

Das Wiener Filmmuseum veranstaltete im Frühjahr die erste umfassende Retrospektive über das Werk der Marx Brothers, der frühen Grottesk-Komiker, von denen alle Filmgrotteske zwischen Lewis und Lester noch heute zehrt. „Film“ hat in einem grundlegenden Aufsatz und einer vollständigen kommentierten Bio-Filmographie (Heft 9/66) versucht, Materialien für eine Wiederentdeckung der bei uns weitgehend unbekanntem oder vergessenen Komiker zu liefern. Die Filme selbst werden im Herbst und Winter im 1. Programm der ARD und im 3. Programm des WDR zu sehen sein. Dieser Aufsatz versucht, die Wirkungen der Marx Brothers auf die heutigen Filmmacher aufzuzeigen.

Geschichte als Herausforderung: Die Tradition der Grotteske

Die Erben der Marx Brothers (1966)

von Ernst Schmidt und Peter Weibel

Als echte „Absurde“ sind die Marx Brothers der Realität verhaftet. Ihre Phantastik verweist auf die angelsächsische Grottesk- und Unsinnskomik.

Lewis Carroll beeinflusste uns und alle satirischen Schriftsteller der Zwanziger- und Dreißigerjahre: Robert Renchley, Stephen Leacock, Donald Odgen Stewards. Natürlich beeinflusste uns auch das Publikum und seine Reaktionen, wenn man ständig vor dem Publikum spielt. Man probiert etwas aus, und wenn das Publikum lacht, läßt man es darin. Wenn niemand lacht, tut man es heraus und versucht etwas anderes in der nächsten Vorstellung. Aber heute, wie kann man so etwas im Fernsehen tun? Es besteht keine Entwicklungsmöglichkeit! (1)

Diese Arbeit mit dem Publikum, die Groucho Marx immer wieder betont, bewirkt wie im anonymen Volkswitz, der weitererzählt und immer wieder variiert wird, der sich regeneriert, den Marx'schen Humor und seine Kraft. Diese Verfahrensweise haben die großen Komiker des burlesken Films gemein. Zu den guten Grotteskfilmen zählt Groucho:

Chaplins, W. C. Fields Filme, die Filme aller alten Komiker, die eine lange Erfahrung hatten. Doch heute gibt es keine Bühnen mehr, wo Komiker vor einem Publikum spielen können. Es gibt keine Möglichkeit mehr, Erfahrungen zu sammeln. Und ohne Training keine großen Komiker. Unter diesen Umständen ist es ein Wunder, daß es überhaupt noch Komiker gibt! (1)

Die Marx Brothers sind daher Autoren:

Wir trugen auch zum geschriebenen Material bei, wie dies alle erstklassigen Komiker taten: Fields, Chaplin,

Keaton. Jeder erstklassige Komiker ist grundlegend ein Writer. (1)

Unsere Philosophie ist das Ergebnis von 20 Jahren Praxis. (2)

Wir sprachen über unsere Gags, aber nicht immer. Manchmal diskutierten wir über Frauen. (1)

Die Gags der Marx Brothers entsprechen insofern der Technik der Witze, die von Mund zu Mund gehen, als sie sich verändern und ihre Form durch fortwährendes Verbessern, Anpassen und Aktualisieren erhalten. Wie die gezeichneten Zeitungswitze und Comics sind sie oft von absurder Monströsität und Phantasie. Grouchos und Chicos Sprache ähnelt der Angebersprache Jugendlicher und der Freizügigkeit einer Clique, die, wenn sie unter sich ist, die Normen des gesellschaftlichen Verhaltens durchbricht, eine befreitere Sprache ermöglicht. Dieser Witz erlaubt Fehler, ist oft schlecht, von ursprünglicher Grobheit, jedoch auf eine genaue Wirkung bedacht. Er will «verstanden» werden. Groucho Marx vermißt bei den Beatles, deren Witz ja aus derselben Quelle kommt, die Prägnanz:

Wenn die Leute aus einem Lustspielfilm kommen, sagen wir von den Beatles, und Sie fragten: Erzähl mir die Witze!, können sie nicht. Sie können sich nicht erinnern. (2)

Der Witz der Beatles ist ihm zu «abstrakt». Trotz (scheinbar) oberflächlicher, legerer Haltung, die es ihm erlaubt, Lüge und Wahrheit zu vermischen, ist Groucho Marx sehr kritisch.

