



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Freedonia Is Going To War! – Entstehung, Analyse und
Rezeption von *Duck Soup*“

Verfasserin

Angela Sirch

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

UniStG

Betreuer:

a.o. Univ.-Prof. Dr. Rainer M. Köppl

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	S.1
2.	Die Marx Brothers – Leben und Arbeit	S.3
2.1.	Ihre frühen Jahre	S.3
2.2.	Ihr Stil und seine Bewunderer	S.6
2.3.	Ihre Charaktere	S.13
3.	Die Entstehung von <i>Duck Soup</i>	S.19
3.1.	Die Entwicklung des Drehbuchs und die Mitwirkenden	S.19
3.2.	Die Dreharbeiten und die Werbung	S.50
4.	Filmanalyse von <i>Duck Soup</i>	S.61
4.1.	Groucho und die Liebe	S.61
4.2.	Firefly und Hitler	S.64
4.3.	Firefly, Wilson, Harding Roosevelt und der Krieg	S.66
4.4.	Die Marx Brothers und das Judentum	S.80
4.5.	Chicolini, Pinky und die Magie des Spiegels	S.84
5.	Rezeption von <i>Duck Soup</i>	S.88
5.1.	Kritiken und Meinung	S.88
5.2.	Die Marx Brothers als Autoren ihrer Filme	S.93
6.	Fazit	S.104
7.	Quellenverzeichnis	S.110
7.1.	Bibliographie	S.110
7.2.	Filmographie	S.114

8.	Anhang	S.116
8.1.	Abstract Deutsch	S.116
8.2.	Abstract English	S.117
8.3.	Curriculum Vitae	S.118

1. Einleitung

Seit Jahrzehnten begeistern die Marx Brothers Menschen auf der ganzen Welt mit ihren absurden Wortspielen und ihrem bissigen Humor. Über die 'Sons of Anarchy' der 1930er und 40er Jahre, die ihren künstlerischen Weg auf den Bühnen des Vaudeville-Theaters begonnen und erfolgreich in Hollywood fortgesetzt haben, gibt es zahlreiche amüsante Anekdoten, welche die Grenze zwischen ihren Leinwand-Figuren und ihren realen Persönlichkeiten verschwimmen lassen. Die Marx Brothers und ihre alles zersetzende Art machten vor nichts Halt. Sie stellten eine Universität, eine Oper und ein Kaufhaus auf den Kopf, bestanden Abenteuer, sei es im Zirkus, im Wilden Westen oder im schönen Casablanca, sie waren auf hoher See und...im Krieg.¹ Der Film *Duck Soup* bildet den Inhalt dieser Arbeit, in der dargelegt werden soll, unter welchen Bedingungen die Kriegssatire entstanden ist, welche speziellen Themen und Stilmittel die Marx Brothers und *Duck Soup* ausmachen und wie der Film von Kritikern und dem Publikum aufgenommen wurde. Diese Inhalte werden in vier großen Kapiteln erläutert.

Zu Beginn gebe ich einen kurzen Überblick über die Kindheit der Marx Brothers und ihre künstlerische Tätigkeit bis zum Jahr 1932. Ich untersuche die Entwicklung und die Charakteristika ihres unverwechselbaren Stils, der sich vor allem durch seine anarchische, kindliche Komik auszeichnet, sowie die Einflüsse des Vaudeville und die Parallelen zur Commedia dell'arte. Weiters liegt das Augenmerk auch auf jenen Künstlerinnen und Künstlern, die sich von den Marx Brothers inspirieren ließen und von ihrer Arbeit fasziniert waren.

Im nächsten Kapitel widme ich mich der Entstehung des Films und den Mitwirkenden vor und hinter der Kamera. Die lange Vorlaufzeit war geprägt vom Streit der Marx Brothers mit der Produktionsfirma Paramount Pictures, der gleichzeitigen Produktion der Radioshow *Flywheel, Shyster & Flywheel* und der stetigen Veränderung des Drehbuches. Obwohl man hauptsächlich mit Autoren arbeitete, mit denen

¹ Anm.: Gemeint sind die Filme *Horse Feathers*, *A Night at the Opera*, *The Big Store*, *At the Circus*, *Go West*, *A Night in Casablanca*, *Monkey Business* und *Duck Soup*

die Marx Brothers gute Erfahrungen gemacht hatten und auch privat befreundet waren, gab es immer wieder Ergänzungen und Streichungen, um keine platte Geschichte oder aufgewärmte Gags zu produzieren. Die Dreharbeiten des Films wurden begleitet von den internen Querelen, vor allem zwischen den Marx Brothers und Regisseur Leo McCarey, und dem Aufstieg Hitlers, wobei hier auch der Frage nachgegangen wird, ob der Film als konkrete Satire auf Hitler gesehen werden kann. Ein weiterer Punkt in diesem Kapitel ist die Vermarktung von *Duck Soup* durch das Studio, zu deren Zweck man sich diverse Gewinnspiele und humoristische Texte einfallen ließ.

Das darauffolgende Kapitel 4 widmet sich dem Inhalt des Filmes. Bei der Analyse von *Duck Soup* konzentriere ich mich auf mehrere Themengebiete: den Umgang mit der romantischen Liebe, den Vergleich zwischen dem von Groucho gespielten Diktator Firefly und Hitler, den Parallelen zwischen den Regierungszeiten der US-amerikanischen Präsidenten Woodrow Wilson und Franklin D. Roosevelt und den Vorgängen in *Duck Soups* imaginärem Staat Freedonia, dem Verhältnis der Marx Brothers zum Judentum und einer Betrachtung von Chicos und Harpos Rollen in *Duck Soup* sowie der legendären Spiegel-Szene.

Den Abschluss der Arbeit bildet der Blick auf die Meinungen von Kritikern, sowohl unmittelbar nach dem Erscheinen 1933, als auch in den 50er und 60er Jahren, als die Filme der Marx Brothers, vor allem im deutschsprachigen Raum wieder entdeckt wurden. Ein wichtiger Punkt ist auch, zu sehen, wie das Publikum in schwierigen wirtschaftlichen, unsicheren und bedrohlichen politischen Zeiten eine Kriegssatire aufnahm, wenn man sich eher nach Unterhaltung und Ablenkung sehnte, und die Frage, ob die Marx Brothers als 'Autoren' ihrer Filme gesehen werden können.

Die fortwährende Aktualität im Film *Duck Soup*, der Diskrepanzen in Politik und Gesellschaft aufzeigt und dabei weniger satirisch ist, als man im ersten Moment meint, ist mit ein Grund, warum der Film auch über 80 Jahre nach seiner Entstehung nichts von seinem Biss und seiner Drastik verloren hat.

2. Die Marx Brothers – Leben und Arbeit

2.1. Ihre frühen Jahre

Gleich zu Beginn der Biographie der Marx Brothers stößt man auf eine Schwierigkeit. In den zahlreichen Büchern, in denen man über die frühen Jahre der Brüder nachlesen kann, finden sich zu jedem mindestens 3 verschiedene Geburtsjahre. Dies ist vermutlich darauf zurück zu führen, dass die Filmstudios die Marx Brothers, die bei ihrem Debüt in der Filmbranche bereits in ihren 30ern und 40ern waren, zumindest auf dem Papier verjüngen wollten.² Glaubt man der Filmdatenbank IMDb wurde Chico 1887³, Harpo 1888⁴, Groucho 1890⁵ und Zeppo 1901⁶ geboren. Die Mutter der Marx Brothers, Minnie, war 1880 zusammen mit ihren Eltern und ihrem Bruder Abraham in die USA ausgewandert. Damals hieß sie noch Miene Schönberg und war die Tochter des meist mittellosen Juden Levy Schönberg, der als Bauchredner umherzog, und dessen Frau Fanny, die sich als Harfenistin und Jodlerin versuchte. Die Familie stammte aus Dornum in Ostfriesland, das damals noch zum Königreich Hannover gehörte, und reiste in der Hoffnung auf Arbeit und Geld durch Deutschland. Doch die Situation blieb trostlos, weshalb sie, wie so viele, den Weg Richtung USA einschlugen. Doch auch dort konnten sie in der Bühnenwelt nicht Fuß fassen, und Levy musste wieder seinem alten Beruf als Regenschirmmacher nachgehen.

Kurz darauf, im Jahr 1881, suchte ein junger Mann ebenfalls sein Glück in Übersee. Sein Name war Simon Marris, und er machte sich von Mertzwiller im französischen Elsass auf nach New York, um dort als

² Köppl, Rainer, „II. Marxismus aus zweiter Hand“, in: *Ikonen unter Druck: Hitchcock, die Marx Brothers und Dracula; zur Archäologie der Populärkultur*, (Wien: Univ., Habil.-Schr., 2003), S.154-156

³ IMDb, *Chico Marx*, http://www.imdb.com/name/nm0555597/?ref_=nv_sr_1, (zuletzt verifiziert am 27.05.2014)

⁴ IMDb, *Harpo Marx*, http://www.imdb.com/name/nm0555617/?ref_=fn_al_nm_1, (zuletzt verifiziert am 27.05.2014)

⁵ IMDb, *Groucho Marx*, http://www.imdb.com/name/nm0000050/?ref_=nv_sr_1, (zuletzt verifiziert am 27.05.2014)

⁶ IMDb, *Zeppo Marx*, http://www.imdb.com/name/nm0555688/?ref_=nv_sr_1, (zuletzt verifiziert am 27.05.2014)

Tanzlehrer zu arbeiten. Er änderte seinen Namen auf Sam Marx⁷, doch auch dieser Schachzug half seinem Erfolg nicht auf die Sprünge, und er musste auf Dauer zum Beruf des Schneiders wechseln.

1884 heiratete er die junge Miene Schönberg und in den darauffolgenden Jahren, brachte sie sechs Söhne zur Welt. Der Erstgeborene Manfred verstarb noch im Kindesalter an Tuberkulose. Es folgten Leonhard (Chico), Adolph Arthur (Harpo), Julius Henry (Groucho), Milton (Gummo) und Herbert Marx (Zeppo). Als ob die kleine Wohnung mit der siebenköpfigen Familie nicht bereits gut gefüllt gewesen wäre, lebten auch noch Mienes Eltern eine Zeit lang bei ihnen, sowie abwechselnd diverse Angehörige der deutsch-französischen Großfamilie. Obwohl die bisherigen Anläufe in Richtung Showbusiness gescheitert waren, ließ die Familie der Wunsch nach Bühnenauftritten nicht los. Abraham, Mienes Bruder, der sich selbst den Künstlernamen Al Shean verpasste, gab seinen Brotverdienst auf und begann erfolgreich zusammen mit drei weiteren Männern als Gesangsquartett aufzutreten. Die Familie Marx, die ständig an der Schwelle zur Mittellosigkeit stand und deren Söhne allesamt die Schule abbrachen, um die karge Familienkasse zu unterstützen, konnte ein Zubrot dringend brauchen. So kam der gewieften Mutter, die bereits ihren Bruder managte, die Idee, dass auch ihre Söhne auf der Bühne zum Erfolg kommen konnten. Chico hatte in seiner Kindheit Klavierstunden genommen, auch wenn er hauptsächlich damit beschäftigt war, sämtliches Geld, das er verdiente oder fand, in Wetten und anderen Glücksspielen anzulegen. Harpo hatte sich selbst das Spiel auf Klavier und Harfe beigebracht und Groucho konnte mit einer schönen Singstimme dienen. Anfangs wechselte man sowohl in der Zusammensetzung als auch in der Namensgebung. Von *The Three Nightingales* zu *The Six Mascots*, wobei sowohl die Mutter als auch ein Freund der Brüder sie abwechselnd unterstützten. Eine Zeit lang war auch Gummo dabei, bis er in den Militärdienst einberufen wurde und Zeppo seinen Platz einnahm. Die Brüder tingelten mit mäßigem Erfolg

⁷ Vgl. Schulte, „Groucho Marx . sein Leben“, S.16, in: Köppl, Rainer, „II. Marxismus aus zweiter Hand“, in: *Ikonen unter Druck: Hitchcock, die Marx Brothers und Dracula; zur Archäologie der Populärkultur*, (Wien: Univ., Habil.-Schr., 2003), S.155

durch die USA bis zu einem folgenschweren Auftritt im kleinen Städtchen Nacogdoches in Texas, der im nächsten Kapitel etwas ausführlicher beschrieben wird. Eben dieser Auftritt gab die Richtung an, in die sich ihr Stil entwickelte: aggressiv, sarkastisch und anarchisch. Ihr neuer Weg führte sie nach 15 Jahren voller Entbehrungen und harter Arbeit, mit bis zu drei Auftritten pro Tag und Nächten in schimmelnden und von diverser Kleintier bewohnten Zimmern, auf den Olymp der New Yorker Unterhaltungsindustrie: den Broadway. Das Stück *The Cocoanuts* (1925), geschrieben von George Kaufman und Morrie Ryskind, läuft ein ganzes Jahr lang, bis die Brüder anschließend zwei Jahre damit auf Tour gingen. Durch den großen Erfolg wurde die Filmindustrie auf die Marx Brothers aufmerksam, und Paramount schloss einen Vertrag mit ihnen ab. Im Zuge dessen wurde *The Cocoanuts* innerhalb eines Monats verfilmt und kam 1929 in die Kinos. Ihre Theater-Karriere lief unterdessen weiter, und die Brüder waren während der Dreharbeiten bereits mit einem neuen Stück auf der Bühne, das den Titel *Animal Crackers* trug und seit 1928 zu sehen war. Der Plan der ehrgeizigen Mutter war vollends aufgegangen. Ihre Söhne, die in den Straßen New Yorks groß geworden waren, waren nun wohlhabende, erfolgreiche Komiker, die nun praktisch im Jahrestakt Filme in die Kinos brachten. 1930 folgte *Animal Crackers*, 1931 *Monkey Business* und 1932 *Horse Feathers*.

Soweit kurz zum Umfeld und der Vorgeschichte der Marx Brothers. Eine Diskrepanz entsteht, wenn man die wenigen gesicherten Angaben die es zur Marx-Familie gibt, der Fülle an Anekdoten gegenüber stellt, die vor allem über Groucho, Harpo und Chico in Umlauf sind. Die Geschichten und Charakterzüge der privaten und der künstlerischen Figuren, wurden immer wieder vermischt, was sicherlich seine Rechtfertigung hat, da es zum Teil tatsächlich so war. Liest oder sieht man beispielweise Interviews mit Groucho Marx, erkennt man, dass er nicht nur in seinen Filmen und nach einem fertigen Skript, ein Meister des geschliffenen Wortspiels und der oftmals bitterbösen Komik war. Vieles war über die Jahre einfach in Fleisch und Blut übergegangen. Insofern ist es

interessant, sich auch näher mit der künstlerischen Herkunft der Brüder auseinander zu setzen.

2.2. Ihr Stil und seine Bewunderer

Sie begannen ihre Karriere auf den Bühnen des Vaudeville-Theaters. Woher der Begriff *Vaudeville* stammt, ist nicht eindeutig geklärt. Einige Quellen behaupten er wandle sich von der umgangssprachlichen französischen Bezeichnung für Volkslieder 'voix de ville' ab. Andere stellen einen Bezug zu Olivier Basselin her, der im 15. Jahrhundert in der Region Vire in der Normandie lebte und satirische Lieder schrieb, die als 'vaux de Vire' bekannt waren.⁸ Eine unbestätigte Geschichte die vom Theateragenten William Morris in Umlauf gebracht wurde besagt hingegen, dass es in der Region Vire eine rote Mühle gab, die an die Bauern Wein und Käse ausgab, während diese auf ihr gemahlenes Getreide warteten. Fahrende Künstler nahmen diese Tradition zum Anlass um vor den Wartenden kleine Sketches vorzuführen und danach mit dem Hut herum zu gehen. Die Darbietungen erfreuten sich großer Beliebtheit und wurden bald von anderen kopiert. Laut Morris soll daraus nicht nur das Vaudeville entstanden sein, sondern auch das berühmte Moulin Rouge in Paris habe sich von der roten Mühle aus Vire inspirieren lassen.⁹

In den USA des 19. Jahrhunderts verstand man unter Vaudeville eine Show, die sich aus Tanz-, Artisten- und Dressurakten sowie komödiantischen Sketches zusammensetzte. Angesprochen werden sollte damit ein Publikum aus dem Kleinbürgertum und dem Mittelstand, und es bot eine moralisch unbedenkliche Alternative zum bereits populären Burlesque-Theater. Aus dem Vaudeville gingen so bedeutende Filmkomiker wie Charlie Chaplin, W. C. Fields, Jack Benny,

⁸ Kenrick, John, *A History of the Musical. Vaudeville - Part I*, <http://www.musicals101.com/vaude1.htm#Calling>, (zuletzt verifiziert am 17.01.2015)

⁹ Tucker, Sophie, „Some of these Days: The Autobiography of Sophie Tucker“, (New York: Doubleday, Doren and Company, 1945), S.155-156, in: Kenrick, John, *A History of the Musical. Vaudeville - Part I*, <http://www.musicals101.com/vaude1.htm#Calling>, (zuletzt verifiziert am 17.01.2015)

Stan Laurel und eben auch die Marx Brothers hervor. Zwischen den genannten Komikern gab es auch Parallelen, die sie sowohl mit dem Vaudeville, als auch miteinander verbanden. Mit W.C. Fields teilte sich Groucho seine Vorliebe für amüsante Pseudonyme wie zum Beispiel Dr. Hugo Hackenbush und groteske Erfindungen wie Phineas X. Flitterwaggle oder Ulysses Ungudunger.¹⁰ Charles Chaplin und Groucho Marx bewunderten die Arbeit des jeweils anderen. So meinte Charles Chaplin, dass die Marx Brothers die besten Komiker der Welt seien und erzählte Groucho, dass er gerne so reden können würde wie dieser¹¹, während Groucho einmal selbstlos erklärte: „Chaplin ist der Beste, aber gleich danach kommen wir.“¹² Auch die Marx Brothers selbst hatten ihren Erfolg auf ihre Erfahrungen im Bereich des Vaudeville und des Zirkus zurückgeführt und darauf, dass sie sich für die absurde Dichtung der damaligen Zeit interessiert hatten, wie zum Beispiel für die Werke von Stephen Leacock oder Donald Ogden Stewarts.¹³

Dies führt uns zu einer zweiten künstlerischen Richtung, mit der die Marx Brothers öfters in Verbindung gebracht wurden: dem Surrealismus. Groucho selbst entgegnete diesem Vergleich in seiner unnachahmlichen Art mit der Frage: „Surrealisten? Ist das nicht die Gruppe, die gegen de Gaulle kämpft?“¹⁴ Obwohl sich die Brüder kaum in eine Kategorie oder Stilrichtung einordnen lassen, was sie auch nie beabsichtigten, ist es dennoch ein Fakt, dass einige Künstler des Surrealismus Anleihen an ihrer Arbeit nahmen. So zum Beispiel Eugène Ionesco in seinem Stück *Die kahle Sängerin* (1950) und Samuel Beckett in *Molloy* (1951), wo er Harpos Hupensprache einbaute.¹⁵ Der Surrealismus manifestierte sich vor allem in ihrem Sprachwitz, aber auch einfach in bestimmten Szenen,

¹⁰ Hobsch, Manfred, *Film ab: Die Marx Brothers*, (Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2001), S.41

¹¹ Chandler, Charlotte, Bernhard Matt (Hg.); *Groucho – Der Chef der Marx Brothers*; Übersetzt von Benjamin Schwarz und Oliver Stephan; (München: Wilhelm Heyne Verlag GmbH & Co. KG, 1995), S.191

¹² Hobsch, Manfred, *Film ab: Die Marx Brothers*, (Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2001), S.41

¹³ Hobsch, Manfred, *Film ab: Die Marx Brothers*, (Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2001), S.35

¹⁴ Vgl. Brandlmeier, Thomas, *Filmkomiker. Die Errettung des Grotesken*; (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1983), S.126

¹⁵ Vgl. Brandlmeier, Thomas, *Filmkomiker. Die Errettung des Grotesken*; (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1983), S.126

die schlichtweg absurd waren. So zum Beispiel wenn die Brüder, allen voran Harpo, Gegenstände zweckentfremden (ein Telefonhörer fungiert als Nussknacker, etc.) oder wenn Harpo an einer Wand lehnt, von einem Polizisten aufgefordert wird zu gehen und die Wand daraufhin einstürzt. Mit einer fast schon erfrischenden Selbstverständlichkeit veräppeln sie die Leute, behandeln Respektspersonen wie den letzten Dreck und jagen unverhohlenen Frauen nach. Dieses konsequente Abweichen von dem 'was sich gehört', war wohl das inspirierende Element für Surrealisten, Freunde des Absurden und der Anarchie. Einer ihrer größten Bewunderer war Salvador Dalí. Ihn faszinierte die „biologische, hysterische, kannibalische Raserei“, und er bezeichnete die Filme der Marx Brothers als „Surrealismus auf der Leinwand“.¹⁶ Ganz besonders begeistert war er von Harpo, dem er angeblich eine Harfe mit Saiten aus Stacheldraht schenkte und den er mit einem Hummer auf dem Kopf, Harfe spielend auf einer Zeichnung abbildete. Zudem schrieben die beiden ein gemeinsames surrealistisches Drehbuch mit dem Titel *Giraffen auf Pferderücken-Salat* das jedoch leider nie verfilmt wurde und auch nicht mehr aufzufinden ist.¹⁷ Dass das surrealistische Element bei den Brüdern in Fleisch und Blut übergegangen war, fand auch ein anderer ihrer größten Bewunderer: Woody Allen. Er meinte, dass dies schon zu Tage trat, wenn man zum Beispiel mit Groucho essen ging, da bereits das ganz normale Gespräch komisch war. Es lag dabei jedoch nicht so sehr daran, dass er sich bemüht hätte, partout witzig zu sein, und es ging dabei auch weniger um den Inhalt des Gesagten. Alleine der Rhythmus und der Klang seiner Stimme seien es gewesen, die 'komisch' waren.¹⁸ Auch Simone de Beauvoir, die ein großer Fan des Surrealismus als Kunstform an sich war, fand nur gute Worte für die zerstörerische Kraft des Humors der Marx Brothers:

„Ich hatte die Werke geliebt, in denen die Surrealisten der Malerei und der Literatur den Garaus machten. Mit Hochgenuß sah ich zu,

¹⁶ Vgl. Hobsch, Manfred, *Film ab: Die Marx Brothers*, (Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2001), S.34

¹⁷ Vgl. Hobsch, Manfred, *Film ab: Die Marx Brothers*, (Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2001), S.34

¹⁸ Hobsch, Manfred, *Film ab: Die Marx Brothers*, (Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2001), S.35

wie die Gebrüder Marx jetzt dem Film den Garaus machten. Wütend zerfetzten sie nicht nur die gesellschaftliche Routine, das gesteuerte Denken, die Sprache, sondern sogar den Sinn der Dinge und schufen sie dadurch neu...Zerstörung und Poesie: was für ein schönes Programm!“¹⁹

Dies deckt sich mit der Ansicht des Kritikers Ulrich Hetscher, der meinte, dass die Filme der Marx Brothers nicht, wie vielfach diskutiert, gesellschaftskritisch waren, sondern viel mehr gegen die Gesellschaft generell.²⁰ Groucho Marx war zwar beispielsweise als liberal bekannt, doch er vermied es, mit wenigen Ausnahmen öffentlich zu seinen politischen Standpunkten Stellung zu nehmen. Seine Aussagen waren stets gespickt mit Sarkasmus, der oft missverstanden wurde und ihn zum ältesten Menschen machte, für den eine neue Akte beim FBI angelegt wurde, ausgelöst durch die Aussage, dass die USA nur durch die Ermordung Nixons gerettet werden könne.²¹ Er äußerte sich vor allem in privaten Briefen, zum Beispiel an seine Tochter Miriam, kritisch gegenüber bestimmten Themen wie den Vietnam-Krieg, doch daraus sprach immer eine Haltung gegen die Regeln der Gesellschaft im Allgemeinen. Kurz gesagt: wenn ein Mensch oder eine Sache in seinen Augen moralisch verwerflich oder kleinbürgerlich absurd war, dann wurde dies angeprangert. Mal in scharfem, mal in sarkastischem Ton und manchmal mit beidem zugleich. Dabei gilt es jedoch, das System durcheinander zu bringen, nicht zu zersetzen. Dies war nicht nur im Privaten so, sondern vor allem in ihren Filmen ihre erklärte Aufgabe. Man kann die Brüder stets dabei beobachten, wie sie mit einer fast schon kindlichen Freude, die Menschen, die Regeln und das Gefüge in ihrer Umgebung in heillosoes Chaos stürzen und dann dabei zusehen, wie alles und jeder geschäftig versucht die Ordnung wieder herzustellen. Kurz bevor es den Spießbürgern gelingt, alles wieder an seinen Platz zu bringen, stiften die Marx Brothers erneut Verwirrung. Eine neue Version

¹⁹ Brandlmeier, Thomas, *Filmkomiker. Die Errettung des Grotesken*; (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1983), S.121

²⁰ Hobsch, Manfred, *Film ab: Die Marx Brothers*, (Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2001), S.38

²¹ Vgl. Hobsch, Manfred, *Film ab: Die Marx Brothers*, (Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2001), S.38

der endlosen Geschichte sozusagen. Der Filmkritiker Kraft Wetzel fand dafür einen schönen Vergleich:

„Sie sorgten für jenes Maß an Unruhe, jene Stürme im Wasserglas, die die bürgerliche Ordnung erst erträglich machten. Die Happy Ends ihrer Filme – ‘Duck Soup’ ausgenommen – beschworen die absolute Folgenlosigkeit ihrer anarchistischen Betriebsamkeit. Bei ihnen kommt das Bürgertum mit dem Schrecken davon, wie der Kater in ‘Tom & Jerry’-Comics, der gerade noch total demoliert, im nächsten Bild schon wieder bei prächtigster Gesundheit ist.“²²

Im Gegensatz zu anderen großen Komikern der Stummfilm- und der frühen Tonfilmjahre, die beinahe alle aus dem Bereich Vaudeville kamen, standen die Figuren der Marx Brothers ihrer Umgebung stets kämpferisch und aggressiv gegenüber, während andere Komiker eher in die Defensive gingen. Während der Tramp Chaplin immer wieder ausgegrenzt, von der Gesellschaft schikaniert wird und schließlich oft Trost und Glück bei Menschen findet, denen es ähnlich ergeht wie ihm, lassen sich die Marx Brothers nicht in ein Eck drängen, sondern schlagen umgehend zurück. Widerfährt ihnen Unrecht geben sie nicht klein bei. Ganz im Gegenteil, sie setzen noch eins drauf. Während Komiker wie Chaplin tollpatschige, lebenswerte Erwachsene sind, die sich mit ihrem Außenseiter-Dasein abfinden, nehmen die Brüder die Position trotziger Kinder ein, die sich umgehend rächen, jedem ihre ungeschönten Ansichten um die Ohren schlagen und dann noch an der Wut der Angegriffenen, eine riesige Freude haben. Der Wahnsinn hat Methode: wie in dem Film *Wait Until Dark* (1967) in dem Audrey Hepburn eine Blinde spielt, die Überlegenheit gegenüber dem Einbrecher in ihrer Wohnung gewinnt, indem sie das Licht ausschaltet, stiften die Marx Brothers Chaos, um ganz in ihrem Element zu sein. Denn der Sockel, auf dem die Kleinbürgerlichkeit ruht, ist die Ordnung, bestehend aus gesellschaftlichen und moralischen Regeln, auf die man sich verlassen kann, auch wenn man selbst, wenn keiner hinsieht, oft ganz anderes treibt. Da die Brüder mit ihrer unverhohlenen eigennützigen Art in dieser Welt der Doppelmoral nie gewinnen können, verbreiten sie den absoluten Wahnsinn um zu gewinnen. Denn in puncto Wahnsinn haben

²² Hobsch, Manfred, *Film ab: Die Marx Brothers*, (Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2001), S.39

sie Übung. Sie bieten also auch keine romantisch verklärte Alternative zur kalten Welt der kapitalistischen Gesellschaft an, wie Chaplin das in einigen Filmen macht. Sie sagen klar: Zwing ihnen deine Spielregeln auf, um das zu bekommen, was du willst, denn eine wirkliche Alternative wird es nie geben, und gräme dich nicht, weil du das System nicht ändern kannst, sondern erfreue dich daran, dass du es für einen Moment kurz und klein hacken kannst. Bei all den Vergleichen zum Surrealismus und der absurden Komik, sind sie mit dieser Ansicht wohl näher an der Realität, als den meisten von uns lieb ist.

