenmedien sehr stark betont und so weiter verbreitet. Dort und anderswo wurde alles Junge, Jugendliche als Verkörperung der Modernität angepriesen, die *flapper* vor allem, die als attraktiv dargestellten und gepriesenen Bubikopf-Mädchen, eine begeisterte und entflammte Jugend überhaupt, die jugendlich wirkenden Film-Be-rühmtheiten und dazu freilich noch die aus der Werbung bekannten modischen Ikonen, die ebenfalls Jugendlichkeit zu verströmen schienen.

Diese neuartigen Trends haben die amerikanische Populärkultur in den Dreißiger und Vierziger Jahren geprägt. Sie bilden auch in Donald-Duck-Kurzfilmen den Hintergrund. Im Jahre 1937 gelangte eine Denkschrift der Story-Abteilung an BARKS und REEVES des Inhalts, dass in die Duck-Serien die Figuren dreier Neffen von Donald eingeführt werden sollten. BARKS erinnerte sich, dass man ihm und Reeves damals eine so genannte *Neffen-Idee* übermittelte. Sie haben diese Anregungen aufgenommen, darüber nachgedacht und das meiste davon ausgeführt ebenfalls: Die Aufschlaggeber erhielten Ausarbeitungen darüber und andere ebenfalls. „*Wir überlegten, Neffen zu Donald? Hatte jemand an der Tür angeläutet? Da waren sie schon da. Donalds Schwester hatte ihnen eine Nachricht geschickt, dass sie diesen Tag hier bei ihm verbringen sollten.*“²⁷

Donalds Neffen

Diese Neffen entwickelten sich alsbald zu einem festen Inventar der Duck-Kurzfilme. Sie besaßen eine spezifische und vorteilhafte Eigenschaft, nämlich Donalds Nachkommenschaft zu sein. In dieser ganz und gar männlichen Familie ist die Frau oder Mutter gestrichen. So wird Donald zur alleinigen häuslichen Autorität. Die Drohung von Demaskulinisierung durch mütterliche Macht ist ausgeschaltet. Gleichzeitig (39) verspotteten die Witzblätter das patriarchalische Bild des autoritären Vaters.

Nun entwickelte sich Donald zu einem Antiheroen, dessen Inkompetenzen und Unzuständigkeiten die Quelle seiner Probleme darstellen. Er handelt oft *in loco parentis*. Da benimmt er sich wie ein kleiner Tyrann,

²⁶ HAWES, JOSEPH M. und HINER, N. R. (Hrsg.), *American Childhood. A Research Guide*, Westport Conn., S. 510.-

²⁷ BARKS, CARL, im Interview zu AULT, DONALD, den 29 Mai 1973.-

mit faschistischen Tendenzen, wie schon jemand sagte.²⁸ Er ist das Produkt der Vorstellung von einer Kernfamilie im kapitalistischen Zeitalter, wenn der Vater, versklavt von der Fabrik oder vom System der Körperschaften, seine Wut und seine Rachegefühle und die mindere Autorität, über welche er über seine einzigen Untergebenen verfügt, die er noch hat, gegen seine Neffen kehrt. In BARKS' Worten etwa so: Er macht zwar Radau wie ein Stier und ist doch zugleich der Verlierer, der deshalb stark an Bauchschmerzen leidet.

Eine Rebellion von Söhnen gegen die Väter mochte allzu umstürzlerisch wirken, weshalb es für Konventionen in den Comix galt, für deren Komment, dass man eine erkennbare Abneigung oder gar Feindseligkeit, die sich gegen diese richteten, lieber ersetzte und stattdessen andere Konflikte an deren Stelle setzte, mit Ersatzfiguren für Väter. In RUDOLPH DIRK's *Katzenjammer Kids* konnten *Hans* und *Fritz* die dort vorkommende Vaterfigur, den *Captain*, deshalb ärgern und stets in Zorn versetzen, ja quälen, weil er nur als Kostgänger zu seiner Familie kam und ansonsten nicht mit ihr zusammenlebte. Auf diese Weise konnte die aus Kindern zusammengesetzte Leserschaft schon Vergnügen daran haben, dass eine männliche Autorität verspottet wurde, ohne dass die Ehrfurcht vor der väterlichen Gewalt grundsätzlich und offen herausgefordert wurde. Das Disney-Studio übernahm eine bestimmte Form solcher meistens verdrängten Vater-Sohn-Rivalität, indem es Neffen gegen Onkel stellte.²⁹ Micky war in *Orphan's Benefit* und in *Mickey's Nightmare* von aufsässigen Kindern gequält worden. Im letztgenannten Film heiratete er in einem Traum Minnie und 1932 ersuchte Disney den Zeichner der Micky Maus, FLOYD GOTTFREDSON, zwei nach dem Vorbild von *Orphan's Benefit* gestaltete Neffen-Figuren in die Sonntagsseite der Micky Maus hinein zu nehmen. Als *Morty* und *Ferdy Fieldmouse*, wie die Namen der beiden jungen Neuen lauteten, erstmals erschienen, war das Blatt von *Al Taliaferro* getuscht worden, dem späteren Zeichner des Donald Duck Strips. So handelte es sich keineswegs um ein zufälliges zeitliches Zusammentreffen, dass Disney nun mit der Idee erschien, auch Donald ein paar Abkömmlinge zur Seite zu stellen. GOTTFREDSON erinnerte sich um einiges mehr: „Als Al die drei Duck-Neffen einführte, tat er das in Nachahmung der drei Neffen in *Happy Hooligan*, den [F. W.] Opper gemacht hatte. *Hooligan* hatte drei Neffen, die alle identisch aussahen.“³⁰ DAN COTY, ein

²⁸ Zitiert bei KUNZLE, DAVID, *Dispossession by Ducks* (englisches Manuskript: Carl Barks, Uncle Scrooge, and Donald Duck, World Conquest in Duck's Eye View, S. 11). Druck: BARKS, CARL, *Welteroberung aus Entenperspektive*, Frankfurt a. M. 1990.–

²⁹ *Happy Hooligan* hatte das Verhältnis Onkel und Neffe an die Stelle der Symbolik des Verhältnisses von Eltern und Kind gesetzt, doch noch nicht die Symbolik des Verhältnisses von Vater und Sohn, nicht die spezifische Thematik der Vater-Sohn-Rivalität

³⁰ SMITH, DAVID R., *The Man Who Drew the Mouse. An Interview with Floyd Gottfredson*, in: *Mickey Mouse in Colour*, New York 1988, S. 109.– Wie TALIAFERRO

Gagmann, der später Story-Ideen an BARKS für dessen Comics verkaufte, kam wegen der Neffen-Enten auf die gut klingende Namensdreierheit *Huey, Dewey* und *Louie*. Diese Namen waren nicht aus der Luft gegriffen. Man nahm sie von *Huey Long*, Gouverneur und später Senator von Louisiana, von *Thomas Dewey*, Gouverneur von New York und nachfolgend Präsidentschaftskandidat, und von *Louis Schmitt*, Trickfilmzeichner in den Disney-Studios der Dreißiger und Vierziger Jahre.

Die neuen Ducklinge erschienen zuerst in TALIAFERRO'S *Silly Symphonies* vom 17. Oktober 1937. Das Zeichenwerk, das sie bringen würde, befand sich schon (40) früh im Jahr in der Produktion. BARKS' und REEVES Konzept bestand zunächst darin, die drei Jungen als Bengel darzustellen. BARKS hierzu: „Dass sie eher schelmisch erschienen, wurde von Mickeys Neffen übernommen... Sie wurden in Übereinstimmung mit Dr. Spock erzogen und so dachte man sich, damit würden sie schon weiterkommen.“³¹

Moderne Erziehung

In den Dreißigern und in den nachfolgenden Kriegsjahren gab es einen neuen und auffälligen Wechsel in der Praxis der Kindererziehung. Man ließ ab von straffer Disziplin und von Lehrsätzen, wie sie diejenigen früher befürwortet hatten, die sich den behaviouristischen Auffassungen zugewandt hatten, nämlich dass man sich mehr mit den Emotionen der Kinder beschäftigen und ihrer „natürlichen“ Entwicklung zuwenden sollte. Als die Welt von der Depression in den Krieg überwechselte, legten die Experten der Kindererziehungs-Beratung den Eltern nahe, in einer „Welt des Wechsels“³² das „Versprechen des ‚sicher bleibenden Kindes‘“ zu tun. In seinem Überblick über die westlichen Erziehungsmethoden kam DANIEL BEAKMAN zu dem Schluss, dass „wenn man anhand der Büchern urteilen kann, die Vierziger Jahre während des Kriegs und unmittelbar danach diejenige Zeit gewesen ist, in welcher man Kindererziehung am liberalsten praktiziert und ebenso alle Aufsicht über und Fürsorge für die Kinder in nämlicher Weise versah.“³³ Diese neue und permissive Kindererziehung untergrub patriarchalisch ausgerichtete Vorherrschaft ebenfalls und zwar in doppelt. Einmal wurde den Kindern mehr Unabhängigkeit von den Eltern zugestanden, besonders von den Vätern. Zum zweiten nahm man jetzt dasjenige absolut, was professionelle Kindererziehungs-

dann die Neffen in den Donald Strips gestaltete mag seine Adaption von *The Practical Pig* (1936) beeinflusst haben, in welcher der *Große Böse Wolf* drei gierige Söhne hat.

³¹ AULT, DONALD, im Interview mit CARL BARKS, 29. Mai 1973. Die Bezugnahme auf *Dr. Spock* würde bereits einen Anachronismus bedeuten, denn dessen Theorien waren in den Vierzig kaum noch sehr geschätzt und verbreitet, also nicht mehr recht populär..

³² HAWES, JOSEPH M. und N. R. HINER (Hrsg.), *American Childhood. A Research Guide*, Westport Conn., S. 503.-

³³ *Ibidem*

berater sagten. Diese galten als Autoritäten, weil man annahm, dass sie die Grundlagen von Kindererziehung wussten, verstanden und erklären konnten. Was sie sagten, nahmen viele mit Verehrung auf.

Wenn man sich nun BARKS' durchaus herkömmliche Einstellungen entsinnt, würde man eher tippen, dass *Donald's Nephews* der damals moderne Auffassung mehr durchlässiger Kindererziehung recht spotteten, etwa dass Eltern ihre Nachkommenschaft keinen Einhalt gebieten oder sie gar bestrafen dürften, damit sie nicht an solcher Unterdrückung gewissermaßen ersticken. In der Tat, es gibt eine Story von Donald, in welcher er zu versucht, das zu befolgen, wozu ein Kindererziehungshandbuch rät. Das ist jedoch nur möglich, indem er seine Ansprüche als Erzieher mindert und schließlich nur mehr hinfrisiert. Denn die Neffen begegnen diesen zunehmend missbräuchlich. Sie schlugen Cricketbälle gegen ihn, bespritzen ihn mit wassergefüllten Ballons und würzen sein Sandwich extrem scharf mit Gewürz Pfeffer. Dann gehen sie triumphierend ab und Donald, in seinen Erwartungen völlig enttäuscht, zerreißt seine Ausgabe von *Modern Child Training* ganz und gar in Fetzen.

Die drei jungen Buben hatten von Anbeginn alles sofort begriffen. Barks sagte, *„Die meisten von uns Burschen in der Duck-Abteilung merkten, dass die Einführung der drei Neffen die Fortentwicklung von Donalds Charakter verwickelter machte. Sie tendierte nämlich zu einer neuen Richtung, in welche er sich dann wirklich bewegte. Noch sahen wir nicht, dass man so zu einer Duck-Dynastie gelangte, die sich von der Micky Maus' völlig löste. Ich hörte manche Kommentare darüber, dass es noch viel zu früh wäre, ihn mit einer größeren Familie zu umgeben.“*³⁴

Weiterentwicklung Donalds und der Neffen

Auch hegten die Animatoren durchaus Befürchtungen darüber, dass die Neffen nun Bengel-Charakter bekommen hatten. Man glaubte, dass sie wohl zu heftig und stürmisch inszeniert worden waren, als dass man sie zu fortsetzbaren und weiter entwicklungsfähigen Charakteren machen können werde. BARKS erinnerte sich auch: HARRY REEVES *„und ich erkannten, dass die (41) Figuren der Neffen, wie man sie bei ihrem ersten Erscheinen hatte auftreten lassen, die Zuschauer zu schnell ermüdeten. So kamen wir dann überein, sie annehmbarer und interessanter auftreten lassen, indem wir ihre charakterliche Beschaffenheit erweiterten.“*³⁵

Good Scouts

Good Scouts (1938), der Neffen nächster Zeichentrickfilm, zeigt, wie BARKS und REEVES das Problem lösten. Der kurze Film bedeutet eine Sa-

³⁴ BARKS, CARL zu ANDRAE, THOMAS, den 29. April 1987.

³⁵ BARKS, CARL, zu ANDRAE, THOMAS, den 13. November 1987.-

tire über den ohnmächtigen Patriarchen und Möchtegern-Despoten Donald. Er ist hier ein übereifriger Pfandfinderführer, der junge, seiner Aufsicht anvertrauten Leute auf dem Marsch wie ein Drillmeister anführt. Jedoch vergnügen sich die Neffen hier nicht mit üblen Tricks, sondern folgen ernsthaft den Kommandos ihres Onkels. Es ist hier die Arroganz und Dumpfheit Donalds und nicht die Aufsässigkeit der Neffen, die ihn, wie häufig zu Fall bringen. „*Ihr Kinder bringt nichts zustande!*“ höhnt er, als sich die Neffen mühen, ein Zelt aufzustellen. Als seine eigene Behelfs-Unterkunft wegzufiegen droht, versuchen die Knaben vergebens, ihn zu warnen. Patriarchalische Autorität erscheint hier angeberisch und inkompetent, Si vermag nichts zu bewegen. Die Knaben, einst Donalds Quälgeister, entwickeln sich zu Hilfebringern. Das sind erste Anfänge der *Junior Woodchucks*, der Pfadfindergruppe, die vierzehn Jahre später in BARKS' Comixbüchern wieder erschien. Zu dieser Zeit verfasste er solche Geschichten, doch veränderte die satirische Darstellung elterlicher Autorität verändert: Jetzt waren die Woodchucks eine Satire über die Pfadfinder als paramilitärische Organisation, mit Kriegsspielen und Orden. Auch die Handlung hatte sich fortentwickelt, indem sie eine Rückwärts-wendung tat. Jetzt finden ultrakompetente Kinder geschickte Wege, mit denen sie ihre verwirrte Respektspersonen aus üblen Lagen erretten.

