

# PLÄDOYER FÜR DEN MARXISMUS (1966)

Film 9/66, Vetter bei Hannover  
S. 16-20

Die Väter von Lewis und Lester: Die Wiederentdeckung der Marx Brothers

Wo der Körper ganz zur Sache, zum schönen Ding geworden ist, kann er ein neues Glück ohne lassen. Im äußersten Erleiden der Verdinglichung triumphiert der Mensch über die Verdinglichung. Die Artistik des schönen Körpers, wie sie sich heute einzig noch in Zirkus, Varieté und Revue zeigen darf, diese spielerische Leichtigkeit und Gelöstheit kündigt die Freude an der Befreiung vom Ideal an, zu welcher der Mensch gelangen kann, wenn die in Wahrheit zum Subjekt gewordene Menschheit einmal die Materie beherrscht. Wenn die Verbindung mit dem affirmativen Ideal aufgehoben ist, wenn im Zusammenhang einer wissenden Existenz, ohne jede Rationalisierung und ohne das geringste puritanische Schuldgefühl wirklich genossen wird, wenn die Sinnlichkeit von der Seele also ganz freigegeben ist, dann entsteht der erste Glanz einer anderen Kultur.

Herbert Marcuse (1)

Die Marx Brothers sind bei uns nahezu unbekannt und Legende. Sadoul widmet ihnen 24 Zeilen (2), Waldekranz/Arpe erwähnen nur die relativ unwichtigen Filme GO WEST und A NIGHT IN CASA-BLANCA (3) und für Gregor/Patalas (4) existieren sie überhaupt nicht. Freilich, wenn ein Kritiker zu einem schwächeren Film des Marxschen Spätwerkes zu sehen bekommt, hat er kaum einen Eindruck von der Marxschen Komik. Heute, mit Tashlin und Jerry Lewis, Lester und den Beatles und anderen Versuchen einer Wiederbelebung grotesker und absurder Komik, kommen die Marx Brothers zu verdienten Ehren. Denn mehr als Chaplin und Keaton, schon durch die Verwendung der Sprache als Stilmittel, vor allem aber ihren absurden Humor, weisen die Marx Brothers auf die Gegenwart.

Andere sind besser informiert. So verweist Martin Esslin in seinem Buch „Das Theater des Absurden“ mehrmals auf die Marx Brothers. Er erwähnt den Nonsens-Schriftsteller S. J. Perelman, der an den Drehbüchern von MONKEY BUSINESS und HORSE FEATHERS mitgearbeitet hat, und Artaud, der die Music Hall, die Marx Brothers und balinesische Tänze rühmt, sowie Arrabal, der in seinem Stück „Le Cimetière des voitures“ in der Figur des stummen Fodère Harpo Marx als Vorbild gehabt haben soll. Ionesco, Dali, Jack Kerouac und Marcel Marceau sind weitere Verehrer der Marx Brothers.

Groucho Marx selbst steht dem Zusammenhang, den viele Kritiker zwischen dem Marx'schen Humor und dem Surrealismus sowie absurden Theater skeptisch gegenüber. Auf die Frage, ob die Marx Brothers Surrealismus und absurdes Theater beeinflusst hätten, antwortete er ironisch: „Völlig!“ (5)

Und über die Surrealisten befragt, meinte er: „Ist das die Gruppe, die gegen De Gaulle kämpft?“ (5) Groucho spielt mit solchen Antworten eine Rolle, die er auch in seinen Filmen verkörpert.

## Commedia dell'arte und Trivialform

Die Filme der Marx Brothers sind alle nach demselben lockeren Schema aufgebaut, das aus einer simplen Rahmenhandlung sowie einzelnen Nummern (Auftritten) besteht. Wie im Vaudeville und

Zirkus bieten diese Nummern den Protagonisten Gelegenheit, ihre ans Artistische grenzenden Künste zu zeigen. Die Rollen sind jedoch auf einen genau abgegrenzten Rahmen beschränkt. Die Marx Brothers pflegen damit „die Tradition der Commedia dell'arte, die sich im Milieu der Wolkenkratzer angesiedelt hat“ (Marcel Marceau) (7), ihre Nummern werden immer wieder geändert, bei gleichbleibenden Rollen.

Die Handlung ist trivial und besteht meist darin, ein Liebespaar gegen die Umwelt zu schützen. Ein Dreigespann erreicht dies: Groucho, der Bredensame, Chico, der Bauernschlaue, der häufig als Grouchos Gesprächspartner dient und ein Bindeglied zu Harpo, dem Stummen, darstellt. Harpos Stummheit, seine Kunst der Pantomime, hat die meiste Wirkung und bildet die Ergänzung zu Grouchos Redeschwall. Kracauer schreibt: „Die Wortkaskaden Grouchos, die so schwindelerregend sind wie irgendein stummer Zusammenstoß, verwüsten die Sprache und unter den verbleibenden Trümmern kann Harpo weiter gedeihen.“ (8) Groucho tendiert zur Zersetzung der Sprache und damit zur Stummheit, die Harpo besitzt. Chico in seiner weniger exponierten Rolle dient als beruhigender Pol.