Nicht einmal bei den in der Unterhaltungsbranche 'heiligen' Themen Liebe und Sex lassen sie Gnade walten. Letzteres ist ständig allgegenwärtig. Sei es in Grouchos lüsternen Blicken, dem kunstvollen Drapieren des eigenen Körpers auf Himmelbetten, den kaum verhüllenden Kleidern der Damen oder den aufgeladenen Doppeldeutigkeiten. Doch gerade dieses Offensichtliche und gnadenlos Ehrliche, sorgt dafür, dass der Sex niemals weiter entfernt war von Erotik als in den Filmen der Marx Brothers. Wie Richard Rowland so schön zusammenfasste:

„Will Hays²³ mag bei manchen Stellen zusammengezuckt sein, aber die gewissen Gesichtsausdrücke – und die Zweideutigkeit – wurden nicht entfernt, und mit Recht nicht, denn in diesen Filmen löst sich sogar Sex in Nichts auf. Niemand agierte jemals in einem Film lusterner als Groucho; dennoch gab es außer den 'Rin Tin Tin'-Filmen²⁴ niemals unerotischere als diese.“²⁵

Und auch die romantische Liebe löst sich in ihre Bestandteile auf, da ihre Basis nicht mehr das Verliebtsein und die Schwärmerei sind, sondern die Zweckmäßigkeit und die Geldgier. Also genau das, was bei Hochzeiten in den oberen Kreisen traditionell die Grundlage war, doch das

²³ William Harrison Hays war von 1922 bis 1945 der Präsident der *Motion Picture Producers and Distributors of America* und der Namensgeber für den 1930 eingeführten Produktionskodex *Hays Code*, der die Darstellung von Vulgarität und Rassenmischung oder Verunglimpfung von Geistlichen oder der US-amerikanischen Regierung im Film untersagte.

²⁴ Rin Tin Tin war ein Deutscher Schäferhund der in einer Zirkusshow vom Produzenten Darryl F. Zanuck entdeckt wurde und in den 1920er und 30er Jahren durch sein Mitwirken in 26 Filmen zum Star wurde.

²⁵ Hobsch, Manfred, *Film ab: Die Marx Brothers*, (Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2001), S.34

öffentliche Bild musste ein anderes sein. Indem Groucho beim Umgarnen von Margaret Dumont nie ein Hehl aus seinem Interesse an ihrem Vermögen macht, nimmt er der Liebe die letzte Romantik. Doch gerade diese Art vor keinem Thema haltzumachen vor allem wenn es als unantastbar gilt, macht den derben Charme der Marx Brothers aus.

Wenn man diese Charakteristika betrachtet, verwundert es einen nicht, dass viele Kritiker dem Produzenten Irving Thalberg der für die späteren Filme der Marx Brothers verantwortlich zeichnete vorwarfen, die Anarchie der Brüder in ein Korsett aus geordneter Handlung und Liebesgeschichte gezwängt zu haben. Obwohl die MGM-Filme die kommerziell erfolgreichsten waren, so ist an dieser Kritik etwas Wahres dran. Auch wenn es noch durchaus in die Konstruktion ihrer Charaktere passt, dass sie einem Liebespaar helfen, das aufgrund unterschiedlicher Herkunft von der Gesellschaft nicht akzeptiert und auseinander getrieben wird, so gibt den Brüdern diese Intention dennoch einen Plan und ein Ziel, und das macht den eklatanten Unterschied. Bisher war das Chaos, das sie verbreiteten, aus reinem Eigennutz entstanden, entweder weil sie sich für schlechte Behandlung rächen wollten, oder aus reinem Spaß an der Freude. Nun taten sie all dies, um jemandem zu helfen. Gerade das Planlose und Unberechenbare, hatte sie zu dem gemacht, was sie sind. Dies resultierte wohl auch aus der Tendenz, in der Komödie zu Figuren zurückzukehren, die mit einem gewissen Maß an Resignation und Tollpatschigkeit, versuchten sich in der Welt zurechtzufinden, wie in den 50er und 60er Jahren Komiker wie Jack Lemmon oder Jerry Lewis. Man dachte wohl, dass sich der kleine Mann und die kleine Frau, eher mit diesen im Grunde gutmütigen Tölpeln identifizieren können, als mit den hochstaplerischen Marx Brothers. Dass die alles zersetzende Art der Brüder jedoch die einzige wirkliche Alternative zu einem Leben im Hamsterrad darstellte, wollte man weder filmisch, noch im realen Leben so richtig akzeptieren. Dieser Trend hatte mit den Gangster-Filmen der 1920er Jahre begonnen. Die Antwort auf die Bewunderung, die den schneidigen Verbrecherfiguren entgegen gebracht wurde, war der Hays

Code²⁶. Man wollte die Menschen weiter glauben machen, dass es vor allem für Immigranten und die Unterschicht auch noch andere Alternativen gab, wohlhabend und anerkannt zu werden, als die Kriminalität. Die Realität sah freilich anders aus, und die Ausnahmen, die den 'American Dream' bestätigten, bestätigten dabei auch gleich die Regel.

2.3. Ihre Charaktere

Widmet man sich den Charakteren, die die Marx Brothers in ihren Filmen verkörpern, so trifft man vielerorts auf Vergleiche mit der Spielform der Commedia dell'arte. Laut Volker Klotz ist die Commedia dell'arte eine Form des Stegreiftheaters, oder hat zumindest sehr viel Ähnlichkeit dazu.²⁷ Hier findet sich bereits die Parallele zu den Marx Brothers. Ihre Schule war jedoch nicht explizit das Stegreiftheater, sondern vielmehr das Theater des Lebens. Auf den Straßen von New York waren sie gezwungen, sich eben jene Eigenschaften anzueignen, die sie für ihr späteres Leben als umherziehende Komiker so dringend brauchten: Improvisationstalent, Schlagfertigkeit und Phantasie. Der Zusatz 'dell'arte' sollte darauf verweisen, dass die Spieler professioneller waren, als die gewöhnlichen Laienspieler, die während des 16. und 18. Jahrhunderts zahlreich durch Italien zogen.²⁸ In ihrer Art abgesetzt von den anderen Gruppen hatten sich auch die Marx Brothers. Vom Aufbau waren ihre Stücke nicht viel anders als bei den meisten Vaudeville-Künstlern. Es war eine Mischung aus akrobatischen Einlagen, romantisch-absurden Musikstücken und witzigen Sketches, die mit

²⁶ Erklärung siehe Fußnote 23 zu Will Hays, S.10

²⁷ Klotz, „Utopie der absoluten Bühnenkunst: Bemerkungen zur Commedia dell'arte“, *Neue Zürcher Zeitung*, 9./10. September 1995, S.53-54, in: Köppl, Rainer, „II. Marxismus aus zweiter Hand“, in: *Ikonen unter Druck: Hitchcock, die Marx Brothers und Dracula; zur Archäologie der Populärkultur*, (Wien: Univ., Habil.-Schr., 2003), S.159

²⁸ Vgl. Klotz, „Utopie der absoluten Bühnenkunst: Bemerkungen zur Commedia dell'arte“, *Neue Zürcher Zeitung*, 9./10. September 1995, S.53, in: Köppl, Rainer, „II. Marxismus aus zweiter Hand“, in: *Ikonen unter Druck: Hitchcock, die Marx Brothers und Dracula; zur Archäologie der Populärkultur*, (Wien: Univ., Habil.-Schr., 2003), S.160

Improvisationen aufgepeppt wurden.²⁹ Was die Brüder von den anderen unterschied, war, dass sie die Gabe die Menschen zu unterhalten einfach im Blut hatten. Bei ihren Auftritten wurde so exzessiv gelacht, dass sich sogar ein Großmeister wie W.C. Fields weigerte, nach ihnen aufzutreten, weil man so nur verlieren konnte.³⁰

Die eben genannte Improvisation ist ein weiterer Punkt, der die Marx Brothers mit der Commedia dell'arte verbindet. Sie hatten sowohl in ihren späteren Theaterjahren, als auch beim Film stets Autoren, die für ihre Texte verantwortlich waren, improvisierten jedoch so viel, dass am Ende vom ursprünglichen Text kaum noch etwas übrig war. Ein weiterer Punkt ist, dass die Dramaturgie der Commedia dell'arte aus bestimmten festgelegten Figuren bestand, die nicht nur durch eine Maske, die vom Spieler getragen wurde, bestimmt wurden, sondern auch durch bestimmte Gesten und Bewegungen. Dies bringt uns zu einem essentiellen Merkmal der Marx Brothers. Denn sie spielen nicht unterschiedliche Rollen in ihren Filmen, sondern ein und dieselbe Rolle mit anderem Namen.

Groucho hat dabei stets die Rolle des schleimigen Hochstaplers, der zwischen der Bürgerlichkeit und dem Verbrechen steht. Mal mehr auf der einen, mal mehr auf der anderen Seite. Sowohl seine Absichten, als auch sein Schnurrbart sind falsch. Mit gebücktem Gang und langen schleichenden Schritten biedert er sich an das Kleinbürgertum an, um seine unmoralischen Ziele zu erreichen, und seine Waffe ist die Sprache. Mit einem nicht enden wollenden Schwall an geschickt verpackten Beleidigungen, absurden Wortkaskaden und teilweise unverhohlener Ehrlichkeit, lässt er sein Gegenüber fassungs- und sprachlos zurück. Dabei ist er ein kapitalistischer Geschäftemacher, wie es schlimmer nicht geht. Stets auf seine eigenen Interessen bedacht, macht er sich die Welt und die Menschen darin zu Nutze. Er belächelt sie für ihre

²⁹ Vgl. Köppl, Rainer, „II. Marxismus aus zweiter Hand“, in: *Ikonen unter Druck: Hitchcock, die Marx Brothers und Dracula; zur Archäologie der Populärkultur*, (Wien: Univ., Habil.-Schr., 2003), S.160

³⁰ Vgl. Schulte, „Groucho Marx – sein Leben“, S.42, in: Köppl, Rainer, „II. Marxismus aus zweiter Hand“, in: *Ikonen unter Druck: Hitchcock, die Marx Brothers und Dracula; zur Archäologie der Populärkultur*, (Wien: Univ., Habil.-Schr., 2003), S.160

Spießbürgerlichkeit und führt sie in Gesprächen regelmäßig an der Nase herum. Er fungiert damit als eine Art Schnittstelle zur Anarchie. Die Steigerung von bürgerlicher Gesellschaft hin zum Absurden verläuft quasi von Groucho, über Chico, hin zu Harpo. Indem Groucho durch seine wirren Wortspiele die Sprache radikal zersetzt und sie ihrer eigentlichen Bedeutung beraubt, ebnet er den Weg hin zum Surrealismus, den Harpo schließlich vervollkommnet.

Groucho ähnelt damit am ehesten der Figur des Dottore der Commedia dell'arte, welcher oftmals ein Rechtsanwalt oder Arzt war (wie auch Groucho in einigen Filmen), der seine angeblich außergewöhnlichen Fähigkeiten anpreist und in einer absurden Fachsprache spricht.³¹

Chico ist ein gefinkelter Trickser, der aus jeder Sache ein Geschäft lukrieren kann, auch wenn er dabei obskure Wege wählt. Zum Beispiel wenn er vorschlägt, dass jemand, der keine Mäuse in seinem Haus hat und deshalb die Dienste eines Kammerjägers aus Chicos Verwandtschaft nicht benötigt, diesen dennoch anrufen soll, da der Kammerjäger die Mäuse selbst mitbringt. Auch er stiftet vor allem mit Hilfe von Sprache Verwirrung. Chico spricht stets mit italienischem Akzent und erweckt den Eindruck der englischen Sprache kaum mächtig zu sein. Ständig missversteht er das Gesagte, wobei nicht ganz klar wird, ob er tatsächlich über zu geringe Sprachkenntnisse verfügt, oder ob er in Columbo-Manier den naiven Tollpatsch gibt, um die Leute in die Irre und den Wahnsinn zu führen. So wird aus 'dollars' und 'taxes' schnell ein Onkel aus 'Dallas' in 'Texas'. Seine Familie spielt häufig eine Rolle, so wie es sich für ein wandelndes italienisches Klischee gehört. Abgesehen davon, dass Harpo oftmals einen nahen Verwandten verkörpert, wird eine rührselige Geschichte über seine arme Familie auf das Tapet gebracht, sobald er in Schwierigkeiten gerät, oder er beruft sich darauf Ausländer zu sein. Er packt die Menschen also nicht nur bei ihrem schlechten Gewissen, sondern befeuert selbst auch noch Vorurteile

³¹ Vgl. Klotz, „Utopie der absoluten Bühnenkunst: Bemerkungen zur Commedia dell'arte“, *Neue Zürcher Zeitung*, 9./10. September 1995, S.53, in: Köppl, Rainer, „II. Marxismus aus zweiter Hand“, in: *Ikonen unter Druck: Hitchcock, die Marx Brothers und Dracula; zur Archäologie der Populärkultur*, (Wien: Univ., Habil.-Schr., 2003), S.162

gegenüber seiner eigenen ethnischen Zugehörigkeit, um die Leute, von denen er etwas will, hinters Licht zu führen, während diese sich in ihren moralischen Konstrukten sicher und bestätigt fühlen. Während Groucho also versucht, sich an das System anzubiedern, es dabei aber eher ad absurdum führt, gelingt es Chico nicht aufzufallen bzw. Verwirrung zu stiften, um sich dann geschickt aus der unangenehmen Affäre zu ziehen, in die er sich zuvor hinein manövriert hat. Wie Hobsch so treffend zusammenfasst:

„Chico, der schmutzige Wicht mit dem Spitzhütchen, verkörpert die jämmerliche Karikatur aller Bindestrich-Amerikaner, vom tschechischen Fischhändler bis zum italienischen Eisverkäufer, der unter der Hand auch Pornofotos verscherbelt.“³²

Mit seinem schelmischen Wesen, seiner fehlenden Loyalität, aber einem Herz für arme Liebepaare, findet sich für Chico mit der Figur des Arlecchino das passende Pendant in der Commedia dell'arte.³³ Er ist sowohl der Entertainer (Chicos Piano Soli), als auch in vielerlei Hinsicht das Spiegelbild der Gesellschaft. Zudem zeichnet er sich durch den Zwiespalt zwischen Gut und Böse aus, was Chico, als 'Verbindungsstück' zwischen Groucho und Harpo sicherlich auch ist.

Harpo ist sozusagen die Spitze des absurden Eisbergs. Er ist in jeglicher Hinsicht unberechenbar. Aus seinem sagenhaften Mantel zaubert er die ungewöhnlichsten Dinge, so als hätte er seinen gesamten Besitz und Hausrat in seinen Taschen, was vermutlich auch der Fall ist. Mit seiner großen Schere zerschneidet er so ziemlich alles, was ihm in die Finger kommt, vorausgesetzt man kann es nicht essen. Doch gelegentlich zweckentfremdet er auch Geschirr, wenn ihn der große Hunger plagt. Auf Grund seiner gespielten Stummheit ist seine Ausdrucksweise gleichzeitig einfach und doch so vielseitig. Er spricht durch seine Hupe, durch Pfeife, aber auch manchmal durch pantomimische Wortspiele, die Chico enträtseln darf. Doch er ist nicht nur ein chaotisches, triebgesteuertes,

³² Hobsch, Manfred, *Film ab: Die Marx Brothers*, (Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2001), S.20-21

³³ Vgl. Klotz, „Utopie der absoluten Bühnenkunst: Bemerkungen zur Commedia dell'arte“, *Neue Zürcher Zeitung*, 9./10. September 1995, S.54, in: Köppl, Rainer, „II. Marxismus aus zweiter Hand“, in: *Ikonen unter Druck: Hitchcock, die Marx Brothers und Dracula; zur Archäologie der Populärkultur*, (Wien: Univ., Habil.-Schr., 2003), S.163

kindliches Wesen, das sich mit Ketchup schminkt und mit wahnsinnigem Blick blonden Damen hinterher jagt, er hat auch seine poetischen Momente. Besonders wenn er eine Harfe erblickt. Doch stets gehen diese Momente mit einem entzaubernden oder absurden Auftakt einher. Zum Beispiel wenn er in *A Day at the Races* (1937) erst einen Klavierflügel zertrümmern muss, um sich daraus eine Harfe zu bauen, oder wenn er in *The Big Store* (1941) wie in einem Traum mit einer Statue im Mozart-Kostüm die Kleidung wechselt und sich an das Instrument setzt. Er macht jedoch verlässlich immer das, worauf er gerade Lust hat. Er ist auf den Augenblick fixiert und ist mit keinem Schemata mehr einzufassen. Wie ein Kind, erklärt er alles, was er möchte, zu seinem Eigentum, wirkt dabei aber nicht amoralisch oder gierig, sondern eben wie ein kleines Kind, das es noch nicht besser weiß und die Regeln nicht kennt. Er ist von den Gesetzen der Gesellschaft endgültig getrennt. Was Harpo als Verbindung zu den anderen Marx Brothers noch geblieben ist, ist seine Anpassungsfähigkeit. Er fügt sich ein, um das Gebilde von innen her durcheinander und schließlich zum Einsturz zu bringen. Allerdings wirkt es so, als würde keinerlei Absicht dahinter stecken. Er hat das Prinzip der Anarchie und der Absurdität bereits so verinnerlicht, dass die Dekonstruktion ganz von selbst passiert. So stiehlt er nicht, um die Beute weiter zu verkaufen, sondern einfach, weil er im Moment Freude daran hat und das Gestohlene gerne besitzen möchte. Hauptsache, er hat Spaß bei allem, was er tut, und wenn er von der kleinbürgerlichen Gesellschaft für sein Tun bestraft wird, tangiert ihn das nicht weiter, und er bastelt ein Spiel daraus. Was kümmert einen auch die Strafe von und in einer Gesellschaft, zu der man gar nicht gehört. Laut Köppl, ist Harpo gleichzeitig der sanfte und kindliche Pulcinella, sowie der gefährliche Brighella.³⁴ In ihm lauern stets das Naive und das Bedrohliche. Einmal schneidet er einer Dame ein quadratisches Stück Stoff aus ihrem Kleid und ein andermal springt er sie an und reißt an ihren Haaren und Armen herum. Er ist ebenso ein

³⁴ Köppl, Rainer, „II. Marxismus aus zweiter Hand“, in: *Ikonen unter Druck: Hitchcock, die Marx Brothers und Dracula; zur Archäologie der Populärkultur*, (Wien: Univ., Habil.-Schr., 2003), S.163

wandelndes Verbindungsstück wie Chico, nur das Harpo bereits weiter außerhalb der Gesellschaft steht.

Der Vierte im Bunde ist Zeppo, der 1917 das erste Mal mit seinen Brüdern Theater spielte, als Gummo zum Militär einberufen wurde.³⁵ Da all die markanten Rollen zu diesem Zeitpunkt schon besetzt waren, war Zeppo sowohl in den Bühnenstücken, als auch später in den Filmen die farbloseste Figur, die oftmals nur als Stichwortgeber für Groucho diente. Seine Rolle war die des romantischen Helden, der nicht so recht in die wahnsinnige Truppe passen will, mit der er unterwegs ist. Auch er sitzt zwischen den Stühlen, allerdings zwischen jenen seiner eigenen naiven, romantischen, wohlgezogenen Art und der chaotischen Anarchie seiner Spielgefährten. Im Endeffekt war er trotz fehlender Tiefe wahrscheinlich jene Figur, mit der sich das Publikum am ehesten identifizieren konnte. Man könnte sich gut vorstellen, dass unsereins auch leicht überfordert und verwirrt mit den Brüdern mithasten würde, wenn man in eine ihrer Geschichten geraten würde. Der Umstand, dass er trotz alledem für die Story weitestgehend verzichtbar war, bewegte Zeppo wohl dazu, nach *Duck Soup* aus der Truppe auszuschneiden und sich Aufgaben hinter der Kamera zuzuwenden, die ihn mehr forderten.

Doch bis *Duck Soup* in die Kinos kam, war es noch ein weiter Weg, geprägt von Verzögerungen, Konflikten, privaten Schicksalsschlägen und einer aufkeimenden bedrohlichen Atmosphäre, gesellschaftlich wie politisch.

³⁵ Köppl, Rainer, „II. Marxismus aus zweiter Hand“, in: *Ikonen unter Druck: Hitchcock, die Marx Brothers und Dracula; zur Archäologie der Populärkultur*, (Wien: Univ., Habil.-Schr., 2003), S.165

3. Entstehung von *Duck Soup*

3.1. Die Entwicklung des Drehbuchs und die Mitwirkenden

Paramount Pictures hatten die Marx Brothers 1929 unter Vertrag genommen und die ersten beiden Filme *The Cocoanuts* und *Animal Crackers* in der Außenstelle von Paramount, den Kaufman Astoria Studio in Queens gedreht. Für die darauffolgenden Filme wurden sie nach Hollywood beordert.³⁶ Um den Vertrag mit dem Filmstudio zu erfüllen, zogen die Marx Brothers mit ihren Familien Anfang 1931 von New York nach Los Angeles. Der erste Film, den die Marx Brothers in den Paramount Studios drehten, war *Monkey Business* (1931), der sehr gut beim Publikum ankam. In ihrer Ausgabe vom 19.07.1932 berichtete die Zeitschrift *Variety*, dass der zweite Film, der den Titel *Horse Feathers* (1932) trug, fertig gestellt sei und der letzte Film des Vertrags innerhalb des nächsten Jahres entstehen sollte.³⁷ Für den Herbst des Jahres 1932 hatten die Marx Brothers bereits Pläne. Sie wollten im September durch den Osten der USA touren, und Harpo hatte einige Auftritte in Russland geplant, die ihm sein Freund Alexander Woollcott vermittelt hatte. Doch die Test-Vorführung von *Horse Feathers* lief so fantastisch, dass zu erwarten war, dass der Film ein großer Erfolg werden würde und die Marx Brothers auf dem Cover des Magazins *Time* landen würden. Am 02. August gab Paramount bekannt, dass die Marx Brothers ihre Tour abgesagt hätten, um sich so schnell wie möglich an die Dreharbeiten für den nächsten Film zu machen, „while they were hot“.³⁸ Neun Tage später berichtete *The New York Times*, der Film würde eine Art Satire auf die großen mythischen Film-Epen werden. Er sollte den Titel *Oh La La* tragen, und kein geringerer als Ernst Lubitsch sollte die Regie übernehmen.³⁹ So vielversprechend diese Aussichten auch waren,

³⁶ Vgl. IMDb, *The Cocoanuts (1929). Filming Locations*, http://www.imdb.com/title/tt0019777/locations?ref_=tt_dt_dt, (zuletzt verifiziert am 27.05.2014) und IMDb, *Animal Crackers (1930). Details*, http://www.imdb.com/title/tt0020640/?ref_=nv_sr_1, (zuletzt verifiziert am 27.05.2014)

³⁷ Wesolowski, Paul G., „The Making Of Duck Soup & Flywheel, Shyster and Flywheel“, in: *Freedonia Gazette*, No.21, Winter 1988, S.6

³⁸ Wesolowski, Paul G., „The Making Of Duck Soup & Flywheel, Shyster and Flywheel“, in: *Freedonia Gazette*, No.21, Winter 1988, S.6

³⁹ Ebenda, S.6

Paramount Pictures hatte das Problem, dass die Marx Brothers nicht exklusiv für das Studio tätig waren und sich aufgrund ihres Erfolges auch andere Firmen um sie bemühten. Bereits Ende August fragte Lucky Strike bei Groucho und Chico an, ob sie Interesse hätten, das von der Firma finanzierte Radioprogramm etwas aufzupeppen. Zwei Wochen später nahm der Sender CBS eine halbstündige Test-Show mit den beiden auf, mit der Aussicht auf Chevrolet als Sponsor.⁴⁰

Durch diese Verhandlungen verzögerte sich das filmische Vorhaben, und erst am 04. Oktober begannen die Arbeiten an dem Drehbuch, das mittlerweile den Titel *Cracked Ice* trug. Wo dieser und weitere Arbeitstitel herrührten ist unklar. Als Autoren wurde das Duo Harry Ruby und Bert Kalmar engagiert.