Wir versuchten, Filme zu machen. Wir machten gute und schlechte. Das war abhängig vom Drehbuch und von der Inszenierung. (2)

S. 114-119

Film, Chronik und Bilanz der internationalen
Filme, Vol. 10, be. Hamois

Die Philosophie vertritt, erlaubt. tives Denken, di- tionen, schließt i Grouchos Geschw fordert den Toni gehören sie einer lischen Sprache geworden ist. Vor sie Verfahren, d Film als avantga Auf-der Bühne j das Publikum per sagte der Produ hat er sich vom l gezogen): Herr B fallen und die Zu Wie alle Mensch mern, irrte er si jedem Film, in de man mir. Das fan blühte die Filmin an guten und sch schien es zu störe In ANIMAL CR Eugene O'Neills « bricht eine Szene direkt ins Publik ausspricht, die i sind. Im Grunde nichts anderes, al loge sind gespick Partner nicht nur dies tun, wäre di gend sind seine mehr außerhalb : verändert sich au Gesellschaft und gleich. Die Technik des Zitattechnik, die THE OPERA be «Wie geht's mein Bezeichnung und gales», wie sich nannten. Auch di «Nummern» ohne anders in LA FL

Die Philosophie des einfachen Mannes, die Groucho vertritt, erlaubt ihm, selbstkritisch zu sein. Sein negatives Denken, die kritische Abwertung aller Konventionen, schließt ihn selbst ein.

Grouchos Geschwätzigkeit und Harpos Stummheit erfordert den Tonfilm. Wie W. C. Fields und Mae West gehören sie einer Komikergeneration an, die, der englischen Sprache verhaftet, bei uns wenig bekannt geworden ist. Von der Bühne des Varietés übernehmen sie Verfahren, die heute im modernen Theater und Film als avantgardistisch gelten:

Auf der Bühne fiel ich oft aus der Rolle und sprach das Publikum persönlich an. Nach dem ersten Drehtag sagte der Produzent von COCOANUTS (inzwischen hat er sich vom Film zugunsten der Industrie zurückgezogen): Herr Marx, Sie dürfen nicht aus der Rolle fallen und die Zuschauer anreden.

Wie alle Menschen, die sich an die Tradition klammern, irrte er sich. Ich sprach mit dem Publikum in jedem Film, in dem ich auftrat. (Manchmal antwortete man mir. Das fand ich ziemlich verwirrend.) Trotzdem blühte die Filmindustrie weiter, brachte ihren Anteil an guten und schlechten Filmen hervor, und niemand schien es zu stören, wenn ich aus der Rolle fiel. (2)

In ANIMAL CRACKERS parodiert Groucho Marx Eugene O'Neills «Seltsames Zwischenspiel» und unterbricht eine Szene, indem er vor die Kamera tritt und direkt ins Publikum seine Meinung über zwei Damen ausspricht, die inzwischen im Hintergrund postiert sind. Im Grunde tut er während des ganzen Films nichts anderes, als aus der Rolle zu fallen; seine Dialoge sind gespickt mit Nebenbemerkungen, die die Partner nicht nur Kenntnis nehmen. Denn würden sie dies tun, wäre die Filmhandlung zu Ende, so beleidigend sind seine Worte. Groucho steht also immer mehr außerhalb als innerhalb der Handlung. Deshalb verändert sich auch nichts, so viel auch geschieht, die Gesellschaft und die Umwelt sind und bleiben stets gleich.

Die Technik des «aus der Rolle fallen» erlaubt eine Zitattechnik, die der Godards gleicht. In NIGHT AT THE OPERA begrüßt Groucho einen Männerchor: «Wie geht's meinen Nachtigallen?», eine eigenartige Bezeichnung und eine Anspielung auf die «Nightingales», wie sich die Marx Brothers einmal (1910!) nannten. Auch die Godardsche Technik der einzelnen «Nummern» ohne eigentliche Handlung, wie er sie besonders in LA FEMME MARIEE und PIERROT LE

FOU anwandte, gleich der Dramaturgie der Marx-Filme. Die Benützung von Klischees und Verdrehungen führt zur Aufhebung der Logik und zu surrealen Handlungen. In ANIMAL CRACKERS diskutieren Harpo und Chico so lange über ein gestohlenen Bild, bis Chico plötzlich erstaunt fragt: «Was, es ist gestohlen?» Wie die Sprache demolieren die Marx Brothers die Dinge oder verwenden sie zweckentfremdet oder unlogisch; oder den Dingen haften Funktionen an, die sie in der Realität nicht besitzen. Harpo ißt eine Banane mit Reißverschluß (HORSE FEATHERS). Er nimmt aus der Hosentasche eine brennende Lötlampe (ROOM SERVICE) und verspeist Tinte, Telephonapparat, Kravatte, Zigarre. Anders als bei Keaton und Harold Lloyd, wo solche Gags mehr zufällig entstehen, entsprechen sie seinem infantilen Charakter. Sie sind nicht Nebensache, sondern werden zur Hauptsache und führen damit zu einem absurden Zustand. Manchmal entstehen surreale Bilder: 3 Männer mit langen Bärten liegen in einem Bett, ein Schmetterling fliegt aus einem der Bärte auf (A NIGHT AT THE OPERA), ein Orchester treibt im Meer (AT THE CIRCUS).