Zeppo dagegen, der vierte der Brüder, der sich bald vom Film zurückgezogen hat und durch einen anderen Schauspieler ersetzt wurde, spielt in den Filmen den Liebhaber in ernster Manier. Er trägt auch keine Maske wie die drei anderen und ist als Darsteller unwesentlich.

Die Marx Brothers sind in allen ihren Filmen von Anfang an in Aktion, ihre Handlungen bestehen darin, ihre Umwelt zu tyrannisieren. Darin unterscheiden sie sich wesentlich von Chaplin, Keaton, Laurel und Hardy: Diese sind meist Opfer ihrer Mitwelt und wehren sich erst, wenn sie bis aufs Übermaß drangsaliert werden. Die Marx Brothers sind bösaertiger: Sie sind von vornherein ihrer bürgerlichen Umwelt mißtrauisch gesinnt und greifen sie an. Chaplin und Keaton werden drangsaliert, die Marx Brothers drangsallieren. Während sich die Handlung bei Keaton und Chaplin häufig in einer viktorianischen, also nicht mehr ganz zeitgemäßen Umwelt abspielt, spiegelt sich bei den Marx Brothers genau die Umgebung wider, wie sie zur Zeit der Entstehung ihrer Filme bestand.

In NIGHT AT THE OPERA mimen die Marx Brothers in einer Szene drei bärtige „Helden der Luft“, und als der Schwindel auffliegt, tut Groucho, als wäre dies ein Irrtum, und folgert: „Das bedeutet Krieg“. Solche Szenen, die die oft trivialen Handlungen der Realität bloßlegen, bedürfen einer trivialen, realistischen Filmhandlung.

KING KONG, ein Gruselroman von Ernest B. Schoedsack und Merian C. Cooper aus dem Jahre 1933, ist ein Trivialfilm von kindlicher Naivität. Er ist heute den meisten „Kunstfilmen“ jener Jahre überlegen. Die Kunst der Marx Brothers bedarf, um sich voll entfalten zu können, einer ähnlichen

Trivialform. In den späten Filmen, wenn die Handlung immer „besser“ und die Filme immer „perfekter“ werden, wenn die improvisatorische Form der „Commedia dell'arte“ verlassener wird, erlahmt die Kunst der Marx Brothers.

Ernst Schmidt

## Groucho

Groucho Marx über sich:

„Ich machte mir nicht viel aus der Schauspielerei. Das ist es, was viele Leute ebenfalls gedacht haben. Ich habe einmal eine Kritik gelesen, die sehr interessant war. Da ist etwas gestanden, was ich nicht bemerkt habe, nämlich, daß ich in ANIMAL CRACKERS, COCOANUTS, NIGHT AT THE OPERA, DAY AT THE RACES einen stärker gezeichneten und ehrloseren Charakter hatte als in anderen Filmen, und das ist wahr. Denn diese Filme waren von Leuten geschrieben, die mich verstanden.“

„In guten Filmen kommt dieser Charakter durch. In den schlechten Filmen war ich ein besserer Charakter als in den guten.“ (6)

Groucho ist der Erste, der nach kurzer Exposition in die Handlung einbricht, mit langen affenartigen Schritten, einem falschen aufgezeichneten Bart und einer dicken Zigarre, ein Kompendium aller negativen Eigenschaften eines amerikanischen business-man, bedenkenlos zur Anwendung bereit. Seinen korrupten Neigungen kommt eine millionenschwere, nicht mehr ganz junge Naive entgegen (in allen Filmen dargestellt von Margaret Dumont), indem sie ihm durch ihr Geld und aufgrund seiner gebrauchsfertigen Don-Juanismen zu einer Position verhilft, für die er keinerlei Befähigung mitbringt. Trotzdem ist er um die Angabe eines Berufes nie verlegen, so spielt er in den Filmen viermal einen Manager und je einen Afrikaforscher, Professor, Tierarzt, Rechtsanwalt und Detektiv, wobei die wahrscheinlich schon von vornherein falschen Angaben bei Bedarf sich noch weiter aufwerten. So kann aus einem horse-doctor ganz nach Wunsch auch ein Frauenarzt werden, der, um seine reiche und außerdem gesunde Patientin nicht zu verlieren, sich nicht scheut, seine Kenntnisse vor echten Ärzten unter Beweis zu stellen, wobei seine Flucht nach vorne, in einer furiosen Szene, in Chaos und Zerstörung endet.

Das Mittel zum Ausdruck seines Charakters ist bei Groucho im Gegensatz zu Harpo und Chico fast ausschließlich die Sprache in ihrer literarischen Form, Mittel vor allem seiner bösaertigen Komik. Seine Techniken sind bei Bedarf verschieden.

Grouchos erster Monolog in COCOANUTS gipfelt in einer Akkumulation von Redewendungen (einer für alle, alle für einen), Slogans (three for a quarter) und Satzteilen, die direkt auf Ionesco verweisen. Wie leicht Hochstapelei sich verwirklichen läßt, demonstriert Groucho nur mit Hilfe eines Satzes, wenn er sagt: „Ich tanzte schon vor Napoleon . . . oder . . . Napoleon tanzte vor mir, genauer, er tanzte zweihundert Jahre vor mir.“ (Dieser Satz in seiner Willkür zeigt aber auch die Willkür der Sprache, indem er ihre Norm nicht akzeptiert.)