The Hockey Champ

The Hockey Champ (1939) fügte zu dem Eltern-Kind-Verhältnis eine neue Dimension hinzu. Wieder beansprucht Donald überheblich, den Jungen überlegen zu sein und zwar dieses Mal als Hockey-Spieler. Er traut sich, ihnen anzubieten, gar mit verbundenen Augen gegen sie zu spielen. Aber damit erweist sich dann wieder als jemand, der leicht auf alle Tricks der Kinder hereinfällt. Das Schema des Wettstreites, in dem die Knaben den Onkel besiegen, wurzelt in der Fantasie von Ödipus-Rivalität zwischen Vätern und Söhnen. Die Söhne fordern die Autorität der Väter nicht einfach nur heraus, aus Sportsgeist, sondern lassen ihn an Macht und Kompetenz hinter sich. Das ist bereits das Thema, das später die Hauptstütze der frühen *Tenpacer* in den *Walt Disney Comics and Stories* darstellte,³⁶ also in BARKS-Comix. Zukünftig die Wertung unentschieden lassend, ob Väter über ihre Kinder eine absolute Macht ausüben sollten, stellten BARKS und REEVES die (42) Ducklings nun als klare Einheit dar. Noch wenden die Knaben gegen ihren Onkel ihre ausgetüftelten Strategien an, doch sie handeln stets im Einklang, vollenden ihre Sätze gemeinsam, schauen gar identisch aus und erwerben eine kollektive Macht, mit der sie einen größeren und stärkeren Erwachsenen besiegen können.

³⁶ Die Geschichten von Barks in dieser Comixbuch-Reihe kamen immer genau auf zehn Seiten und hießen deshalb *Tenpacer* (= *Zehnseiter*). Sie unterscheiden sich nicht nur in ihrer Länge, sondern auch im Inhalt von anderen Barks-Geschichten; d. Übers.

Die meisten Entwurfszeichnungen hat BARKS für *Hockey Champ* angefertigt, wo er sich auf Szenen spezialisierte, in denen viel Bewegung vorkam. Keines seiner anderen *Storyboards* zeigt so meisterliche Beherrschung von Bewegungsgags, die eine vom Physischen herkommende Komik dermaßen gelungen ausdrückten. Er veränderte Donald vom geduckt, watschelnden Geflügel zur Figur von flexibler, elastischer Gestalt, nachgiebig und dehnbar. Das war die Voraussetzung für dynamisch bewegten Aktionen. Bereits die Entwurfszeichnungen enthielten präzise Angaben von Art und Richtung der Bewegung, die sich für die Figur empfahlen. Er fertigte im *Storyboards* viele Posen an, damit die Animatoren wahrnahmen, wie die Gestalt in einzelnen Phasen einer Bewegung aussahen. Auf einem Bild entwickelt die Ente überragendes Können als Schlittschuhläufer. Dabei wirbelt sie so schnell herum, dass sich ihr Schal rollt. Dann zeigt die nächste Skizze, wie sich dieser in die umgekehrte Richtung aufrollt und erneut um den Hals zusammenrollt. Dazu sieht man noch eine Abbildung von Donald, der sich ein wenig seitwärts entfernt hat, so, als hätte er der eigenen Darbietung zugeschaut. Andere Storymänner machten kaum von so vielfachen Posen Gebrauch. Seine Technik gestattete es BARKS, Szenen nahezu allein bestimmend zu animieren.

Hockey Champ zeigt auch seine meisterliche Fähigkeiten in der Anfertigung eindrucksvoller Karikaturen bestimmter Personen, zum Beispiel als Donald den sehr bekannten Schlittschuhstar SONJA HENIE nachahmt. Um diesen weiblichen Athleten zu parodieren, übertrieb er Donalds Wimpern und bildete ihn ab, wie er Aufsehen erregende Pirouetten ausführte. Hierbei verlieh er der Ente eine eher weiblich wirkende Gestik von Arm und Hand.³⁷ Die meisten dieser eher flüchtigen Skizzen gelangten nicht zur Endausführung, wo Donald dann mehr als im Gesicht aufgeblasener und bauernhafter Töpel erscheint. Ansonsten jedoch zogen es die Animatoren vor, zumeist BARKS' *Storyboards* zu folgen. Für seine besondere Geschicklichkeit spricht, dass sich die Animatoren viel mehr an seine Entwürfe hielten, als an diejenigen anderer Storymänner. Ja, es kam vor, dass der Film, wenn man BARKS' Entwürfen nicht gefolgt war sondern denjenigen anderer Storymänner, durchaus weniger gelungen zu sein schien, als wenn man sich an die originale Konzeption gehalten hätte.³⁸

Gustav Gans

³⁷ Einige dieser Zeichnungen wurden abgedruckt in *The Hocky Champ*, in: Carl Barks Library, Scottsdale, Arizona 1984, VII, S. 507-511.-

³⁸ Das Urteil beruht auf THOMAS ANDRAES eigenes Studium erhaltener *Storyboard*-Zeichnungen für Donald-Duck-Kurzfilme, die in Disney-Archiven aufbewahrt werden.

BARKS saß nicht nur der Geburt der Neffen vor, sondern hatte auch die Oberhand bei der Kreation anderer Mitglieder der Duck-Familie, die nachfolgten. So etwa im Falle von *Vetter Gustav*.³⁹

Innendekorateuere

Im Oktober 1937 empfing die Disney-Mannschaft ersten Umrissde eines neuen Plans für einen Animations-Kurzfilm des Titels *Innendekorateuere*. In dem Entwurf ging es um Donalds Versuch, ein Landhaus zu sanieren. Dabei hindert ihn der wichtigtuere neue Gehilfe, eine Gans, die vorläufig *Gus* hieß. Die Gags, wie sie der erste Entwurf erwarten ließ, resultierten aus dem Gegensatz zwischen den zwei Persönlichkeiten. Donald hetzte zur Eile. Und Gus „*sollte ein langsam denkender (43) Bursche sein, der nie die Geduld verliert und vieles mittels seiner ihm eigenen trickreichen Art fertig bringt, die Donald zunächst stört. Aber dann verwundert er sich darüber, wie die Gans die Arbeit tut. Dann versucht Donald, die Gans zu imitieren, was zu desaströsen Ergebnissen führt.*“⁴⁰

Dieser Handlungsgrundriss erscheint abgeleitet von einem Stück STAN LAURELS beziehungsweise davon, was dieser *White Magic* genannt hatte, nämlich einen seiner Filme mit LAUREL HARDY.⁴¹ *Interior Decorateurs* wurde in verschiedene Komödienspiele wie „*The Music Box*“ (1932) eingebaut, in denen sie beide als großsprecherische Klavierträger agierten.⁴² Donald entsprach der Rolle des Hardy und Gus derjenigen Laurels. Folglich fiel er mehrfach der Dummheit der Gans zum Opfer. Auf Donalds darüber hochgekommenen Zorn würde dieselbe Reaktion folgen, wie sie Laurel auf die Hardys Wut folgen ließe: Gehässige, hämische Blicke, verwirrtes Kopfkratzen. BARKS arbeitete an den Schlüsselszenen und skizzierte viele *Storyboard*-Bilder. Einer der Gags besteht darin, dass Gus nach Essen fragt und der verärgerte Donald ihm eine Dose Farbe anbietet. Zum Verdruss Donalds mischt Gus die Farbe zu einer Suppe zusammen und schlingt sie hinunter, mit der Dose. Die Zeichnungen wirken spaßig und würden unterhaltsam gewirkt haben. Aber es gab keine zusammenhängende Handlung und Disney so warf das Projekt über Bord.

Die Disney-Animation wurde dafür gerühmt, dass ihr Humor auf Individuellem beruhte. Die Storymänner suchten ständig nach Einzigartigem bei Charakteren, das man, weil es oft erschien, leicht als solches wahrnahm. Für Gus dachten sich die Autoren einen komisch watschelnden Gang aus und eine dämliche Art des Händeschüttelns aus. Dennoch half all das Gus zu keiner hervorstechenden Eigenart. Als sie einen zweiten Versuch machten, Gus aufs Papier zu bringen, schien allein BARKS'

³⁹ Englisch *Cousin Gus*; Anm. d. Übers.

⁴⁰ *Preliminary Outline, Interior Decorateurs*, 16. Oktober 1937.-

⁴¹ LAUREL UND HARDY, *The Boys*, [US-amerikanische?] Fernsehdokumentation 992.-

⁴² Es hat den Anschein, dass THOMAS ANDRAE hier meint, diese Handlung wäre von den beiden Komikern wiederholt in ihre Produkte eingebaut worden; d. Übers.

Fressgag, das einzige Material, was von *Interior Decorators* aufbewahrt worden war, etwas zu bedeuten, das die *Gans Gus* dazu zu bringen mochte, ihr so etwas wie ein Image von subjektiv wirkender Beschaffenheit zu verleihen, besondere, ihn treffend charakterisierenden Eigenheit. .

Donalds Vetter Gus

In dem Kurzfilm von 1939 ist die Gans nicht mehr Donalds Gehilfe, sondern herumstrolchender Fresssack, ununterbrochen viel verschlingend, dass Donald Haus und Heim verlassen muss, weil gar nichts mehr zu Hause vorhanden ist. BARKS und REEVES schrieben die Geschichte und der erstere zeichnete das Meiste der *Storyboards*. Gus's Appetit stellte nicht nur einen *running gag* dar, sondern half zudem, die einzelnen Sequenzen zusammenzuhalten. Sodann wurde so auch sein Äußeres bestimmt. „*Harry und ich legten Gus' Aussehen erst dann ganz endgültig fest, nachdem wir ihn bereits mehrere Male in Fressgags eingesetzt hatten.*“ Dessen erinnerte sich BARKS später noch recht gut. „*Dann beschlossen wir festzulegen, dass er ferner fett sein musste.*“⁴³

BARKS' Hand verlieh Vetter Gustav spezifischen Stil und Charme, ließ ihn nicht ungefällig wirken. Anstatt nur ein aufgeblasener Quälgeist zu sein, erschien er jetzt geschickt und einprägsam, nämlich Letzteres wegen auffälliger Essmanieren, Mit Bologner-Käse belegte Brotschnitten mischt er wie Spielkarten. In einem anderen Gag stiehlt er geschickt eine Erbse, indem er sie in eine Teekanne hineinsaugt. Diese fortgesetzte Gier verlieh Gus eine Art spezifischer Stärke. Immer bringt er es fertig, Donald auszumanövrieren, indem er ihm dessen Essen wegschnappt, das dieser noch für sich bewahren will. Gus' gefräßiger (44) Appetit spielt auch auf Politisches an. Filme der Depressionszeit versuchten sich oft darin, Sündenböcke für die Verhältnisse derjenigen anzubieten, denen es wirtschaftlich schlecht ging.⁴⁴ Hollywood wollte erreichen, dass alle darüber Scham empfanden, dass die Gesellschaft derart auseinander fiel, nämlich der Handlungsweise von Gaunern und unskrupulösen Geschäftsleute. Die Schuld an der Jugendkriminalität schob man auf die Umgebung in den Slums. Zu der Zeit, als Donalds Cousin, der Fresser Gus in die Kinos kam, litt das Publikum noch an den Folgen der Großen Depression. Die Erscheinung der Schnorrer war allen völlig geläufig. Deren Auftreten bezweckte auch, eine Empörung über grundsätzliche Fehler des Wirtschaftssystems zurückzudrängen, indem es individuelle Gier als Grund der Missstände benannte. Auf die Leinwand kam Gus dann nicht mehr

⁴³ BARKS, CARL, zu THOMAS ANDRAE, 29. April 1987.-

⁴⁴ BERGMAN, ANDREW, *We're in the Money. Depression America and its films*, New York 1971.-

zurück, doch entwickelte er sich in den Comix doch zu einer Figur von mindestens zweitrangiger Bedeutung, zur „zweiten Bananenfrucht“.⁴⁵

Ziemlich früh, nämlich bereits 1938 hatte TAGLIAFERRO Gus in seinen Donald-Duck-Comicstrip hinein genommen. Aber vor 1950 war dieser doch kein beständig mit agierendes Mitglied des Donald-Duck-Clans. Das geschah erst, als er in den BARKS-Duck-Bildgeschichten als gedungener Handlanger auf Oma Ducks Farm auftauchte.⁴⁶

Gus war eine wenig wichtige Figur in den Filmen doch gelangte er zu einer bedeutende Rolle bei BARKS' weiterer Kreierung von Charakteren zweiten Rangs für die Bildgeschichten. Bei der Arbeit an den *Interieur Decorators* hatte er zwei Versionen von Gus gezeichnet. Eine war eine birnenförmige Gans und trug stolz einen steifen Strohhut wie STAN LAUREL und bereitete so den Leinwand-Gus vor, doch die andere wirkte ein bisschen anomal. Sie war lang und ziemlich mager, hatte einen langen Schnabel, schaute eher wie eine in die Länge gezogene Ente aus. Wie sein runderes Gegenbild trug er eine Weste und obwohl er einen Strohhut auf hatte, wurde dieser steife Hut doch immer von einem Büschel wirrer Haare zur Seite geschoben. Obwohl dieses Äußere wieder verschwand, hielt es sich doch bei BARKS in guter Erinnerung. Es lieferte später die Inspiration zum Äußeren einer seiner bekanntesten Gestalten, nämlich des schlaksigen Erfinders *Gyro Gearloose* (= *Daniel Düsentrieb*).