Der Stil der Marx Brothers hat über Red Skelton, Danny Kaye, Bob Hope bis auf Jerry Lewis gewirkt. Wie Groucho verwenden Skelton und Kaye hauptsächlich Wort, aber auch Gestik als Medium ihres grotesken Witzes. In THE COURT JESTER (Der Höfnarr, 1956) drückt sich Danny Kaye in einer stilisierten Sprache aus, also in Reimen, Wortdeformationen, Assonanzen und Neologismen. Nicht zufällig war es Bob Hope, der 1947 als Gastgeber in «The Walgreen Show»



Die infantile Haltung:
Jerry Lewis in „Der verrückte
Professor“

Groucho Marx' Karriere als Quizmaster initiierte. Denn Anfang der Vierzigerjahre hatte er mit Bing Crosby in der Serie THE ROAD TO (THE ROAD TO SINGAPORE, 1940 TO ZANZIBAR, 1941, TO MOROCCO, 1943, usw.) eine ebenfalls groteske Komik entwickelt. Als Duo begegneten sie auf ihren Reisen absurden Abenteuern. Während die Marx Brothers Gemachtes und Konventionelles in der Wirklichkeit ad absurdum führen durch Wiederholung und Umfunktionierung, zeigt das Team Hope-Crosby die Fiktion der Filmhandlung auf, indem Filmrequisiten und -schauplätze als solche erkennbar werden. Ihr sophistischer Witz beruht auf dieser Dialektik, Fiktion zu etablieren und sie im nächsten Augenblick als Fiktion zu demonstrieren. Im Gegensatz zu den Marx Brothers verzichten sie auf gesellschaftliche Reflexion, was ihre Komik unverbindlich macht.

Die Tradition der Musical Comedy, welche die Marx Brothers gleichsam verleugnen wollten (indem sie die Gesangseinlagen nur mehr als kommerzielle Konzession beibehalten), beleben Hope-Crosby von neuem, da Crosbys Songs wieder in den Mittelpunkt rücken, ein Verfahren, welches das Team Jerry Lewis-Dean Martin Anfang der Fünfziger Jahre übernahm. In beiden Teams gaben die grotesken Komiker (Lewis, Hope) das Rindvieh Nr. 1 für das jugendliche Großstadtpublikum ab, die Sänger (Martin, Crosby) hingegen besorgten die Sentimentalität für die Hausfrauen-Gemeinde. Mit anderen Worten, während die Marx Brothers eine dialektische Beziehung untereinander und gegenüber der Umwelt aufgebaut hatten, war das Zusammenspiel in den Teams Hope-Crosby und Lewis-Martin ein ausgesprochen antagonistisches, welche Unvereinbarkeit der Charaktere ein zu verschiedenes Publikum anzog und letztlich zur Auflösung des Teams führte.

Frank Tashlin, der 1949 am Drehbuch zum letzten Marx Brothers-Film LOVE HAPPY mitschrieb, inszenierte 1950 seine erste eigene Filmkomödie und 1955 seinen ersten Film mit Jerry Lewis. Er hat auch Filme mit Danny Kaye (THE MAN FROM DINER'S CLUB, 1963) und Bob Hope (SON OF PALEFACE, 1952) gedreht und dürfte wohl der Regisseur sein, der am meisten von den Brothers beeinflusst wurde. Bei Tashlin gewinnt das Bild an Bedeutung. In SON OF PALEFACE bäumt sich ein Pferd vor malerischem Hintergrund zum Grusse auf und Bob Hope erwidert den Abschiedsgruß und läßt sein Auto mit den Vorder-

rädern sich ebenfalls vom Boden abheben. In THE ALPHABET MURDERS (Die Morde des Herrn ABC, 1965) halten ein Dicker und ein Dünnler Zwiesprache. Zwischen ihnen befindet sich ein Rasierspiegel, wodurch beide Herren jeweils ihre eigene Gesichtshälfte mit der des anderen kombiniert sehen. Tashlin bewirkt also die Metamorphose der Realität zur Irrealität, die Verwandlung der Konvention zur Karikatur primär vermittels optischer Medien. Die destruktive Tendenz verwirklicht Tashlin—in Analogie zu den frühen Grotteskfilmen—im Raum. Das Warenhaus, als Hort und Tempel der Güter und Ornament des american way of life, behüteten Tashlin und die Marx Brothers als Objekt ihres Angriffs, indem sie die sorgsam verwalteten und nutznießerisch geregelten Beziehungen stören und zerstören. (THE BIG STORE, 1941, von den Marx Brothers, WHO'S MINDING THE STORE?, Der Ladenhüter, 1963, von F. Tashlin mit Jerry Lewis).