Off dient Groucho. Auf se Dame mit al Groucho, si Sie's." Ein Dumont, we früher oder kennenlerne wartet: „Ich schlicken.“ C artigkeit wir der Dumont als Verneinu Dumont ist j Worten inhä einmal bewu hier die sir gewöhnheit den gegente cher jedoch, Normen fest: cho dieses D kreditiert er der — wenn i liefert.

Als Demonst mont, die, ein über die ärgs ihrem eigene erkennung er setzung der gung des Pt sich dieses v die Aggressic der Distanz Übersetzung i wird gerade r durch die Fil Konventionen, wild und lustv Normen im A Publikum die Akteure des I SOUP und NK Übertragung i Paroxysmen ei

## Chico

Chico ist, von wenigsten still der Italiensch durchschlägt. I mehrmals den fehlt ihm volk er mitten im K weil auf der ar ist. Während meistens spiel sind es für Ch

*Groucho Marx:  
„Die Surrealisten?  
Ist das die Gruppe, die gegen De Gaulle kämpft?“*

Harpo und Groucho in "Horse Feathers"



Off dient Groucho die Sprache nur zu purer Aggression. Auf seine Frage: „Tanzen Sie?“, haucht eine Dame mit allzu bereitwilligem Lächeln „Ja“, worauf Groucho, sich wieder setzend, sagt: „Dann tun Sie.“ Ein Opfer doppelter Art jedoch wird die Dumont, wenn sie kokett meint, Groucho werde früher oder später ein junges hübsches Mädchen kennenlernen und sie verlassen, und Groucho antwortet: „Ich werde Ihnen manchmal eine Karte schicken.“ Die bei Groucho zutage tretende Bösartigkeit wird ausgelöst durch die in den Worten der Dumont implizite – wenn auch in der Antwort als Verneinung erwartete – ehrlose Handlung. Die Dumont ist jedoch nicht naiv genug, um den ihren Worten inhärenten negativen Aspekt nicht schon einmal bewußt gedacht zu haben. Es entlarvt sich hier die sinnleere Anwendung von Sprachgewohnheiten, deren schematisierte Anwendung den gegenteiligen Denkvorgang voraussetzt, welcher jedoch, um an den aufgestellten ethischen Normen festzuhalten, verdrängt wird. Indem Groucho dieses Denken gleichsam zur Norm erhebt, diskreditiert er nicht nur sich selbst, sondern jeden, der – wenn auch ungewollt – die Möglichkeit dazu liefert.

Als Demonstrationsobjekt dient ihm Margaret Dumont, die ein sanfter mütterlicher Typ, verzeihend über die ärgsten Beleidigungen hinwegsieht, sofern ihrem eigenen Streben nach Prestige und Anerkennung entsprochen wird. Wenn auch die Zielsetzung der Marx'schen Aktionen auf die Belustigung des Publikums gerichtet ist, unterscheidet sich dieses von den Gestalten des Films, denen die Aggressionen der Marx Brothers gelten, nur in der Distanz der Handlung zum Kinosaal. Die Übersetzung des Erlebten in Lachen als Befreiung wird gerade noch ermöglicht. Ohne die Umsetzung durch den Film hätte die brutale Mißachtung aller Konventionen, die Aufhebung jeder Realität, die wild und lustvoll betriebene Zerstörung festgefügter Normen im Auftreten der Marx Brothers für das Publikum die gleiche negative Wirkung wie für die Akteure des Films. In einigen Szenen von DUCK SOUP und NIGHT AT THE OPERA jedoch wird die Übertragung der sich zum Wahnsinn steigernden Paroxysmen eine direkte und unmittelbare.

*Chico*

Chico ist, von Zeppo abgesehen, die realste, am wenigsten stilisierte Figur der Brüder. Er ist stets der italienische Emigrant, der sich so gut es geht durchschlägt. Er wechselt innerhalb eines Filmes mehrmals den Beruf, jedes ethische Bewußtsein fehlt ihm vollkommen. So kann es also sein, daß er mitten im Kriegsgetümmel die Fronten wechselt, weil auf der anderen Seite die Verpflegung besser ist. Während Groucho, dessen Gehilfen Chico meistens spielt, nur um große Einsätze kämpft, sind es für Chico bloß Augenblickserfolge, die er

Die Hand-  
p.  
Form  
nimmt die  
Schmidt

Das ist es,  
aber einmal  
ist etwas  
daß ich in  
HE OPERA,  
und ehr-  
und das ist  
lieben, die  
ch. In den  
als in den

Exposition  
fenartigen  
Bart und  
ller nega-  
business-  
it. Seinen  
inschwere,  
(In allen  
t),  
sein  
er Position  
mitbringt.  
erufes nie  
mal einen  
Professor,  
wobei die  
schen An-  
verten. So  
h Wunsch  
line reiche  
it zu ver-  
nisse vor  
obei seine  
Szene, in

lers ist bei  
Chico fast  
terarischen  
en Komik.  
den.