Harry Ruby (eigentlich Rubinstein, 1895-1974) und Bert Kalmar (1884-1947) begannen ihre Karrieren beide im Vaudeville, wie die Marx Brothers. Ruby spielte sogar zusammen mit Groucho in einem School-Sketch von Gus Edwards. Während des 1. Weltkriegs arbeitete Ruby als Assistent für Irving Berlin bei der *Watterson, Berlin and Snyder Company* während der Produktion des Stücks *Yip, Yip Yaphank*, das die Moral der Soldaten heben sollte.

Der Kontakt von Kalmar und Ruby zu den Marx Brothers entstand, als Groucho, damals noch im Vaudeville tätig, sie in ihrem Verlagsbüro besuchte. Man bewunderte und schätzte die Arbeit des jeweils anderen, und Ruby wurde im Laufe der Zeit einer von Grouchos engsten Freunden. Während der 1920er Jahre etablierten sich Ruby und Kalmar als Broadway-Talente z.B. mit Clark und McCulloughs *The Ramblers*. Die erste berufliche Zusammenarbeit mit den Marx Brothers entwickelte sich für die Bühnenversion von *Animal Crackers* (1928), zu der sie die Musik und Songtexte beisteuerten. Ruby und Kalmar hatten bereits 1923 mit dem Co-Autor George S. Kaufman an *Helen of Troy, New York*

⁴⁰ Wesolowski, Paul G., "The Making Of Duck Soup & Flywheel, Shyster and Flywheel", in: *Freedonia Gazette*, No.21, Winter 1988, S.6

gearbeitet.⁴¹ *Animal Crackers* war eine geglückte Zusammenarbeit und bescherte Groucho sein lebenslanges musikalisches Thema *Hooray for Captain Spaulding*.

Eine Anekdote besagt, dass sich die vier Marx Brothers, Produzent Sam Harris, George S. Kaufman, sein Mitarbeiter Morrie Ryskind, Bert Kalmar und Harry Ruby ausgemacht hatten, jeder würde 10 Dollar spenden für einen Bademantel als Geschenk für jeweils einen anderen aus der Runde, wenn derjenige Geburtstag hat. Als sich Rubys Geburtstag näherte, machte er immer wieder grobe Andeutungen in Bezug auf die Abmachung ohne zu wissen, dass die anderen den Plan bereits verworfen hatten. Als kleine Rache wartete Ruby, bis die Show begonnen hatte, und kletterte in einen Requisitenkoffer; während der Szene platzte er aus dem Koffer hervor und fragte: „Wo ist mein Bademantel?“. In dem Moment soll sogar der sonst so schlagfertige Groucho sprachlos gewesen sein.⁴² Eben dieser skurrile Humor von Ruby und Kalmar sorgte dafür, dass sie bald neben der Musik auch Dialoge liefern durften. Sie schrieben das Drehbuch zu *Horse Feathers* und *Duck Soup* und erste Entwürfe zu *A Night at the Opera* (1935) und *Go West* (1940). Der Song *Just Keep On Doin' What You're Doin'* der eigentlich für *Duck Soup* geschrieben wurde, aber nie zur Verwendung kam, wurde später in den Wheeler & Woolsey-Film *Hips, Hips Hooray* (1934) eingebaut.

Obwohl sie nach *Duck Soup* keine Filme mehr gemeinsam mit den Marx Brothers erarbeiteten, steuerten sie das Lied *Go West Young Man* zu Groucho Marx' Film *Copacabana* aus dem Jahr 1947 bei. Ein paar Jahre nach Bert Kalmars Tod formten sich Harry Ruby und Groucho Marx zu

⁴¹ Die alles andere als gut verlaufende Premiere des Stücks, erläutert Ruby in einem Brief an Groucho, der in dem Buch: Allen, Fred, *The Groucho Letters. Letters to and from Groucho Marx*, (London: Simon & Schuster UK Ltd., 2007), auf den Seiten 183 bis 185 abgedruckt wurde

⁴² Mitchell, Glenn, *The Marx Brothers Encyclopedia*, (Richmond, GB: Reynolds & Hearn Ltd, 2008), S.251

einer Songwriting-Partnerschaft zusammen und hatten in der *Steve Allen Show* einen legendären Auftritt.⁴³

Herman Mankiewicz wurde als Produzent des Films eingesetzt und von Groucho nicht sonderlich gemocht. Er beschrieb ihn folgendermaßen:

„A large, soggy man with a dropping belly, which he constantly kept pushing up with both hands as though fearful it might fall on the floor and get stepped on. He had a loud, angry voice which he only employed when he was absolutely certain he didn't know what he was talking about. Long ago, this producer had a fine mind, but by the time they slipped him to us he had dissipated it and was now just a huge, hollow shell. He ate like a pig, guzzled his booze, and played the dames relentlessly.“⁴⁴

Es ist laut Grouchos Darstellung zu bezweifeln, dass Mankiewicz großen Einfluss auf das Drehbuch hatte. Drei Wochen nach Beginn der Arbeiten am Drehbuch, berichtete das Magazin *Variety*, dass Chico unterwegs nach New York war, um einen Deal für eine Radio Show zu arrangieren, die von dem Öl-Riesen Standard Oil finanziert werden sollte.⁴⁵ Entsprechend des wohlhabenden Sponsors, waren die Honoraraussichten alles andere als schlecht. Groucho und Chico würden gemeinsam pro Woche 7.500 Dollar erhalten, wobei darin bereits 1.000 Dollar an Gage für die Autoren inkludiert waren, wie sich später herausstellte. Harpo wurde nicht in die Pläne mit eingebaut, weil er für März 1933 eine Tour durch die Sowjetunion geplant hatte und durch die erforderliche lange Anreise quer durch Europa, den Zeitraum der Radioshow nicht hätte einhalten können. Im Vertrag wurde außerdem festgelegt, dass die Show von der Westküste gesendet werden konnte, wenn die Brüder ab Dezember für Paramount tätig wären. In der ersten Novemberwoche 1932 wurde der ausgehandelte Vertrag schließlich fixiert.⁴⁶ Groucho und Chico würden die Stars eines halbstündigen Programms werden, das 13 Wochen laufen sollte, beginnend mit dem

⁴³ Biographien vgl. Mitchell, Glenn, *The Marx Brothers Encyclopedia*, (Richmond, GB: Reynolds & Hearn Ltd, 2008), S.250-251

⁴⁴ Marx, Groucho, *Groucho and me: the autobiography of Groucho Marx*, (New York: Simon & Schuster, 1989), S.182, in: Louvish, Simon, *Monkey Business: the lives and legends of the Marx Brothers*, (London: Faber and Faber, 1999), S.266

⁴⁵ Wesolowski, Paul G., "The Making Of Duck Soup & Flywheel, Shyster and Flywheel", in: *Freedonia Gazette*, No.21, Winter 1988, S.6

⁴⁶ Wesolowski, Paul G., "The Making Of Duck Soup & Flywheel, Shyster and Flywheel", in: *Freedonia Gazette*, No.21, Winter 1988, S.6

21. November. Es war eine von fünf Shows, die unter dem Titel 'Five Stars' zusammengefasst wurden, die Standard Oil sponsern wollte, um neuen Schwung in das Radioprogramm zu bringen. Zum Zeitpunkt, als die Brüder den Vertrag abschlossen, standen die anderen vier Sendungsinhalte noch nicht fest. Schlussendlich kamen eine Sendung zu Orchestermusik, eine zum Thema Oper, Kurz-Melodramen und Charlie Chan-Geschichten hinzu. Die ersten fünf Shows sollten in New York City entstehen. Arthur Sheekman und Nat Perrin waren von den Brüdern als Autoren vorgeschlagen und engagiert worden und waren von Los Angeles aus bereits auf dem Weg.

Arthur Sheekman (1901 - 1978) hatte als Journalist für *St Paul News* gearbeitet, bis er als Kolumnist für die *Chicago Times* tätig war, wo er Groucho Marx kennenlernte. Die Marx Brothers spielten Ende 1929/Anfang 1930 *Animal Crackers* in Chicago, und Sheekman trat an Groucho heran, mit der Bitte, ihn als Gastschreiber bei seiner Kolumne zu unterstützen. Aus dieser Zusammenarbeit entwickelte sich eine lebenslange Freundschaft, da Sheekman über ähnlichen Witz und Esprit verfügte wie Groucho, wenn er dabei auch ein etwas sanfteres Wesen an den Tag legte. Im ersten Jahr ihrer Zusammenarbeit unterstützte Sheekman Groucho bei dessen Debüt als Autor eines Buches, das den Titel *Beds* trug und gesammelte frühe schriftstellerische Werke von Groucho für die Magazine *The New Yorker* und *College Humor*⁴⁷ beinhaltete. Weiters schrieben sie gemeinsam Sketches für *Three's a Crowd*, eine Revue, die im Oktober 1930 in Philadelphia gezeigt wurde.

Nach diesen guten Erfahrungen miteinander, kam Sheekman ins Autoren-Team für *Monkey Business*, wo er als Verantwortlicher für den 'additional dialogue' gelistet wird, obwohl angenommen wird, dass er zusammen mit S. J. Perelman für den letzten Feinschliff des gesamten Drehbuchs zuständig war. Auch bei *Horse Feathers* und *Duck Soup* zeichnet er für die zusätzlichen Dialoge und Gags verantwortlich, bei letzterem zusammen mit Nat Perrin. Perrin und Sheekman, die für

⁴⁷ Chandler, Charlotte, Bernhard Matt (Hg.); *Groucho – Der Chef der Marx Brothers*; Übersetzt von Benjamin Schwarz und Oliver Stephan; (München: Wilhelm Heyne Verlag GmbH & Co. KG, 1995), S.190-191

Groucho und Chico auch die Radiosendung *Flywheel, Shyster & Flywheel* geschrieben hatten, verwendeten, zusätzlich zu neuen Gags, einige bereits verfasste aus eben diesem Hörspiel. Sheekman hatte zusammen mit Kalmar und Ruby außerdem bereits an dem Ur-Skript zu *Duck Soup*, nämlich *Cracked Ice* gearbeitet, das schließlich verworfen wurde. Für zusätzliche Dialogarbeit wurde er auch für *The King and the Chorus Girl* (1937) erwähnt, das von Groucho und Norman Krasna verfasst worden war.

Abseits der Marx Brothers-Filme arbeitete er mit Perrin noch an weiteren Drehbüchern, so an den beiden Eddie Cantor-Filmen *Roman Scandals* (1933) und *Kid Millions* (1934) und einigen Shirley Temple-Filmen wie z.B. *Dimples* (1936). Weitere von Sheekmans Arbeiten als Autor waren unter anderen *Wonder Man* (1945) und *Mr. Music* (1950), in letzterem hat auch Groucho einen Gastauftritt.⁴⁸ Neben seiner filmischen Arbeit setzte er sich für die Rechte der Autoren ein und lief Gefahr, auf die Schwarze Liste Hollywoods gesetzt zu werden, als er die *Screen Writers' Guild* mitbegründete. 1934 heiratete er die Schauspielerin Gloria Stuart, die dem jüngeren Kinopublikum aus dem Film *Titanic* (1997) bekannt ist, in dem sie die gealterte Hauptfigur Rose darstellte. Auch sie wurde in weiterer Folge Grouchos Vertraute und kümmerte sich um diesen, als er 1971 einen Schlaganfall erlitt. Das Gerücht, dass Sheekman in späteren Jahren Groucho auch als Ghostwriter diente, ist falsch, wenn es auch wahr ist, dass er ihm als Berater stets zur Seite stand.⁴⁹ Zudem fand sich Grouchos Name auf einigen von Sheekmans frühen Essays Anfang der 1940er Jahre, aus dem einfachen Grund, weil sie sich so leichter verkaufen ließen. Wie sehr Sheekman und Groucho nicht nur freundschaftlich sondern auch künstlerisch verbunden waren und einander unterstützten, zeigt sich an ihrem regen Briefwechsel, der auszugsweise in dem Buch *The Groucho Letters*⁵⁰ nachzulesen ist, zu

⁴⁸ Video ist zu sehen unter *Mr Music Bing Crosby Groucho Marx*, <http://www.youtube.com/watch?v=n-zP2LwOGck>, (zuletzt verifiziert am 20.01.2015)

⁴⁹ Mitchell, Glenn, *The Marx Brothers Encyclopedia*, (Richmond, GB: Reynolds & Hearn Ltd, 2008), S.260

⁵⁰ Vgl. Allen, Fred, *The Groucho Letters. Letters to and from Groucho Marx*, (London: Simon & Schuster UK Ltd., 2007)

dem Arthur Sheekman bezeichnenderweise auch das Vorwort geschrieben hat.⁵¹

Nat Perrin (1905 – 1998) versuchte sich zum ersten Mal als Autor, als er die Abschlussexamen für sein Jurastudium absolvierte, indem er aus eigener Initiative heraus einen Groucho-Chico-Sketch schrieb, den er über Moss Harts Agentin Frieda Fishbein an die Marx Brothers weiterleiten wollte. Da aus diesem Projekt nichts wurde, nahm er Fishbeins Briefpapier und wandte sich direkt an die Brüder, als diese in Brooklyn auftraten, um ihren Film *Animal Crackers* zu bewerben. Der Sketch und der falsche Brief von Perrin wurden Groucho hinter der Bühne übergeben, und er willigte ein ihn zu treffen. Zu diesem Zeitpunkt gab es zwar keinen Platz für den Sketch, aber es wurden neue Autoren für den nächsten Film *Monkey Business* gebraucht, und Perrin wurde nach Kalifornien eingeladen, um ein Teil des Teams zu werden. In New York traf er Chico, um Verhandlungen bezüglich seines Honorars zu führen, hatte jedoch keine Ahnung, was er verlangen sollte, weshalb Chico 100 Dollar pro Woche vorschlug. Da er in der Vergangenheit einen Job als Publizist für Warner Bros. aufgrund einer zu hohen Zahlungsforderung von 25 Dollar pro Woche nicht erhalten hatte, erschien ihm die genannte Summe als exorbitant, und er reduzierte sie, um den Job auch ja zu bekommen. In Kalifornien angekommen, fand er heraus, dass seine Autorenkollegen das 10fache seiner Gage verdienten und dass er überdies aufgrund höherer Qualifikation (bestandene Examen) ohnehin mehr hätte verlangen können. Dies war der etwas turbulente Einstieg in die Zusammenarbeit mit den Marx Brothers. Perrin und andere, darunter auch Arthur Sheekman, arbeiteten von der ersten Rohfassung des Skripts an mit und brachten zahlreiche Sketches und Gags ein, wobei viele davon bis zur endgültigen Fassung wieder verschwunden waren.

Die nächste Zusammenarbeit verlief dafür wesentlich erfreulicher für Perrin. Es ging erneut an die Arbeit für die Marx Brothers, wie bereits

⁵¹ Infos vgl. Mitchell, Glenn, *The Marx Brothers Encyclopedia*, (Richmond, GB: Reynolds & Hearn Ltd, 2008), S.259-260

erwähnt zunächst für Groucho und Chico für das eben genannte Radiospiel und anschließend für den nächsten Spielfilm der Brüder *Duck Soup* (1933), beides in Zusammenarbeit mit Arthur Sheekman. Die beiden setzten ihre gemeinsame Arbeit bei Goldwyn fort, wie bereits erwähnt für Eddie Cantor und Shirley Temple. Ende der 1930er Jahre endete die schriftstellerische Kollaboration Sheekman-Perrin freundschaftlich, sie trafen sich jedoch weiterhin privat und hielten nicht nur ihre Freundschaft, sondern auch die Verbundenheit zu den Marx Brothers ihr ganzes Leben lang aufrecht. So steuerte Perrin Gags zum Marx Brothers-Film *Go West* bei, als dieser seine Pre-filming Tour absolvierte, und er war auch an ihrem letzten MGM-Film *The Big Store* beteiligt, der auf einer Episode des Radiospiels *Flywheel, Shyster & Flywheel* beruht. Er schrieb weiter für Hollywood, z.B. *Hellzapoppin'* (1941) und *Song of the Thin Man* (1947) und später für das Fernsehen, wo er vor allem für seine Sitcom-Version von *The Addams Family* (1964-1966) bekannt wurde. Nat Perrin, war all die Jahre hindurch ein enger Freund von Groucho und in dessen letzten Lebensmonaten sein Pfleger und Erbverwalter.⁵²

Am 20. Dezember 1932 kamen Groucho, Chico und die beiden Autoren, die nun auch an dem Filmprojekt beteiligt waren, nach Kalifornien zurück, denn die Produktion sollte im Januar beginnen.⁵³ Der Start-Termin der Radio-Show *Beagle, Shyster & Beagle* mit Groucho und Chico, die nun von den Standard Oil-Stellen New Jersey, Pennsylvania und Louisiana sowie von Colonial Beacon Oil gesponsert wurde, verschob sich um eine Woche nach hinten, um schließlich am 28. November 1932 beim Sender NBC Blue ihr Debüt zu feiern.⁵⁴ Die Show handelte von den Eskapaden und Missgeschicken einer kleinen Anwaltskanzlei mit Groucho als Waldorf T. Beagle und Chico als seinem Assistenten Emmanuel Ravelli.

⁵² Infos vgl. Mitchell, Glenn, *The Marx Brothers Encyclopedia*, (Richmond, GB: Reynolds & Hearn Ltd, 2008), S.230-231

⁵³ Hier widerspricht sich Wesolowski in seinem Text "The Making Of Duck Soup & Flywheel, Shyster and Flywheel", in: *Freedonia Gazette*, No.21, Winter 1988, S.6, da er meint, dass das Skript 1932 den Titel „Firecrackers“ trägt, obwohl er später von einem vorläufigen Skript vom 6. Januar 1933 spricht, dessen Titel nach wie vor „Cracked Ice“ lautet

⁵⁴ Wesolowski, Paul G., "The Making Of Duck Soup & Flywheel, Shyster and Flywheel", in: *Freedonia Gazette*, No.21, Winter 1988, S.6

In weiteren kleinen Rollen waren Mary McCoy als Miss Dimple, Mr. Beagles Sekretärin zu hören und Broderick Crawford übernahm diverse kleine Rollen. Von wem die Musik stammt, ist leider nicht bekannt. Neben den beiden Hauptautoren wurden weitere Schreiber hinzu gezogen, allerdings nicht von den Brüdern selbst, sondern von den Auftraggebern. Zu diesen gehörten u.a. Tom McKnight und George Oppenheimer.⁵⁵

Ab der 4.Episode hieß die Show plötzlich *Flywheel, Shyster & Flywheel*, ohne dem Publikum weitere Auskünfte darüber zu geben wieso. Grund für die Änderung war die Drohung eines New Yorker Anwalts mit Namen Beegel, der sich durch die Namensähnlichkeit mit der reichlich unfähigen Hauptfigur der Serie in seinem Schaffen verunglimpft sah und eine Klage anstrebte.⁵⁶

Der 20.Dezember war als Datum geplant, zu dem die Brüder und die beiden Autoren Sheekman und Perrin nach Los Angeles zurückkehren sollten, und die Sendung von Westen aus weiter laufen sollte, bis die McCann-Erickson Agency, welche die Show produzierte, verlautbarte, dass sie Standard Oil California dafür gewinnen wollte, eine weiterlaufende Produktion in New York zu sponsern. Man war bereits dabei, alles umzuplanen. Harpo, Zeppo, Ruby und Kalmar sollten nun im Gegenzug nach New York kommen, damit an dem Drehbuch, das außer dem ständigen Titelwechsel noch nicht weit fortgeschritten war, weiter gearbeitet werden konnte. Doch wieder kam alles anders, noch bevor die neuen Pläne umgesetzt werden konnten. Sam 'Frenchie' Marx, der Vater der Marx Brothers, der nach dem Tod seiner Frau 1929 mit seinen Söhnen nach Los Angeles gezogen war, erlitt einen leichten Herzinfarkt. Da ihn seine Söhne nicht alleine lassen wollten, wurde der erste Plan umgesetzt und Groucho, Chico, Sheekman und Perrin reisten zurück nach L. A.

⁵⁵ Infos vgl. Wesolowski, Paul G., "The Making Of Duck Soup & Flywheel, Shyster and Flywheel", in: *Freedonia Gazette*, No.21, Winter 1988, S.6

⁵⁶ Wesolowski, Paul G., "The Making Of Duck Soup & Flywheel, Shyster and Flywheel", in: *Freedonia Gazette*, No.21, Winter 1988, S.6

In der Ausgabe der *The New York Times* vom 08. Januar 1933 hieß es, das neue Drehbuch könnte eventuell auf den beiden Hauptcharakteren der Radio-Show basieren, was sich jedoch nicht bewahrheiten sollte.⁵⁷ Ab der 7. Episode, die am 9. Januar 1933 ausgestrahlt wurde, kam die Show von einer RKO Sendestation in Hollywood.⁵⁸ Zu diesem Zeitpunkt wurde nur im Osten der USA gesendet, da man kartellrechtlich erst klären musste, ob das Sponsern durch unterschiedliche Standard Oil-Zweigstellen zulässig war. Bereits kurze Zeit später jedoch, gab die Regierung ihre Zusage für die Sendung in den westlichen Landesteilen unter bestimmten Auflagen, was die Werbungen für die Sponsoren betraf. Die kleineren Rollen wurden neu besetzt: Marjorie Fields spielte nun Mr. Flywheels Sekretärin und Stewart Wilson, Colin Campbell und Boyd Irwin füllten die übrigen kleinen Rollen aus. Am Ende der 8. Episode wurden die Hörer gebeten, bei ihrem nächsten Besuch einer Esso-Tankstelle einen Stimmzettel auszufüllen, auf dem sie angeben sollten, welche Sendung der 'Five Stars' ihre liebste sei. Die beiden Marx Brothers gewannen im Verhältnis 2:1 vor Charlie Chan, während die drei weiteren Sendungen weit abgeschlagen die restlichen Plätze einnahmen.⁵⁹

Unterdessen hatten sich Paramount und die Brüder nach einem Regisseur umgesehen, da die erste Information bezüglich Ernst Lubitsch mehr Gerücht als Wahrheit war. Man fragte schließlich Leo McCarey, der jedoch nicht besonders angetan war von der Idee, mit den Marx Brothers einen Film zu machen. Die Brüder hatten sich über die Zeit hinweg bei Film- und Hollywood-Leuten im Allgemeinen und bei Paramount-Mitarbeitern im Speziellen keinen besonders guten Leumund erworben. Aufgrund zahlreicher Streiche hatten sie ihre Kollegen schon mehrfach an den Rande des Wahnsinns gebracht, wenn sie zum Beispiel die Türschilder der Büros vertauschten und so nicht nur für Chaos, sondern auch für unerwartete Begegnungen sorgten, oder wenn sie, wie Harpo

⁵⁷ Wesolowski, Paul G., "The Making Of Duck Soup & Flywheel, Shyster and Flywheel", in: *Freedonia Gazette*, No.21, Winter 1988, S.6

⁵⁸ Ebenda, S.6

⁵⁹ Infos vgl. Wesolowski, Paul G., "The Making Of Duck Soup & Flywheel, Shyster and Flywheel", in: *Freedonia Gazette*, No.21, Winter 1988, S.7

auf einer privaten Party von Randolph Hearst, den nackten Skulpturen im Vorgarten die Pelzmäntel der feinen Ladies der Festgesellschaft anzogen, auf dass sie im tobenden Schneesturm nicht frieren.⁶⁰ Es könnte gut möglich sein, dass McCarey nur deshalb zustimmte das Projekt zu übernehmen, weil er davon ausging, es würde ohnehin nicht zustande kommen. Die Ausgangslage war wahrlich nicht die beste, abgesehen vom damaligen Erfolg der Marx Brothers beim Publikum. Paramount Pictures steckte in der Krise, war praktisch bankrott, und die Finanziere wechselten mitunter täglich. Zudem waren die Brüder schon vor der Radio-Show und dem schlechten Gesundheitszustand ihres Vaters mit den Gedanken woanders. Groucho plante eine Bewegung zur Gründung einer Screen Actors Guild einzuführen, also quasi einer Gewerkschaft der Schauspieler und Schauspielerinnen Hollywoods, die vor allem jene unterstützen sollte, die keine Stars waren. Harpo plante, wie schon erwähnt, eine Tour durch die Sowjetunion und Zeppo dachte darüber nach, die Truppe zu verlassen und als Agent zu arbeiten. Als der fünfte Bruder Gummo, der stets abseits der Leinwand arbeitete, sein altes Geschäft aufgab und ebenfalls über eine neue Selbstständigkeit nachdachte, taten sich Zeppo und er zusammen, und die Pläne wurden konkreter.