Blake Edwards erzielt in letzter Zeit gleichfalls einen grotesken Witz mit den Möglichkeiten des Raums. Die Einleitungssequenz in A SHOT IN THE DARK (Ein Schuß im Dunkeln, 1964) erinnert an COCONUTS und ANIMAL CRACKERS, denn auch bei Edwards irren die Personen fortwährend von Tür zu Tür, von Raum zu Raum, ohne sich je zu begegnen. In THE PINK PANTHER (Der rosarote Panther, 1963) überqueren dieselben Autos einen Platz immer wieder von verschiedensten Richtungen, ohne daß es je zu einem Zusammenstoß kommt. Edwards erreicht in diesen Sequenzen eine absurde Wirkung, in welcher Dimension sich jedoch der Rest des Films nicht abspielt.

Jerry Lewis ist der exponierte Protagonist solcher infantiler Haltung. In THE NUTTY PROFESSOR (1962) verwandelt er sich von einem schüchternen Professor über einen behaarten Unhold (Verweis auf den Themenkreis von Dr. Jekyll und Mr. Hyde) zu einem geleckten Schlageridol (Verweis auf seinen früheren Partner Dean Martin). In THE FAMILY JEWELS (1965) spielt er sogar 7 Personen gleichzeitig. In THE PATSY (Der Waschlappen, 1964) tritt er unter anderem als 3 häßliche Schlagersängerinnen auf. Wie überhaupt in THE PATSY die enge Verknüpfung der Lewis'schen Komik mit den Marx Brothers ablesbar ist: Im Restaurant reiht er sich als Gast unter die geigenden Kellner (Groucho reiht sich in DUCKSOUP als Diktator selbst in die Schlange der Salutierenden,

die eben ik
nimmt Ges
deckel auf d
in NIGHT A
Finger; Sad
schmerzverz
Glaubens fü
Musiksalon
AT THE OF
Fechtübunge
Duell; Nach
struktionstri
Wie überhat
Todestrieb,
mus eine w
reagiert Lew
mit Schreck
glückten Va
richtung; ein
gebauter in
(1960) vor, i
unter den Ti
ANIMAL CR
lich sich selb
Diese Welt c
eine Mimik
kabre verzer
in eine Gre
wenn ein Ich
den), erfahre
fremdung, di
und verding
Tradition di
fängt nicht
schon im Va
chem die Ku
Sennet beruk
Zecca hatte
ausgestellt, a
heute unertr
wurf, den v
machen und
André Deed
BOXE (Fran
SIER (1909)
Marx und Je
des «Boireau
sich verzerrt



Groteske im Raum:
Blake Edwards „Das große Rennen“

abheben. In THE de des Herrn ABC, ünner Zwiesprache. Rasierspiegel, wogene Gesichtshälfte sehen. Tashlin be- Realität zur Irre- vention zur Kari- r Medien. Die de- hlin—in Analogie Raum. Das Waren- üter und Ornament en Tashlin und die Angriffs, indem sie nießerisch geregel- stören. (THE BIG hers, WHO'S MIN- üter, 1963, von F.

eit gleichfalls einen keiten des Raums. OT IN THE DARK rinnert an COCO- RS, denn auch bei ährend von Tür zu ich je zu begegnen. arote Panther, 1963) Platz immer wieder ohne daß es je zu wards erreicht in irkung, in welcher les Films nicht ab-