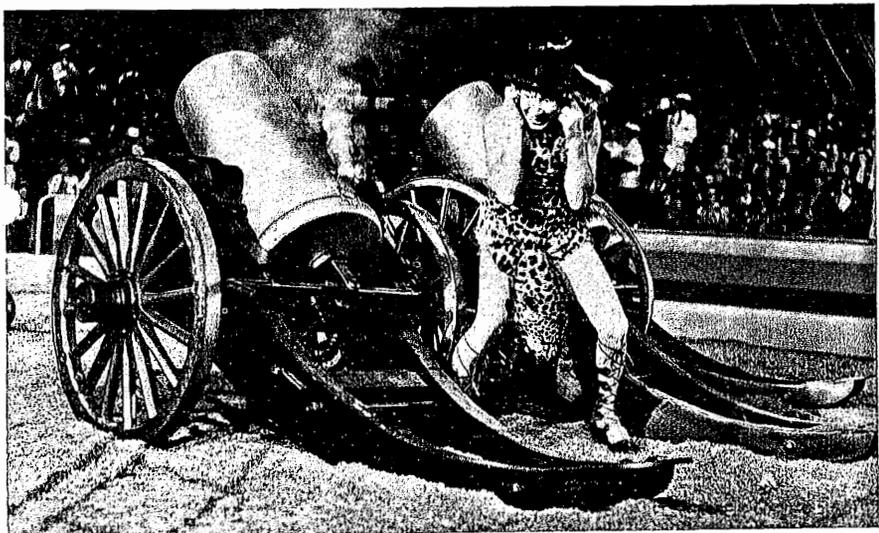
JTS gipfelt  
igen (einer  
a quarter)  
verweisen.  
ichen läßt,  
es Satzes,  
oleon . . .  
jenuer, er  
Dieser Satz  
Willkür der  
rtiert.)



A NIGHT AT THE OPERA: Harpo, Chico, Groucho



A DAY AT THE RACES: Chico, Harpo, Groucho



AT THE CIRCUS: Harpo. — Auf der rechten Seite: Harpo, Groucho, Chico

erlangt. Er lebt nur von der Hand in den Mund. Er entspricht daher am stärksten den halb kriminellen, um ihre Existenz kämpfenden Jugendlichen, die er und seine Brüder im New York vor dem ersten Weltkrieg waren. Bei ihm findet denn auch das Einsetzen für eine „gute Sache“ seine realste Begründung, es ist der gute Kern in ihm oder die sentimentale Ader seines Italienerturns, die, für eine romantische Liebesgeschichte etwa, ihn Himmel und Hölle in Bewegung setzen lassen.

Mit seinen lustigen kleinen Piècen auf dem Klavier, gleich den Einlagen Harpos auf der Harfe, erfüllt er noch die Funktion eines Entertainers, ein Relikt aus ihrer früheren Zeit auf den Wanderbühnen.

### Harpo

Harpo, dessen Spiel die stärkste und nachhaltigste Wirkung der Marx Brothers besitzt, ist ein groß gewordenes Baby, zu groß, fast schon ein Mann, da kann auch die Lockenperücke nicht darüber hinwegtäuschen. Harpo, in einem der Filme nach seinem Alter gefragt, zählt auf seinen Fingern bis Fünf. Diese kurze Szene ist ausschlaggebend zum Verständnis seiner vielschichtigen Gestalt.

Harpo ist ein Fünfjähriger, in dem die psychischen Stufen seiner ersten fünf Lebensjahre konstant vorhanden sind. Harpos erster Auftritt in COCOANUTS ist eine Folge scheinbar vollkommen absurder Handlungen, er zerreißt Briefe, ißt Glas, trinkt Tinte und eignet sich alles an, dessen er habhaft werden kann. All dies geschieht mit offensichtlicher Freude und Aggressivität. Harpo verbindet hier Handlungen eines Babys mit dem Bewußtsein eines Fünfjährigen. Die Stummheit Harpos zufällig in Ermangelung einer Sprechrolle während seiner früheren Bühnenlaufbahn entstanden, trug zweifellos zum konsequenten Aufbau seiner Rolle bei. In ihr findet seine Infantilität ihren Ursprung. Sein Festhalten an seiner Stummheit wird aber folgerichtig ergänzt durch Äußerungen eines Fünfjährigen — Hupen, Pfeifen, Mimik und Gestik.

In BIG STORE und NIGHT IN CASABLANCA gibt es eine Szene, in der Harpo Chico optisch einen Satz mitzuteilen versucht, wobei die dargestellten Begriffe nur phonetisch den Worten ähneln, die Chico erraten soll. Chico, in der Rolle des Italieners, der die englische Sprache nur oberflächlich kennt, wenn er sie auch fließend spricht, gleich seinem Bruder insofern, als er wie dieser stets ähnlich klingende Worte verwechselt. Für Harpo gibt es primär visuell wahrnehmbare Objekte, für die er sich intuitiv beliebig viele Synonyme erfindet. In die nächste Stufe des begrifflichen Denkens ist er noch nicht eingedrungen.