McCarey traf sich mit Mankiewicz, Groucho, Harpo, Chico und Zeppo, und solange man vom eigentlichen Arbeiten noch weit entfernt war, harmonierte man gut miteinander. Die kommenden drei Wochen wurde jedoch erst einmal gespielt und gewettet, und die einzige treibende Kraft war das Duo Ruby und Kalmar, das mit der Grundidee zweier rivalisierender Herzogtümer und Parlamente aufkam und das konstruktive Arbeiten in Gang bringen wollte. Man vereinbarte ein Treffen, zu dem alle Beteiligten außer den Marx Brothers um 8h 30 erschienen. Diese kamen um 11h 45, um sich dann nicht zu entschuldigen, sondern zu fragen, wo denn alle anderen gewesen seien. Schnell war klar, dass es zum Hauptteil an den Autoren hängen blieb, die

⁶⁰ Adamson, Joe, "Duck Soup 1933", in: *Groucho, Harpo, Chico and sometimes Zeppo: a history of the Marx Brothers and a satire on the rest of the world*, (London: Coronet Books, 1976), S.202-203

Entstehung des Films voran zu treiben, und dass man Unterstützung brauchte. Zunächst kam Grover Jones als Verstärkung hinzu, der bis dahin anheimelnde Filme wie *Tom Sawyer* (1930) gemacht hatte. Er selbst hatte seine Hilfe angeboten und wollte bei der Produktion und dem bereits bestehenden ersten Drehbuch, das heute leider nicht mehr zu rekonstruieren ist, mitarbeiten. Besonders lange konnte er sich seinen Enthusiasmus jedoch nicht erhalten, denn er schied bereits nach zwei Wochen wieder aus.⁶¹ Jedoch hinterließ er zusammen mit Ruby und Kalmar eine überarbeitete Version des Drehbuchs, die mit 6. Januar 1933 datiert ist und die Möglichkeit bietet, die Entstehung des Drehbuchs ein wenig nachzuvollziehen.⁶² In den Grundstrukturen ist das erste Drehbuch dem schlussendlichen bereits sehr ähnlich: Groucho trägt noch den Namen Rufus T. Firestone (das T steht für Tecumseh), der erst etwas später zu Firefly geändert wurde, und es gibt bereits Freedonia, die Kriegspläne, Mrs. Teasdale und den feindlichen Diplomaten Trentino. Das Nachbarland Sylvania heißt noch 'Amnesia', und Zeppo spielt nicht Grouchos Sekretär, sondern seinen Sohn Bob.⁶³

Um nicht im Namenchaos zu versinken, nenne ich die Marx Brothers in diesem Kapitel stets bei ihren Künstlernamen Groucho, Harpo, Chico und Zeppo. Sowohl wenn ich Aussagen aus dem echten Leben, als auch Textpassagen aus *Duck Soup* oder den voran gegangenen Drehbuchentwürfen zitiere. Nur bei den weiteren kleineren Rollen wie Mrs. Teasdale und Trentino unterscheide ich zwischen den Namen der Schauspieler und ihrer Rollen.

Betrachten wir nun den Entwurf von Anfang Januar 1933, so gibt er uns unter anderem auch Einblick in Szenen, die ihren Weg nicht in das finale Skript gefunden haben. So erfahren wir aus einem Gespräch zwischen

⁶¹ Infos vgl. Adamson, Joe, "Duck Soup 1933", in: *Groucho, Harpo, Chico and sometimes Zeppo: a history of the Marx Brothers and a satire on the rest of the world*, (London: Coronet Books, 1976), S.214

⁶² Infos vgl. Adamson, Joe, "Duck Soup 1933", in: *Groucho, Harpo, Chico and sometimes Zeppo: a history of the Marx Brothers and a satire on the rest of the world*, (London: Coronet Books, 1976), S.213 und Louvish, Simon, *Monkey Business: the lives and legends of the Marx Brothers*, (London: Faber and Faber, 1999), S.267

⁶³ Mitchell, Glenn, *The Marx Brothers Encyclopedia*, (Richmond, GB: Reynolds & Hearn Ltd, 2008), S.101

Trentino und Mrs. Teasdale, dass Firestone den Beruf des Waffenhändlers ausübte, bevor er politische Ambitionen hegte:

Trentino: "My dear Mrs. Teasdale, this uh, Mr. Firestone... I understand he is merely an ammunition salesman."

Mrs. Teasdale (proudly): "What of it? Poland had a Prime Minister who was a piano player!"⁶⁴

In einer weiteren Szene klärt Chico (der bereits Erdnüsse verkauft) Groucho darüber auf, dass dieser einen Krieg benötigt, um - wie er wünscht - Munition verkaufen zu können, und dass er zu diesem Zweck jemanden in seiner Ehre angreifen muss. Die beiden kommen schließlich zu dem Schluss, dass sich Botschafter Trentino wohl am besten für eine Beleidigung eignet. Nachdem dies geklärt ist, sprechen sie darüber, wo man den Krieg führen könnte, nur um dann wie zwei kleine Kinder Krieg auf einem Reißbrett zu spielen, im Zuge dessen Chico Grouchos 'Männer' wie bei einem Damespiel vom Platz fegt. Auch der Rest des Gesprächs gestaltet sich nicht weniger wahnwitzig:

Chico (as he gathers up his men): "Do you want to play another game?"

Groucho: "No, that's enough. How much do I owe you?"

Chico: "Thirty-six dollars."

Groucho: "All right. Now look, you need ammunition to fight the war, don't you?"

Chico: "Yes."

Groucho: "You buy your ammunition from me and I'll forget about the thirty-six dollars."

Chico: "That's fair enough. What kind of ammunition you got?"

Groucho: "Let me show you some samples."

(Harpo enters dragging innumerable samples of ammo with rope, like a Volga boatman⁶⁵...)

Groucho (to Chico, reading from catalogue): "That's our latest number - 417 line 8 - new 16 inch Horowitz gun."

(Business with Harpo ramming powder in and firing gun, with target on wall, but the gun fires backwards, blowing a hole through the back wall. Groucho turns to Chico -)

⁶⁴ 'Cracked Ice', 'temporary script' January 6 1932 (sic for 1933), by Harry Ruby, Bert Kalmar and Grover Jones, AMPAS, in: Louvish, Simon, *Monkey Business: the lives and legends of the Marx Brothers*, (London: Faber and Faber, 1999), S.267

⁶⁵ Die Bezeichnung "like a Volga boatmen" bezieht sich auf die Wolgatreidler, Männer die im kaiserlichen Russland Schiffe die Wolga stromaufwärts zogen und die Inspiration für das bekannte russische „Lied der Wolgaschlepper“ waren

Groucho: "With a gun like that you can kill some of your own men."
Chico: "That's a-pretty good. I'll take a dozen of them. (Groucho begins to write order on pad) You got Gatling guns?"
Groucho: "Yes, but I won't sell them to you. They're not fresh. What about some nice shells?"
Chico: "I can't afford them, but I'll take some of the half-shell."
Groucho (writing order down): "Anything else?"
Chico (mentally figuring): "Yes, one gross of bullets, two dozen hand grenades, three kegs of powder, and throw in some matches..."
Groucho: "I'll go right out and write this order to my firm, so you can get the ammunition in time for the war...Oh by the way, how are you fixed for spies?"
Chico: "Fine. We gotta him." (indicating Harpo)
Groucho: "So he's on your side too."
Chico: "Sure."
Groucho: "With you two fellows on the other side I ought to have no trouble keeping the wolf from the door."⁶⁶

Es besteht auch schon eine Version von Harpos animierten Tattoos. In dieser ersten Version, die vermutlich dem Hays Code zum Opfer fiel, hat Harpo ein stilles Örtchen auf seine Brust tätowiert. Groucho schlägt ihm auf den Rücken, woraufhin die Schwingtür der Toilette aufgeht. Die Hand des Mannes, der soeben sein Geschäft verrichtet, ist zu dabei sehen, wie sie die Türe wieder schließt. Eine weitere möglicherweise bedauerliche Auslassung in der endgültigen Version des Drehbuchs ist der Einfall, dass Harpo eine Art Wachturm hat, mit dem er über Freedonia wachen kann, und der ihm überdies das Beobachten blonder Mädchen erleichtert.⁶⁷

Eine weitere komplette Textpassage, die aus dem vorübergehenden Skript wieder gestrichen wurde, war ein Song, den Groucho zusammen mit Mrs. Teasdale singen sollte. Das Lied sollte vermutlich kurz vor den Kriegsszenen gebracht werden und handelte von Mrs. Teasdales Wunsch, Groucho zum König des Landes zu machen, in dem sie vom

⁶⁶ Ruby, Harry, Bert Kalmar, Grover Jones, *Cracked Ice - temporary script*, January 6 1932 (sic for 1933), AMPAS, in: Louvish, Simon, *Monkey Business: the lives and legends of the Marx Brothers*, (London: Faber and Faber, 1999), S.268-269

⁶⁷ Mitchell, Glenn, *The Marx Brothers Encyclopedia*, (Richmond, GB: Reynolds & Hearn Ltd, 2008), S.102

Volk bestärkt wird und beinhaltet Grouchos Motivationsrede an seine Untertanen:

Mrs. Teasdale: "This man is too great for his position,
Without a question.

I'd like to offer this with your permission,
As a suggestion:

I really think he should be King!"

All: "We really think he should be King!

And wear a crown and everything! He should be King!"

Groucho: "Although it would please me to govern the throng –
Suppose I were King and everything went wrong?"

Mrs. Teasdale : "The King can do no wrong!"

(The war begins, shells fly – Groucho calls:)

Groucho: "We must unite against the common enemy and
concentrate our forces! Now is not the time for political temporizing.
Now is not the time for political temporizing. Now is not the time for
disintegrated loyalty. All interests must be sacrificed to the common
weal!"

(Groucho running madly on table, which Chico and Harpo are
rotating, Groucho getting nowhere:)

Groucho: "Rags are royal raiment when worn for virtue's sake. It is
far better to give than to receive. I say give all we've got! It's war!
Let's give the enemy no quarter! It's War!"⁶⁸

Nicht nur die wechselnden Titel und deren Bedeutung geben Rätsel auf, auch wie man auf den Namen Freedonia kam, ist ungeklärt. Martin A. Gardner hat in seinem Buch *The Marx Brothers as Social Critics. Satire and Comic Nihilism in Their Films* eine interessante Theorie dazu, die auf eine Anekdote aus den frühen Tagen der Brüder zurückgeht.⁶⁹ Die Marx Brothers hatten 1907, 1912 oder 1916 einen Vaudeville-Auftritt in der Stadt Nacogdoches in Texas. Wie so oft finden sich in den Biographien der Brüder unterschiedliche Jahreszahlen, aus denen man die tatsächliche nur erraten könnte. Besagter Auftritt gilt jedenfalls als Geburtsstunde der Marx Brothers, wie wir sie kennen. Da das Publikum nichts Besseres zu tun hatte, als die Vorstellung zu unterbrechen, in dem es auf die Straße lief, um sich dort ein entflohenes Maultier anzusehen,

⁶⁸ Ruby, Harry, Bert Kalmar, Grover Jones, *Cracked Ice - temporary script*, January 6 1932 (sic for 1933), AMPAS, in: Louvish, Simon, *Monkey Business: the lives and legends of the Marx Brothers*, (London: Faber and Faber, 1999), S.275

⁶⁹ Gardner, Martin A., *The Marx Brothers as Social Critics. Satire an Comic Nihilism in Their Films*, (Jefferson, USA: McFarland & Company, Inc., Pulishers, 2009)

begann Groucho, als die Zuschauer wieder ihre Plätze eingenommen hatten, diese aus Zorn lächerlich zu machen, und setzte so den Wandel zu dem ganz speziellen bissigen Humor der Brüder. Vor allem weil die Schimpftiraden das Publikum nicht erbosten, sondern ganz im Gegenteil köstlich amüsierten. Groucho änderte z.B. die Textzeilen eines romantischen Liedes zu „Nacogdoches is full of roaches“ und an anderer Stelle dichtete er „The jack-ass is the finest flower of Tex-ass“.⁷⁰ Die Publikumsbeschimpfung war ein solcher Erfolg, dass heute noch ein Gedenkzeichen an der Stelle, an der das Theater in Nacogdoches stand an sie erinnert.⁷¹ Laut Gardner könnte die Benennung des Staates im Film daher stammen, dass die Führer zur Unabhängigkeit Texas´ von Mexiko das Territorium rund um Nacogdoches *Fredonia* genannt hatten. Gardner kombiniert diesen Umstand mit der Tatsache, dass die Marx Brothers nach dem Auftritt in dieser Stadt weg von den Musikeinlagen hin zur Satire gingen, und kommt zu dem Schluss, dass dieser Ort eine besondere Wichtigkeit für die Brüder hat und so Namensgeber für den imaginären Staat in *Duck Soup* sein könnte.⁷² Diese Theorie scheint jedoch etwas weit hergeholt, vor allem wenn man bedenkt, dass die genannten Kämpfe um die Unabhängigkeit Texas´ zwischen dem 21.Dezember 1826 und dem 23.Januar 1827 stattfanden, also fast 100 Jahre vor dem Auftritt der Marx Brothers.⁷³ Weiters gibt es keine Informationen, ob die Marx Brothers von diesen historischen Ereignissen rund um Nacogdoches wussten, geschweige denn, ob dies bei den Autoren Ruby und Kalmar, auf deren Konto der Name Freedonia im Film geht, der Fall war. Eine plausiblere Begründung wäre, dass sich ebenso wie in dem ursprünglichen Namen des Nachbarstaates Amnesia, in Freedonia eine recht offene, satirische Spiegelung der höchsten Güter eben dieser Staaten darstellen lässt. So ist den Herrschenden in

⁷⁰ Crichton, Kyle, *The Marx Brothers*, (New York: Doubleday, 1950), in: Gardner, Martin A., *The Marx Brothers as Social Critics. Satire an Comic Nihilism in Their Films*, (Jefferson, USA: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2009), S.17

⁷¹ Ebenda, S.17

⁷² Crichton, Kyle, *The Marx Brothers*, (New York: Doubleday, 1950), in: Gardner, Martin A., *The Marx Brothers as Social Critics. Satire an Comic Nihilism in Their Films*, (Jefferson, USA: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2009), S.17

⁷³ Bates, W.B., *A Sketch History of Nacogdoches*, *Southwestern Historical Quarterly* 59 (4), (Texas: Texas State Historical Association, April 1956) [Retrieved 2013-11-20]

Fredonia die Freiheit das höchste Gut, natürlich vor allem die eigene, und beim Nachbarn Amnesia ist man vielleicht schon einen Schritt weiter, und beginnt die eigene Geschichte und die Freiheiten, die man einmal hatte, schleunigst zu vergessen. Aber auch das ist reine Spekulation. Ein anderer naheliegender Grund könnte sein, dass es in den USA insgesamt 14 Städte mit dem Namen Fredonia gibt, die Autoren den Namen irgendwann einmal gelesen hatten und nun durch das Hinzufügen eines zweiten e ihren erfundenen Staat mit etwas mehr Bedeutung aufluden. Interessant ist an dieser Stelle, dass nach Erscheinen des fertigen Films der Bürgermeister eines der 14 Fredonias, nämlich jenes im Staate New York einen Beschwerdebrief an Paramount schickte, in dem er schrieb:

„The name of Fredonia has been without a blot since 1817. I feel it is my duty as Mayor to question your intensions in using the name of our city in your picture.”⁷⁴

Groucho antwortete ihm in seiner unnachahmlichen Art mit folgenden Zeilen:

„Your Excellency: Our advice is that you change the name of your town. It is hurting our picture. Anyhow, what makes you think you’re Mayor of Fredonia? Do you wear a black moustache, play a harp, speak with an Italian accent, or chase girls like Harpo? We are certain you do not. Therefore, we must be Mayor of Fredonia, not you. The old gray Mayor ain’t what it used to be.”⁷⁵

Aber zurück zur Erstellung des Drehbuchs. Am 18.Januar 1933 präsentierten Ruby, Kalmar und der zu diesem Zeitpunkt noch anwesende Grover Jones das neue überarbeitete Skript für *Cracked Ice*, und Paramount setzte den Drehbeginn für den 15.Februar an.⁷⁶ Betrachtet man dieses Skript sieht man, dass die grundlegende Storyline dessen, was später *Duck Soup* werden sollte, bereits gesetzt wurde. Es

⁷⁴ Adamson, Joe, “Duck Soup 1933”, in: *Groucho, Harpo, Chico and sometimes Zeppo: a history of the Marx Brothers and a satire on the rest of the world*, (London: Coronet Books, 1976), S.224

⁷⁵ Adamson, Joe, “Duck Soup 1933”, in: *Groucho, Harpo, Chico and sometimes Zeppo: a history of the Marx Brothers and a satire on the rest of the world*, (London: Coronet Books, 1976), S.224

⁷⁶ Wesolowski, Paul G., “The Making Of Duck Soup & Flywheel, Shyster and Flywheel”, in: *Fredonia Gazette*, No.21, Winter 1988, S.7

wurden einige Passagen aus den Büchern zu *Flywheel*, *Shyster & Flywheel* wieder verwendet. So ist zum Beispiel jene Szene, in der Chico und Harpo Trentino erzählen, wie sie Grouchos Figur Firefly beschattet haben, exakt wie in Episode 1, nur dass hier nur Ravelli über einen gewissen Mr.Jones berichtet. Das Selbstgespräch, in dem sich Firefly zum Akzeptieren von Trentinos Entschuldigung überreden will, stammt aus Episode 10, und der Satz „Go and never darken my towels again“ stammt aus Episode 3.⁷⁷ Das Kabinettstreffen der Minister beinhaltet einige Zeilen aus unterschiedlichen Episoden: „You try my patience“ Episode 1; „I wash my hands of the whole case“ Episode 6; „A child of four could explain“ Episode 8; „My lunch was wrapped in the Carrington divorce papers“ Episode 9 und „Looking for a new Cashier“ aus Episode 10.⁷⁸ Eine ähnliche Zusammenstellung aus Sätzen und Pointen diverser Episoden des Hörspiels, ist jene Sequenz, in der Chico vor Gericht steht. Hinzu kommen noch Zeilen, die über den Rest des Films verteilt sind; unter anderen „You cover a lot of ground“, was Groucho zu Mrs.Teasdale sagt stammt aus Episode 6 und „I’ll give you my note for 30 days“ von Groucho an Trentino aus Episode 12.⁷⁹

Ein Satz aus Episode 25 machte den Marx Brothers Fans lange Zeit Sorgen: Groucho singt in Bezug auf eine Frau, die aufgrund Ihrer Trauer nur die schwarzen Tasten des Klaviers spielt „...and that’s why dark keys were born“, was auf ein damals populäres Lied *That’s Why Darkies Were Born* (1931) anspielt. ‘Darkies’ war zur damaligen Zeit eine abschätzig Bezeichnung für Schwarze.⁸⁰ Allerdings waren die Marx Brothers keinesfalls Rassisten, und zudem war besagtes Lied ein satirischer Blick auf das Thema Rassismus, was der Liedtext deutlich zeigt:

„Someone had to pick the cotton
Someone had to pick the corn
Someone had to slave and be able to sing
That’s why darkies were born

⁷⁷ Infos vgl. Wesolowski, Paul G., „The Making Of Duck Soup & Flywheel, Shyster and Flywheel“, in: *Freedonia Gazette*, No.21, Winter 1988, S.8

⁷⁸ Ebenda, S.8

⁷⁹ Ebenda, S.8

⁸⁰ Wesolowski, Paul G., „The Making Of Duck Soup & Flywheel, Shyster and Flywheel“, in: *Freedonia Gazette*, No.21, Winter 1988, S.8

Someone had to laugh at trouble
Though he was tired and worn
Had to be contented with any old thing
That's why darkies were born."⁸¹

Doch dies sei hier nur am Rande erwähnt.

Für die Marx Brothers, die laut Vertrag das Recht hatten, beim Drehbuch mitzureden, war das Skript jedoch noch nicht ausgefeilt genug, und so setzte Paramount drei weitere Autoren als Verstärkung an das Drehbuch: Henry Myers, Lou Breslow und Keene Thompson.⁸² Unterdessen waren die Marx Brothers ab dem 7. Februar unterwegs zum *First Annual Motion Picture Golf Tournament* in Agua Caliente in Mexiko.⁸³ Die Marx Brothers hatten die USA und damit auch die aufmerksamen Augen und Ohren der Studio-Offiziellen nicht nur verlassen, um Golf zu spielen, sondern auch um sich über wichtige Entscheidungen, ihre Karriere betreffend, klar zu werden. Sie hatten ihren Vertrag mit *Paramount Publix Corporation* abgeschlossen, wie *Paramount Pictures* von 1930 bis 1932 hieß,⁸⁴ die mittlerweile bankrott war und ihre Vermögenswerte Stück für Stück an die neu gegründete *Paramount Productions* übertrug. Die Marx Brothers waren in Sorge, dass diese Transaktion verwendet werden konnte, um sie um ihre Profitanteile an *Monkey Business* und *Horse Feathers* zu betrügen, da Paramount Publix Corporation ja nun nicht länger über Profite verfügte. Zudem sorgten sie sich, dass die neue Firma nicht zahlungskräftig genug sein würde, um ihre Honorare zu bezahlen. Diese bestanden aus 10.000 Dollar für die ersten 10 Wochen, beginnend mit den Proben und dann 20.000 Dollar pro Woche für die darauffolgenden 5 Wochen. Am 10. Februar schließlich empfahl der Anwalt Nathan Burkan

⁸¹ Holloway, Diane, *American History in Song: Lyrics From 1900 To 1945*, https://books.google.at/books?id=C1R_X2KhGlgC&printsec=frontcover&dq=american+history+in+song:+lyrics+from+1900+to+1945&hl=en&sa=X&ei=Tw6_VPeHHcGeywOS2IDICQ&ved=0CDMQ6AEwAA#v=onepage&q=american%20history%20in%20song%3A%20lyrics%20from%201900%20to%201945&f=false, (Lincoln: iUniverse.com Inc, 2001), (zuletzt verifiziert am 20.01.2015)

⁸² Wesolowski, Paul G., "The Making Of Duck Soup & Flywheel, Shyster and Flywheel", in: *Freedonia Gazette*, No.21, Winter 1988, S.7

⁸³ Infos vgl. Wesolowski, Paul G., "The Making Of Duck Soup & Flywheel, Shyster and Flywheel", in: *Freedonia Gazette*, No.21, Winter 1988, S.7

⁸⁴ IMDb, *Paramount Publix Corporation [us]*, <http://www.imdb.com/company/co0025751/>, (zuletzt verifiziert am 20.01.2015)

seinen Mandanten, den Marx Brothers, sie sollten ihren Vertrag mit Paramount kündigen, weil dieser ohne ihre Zustimmung festgesetzt worden war und Paramount den Profit-Auszahlungen der ersten beiden Filme der Marx Brothers, *The Cocoanuts* und *Animal Crackers* nicht nachkam.⁸⁵

Am 14. Februar, eine Woche vor der letzten geplanten Übertragung von Grouchos und Chicos Radio-Show, unterschrieben die beiden einen Vertrag, der sie für weitere 13 Wochen verpflichtete. Wieder wurden ihnen 6.500 Dollar pro Woche bezahlt, und 1.000 Dollar pro Woche zusätzlich für die Autoren. Zusammen mit ihrem Vertrag wurden auch die Verträge für die Charlie Chan-Geschichten und die Sendung über Orchestermusik verlängert.⁸⁶ Weil ihr Streit mit Paramount noch nicht öffentlich gemacht worden war, verlautbarten die Marx Brothers, dass sie an der West-Küste bleiben würden, bis *Cracked Ice* fertig sei, und dann nach New York zurückkehren würden. Die Marx Brothers waren nach wie vor in einer sehr guten Ausgangsposition für einen neuen Film und sehr beliebt. Ein Beweis für ihre Popularität ist unter anderem der Umstand, dass sie am 17. Februar 1933 ihre Hand- und Fußabdrücke vor dem *Graumann's Chinese Theatre* hinterließen.⁸⁷ Paramount kündigte unterdessen an, dass der Titel des Films nun *Grasshoppers* sein würde, mit der interessanten Begründung „because animal stories are so popular“ und dass der Drehbeginn nun auf den 20. Februar verschoben wurde.⁸⁸ Bereits acht Tage später jedoch verkündete *Variety*, dass die Marx Brothers Paramount verlassen hätten, aufgrund der Auseinandersetzungen bezüglich ihres Vertrags.⁸⁹ Weiters berichtete das Magazin, dass die Marx Brothers Sam Katz, Autor Sam H. Harris und Produzent Max Gordon bei deren neuer Filmproduktionsfirma unterstützen würden. Der erste Plan war Bühnenproduktionen von

⁸⁵ Wesolowski, Paul G., „The Making Of Duck Soup & Flywheel, Shyster and Flywheel“, in: *Freedonia Gazette*, No.21, Winter 1988, S.7

⁸⁶ Infos vgl. Wesolowski, Paul G., „The Making Of Duck Soup & Flywheel, Shyster and Flywheel“, in: *Freedonia Gazette*, No.21, Winter 1988, S.7

⁸⁷ Infos vgl. Wesolowski, Paul G., „The Making Of Duck Soup & Flywheel, Shyster and Flywheel“, in: *Freedonia Gazette*, No.21, Winter 1988, S.7

⁸⁸ Ebenda, S.7

⁸⁹ Wesolowski, Paul G., „The Making Of Duck Soup & Flywheel, Shyster and Flywheel“, in: *Freedonia Gazette*, No.21, Winter 1988, S.7