Protagonist solcher TTY PROFESSOR inem schüchternen hold (Verweis auf und Mr. Hyde) zu weis auf seinen frü- THE FAMILY JE- rsonen gleichzeitig. 1964) tritt er unter ngerinnen auf. Wie ge Verknüpfung der Brothers ablesbar als Gast unter die sich in DUCK SOUP der Salutierenden,

die eben ihn erwartet; Identifikationstrieb), Lewis nimmt Gesangsunterricht und schlägt den Klavierdeckel auf die Hände des Lehrers (Harpo schlägt sich in NIGHT AT THE OPERA den Deckel selbst auf die Finger; Sadismus und Masochismus), Lewis ahmt die schmerzverzerrten Laute seines Lehrers, die er guten Glaubens für Gesang hält, kreischend nach, bis der Musiksalon tösend einstürzt (Harpo hält in A NIGHT AT THE OPERA die Bewegungen des Dirigenten für Fechtübungen, erwidert diese und zwingt ihn zum Duell; Nachahmungstrieb, Umfunktionierung, Destruktionstrieb, Polemik wider die Schönen Künste). Wie überhaupt in allen Filmen mit absurder Tendenz Todestrieb, psychotische Angstzustände und Narzismus eine wesentliche Rolle spielen: In THE PATSY reagiert Lewis auf die Voraussage, er werde ein Star, mit Schrecken und Grunzlauten, nach einem mißglückten Varietéauftritt erlebt er seine eigene Hinrichtung; eine analoge Erschießungsszene kommt ausgebauter in Louis Malles ZADIE DANS LE METRO (1960) vor, in Fellinis 8½ (1963) kriecht Mastroianni unter den Tisch und erschießt sich, Harpo vergiftet in ANIMAL CRACKERS alle Anwesenden und schließlich sich selbst.

Diese Welt des Schreckens und des Absurden bedingt eine Mimik oder Gestik, die ins Groteske und Makabre verzerrt ist. In einem Universum, wo Narzismus in eine Grenzenlosigkeit des Ichs umschlägt (denn wenn ein Ich alles ist, kann auch alles zum Ich werden), erfahren die Dinge eine Aufwertung und Entfremdung, die ihrerseits das Menschliche entfremden und verdinglichen, bis Barbarei sich einstellt. Die Tradition dieser scheinbar vulgären Grotesk-Mimik fängt nicht erst bei den Marx Brothers an, sondern schon im Varieté- und Jahrmarktsspektakel, auf welchem die Kunst eines André Deed oder eines Mack Sennet beruht. Wenn Franck Jotterand schreibt: *Schon Zecca hatte in seinen ersten Filmen die Komik herausgestellt, aber in einer so groben Art, daß uns das heute unerträglich erscheint* (4), so ist dies ein Vorwurf, den viele Kritiker noch heute Jerry Lewis machen und der ebenso Harpo Marx treffen könnte. André Deed praktiziert in BOIREAU ROI DE LA BOXE (Frankreich, 1908) oder BOIREAU CUIRASSIER (1909) jene extreme Komik, die auch Harpo Marx und Jerry Lewis kennzeichnet: In der Gestalt des «Boireau», eines primitiven Harlekins, bedient er sich verzerrter Gesichtszüge und einer zügellosen Ge-

stikulation, die stets infantiles und animalisches Verhalten erzeugen. A Cuirassier besucht er zum Beispiel eine vornehme Gesellschaft und verhöhnt durch die plumpe Ungeschicklichkeit seines Habitus Militarismus und nationales Pathos seiner Epoche. (Er hohliert in seiner viel zu großen Uniform einer Dame, schlitzt dabei mit seinem überdimensionalen Säbel der Gastgeberin das Kleid auf, usw.). Während bei Deed und Harpo die aggressive Komik gegen die Gesellschaft gerichtet ist, hat Lewis' Komik oft kein Ziel, oder schlimmer, kehrt sich gegen sich selbst, wodurch seine imitatorischen Ausfälle letzten Endes einen konformistischen Charakter erhalten.

Was man Lewis zugute halten kann, ist, daß er die Imitation und Gestik noch weiter ausbaut als Deed und Harpo. In THE BIG STORE persifliert Harpo die Geschwindigkeit des maschinellen Schreibens, indem er so heftig und schnell tippt, daß der Wagen über die Schreibmaschine immer wieder hinaussschießt. Lewis hingegen verwendet in WHO'S MINDING THE STORE keine Schreibmaschine mehr, sondern vollführt imaginäre Tippbewegungen, wobei er eine Galerie von Tippmamsels imitiert.