Harpos stets sehr oberflächlich interpretierte Erotik wird erst verständlich, wenn man seiner Infantilität Rechnung trägt. Wenn er nämlich einer hübschen Blondine nachläuft, so ist er sich seiner Sexualität bei weitem noch nicht bewußt. Es ist vielmehr sein Besitzstreben, das ihn — das Beispiel der Erwachsenen stets vor Augen — zur Jagd auf ein hübsches Spielzeug veranlaßt, das jedoch, sofern blond, austauschbar ist. Fast nie gelingt es ihm, des schönen und für ihn offensichtlich fremdartigen Wesens habhaft zu werden, und wenn doch, so weiß er nichts mit ihm anzufangen. Seine Sexualität äußert sich dann unbewußt in aggressiven Handlungen, so etwa, wenn er einer jungen Frau den Arm zu brechen versucht.

In der Schlußszene von ANIMAL CRACKERS entdeckt Harpo, nachdem er mit einem Sprühmittel alle Personen eingeschläfert hat, unter den am Boden Liegenden die hübsche Blondine seiner

früheren niedersint nicht dem sehen will allität ist Fehlen je stehen hi Vandalism die Gesel

### Anarch

„Alle wahn nin Artauk Kontext, „natürlich den Mens Menschen Kind wurd schirm zu neu gese struktion neuer Zor Welt, so le ebenso gr perfekttest Lautréamc Ahnherr v Schwärze i den Frack Unheil ver seiner bltt gangsform Die Konfill von Mens Umwelt: si mag der E den Schla Subprärote lichen: Es die Marx Elendsqua gerüstet e Phantasie staplern, s Gesetze it rende gar Welt Sche prädestinie Chaos. Aus es ist der archistisch Wenn Harp zwei Unter Chicós Kre wich verze durch, vor lieferten E offenbaren sches Um trautes, d. l Freiheit erl Frau vor : schlägt, as Onestep: e Wenn, ebe dem Gang: die Hände und schläg dutzten Gai spiels.

den Mund.  
halb krimi-  
gündlichen  
rk vor dem  
t denn auch  
seine realste  
hm oder die  
ns, die, für  
za, ihn Him-  
en.  
dem Klavier,  
farbe, erfüllt  
s, ein Relikt  
dühnen.

achhaltigste  
st ein groß  
i ein Mann  
ht darüber  
Filme nach  
Fingern bis  
jedem zum  
it.

psychischen  
e konstant  
in COCOA-  
ommen ab-  
i, läßt Glas,  
dessen er  
t mit offen-  
Harpo ver-  
ilt dem Be-  
heit Harpos,  
le während  
nden, trug  
einer Rolle  
i Ursprung  
wird aber  
eines Fünf-  
estik

ANC gibt  
tisch einen  
argestellten  
ähneln, die  
des Itale-  
berfällchlich  
cht, gleicht  
leser stets  
Für Harpo  
Bjekte, für  
ne erfindet.  
Denkens ist

ierte Erotik  
Infantilität  
hübschen  
Sexualität  
mehr sein  
el der Er-  
gd auf ein  
och, sofern  
gt es ihm,  
emdartigen  
doch, so  
Sexualität  
iven Hand-  
Frau den

WERS ent-  
Sprühmittel  
er den am  
line seiner

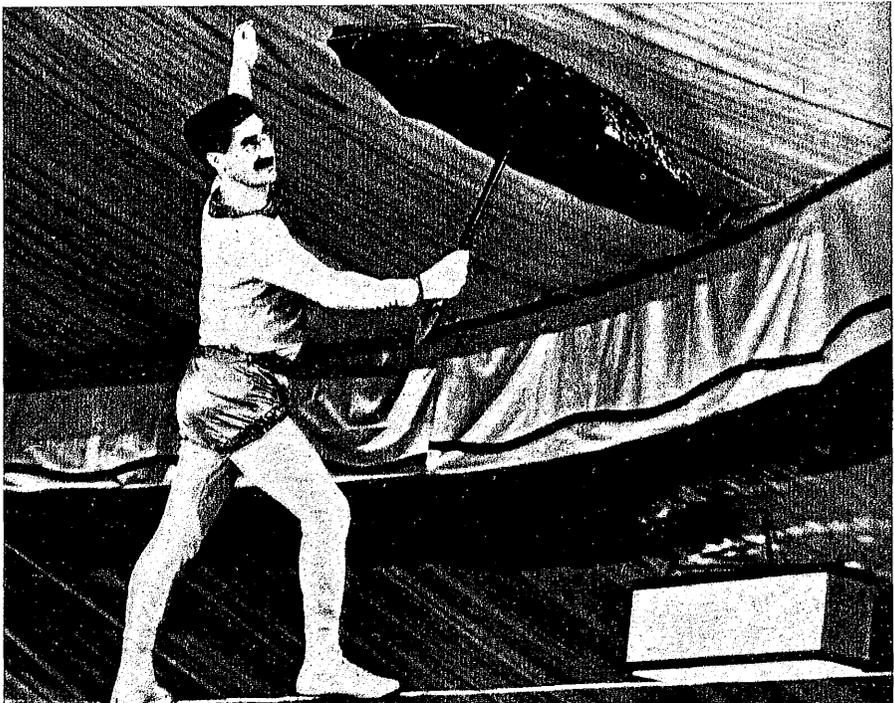
früheren Jagden und schläfert sich, neben ihr  
niedersinkend, selbst ein. Das gleicht bei weitem  
nicht dem Satyr, den man in erster Linie in ihm  
sehen will. Denn die in ihm zutage tretende Sexu-  
alität ist eine unbewußte, wirkt aber durch das  
Fehlen jeglicher Erotik umso betonter. Es ent-  
stehen hier, ähnlich wie bei Grouchos Sprach-  
Vandalismen, Urzustände, deren Tabuisierung durch  
die Gesellschaft noch nicht erfolgte. Hans Scheufl