Gordon und Harris zu verfilmen. Harris hatte seines Zeichens die Bühnenshows *The Cocoanuts* und *Animal Crackers* produziert. Die neue gegründete Firma engagierte sechs Stars, um zwei Filme pro Jahr zu drehen und die Marx Brothers bekamen einen Vertrag angeboten, laut dem sie zwar keine Gage, aber dafür 50% der Bruttoeinnahmen erhielten. Drehbeginn für den ersten Film wäre am 1. Juni gewesen, eine Woche nach Beendigung der Radio-Show.⁹⁰ So vielversprechend dieses Angebot klang, knapp einen Monat später war schon wieder alles ganz anders. Am 14. März 1933 schrieb *Variety*, dass es nun definitiv feststand, dass sie *Cracked Ice* nicht drehen würden, dass sie aber auch nicht bei Katz-Gordon-Harris einsteigen würden.⁹¹ Sie hatten vollkommen neue Pläne gemacht und wollten sich mit einer eigenen Filmfirma selbstständig machen, um ihre eigenen Filme selbst zu produzieren. Konkretes war jedoch zum damaligen Zeitpunkt anscheinend noch nicht beschlossen. Bereits sieben Tage später wurde berichtet, dass Groucho und Chico am 28. März, nach Episode 18 ihrer Radio-Show *Flywheel, Shyster & Flywheel* nach New York reisen und erst wieder an die Westküste zurückkehren würden, wann immer sich ein neuer Film-Deal ergibt.⁹² Doch wie schon in den Wochen und Monaten davor waren Pläne hauptsächlich dazu da, um nicht eingehalten zu werden: sie blieben noch einen Monat länger in Los Angeles. Jedoch schritt in dieser Zeit ihr Projekt zur Gründung einer eigenen Firma stark voran. Da der 1. April 1933 ein Samstag war, warteten die Brüder bis zum 4. April, um die von ihnen neue gegründete *The Four Marx Brothers Inc.* eintragen zu lassen.⁹³ Harpo wurde Präsident, Chico wurde sein Sekretär und Groucho der Schatzmeister, eine Position, die ihm offensichtlich sehr lag. Obwohl Groucho beim großen Börsenkrach 1929 einen großen Teil seines Vermögens verloren hatte, war er doch ein Mensch, der mit seinem Geld sehr gut haushalten konnte und der teilweise sogar als geizig bezeichnet wurde. Da verwundert es nicht, dass bereits im

⁹⁰ Infos vgl. Wesolowski, Paul G., "The Making Of Duck Soup & Flywheel, Shyster and Flywheel", in: *Freedonia Gazette*, No.21, Winter 1988, S.7

⁹¹ Ebenda, S.7

⁹² Wesolowski, Paul G., "The Making Of Duck Soup & Flywheel, Shyster and Flywheel", in: *Freedonia Gazette*, No.21, Winter 1988, S.7

⁹³ Ebenda, S.7

früheren Paramount-Vertrag der Brüder festgelegt war, dass das gesamte Geld an Groucho ging, der es dann gerecht unter sich und seinen Brüdern aufteilte, und als sich im Oktober 1933 die *Screen Actors Guild* konstituierte, wurde Groucho auch hier zum ersten Schatzmeister ernannt.⁹⁴ Gummo, der bereits vor einiger Zeit mit seinem Bekleidungsgeschäft bankrottgegangen war, unterstützte nun seine Brüder als Businessmanager. Außerdem setzte er sich näher mit dem Distributionsgeschäft auseinander, um die produzierten Filme selbstständig vertreiben zu können. Die Marx Brothers befanden sich ab jetzt auf der sicheren Seite, da sie als Gesellschaft eingetragen und nun auch geschützt waren, falls der Paramount-Vertrag noch gültig wäre. Im Namen ihrer Gesellschaft unterschrieben die Brüder einen 5-Jahres-Vertrag bei *Producing Artists*, der soeben gegründeten Produktionsfirma von Katz, Harris und Gordon. Der erste Film sollte *Of Thee I Sing* heißen und Norman McLeod als Regisseur haben. McLeod hatte bereits bei *Monkey Business* und *Horse Feathers* Regie geführt und überlegte aufgrund der prekären finanziellen Situation ebenfalls bei Paramount auszusteigen.⁹⁵ Der Plan war, mit den Marx Brothers eine Broadway-Show zu produzieren, die vier Monate laufen sollte, und nach drei Monaten sollte zudem begonnen werden, das Stück zu verfilmen. Weiters sollten die Marx Brothers bei sechs oder mehr Filmen Regie führen und als Autoren tätig sein, aber nicht darin auftreten.⁹⁶ Nachdem der Papierkram erledigt war, machten sich Groucho und Chico am 25. April auf den Weg nach New York, wo sie vier Tage später ankamen.⁹⁷ Zusammen mit Mary McCoy, die erneut Grouchos Sekretärin verkörperte, begannen sie an den weiteren Folgen von *Flywheel*, *Shyster & Flywheel* zu arbeiten. Doch kurz nachdem sie mit den Aufnahmen begonnen hatten, kündigte Standard Oil an, dass es die gesponserten fünf Serien aufgrund der hohen Kosten nicht weiterführen werde. Obwohl die Marx Brothers innerhalb der fünf Shows die erfolgreichsten waren, siedelten sie im gesamten Vergleich meist am unteren Ende der Top 20.

⁹⁴ Wesolowski, Paul G., "The Making Of Duck Soup & Flywheel, Shyster and Flywheel", in: *Freedonia Gazette*, No.21, Winter 1988, S.7

⁹⁵ Ebenda, S.7

⁹⁶ Ebenda, S.7

⁹⁷ Ebenda, S.8

Von da an waren die Brüder nicht mehr voll und ganz bei der Sache und ließen die Show etwas nachlässig zu Ende gehen. Man nahm nicht nur ein paar Zeilen aus den eigenen Filmen und Bühnenstücken, sondern ganze Passagen.⁹⁸

Anfang Mai traf die Brüder ein schwerer privater Schlag: ihr Vater Sam 'Frenchie' Marx starb am 11. Mai 1933 an einem Herzinfarkt in Harpos Appartement in Los Angeles.⁹⁹ Zeppo brachte den Leichnam nach New York, um den Vater an der Seite seiner Frau zu beerdigen. Was in der darauffolgenden Woche passierte und somit zu den weiteren Schritten führte, ist nicht bekannt. Es ist anzunehmen, dass die Marx Brothers begannen, an Sam Katz' Fähigkeit Geld zu lukrieren zu zweifeln, vor allem da Katz nie offen gelegt hatte, wie hoch seine Geldmittel tatsächlich waren. Ein anderer bzw. zusätzlicher Grund könnte sein, dass Paramount Pictures feststellten, dass sie bereits 100.000 Dollar in die Produktion des Films gesteckt hatten, und eine Einigung mit den Brüdern der einzige Weg war, um das Geld wieder herein zu bringen.¹⁰⁰ Wie auch immer die Dinge verliefen, *The New York Post* berichtete jedenfalls am 17. Mai, dass die Marx Brothers eine neue Komödie für Paramount mit dem Titel *Duck Soup* machen würden, bei der Leo McCarey Regie übernahm. Drei Tage später wurde von derselben Zeitung hinzugefügt, dass der Drehbeginn für Juni 1933 angesetzt wurde, und die Brüder danach wahrscheinlich *Of Thee I Sing* (1931) verfilmen würden.¹⁰¹ Dazu kam es jedoch nie, obwohl es sich bei dem Stück um das erste Musical handelte, das den Pulitzer-Preis gewann. Schließlich wurde auch zum Ausgang des Streits zwischen Paramount und den Brüdern Auskunft gegeben: die Marx Brothers hatten das Verfahren fallen lassen, und Paramount war einverstanden, die Profitanteile an *Monkey Business*, das in der Zeitung fälschlicherweise mit *Monkey Shines* betitelt wurde, mit den Brüdern zu verrechnen, und sobald neue Profitzahlungen fällig wären, könnten auch diese von den Brüdern eingefordert werden. Am

⁹⁸ Infos vgl. Wesolowski, Paul G., "The Making Of Duck Soup & Flywheel, Shyster and Flywheel", in: *Freedonia Gazette*, No.21, Winter 1988, S.8

⁹⁹ Ebenda, S.8

¹⁰⁰ Infos vgl. Wesolowski, Paul G., "The Making Of Duck Soup & Flywheel, Shyster and Flywheel", in: *Freedonia Gazette*, No.21, Winter 1988, S.8

¹⁰¹ Ebenda, S.8

22.Mai 1933 ging die letzte Episode von *Flywheel, Shyster & Flywheel* auf Sendung, und danach begann die intensive Arbeit am neuen Film.¹⁰²

McCarey war also der neue Mann für die Regie. Aus einem Interview, welches er dem Magazin *Cahiers du cinéma* im Januar 1967 gab, lässt sich erschließen, dass er zu dieser Ehre wie die Jungfrau zum Kinde kam und der Zusammenarbeit alles andere als freudig entgegen sah:

„I don't like it [*Duck Soup*] so much, you know...In fact I never chose to shoot this film. The Marx Brothers absolutely wanted me to direct them in a film. I refused. Then they got angry with the studio, broke their contract and left. Believing myself secure, I accepted the renewal of my own contract with the studio. Soon, the Marx Brothers were reconciled with the company in question and I found myself in the process of directing the Marx Brothers. The most surprising thing about this film was that I succeeded in not going crazy, for I really did not want to work with them: they were completely mad.“¹⁰³

Seine Filmemacher-Karriere begann Leo McCarey (1898-1969), der seinen Abschluss an der University of Southern California gemacht hatte, 1918 bei Universal Studios, wo er zunächst als Regieassistent von Tod Browning und später als *script supervisor* arbeitete. 1927 wechselte er zu den Hal Roach Studios, wo er den Posten des Regie- und Drehbuch-Supervisors bei über 300 Kurzfilmen unter anderen mit Charley Chase innehatte und die nächsten fünf Jahre tätig war. Er war es, der die Idee hatte, Stan Laurel und Oliver Hardy zu einem Team zusammen zu schließen und der schließlich die meisten ihrer frühen gemeinsamen Kurzfilme mit ihnen drehte. Vor allem durch diesen Geniestreich erarbeitete er sich den Ruf eines überaus kreativen und individualistischen Regisseurs.

Nach einem kurzen Intermezzo bei Fox kam McCarey zu Paramount Pictures, wo er das Autoren-Duo Ruby und Kalmar kennen lernte, als er mit ihnen *The Kid from Spain* (1932) mit Eddie Cantor drehte. Diese

¹⁰² Wesolowski, Paul G., "The Making Of Duck Soup & Flywheel, Shyster and Flywheel", in: *Freedonia Gazette*, No.21, Winter 1988, S.8

¹⁰³ Anonym, *Cahiers du cinéma*, No.7, Januar 1967, PW, in: Louvish, Simon, *Monkey Business: the lives and legends of the Marx Brothers*, (London: Faber and Faber, 1999), S.270

Kombination war offensichtlich sehr vielversprechend, da man bereits im darauffolgenden Jahr zusammen an *Duck Soup* arbeitete.¹⁰⁴

Genauso wie sich die Marx Brothers über die Jahre einen Ruf bei ihren Kollegen und dem Publikum erworben hatten, war dies auch bei McCarey der Fall. Er hatte eine Art, jeden seiner Filme auf eine sehr spontane und vielfältige Art zu dominieren. Manchmal improvisierte er so exzessiv auf der Probebühne, dass die Schauspieler gar nicht mehr wussten, wie ihnen geschah. Manche der pantomimischen Einlagen und Gesten, die er vollführte, um seine Mitmenschen zu unterhalten und zum freien Spiel zu motivieren, waren so einprägsam, dass sie sogar von Schauspielern übernommen wurden und in diversen Filmen wiederzufinden sind. So heißt es, dass manche der Gesten und mimischen Charakteristika von Stan Laurel eigentlich von McCarey stammen. Seine Inspirationen bezog er oft durch Klavierspielen oder indem er seiner Crew Geschichten erzählte. Hatte er dann eine Idee für eine Szene, arbeitete er mit großem Enthusiasmus daran. Diese teilweise etwas unorthodoxe Arbeitsweise ließ so manchen Schauspieler verzweifeln. So zum Beispiel Cary Grant der in einem von McCareys bekanntesten Filmen *The Awful Truth* (1937) mitspielte und einige Zeit brauchte, um von den Improvisationen nicht mehr verunsichert, sondern beflügelt zu werden. McCarey hatte eine besondere Vorliebe für die kleinen, aber zahlreichen Schwächen und charakterlichen Feinheiten der Menschen, weshalb leichte romantische Komödien eher sein Terrain waren, als allzu harte Possen und Satiren. Nicht umsonst waren seine erfolgreichsten Filme meist komödiantische Studien über menschliche Konflikte, einmal hitzig-leidenschaftlich, einmal unterkühlt-trocken, aber stets vielschichtig und fein gezeichnet.¹⁰⁵ Sein Regie-Kollege Jean Renoir meinte einmal über ihn:

¹⁰⁴ Infos vgl. Mitchell, Glenn, *The Marx Brothers Encyclopedia*, (Richmond, GB: Reynolds & Hearn Ltd, 2008), S.186 und Koller, Michael, *Duck Soup*, <http://sensesofcinema.com/2001/cteq/duck/>, (zuletzt verifiziert am 25.03.2013)

¹⁰⁵ Infos vgl. Adamson, Joe, "Duck Soup 1933", in: *Groucho, Harpo, Chico and sometimes Zeppo: a history of the Marx Brothers and a satire on the rest of the world*, (London: Coronet Books, 1976), S.209-210

„Er versteht die Menschen – wahrscheinlich sogar besser als jeder andere in Hollywood.“¹⁰⁶

Gekrönt wurde seine Karriere von dem bereits erwähnten *The Awful Truth* (1937) und *Going My Way* (1944) für die er jeweils mit dem Regie-Oscar ausgezeichnet wurde, sowie *Love Affair* (1939) für den er sowohl den Oscar für das beste Drehbuch, als auch für den besten Film erhielt. Auch die Marx Brothers hielten ihn für einen hervorragenden Regisseur und wollten unbedingt mit ihm zusammen arbeiten, wie wir bereits aus seinem Interview erfahren haben. Dies zeigt auch eine Aussage von Groucho im Zuge der Wiederentdeckung und Lobpreisung ihres Films *Duck Soup* in den 1960er Jahren, als er kurz und bündig erklärte warum der Film die Qualität hat, die er eben hat: „McCarey directed it.“¹⁰⁷

McCarey hatte einen ganz bestimmten Stil und wollte diesen auch um jeden Preis beibehalten, was wohl auch eine der hauptsächlichen Schwierigkeiten bei der Zusammenarbeit mit den Marx Brothers war, die meist ohne Regeln und ebenfalls einem sehr eigenen Stil unterwegs waren, der obendrein stellenweise sehr hart, direkt und bitterböse sein konnte. Norman Z. McLeod, der mit den Marx Brothers *Monkey Business* und *Horse Feathers* gedreht hatte, war im Vergleich ein Regisseur, der keinen spezifischen Stil hatte, und gerade diese Tatsache machte ihn vielleicht so gut kompatibel mit den Marx Brothers.¹⁰⁸ McCarey selbst meinte auch, dass er den Film nicht als ideal für seine Arbeitsweise erachtete, da vor allem bei Groucho der Humor sehr stark im Dialog haftete, und McCarey jemand war, der schon aufgrund seiner Herkunft aus dem Stummfilm-Komödien lieber mit den Varianten des körperlichen Humors arbeitete. Deshalb bevorzugte er von den vier Charakteren der Marx Brothers auch eindeutig Harpo.¹⁰⁹ Für *Duck Soup* wie für sehr viele

¹⁰⁶ Hobsch, Manfred, *Film ab: Die Marx Brothers*, (Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2001), S.93

¹⁰⁷ Infos vgl. Mitchell, Glenn, *The Marx Brothers Encyclopedia*, (Richmond, GB: Reynolds & Hearn Ltd, 2008) , S.186

¹⁰⁸ Infos vgl. Adamson, Joe, „Duck Soup 1933“, in: *Groucho, Harpo, Chico and sometimes Zeppo: a history of the Marx Brothers and a satire on the rest of the world*, (London: Coronet Books, 1976), S.210

¹⁰⁹ Infos vgl. Anonym, *Cahiers du cinéma*, No.7, Januar 1967, PW, in: Louvish, Simon, *Monkey Business: the lives and legends of the Marx Brothers*, (London: Faber and Faber, 1999), S.267

andere gelungene, große Filme der Geschichte gilt wohl, wenn Individualisten aufeinander treffen, kann dabei ein grandioses Meisterwerk entstehen, aber der Weg dorthin ist oft ein holpriger und beschwerlicher.

Doch zurück zu den Arbeiten am Drehbuch. Sheekman und Perrin kamen nach Los Angeles zurück, nachdem ihre Arbeit an *Flywheel, Shyster & Flywheel* beendet war. McCarey setzte sie umgehend an das Drehbuch von Ruby und Kalmar. Er wollte nicht nur mehr Gags, sondern auch mehr von seinem persönlichen Stil hinein bringen. So wollte er mehr Konflikt und Gefühl zwischen Firefly und Trentino. Um ihnen eine ruhige Umgebung zu bieten, ließ McCarey die beiden Autoren in seinem Strandhaus in Malibu arbeiten. Bevor sie eine endgültige Version präsentierten, testeten sie die Gags noch zusammen mit den Brüdern aus. Man probierte die Sketches und Witze aneinander aus und versuchte, möglichst viel in das Drehbuch zu packen. Allerdings waren alle alte Hasen der Bühne und der gepflegten Satire und irgendwann scheint jeder Witz einen Bart zu haben, was die Auswahl zusätzlich erschwert. Groucho erzählte mit ironischem Unterton, dass es eine gute Methode war, einen Gag bei Zeppo zu testen. Wenn der ihn mochte, warfen die Autoren ihn raus.¹¹⁰ Zeppo war es auch, dessen Liebesgeschichte mit der Tänzerin Vera Marcal, gespielt von Raquel Torres, im Laufe der Umbauarbeiten am Skript gestrichen wurde, zusammen mit dem Liebeslied *Keep on Doin' What You're Doin'* (1934), das ein Jahr später in der Wheeler & Woolsey-Komödie *Hips, Hips Hooray* verwendet wurde. Zeppo wurde stattdessen wie bereits in *Animal Crackers* Grouchos Sekretär, was vermutlich mit ein Grund war, warum er sich nach *Duck Soup* aus dem Quartett verabschiedete.¹¹¹

In einer vorläufigen Version des Drehbuchs vom 22. Juni gibt es eine absurde, aber auch amüsante finale Szene: ein Anschlag auf Trentino schlägt fehl und reißt stattdessen die vier Marx Brothers in den Tod, die

¹¹⁰ Infos vgl. Adamson, Joe, "Duck Soup 1933", in: *Groucho, Harpo, Chico and sometimes Zeppo: a history of the Marx Brothers and a satire on the rest of the world*, (London: Coronet Books, 1976), S.216

¹¹¹ Infos vgl. Mitchell, Glenn, *The Marx Brothers Encyclopedia*, (Richmond, GB: Reynolds & Hearn Ltd, 2008), S.103

schließlich als Engel, Harpo natürlich passenderweise Harfe spielend, gen Himmel schweben. Trentino kommt als Engel hinzu und sagt: „Well, where we´re going there´ll be peace and happiness“, während Harpo beginnt, mit seiner Schere Trentinos Flügel abzuschneiden. Trentino fährt fort: „Think of all the trouble we had down below just because I called you an upstart.“¹¹² Als er erneut die Beleidigung erwähnt, nimmt Groucho ein Paar Handschuhe hervor, schlägt Trentino, und der Streit entbrennt erneut. Die Szene schaffte es aber nicht einmal mehr in die erste Version des finalen Drehbuchs.¹¹³

Das endgültige Skript wurde schließlich am 11.Juli 1933 präsentiert, doch so endgültig wie es schien war es nicht, denn nachdem die anschließenden Proben vorüber waren, war die Hälfte der Ideen wieder verschwunden.¹¹⁴ Ein Einfall, der blieb, war der von McCarey, Harpo zwei Scheren in die Hände zu drücken, damit er von nun an jeder Sache und jedem Kleidungsstück ein neu definiertes Ende bereiten konnte. McCarey wollte außerdem über eine Szene klar machen, dass Chico Erdnussverkäufer ist, und kam so auf die Idee mit der Streitszene zwischen Chico, Harpo und dem Limonadenverkäufer. Letzterer wurde schließlich dargestellt von Edgar Kennedy (1890-1948), der vor seiner Karriere beim Film als Boxer und als Vaudeville-Künstler tätig war. Schließlich kam er zu den Hal Roach Studios, wo er an geschätzten 500 Filmen mitwirkte, unter anderen zusammen mit Laurel & Hardy, Chaplin und Roscoe Arbuckle. Außerdem war er eines der Original-Mitglieder der berühmten Keystone Kops. Kennedy wurde in seiner Karriere meist auf die komödiantischen Typen festgelegt, die schnell die Fassung verlieren. Sein Markenzeichen war der *Slow Burn*, eine Handbewegung, bei der er mit der flachen Hand über seine Stirn und weiter über sein ganzes Gesicht fuhr, um sein erhitztes Gemüt zu beruhigen. Diese Geste sieht man auch in jener Szene in *Duck Soup* sehr gut, in der er sich als Limonadenverkäufer seine nicht vorhandenen Haare rauft. Später

¹¹² Mitchell, Glenn, *The Marx Brothers Encyclopedia*, (Richmond, GB: Reynolds & Hearn Ltd, 2008), S.102

¹¹³ Ebenda, S.102

¹¹⁴ Adamson, Joe, „Duck Soup 1933“, in: *Groucho, Harpo, Chico and sometimes Zeppo: a history of the Marx Brothers and a satire on the rest of the world*, (London: Coronet Books, 1976), S.217

arbeitete er noch bei RKO, wo er in Harold Lloyds Comeback-Filmen mitwirkte und vereinzelt auch eher ungewöhnliche Rollen spielte.¹¹⁵ Für die Entwicklung der soeben erwähnten Szene, holte McCarey Harpo als Chicos Partner hinzu und ließ die beiden gemeinsam mit Kennedy vier Tage lang in alter Hal Roach-Tradition alte Sketches improvisieren und filmen. Dass er Stummfilmroutinen in den Film einbauen wollte, sorgte bei der gesamten Belegschaft für Zwiespalt. Groucho meinte zum Beispiel, dass viele der Einfälle bereits mit den Keystone Kops ausgedient hätten, und man hielt es für unpassend als Ergänzung zum Humor der Marx Brothers. Harpo war etwas empfänglicher für McCareys Ideen, was nicht weiter verwunderlich ist, da er als stumme Figur ohnehin nur über körperlichen Witz arbeiten konnte und ihm so die Stummfilmkomik näher lag als den anderen Brüdern. Aber alle, auch die Autoren waren sich unsicher, wo dieser neue Weg hinführen würde.¹¹⁶

Neben den Szenen, die er ergänzte, wurde auch einiges wieder heraus gestrichen. Eine Hauptszene des Films wurde von McCarey komplett aus dem Skript genommen. Jene sollte in einem Theater spielen, und sie bestand aus einem Tango-Tanz, der in einem riesigen Chaos endet und einem Song in dem Groucho über seine diktatorischen Ambitionen sprach:

“Of course you´re all aware
A king must have an heir
Someone to pass the family name along
Will someone tell me where
I´ll ever get an heir
If a King can do no wrong!”¹¹⁷

Weiters beinhaltete die Szene zwei Dialoge, die eine gute Chance gehabt hätten, Klassiker zu werden. Ersterer zwischen Groucho und Chico:

¹¹⁵ Infos vgl. Mitchell, Glenn, *The Marx Brothers Encyclopedia*, (Richmond, GB: Reynolds & Hearn Ltd, 2008), S.164 und Wikipedia

¹¹⁶ Infos vgl. Adamson, Joe, “Duck Soup 1933”, in: *Groucho, Harpo, Chico and sometimes Zeppo: a history of the Marx Brothers and a satire on the rest of the world*, (London: Coronet Books, 1976), S.217-218

¹¹⁷ Adamson, Joe, “Duck Soup 1933”, in: *Groucho, Harpo, Chico and sometimes Zeppo: a history of the Marx Brothers and a satire on the rest of the world*, (London: Coronet Books, 1976), S.218

Groucho: „You haven't been still a moment since you've been here. You act as if you had neurosis.“

Chico: „I no gotta new-rosis. My uncle he's got a flower shop...he's gotta new-rosis.“¹¹⁸

Zweiterer zwischen Mrs.Teasdale und Chico:

Mrs.Teasdale: „If his Excellency doesn't get here soon, he'll miss the whole performance.“

Chico: „He's-a not missing anything. He's backstage with the girls.“

Mrs.Teasdale: „Backstage with the girls? What could he be doing there?“

Chico: „Well, he could be playing solitaire, but I don't think so.“¹¹⁹

Die Szene wurde durch jene ersetzt, in der Harpo und Chico die Kriegspläne aus Mrs.Teasdales Haus stehlen wollen und anschließend die Spiegelszene vollführen. Man könnte also sagen, dass eine sehr gute Alternative gefunden wurde, besonders wenn man bedenkt, dass der absurde Tanz vor dem Spiegel, die vermutlich bekannteste Sequenz aus dem Film geworden ist, und das obwohl sich das Team, allen voran die Autoren, anfangs nicht sicher waren, was sie von dem Einbauen dieses Vaudeville-Klassikers halten sollten.¹²⁰ Neben den allgemeinen Anleihen, die McCarey an der Stummfilmzeit nahm, waren auch ein paar Gags dabei, die aus seiner persönlichen Arbeit mit dem Komiker-Duo Laurel und Hardy stammten. Die eben erwähnte Szene, in der Harpo und Chico versuchen in Mrs.Teasdales Haus einzubrechen, erinnert zum Beispiel sehr stark an eine Szene aus *Early to Bed* aus 1928.¹²¹ Die Szene danach, in der die beiden Brüder versuchen, möglichst leise zu sein und dabei mehr Krach veranstalten als eine Schar Kinder in einem Erlebnispark, findet sich in ähnlicher Form in dem Film *Night Owls* aus