Desert Prospectors

Dieses Projekt stellte einen weiteren unproduziert gebliebenen Kurzfilm dar, in dem Gus als Star auftrat. Er gewann hier insofern mehr Bedeutung, als dieses Stück eine Art Vorläufer von BARKS' Comixbuch-Arbeiten darstellt. Hier kommt es vor, dass sich Gus und Donald in einer sonnenverbrannten Wüste verlaufen, wo sie eine kapriziös lachende Wasserquelle finden. Da BARKS noch am Bild von Donald als Verlierers festhielt, stattete er Gus im Gegensatz zu jenem mit der glückhaften Fähigkeit aus, immer an kostbares Wasser zu kommen, während Donalds Versuche stets vergeblich sind, sich einen Trunk zu schöpfen. Gus erschien somit als ganz grundsätzlich gemeintes Gegenbild für den unglücklichen Donald, doch fehlen die vormaligen Fressgags. Aber weil Disney es nicht mochte, dass die Gans etwas von ihrer früheren äußeren Persönlichkeit ablegen sollte, wurde dieses Filmprojekt fallengelassen. Wieder einmal verharrte der Keim zu dieser Idee weiter in BARKS' Sinn. Jahre später trieb dann die Idee dann Blüten, indem Gus sich zu einer Hintergrunds-Folie des Glücks

⁴⁵ Womit THOMAE mutlich meint, was auf deutsch eine „zweite Trumpfkarte“ hieße.

⁴⁶ Vacation Parade 1 (July 1950), S. 100–109, *Donalds Grandma Duck*.– Erschien nie in einer deutschen Ausgabe. So bleibt zu hoffen, dass sich endlich die neu begonnene *Entenhausen-Edition* (2010 ff) dieses Stücks und der nur noch wenigen anderen vornimmt, von denen ein Nachdruck in Deutsch bislang nicht erfolgt ist; d. Übers.

entwickelte, den Gegenpart zum Unglück Donalds übertragen erhielt. Dann erschien er als anders benamster Vetter, als der unerträglich glückliche *Gladstone Gander*. Deutsch kam er noch als *Gustav Gans*⁴⁷ an.

Daisy Duck

(45) In der Zusammenarbeit mit REEVES zeichnete Barks verantwortlich ferner für die Entstehung von Donalds Freundin und Kusine *Daisy Duck*. Ein Prototyp von ihr namens *Donna* war bereits in *Don Donald* 1937 aufgetreten. Sie hatte ein leicht erregbares heißes Temperament und eine quäkende Stimme wie Donald. Die Storymänner hatten nie im Sinne gehabt, sie zu Donalds Herzblatt zu machen, sondern sich als weitere Gegenfolie zu Donald abheben, als kokette *Senorita* gegenüber dem Caballero Donald als *Latin Lover*. „*Donna Duck war bereits entworfen und auch schon der Geschichte von Don Donald einverleibt, bevor ich ins Studio kam*“, erklärte BARKS hierzu. „*Niemals verband ich diese heißblütige lateinamerikanische Senorita mit dem eher nordamerikanisch geformten Typ der Daisy, der sich später ergab.*“⁴⁸

Der erste authentische Prototyp von Daisys Figur erwuchs daraus, dass er die Zeichnungen aufreizender Frauen aus seiner Zeit des *Calgary Eye Openers* gern mochte. In einer Trugbild-Sequenz, die im Zusammenhang mit *Lost Prospectors* steht, dem erwähnten nicht ausgeführten Donald-Kurzfilm, sieht Donald eine Gruppe wie Daisy aussehender Gestalten sich verführerisch, um ein Schwimmbecken herum räkeln. Alle besitzen die ähnlichen stark gekrümmten Augenlider, die kecken Haarschleifen und die hohen Stöckelschuhe, welche später Daisy charakterisierten. Eine von ihnen scheint einerseits das Wort führen, andererseits auch schmollend reagieren zu wollen, wie später Daisy tut, den ihr später eigentümlichen Charakter bereits ein bisschen vorwegnehmend. Aber anders als Daisy ist sie eine Verführerin, „*die ihn kokettierend zu sich kommen, dann jedoch zappeln lässt, während sie sich vor ihm einen Drink mixt.*“ Außerlich fällt die Ähnlichkeit auf und sie zeigt, dass diese *Lorelei Duck* auf Gehabe und Aussehen von Donalds Gespielin Einfluss bekam.

Donald schwingt das Tanzbein

So übersetzen wir hier einen amerikanischen Titel, in dem erstmals *Daisy Duck* erschien und zwar als eine ziemlich scharfe Donald-Verabredung in einem Zeichentrick von BARKS-REEVES, „*Mr. Duck Steps out. Darin ging es um das Tanzen auf einem Ball. Donald schien uns bis damals eher ungeschliffenen Entenleuten zugehörig und deshalb ein Subjekt, das einmal*

⁴⁷ Offenbar hatte sie noch den *Gus* im Sinn und weniger den *Gladstone*. Oder es gab den Ausschlag, dass deutsch für *Gladstone* keine Entsprechung existiert.

⁴⁸ Notes for *Carl Barks Library*, 13. November 1987.-

zu Mickys bühnenfähigen Auftritten gestellt gehörte“, kommentierte BARKS. *„Als Gags hatte ich mir so einige wilde Routines ausgedacht und besonders zwei Sprünge, die alle Schwerkraft verhöhnen und dazu passende Drehungen. Aber immer doch waren es die Animatoren, die solche terpsichorenhafte Fähigkeiten das Humorige einimpften. Keiner von uns älteren Duckleuten wusste, was etwa die Hüften in den neuen Modetänzen tun sollten. Folglich setzten wir auf jüngere Talente wie FORD BANES, uns über die stets wechselnden Tanzschritte in Kenntnis zu setzen, nämlich was es damit auf sich hatte und worauf es dabei ankam.“*⁴⁹

Daisy ist die einzige weibliche Figur, die in den von BARKS entworfenen Zeichenfilmen erscheint. Er machte von ihr in einem Film nur ein einziges Mal Gebrauch. Die Storyleute allesamt wandten sich dagegen, dass weibliche Figuren in das völlig männlich beherrschte Feld der Ducks eingeführt wurden. Aber das hat BARKS völlig ignoriert. *„Ich hatte nichts dagegen, dass Daisy unter den Duck-Zeichnungen erschien. Wenn eine Sache es mit sich brachte, dass sie zu einer lustigen und interessanten Rolle ergab, war sie willkommen wie Sonnenlicht. Aber ernsthaft bedacht, wiesen weder (46) Daisy noch Minnie etwas grundlegend Lustiges auf. Folglich verschwendeten wir nur wenig Zeit darauf, solche weibliche Wesen, mit denen nicht soviel gewonnen werden konnte, mit den roher und kunterbunter gestalteten Helden des gezeichneten Humors zusammenzubringen. Was natürlich diese Charaktere weniger anziehend machte, war die etwas frauenfeindliche Annahme, dass Frauen allein zart und ruhig sein müssten. Daisys Figur zeigte die geschlechtsbestimmte Aufteilung der Arbeiten in den Studios, in denen es sich bei der großen Mehrheit der Geschichtenzeichner und Animatoren um Männer handelte. Im Gegensatz dazu gingen die weniger kreativen Geschäfte des Tuschens und Ausmalens an Frauen.“*⁵⁰ Schon in diesem Leinwanddebüt bedeutet Daisy einen etwas untergeordneten Charakter, deren Funktion allein darin besteht, in einem Wettstreit unter Männern der Preis zu sein. Ansonsten geht es in Mr. Duck weniger um den Kampf zwischen den Geschlechtern, als eher darum, eine ödipal bestimmter Rivalität zwischen Vätern und Söhnen auszutragen, weil es darauf ankommt, im Wettstreit gewinnen, wer zuletzt die Ehre erfährt, mit Daisys den Siegestanz zu haben.⁵¹

⁴⁹ Ibidem.– Hier zeichnete BARKS eine Sequenz, in welcher Donald den *Jitterbug* so intensiv tanzt, dass es die Wand hochgeht, dann die Decke entlang und schließlich auf der entgegengesetzten Seite wieder hinunter. BANES wirkte 1938–1941 als Storymann.

⁵⁰ BARKS, CARL, zu THOMAS ANDRAE, 29. April 1987.–

⁵¹ BELL, ELIZABETH, Somatexts at the Disney Shop. Constructing the Pentimentos of Women's Animated Bodies, in: From Mouse to Mermaid. The Politics of Film. Gender and Culture, hrsg. Von ELIZABETH BELL, LYNDIA HAAS und LAURA SELLS, Bloomington. Indiana 1995, S. 107.–

Daisy war also in den Zeichentrickfilmen eine Langsamstarterin, die nur bei ihrem ersten Auftritt im Rahmen ihrer Rolle ein kleines Stück vorwärts gelangte. BARKS gab zu, dass er zögerte, sie einzusetzen, weil er „von ihr noch glaubte, dass von ihr eine verwässernde Wirkung“⁵² ausginge. Dann aber erschien sie 1945 in einem Zeichentrickfilm, den man *Cured Duck* betitelte wo sie es erforderte, dass Donalds Temperament gezügelt wurde. In dem gleichen schrieb BARKS einen Zehnseiter (den *ten-pager*; WDCS Nr. 64 Januar 1946⁵³), der von dem benannten Film sicherlich beeinflusst worden war. Von nun an erschien Daisy öfters, in den Comix und in den Filmen. Es existierte für sie in der Nachkriegsgesellschaft eine Nische, weil die Frauen nun aufgerufen waren, ihre Arbeitsplätze in den Industrieproduktions- und Munitionsfabriken wieder zu räumen. Es gab nun wieder einen Kult um die Häuslichkeit

Im Jahre 1939 war HARRY REEVES zum Oberhaupt des *Story Departments* in den Disney Studios aufgerückt und verließ BARKS als unmittelbarer Arbeitspartner. In demselben Jahr wechselte ferner ein junger Animator (Animationszeichner) namens JACK HANNAH und zwar dort hinein. Hannah war zwei Jahre vor BARKS ins Studio gekommen, doch hatten beide schon für *Modern Inventions* zusammengearbeitet und in der folgenden Reihe von Donald-Duck-Kurzfilmen. HANNAH führte die Animation vieler Geschichten zum Ende, bei deren Abfassung BARKS geholfen hatte, auch bei den Figuren von Donalds Neffen und *Donald's Cousin Gus* und in *Mister Duck Steps out*. Als die Storymänner in das neue Studio

⁵² BARKS, CARL, zu THOMAS ANDRAE, 29. April 1987.-

⁵³ So datiert THOMAS ANDRAE; und GROTE, JOHNNY A., Carls Barks.Werkverzeichnis der Comix, Köln 1995, S. 177, ebenso. Das Titelbild stammt von BOB FOSTER (Idee), JIM FRANZEN (Vorzeichnung) und BRUCE PATTERSON (Tuschen). Es bildet Donald ab, der als Weihnachtsmann auftritt, während die Neffen mit dessen Requisiten wie dem Bischofsstab herum albern. Die Story handelt davon, dass Donald seiner Daisy verspricht, sich im Neuen Jahr mehr zu beherrschen. Was die Neffen freilich schamlos ausnützen, weil sie wissen dass dieser nun nicht mehr loslegen darf. Sie erkennen, das sie nun alles tun dürfen, was sie wollen, aber bisher nicht durften. Das machen sie dann auch eine Zeit lang so, Dann aber berichtet Donald, an Daisy, wie sich die Dinge entwickelt haben. Da gesteht sie ihm ganz einfach zu, die Kinder verhauen zu dürfen. Das bekommen diese mit und sagen schriftlich zu, von nun an immer brav sein zu wollen. Nachdem das aber dann recht süffisant erfolgt, geht Donald doch wieder der Gaul durch, wie er selbst so etwas nennt, in der deutschen Übersetzung der ERIKA FUCHS. Die Geschichte erschien deutsch erstmals in der *Micky Maus* von Januar 1954, dann in den *Tollsten Geschichten von Donald Duck* Nr. 88., nun unter dem Titel *Gute Vorsätze*, den sie behielt, und zuletzt; nach GROTE; in der *Barks Library* (englische Abkürzung üblich, obwohl eine deutsche Ausgabe!) BL-WDCS 7. Die Geschichte ist inzwischen in der 2010 begonnenen *Entenhausen-Edition* ebenfalls erschienen, Bd. 7 (2011). Diese Ausgabe ist zwar nicht so aufwendig wie die vorausgehende, aber doch hinreichend gut und jedenfalls preiswert. Man kann sie dem Barks-Freund empfehlen. Die amerikanische Titelgebung erfolgte erst 1992 und lautet *Donald Tames his Temper*; d. Übers.

nach *Burbank* einzogen, hatte die Firma angekündigt, BARKS und HANNAH sollten ein neues Storyteam bilden und nur für JACK KING arbeiten.

Das veränderte die Beziehung zwischen BARKS und seinem Arbeitspartner. Bei beiden handelte es sich inzwischen um erfahrene Duckmänner. REEVES war sein Mentor gewesen, HANNAH sein Mitarbeiter. Mehr als einander gleichgestellt funktionierte die letztere Beziehung. Ersterer wusste, dass Barks der „ältere und reifere“ war, nicht nur Gagmann. Denn immer interessierte er sich fürs Hauptthema des Stücks und sorgte dafür, die Gags so zu gestalten, „dass sie die Geschichte fortzuführen sich eigneten und nicht nur einfach in sie hineingesteckt waren, einen immer nur einmaligen und leichten Lacher zu erzielen.“⁵⁴ HANNAH beeinflusste auch BARKS. „Er wusste nichts über das Geschichtenverfassen“, erinnerte er letzterer, doch viel über die Technik und überhaupt darüber, wie die Stories in Animation versetzt werden konnten. „Er wusste auch viel über Musik und Timing, über Technik und über dergleichen und ich nicht. Ich konnte mir Gags ausdenken und eine lustige Situation für Donald, aber die Technik...ging darüber hinaus, was mir im Schädel steckte. So stellten...wir zwei zusammen danndoch ein gutes Team dar...und in der Folge eine Anzahl guter Kurzfilme her.“⁵⁵

Infolgedessen veränderte diese neue Zusammenarbeit die Art und Weise der Gags in den Donald-Zeichentrickfilmen. REEVES war für sein Temperament bekannt und dafür, dass er im Gesicht ganz rot wurde, wenn er sich ärgerte. „Harry war eine Feuerkugel“, bemerkte BARKS über ihn. „Viel nervöse Energie steckte in ihm und er schien immerfort am Losgehen, während Jack Hannah ein entspannter Knabe war, der eine halbe Stunde an der Kaffeetheke sitzen konnte und die Zeit nicht misste, die er dort verbrachte. Jack Hannahs Gags waren etwas vornehmer, während Harry sich stets heftiger bewegter Vorgänge ausdachte.“⁵⁶ HANNAH übte seinerseits ebenfalls einen vielfältigen und bedeutenden Einfluss auf den Stil von BARKS aus, was man leicht sichten, wahrnehmen kann: „Ich war der Typ von Storymann, welcher die Skizzen ziemlich grob und schnell in großer Geschwindigkeit durchpeitschte“, erinnerte er sich. „Meine Stärke war, etwas auf dem Board sichtbar zu machen und zugleich die Weiterführung im Auge zu behalten, voranzutreiben. Wenn einmal ein Gag gut saß und akzeptiert wurde, dann fertigten Harry Reeves, Chuck Couch oder Jack Hannah die in das Reine übertragenen Zeichnungen an, die wir dann Walt vorlegten.“⁵⁷ HANNAH war es gewohnt, den Abschluss zu machen und radierte die schattierten Stellen des Part-

⁵⁴ KORKIS, JIM, *The Other Duck Man. An Interview with Jack Hannah*, in: Carl Barks Library, Scottsdale, Ariz. 1984 1,1, S.149.-

⁵⁵ DURAND, SEBASTIAN und DIDIER GHEZ, *Interview mit BARKS, CARL*, DEN 29. APRIL 1987.-

⁵⁶ BARRIER, MIKE, *Interview mit BARKS, CARL*, DEN 22. November 1973.-

⁵⁷ BARKS, CARL, zu THOMAS ANDRAE, 27. April 1987.-

ners weg. So verlieh er BARKS' *Storyboards* ein reinlich poliertes Aussehen, besonders an den Schlüsselstellen. Die allerersten Entwurfsskizzen hatte man diesem immer schnell vom Board heruntergerissen.