### Anarchismus und Entfremdung

„Alle wahre Poesie ist anarchistisch“, sagte Anto-  
nin Artaud. Unter Anarchie verstand er, in diesem  
Kontext, das Aufheben der tradierten und sog.  
„natürlichen“ Beziehungen unter den Dingen, unter  
den Menschen und zwischen den Dingen und den  
Menschen: das Verhältnis zwischen Mutter und  
Kind wurde genauso wie das von einem Regen-  
schirm zu einer Nähmaschine in Frage gestellt und  
neu gesetzt. War der Surrealisten Ziel die De-  
struktion der bürgerlichen Welt, die Entdeckung  
neuer Zonen und die Konstruktion einer freieren  
Welt, so ist das Universum der Marx Brothers, das  
ebenso grausam wie komisch und absurd ist, der  
perfekteste Ausdruck der beiden ersten Intentionen.  
Lautréamont, Ahnherr der Surrealisten, könnte auch  
Ahnherr von Groucho Marx sein: von solcher  
Schwärze ist Grouchos „Humor“. Mit seinen flatternden  
Frackröcken ist er ein schwarzer Raabe, der  
Unheil verkündet und organisiert. Favorisiertes Ziel  
seiner bitteren Attacken sind gesellschaftliche Um-  
gangsformen und Tabus.

Die Konflikte der Marx Brothers sind die Konflikte  
von Menschen in einer fremden und feindseligen  
Umwelt: sowohl zu Partys als auch in Schiffe ver-  
mag der Eintritt nur durch List erzwungen zu wer-  
den. Schlaueit und Ausdauer des großstädtischen  
Subproletariats sind es, die ihr Überleben ermög-  
lichen: Es sind dies Listigkeit und Vitalität, denen  
die Marx Brothers ihren Aufstieg von New Yorks  
Elendsquartieren zu Beverly Hills verdanken. Aus-  
gerüstet einzig und allein mit den Tricks und der  
Phantasie von Taschendieben, Ganoven und Hoch-  
staplern, setzen sie sich in einer Welt durch, deren  
Gesetze ihnen unbekannt sind. Das Revolutionie-  
rende daran ist, daß dabei nicht sie, sondern die  
Welt Schaden nimmt: Die prästabilierte und  
prädestinierte Harmonie zerbricht delirierend zum  
Chaos. Aus der Asche steigt zwar ein Phönix, doch  
es ist der Phönix anarchistischer Freiheit und an-  
archistischer Poesie.

Wenn Harpo in A NIGHT AT THE OPERA zwischen  
zwei Untertassen eine Tasse stülpt, als Aufstrich  
Chicos Krawatte nimmt und das Ganze als Sand-  
wich verzehrt, bricht jene anarchistische Poesie  
durch, von der Artaud sprach. Aus dem über-  
lieferten Bezugs- und Funktionsschema gelöst,  
offenbaren die Dinge neue Möglichkeiten. Brecht-  
sches Umfunktionieren erreicht, daß allzu Ver-  
trautes, d. h. allzu Determiniertes, eine Aura neuer  
Freiheit erhält: Wenn in MONKEY BUSINESS eine  
Frau vor Zorn mit dem Fuß einmal heftig auf-  
schlägt, assoziiert Groucho nicht Zorn, sondern  
Onestep: er nimmt die Frau in die Arme und tanzt.  
Wenn, ebenfalls in MONKEY BUSINESS, Groucho  
dem Gangster befiehlt: „Hände hoch“ und dieser  
die Hände hochnimmt, nimmt auch Harpo sie hoch  
und schlägt seine Handflächen gegen die des ver-  
dutzten Gangsters in der Art des bekannten Kinder-  
spiels.



Harpo (Monolog in „Cocoanuts“):  
 „Ich tanzte schon vor Napoleon... oder...  
 Napoleon tanzte vor mir, genauer, er tanzte zweihundert Jahre vor mir“



Die Freiheit unseres Verhaltens und unserer Existenz wird reduziert durch die Lebensbedingungen und Verhaltensnormen, die die herrschende Gesellschaft uns aufzwingt. Indem die Marx Brothers sich solchen Verhaltensnormen widersetzen und in unvermuteter, d. h. unkonventioneller und unnormierter Weise auf Kommunikationszeichen reagieren, deren Sinn bislang völlig klar und eindeutig schien, zerstören sie zwar Kommunikation im Sinne von Verständigung, setzen jedoch andererseits Freiheit frei, nämlich die Freiheit der Wahl.