¹¹⁸ Adamson, Joe, „Duck Soup 1933“, in: *Groucho, Harpo, Chico and sometimes Zeppo: a history of the Marx Brothers and a satire on the rest of the world*, (London: Coronet Books, 1976), S.218

¹¹⁹ Ebenda, S.218

¹²⁰ Infos vgl. Adamson, Joe, „Duck Soup 1933“, in: *Groucho, Harpo, Chico and sometimes Zeppo: a history of the Marx Brothers and a satire on the rest of the world*, (London: Coronet Books, 1976), S.218

¹²¹ *Early to Bed*, Regie: Emmett J. Flynn, USA 1928, in: YouTube, *Laurel and Hardy in „Early to Bed“ (1928)*, <https://www.youtube.com/watch?v=2MkUj8cWJco>, (zuletzt verifiziert am 20.01.2015)

1930¹²², bei dem James Parrott Regie führte und ein anderes bekanntes Gesicht mitspielte, Edgar Kennedy. Die berühmte Spiegelszene, bei der es sich wie bereits erwähnt, um einen Klassiker aus dem Vaudeville handelt, war dementsprechend noch länger her als McCareys Zeiten bei Hal Roach und findet sich zum Beispiel auch in einem von Charly Chaplins frühen Kurzfilmen *The Floorwalker* (1916)¹²³ wieder.¹²⁴ Laut *Variety* sei dieser Sketch ursprünglich von den Schwartz Brothers erfunden worden.¹²⁵ Auch in Bezug auf den rätselhaften Titel des Films *Duck Soup* wurde oftmals angenommen, er wäre eine Referenz auf einen Laurel & Hardy-Kurzfilm, bei dem McCarey Regie führte und der denselben Namen trug. Ob dies jedoch tatsächlich der Fall ist, konnte nie ganz geklärt werden. Michael Quinion gibt auf seiner Internetseite *World Wide Words* an, der Ausdruck *Duck Soup* wäre ein Synonym für eine leichte Aufgabe.¹²⁶ Dies könnte man in Bezug auf den Inhalt des Films so deuten, dass Grouchos Figur Firefly der Meinung ist, ein Land zu führen wäre ein entspanntes Unterfangen. Groucho selbst gab eine andere Erklärung:

„Take two turkeys, one goose, four cabbages, but no duck, and mix them together. After one taste, you´ll duck soup for the rest of your life.“¹²⁷

Rainer Köppl hat für diese Beschreibung eine sehr schöne deutsche Übersetzung entwickelt:

„Nimm zwei Puter (die Politiker Trentino und Firefly), die mit geschwellenem Kamm aufeinander losgehen, ´keine´ Ente, aber eine dumme Gans (die Dumont) und vier Kohlköpfe (die vier ´Marx

¹²² *Night Owls*, Regie: James Parrott, USA 1930, in: YouTube, *Laurel And Hardy Night Owls*, <http://www.youtube.com/watch?v=54zjNsUoCUw>, (zuletzt verifiziert am 20.01.2015)

¹²³ *The Floorwalker*, Regie: Charles Chaplin, USA 1916, in: YouTube, „*The Floorwalker*“ (1916) – *Charlie Chaplin*, https://www.youtube.com/watch?v=KHI5p_LNu3w, (zuletzt verifiziert am 20.01.2015)

¹²⁴ Mitchell, Glenn, *The Marx Brothers Encyclopedia*, (Richmond, GB: Reynolds & Hearn Ltd, 2008), S.102

¹²⁵ Ebenda, S.103

¹²⁶ Coniam, Matthew, *Duck Soup: Annotated guide*, <http://marxcouncil.blogspot.co.at/2010/03/duck-soup-annotatetd-guide.html>, (zuletzt verifiziert am 20.03.2013)

¹²⁷ Coniam, Matthew, *Duck Soup: Annotated guide*, <http://marxcouncil.blogspot.co.at/2010/03/duck-soup-annotatetd-guide.html>, (zuletzt verifiziert am 20.03.2013)

Brothers'). Nach einem Schluck hast du genug von 'Duck Soup'...'¹²⁸

Um sich für den unverständlichen Titel quasi zu entschuldigen, inszenierte man im Vorfeld des Films, um diesen zu promoten, eine Entenjagd. Die Fans sollten Enten fangen, die bei einem großen Dinner zu Entensuppe verarbeitet werden sollten. Eine weitere kuriose Idee war das Auffordern eine Enten-Parade zu formen. Mit folgendem Text forderte man die Fans zum Mitmachen auf:

„Try a duck parade!...dig up four boys, dress them appropriately (as the Brothers)...let them lead the parade. Promote the ducks from a poultry market or farmer. Tie them together on a long string. The ducks will not stay in line but that will only add to the confusion and the excitement.“¹²⁹

3.2. Die Dreharbeiten und die Werbung

Die im Sommer 1933 beginnenden Dreharbeiten waren von Anfang an ein Kampf, da McCarey seine eigene Arbeitsweise durchziehen wollte, während die Marx Brothers auftauchten, wann es ihnen passte, aus den Proben Gag-Sessions machten und dann pünktlich um 18h gingen, weil es so in ihren Verträgen stand. Angeblich wurde 'Read my contract' zum Standard-Satz am Set.¹³⁰ Eine Anekdote besagt, dass es McCarey eines Tages zu viel war, und er sich an den Brüdern rächte. Er sagte, er müsse ein Telefonat führen, nur um in sein Auto zu steigen und zu Frau und Kindern zu fahren. Sein Assistent spielte mit und vertröstete die Belegschaft immer weiter, bis er um 18h sagte, dass McCarey zu Hause sei und die Szene morgen früh mit den Brüdern fertig drehen würde. Da sich die Marx Brothers am laufenden Band ähnliche Aktionen leisteten, konnten sie nicht wirklich protestieren. Wenn diese Geschichte stimmt,

¹²⁸ Köppl, Rainer, „II. Marxismus aus zweiter Hand“, in: *Ikonen unter Druck: Hitchcock, die Marx Brothers und Dracula; zur Archäologie der Populärkultur*, (Wien: Univ., Habil.-Schr., 2003), S.177

¹²⁹ Paramount Pictures, *Duck Soup Press Books*, LCMP, (Los Angeles: Paramount Pictures, 1933), in: Louvish, Simon, *Monkey Business: the lives and legends of the Marx Brothers*, (London: Faber and Faber, 1999), S.271

¹³⁰ Infos vgl. Adamson, Joe, "Duck Soup 1933", in: *Groucho, Harpo, Chico and sometimes Zeppo: a history of the Marx Brothers and a satire on the rest of the world*, (London: Coronet Books, 1976), S.220

wäre McCarey einer der wenigen, denen es gelang, den Marx Brothers einen Streich zu spielen, und der es noch dazu so gut plante, dass er weit weg war, wenn er ihren Ärger zu spüren bekommen hätte.¹³¹

Für die Rolle der Mrs. Teasdale wurde Margaret Dumont zurück ins Team geholt, auf die man bei *Monkey Business* (1931) und *Horse Feathers* (1932) verzichtet hatte. Ein Schritt, der laut Groucho zu den weniger weisen Entscheidungen zählte. Vermutlich wollte man zumindest etwas Bewährtes im Film belassen, wenn man schon auf einige andere Charakteristika wie die Piano- und Harfensoli und einen zusätzlichen Song von Groucho verzichtete, was den Film mit 70 Minuten zum kürzesten der Brüder machte.¹³²

Margaret Dumont (1882 – 1965), die von Groucho einmal als ‘the fifth Marx Brother’ bezeichnet wurde, war bereits als Teenager für Operngesang und Schauspiel ausgebildet worden und trat in Europa und den USA als Daisy Dumont (ihr richtiger Name war Daisy Juliette Baker) später als Margaret Dumont auf, bis sie 1910 den Millionen-Erben John Moller Jr. heiratete und sich aus dem Theaterleben zurück zog. Als ihr Ehemann 1918 unerwartet starb, kehrte sie an den Broadway zurück und machte sich vor allem in Musik-Komödien einen Namen. 1925 trat sie zum ersten Mal zusammen mit den Marx Brothers in der Bühnenversion von *The Cocoanuts* auf, daraufhin folgten 1928 die Bühnenshow *Animal Crackers* und 1929 und 1930 die Verfilmungen dieser beiden Stücke. In den darauffolgenden Jahren folgten fünf weitere Filme mit den Brüdern: *Duck Soup* (1933), *A Night at the Opera* (1935), *A Day at the Races* (1937), *At the Circus* (1939) und *The Big Store* (1941). Sie spielte stets eine reiche, verwitwete, nicht mehr ganz junge Naive, die Groucho und seinen Ambitionen, die für gewöhnlich unlauterer Natur sind, mit ihrem Einfluss entgegen kommt und ihm zu einer Position verhilft, für die er keinerlei Kompetenzen mitbringt. Beflügelt wird sie dabei von seinen meist nicht besonders schmeichelhaften Bekundungen der Zuneigung,

¹³¹ Infos vgl. Adamson, Joe, “Duck Soup 1933”, in: *Groucho, Harpo, Chico and sometimes Zeppo: a history of the Marx Brothers and a satire on the rest of the world*, (London: Coronet Books, 1976), S.221

¹³² Ebenda, S.222

wobei sie selbst die schlimmsten Frechheiten verzeiht, wenn man ihr hin und wieder Wertschätzung ob ihrer Taten entgegen bringt. Für ihre Rolle der Emily Upjohn in *A Day at the Races* gewann sie den 'Best Supporting Actress Award' bei den Screen Actors Guild Awards. Zu diesem Anlass bemerkte die Filmkritikerin Cecelia Ager:

„There ought to be a statue erected, or a Congressional Medal awarded, or a national holiday proclaimed, to honor that great woman, Margaret Dumont, the dame who takes the raps from the Marx Brothers.“¹³³

Das Gerücht, dass Dumont die Scherze der Marx Brothers nie verstanden hatte, hielt sich über Jahre hartnäckig, war jedoch nicht korrekt. Als professionelle Schauspielerin behielt sie ihrer Rolle entsprechend eine stoische Miene, ungeachtet der Gags und Wortwitze, die ihr entgegen geschleudert wurden. Dass sie Grouchos Humor sehr wohl verstand, zeigt ein Auftritt zusammen mit Groucho in der ABC-Show *Hollywood Palace* 1965, bei dem sie schwer zu tun hat, ihre Erheiterung zu unterdrücken. Doch das Arbeiten mit den Marx Brothers war nicht immer zum Lachen. Dumont selbst erzählte, wie sie angeheuert wurde, um die Komödien „dramatisch auszubalancieren“ und durch die ständigen Streiche, wie das Verstecken von Fröschen im Bad und das Wegziehen von Stühlen, nach drei Wochen der Zusammenarbeit kurz vor einem Nervenzusammenbruch stand. Doch all das konnte sie offenbar nicht erschüttern, und sie bereute keine Minute.¹³⁴

Nach dem letzten Film mit den Marx Brothers, spielte sie zusammen mit W. C. Fields, Abbott & Costello, Laurel & Hardy, Red Skelton, Jack Benny sowie mit Wheeler & Woolsey und Danny Kaye. In ihrem letzten Film *What a Way to Go!* (1964) spielte sie als Shirley MacLaines

¹³³ Alexander, Shana, *Happy Days: My Mother, My Father, My Sister & Me*, https://books.google.de/books?id=L0kVBgAAQBAJ&pg=PT29&lpg=PT29&dq=cecelia+ager+margaret+dumont&source=bl&ots=XOGXPxF3Dy&sig=JCNktihqHBibWnLUpAEKNkYoGgQ&hl=de&sa=X&ei=bLW_VliNDZDvalqsgPgL&ved=0CDQQ6AEwAw#v=onepage&q=cecelia%20ager%20margaret%20dumont&f=false, (USA: Doubleday, 1995), (zuletzt verifiziert am 20.01.2015)

¹³⁴ Infos vgl. Brandlmeier, Thomas, *Filmkomiker. Die Errettung des Grotesken*; (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1983), S.124-125 und Hobsch, Manfred, *Film ab: Die Marx Brothers*, (Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2001), S.42-44

streitsüchtige Mutter, in bis dato unbekannter Manier, vor allem für alle, die sie nur aus den Filmen der Marx Brothers kannten, obwohl man auch hier ihre damenhafte Gestik und Mimik wieder erkennt.

Durch das häufige gemeinsame Auftreten in den Filmen, fragten die Leute oft nach, ob Groucho und Dumont im echten Leben verheiratet seien. Obwohl dem nicht so war, hatte Groucho eine sehr hohe Meinung von ihr. Dies zeigt sich nicht nur an dem Umstand, dass sie neben seinen Brüdern, seiner Mutter und seiner damaligen Lebensgefährtin in der Rede zur Verleihung des Academy Awards für sein Lebenswerk von ihm erwähnt wurde, sondern auch an seinen Aussagen zu ihrer Person. Zum Beispiel als er über die letzte gemeinsame Begegnung berichtete:

„Sie war eine große, gut aussehende Frau. Sie sah aus, als käme sie aus der High Society. Ich war in der letzten Show, in der sie auftrat – in ‘The Hollywood Palace’. Ich werde es nie vergessen. Nach der Show stand sie am Bühnenausgang mit einem (sic!) Rosenstrauß, den sie sich wahrscheinlich selber geschickt hatte. Ein Mann in einem schäbigen Auto kam und holte sie ab. Ein paar Wochen später starb sie. Sie war immer eine Dame, ein wundervoller Mensch. Starb ohne einen Pfennig Geld.“¹³⁵

Nachdem man die passende Leading Lady gefunden hatte, ging es zurück an die Arbeit am Text. Einige Passagen wurden noch gestrichen oder verändert, und an anderer Stelle fügten die Gag-Men Pointen hinzu. So zum Beispiel Arthur Sheekman, von dem der Ausruf „Go and never darken my towels again!“, was eine anzüglichere Version der Redewendung „Go and never darken my doorstep again“ sein könnte, und der Appell eines Mannes, der auf der Toilette eingesperrt ist: „Let me out of here, or throw me a magazine.“ stammen.¹³⁶

Die Dreharbeiten zu *Duck Soup* standen nicht nur unter dem Schatten der teilweise zwischenmenschlichen Schwierigkeiten am Set, sondern auch unter den politischen Vorzeichen von 1933. Anfang des Jahres, genauer gesagt am 30. Januar 1933 hatte Adolf Hitler in Deutschland

¹³⁵ Hobsch, Manfred, *Film ab: Die Marx Brothers*, (Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2001), S.44

¹³⁶ Adamson, Joe, „Duck Soup 1933“, in: *Groucho, Harpo, Chico and sometimes Zeppo: a history of the Marx Brothers and a satire on the rest of the world*, (London: Coronet Books, 1976), S.222

sein Amt als Reichskanzler angetreten. Harpo berichtet in seiner Biographie *Harpo Speaks!* darüber, dass der Dreh zu *Duck Soup* für ihn der schwerste Job war, den er je machen musste. Nicht aufgrund unangenehmer Kollegen oder halsbrecherischer Stunts, sondern wegen Hitlers Reden. Diese wurden in die USA übertragen, und da jemand ein Radio zum Set mitgebracht hatte, wurden die Dreharbeiten zwei Mal unterbrochen, um Hitlers 'Geschrei' zu hören.¹³⁷ Dadurch erfuhren sie, dass Hindenburg verstorben und Hitler nun Diktator von Deutschland war. Auch dass er damit drohte, den Vertrag von Versailles zu ignorieren und entgegen den Bestimmungen, eine deutsche Marine und Luftwaffe aufbauen wollte. Zudem drohte er Österreich und Teilen der Tschechoslowakei mit der Annektierung und den Juden allgemein mit der Aberkennung der Staatsbürgerschaft. Harpo schreibt, dass er bis dahin noch nie reine Wut empfunden hatte, doch bei Hitler überkam ihn zum ersten Mal das Bedürfnis, einen Menschen ohne Zurückhaltung zusammen zu schlagen. Er erzählt weiter, dass viele seiner Mitmenschen über seinen Zorn verwundert waren, da sie davon ausgingen, dass Hitler nur ein kurzes, nicht ernstzunehmendes Übel wäre, das bald wieder von der Bildfläche verschwinden würde, ebenso wie sein Alter Ego Mussolini. Er erzählt weiter, dass es aber auch ein untrügliches Zeichen von einem seiner Freunde gab, dass es sich bei Hitler um einen gefährlichen Menschen handelt. Sam Harris, von dem wir schon im Vorfeld gehört haben, hätte über den Diktator gesagt:

„Harpo, dieser Hitler ist kein sehr angenehmer Zeitgenosse.“¹³⁸

Dies sei das Übelste gewesen, das Sam Harris jemals über einen anderen lebenden Menschen gesagt hätte.¹³⁹ In diesem Zusammenhang ist es interessant zu betrachten, dass *Duck Soup* als politische Satire gesehen wurde oder auch als Antwort auf Chaplins *The Great Dictator* (1940), auch wenn *Duck Soup* vom Publikum schlicht und einfach als Marx Brothers-Komödie wahrgenommen wurde. Vinzenz Hediger meint,

¹³⁷ Marx, Harpo; *Harpo spricht! Harpo Marx erzählt sein Leben*; (Hamburg: Luchterhand, 1992), S.272

¹³⁸ Ebenda, S.272

¹³⁹ Ebenda, S.272

dass die Marx Brothers weniger Kriegskritiker sind, sondern dass ihre Filme „in die Hauptströmungen der Populärkultur ihrer Zeit eingebettet“¹⁴⁰ zu verstehen sind. Fragt man die Leute, die den Film gemacht haben, hört man von einer politsatirischen Intention kaum etwas. McCarey sagte nur sehr allgemein gehalten, dass der Film Diktatoren veräppeln solle. Harry Ruby wiederum meinte trocken:

„We wrote shows and movies for only one purpose: Entertainment. That was all there was to it!“¹⁴¹

Arthur Sheekman erläutert die Situation bzw. seine Ansicht etwas ausführlicher. Für ihn ist das Genre der Komödie der beste Weg, um spießige Leute und Denkmuster zu verärgern oder zu verunsichern, was aber für ihn noch lange nicht heißt, einen Schritt weiter zu gehen und allgemein Sozialkritik zu üben. Die Komödie schafft es meist ganz von selbst, Kritik an etwas zu üben, und der Humor der Marx Brothers übt seiner Meinung nach Kritik an jedem, der überheblich ist.¹⁴² Sein Kollege Nat Perrin gibt wohl die passendste Erklärung:

„It is possible that whatever satire is there kind of crept into it because that was the way the men involved thought.“¹⁴³

Ein Filmdreh, besonders einer wie der zu *Duck Soup* ist immer eine Teamarbeit und sowohl durch die Dialoge der geübten Autoren, als auch durch das Improvisieren der Marx Brothers wurden wohl ganz von selbst persönliche Ansichten in das Spiel eingefügt, ohne dass eine konkrete Absicht dahinter steckte. Dass die Satire im Film zum Beispiel die persönliche Meinung der Marx Brothers durchaus widerspiegelt, zeigt eine Aussage Grouchos zum Vietnamkrieg, nämlich dass er nicht in den Krieg ziehen würde, wenn er ein junger Mann wäre. Er würde nach

¹⁴⁰ Hediger, Vinzenz, *Die Marx Brothers im Krieg*, in: Heller, Heinz B., Matthias Steinle, „Filmgenres. Komödie“, (Stuttgart: Reclam, 2005), S.131

¹⁴¹ Adamson, Joe, „Duck Soup 1933“, in: *Groucho, Harpo, Chico and sometimes Zeppo: a history of the Marx Brothers and a satire on the rest of the world*, (London: Coronet Books, 1976), S.210

¹⁴² Adamson, Joe, „Duck Soup 1933“, in: *Groucho, Harpo, Chico and sometimes Zeppo: a history of the Marx Brothers and a satire on the rest of the world*, (London: Coronet Books, 1976), S.210

¹⁴³ Adamson, Joe, „Duck Soup 1933“, in: *Groucho, Harpo, Chico and sometimes Zeppo: a history of the Marx Brothers and a satire on the rest of the world*, (London: Coronet Books, 1976), S.211

Kanada, Schweden oder, wenn es nicht anders geht, auch ins Gefängnis gehen, aber dies sei kein gerechter Krieg, wenn es so etwas überhaupt gäbe. Hätte er einen Sohn mit Anfang Zwanzig, würde er ihn ermutigen, sich dem Krieg zu verweigern, denn er hätte ein Recht auf Leben.¹⁴⁴

Interessant ist an dieser Stelle auch, dass George Kaufman und Morrie Ryskind, die *Of Thee I Sing* schrieben, welches definitiv und bewusst eine Politsatire ist, die Marx Brothers nie einen Film daraus machen ließen, weil sie der Meinung waren, dass es keine politische Satire mehr sein würde, wenn die Brüder erst einmal damit fertig wären.¹⁴⁵ Die Marx Brothers hatten wohl eine eigene Art, spezifische Satire mit jener zu allgemeinen großen Themen des Lebens miteinander zu verbinden die, wollte man auf ein konkretes Thema konzentriert hinweisen und dieses komödiantisch aufs Tapet bringen, ungeeignet war. Ein interessantes Detail am Rande dieser Geschichte ist, dass der Autor Morrie Ryskind sechs Wochen vor seiner Graduierung von der Columbia University verwiesen wurde, weil er ein Anti-Kriegseditorial für das humoristische Magazin *Jester of Columbia* schrieb. Allerdings war dies noch nicht bezeichnend für seinen zukünftigen Werdegang, da er später eine konservative Kolumne bei der *Washington Star Syndicate* zum Thema Anti-Anti-Kriegspropaganda verfasste.¹⁴⁶

Die Dreharbeiten wurden schließlich im Oktober 1933 beendet und Harpo nahm die Planung seiner Reise in die Sowjetunion wieder auf. Bereits im August 1932 wollte er diese antreten, doch der Tod seines Vaters und die Verpflichtungen bei Paramount zwangen ihn dazu, die Tour zu verschieben. Am 14. November 1933 war es dann schließlich so weit: Harpo machte sich mit dem Schiff *S.S. Albert Baline* von New York aus nach Hamburg auf. Eigentlich wollte Harpo die Zwischenstation in Deutschland nutzen, um ein wenig das Land seiner Vorfahren kennen zu lernen. Doch gleich nach der Ankunft schlugen ihm die Folgen der

¹⁴⁴ Adamson, Joe, "Duck Soup 1933", in: *Groucho, Harpo, Chico and sometimes Zeppo: a history of the Marx Brothers and a satire on the rest of the world*, (London: Coronet Books, 1976), S.211

¹⁴⁵ Ebenda, S.211

¹⁴⁶ Adamson, Joe, "Duck Soup 1933", in: *Groucho, Harpo, Chico and sometimes Zeppo: a history of the Marx Brothers and a satire on the rest of the world*, (London: Coronet Books, 1976), S.211

grausamen Politik eines altbekannten Feindes entgegen. Er beschreibt seine Eindrücke wie folgt:

„In Hamburg sah ich die erschreckendsten, bedrückendsten Dinge, die ich je zu Gesicht bekommen hatte – mit Davidsternen und dem Wort ‘Jude’ bemalte Geschäfte, hinter halbleeren Ladentischen verstörte Menschen, die sich ängstlich duckten, als wüssten sie nicht, was sie getroffen hatte und aus welcher Richtung der nächste Schlag kommen würde. (...) Seit meiner Bar Mizwa war ich mir nicht mehr so sehr bewusst gewesen, dass ich Jude war. Es war das erste Mal, seit ich Masern gehabt hatte, dass ich mich zu krank fühlte, um zu essen.“¹⁴⁷

So schnell wie nur möglich, ging es für Harpo weiter gen Russland. Die Reise wurde von seinem guten Freund Alexander Woollcott organisiert. Die beiden waren Mitglieder im *Algonquin Round Table*. Dabei handelte es sich um einen literarischen Zirkel bestehend aus Journalisten, Schauspielern und Schriftstellern, der sich ab 1919 regelmäßig im Algonquin Hotel in Manhattan, New York, traf. Feste Mitglieder waren, neben Woollcott und Harpo unter anderem, Franklin Pierce Adams (Kolumnist der *New York Tribune*), Robert Benchley (Managing Editor bei *Vanity Fair*), Heywood Brown (Kolumnist und Sportjournalist), Marc Connelly (Dramatiker), George S. Kaufman (Dramatiker und Regisseur), Dorothy Parker (Theaterkritikerin, Schriftstellerin und Drehbuchautorin), Harold Ross (Journalist und Herausgeber von *The New Yorker*), Robert E. Sherwood (Autor und Dramatiker) und Donald Ogden Stewart (Theater- und Drehbuchautor).¹⁴⁸ Woollcott pflegte Freundschaften nach Europa und Asien und war bereits 1932 nach Russland gereist, was für einen reichen US-amerikanischen Kapitalisten und Advokat aus den Reihen Roosevelts sehr ungewöhnlich war.¹⁴⁹ Interessant ist, dass Woolcott nach seiner Reise zuerst ausgerechnet an Harpo Marx herantrat und ihn fragte, ob er an einer Tour durch die Sowjetunion interessiert wäre. Zur damaligen Zeit war es unter bekannten Persönlichkeiten verpönt und gefürchtet, sich politisch zu weit links

¹⁴⁷ Marx, Harpo, *Harpo spricht! Harpo Marx erzählt sein Leben*; (Hamburg: Luchterhand, 1992), S.238

¹⁴⁸ Fitzpatrick, Kevin C., *Members of the Round Table*, <http://www.algonquinroundtable.org/members.html>, (zuletzt verifiziert am 20.01.2015)

¹⁴⁹ Louvish, Simon, *Monkey Business: the lives and legends of the Marx Brothers*, (London: Faber and Faber, 1999), S.262

aufzuhalten. Die Angst vor dem Kommunismus, auch bekannt als *Red Scare*, war in den 1920er Jahren allgegenwärtig in den USA. Unterstützt durch die Ermordung des Präsidenten McKinley durch einen Kommunisten stieg die Angst vor den knapp 150.000 Anarchisten und Kommunisten des Landes, die somit nur knapp 0,1% der Gesamtbevölkerung der USA ausmachten und führte zu willkürlichen Festnahmen und Prozessen wie jener Aktion gegen Nicola Sacco und Bartolomeo Vanzetti. Sympathie für die Sowjetunion galt weitestgehend als inakzeptabel. Charles Chaplin gehörte zu den wenigen Stars, die sich dennoch links positionierten.¹⁵⁰ Insofern war es ein kluger Schachzug von Woollcott, Harpo in die Sowjetunion auf Tournee zu schicken, einerseits wegen seines Nachnamens, wodurch er sich bei Schwierigkeiten als entfernter Cousin von Karl Marx ausgeben konnte und andererseits das Faktum, dass Harpo bei seinen Nummern nicht spricht. Er konnte also Satire auf der Bühne kommunizieren, ohne angeklagt zu werden, das Falsche gesagt zu haben. Man könnte sagen, er war der perfekte Kandidat, um das Eis zwischen dem Osten und dem Westen zu brechen.¹⁵¹ In seiner Biographie schildert Harpo seine Reise sehr detailreich mit vielen amüsanten Geschichten und mit der Erkenntnis, dass das stillschweigende Spiel eines Komödianten Menschen unterschiedlichster Herkunft und Tradition gleichermaßen zu tosendem Gelächter bewegen kann. Die Reise war tatsächlich ein großer diplomatischer Durchbruch im Kalten Krieg, und die US-Presse reagierte positiv darauf.