Dieser Trend zur Abstraktion bewirkt, daß die Figuren zu Marionetten werden (sie vollziehen die Bewegungen automatisch und hölzern-mechanisch), Marionetten in einer gegängelten Welt. Die Figuren werden zu Clichés, die Schauspieler zu Comics. Bei Tashlin (ehemals Cartoonist, Gagman für Laurel & Hardy, Story-Direktor für Mickey Mouse und Donald Duck) sind nicht nur die Story, die Gegenstände, sondern auch die Darsteller wie Jerry Lewis, Jayne Mansfield (THE GIRL CAN'T HELP IT, 1956), Roy Rogers (als sich selbst verkörpernder singender Cowboy in SON OF PALEFACE), Anita Ekberg (HOLLYWOOD OR BUST, 1956, Alles um Anita) usw. vorfabrizierte Modelle. Tashlin verwendet (ebenso wie Fellini in LA DOLCE VITA und BOCCACCIO 70) die Ekberg nicht als Schauspielerin, die eine Rolle interpretiert, sondern als Sexsymbol, zu dem sie selbst gemacht wurde. Anita Ekberg wirkt deswegen wie eine Figur aus einem Comic Strip. Denn auch dort sind die Gestalten Klischees, Abklatsch und serienweises, daher einförmig wirkendes Bild der Mythologie unserer technischen Zivilisation. Das Paradox stellt sich ein, daß Regisseure, die bewußt Schauspieler als Individuen einsetzen, bei Clichés landen, während Autoren, welche bewußt Clichés verwenden, in die Wirklichkeit



Spiel mit Klischees: Peter Sellers in „Pussycat“ von Clive Donner



Das Zeigen der Fiktion:
Vlado Kristl „Der Damm“

weisen. Daher kann es nicht überraschen, daß Richard Quine, der in letzter Zeit mit *HOW TO MURDER YOUR WIFE* (Wie bringt man eine Frau um?) sein Renommée wieder etwas restaurierte. An Hand eines Comic-Zeichners (Jack Lemmon), der seine Geschichten selbst erlebt und ausprobiert (Liebe auf den ersten Blick, Traumhochzeit mit einer Schönheitskönigin, perfekter Mord), schafft er einen Konflikt zwischen Fiktion und Cliché, zwischen Comic und Wirklichkeit.

Clive Donners *WHAT'S NEW, PUSSYCAT?* (Was gibt's Neues, Pussy, 1965) dagegen bedient sich nicht des kritischen Vorwandes, sondern setzt offen clichéierte Figuren in einer bewußt vernachlässigten Story ein. Peter Sellers als Psychiater erreicht hier fast die mimische Wirkung extremer Groteskkomik in der Tradition Deed-Harpo-Lewis.

Hatten die Marx Brothers ihre Filme wohl im kommerziellen Rahmen der Hollywood-Produktion gedreht, geben sie dennoch ihre aggressiven Intentionen wider die Gesellschaft nicht preis. Die neueren Regisseure anglo-amerikanischer Konvention wie Tashlin, Lewis, Quine, Edwards, Donner greifen zwar die grotesken Elemente wieder auf, ohne jedoch konsequenterweise auch die ihnen inhärenten gesellschaftskritischen Momente fortzuführen. Den Regisseuren des neuen europäischen Films blieb es vorbehalten, die gesellschaftskritische und absurde Dimension der Marxschen Komik zu aktualisieren. Im Gegensatz zu den Marx Brothers, die im Frühstadium der filmischen Groteske sich fast ausschließlich schauspielerischer Mittel bedienten, fundiert der moderne Film die Groteske vorwiegend im filmischen Material. Nicht mehr der Schauspieler, sondern der Regisseur ist der Schöpfer der Groteske.

Louis Malle, der wie viele Regisseure der nouvelle vague seine Filmbildung nicht nur in der Praxis des degenerierten Kommerzfilmes, sondern vornehmlich theoretisch in der Cinémathèque erworben hat, zitiert auffällig Gags der Marx Brothers. Queneaus destruktive Komik in seinem Roman «Zazie» hat als Emanation des Surrealismus dieselbe Position inne wie die Komik der Marx Brothers und vertieft dadurch die Verwandtschaft von Malles Film *ZAZIE* mit den Filmen der Brothers. Obwohl nun Malle Queneaus Behandlung der Sprache (Deformation, stereotype Redefiguren, Hypertrophie, Jargon; hierdurch der von Groucho Marx ähnlich) vernachlässigt, holt er das