Fire Chief und erfolgte Änderungen an Donalds Gestalt

Damals begannen BARKS' Stil, die Art seiner Wahrnehmung und Abbildung ineinander überzugehen beziehungsweise sich zu vereinheitlichen. Seine Donald-Zeichnungen für *Fire Chief* (1940) weisen bereits sichtbare Entsprechungen zu der Comicbook-Gestalt der späten Vierziger Jahre auf. So der lange Schnabel, die elsternhaft geformten Augen und der geschmeidig ausdrucksfähige Körper. Hintergrund-Details der Art kamen auf, wie sie später in den Comix häufiger erschienen, wie zum Beispiel das napoleonische Abbild des Feuerwehrhauptmanns Donald, das neben dessen Kopf hängt. *Fire Chief* nimmt Themen früherer Filme wieder auf wie aus *Good Scouts*, wo Donald als eingebildete Autoritätsperson erscheint, die ihren Neffen zu imponieren versucht, jedoch dann nur ein Unheil nach dem anderen anrichtet. (48) Zu derselben Zeit erschloss sich der Duck-Film neue Gegenstände, indem er Donald bei der Arbeit abbildete. BARKS' Herkunft vom Lande und die Jahre in den Stellungen als Arbeiter haben ihn wie von selbst dazu gebracht, etwas über die „*Wider-natürlichkeiten von Tieren, Maschinen und in der Natur*“ zu wissen und all das fand nun Eingang in die Enten-Zeichnungen ebenfalls.⁵⁸ In vieles davon, was BARKS und HANNAH zusammen erstellt haben, kommen die Neffen nicht vor. Sie rücken nämlich noch nicht eine besondere Aufgabe in den Mittelpunkt, die gemeistert werden müsste meistern wäre. Gewöhnlich sind es nur Tiere, die ihn stören und ärgern. In *Window Cleaners* (1940) verfängt er sich selbst in ein Baugerüst, als eine gärrerte Biene ihn angreift. In *Old McDonald Duck* (1941) sieht man eine Fliege, die Donald, der eine Kuh melken will, zum Gespött macht, und ein Esel widersetzt sich ihm absolut erfolgreich, als seine Hufe beschlagen werden sollen, in *The Village Smithy* (1942).⁵⁹

Aber nicht alle Zeichnungen dieser meisterhaft gelungenen Schemata beziehen sich auf Arbeit oder auf Tiere. BARKS wäre in der Tat gerne ein Erfinder gewesen, weshalb natürlich die damalige *Populäre Mechanik* seine Lieblingslektüre darstellte. Dass ihn mechanische Gags reizten, war bereits in seinem ersten Zeichenstück, in *Modern Inventions* erkennbar gewesen und seine späteren Kurzfilme stellen dann gerne auch die Art

⁵⁸ BARRIER, MICHAEL, Carl Barks and the Art of the Comic Book, New York, 1981, S. 4.-

⁵⁹ Dieses Thema entwickelte CARL BARKS noch weiter in einer Serie von Geschichten, in der Donald als zunächst als meisterlich auftretender Handwerker erscheint, dessen Versuche, Herrschaft über die Natur zu gewinnen, sich jedoch sodann heftig gegen ihn selbst auswirken; vgl. ANDRAE, THOMAS und GEOFFREY BLUM, A Working Class Hero, in: Carl Barks Linrary, Prescott, Ariz. 1985 9, 1., S. 9-16, S. 49,-50, S. 83-84.-

und Weise dar, wie alltägliche mechanische Vorrichtungen die Leute demütigen, ja ihnen geradezu etwas verpassen mochten, das einer Prügel gleichkam. *Donalds Vacation* (1940) zum Beispiel zeigt die Ente, wie sie versucht, den faltstuhlförmigen „E-Z“ zu beherrschen. Je mehr er sich anstrengt, diesen aufzuklappen, desto hoffnungsloser verwickelt er sich darin. In *Early to Bed* (1941) geht es um ein zusammengeklapptes Faltpolsterbett, das er erst dazu bringen muss, dass es stehen bleibt, bis er es schließlich festnagelt. Diese Filme stellen eine Entschlossenheit der Ente heraus. Sie kann ihr Tun jedoch nicht gleichmütig erledigen. Daran fehlt es bei ihr. Obwohl eine diminutive Erscheinung, will sich Donald oft mit Dingen herumschlagen, die ihr enorm überlegen sind. Ja, die Film-Ente entwickelt eine ziemlich deutliche Zwangsvorstellung, dass sie alle ihr bisher unbekannte Technologie ihrem Willen unterwerfen müsste.

Technik, grundsätzlich, und Donald-Film

BARKS' Interesse, doch auch seine Bedenken über die Technologie stießen in Amerika auf durchaus beträchtliche Resonanz. So fand RICHARD PELLs, dass amerikanische Schriftsteller längst bereits ambivalente Auffassungen über den wissenschaftlichen und technischen Fortschritt geäußert hatten. Sie suchten zu erfahren, ob dieser wirklich ein ganz neues und großartiges Millennium einleitete oder im ganzen Gegenteil das Überleben der Menschheit von Grunde auf bedrohte.⁶⁰ Solange die progressiv denkende Ära andauerte, behauptete PELLs, lagen die Zweifel verdeckt, nämlich von der Überzeugung des Liberalismus geprägt, dass man die Methoden der Wissenschaft wirkungsvoll auch dafür anwenden werde, die sozialen Probleme zu lösen. Aber dann bewies der Erste Weltkrieg, wie zerstörerisch man von der Technologie Gebrauch machen konnte. Er bewirkte nachfolgend, dass wieder Ängste vor einer Übermechanisierung aufkamen. In den Zwanzigern und Dreißigern wurde intensiv über die Gefahr einer Enthumanisierung infolge des Einflusses von Wissenschaft und Technologie debattiert. Was nachfolgend in den Vereinigten Staaten der Dreißiger Jahre bezüglich dieser Frage geschah, hielt PELLs so fest: *„Viele der in diesem Jahrzehnt unternommenen Bemühungen, die Wissenschaft zu verstehen und sie aufrichtig abzuhandeln, erfolgten um das Symbol der Maschine herum. Aber die Autoren sahen sich nicht in der Lage, ob diese für die größte ausgeklügelte Leistung unseres Geistes darstellte oder den höchsten Ausdruck von etwas Teuflischen. Sie suchten die Erschütterungen zu bewerten, welche die Konfrontation der Maschine mit der Ökonomie, mit der Literatur und mit der Frage nach der*

⁶⁰ PELLs, RICHARD, *Radical Visions and American Dreams. Kultur und Sozialbewusstsein in den Depressionsjahren*, Middletown, Conn. 1973, S. 25-33.-

*grundsätzlichen Fähigkeit des Menschen, sein Leben überhaupt in irgend vernünftiger Weise fortzuführen und zu gestalten.*⁶¹

In den Zwanziger Jahren erlebte man eine durchaus dramatische Zunahme von Erscheinungen und Auswirkungen der Standardisierung aller Aspekte des nordamerikanischen Lebens, Ergebnis der Massenproduktion und -Konsumtion und des Wachstums sowie seitens der Werbung verbreiteter Bilder und Vorstellungen. SIEGFRIED GIDEON machte seinen Lesern klar, dass alle Mechanisierung bereits etwa um 1920 ins Alltagsleben der häuslichen Sphäre eingriff, sich besonders die Küche einschließlich des Badezimmers eroberte und weiters die Haushaltsgeräte. *„In der Zeit dann der Vollmechanisierung entwickelten sich immer mehr hinzu, worüber ein Haushalt notwendigerweise darüber verfügen musste. Und es handelte sich um mehr, als im ganzen vorausgehenden Jahrhundert je eingeführt wurde.*⁶² Die Mechanisierung und die Massenproduktion in der Nahrungsmittelerzeugung führten gleichzeitig zu einer genauso bedeutsamen Zunahme der Nachfrage solchen Lebensmitteln, die mittels technischer Verfahren erzeugt wurden.

ROBERT UND HELEN LYND'S berühmte soziologische Studie von Folgen der Mechanisierung bereits in den Zwanzigern beschrieb die Auswirkungen der Modernisierung am Beispiel der Stadt *Muncie* in *Indiana*. Darin wird vom 1890 ausgegangen. Etwa damals machte der amerikanische Pioniergeist endgültig der Industrialisierung Platz. Die LYNDs schilderten wie die Erzeugnisse der Massenproduktionen anstürmten, elektrisch betriebenen Geräte wie des Radio- und des Lichtspiel-Projektionsapparat. Des Weiteren die Rolle des Automobils und alle damals ausgelösten Veränderungen des Lebens in den Vereinigten Staaten der Mittelklasse. Die Lynds erkannten, dass die Modernisierung die herkömmlichen Nachbarschaften und die andere Gemeinschaften zerstörte, alle Leute einander, jeden von jeden isolierten und entfremdeten. Sie eröffneten den Menschen mehr Sinn nämlich dafür, dass sie auf Gnade und Ungnade irgend Kräften von außerhalb ausgeliefert waren, die ihnen unverständlich und von ihnen kaum beherrschbar erschienen. Der erwachsene (männliche) Amerikaner wollte nicht mehr auf sein handwerkliches Können in einer Anstellung stolz sein, die seiner Persönlichkeit nicht sehr viel abforderte, ihn nicht zu stark band. Große Büros und Fabriken gestalteten machten die Arbeitsprozesse nun viel reglementierter und ließen ihn monoton und unpersönlich erscheinen. Der wöchentlich empfangene Gehaltsscheck zusammen mit der Möglichkeit, die darauf stehende Summe in seiner Mußzeit auszugeben, stellte den einzigen Ersatz und Ausgleich für eine ansonsten seiner selbst ziemlich entfremdeten Existenz dar.

⁶¹ Ibidem, S. 27.-

⁶² GIDEON, SIEGFRIED, *Mechanization Takes Command. A Contribution to an Anonymus History*, New York 1928, S.42.-

Die LYNDS stimmten mit PELLs darin überein, dass das neue Freizeit- und Verbraucherverhalten etwas Unbefriedigendes und Destabilisierendes erzeugte. *„Einerseits trugen das Automobil, das Radio und das Kino dazu bei, dass die Familien nicht mehr eine von ihnen bislang aufeinander bezogene Integriertheit bewahrten. Auch ging das solidarische Verhalten der Klassen verloren und zwar vor allem deshalb, weil Muße jetzt etwas bedeutete, dem man vor allem individuell nachging. Andererseits tendierten die Massenmedien aber jetzt dazu, allgemein übliche, ziemlich ähnliche oder dieselben Gewohnheiten, Verhaltensweisen, Geisteshaltungen und Wertvorstellungen zu propagieren und auch wirklich zu verbreiten. So absorbierten sie die Bürger zu einem zunehmend auch politisch gleichartig reagierenden Körper beziehungsweise einer dem ebenfalls entsprechenden Nation.“*⁶³ Als Resultat ergab sich, dass die meisten (50) sich nicht mehr länger als mit- und untereinander identifizierungsfähige und -bereite Region, Gemeinde, Gebietskörper- oder andere Gemeinschaft zu empfinden, betrachten und erkennen vermochten.

BARKS' zeichnerisches Werk stellt all das als Satire dar, was ihm in Amerika beim Übergang als Ironie des Schicksals oder Widerspruch der Entwicklung vorkam. In *Modern Inventions* parodierte er es, dass man die Automation als für eine ideale Weiterentwicklung des Fortschritts halten wollte. Anstatt dass deren Versprechen erfüllt wurde, das Leben der Menschen angenehmer und bequemer herzurichten, nämlich infolge gesteigerter Rationalisierung, die es ermöglichen würde, beständig Arbeit entfallen zu lassen, führt die Maschine zu dem Endziel, dass sie ihre Herren beherrscht. Dieser Zeichentrickfilm setzt einen *running gag* ein, der darin besteht, dass ein Roboter-Diener seine Höflichkeit betonen will, indem er ihn um den Hut bittet. Dagegen lehnt sich Donald auf, indem er beständig neue Hüte herbeischafft, nach denen zu seinem Verdruss der Butler immer wieder verlangt. Der Butler sollte Donalds dienen, doch ist der Butler zum Despoten geworden. Am Ende des Films gibt er begründeten Anlass dazu, dass die Ente in wütende Raserei gerät.