Auch die Promotion-Abteilung von Paramount nutzte die Reise, um für *Duck Soup* Werbung zu machen. Man berichtete über die Tour-Pläne und reimte sich zusammen, wie die übrigen Brüder Harpo wohl in die Sowjetunion verabschiedet hatten:

“‘Good luck,’ said Groucho. ‘The Russians will probably start another revolution as soon as they get a look at you.’
‘You Moscow up,’ said Chico, ‘and see US some time.’

¹⁵⁰ Infos vgl. Louvish, Simon, *Monkey Business: the lives and legends of the Marx Brothers*, (London: Faber and Faber, 1999), S.263

¹⁵¹ Louvish, Simon, *Monkey Business: the lives and legends of the Marx Brothers*, (London: Faber and Faber, 1999), S.265

‘When in Russia,’ cautions Zeppo, ‘don’t let the Russians Russia.’
‘It isn’t Russia any more,’ insisted Harpo, ‘it’s Soviet Union.’
‘We don’t have no onions,’ quoth Chico, ‘soviet matzas...’¹⁵²

Ein weiteres Mittel, um den Film zu promoten, war neben der bereits erwähnten Entenparade ein Contest unter dem Titel *Name the Four Marx Sisters*, in dessen Zusammenhang man die Köpfe der Marx Brothers auf Frauenfiguren darstellte, zusammen mit dem Text:

„Chico now a Chickie! Can you suggest an appropriate and humorous name for this lovely creature? If you can, a pair of guest tickets to Paramount’s *Duck soup* opening...“¹⁵³

Trotz der Schwierigkeiten bei den Dreharbeiten die unterschiedlichen Charaktere und Arbeitsweisen zusammen zu bringen, ist aus *Duck Soup* eine Symphonie der besten Eigenschaften der Leute geworden, die daran gearbeitet haben. McCareys Wille zur Improvisation, die es den Komikern erlaubt, ihren ganz eigenen Humor fließen zu lassen, ohne diesen einer bestimmten Story oder Struktur unterordnen zu müssen, kam den sehr frei arbeitenden Marx Brothers entgegen und unterstütze ihre Rollen, die stets neben dem Rest der Gesellschaft stehen. Der anarchische Witz der Brüder korreliert hervorragend mit dem Stummfilm-Humor McCareys. In die Hände gespielt wurde den Schauspielern und dem Regisseur von den Storyschreibern Ruby und Kalmar, die um eine absurde, ganz eigen konstruierte Geschichte nie verlegen waren sowie von den Herrn Sheekman und Perrin, die für die Verfeinerung des Dialoges verantwortlich zeichneten, vor allem aber weil die Marx Brothers nicht nur in ihrer Satire verstanden wurden, sondern auch mit ihrem Wortwitz sehr gut den körperbetonten Humor von McCarey ausgleichen konnten. Es verwundert nicht, dass es vermutlich dieses gut abgestimmte Zusammenspiel war, das einen anderen großen Regisseur veranlasste über ein Filmprojekt mit den Brüdern nachzudenken: Billy

¹⁵² Paramount Pictures, *Duck Soup Press Books*, LCMP, (Los Angeles: Paramount Pictures, 1933), in: Louvish, Simon, *Monkey Business: the lives and legends of the Marx Brothers*, (London: Faber and Faber, 1999), S.271

¹⁵³ Paramount Pictures, *Duck Soup Press Books*, LCMP, (Los Angeles: Paramount Pictures, 1933), in: Louvish, Simon, *Monkey Business: the lives and legends of the Marx Brothers*, (London: Faber and Faber, 1999), S.271

Wilder hatte die Idee zu *A Day at the United Nations*.¹⁵⁴ Es ist wirklich sehr bedauerlich, dass aus dieser Konstellation nichts geworden ist.

¹⁵⁴ Mitchell, Glenn, *The Marx Brothers Encyclopedia*, (Richmond, GB: Reynolds & Hearn Ltd, 2008), S.233

4. Filmanalyse von *Duck Soup*

In *Duck Soup* geht es um einen imaginären Staat, der kurz vor dem Bankrott steht und nur durch die großzügige Finanzspritze einer reichen Witwe gerettet werden kann. Diese knüpft ihre Hilfe jedoch an die Bedingung, einen neuen von ihr gewählten Präsidenten einzusetzen. Dieser stellt sich jedoch schon bald als inkompetent heraus und wirft dem Botschafter des Nachbarlandes, der bisher an seinen eigenen Eroberungsplänen gefeilt hat, den Fehdehandschuh vor die Füße. In einem absurden Krieg entscheidet sich schließlich, dass das Schicksal des Landes weiterhin in den unfähigen Händen des Präsidenten bleibt.

Groucho agiert als Rufus T. Firefly wie ein Tänzer auf einem Minenfeld, der Vorsicht walten lassen sollte, stattdessen jedoch mit einer anarchischen Freude jede Mine lostritt und anschließend noch vom Volk dafür gefeiert wird, dass er die alte Erde erfolgreich umgeackert hat. Den Machthaber Firefly lernen wir jedoch erst im Laufe des Films so richtig kennen. Zu Beginn begegnen wir stattdessen einem Thema, das sich nicht nur durch diesen Film zieht, sondern in den meisten Marx Brothers-Filmen zu sehen ist.

4.1. Groucho und die Liebe

Gleich beim ersten Zusammentreffen von Firefly und Mrs. Teasdale beweist Ersterer seinen ganz eigenen 'Charme'. Während sie versucht, ihn über seine bedeutenden Aufgaben aufzuklären, macht er sich einen Spaß daraus sie zu veralbern. Er bietet ihr an, eine Karte zu ziehen, fragt, wie lange ihre Arme geöffnet sind, nachdem sie ihn „with open arms“ willkommen heißt, und weist schließlich auf ihre Körperfülle hin. Der Satz:

„You´d better beat it. I hear they´re going to tear you down and put up an office building where you´re standing.“¹⁵⁵

¹⁵⁵ L´Avant-Scène Cinéma, *Spécial Marx Brothers: Monkey Business. Duck Soup. Drehbücher*, (Paris, 1983), S.102

ist beinahe Wort für Wort aus Frank Tuttles Film *This Is the Night* aus 1932 übernommen.¹⁵⁶ Den feinen humoristischen Schliff bekommt der Gag aber erst in *Duck Soup*, indem ihm Firefly folgende Sätze voran stellt:

„Well, that covers a lot of ground. Say you cover a lot of ground yourself.”¹⁵⁷

Als Firefly erfährt, dass es keinen Mr. Teasdale mehr gibt, bleibt es nicht mehr bei den Beleidigungen, sondern er geht zu einem weiteren Charakteristikum von Grouchos Figuren über: er führt eine romantische Geste ad absurdum, indem er Mrs. Teasdale fragt, ob sie ihn heiraten möchte und ob ihr Mann ihr Geld hinterlassen hat, um sie anschließend zu bitten, die zweite Frage zuerst zu beantworten. Nachdem Mrs. Teasdale offenbart, das ganze Vermögen geerbt zu haben, ist Firefly in seiner 'Liebe' nicht mehr zu bremsen.

Bei Grouchos Komplimenten gibt es stets eine ungeahnte Wendung oder einen Nachsatz, der die Romantik in Zynismus umwandelt. Er macht kein Hehl daraus, dass er nicht so sehr an der Frau interessiert ist, als an ihrem Vermögen und ihrem Einfluss. Das Subjekt seiner Begierde symbolisiert wie auch in *Duck Soup* den konservativen, antiquierten Adel, dessen Sprache und Verhalten von Groucho veräppelt wird. Er versucht dabei immer aufzuzeigen, dass sie nicht besser sind als der Normalbürger, indem er ihre Unzulänglichkeiten und Fehler offen bloßstellt und sie durch teilweise anzügliche Bemerkungen von ihrem hohen Ross holt. So zum Beispiel als Firefly von Mrs. Teasdale der Tänzerin Vera Marcal vorgestellt wird, was ihn sofort dazu inspiriert, seine ganze eigene Version eines Tangos vorzuführen. Als die Damen wenig Begeisterung zeigen, tanzt er einen Flamenco, den er, wie er selbst sagt, in einer *dance hall* aufgeschnappt hat. Diese Tanzhallen waren zu Beginn des 20. Jahrhunderts und während des 1. Weltkriegs Vergnügungsorte für die Arbeiterklasse, während die Oberschicht zu

¹⁵⁶ Coniam, Matthew, *Duck Soup: Annotated guide*, <http://marxcouncil.blogspot.co.at/2010/03/duck-soup-annotated-guide.html>, (zuletzt verifiziert am 20.03.2013)

¹⁵⁷ L'Avant-Scène Cinéma, *Spécial Marx Brothers: Monkey Business. Duck Soup. Drehbücher*, (Paris, 1983), S.102

Tanzveranstaltungen in ihren eigenen Häusern lud. *Dance halls* hatten einen schlechten Ruf, da sie oft in zwielichtigen Vierteln zwischen Glücksspielhöhlen und Rotlichtbars zu finden waren.¹⁵⁸ Nachdem Firefly seinen Tanz beendet hat, deutet er auf Mrs.Teasdale mit den Worten:

„Here’s another one I picked up in the dance hall.“¹⁵⁹

Er impliziert damit, dass sie ein leichtes Mädchen ist und spielt auf den Umstand an, dass die Große Depression in den USA dazu führte, dass die bisher üblichen sozialen Konventionen gelockert wurden und viele Damen der besseren Gesellschaft die Tanzhallen nutzten um sich junge Männer anzulachen, die sich wiederum gerne von einer spendablen Dame aushalten ließen.

Eine ähnliche Anspielung findet sich, als Firefly die Kriegspläne an Mrs.Teasdale zur Überwachung übergibt und meint:

„They’re as valuable as your life, and that’s putting ‘em pretty cheap.“¹⁶⁰

Gegen Ende des Films, als Firefly und seine Helfer Mrs.Teasdale zu Hilfe eilen, die in den Kriegswirren in ihrem Landhaus gefangen ist und einen Angriff befürchten muss, versucht Firefly seine Mitstreiter mit den Worten anzuspornen:

„Remember you’re fighting for this woman’s honour – which is probably more than she ever did.“¹⁶¹

Um ihre äußerlichen Makel bloß zu stellen, nimmt Firefly Bezug auf Mrs.Teasdales Figur und ihre Haarpracht. So meint er an einer Stelle, dass er eine Vision von ihrem gemeinsamen Eheleben gehabt habe, in der Mrs.Teasdale in der Küche steht und sich über den dampfenden Herd lehnt. Allerdings könne er den Herd nicht sehen. Anschließend

¹⁵⁸ Vgl. Gardner, Martin A., *The Marx Brothers as Social Critics. Satire an Comic Nihilism in Their Films*, (Jefferson, USA: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2009), S.118

¹⁵⁹ L’Avant-Scène Cinéma, *Spécial Marx Brothers: Monkey Business. Duck Soup. Drehbücher*, (Paris, 1983), S.105

¹⁶⁰ L’Avant-Scène Cinéma, *Spécial Marx Brothers: Monkey Business. Duck Soup. Drehbücher*, (Paris, 1983), S.142

¹⁶¹ L’Avant-Scène Cinéma, *Spécial Marx Brothers: Monkey Business. Duck Soup. Drehbücher*, (Paris, 1983), S.175

bittet Firefly Mrs. Teasdale um eine Haarlocke, um diese als Symbol ihrer Liebe bei sich zu tragen. Als sich seine Angebetete ziert, fügt Firefly hinzu:

„I'm letting you off easy. I was going to ask for the whole wig.“¹⁶²

Trotz seiner zynischen Ader kriegt Groucho am Ende des Films manchmal die Frau, meist gespielt von Margaret Dumont. Doch in *Duck Soup* ist kein Platz für ein solches Ende. Mrs. Teasdale, die ob des Sieges ihres Landes vor lauter Freude die Nationalhymne anstimmt, wird von Firefly und seinen Männern mit Obst beworfen.

Mrs. Teasdale tritt jedoch nicht nur als Angebetete von Firefly in Erscheinung, sie ist es auch, die seinen politischen Aufstieg erst möglich macht. Dieser Umstand zeigt eine Parallele zwischen Firefly und jenem realen Diktator, der zur Zeit des Films dabei war, seine eigene Vorstellung einer uneingeschränkten Weltmacht aufzubauen.

4.2. Firefly und Hitler

Die Entstehung des Drehbuchs, wie auch die Dreharbeiten, waren geprägt von der Machtergreifung Adolf Hitlers, der am 30. Januar 1933 sein Amt als Reichskanzler angetreten hatte. Doch auch Hitler war nicht alleine durch die Unterstützung der Bevölkerung und seiner persönlichen Anstrengungen in dieses Amt gekommen. Dahinter standen ebenso wie in *Duck Soup* finanzkräftige Sponsoren. In Hitlers Fall waren dies erfolgreiche Firmen aus der Groß- und Schwerindustrie wie Thyssen, Siemens, Krupp, Bosch und einige mehr.¹⁶³ Hitler manifestierte seine Ansichten, die die Grundlage späterer Gesetze sein sollten, in seiner Programmschrift *Mein Kampf*. Firefly tut dies zu Beginn des Films in Form eines Liedes mit dem Titel *These Are the Laws of My*

¹⁶² Ebenda, S.142

¹⁶³ Vgl. Köppl, Rainer, „II. Marxismus aus zweiter Hand“, in: *Ikonen unter Druck: Hitchcock, die Marx Brothers und Dracula; zur Archäologie der Populärkultur*, (Wien: Univ., Habil.-Schr., 2003), S.170-171

Administration (Musik von Harry Ruby und Text von Bert Kalmar)¹⁶⁴. Firefly macht keinen Hehl aus seinem Opportunismus und gibt den Leuten zu verstehen, dass er zwar bereit ist, die Macht seines Amtes zu übernehmen, aber nicht dessen Verantwortung. Er verbietet, was ihm gerade in den Sinn kommt, wie Kaugummi kauen und Pfeifen, und die tumben Gäste wiederholen brav die wahnwitzigen Gesetze. Firefly macht seinen Untertanen klar, dass alles noch schlimmer sein wird wenn er mit diesem Land fertig ist und dass Bestechung mit Erschießen geahndet wird, außer er erhält seinen Anteil daraus.

Auch Fireflys Songzeilen:

„I'll put my foot down, / So shall it be. / This is the land of the free.“¹⁶⁵

sind mehr als zynisch und zeigen, dass auch in dieser Diktatur, wie bei Hitler, Unterdrückung als Freiheit präsentiert wird. Die Mächtigen geben vor, die Menschen von allem Bösen zu befreien, doch das einzige, wovon alle am Ende befreit sind, sind Ethik und Moral. Der einzige Unterschied zu Hitler scheint zu sein, dass Firefly Frauen die Möglichkeit einräumt, sich selbst zwischen ihrem Ehemann und ihrem Geliebten zu entscheiden. Allerdings wird der Verlierer ebenfalls an die Wand gestellt, und da Firefly annimmt, dass die Wahl meistens auf den Geliebten fällt, versucht er im Endeffekt wieder nur, sich einen Vorteil zu verschaffen, da er selbst weit öfter den Part des Geliebten, als den des Ehemannes einnehmen dürfte.

Die Presse kündigt den neuen Präsidenten mit den Worten:

„[...] the new leader will execute his duties with an iron hand...“¹⁶⁶

an, was einen Vorgeschmack auf Fireflys Regierungsstil gibt, der seine politischen Verpflichtungen ´exekutiert´, während er dabei nicht das Wohl

¹⁶⁴ IMDb, *Die Marx Brothers im Krieg (1933). Soundtracks*, http://www.imdb.com/title/tt0023969/soundtrack?ref_=tt_trv_snd, (zuletzt verifiziert am 29.10.2014)

¹⁶⁵ L'Avant-Scène Cinéma, *Spécial Marx Brothers: Monkey Business. Duck Soup. Drehbücher*, (Paris, 1983), S.107

¹⁶⁶ L'Avant-Scène Cinéma, *Spécial Marx Brothers: Monkey Business. Duck Soup. Drehbücher*, (Paris, 1983), S.97

des Volkes, sondern bloß sein eigenes vor Augen hat. Auch die Mit- und Gegenspieler Fireflys sind um keinen Deut besser. Trentino, der Botschafter des Nachbarlandes, bezirzt Mrs. Teasdale und versucht Firefly auszuspionieren, um sich Freedonia einzuverleiben. Mrs. Teasdale setzt einen Staatsmann ein, ohne auf dessen Kompetenzen und Fähigkeiten zu achten, weil sie es nun einmal so will, und Chico und Harpo sind wie Segel, die sich nach dem Wind drehen, der ihnen grad am meisten gewogen ist. Im Grunde strebt jede Figur in *Duck Soup* nach dem eigenen Wohlbefinden, ungeachtet welche Auswirkungen die eigenen Entscheidungen auf die Gemeinschaft haben, die sie umgibt. Der Film wird oft als Kriegssatire beschrieben, dabei ist er doch realistischer als uns lieb ist. Während Satire üblicherweise darauf aus ist, der Gesellschaft durch klar strukturierte gute und böse Figuren einen Spiegel vorzuhalten, aber dennoch Hoffnung auf Besserung zu vermitteln, bleibt dies in *Duck Soup* völlig aus und macht den Film deshalb auch so einzigartig. Es gibt keine höhere Gerechtigkeit, die den Bösen straft, ganz im Gegenteil, er gewinnt auch noch den Krieg. Es gibt keinen Helden, keinen Retter in *Duck Soup*, und man muss feststellen, dass Figuren, die alle demselben Macht- und Politsystem verpflichtet sind, keine wirklich Alternative zueinander darstellen können.

Eine weitere Parallele zwischen *Duck Soup* und den realen Vorkommnissen seiner Zeit zeigt sich, wenn man die Politik der Vereinigten Staaten von Amerika in den 1920er und 30er Jahren betrachtet.

4.3. Firefly, Wilson, Harding, Roosevelt und der Krieg

In den 1930er Jahren isolierten sich die USA politisch immer mehr vom Rest der Welt. Vielen Menschen saß der 1. Weltkrieg in den Knochen, und man zeigte sich misstrauisch gegenüber den Verträgen von Paris und den Konsequenzen, welche diese nach sich zogen. Die Regierung zunächst unter Herbert Hoover und ab 1933 unter Franklin Delano Roosevelt, passte sich der Stimmung an, sich aus den Querelen, die

andere Staaten miteinander hatten, heraus zu halten.¹⁶⁷ Allerdings gab es auch eine große Gruppe, die damit unzufrieden war, dass man sich mit dem Schicksal, das vielen Menschen in Europa aufgrund schwer wiegender politischer und diplomatischer Entscheidungen drohte, einfach nicht auseinander setzen wollte. Diese Meinung könnte natürlich auch daraus resultieren, dass die USA stets Ziel vieler Auswanderer aus Europa waren, die sich trotz der neuen Heimat noch immer mit ihren Herkunftsländern verbunden sahen. Sei es durch dagebliebene Familienangehörige oder schlicht und einfach durch die eigene Vergangenheit. Die Autoren von *Duck Soup*, scheint es, gehörten auch zu jenen Menschen, die im globalen Mächtenspiel nicht nur wirtschaftliche Rechte, sondern auch moralische Pflichten sahen und versuchten, diesem heiklen Thema durch Satire beizukommen. Martin A. Gardner findet für den Film und die Vorgehensweise der Marx Brothers und ihrer Autoren eine sehr schöne Beschreibung:

„The Marx Brothers films are not documentaries exposing the ills of society and meant to be a call for direct and immediate action. They were not selling anything. Their first films with their condemnation of American politics and social structure represent a reflection of both the expressed and subliminal thoughts of audiences everywhere in those years. What Groucho and his brothers were offering in ‘Duck Soup’ in 1933 was a collective ‘geschrei’ against a world that appeared to be boiling away, with the ducks in the audience everywhere in the United States all in the same soup pot as the Brothers.”¹⁶⁸

Der Umstand, dass *Duck Soup* mit Mrs. Teasdale beginnt, die dem beinahe bankrotten Freedonia mit ihrem Kapital unter die Arme greifen soll, ist eine Reflexion auf die unsichere ökonomische Lage der Großen Depression in den USA. So bespricht Firefly mit seinem Kabinett gleich nach seiner Amtseinführung als Präsident, wie man die Steuern und die ökonomische Schieflage des Landes am besten ‘händeln’ könne.

Interessant ist in *Duck Soup* auch die Bedeutung von Kleidung. Als Firefly zur Sitzung mit seinen Ministern als Vorsitzender am Kopf des T-

¹⁶⁷ Vgl. Gardner, Martin A., *The Marx Brothers as Social Critics. Satire an Comic Nihilism in Their Films*, (Jefferson, USA: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2009), S.72

¹⁶⁸ Gardner, Martin A., *The Marx Brothers as Social Critics. Satire an Comic Nihilism in Their Films*, (Jefferson, USA: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2009), S.79

förmigen Konferenztisches Platz nimmt, trägt er Cutaway und gestreifte Hosen, eine weit verbreitete Bekleidung für Politiker zur damaligen Zeit.¹⁶⁹ Damit soll seine Seriosität und Autorität unterstrichen werden, die er natürlich in Sekundenschnelle mit dem was er sagt wieder wettmacht. Chico und Harpo hingegen tragen wie immer einen wilden Kleidermix, während Zeppo, als Fireflys Sekretär Bob, stets modisch gekleidet ist. Dabei sind aber oft seine Hosen eine Spur zu groß und die Krawatte ist nur lose gebunden, was noch vom Vaudeville zu stammen scheint. Die Kostüme der Marx Brothers unterstreichen in den Filmen stets ihre Haltung gegen das Establishment. Sie sind ungewöhnlich und oft passen die einzelnen Teile nicht zusammen. Groucho tritt in diesem Film weniger formal auf als sonst, jedoch stehen Aussehen und Auftreten in starkem Kontrast zueinander. So eröffnet er die Sitzung auch mit einem Ballspiel, bei dem es um Konzentration und schnelle Reaktionsfähigkeit geht. Den Ministern bleibt nichts anderes übrig, als seine Show abzuwarten, bis sie mit den wichtigen ernstesten Themen beginnen können. Dies mag absurd erscheinen, doch auch hierzu findet sich ein Vergleich aus dem realen Leben. Bevor Präsident Woodrow Wilson am 30.März 1917, acht Tage vor der Kriegserklärung an Deutschland, eine Sitzung seines Kabinetts eröffnete, erzählte er ein paar Anekdoten und machte gymnastische Übungen, da er laut eigenen Angaben den ganzen Tag gesessen war.¹⁷⁰

Grouchos Outfit ist auch deshalb außergewöhnlich, weil es beinahe zu elegant ist. Für Polizisten, Handelsvertreter oder Tankstellenbesitzer war die Krawatte ein Teil der Dienstuniform. Für Politiker und Geschäftsmänner waren die Bekleidungs Vorschriften jedoch weniger strikt. Auch zu diesem Umstand gibt es eine Anekdote aus der Regierungszeit Woodrow Wilsons. Bei einer Kabinettsitzung am 08.April 1913 trug Wilson einen *Prince Albert*, einen knielangen Mantel, der an der Hüfte enger geschnitten ist, um dem Träger ein schlankeres

¹⁶⁹ Vgl. Gardner, Martin A., *The Marx Brothers as Social Critics. Satire an Comic Nihilism in Their Films*, (Jefferson, USA: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2009), S.73

¹⁷⁰ Cronon, Edmund David [Hrsg.], *The Cabinet Diaries of Josephus Daniels 1913 - 1921*, (University of Nebraska Press, 1963), S.125, in: Gardner, Martin A., "The Marx Brothers as Social Critics. Satire an Comic Nihilism in Their Films", (Jefferson, USA: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2009), S.74

Aussehen zu geben. Als er später an diesem Tag vor dem Kongress sprach, war Wilson etwas eleganter gekleidet, was dazu führte, dass Secretary of the Navy Josephus Daniels und andere Mitglieder des Kabinetts Kritik an Wilson übten, da seine Outfit-Wahl für sie implizierte, er würde den Kongress wichtiger einschätzen als das Kabinett.¹⁷¹ Betrachtet man solche kindischen Handlungen, erscheint einem Fireflys Verhalten gar nicht mehr so weit weg von der Realität.