verlorene Terrain durch forcierten Bildwitz wieder ein. In *NIGHT AT THE OPERA* öffnet Harpo eine Kajütentür und flüchtet im nächsten Augenblick, denn eine riesige Meereswelle verfolgt ihn. Der Witz beruht hier auf der Assoziation «riesige Welle», die sich beim Aufmachen eines Kajütenfensters unwillkürlich einstellt. In Malles *ZAZIE* läßt ein Seemann auf der obersten Plattform des Eiffelturms seine Blicke über die Gegend schweifen und schon brandet, wie die Assoziation es anregt, eine riesige Meereswelle gegen den Turm. Diese zwei Beispiele zeigen deutlich Gemeinsamkeit und Verschiedenheit des Marx'schen und Malle'schen Witzes: beide benützen den Raum bzw. die Bewegung und Veränderung im Raum als Objekt ihrer Komik, beide erzielen groteske Effekte durch die offenkundige Unvereinbarkeit der gezeigten Elemente, wobei jedoch Harpo, wie meist bei den Marx Brothers, erst durch persönliches Verhalten die Situation grotesk erscheinen läßt, während bei Malle die an sich schon absurde Situation auf Äußerste gesteigert ist. Die Marx Brothers erfahren ihre grotesken und absurden Traumas in der Realität, was um so mehr schockiert, Malle dagegen steigert ins Überdimensionale: Menschen irren im Zeitraffer-tempo durch die nächtlichen Straßen, Lokale gehen in Flammen auf und werden zertrümmert (wobei Schicht um Schicht immer ältere Wände zum Vorschein kommen und damit die Vergangenheit sichtbar wird), der sich immer verwandelnde Troussaillon tritt als faschistischer Diktator auf und liquidiert das rebellierende Volk. Wie bei den Marx Brothers werden psychopathische Wunschvorstellungen in filmische Handlung umgesetzt (Groucho Marx als Diktator in *DUCK SOUP* gehorcht derselben Logik bzw. Anti-Logik).

Godards *PIERROT LE FOU* (Pierrot ist die französische traditionelle Variante der Narrenfigur, die Harpo Marx und Jerry Lewis verkörpern) ist ebenfalls Demonstration eines extremen Individualismus, welche Tendenz nach der totalen Selbstverwirklichung in einer sadistischen Diktatur (Groucho Marx in *DUCK SOUP*) oder in einem masochistischen Anarchismus (*PIERROT LE FOU*) endet. Auch die Form reflektiert bei Godard notwendigerweise den individualistischen Impuls, der gegen die filmische Konvention sich wendet. Wie bei den Marx Brothers besitzt der Film keine abgerundete Handlung, sondern zerfällt in einzelne Nummern: Musicalesinlagen, Interviews, Mono-

loge, Varietäun größere ur Die Zitate, die graphischer N: men, Einstellur tologie, die in schaftlern gefo unter einem Di schen Diktat, matische Über diktatorische W tiven Ergebnis: Diese Freiheit Zweifels. In Fr die Möglichkei präsentieren, r sich diskreditie wendet Godard ganz einfach (Paris), weil es sein muß, ob das nächstliege Merkmal für I kürlich springe Logik keine R Handlung, den Kristl in seiner so weit, daß al wertig werden. noch Ende, kör und Leerkader schauer zwisch material vor s wendung von C hier das Phän Distanz und d führt. Kristl, d Malerei und I archistischen V lungskonventio selben Gesetze: eine burleske Brothers. Dieser Konflikt gibt wie bei K Komik. Extren mente, die mit rallel gehen, b

1 Bildwitz wieder öffnet Harpo eine Augenblick, denn n. Der Witz beruht alle», die sich beim unwillkürlich ein-Seemann auf der seine Blicke über brandet, wie die Meereswelle gegen eigen deutlich Ges Marx'schen und n den Raum bzw. 1 Raum als Objekt ske Effekte durch der gezeigten Ele-leist bei den Marx erhalten die Situa- end bei Malle die auf Äußerste ge- rfahren ihre gro- der Realität, was gegen steigert ins n im Zeitraffer- ßen, Lokale gehen rtrümmert (wobei Wände zum Vor- angenheit sichtbar e Troussaillon tritt liquidiert das re- x Brothers werden gen in filmische ex als Diktator in Logik bzw. Anti-

not ist die franzö- Narrenfigur, die körpern) ist eben- a Individualismus, lbstverwirklichung cho Marx in DUCK chen Anarchismus e Form reflektiert individualistischen vention sich wen- besitzt der Film erna zerfällt in ein- Interviews, Mono-

loge, Varietéauftritte und Inserts. Die Einheiten können größere und kleinere S. mente des Films bilden. Die Zitate, die literarischer, picturaler und cinematographischer Natur sein können, umfassen Aphorismen, Einstellungen oder ganze Sequenzen. Diese Zitatologie, die in totalitären Systemen von den Wissenschaftlern gefordert wird, entsteht auch bei Godard unter einem Diktat, und zwar unter einem anarchistischen Diktat, das die willkürliche, zufällige, automatische Übernahme fremder Elemente fordert. Eine diktatorische Willkür, die in beiden Fällen zu destruktiven Ergebnissen führt.