In diesem Zeichenfilm gibt es mehrere von RUBE GOLDBERG ersonnene Vorrichtungen, welche die einfachen Aufgaben geradezu sinnlos übermechanisiert verrichten und Donald erniedrigen, indem sie sich seiner Kontrolle entziehen. So wird er verhätschelt, als Opfer von eigenen Wünschen, und mit Milch gefüttert wie ein Kind. Eine Spielzeugratte spritzt ihm etwas in die Augen und die Roboter-Kinderschwester führt ihm in einer Kinderflasche Milch zum Mund. Beim Wickeln in eine Windel wird er mit einer Sicherheitsnadel gestochen.. BARKS' Gag des automatischen Friseurstuhls bedeutet im Zusammenhang der Erniedrigung Donalds etwas, das ihm gar eine Art Gnadenstoß versetzen könnte. Die Konstrukti-

⁶³ PELLs, RICHARD, *Radical Visions and American Dreams. Culture und Social Thought in the Depression Years*, Middleton, Conn. 1973, S. 26.-

on verkehrt den Sinn aller Verrichtungen, die auszuführen sie eronnen und gebaut wurde, etwa indem sie ihm einen Haarschnitt an seinem Bürgel verpasst und einen Schuhputz am Schnabel. Der Robot-Friseur entwickelt sich zu einem Gerät, das nicht mehr auf die ihm anvertrauten Personen reagiert und zuletzt auch keine menschlichen Befehle mehr annimmt. Donalds Unbehagen steigert sich bis zur Empfindung körperlicher Beschwerden. Indessen plappert sie wie ein lebender Friseur und äußert ansonsten nur Spott über Donalds hilflose und *aussichtslose Lage*.

Freilich erklärt sich Donalds Missgeschick genau so davon her ebenfalls, dass er dem automatischen Rasierer ein Schnippchen zu schlagen suchte, indem er sich die von ihm eingeworfene Münze wieder aneignete. Das brachte die Funktionen in Verwirrung. Wie in den anderen Filmen ebenfalls verdient er spezifische Strafe und zwar wegen seiner Boshaftigkeit und Dummheit. In dem Kapitel über die Kulturindustrie von MAX HORKHEIMERS Buch *Dialectic of Enlightenment*, interpretieren dieser THEODOR ADORNO dieses Schema als Beweis dafür, dass in den Donald-Duck-Zeichentrickfilmen aus Walt Disneys Studios oft eine recht masochistisch orientierte Ethik existiert.⁶⁴ „In diesen Cartoons bezieht Donald Duck seine Prügel, wie das im wirklichen Leben einem ausgesprochenem Pechvogel geschieht und zwar derart, dass der Zuschauer unter dem Eindruck steht, in eine solche Situation könne er selbst kommen und dann

⁶⁴ *Cartoons* kann im Amerikanischen vieles bedeuten, *Karikaturen*, *Bilderwitze* in Witzblättern oder auf den Witzseiten von Zeitungen, auch gezeichnete Filme, überhaupt alle Arten von Zeichnungen, Zeichnungen in Fortsetzungen = Bildergeschichten = comics. Um hier für mehr Klarheit zu sorgen, wird im vorliegenden Zusammenhang *cartoon* als Zeichentrickfilm *übersetzt*, wenn sich dieses Wort auf einen solchen bezieht, im Gegensatz zu *comics* und *cartoons*, die sich auf Bildergeschichten beziehen, wie sie in Deutsch zuerst im Falle des Struwwelpeter oder von Max und Moritz und Hans Huckebein.. Im Deutschen ist ein Wort wie *Cartoons* für Zeichentrickfilme nicht üblich. Zeichentrickfilm klingt ein wenig veraltet, doch gibt es dafür keinen Ersatz, vermutlich weil es heute viele andere Trickproduktionen gibt, zum Beispiel die Computeranimation. Schlichte Animationen *sind Zeichentrickfilme*. Für *comics* = Bildergeschichten wird, wie schon gesagt, in der vorliegenden Übersetzung das Singular/Pluralwort *Comix* benutzt. Nämlich aus den bereits erläuterten und ausgeführten Gründen. *Bildergeschichten* können in einem anderen Zusammenhang mehr bedeuten, zum Beispiel die Produktionen WILHELM BUSCH, also mit Versen und Reimen Versehenes, literarisch etwas mehr Scheinendes, wie genauso freilich der *Struwwelpeter*, ein zeitloser Erfolg in der ganzen Welt. Ders letztere stellt etwas dar, das man in heutiger Definition auch als *Kindercomix* bezeichnen kann. *Donald- und Dagobert-Duck-Comix* sind *funny animal comics*, *Kindercomix*, *Abenteuercomix* und manchmal *Science-Fiction-Comix* zugleich und manche davon könnte man genauso als *fantasy comix* ansprechen. Mischtypen liegen ferner vor, zum Beispiel wenn Comixhelden sich gegenseitig parodieren. So existiert *Donald-Duck-Supermann-Parodie* von BARKS vor.- Ansonsten sollen hierorts keine weiteren Genres mehr unterschieden werden, also nicht etwa zwischen *funnies*, *funny comics*, *funny animal comics*, *superhero-comics*, *strips*, *detective strips*, *Sunday strips*, usw.; d. Übers.

werde er dieselbe Behandlung erfährt.“⁶⁵ Spaß an Sadistischem wird nicht verstanden, zum Aufstand (54) gegen solche Mächte aufzurufen, welche die sozialen Herrschaftsverhältnisse einrichten, sondern um den Betrachtern die Empfindung von Schadenfreude⁶⁶ zu entlocken, als eine weitere Spielart des Spaßes, die uns daran gewöhnt, dass wir uns der Mächte bedienen, die uns versklaven, gar missbrauchen. Wir lassen uns das gefallen. Wohl spielt in den Duck-Filmen Sadomasochistisches mit. Aber andererseits führen sie auch oppositionelle Meinungen und Anschauungen vor. Sie fragen, wie sich der technologische Fortschritt auswirkt, und zeigen, dass es nötig ist, sich gegen die technischen Autoritäten zu erheben, gegen alle Autoritäten, die sich Falsches herausnehmen.

Der Literaturkritiker WALTER BENJAMIN beschrieb einen spezifischen „Schockeffekt“ den das moderne Leben im menschlichen Bewusstsein erzeugt hat.⁶⁷ Nirgends erschien diese Umwandlung fortgeschrittener und deshalb offensichtlicher als in der zum Vorschein gelangenden amerikanischen kommerziell bestimmten Kultur. In den Zwanzigern riefen die Anführer der Werbebranche eine neue Gesellschaft aus, die sich selbst umwandelte, angepasst an ein Tempo, dass man gar nicht mehr zu Atem kam. „Was für ein Zeitalter“, so japste ein Autor damals geradezu begeistert, der für *Advertising and Selling* schrieb, „in welchem wir leben, über Funk entstehen Photographien“⁶⁸, es gibt Denkmäler und Licht, das den Nebel durchdringt⁶⁹... Verkaufsmaschinen ersetzen Handelsvertreter... Die Liste moderner Wunder ist praktisch unendlich lang.“ „Alles muss jetzt schnell getan werden“, meinte ein anderer Werbeschreiber: „Schnell bekommt man Mittagessenzeiten an Quellen, aus denen der Mineralbrunnen entspringt... Schnell erscheinende Sensationsblätter... schnell füllende Tankstellen.“⁷⁰ Die neuen Massenmedien Film und Radio, die erst seit etwa 1930 als voll und ganz für jeden Art von Kommerz genutzte Instrumente der Werbung zum Einsatz gelangten, kreierte den Geist eines Landes. Sie trugen wesentlich dazu bei, dass, dessen Massen nun über Nacht lenkbar wurden, für die allerneuesten Moden und Marotten.

⁶⁵ HORKHEIMER MAX und THEODOR W. ADORNO, *Dialectic of Enlightenment*, New York 1969, S. 138.-

⁶⁶ ANDRAE gebraucht hier *Schadenfreude* als englisches Fremdwort aus dem Deutschen. Überhaupt muss man den englischen Wortschatz dieses Autors als außerordentlich reich bezeichnen, besonders an solchen lateinischer Herkunft, und seinen Sprachgebrauch überhaupt als hoch elaboriert. Auf S. 54 beispielsweise findet man ca. 120 englische Wörter von lateinischer Herkunft; d. Übers.

⁶⁷ BENJAMIN, WALTER, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, in: Arendt, Hannah (Hrsg.), *Illuminations*, New York 1969, S. 217-252.-

⁶⁸ Gemeint sind wohl die Anfänge des Fernsehens; Anm. d. Übers.

⁶⁹ Funkmessverfahren bzw. Radar; Anm. d. Übers.

⁷⁰ Zitiert bei MARCHAND, ROLAND, *Advertising the American Dream. Making Way for Modernity 1920-1940*, Berkeley 1985, S. 3.-

Als ein Lieferant von Massenunterhaltung stellt das Radio einen beständigen Grund von Spaltung und Unterbrechung, Verrückung und Verlagerung dar. Es ist in den Duckfilmen Symbol des modernen, schon oben erwähnten Schock, den der moderne Lebensstil erwirkt hat. Das Radio verbreitete ein neues Ethos der Geschwindigkeit, dem der Körper nun entsprechen musste und so das traditionelle, nur von den langsamer, weil Muße benötigenden eigenen Sinnesorganen bestimmten eigenen Lebensstil beseitigte. So in *Donald's Ostrich*, wo *Hortense* ihre Zerstörungswut gegen das von Donald geleitete lokale Postamt auslöst. Sie schaltet das Programm in dem Radio aus, welches von ihr herunter geschlungen wurde.⁷¹ Das alles gipfelt in einem wahnwitzigen Rundlauf um das Stationsgebäude, weil sie Autorennen spielen will. Und in *Mr. Duck Stepps out*, schluckt Donald viel Popkorn, das in seinem Leib platzt und ihn zwingt, in heftigen Zuckungen und Krämpfen auszubrechen. So wird die Art und Weise parodiert, wie man den *Jitterbug* zu *Radio-Swing-Musik* tanzt.

Der Plastik-Erfinder

Das bedeutsamste Stück unter Barks's Filmcartoons, die sich mit dem Radio befassen, ist *The Plastic Inventor* (1944), eine Satire über die doppelten und einander zugleich widersprüchlichen Lehren der *How-to-Programme*. Gleichzeitig schließt der Film eine Kritik der Art und Weise ein, in welcher eine Flut billiger, minderwertiger als Massenprodukte hergestellte Markenartikel die besser haltbaren, handverarbeiteten Produkte der (52) früheren kunsthandwerklich ausgerichteten Kultur verdrängt hat. Donald erscheint hier vertrauensseliger Radiohörer, der leichtgläubig einer Hinterhof-Werbung vertraut und den gewandten Sprüchen glaubt, welche der Radioansager von sich gibt, anlässlich der *Plastic Hour*. Dieser nennt sich *Professor Butterfield* und behauptet, er vertreibe alles Material, welches man dafür brauche, ein funktionsfähiges Plastikflugzeug herzustellen, das hart und gebrauchsfähig sei, nicht Schrott.

Gleichzeitig werden hier Befürchtungen über den Niedergang maskuliner Identität wiederbelebt und ihrer Schädigung seitens der Feminisierung. Donald erscheint in häuslich-domestizierten Rolle als Plastik-Koch. Zur Eigenart des Flugzeugbaus gehört es, dass er eher den „*männlich definierten*“ Prozessen industrieller Produktionsweisen zugeordnet wird, doch um ein Plastikflugzeug herzustellen, bedarf es, so zeigt es der Film, eher einer als *weiblich geltenden* Fertigkeiten. Er kocht die Plastik in einem Fass und füllt die erkaltende Flüssigkeit dann in die entsprechenden Metallformen. Sodann backt er die einzelnen Flugzeugteile und schneidet sie danach mit einem Plätzchenschneider aus dem Teig heraus. Als das Flugzeug dann startet, er will bereits auf seinem ersten Testflug auffal-

⁷¹ Von ANDRAE wohl auch als Anspielung auf die Massenmedienprogramm-Ver-schlinger verstanden; d. Übers.

len, die Maschine soll sich ja bewähren, da löst sich, ein übles Vorzeichen, Donalds hausgemachter Schutzhelm in ein Frauen-Haarnetz aus Plastik auf, was zunächst als Spott auf die Beschaffenheit von maskulin ausgerichteten Fähigkeiten und von Herrschaftswissen überhaupt zu verstehen ist, dessen Besitzer sehr starker Feminisierung ausgesetzt wurde. In diesem Film geht es wie in *Moderne Erfindungen* um das amerikanische Urvertrauen auf den unbegrenzten technischen Fortschritt, aber als eindeutige Satire. Die Stimme des Radio-Professors klingt euphorisch froh und unterhaltsam und scheint sich ganz sicher, dass „*diese Baunummer schon etwas zu leisten fähig ist*“. Zunächst scheint das von dem Professor mitgeteilte Vertrauen in jeder Hinsicht gerechtfertigt und in der Tat steigt das Flugzeug in den Himmel hoch schnell wie eine Rakete. Alsdann folgen kometenhafte Sturzflüge.⁷² Aber der Professor, er gibt über das Radio die Bauanleitung durch, hat vergessen, Donald einen wichtigen Sachverhalt mitzuteilen, nämlich, dass das Baumaterial schmilzt, gerät es mit Wasser in Berührung. Nun bricht wirklich ein Wolkenbruch aus, der Apparat beginnt sich aufzulösen. Donald gerät in Panik.

„*Verwickle dich nach unten nicht in deine eigenen Hosen!*“ So warnt der Professor, als das Fahrgestell sich nach unten senkt und schließlich abbricht. Jetzt scheint die Stimme eher über Donalds Entmännlichung zu spotten. Als Donald in der sich auflösenden Plastik feststeckt, kommentiert der Professor das sich vollziehende Geschehen, indem er sich nun ironisch zweideutig ausdrückt. „*Wenn du immer nur in Plastikflugzeugen fliegst, wirst du freilich in deren Teig enden.*“ Da fließt eigentlich mehr zufällig eine große Masse geschmolzener Plastikbatzen in den Fallschirm. Dennoch bleibt Donald daran hängen und er baumelt hilflos in der Luft. Teigfäden führen seinen Körper wie eine Marionette. Nicht Beherrscher der Natur ist er, wie es scheint, sondern Spielzeug der von ihm gekauften Technologie. Er landet in einer Plastiktorte, die sich am Boden aus den Flugzeugtrümmern bildete. Es folgt ein Wortspiel aus einem Märchen,⁷³ das ihn noch infantiler wirken lässt, Amseln würden herausfliegen, als der wütende Donald seinen Kopf durch die nun verkrustete Schale steckt, Zuletzt schüttet er Wasser auf das Plastik-Funkgerät, weil er dieses auflösen und die Stimme des Sprechers so abstellen will.