Ein weiteres, und (vielleicht) das primäre Moment ihrer Komik ist die Entfremdung: Jedes Kommunikationsschema ist ihnen fremd. Wenn überhaupt etwas, dann erfassen sie von methodischen Relationen nur die Oberfläche: das Schachspiel halten Harpo & Chico für ein Spiel, wo man erst nachdenklich schaut, sich den Kopf mit den Händen stützt, sich mehrmals angestrengt nach vorn beugt und dann plötzlich irgendeine Figur von einem Brett nimmt (MONKEY BUSINESS). Desgleichen zeigen sie sich beim Kartenspielen offen die Karten usw. (ANIMAL CRACKERS). Als Leibwächter folgen sie ihrem Herrn zum Schutze, nachdem dieser um die Ecke geht, folgen sie einem andern, nachdem jener eine Stiege besteigt, folgen sie wieder einem andern usw. Dabei tragen sie die Revolver stets in der offenen Hand, so daß die Passanten erschreckt zurückweichen (MONKEY BUSINESS).

Man versteht nicht, was andere befehlen, ihnen scheint sinnlos, was für andere Sinn hat. Selbst zerfallen, zerfällt ihnen die Welt. Stets tun sie das Gegenteil dessen, was man erwartet: Chico weiß nicht, daß „Steigern“ „Gegen andere Steigern“ heißt und steigert bei einer Auktion sich selbst (ANIMAL CRACKERS). Krieg heißt: auf den Feind schießen, Groucho schießt auf seine eigenen Leute (DUCK SOUP). Usw.

Wittgensteinsche Sprachschwierigkeiten melden sich hier an und Ionescos absurder Humor.

### Realität und Utopie

In ihrer Komik erscheint daher die Welt als eine sinnlose und absurde.

Aufgewachsen im Subproletariat, dessen Entfremdung und Entwurzelung eine totale ist, gibt es zwischen den Marx Brothers und der Welt/Gesellschaft keine Kommunikation. Kracauer notiert zu recht, daß Groucho „jede Beziehung zu seinem Gesprächspartner fehlt“. (8) Gemäß ihren frühen Erfahrungen, eher erlitten als gewonnen in jenen Schichten, die von der Gesellschaft ghettoa-mäßig separiert, wo alles erlaubt, wenn es nur zum Überleben taugt, errichten sie sich ein Universum, wo es nicht eine Regel oder Beschränkung gibt. Die Komik der Marx Brothers ist wesentlich die Komik des Subproletariats. Weshalb die absurde Phantastik der Marx-Filme eine befreiende ist; nicht weil Lachen ohnehin befreit, sondern weil solche Phantasie die Sehnsucht nach einer freieren Welt manifestiert. Hinter ihrer phantastischen Anarchie steht der Traum der Romantik von der absoluten Freiheit des Individuums, ein Traum, den nicht nur die Surrealisten, sondern auch die Beatniks weiter-träumen. Beide Bewegungen huldigen sowohl den Marx Brothers als auch der Romantik.

Tullio Kupferberg führt in "Beating" als Ahnen der Beats an:

Bacchus – Dionysos – Echnalon – Sokrates und der Prediger Salomo.  
 Spartakus, Bakunin, Big Bill Haywood, Trotzki und Castro.  
 Rimbaud, Baudelaire, Van Gogh und Beckett.  
 Chaplin, W. C. Fields, die Marx Brothers und die "Three Stooges".  
 Rabelais, Congreve & Wilhelm Reich . . . (11)

Und Jack Kerouac empfiehlt: „... Lies meine Bücher, lies Allen Ginsbergs 'Howl and Other Poems', Gregory Corsos 'Gasoline' und 'Bomb', William Seward Burroughs 'Naked Lunch' ('Chicago Review'); und sieh dir auch aufmerksam alte Harpo Marx Filme an.“ (12)

Was die Brüder jedoch vorteilhaft unterscheidet, ist das Fehlen von Gemüt und Gefühl, denn in ihrem subproletarischen Reich waren diese auch nicht zu finden. An ihre Stelle tritt: jüdischer Zynismus.

In der Literatur ist ein Großteil der oben erwähnten Verfahren bekannt unter dem Namen: Metaphorik. Das heißt den Begriff der Metapher weit über die Genetiv-Metapher hinausführen, die jedoch symptomatisch bleibt. Die Zwiespältigkeit der Metapher belastet natürlich auch die Kunst der Marx Brothers. Triumph der Metapher ist ihre Transzendenz: wie die „die logische Syntax der Sprache“ (R. Carnap) übersteigt, so übersteigt sie auch die Realität und kündigt damit von einem utopischen Reich, das noch nicht eingetroffen ist. Metapher überwindet als Material der Utopie die Repression der Realität. Tragik der Metapher ist, daß solcher Überstieg ein rein „innerlicher“ bleibt: die Metapher „Zorn des Asphalt“ bewirkt keinen realen Zorn des Asphalt über irgendein Unrecht (so wie die Untertassen, trotz Harpos Transformation, noch immer nicht eßbar sind).