Diese Freiheit des Manipulierens ist Ausdruck des Zweifels. In Frage gestellt wird die Wirklichkeit und die Möglichkeit der Kunst, Wirklichkeit identisch zu präsentieren, mit dem Resultat, daß das Zeigen an sich diskreditiert wird. In ALPHAVILLE (1965) verwendet Godard unter dem Titel einer science-fiction ganz einfach Material der Gegenwart (das heutige Paris), weil es für ihn und seinen Anarchismus egal sein muß, ob er nun dazu ein Dekor aufbaut oder das nächstliegende Haus aufnimmt. Ein bezeichnendes Merkmal für PIERROT LE FOU (1965) ist die willkürlich springende Handlung, die auf eine realistische Logik keine Rücksicht nimmt. Den Zweifel an der Handlung, den Figuren und den Bildern treibt Vlado Kristl in seinem Film DER DAMM (1964) konsequent so weit, daß alle Sequenzen und Einstellungen gleichwertig werden. Deswegen hat der Film weder Anfang noch Ende, können Einstellungen wiederholt werden, und Leerkader sowie Vorspannziffern sollen den Zuschauer zwischendurch daran erinnern, daß er Filmmaterial vor sich hat. Wie bei der bewußten Verwendung von Clichés und Comics wiederholt sich auch hier das Phänomen, daß das Zeigen der Fiktion zur Distanz und damit zum Einbruch der Wirklichkeit führt. Kristl, der vom Zeichenfilm und von abstrakter Malerei und Lyrik kommt, zerstört in diesem anarchistischen Vorgehen Sprach-, Denk- und Handlungskonventionen. Mimik und Gestik verfallen denselben Gesetzen der Verzerrung und Destruktion, die eine burleske Komik auslösen wie bei den Marx Brothers.

Dieser Konflikt zwischen Realität und Fiktion ergibt wie bei Karl Valentin eine skurile und absurde Komik. Extrem reduzierte Wort- und Geräuschfragmente, die mit der Fragmentation der Handlung parallel gehen, bewirken jenen existentiellen Witz der

Bitternis und Skepsis, wie er auch den reduzierten und animalischen Verhaltensweisen der Figuren Becketts entspringt. Als gemeinsamer Nenner von Beckett, Godard, Kristl und den Marx Brothers enthüllt sich: Nihilismus.

Bei Richard Rester schlägt der anarchistische Pessimismus um in Konformismus, insofern er nicht nur die Techniken des Werbefilms und der Modefotografie (wie Godard), sondern auch ihre Ideologie übernimmt. Das überlieferte Arsenal des grotesken und absurden Films handhabt Lester mit großer Meisterschaft und zwar sowohl die formalen Aspekte wie: Wiederholungen (in THE KNACK, 1964, schlägt eine Tür oftmals zu), Vervielfältigung und Verwechslung der Person (in HELP, 1965, tauchen verschiedene Ringos auf), Raumeffekte (in HELP gehen die 4 Beatles durch 4 Türen in einen einzigen Raum); als auch die thematischen Aspekte: Angstzustände (die blutrünstige Verfolgung Ringos in HELP), Sadismus (man will Ringos Finger abschneiden), absurde Gags (der Schwimmer in HELP, der immer wieder u. a. in einem zugefrorenen Alpensee auftaucht und um den Weg nach England fragt). Als Gegenstand seiner künstlerischen Inspiration dient ihm die Mythologie der Teenager (A HARD DAYS NIGHT, 1964, HELP) und Twens (THE KNACK). Dort, wo die Umwelt attackiert wird («und wegen so was mußte ich im Krieg den Kopf hinhalten», meint ein älterer Herr. «Und jetzt bedauern Sie, daß er noch dran ist», erwidert ein Beatle in A HARD DAYS NIGHT), kommt der Marxsche Humor wieder zum Vorschein. Im Kontrast zu dieser Umweltfeindlichkeit stehen Lesters gesellschaftswerbende Filmtechniken. Die Ideologie der Magazinwelt, unter deren Zeichen die Gesamtheit des Films letzten Endes noch steht, versöhnt die Proteste der Beatles mit den Forderungen der Umwelt, so daß sie selbst dort, wo sie am extremsten scheinen, gemessen an den Marx Brothers noch harmlos wirken.

- (1) 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)
- (2) Groucho Marx, Schule des Lächelns (Titel des Originals: "Groucho and Me", Sanssouci Verlag, Zürich 1961 Seite 213)
- (3) Raymond Durnat, The Marx Brothers (Österreichisches Film-museum, Wien 1966, Seite 10)
- (4) Franck Jotterand, Eintritt frei — Film, 2. Teil (Editions Rencontre, Lausanne, 1962, Seite 273)



Attacken gegen die Umwelt:
Rita Tushingham in Richard Lesters
„Der gewisse Kniff“