Populärkultur hat Arbeitsverhältnisse oft niederdrückend und schikanös genannt und die Technik als entfremdend bezeichnend und auch dargestellt. So auch CHARLIE CHAPLINS berühmte Satire auf die am (53) Montage- oder Fließband herrschenden Verhältnisse, *Modern Times*. Die von BARKS gezeichneten Filme sprechen die auch von uns schon erfahrene Entmutigung an, in welche uns die Arbeit und die Maschine versetzen

⁷² Im Englischen reimen sich „*rocket*“ und „*comet*“ (nach deutscher Terminologie ein unreimer Reim, sodass an die Parodie auf einen Werbespruch zu denken ist; d. Übers..

⁷³ Dieses ist im vorliegenden Zusammenhang nicht recht verständlich: d. Übers.

kann. Jedoch übergehen sie völlig das System der industriellen Produktion als Ganzheit und beziehen sich nicht auf Fabriken und Produktionsbänder und nicht auf die Reglementierung der Arbeit. Und überhaupt nicht darauf, wie dort die Macht- und Gewaltverhältnisse⁷⁴ gestaltet beziehungsweise realisiert werden. In der letztgenannten Hinsicht halten sie sich an eine Art Verdikt politischer oder überhaupt aktueller beziehungsweise umstrittener Themen, wenn nicht gar an ausdrückliche Verbote.⁷⁵ Wahrscheinlich stellte das alles wegen der starken Breitenwirkung der Filme ein Tabu dar, an das man nicht gerührt wissen wollte. Mit der Ausnahme zweier Filme, nämlich *Timber* (1941) und *Bellboy Donald* (1942), kommen in den BARKS-Animationen keine Chefs vor. Donald ist entweder selbständig (*Window Cleaners*), ein unabhängiger Farmer (*Old McDonald Duck*) oder er hat eine Charge inne, für die ein Höhergestellter nicht existiert (*Fire Chief*). Ganz ähnlich handelt es sich bei den ihn frustrierenden Maschinen gewöhnlich nur um Apparätchen des Haushalts.

Diese Auslassungen führen freilich zu nichts anderem als zu einem übermäßig vereinfachten Beitrag über die Beziehungen zwischen der Menschheit und der Natur. Wie HORKHEIMER und ADORNO in ihrer *Dialektik der Aufklärung* schon darlegten, hat die Absicht der Naturbeherrschung mittels und instrumentalisierter Vernunft und technischer Aneignung dazu geführt, dass die Bedürfnisse der Instinkte zurückgedrängt, unterdrückt wurden. HORKHEIMER benutzte den Ausdruck „*Revolte der Natur*“ dafür, um anzudeuten, dass sich die Instinkte wieder zurückmelden und dann heftige Ausbrüche der fortgesetzten unterdrückten natürlichen Reaktionen verursachen. Und wie WILLIAM LEISS sagt, lässt sich die Vorstellung von einer „*Revolte der Natur*“ auch auf die natürliche Umgebung des Menschen anwenden, was bedeutet, dass es eine geradezu unendlich beherrschbare Ausbeutung der äußeren Welt nicht geben kann, weil im Wickel einer solchen sich das natürliche Ökosystems nicht fortsetzen kann.⁷⁶ Und so ist auch die Meinung nicht falsch, dass BARKS den Wider-

⁷⁴ LEISS, WILLIAM, *The Domination of Nature*, Boston 1972, S. 161-164.-

⁷⁵ Wahrscheinlich stellte dergleichen wegen der starken Breitenwirkung der Filme ein Tabu dar, an das man niemand zu rühren dachte und auch nicht wollte. Ein ausgesprochenes Verbot mag dennoch vielleicht gar nicht existiert haben. Doch es gab solche. THOMAS NATTAE spricht von einem Verbot der Studios, Dann müsste man klären, von wem es stammte und wer es aussprach. Die Bemerkung zu NATTAE stammt vom Übersetzer wie die ganze Anmerkung. Auch BARKS kannte eine Verbotsliste. D. Übers.

⁷⁶ In *Der Führer's Face* (1943) macht der Arbeitsdruck an einem Fließband Donald nahezu verrückt, wie man bei *Youtube* sehen kann. Doch ist diese Sichtweise, was die damals aktuelle Arbeitswelt betrifft, doppelt fehl am Platz, da die Ente hier in einer Nazi-Kriegsfabrik arbeitet, nicht in einer amerikanischen. Zweitens weil sich zuletzt alles nur als Nachtmahr erweist. In *Donald's Goldmine* (1942) spielt ebenfalls ein nachtmahrliche Fließband-Sequenz eine Rolle, die jedoch in einer Mine handelt und nicht in einer Anlage der Industrie. Barks arbeitete hier mit, jedoch nicht mehr an der Animation.

stand der Tiere und Insekten gegen Donald zum Ausdruck bringt, weil er sie und ihre Umgebung zu beherrschen sucht, gegen die natürliche Bestimmung. BARKS-Geschichten spielen auf den Antagonismus zwischen den Menschheit und Natur an, der sich auch bemerkbar macht, wenn jene versucht, diese zu beherrschen. Die Filme personalisieren dieses Verhältnis, indem sie es nur als Duell zwischen Donald und den anderen Spezies abbilden, das keine Schädigung der Natur bewirkt oder ansonsten für diese nachteilig ist. Und ferner verhält es sich ja dann so, dass die Natur über Donald siegt, jedenfalls öfters und in größerem Umfang als umgekehrt. So bleibt festzuhalten, dass das erzählerische Moment in den Donald-Filmen sich davor sperrt, einen Zusammenhang zwischen Mensch, Industrie und Natur herzustellen. Wie die ersteren beide die letztere bedrohen und zerstören, diese Thematik bleibt unberührt

Um das Gold in Eiern

Der Animationsfilm *The Golden Eggs* (1941) bietet etwas mehr Sicht darauf, was es ist, worauf in den BARKS-Filmen einerseits angespielt, was andererseits jedoch ausgelassen wird. Weil Farmer Donald aus einem Eier-Preisboom gelernt hat, bringt er seine Hennen dazu, ihre Geschwindigkeit zu erhöhen und schneller zu legen. Jedoch, als er dazu ansetzt, sich mit einem riesigen Korb des „flüssigen Golds“ davonzumachen, wird er von einem gewaltigen Hahn daran gehindert. Das stellt ein Symbol für den Widerstand der Natur gegen die Beherrschung durch den Menschen dar. Diese Geschichte spielt auf die Arbeitsverhältnisse und auf die Inflation (54) der Lebensmittelpreise in den Jahren des Kriegs an, verschiebt jedoch die gesamten Verhältnisse und deren Fortentwicklung auf einen Konflikt zwischen dem Eigentümer der Farm und dessen Tiere. Arbeit und Steigerung des Fließbandes verstärken diese Zuspitzung und zwar gewissermaßen so, indem sie trotz ihres Nichtvorkommens in der Handlung auf die Struktur Einfluss nehmen. Es handelt sich somit um „strukturierende Abwesenheiten“. Es handelt sich somit um eine Art von ein abwesenden Zentrum, um das sich die Handlung dreht, wenn man das so paradox ausdrücken mag, Doch zuletzt wird es ganz gar aus der Handlung gedrängt.⁷⁷ Eine direkte Beziehung zum Kapitalismus ergibt sich nicht. Dass Donald für seine Habgier bestraft wird, stellt keine solche dar. Nachdem er dem Hahn entkommen ist, fällt er in seinen Eierkorb hinein, mit zwei Eigelb über den Augen. Er bekommt also sein Gold, aber in ironischer Sicht, die einerseits seine Profitsucht veräppelt und andererseits äußerlich eifrig den Kapitalismus zu kritisiert, scheinbar.

Erzieher und Schutzbefohlene

⁷⁷ Vgl. MACHÉREY, PIERRE, *A Theory of Literary Production*, London 1978.-

Schulschwänzer-Polizist Donald

Truant Officer Donald (1949) bringt einen stark obsessiven Donald auf die Leinwand, der hier wieder den Neffen entgegengestellt ist. Der Film erweitert die bisherigen Grundlagen, indem sie Donald als tyrannischen Polizisten zeigt und die Buben als seine schutzlosen Opfer. Sie wollen im Sommer gerne schwimmen gehen, doch er ist voller Freude, richtig davon entzückt, dass er sie wie Kriminelle behandeln kann. Er fängt sie im Fischköcher ein und sperrt sie in seine Grüne Minna, schlägt sich dann zu ihrem Clubhaus durch und sucht sie dort auszurauchern. Die Jungen zahlen ihm die Anwendung des starken Arms heim, indem sie Brathähnchen in ihre Betten legen, sodass es aussieht, als ob Donald sie getötet hätte.

„*Harry Reeves hasste diese Sequenz*“, erinnerte sich HANNAH. „*Er dachte, sie wäre zu schauerlich. Carl und ich mussten darum kämpfen. Später, als sich der Film in der Vorausvorführung befand, gab es einen lauten Lacher, so wie es sich bereits bei unsere Prüfungsvorarbeit ergeben hatte.*“⁷⁸ Dann treiben es die Neffen mit ihrer Rache aber zu weit, indem sie ihren Onkel büßen lassen und zwar mittels eines Streichs, indem einer als Engel auftritt. Nun bringt Donald wieder seine Aufsicht als Schulpolizist zur Geltung und will sie zur Schule abführen, doch seine Verbohrtheit darin, die Kinder festzunehmen, hat ihn dafür blind gemacht, dass die Schule ja im Sommer geschlossen ist. So hat der Freiheitskampf der Kinder sich als rechtmäßig erwiesen. Wieder triumphieren die Kinder über den sie hemmenden Patriarchen.⁷⁹

Donalds Kampf im Schnee

Noch mehr berechtigt ist die Kinder-Rebellion in *Donald's Snow Fight* (1942). Wieder ist Donald der Aggressor, wieder aus reiner Boshaftigkeit. Er bekämpft sie von der Brücke seines Eis-Kriegsschiffes aus, indem er auftritt wie eine spezifische Art machthungriger militärischer Anführer, im Prange eines Admiralshutes, ein in den Duck-Filmen benutztes Emblem, satirisch darstellend, dass der Träger sich über seine Autorität allerdings nur Illusionen macht.⁸⁰ Sein Angriff gegen ihre Schneefestung

⁷⁸ KORKIS, *Other Duck Man*, S. 149.-

⁷⁹ BARKS machte aus dieser Handlung später einen Comix (WDCS 100, [Juni 1949]). Hier trumphiert Donald, indem er die Schule öffnet und die Kinder anschreiben lässt: „*Verbrechen lohnen sich nicht.*“ Den Comix-Heften konnten die Kinder entnehmen, dass man eine offene Widerspenstigkeit von ihnen nicht duldet; anders im Film, dessen Handlung auf der Leinwand schnell und wenig einprägsam an den Zusehern vorbeiflitzte. Die Titel des Comix lauteten: *Crime doesn't pay*, deutsch MM (= Micky Maus) 4 (1951) Die Schulschwänzer, TGDD (= Tollste Geschichten von Donald Duck) 11 (1967), GM (= Goofy-Magazin) 1(1982), BLWCDL (= Barks Library Walt Disney Comics 14 (1994). Amerikanisch erschien diese Geschichte WDCS 101 (1948); 1987 erschien sie getitelt als *Donald Duck in Truant Troubles* und 1991 als *Truant Officer Donald*.

⁸⁰ Vgl. *Sea Scouts* (1939) und *The Vanishing Private* (1942).

ist schonungslos. Eine von BARKS' Zeichnungen zeigt die Neffen geschlagen und mit blauen Flecken. Doch die Film-Ausführungen mildern die Verletzungen. Hier erkennt man wieder ein politisches Anliegen, welches in einen nationalen Zusammenhang versetzt wurde, nämlich derart, dass der Duck'sche Familienkrieg auch als Metapher für den alliierten Krieg und Sieg stehen kann. Wer sich diese Pseudokämpfe anschaute, konnte sich als Zuschauer mit dem *kleinen Mann* identifizieren, der sein Heimatland verteidigt. Das war in der amerikanischen Kriegspropaganda ein ziemlich verbreitetes Thema. Auch Disney machte eine solche mit.

Blickt man tiefer, nimmt man wahr, dass sich hier psychologische Spannungen ebenso auswirken. Weil sie Konflikte zwischen Eltern und Kindern nur allegorisch darstellen, weisen BARKS-Geschichten mehr Realismus auf, als man ihn in anderen Zeichentrickfilmen sieht, wo sich die Figuren nicht in festen und lang anhaltenden Beziehungen zueinander befinden. Die Duck-Filme machen es statthaft zu sagen, dass es zwischen Vätern und Söhnen unter der Herrschaft des Patriarchats ein großes Ausmaß von Feindschaft geben kann. Dergleichen im wirklichen Leben auszudrücken wäre unstatthaft. Da verharrt man über die Rebellion der Söhne gegen die Väter und auch über die heftige Gewalt, in der sie manchmal gegeneinander stehen, lieber im Schweigen. Die Konflikte werden auf Schlachten zwischen Onkeln und Neffen übertragen. Auf diese verstellte Weise durften Söhne gegen Väter rebellieren und die letzteren falschen Gebrauch von Gewaltanwendung gegen Söhne Gebrauch machen, ohne dass Frage gestellt erschien, weshalb man alle väterliche Autorität voll geschützt wissen wollte. Barks' Zeichenwerk enthält somit die dialektische Phantasie, welche es ermöglicht, väterliche Autorität auseinander zu nehmen und gleichzeitig als sakrosankt darzustellen..