In diesem Sinne (und nur in diesem) ist die Kunst der Brüder eine metaphorische und ihr Anarchismus ein metaphorischer. Ihre metaphorische Assoziationstechnik, die so wunderbar befreit, wird dadurch ramponiert: In DUCK SOUP fordert Groucho Hilfe und der Telegraf antwortet: "Help is coming". Es folgt eine Sequenz von Einstellungen, in denen zwar alles eilt und springt, in denen jedoch die Grenzen des Möglichen überzogen (die befreiende

Wirkung) und dadurch die Einstellungen ad absurdum geführt werden (Realitätsverlust): eine Feuerwehr die ausrückt, eine Horde von Langstreckenläufern, Schwimmer, die ins Wasser springen, Affen, die über eine Brücke rennen, eine rasende Elefantenherde, ein Delphinschwarm, der in rhythmischen Einklang übers Wasser springt, etc. (Diesen filmischen Gag par excellence hat übrigens, neben einigen anderen, Lester in HELPI variiert, als er das Abspielen einer Beethoven-Symphonie zwecks Beruhigung eines ausgebrochenen Löwen zum Gebrüll des Stadions weiterentwickelte.)

Der Anarchismus der Marx Brothers ist also ein Anarchismus des Staunens und der Naivität und nicht einer der Reflexion und der Erkenntnis: eher ein Anarchismus des Kindes, das an den Dingen sich stößt und sie erbost zerstört, als der Anarchismus des Bakunin, der die historisch gewordenen Verhältnisse durchschaut und aufgrund dessen eine bessere Utopie anvisiert.

Wenn auch die Aggressivität mancher Marx-Nummern in einer konventionellen Rahmenhandlung sich stärker abhebt, so wird jedoch rückwirkend – durch das Gesetz, daß das Ganze mehr ist als die Summe der Teile und die Teile abhängig sind vom Ganzen – ihre Aggressivität in eine Atmosphäre der Harmlosigkeit getaucht und in den Raum freien Spiels verwiesen, wo diejenigen mitlachen dürfen, denen das Lachen vergehen sollte, wo ihre Aggressivität als pure Artistik erscheint und damit als solche aufgehoben wird. Solcherart ist in so einmaligen Filmen wie ANIMAL CRACKERS, MONKEY BUSINESS etc. Ihr späterer Niedergang schon angelegt, der sein wird: ohne Ziel und Ursache die absurde Komik der Verzweiflung zu betreiben, über der Lust am Spiel den Schmerz an der Welt zu vergessen. Denn ein Anarchismus, der einer der Reaktion und Praxis und nicht der Theorie ist, gerät dermaßen in ein Abhängigkeitsverhältnis von der Realität, daß er von ihr entweder überholt oder negativ verändert wird. Die geänderten Lebensbedingungen und Produktionsverhältnisse (von Paramount zu MGM) verlöschen in den Marx Brothers die Erfahrungen ihrer Jugend, ihren realen anarchistischen Impuls, ihre reale Sehnsucht nach unbedingter Freiheit.

Peter Weibel

### Anmerkungen

- (1) Herbert Marcuse, Über den affirmativen Charakter der Kultur (in: „Kultur und Gesellschaft, I“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1965, Edition Suhrkamp Nr. 101, Seite 84)
- (2) Georges Sadoul, Geschichte der Filmkunst (Schönbuch Verlag, Wien 1957, Seite 245)
- (3) Rune Waldekranz und Verner Arpe, Das Buch vom Film (Droemersch Verlagsanstalt Th. Knauer Nachf., München, Zürich 1956, S. 315, 366)
- (4) Ulrich Gregor und Enno Patolas, Geschichte des Films (Sigbert Mohn Verlag, Gütersloh 1962)
- (5) Hans Winge, Lunch mit Groucho („Die Presse“, Wien, 16.–17. 4. 1966)
- (6) Groucho Marx in einer Pressekonferenz in Wien am 30. 3. 1966 anlässlich der Retrospektive des Gesamtwerkes der Marx Brothers beim Festival der Heiterkeit (Übersetzung Peter Weibel und Hans Scheufl)
- (7) Marcel Marceau, Die Weltkunst der Pantomime/Bekanntnisse und Gespräche mit Herbert Ihering (Verlag Die Arche, Zürich 1956, S. 33)
- (8) Siegfried Kracauer, Theorie des Films (Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1964, S. 155)
- (9) Groucho Marx, Schule des Lächelns (Titel des Originals: „Groucho and Me“, Sanssouci Verlag, Zürich, 1961, Seite 213)
- (10) Raymond Durnat, The Marx Brothers (Österreichisches Filmmuseum, Wien 1966, Seite 10)
- (11) Beat, Eine Anthologie (herausgegeben von Karl O. Paetel, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 1962, Seite 252)
- (12) wie vor, Seite 247