Donald Duck und Kater Karlo, zusammen in den *cartoons*

Die Einführung von *Black Pete* (= *Kater Karlo*) in die Duck-Kurzfilme veränderte Donalds Rolle nochmals. In den früheren Filmen ging es um Konflikte zwischen Eltern und Kindern, die man in solche zwischen Onkeln und Neffen verkleidete. Meistens sympathisierte das Publikum mit den Kindern, da sie Freude an deren Aufstand gegen unvernünftige elterliche Autorität hatten. Nun fanden die Kämpfe zwischen Erwachsenen statt. Karlo war in den Micky-Kurzfilmen ein übler Schurke gewesen, doch wies er auch eine komische Seite auf. Seine tyrannischen Manieren und sein Jähzorn machten ihm Donald ähnlich. In den späteren Jahren der Depression begann er in der Rolle einer schikanösen Autoritätsgestalt.

Moving Day machte Kater Karlo zu einem herzlosen Sheriff, der Micky, Goofy und Donald auszuweisen, wegzuschaffen versuchte. In *The Riveter* (1940) erschien er als ein kriegswütiger Vormann. Donald geriet nun in die Rolle des sympathischen kleinen Burschen, die sich einst hatte von

den Neffen überspielen lassen. Doch nun stand ihm die Konfrontation mit einer größeren und schlimmeren Ausgabe bevor. Karlo wurde die Autoritätsfigur, welche am Schluss des Films ihre Niederlage erfahren musste.

Nutzholz

Timber (1941) war offensichtlich inspiriert von BARKS eigener Erfahrung als Holzfäller und auch -schneider. Es handelte sich um die erste Zusammenarbeit mit HANNAH, die Donald und Karlo zusammenbrachte. Hier erkennt man die andere Struktur, die man für eine Handlung mit Tandem-Charakteren entwickelte. *Karlo* ist der grobe Eigentümer eines Nutzholzproduktions-Lagers (56) (improvisiert hergerichteter Holzfällerlager), der Donald Mundraub (Diebstahl einer Mahlzeit) abarbeiten lässt. Donald erscheint hier eher als ein Art Freigeist wie die Neffen, der abrupt und brutal zur Arbeit gezwungen wird. Er weigert sich ziemlich lang, bis Karlo ihn mit einer Axt bedroht. Dann beginnt er doch zu arbeiten. Aber er richtet Zerstörungen an, weil er nicht weiß, wie man richtig Bäume fällt. Weil er die Schädigungen, die er seinem Boss zufügt, nicht beabsichtigt hat, gewinnt Donald an Sympathie, während Carlo zum Subjekt wird, auf welches die komischen Szenen hin sich orientieren, die ihn bereits früher charakterisierten. So wird er zuletzt bestraft.⁸¹ Von den drückenden Arbeitsbedingungen, die sich aus dem Kontext der Depression herleiten, wird auf solche der Kriegszeit angespielt, als es Donald davor graust und er sagt: „*In einem Konzentrationslager wäre es nicht besser!*“

In dieser Zeit rieb sich BARKS an JACK KINGS Leitung. Er meinte, dass dessen „*Ideen etwas altmodisch schienen*“ und dass er „*immer sicher gehen wollte, darin versagend, in seine Zeichentrickfilme Neuerungen hinein zu nehmen*“.⁸² Als Beispiel falscher Befürchtungen Kings bezeichnete BARKS eine Sequenz aus *Timber*, in der Donald Essen von *Petes*⁸³ (= *Kater Karlos*) Tisch stiehlt, der, als er es bemerkt, Donald unerwartete eine bereits angesteckte Stange Dynamit übergibt. „*Wir wollten nun einen mäßig lauten Trommelwirbel oder überhaupt Stille*“, als Donald das Dynamit aufnimmt, wie sich Barks noch daran erinnerte, so dass sich dann aus der Stille heraus eine gewaltig laute Explosion ergäbe.“⁸⁴ Aber KING wollte, dass diese Aktion zusammen mit einem musikalischen Schlag erfolgte. BARKS und HANNAH vermuteten, so würde die dramatische Wir-

⁸¹ Barks auf die Handlung ausgerichtete Szenen gipfeln oft in einem gemäldeartig hergerichteten Gag, auf eine Art spezifisch arrangierten Bild, das Donald in ridiküler Pose zeigt. In *The Hockey Champ* erhält er Hörner und eine Mistgabel aus Eis, die ihn teuflisch aussehen lassen; in *Snow Fight* wird er, obenauf einen Federbusch-Helm, eisig gefroren, sodass er ausschaut wie ein Affe auf einem Palmbaum.

⁸² BARRIER, MIKE, Interview mit BARKS, CARL, 5. Oktober 1974

⁸³ Er heißt in diesem Film *Pierre*.

⁸⁴ *Ibidem*

kung der Szene verringert. Überhaupt glaubte BARKS, dass KING'S Aktionen zu langsam waren und mehr Wechsel des Tempos benötigten.

Donald als Rekrut

Am häufigsten erfolgt sind die Karlo-Donald Schlachten in einem Armee-Film, in welchem Donald einen glücklosen Gefreiten gibt und Pete dessen barschen Unteroffizier. Da handelte es sich um eine neue Sorte von Filmen, welche die US-Amerikaner mit den Anstrengungen konfrontierte, die ihnen während des Zweiten Weltkriegs, wurden sie eingezogen, infolge der militärischen Reglementierungen zugemutet wurden. „*Das Publikum hat diese Filme sofort gut angenommen*“, sagte HANNAH. „*Es hielt es für natürlich, dass sich die Ente doch bewährte und sich zum bedeutsamen Burschen entwickelte, aber das würde sie nur so lange wie nötig tun, sich anstrengen. Und dergleichen dann einstellen, nicht fortsetzen. Es kam Donald eben darauf an, aus den Situationen das Beste für sich herauszuholen, wenn er und Karlo zusammentrafen. Er passte sich an.*“⁸⁵

Donald gets Drafted (1942) stellt eine Parodie auf die Situation in der militärischen Grundausbildung dar und auf den Gewöhnungsprozess auf das Leben beim Militär. BARKS war Pazifist und er dachte über den kommenden Krieg sehr kritisch. „*Ich hatte es gesehen, wie eine Generation junger Männer hinaus in den Krieg marschiert war, in den Ersten Weltkrieg, und ich war damals dumm genug, dass ich auch dorthin kommen wollte, doch war ich damals noch zu jung. Und dann kommt dieser Zweite (59) Weltkrieg und ich hatte in der Zwischenzeit die Lektion begriffen. Als ich sah, wie wenig wir im Ersten Weltkrieg fertig gebracht hatten, dachte ich, warum zum Teufel sollten wir nochmals eine Generation junger Männer in den Tod schicken, um dasselbe wieder zu erreichen?*“⁸⁶

Solche Gefühle haben den Humor in *Donald Gets Drafted* (= *Donald wird eingezogen*) in spezifischer Weise eingefärbt. BARKS machte hier die Unaufrichtigkeit der amerikanischen Kriegspropaganda zum Gegenstand einer Satire und zwar in einer ganzen Serie von verspottenden Rekrutierungs-Werbeplakaten und alle diese gerieten unverändert hinein in den Film. Eines ist so überschrieben: „*Jeder ist in der Armee unter Kumpeln der Heimat!*“⁸⁷ Es zeigt einen lächelnden General, der seine Truppen begrüßt. Ein anderes bildet einen Unteroffizier ab, der einem Gefreiten das Frühstück ans Bett bringt. Und eine Werbeanzeige der Luftstreitkräfte zeigt eine herumtollende in jeder Hinsicht anziehende Majorette mit einer

⁸⁵ HANNAH, JACK, Interview mit CARL BARKS, in: *An officer and a Duck* (= Walt Disney Home Video 1985).

⁸⁶ BARRIER, MIKE, CARL BARKS, S. 28.-

⁸⁷ Das englische „*pals in the army*“ ist kaum zu übersetzen. Pals hießen im Ersten Weltkrieg die Angehörigen der Freiwilligen-Bataillone, die sich aus den Angehörigen oft derselben Betriebe zusammensetzten. Die Wörterbücher enthalten das Wort jedoch nicht und auch Wikipedia weiß darüber nichts auszuwerfen.; d.Übers.

Trommel. Im Musterungsbüro sieht Donald ein anderes Plakat, das Hostessen Arm in Arm mit einem Soldaten zeigt. Gleichzeitig hört man aus dem Hintergrund eine Werbegeklimper und dazu den (im Englischen reimenden) Liedtext: „*Die Armee ist nicht die Armee mehr wie zuvor! Sie ist jetzt wirklich besser als bevor!*“ Das Lied verulkt die Rekrutierungspropaganda, die verkündet, dass die Armee in Wahrheit ein Ort ist, wo ein Rang gar nichts bedeutet und wo Schwärme junger Frauen vor jungen und schmuck uniformierten Männern geradezu in Ohnmacht fallen.

Aber die Wirklichkeit war weit weniger verlockend. Donalds physisches Vermögen drängt ihn vorwärts. Dabei fallen allerlei zum Zwecke der Ertüchtigung eingerichtete Geräteanordnungen richtig über ihn her. Schließlich wird seinem Bürzel ein „O.K.“ aufgestempelt, als ob er eine Ochsenhälfte wäre. Obwohl er dafür unterschrieben, Flieger zu werden (wie der glamouröse Mann auf den Postern), landet er bei der Infanterie. Und natürlich gerät er unter *Sergeant Petes* (= Kater Karlos) Befehl. Donald ist als Soldat natürlich wenig kompetent und provoziert brutalistische Reaktionen, in denen BARKS die militärische Disziplin parodierte. So befindet er sich hier nun in der Situation seiner Neffen gegenüber ihm und Karlo stellt die ihm hart mitspielende Autorität dar. Es geschieht in der Folge, dass Donald in den Bau gerät. Man zwingt ihn, Berge von Kartoffeln zu schälen. Das alles ist Lüge gegenüber der als Auftakt gegebenen Rekrutierungs-Propaganda. Pete wird bestraft, wie es sich gehört. Ihm wird aufs Hinterteil gepfeffert. So gab der Film dem weit verbreitete Ressentiments gegen militärische Bevormundung nach, welche Zivilisten und Soldaten empfanden, als die Nation für den Krieg mobilisiert wurde.

Posaunenkrach

BARKS' letzter Duck-Film, *The Plastic Inventor*, wurde im September 1944 abgeschlossen, doch *Trombone Trouble* (1940) war der letzte, für den er das *Storyboard* zeichnete. Dieses Zeichenwerk führt die Schlachten zwischen *Karlo* und Donald in eine zivile Umgebung über, indem der erstere hier als der stets störrisch Horn spielender Nachbar der Ente auftritt. Die Musik quält nicht nur Donald, sondern gar die Götter *Jupiter* und *Vulkan*. Sie spritzen ihn mit einer Superstärke, welche ihn befähigt, den Krachmacher zu strafen. (60) Da wird Donald wild, gebärdet sich als groß, bleckt seine Zähne und ruft „*Stark! Stark! Stark!*“ Der erschreckte Karlo stürzt über einen Felsen und streckt seine Hand um Hilfe aus, da wird er von der Ente mit einem elektrischen Schlag aufgerüttelt. Am Ende des Films gratulieren sich die Götter selbst zu ihrem Erfolg. Jetzt aber ist es Donald, der sich die Posaune auswählt, um selbst darauf zu spielen.

Dieser Film sollte ursprünglich *Superduck* heißen und eine Parodie auf Superman sein. Jedoch gab es mehrere unheilvolle Implikationen. Als

die Story dazu vorlag, waren die USA stark in die Kriegsanstrengungen eingebunden. Nun begannen aber manche, sich tatsächlich Gedanken zu machen, über die zerstörerische Macht, die sich darin auswirken könnte, indem man sich im Zusammenhang mit den Anstrengungen, den Krieg zu gewinnen, eigentlich auf zuwenig verpflichtet hatte. Man glaubte, die Regierung hätte zuwenig Kommet anerkannt. BARKS projizierte diese Ängste auf Donald. Anfänglich hatte er einen beherzten Kleinen dargestellt, der sich eines größeren Widersachers erwehrte, und jetzt entwickelte er sich schlimmer als Karlo. Den Kampf zwischen beiden beobachtend, sagt Jupiter zu Vulkan: *„Unser kleiner Kerl ist ja ein ruchloser Kämpfer“*. *Trombone Trouble* stellte so in Frage, ob die Regierung der Vereinigten Staaten tatsächlich die zwischen der Macht und der Tugend nötige Verbindung respektierte, wie deren Existenz von der riesigen Propagandamaschinerie immerfort allen Bürgern eingehämmert wurde, als das für die amerikanische Kriegführung von der Regierung anerkannte und praktizierte. Doch schienen viele nicht recht daran zu glauben.

Etwa um 1938 hatte BARKS als Storymann Professionalität erreicht. Jetzt glaubte er, eine Veränderung nötig zu haben. Da man einen großen Vorrat an Duck-Kurzfilmen hergestellt hatte, kam für ihn jetzt eine Gelegenheit. Er hatte Weisung erhalten, nun als Gagmann für den geplanten abendfüllenden Zeichentrickfilm *Bambi* zu arbeiten und für einige Zeit mit CHUCK COUCH und KEN HULTGREN zusammen zu arbeiten. Doch hielt man Barks' Zeichnungen zu sehr dem alten Trickfilm mit seinen oft übertriebenen Gags verhaftet, Er hielt sich für den eher realistisch-ruhigen Stil von *Bambi* weniger geeignet. *„Vielleicht taten wir ein halbes Jahr herum“*, sagte er. *„Ich denke nicht, dass wir damals irgendetwas herstellten, das je in die Kinos gelangte.“*⁸⁸ BARKS hätte es bevorzugt, an *Bambi* zu bleiben, *„Das Leben dort im Bambi-Team war traumhaft“*, erinnerte er sich. *„Man konnte eine Woche lang arbeiten, musste jedoch nichts vorzeigen und erhielt dennoch seinen Gehaltsscheck.“* Sich damit zu beschäftigen galt als vornehmer als mit Duck-Kurzfilmen. *„Ich fühlte, dass ich mit den Jungs übereinstimmte, die hier wirklich an etwas arbeiteten, das Zukunft besaß.“* So dachte er über die damaligen Verläufe.⁸⁹ Er protestierte, als man ihn an die Duckfilme zurück versetzen wollte, umsonst.

Ein ausgereifter Zeichner wie BARKS mit viel Sinn für Ironie war fähig, dem Unterhaltungsfilm bemerkenswerte Beiträge zu liefern. Aber das Erstellen von *Storyboards* hatte ihn doch ermüdet. *„Die Jahre in den Disney-Studios waren mühsam, ja zermürend und haben mich unglücklich gemacht“*⁹⁰, gab er beinahe ein halbes Jahrhundert später zu. Von seiner

⁸⁸ Ibidem, S. 27.-

⁸⁹ BLUM, GEOFFREY, Interview mit CARL BARKS, 10. Dezember 1991.-

⁹⁰ BARKS, CARL, zu THOMAS ANDRAE, 29. April 1987.-

eigenen Natur her arbeitete er lieber für sich allein. Auch hielt ihn eine partielle Taubheit durchaus in einer gewissen Isolation. Er habe die nahe Zusammenarbeit bei Disney eigentlich nie wirklich genossen. *„Jeder dieser kleinen Kurzfilme wurde von einem Komitee herausgebracht...Natürlich (59) sprachen wir von Teams, vom Duck-Team zum Beispiel, doch handelte es sich um das Ergebnis von Zusammenarbeit eines ganzen Haufens Burschen, deren Ideen alle zusammengefügt wurden, um eine Art spezifisch miteinander Verschmolzenen, das zuletzt dann zwei oder drei Kerle allein besorgten, indem sie es zu einer vernünftigen Geschichte verbanden. Den Sinn dafür hatte bei ihnen allen das Leben besorgt, einen solchen mit der Zeit aus ihnen hervorgebracht, bis er zuletzt in den Film hineinkam. Von nun an würde ich bei meiner Arbeit ganz allein sein, und ich brachte es fertig, dass ich die Direktheit, Unmittelbarkeit und Spontanität wie bisher in meinen Geschichten wahrte. Diese stellten nun so etwas da wie die frühesten Skizzen eines Zeichners. Sie mussten allen potentiellen Käufern auffallen können, sich geradewegs auf diese stürzen, sie um zu hauen befähigt sein.“*⁹¹ So etwa schon.

BARKS war übrigens ziemlich empfindlich über zuviel Kritik an seinem Werk: *„Ich mochte gar nicht den Druck und nicht die Tatsache, dass es so viele Chefs mit Stroh im Kopf gab, die einem über die Schulter schauten, um zu sehen, was man eben schaffte, und die eine Arbeit immer kritisierten. Ich mochte solche Kritik nicht ertragen.“* So äußerte er sich, gab es zu.⁹² CHUCK COACH, der mit BARKS und REEVES in der Duck-Einheit zusammen arbeitete, erinnerte sich, dass BARKS auf Mäkeleien nicht unähnlich wie Donald in seinen Ausbrüchen auf der Leinwand reagierte.

Nun kam noch hinzu, dass sich das Studio rasch in fast so etwas wie eine Militäreinrichtung verwandelte. Im Jahre 1943 wurden 94 Prozent der Filme für das Militär produziert.⁹³ Hierzu erinnerte sich BARKS: *„Das war, als sie begannen, allen ihre Ehrengangen zu verleihen. Wir konnten an jedem Morgen nur hereingelangen, wenn wir uns am Eingangstor auswiesen. Wir bekamen kein Benzin und konnten nirgendwohin fahren. Es entwickelte sich so, dass man das Gefühl bekam eingesperrt zu werden und zwar auf Dauer. Da dachte ich mir eben dass ich keine Lust dazu verspürte, mich hier am Ort auf Dauer einsperren zu lassen.“* Dazu missfielen ihm die Themen und Stoffe, der im Krieg gemachten Filmen der Disney-Studios. *„Wir arbeiteten einmal an einem medizinischen Lehrfilm, nämlich wie ansteckende Keime den Körper befallen. Dann stellten sie sich in Linie auf und zwar für die Aufnahme eines militärischen Films*

⁹¹ Ibidem

⁹² WILLETS, MALCOM, Interview mit CARL BARKS, 1962.-

⁹³ DOHERTY, THOMAS, Projections of War. Hollywood, American Culture and World War II, New York 1993, S. 68.-

*über Waffenrohre oder etwas Ähnliches. Ich war nicht fähig, mich mit einer solchen Art Gegenstand umgehängt zu sehen.*⁹⁴

Das Fass zum Überlaufen brachte allerdings etwas Unerwartetes. Nachdem das Disney-Studio bereits im Mai 1940 neue Quartiere in *Burbank* bezogen hatte und die dortigen Klimaanlage seinen Kopf-Nebenhöhlen arg zusetzten, sodass er sich gezwungen sah, eine schmerzhaft Operation an sich vornehmen zu lassen, glaubte er, ein Umzug in das trockenere Klima von *San Jacinto* östlich von *Los Angeles* werde es ihm erleichtern, seine Überempfindlichkeiten oder Allergien besser zu ertragen.

In San Jacinto und für Western Publishing

BARKS verließ also das Disney Studio am 6. November 1942 und zog mit seiner zweiten Frau *Clara* in das eher ländlich geprägte *San Jacinto*. Dort wollte er eine Hühnerfarm errichten. Er hoffte, von den so erzielten Einkünften seinen Lebensunterhalt bestreiten zu können, bis es ihm gelänge, mit Comix anzufangen, an denen ihm lag. Er hatte inzwischen erkannt, dass diese für ihn das am besten geeignete Medium darstellten. Diese Arbeit ließ es zu, zu Hause zu arbeiten und mehr Kontrolle über die eigene Produktion zu haben. Bevor er aus den Disney-Studios weging, teilte er dem Verlag *Western Publishing* mit, dass er für eine Vollzeitarbeit an Comicbooks zur Verfügung stünde. „*Ich wagte ein großes Spiel*“ sagte er später dazu. „*Ich hoffte dass ich bei Western Publishing die Arbeit an den Familien-Ducks fortentwickeln würde. Falls nicht, hoffte ich, in der Weise unterzukommen, dass ich zuerst einmal selbst etwas Neues entwickelte. Dann würde ich ja sehen, ob das jemand kaufte und veröffentlichte.*“⁹⁵ Schon bevor er an dem eigenen Comix zu arbeiten beginnen konnte, ersuchte ihn der *Western Publishing* Verlag, eine Zehnseiten-Donald-Duck-Geschichte zu illustrieren, für die Reihe *Walt Disney's Comics and Stories* (Nr. 31 [April 1943]). In den nächsten vierundzwanzig Jahren beschäftigte ihn allein dieser Verlag damit, die Disney-Duck-Geschichten zu entwerfen und zu zeichnen und immerfort auch in neuen, von ihm selbst ersonnenen Figuren fortzusetzen, gar als er sich schon im Ruhestand befand. Die bisher getane Arbeit für Animationsfilme erwies sich als eine im Werte noch unabschätzbare Quelle von Inspiration. Sie regte

⁹⁴ BARRIER, MIKE, CARL BARKS, S. 28.- Dieser Bericht von Barks ist offenbar so zu verstehen, dass man von ihm verlangt hatte, die Arbeit an einem militärmedizinischen Lehrfilm zu unterbrechen und sich in militärischer Ausrüstung als Komparse zur Verfügung zu stellen, was ihm äußerst widerstrebte. Überhaupt scheint die Verwandlung der Disney-Studios in einen vornehmlich für Bedürfnisse des Militär produzierenden Betrieb wesentlich zu seinem Entschluss zu kündigen beigetragen haben; d. Übers.

⁹⁵ Notizen für die *Carl Barks Library*, den 29. April 1987.-

ihn in den folgenden Jahren an, auf Gags, Weiterführen der Figuren und deren Fortentwicklung zu sinnen und sich vor allem neue Handlungsabläufe auszudenken und das alles praktikabel aufeinander abzustimmen.⁹⁶

Anhang

Carl-Barks-Filmographie

Von *Thomas Andrae*

Was nun noch folgt, ist eine Liste der tatsächlich produzierten und fertiggestellten Disney-Zeichentrick-Kurzfilme, bei denen CARL BARKS als Storymann mitarbeitete. Alle diese Filme wurden unter der Regie von JACK KING erstellt. BARKS zeichnete viele, wohl eher die meisten der *Storyboards* zu diesen Filmen. Er arbeitet dabei als *story direktor* oder als Mitglied einer *story crew* mit. Es handelte sich hier eher um eine Bezeichnung von nur formaler Bedeutung, doch war der Storydirektor doch wohl grundsätzlich der erfahrenste Storymann einer Gruppe. Er erklärte Walt Disney und den Gagmännern die Sideboards in Storykonferenzen. Wie BARKS bestätigt stellte der Storydirektor in den meisten Disneygruppen eine Art Korporal dar. Er basaß ein wenig Autorität gegenüber den Gagleuten und Skizzenmännern. Seine Fähigkeit zu grunzen, quäken, Gefühlsregungen zeigen und in brüllendes Gelächter über seine Gags am Storyboard ausbrechen entschied über seinen Rang in der Hierarchie des Studios. In der Duckgruppe oder -einheit wünschte eigentlich niemand etwas Autorität, außer vielleicht HARRY REEVES. Denn keiner von uns hatte Lust, die ungefüge wirkenden Rohzeichnungen des *Storyboards* Walt Disney zu erklären. Denn dessen Aufmerksamkeit eilte dem Berichtstatter irgendwie immer um gut zwanzig Zeichnungen voraus. An ihm sei diese Aufgabe schließlich hängen geblieben, sagte BARKS, als HARRY REE-

⁹⁶ Die Beschäftigung mit dieser Produktion von BARKS, das heißt, die Übertragung der anderen Kapitel von THOMAS ANDRAES Buch hofft der Übersetzer zu gegebener Zeit, der Zeitpunkt ist bereits absehbar, vorlegen zu können; d. Übers.

VES SCHLIESSLICH der Chef der gesamten Kurzfilm-Abteilung wurde, eine Stellung, in welcher er deren übrig gelassenes Stroh aufzusammeln hatte.⁹⁷

<i>Modern Inventions</i> , 29. Mai 1937*	<i>Donald's Ostrich</i> , 20. Dezember 1937
<i>Self Control</i> , 11. Februar 1938 ⁹⁸	<i>Donald's Better Self</i> , 11. März 1938 ⁹⁷
<i>Donalds's Nephews</i> , 15 April 1938 ⁹⁹	<i>Good Scouts</i> , 8. Juli 1938 ^{98*}
<i>Donald's Golf Game</i> , 4. Nov. 1938 ⁹⁸	<i>Donald's Lucky Day</i> , 13. Januar 1939*
<i>The Hockey Champ</i> , 28 April 1939 ^{98*}	<i>Donald's Cousin Gus</i> , 19. Mai 1939 ^{98*}
<i>Sea Scouts</i> , 30. Juni 1939 ^{100*}	<i>Donald's Penguin</i> , 11. August 1939 ⁹⁸
<i>The Autograph Hound</i> 3. Sept. 1939 ⁹⁹	<i>Mr. Duck Steps out</i> , 7. Juni 1940 ⁹⁸
<i>Put-Put Troubles</i> , 19. Juni 1940 ¹⁰¹	<i>Bone Trouble</i> ¹⁰²
<i>Donald's Vacation</i> , 9. August 1940	<i>Window Cleaners</i> , 20. Sept. 1940 ^{99*}
<i>Fire Chief</i> , 13. December 1940*	<i>Timber</i> , 10. Januar 1941 ^{98*}
<i>The Golden Eggs</i> , 7. März 1941 ¹⁰³	<i>Early to Bed</i> , 11. Juli 1941 ^{99*}
<i>Truant Officer Donald</i> , 1. August 1941 ^{98*}	<i>Old McDonald Duck</i> , 12. Sept. 1941 ^{98*}
<i>Chef Donald</i> , 5. Dezember 1941 ^{98*}	<i>The Village Smithy</i> , 16. Jan. 1942 ¹⁰⁴
<i>Donald's Snow Fight</i> , 10. April 1942 ^{99*}	<i>Donald gets Drafted</i> , 1. Mai 1942 ⁹⁹
<i>The Army Mascot</i> , 22. Mai 1942 ¹⁰⁵	<i>The Vanishing Private</i> , 25. Sept. '42 ^{98*}
<i>Sky Trooper</i> , 6. November 1942	<i>Bellboy Donald</i> , 18. Dez. 1942*
<i>The Old Army Game</i> , 5. Nov. 1942 ^{98*}	<i>Home Defense</i> , 26. November 1943*
<i>Trombone Trouble</i> , 18. Februar 1944 ^{98*}	<i>The Plastic Inventor</i> , Sept. 1944

An folgenden genannten, nicht abgeschlossenen Projekten arbeitete BARKS mit:

<i>The Love Nest</i> , Februar 1936	<i>Timid Elmer</i> , 1936
<i>Northwest Mounted</i> , 1936*	<i>Nightwatchmann Donald</i> , Aug. 1937*
<i>Interior Decorators</i> , October 1937*	<i>Yukon Mickey (Yukon Donald)</i> , Apr. '38*
<i>Lost Prospectors</i> , März 1938*	<i>Donald Munchausen</i> , April 1938
<i>Tanglefoot</i> , Mai 1938	<i>Donald's Shooting Gallery</i> , June 1938
<i>The Rubber Hunter</i> , 1938*	<i>Donald's Balloon</i> , August 1938
<i>The Beaver Hunters</i> , Mai 1939*	<i>Traveling Salesman Donald</i> , 1940*
<i>Sculptor Donald</i> , 1941	<i>Madame XX</i> , 1942*
<i>Donald's Tank</i> , 1942*	

⁹⁷ Notes for *Carl Barks Library*, 1987.- Das Fehlen eines zusammenfassenden Quellen- und Literaturverzeichnis in dem Buch von THOMAS ANDRAE verhindert es Art und Beschaffenheit dieser Quelle näher zu bestimmen.

⁹⁸ Mit BARKS als *story director*

⁹⁹ BARKS als *story man*

¹⁰⁰ Director DICK LUNDY

¹⁰¹ Director RILEY THOMPSON

¹⁰² Director JACK KINNEY

¹⁰³ Director WILFRED JACKSON

¹⁰⁴ Director DICK LUNDY

¹⁰⁵ Director CLYDE GERONOMI

Sehr viele der alle oben aufgeführten Titel sind in THOMAS ANDRAES Buch mit dem Zeichen * versehen, doch fehlt die Legende dazu. Sie war nicht zu findenn.