Eine wichtige Rolle spielt Kleidung auch in den Kriegsszenen. Firefly und seine Untergebenen tragen ständig wechselnde Uniformen aus unterschiedlichsten Zeitepochen. Zu Beginn ist der Präsident in den Mantel eines Schutztrupplers gehüllt und trägt eine Soldaten-Kappe aus dem Amerikanischen Bürgerkrieg. Seine Berater hingegen sehen aus wie französische Armeesoldaten aus dem Ersten Weltkrieg. Nach dem nächsten Schnitt trägt Firefly plötzlich das Outfit eines Offiziers aus der Civil War Grand Army of the Republic, sein Sekretär trägt eine Uniform aus dem Ersten Weltkrieg, Pinky einen Dreispitz aus dem 18. Jahrhundert und Chicolini erscheint in der Kleidung eines französischen Soldaten. Wieder einen Schnitt später sehen wir Firefly in einer britischen Offiziersuniform aus dem Ersten Weltkrieg, während er wenig später in einer Husarenuniform aus dem 15. Jahrhundert erscheint. In der nächsten Sequenz trägt Firefly eine Waschbärkappe und Sekretär Bob eine klassische Reiterhose, ein Unterhemd und einen Helm aus dem Ersten Weltkrieg. Letzteren kombiniert Chicolini mit einem ausrangierten Hemd, und Pinky erscheint mit einem Schutztruppel-Hut und einer Jacke, die der eines Platzanweisers im Kino oder Theater ähnelt.¹⁷² Dieser grundlose Kostümwechsel unterstreicht die ohnehin absurde Szenerie und zeigt die Sinnlosigkeit des Krieges auf.

Ein Thema, das im Zusammenhang mit Politik immer wieder zur Sprache kommt, ist die Korruption. Auch in Freedonia ist sie ein Problem, das der

¹⁷¹ Cronon, Edmund David [Hrsg.], *The Cabinet Diaries of Josephus Daniels 1913 - 1921*, (University of Nebraska Press, 1963), S.25, in: Gardner, Martin A., "The Marx Brothers as Social Critics. Satire an Comic Nihilism in Their Films", (Jefferson, USA: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2009), S.74

¹⁷² Gardner, Martin A., *The Marx Brothers as Social Critics. Satire an Comic Nihilism in Their Films*, (Jefferson, USA: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2009), S.87

neue Präsident, wie wir bereits an anderer Stelle gehört haben, nur dann toleriert, wenn er einen Anteil am Bestechungsgeld erhält. Die Autoren Kalmar und Ruby mussten nicht lange suchen, um hierfür Beispiele in der Tagespolitik zu finden. Ob sie diese tatsächlich als Vorbild genommen haben, ist nicht belegt, doch beim Publikum wird es mit Sicherheit Assoziationen ausgelöst haben. Anfang der 1920er Jahren hatte die Korruption in der Regierung deutlich zugenommen. Der damalige Präsident Warren Harding hatte bei seinem Amtsantritt die wichtigsten Ämter mit seinen Parteifreunden aus Ohio besetzt, weshalb sein Kabinett auch die *Ohio Gang* genannt wurde und weitgehend als korrupt verschrien war. Einer der größten Skandale in diesem Zusammenhang war der *Teapot Dome Scandal*. Präsident Taft hatte 1912 das Ölfeld *Teapot Dome* in Wyoming und noch ein weiteres in Kalifornien in Staatsbesitz genommen und wollte diese als Ölreserven für die Navy bewahren. Harding hatte Albert Fall als Secretary of the Interior eingesetzt, der wiederum den Marineminister damit beauftragte, sich um die Verwaltung und andere Aufgaben rund um die staatlichen Ölfelder zu kümmern. Im Frühjahr 1921 beschloss Albert Fall zwei Freunden, die bei renommierten Öl-Konzernen tätig waren, die Möglichkeit zu geben, Teile dieser Marinereserven zu pachten. Man wollte die Transaktion geheim halten, doch schon bald gab es Gerüchte, woher Albert Fall das Geld nahm, das er in großen Mengen ausgab. Am 14. April 1922 berichtete das *Wall Street Journal* darüber, dass Albert Fall *Teapot Dome* an seinen Freund Harry F. Sinclair verpachtet hatte, was in späterer Folge einen Untersuchungsausschuss und Falls und Marineminister Denbys Ausscheiden aus ihren Ämtern nach sich zog.¹⁷³

Ein ähnliches Ereignis, das zeitlich näher an den Dreharbeiten zu *Duck Soup* lag, waren die Ermittlungen von Samuel Seabury gegen den New Yorker Bürgermeister James Walker, auch bekannt als *Seabury Investigations*.¹⁷⁴ Da Walker, ein Mitglied der einflussreichen und

¹⁷³ Vgl. Simkin, John, *Teapot Dome Scandal*, (September 1997, updated November 2014), <http://spartacus-educational.com/USAteapot.htm>, (zuletzt verifiziert am 01.12.2014)

¹⁷⁴ Vgl. Simkin, John, *Tammany Society*, (September 1997, updated August 2014), <http://spartacus-educational.com/USAtammany.htm>, (zuletzt verifiziert am 01.12.2014)

korrupten Tammany Society, nicht in der Lage war, die hohen Geldsummen, die auf sein Konto eingezahlt wurden, zu erklären, musste er im September 1932 sein Amt niederlegen.¹⁷⁵ Im Abschlussbericht des Reports über Walkers von Korruption und Nepotismus geprägten Regierungsstil fand sich folgender Satz:

„[M]any city positions are filled by political appointees who have neither the training or [sic] qualifications for their jobs.“¹⁷⁶

Diese Aussage trifft auch auf die Vorgänge in Freedonia zu. Zum Beispiel wenn Firefly dem Erdnussverkäufer Chicolini einen Job in seiner Regierung anbietet. Zunächst schlägt er ihm einen Job in der 'mint' vor, was im Deutschen sowohl Münzprägestalt, als auch Minze heißen kann. Da Chicolini grundsätzlich alles falsch versteht, fragt er Firefly, ob er nicht eine andere Geschmacksrichtung für ihn hätte. Um Chicolinis geistige Fähigkeiten zu testen, gibt Firefly ihm ein Rätsel auf, was jedoch gehörig nach hinten losgeht. Am Ende wird Chicolini der neue Kriegsminister, ohne bei seinem 'Bewerbungsgespräch' Kompetenzen vorgewiesen zu haben. Es ist auch ein Hinweis auf die Verantwortung eines Staatsoberhauptes. Auch bei Präsident Warren Harding konnte nicht nachgewiesen werden, ob er von der Korruption und den Vorgängen rund um *Teapot Dome* wusste, doch es lag in seiner Verantwortung, Ministerposten mit Menschen zu besetzen, deren Qualifikationen den Anforderungen des Amtes entsprechen und nicht nur darin bestehen, dass sie mit ihrem Vorgesetzten befreundet oder verwandt sind. Dadurch dass er kein Augenmerk auf ihre Fähigkeiten legt, ist er mitverantwortlich für den Amtsmisbrauch, den seine Minister begehen.

Korruption war in den 1930er Jahren jedoch nicht das einzige Problem, mit dem die USA zu kämpfen hatten. Nach dem 1. Weltkrieg wurden die USA von einem Schuldenland zum Kreditgeberland. 1914 schuldeten die

¹⁷⁵ Vgl. Simkin, John, *Jimmy Walker*, (September 1997, updated August 2014), <http://spartacus-educational.com/USAwalkerJ.htm>, (zuletzt verifiziert am 01.12.2014)

¹⁷⁶ Dewey, John [Hrsg.], *New York and the Seabury Investigations*, (New York: The City Affairs Committee of New York, 1933), S.38, in: Gardner, Martin A., "The Marx Brothers as Social Critics. Satire and Comic Nihilism in Their Films", (Jefferson, USA: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2009), S.76

USA der Welt 3 Milliarden Dollar. Doch 1921 schuldeten die Länder der Welt den USA 4 Milliarden Dollar, hatten aber zusätzlich noch 10 Milliarden Dollar Kriegsschulden, und weitere 4 Milliarden Schulden ergaben sich aus privaten Investments.¹⁷⁷ Als wäre diese Situation nicht schon vertrackt genug, komplizierte sich alles zusätzlich, weil sich die Schuldenländer untereinander auch noch Geld liehen, und Deutschland seinen Reparationszahlungen nicht nachkommen konnte. Da alle anderen jedoch auf die Zahlungen Deutschlands angewiesen waren, um ihrerseits Schulden zu begleichen, musste sich Deutschland wiederum Geld von den USA leihen. Durch dieses irgendwann undurchschaubare Netz an Finanzverflechtungen, wurden sowohl die US-amerikanische Regierung, als auch die Bevölkerung immer skeptischer, was das Verleihen von Geld anging.¹⁷⁸ In *Duck Soup* wird die Schulden-Thematik gleich zu Beginn des Films aufgegriffen, wenn sich Firefly und Trentino das erste Mal begegnen. Firefly fällt sofort mit der Tür ins Haus und bittet Trentino um ein Darlehen von 20 Millionen Dollar. Trentino, sichtlich überrumpelt, will dies mit seinem Finanzministerium besprechen, worauf ihn Firefly bittet, ihm in der Zwischenzeit 12 Dollar zu leihen. Er würde ihm dafür auch einen Schuldschein übergeben und wenn er seine Schuld bis zum Zahltag nicht beglichen hätte, könne Trentino den Schuldschein behalten. Man erkennt seine leichtfertige Haltung in Bezug auf Geld und Schulden, und dass man sich auf sein Wort nicht verlassen kann.

Zu der prekären ökonomischen Situation kam das Misstrauen der Bevölkerung gegenüber der heimischen, als auch der internationalen Politik hinzu. Doch auch die US-amerikanischen Politiker reagierten dem Ausland gegenüber grundsätzlich misstrauisch, ebenso wie Firefly. Nachdem Firefly Sylvania den Krieg erklärt hat, lädt Mrs. Teasdale Botschafter Trentino und Firefly in ihr Haus ein, in der Hoffnung, die beiden würden sich versöhnen. Doch in einem wirren Monolog spinnst Firefly ein Netz aus Paranoia und Verschwörung und schlägt Trentino schließlich den Fehdehandschuh ins Gesicht, bevor dieser noch die

¹⁷⁷ Vgl. Gardner, Martin A., *The Marx Brothers as Social Critics. Satire an Comic Nihilism in Their Films*, (Jefferson, USA: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2009), S.78

¹⁷⁸ Ebenda, S.78

Möglichkeit hat, ein Wort zu sagen. Dieses Misstrauen spiegelt sehr gut das diplomatische Verhalten der USA zu jener Zeit wider. Richard Hofstadter meint, die US-amerikanische Politik und Diplomatie sei von Überspitzung, Argwohn und Verschwörungstheorien bestimmt gewesen.¹⁷⁹

Aus jener Paranoia resultierte auch der Umstand, dass viele Staaten über ein großes stehendes Heer verfügten. Dies sollte die Angst vor Angriffen eindämmen, förderte diese aber im Gegenzug auch wieder. Wenn ein Staat sein Militär verstärkt, führt dies meist beim Nachbarstaat zu ähnlichen Vorgängen, da dieser im Fall des Falles nicht ins Hintertreffen geraten will. Der Autor Sidney Fay ist der Meinung, dass der Erste Weltkrieg unter anderem aus einem übertriebenen Militarismus und Wettrüsten entstand.¹⁸⁰ Bezug auf diese Situation nimmt ein Dialog zwischen Firefly und Chicolini, als letzterer als Kriegsminister engagiert wird. Firefly fragt ihn, wie er sich das Heer vorstellt, und Chicolini erwidert, er bevorzuge ein stehendes Heer, da man so die Stühle einsparen könne. Die absurde und widersprüchliche Ansicht, die man nicht nur in der US-amerikanischen Politik vertrat, ist gut in einer Aussage Woodrow Wilsons zusammenzufassen, der 1916, also kurze Zeit vor dem Eintritt der USA in den Ersten Weltkrieg, meinte, er sei so erpicht darauf Frieden zu erzielen, dass er dafür auch in den Krieg ziehen würde.¹⁸¹

Eine weitere beliebte Art Misstrauen zu schüren, war und ist es, Spione sowohl im eigenen Land, als auch im Ausland einzuschleusen. Auch dieser Thematik begegnen wir im Film, wenn Botschafter Trentino, Chicolini und Pinky als Spione auf Firefly ansetzt. Doch auch Trentino vergisst auf eine Prüfung der Kompetenzen seiner Angestellten, was

¹⁷⁹ Hofstadter, Richard, *The Paranoid Style in American Politics*, (New York: Alfred A. Knopf, 1965), S.3

¹⁸⁰ Fay, Sidney, *The Origins of the World*, (New York: The Macmillan Co., 1930), S.38-39, in: Gardner, Martin A., "The Marx Brothers as Social Critics. Satire an Comic Nihilism in Their Films", (Jefferson, USA: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2009), S.81

¹⁸¹ Morison, Samuel Eliot, Henry Steele Commager, *The Growth of the American Republic*, 2 vols., 3d ed. revised, (New York: Oxford University Press, 1942), in: Gardner, Martin A., "The Marx Brothers as Social Critics. Satire an Comic Nihilism in Their Films", (Jefferson, USA: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2009), S.81

ihm beim Lagebericht in seinem Büro vor Augen geführt wird. Die Spione betreten den Raum in spektakulärer Tarnbekleidung. Chicolini mit einer Karikatur seines Gesichts als Maske und Pinky mit einem langen Bart und hypnotisierenden Brillen, die er sich beide auf den Hinterkopf geklebt hat. Die beiden sind von ihren Kostümen weit mehr begeistert als Trentino, der möglichst schnell zur Sache kommen will. Doch weit gefehlt, denn die beiden haben erst einmal einen Heidenspaß damit, Trentino zu veralbern. So geben sie vor, die Telefone würden läuten, bis sich herausstellt, dass es ein Wecker in Pinkys Manteltasche ist, und als die charmante Sekretärin ein Telegramm ins Büro bringt, zerreißt Pinky dieses und wirft es erobert auf den Boden, weil er nicht lesen kann. Das Karussell der Wortspiele und Missverständnisse dreht sich noch ein paar Takte lang, gefüllt mit abgeschnittenen Zigarren, einem fingierten Baseball-Spiel und einer zerschossenen Schallplatte, bis Trentino der Kragen platzt und er einen detaillierten Bericht der Observation fordert. Was dann folgt, ist einer der schönsten und absurdesten Monologe, die je für Chico geschrieben wurde:

„All right, I tell you. Monday we watch Firefly's house, but he no come out. He wasn't home. Tuesday we go to the ball game, but he fool us. He no show up. Wednesday he got to the ball game, and we fool him. We no show up. Thursday was a double header. Nobody show up. Friday it rained all day. There was no ball game so we stayed home and we listened to it over the radio.“¹⁸²

Wie sich schließlich heraus stellt, haben die fähigen Spione die ganze Zeit den falschen Mann verfolgt, doch Trentino händigt ihnen Papiere aus, mit denen sie sich in Freedonia überall Zutritt verschaffen können, und gibt ihnen damit aus unerfindlichen Gründen eine zweite Chance, um ihre völlig verpatzte Mission doch noch zu erfüllen. Offensichtlich wird sowohl in Freedonia, als auch Sylvania nicht nur mit einer Selbstverständlichkeit davon ausgegangen, dass Politiker ihre eigensinnigen Interessen mit Hilfe von Unterdrückung und Korruption durchbringen, sondern auch davon, dass Spione eher damit beschäftigt sind, sich zu verschleiern, anstatt ihrer Inkompetenz.

¹⁸² L'Avant-Scène Cinéma, *Spécial Marx Brothers: Monkey Business. Duck Soup. Drehbücher*, (Paris, 1983), S.117

Nachdem Chicolinis Spionage-Tätigkeit aufgedeckt wird, kommt er vor Gericht. Das Verfahren gerät zu einer Farce, in der sich Chicolini, Firefly und der Ankläger mit Wortwitzen befeuern. Firefly schlägt vor, dass man den Spion zu zehn Jahren in Leavenworth oder elf Jahren in Twelveworth verurteilt.¹⁸³ Leavenworth war zur damaligen Zeit das größte und sicherste Gefängnis der USA und befand sich in Kansas. Es beherbergte berühmt berüchtigte Insassen wie Bugs Moran und Machine Gun Kelly. Chicolini entgegnet, er würde 5er und 10er bei Woolworth bevorzugen. F.W. Woolworth war eine Kaufhauskette, die sich einen Namen machte, indem sie Produkte anbot, die man für 5 oder 10 Cent kaufen konnte.¹⁸⁴ Es überrascht, dass Chicolini eine so hohe Strafe erwartet, wenn man bedenkt, dass er keine einzige brauchbare Information in Erfahrung bringen konnte. Es geht also eher um die Angst vor Spionage an sich, die man etwas besänftigen möchte, indem man einen unfähigen Kleinkriminellen einsperrt.

Der Gerichtssaal ist jedoch nicht nur Schauplatz des Verfahrens, sondern auch der Ort, an dem Firefly Sylvania offiziell den Krieg erklärt und eine Musik- und Tanznummer anstimmt, mit der Patriotismus und Kriegsfreude besungen und geschürt werden sollen. Absurde Tanzeinlagen werden vom begeisterten Volk nachgeahmt, und nachdem man bereits *Oh, Susannah* verunglimpft hat, wird am Ende das Spiritual *All God's Chillun' Got Wings* auf *All God's Chillun' Got Guns* umgedichtet, als wäre ein Krieg ein Geschenk Gottes. 1933 war allen, die Hitlers Aufstieg ernst nahmen, klar, dass es in den kommenden Jahren zu einem Krieg kommen würde, in den auch die USA verwickelt sein würden. Vor allem, da die USA unter Roosevelt die alte Isolationspolitik betrieben, wie sie auch schon Präsident Wilson vor dem Ersten Weltkrieg vertreten hatte. Nach außen hin lehnte man jegliche Verantwortung an der Erhaltung von Frieden ab und isolierte sich von der Weltpolitik, um sich im Geheimen auf einen möglichen Krieg

¹⁸³ L'Avant-Scène Cinéma, *Spécial Marx Brothers: Monkey Business. Duck Soup. Drehbücher*, (Paris, 1983), S.159

¹⁸⁴ Gardner, Martin A., *The Marx Brothers as Social Critics. Satire an Comic Nihilism in Their Films*, (Jefferson, USA: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2009), S.194

vorzubereiten. Nach Hans J. Morgenthau's Ansicht, war Krieg für Woodrow Wilson eine Gewissensfrage, die nichts mit den politischen Bedingungen zu tun hatte.¹⁸⁵ Kam es jedoch zum tatsächlichen Kriegseintritt, schwenkte man augenblicklich um auf Patriotismus, Euphorie für den Krieg und Nationalismus, so wie wir es in etwas überspitzter Form in *Duck Soup* sehen.

Das Entstehen eines Krieges kann in *Duck Soup* sehr gut beobachtet werden. Mit Trentino und Firefly treffen zwei Männer wie Ying und Yang aufeinander. Trentino betrachtet noch die kleinste Angelegenheit mit großem Ernst, während für Firefly sogar die schwerwiegendsten Dinge ein einziges Spiel sind. Aus dieser Diskrepanz entsteht ein Streit, bei dem sich Firefly zutiefst beleidigt fühlt, als er als Emporkömmling bezeichnet wird, Trentino schlägt und diesen zu einer Kriegsandrohung herausfordert. Wären die beiden Aristokraten aus einem früheren Jahrhundert, würden sie sich wohl duellieren, doch in ihren Zeiten bedeutet ein solcher Streit unter Politikern Krieg. Zum einen geht es also um persönliche Differenzen und unterschiedliche Charaktere, die aufeinander prallen. Zum anderen geht es um Machtspielchen. Trentino versucht von Anfang an, Freedonia zu schwächen. Als sein Plan, eine Revolution anzuzetteln, scheitert, engagiert er zwei Spione, um etwas Belastendes gegen Firefly herauszufinden. Seine Freundin Vera Marcal beauftragt er zusätzlich, Firefly zu bezirzen, damit dieser in Mrs. Teasdale's Gunst sinkt und Trentino zum Zug kommt, der reichen Witwe Avancen zu machen. Der Botschafter versucht also, auf unterschiedlichste Weise Kontrolle über Freedonia zu erlangen. Nachdem er seine Kriegsandrohung ausgesprochen hat, geht er auf das Verhandlungsangebot von Mrs. Teasdale ein, vermutlich um bei ihr zu punkten und weil er weiß, dass Sylvania gegen das starke Freedonia wenig Chancen hat. Das heißt, der Krieg war von langer Hand geplant. Sowohl von Trentino, der das Nachbarland vereinnahmen will, als auch von Firefly, der Trentino loswerden will, um freie Bahn bei Mrs. Teasdale

¹⁸⁵ Morgenthau, Hans J., *In Defense of the National Interest*, (New York: Alfred A. Knopf, 1951), S.30-31, in: Gardner, Martin A., "The Marx Brothers as Social Critics. Satire and Comic Nihilism in Their Films", (Jefferson, USA: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2009), S.83

zu haben und seinen Platz als Präsident nicht zu verlieren. Bevor er zu Mrs. Teasdales Party fährt, sagt er, er habe eine Verabredung, um Trentino zu beleidigen, und er wolle ihn nicht warten lassen. Also ist auch der Streit längst von Firefly geplant. Als Trentino Frieden anbietet, klärt ihn Firefly darüber auf, dass er bereits für einen Monat die Miete für das Schlachtfeld bezahlt hat. Er lehnt also aus materiellen Gründen einen Frieden ab. Ähnlich wie bei Woodrow Wilson ist Krieg für Firefly eine Gewissensfrage. Er wurde von einem Mann beleidigt, der auch noch dabei ist, ihm seine Machtposition streitig zu machen. Unabhängig von dem Umstand, dass sein Land tief verschuldet ist, zettelt er einen Krieg an, um seinen Widersacher loszuwerden. Die Gründe für einen Krieg, der zwei Länder ins Chaos stürzen, Verwüstungen, Armut und Tod verursachen wird, sind also Machtspielereien und die angekratzten Egos mächtiger Männer.

So betrachtet ist erneut festzustellen, dass *Duck Soup* näher an der Realität, als an der Satire ist. Richard Hofstadter ist der Meinung, dass die Sicht auf Krieg als unausweichlicher Bestandteil internationaler Politik zu einer unnachgiebigen Haltung bei Streitfragen führt. Es geht nur darum, am Ende der große Gewinner zu sein, und nicht darum, die friedlichste und beste Lösung für alle zu treffen.¹⁸⁶ Krieg sei meistens eine Komödie der Irrungen und ein Museum für all die Inkompetenz der handelnden Personen.¹⁸⁷ Diese Inkompetenz wird auch in den Kriegsszenen sichtbar, wenn Firefly irrtümlich auf seine eigenen Leute schießt, Hilfe in Form von Elefanten und Affen anfordert, seinen Untergebenen anweist, bereits fertig ausgehobene Schützengräben zu bestellen, sich beschwert, dass es nur Berichte von der Front und nicht von der Seite gäbe und auch sonst unter Beweis stellt, dass er keine Ahnung von Kriegs- und Truppenführung hat. Das Chaos, das aus seiner Unfähigkeit entsteht, erinnert in vielen Punkten an die Schrecken des

¹⁸⁶ Hofstadter, Richard, *The Paranoid Style in American Politics*, (New York: Alfred A. Knopf, 1965), S.31, in: Gardner, Martin A., "The Marx Brothers as Social Critics. Satire an Comic Nihilism in Their Films", (Jefferson, USA: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2009), S.83

¹⁸⁷ Hofstadter, Richard, *The Paranoid Style in American Politics*, (New York: Alfred A. Knopf, 1965), S.31, in: Gardner, Martin A., "The Marx Brothers as Social Critics. Satire an Comic Nihilism in Their Films", (Jefferson, USA: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2009), S.83-84

Ersten Weltkriegs. Zum Beispiel wenn Firefly Pinky mit einem Schild mitten auf das Schlachtfeld schickt, um neue Freiwillige anzuheuern, da alle sterben wie die Fliegen.

Die Modernisierung der Waffen hatte den Ersten Weltkrieg zu einem einzigen Horrorszenario werden lassen. Im 18. und 19. Jahrhundert hatten Kriege meist ein paar Monate gedauert, verliefen nach bestimmten Regeln und entschieden sich meist im Kampf Mann gegen Mann. Mit der Möglichkeit, eine ganze Stadt mit einer strategisch gut platzierten Bombe zu zerstören, stieg die Zahl der Toten, und es stellte sich vor allem für die zivile Bevölkerung die Frage, wo man sich noch in Sicherheit bringen konnte. An Regeln hält sich auch in *Duck Soup* niemand mehr, und Schutz findet man nicht einmal im Hauptquartier, durch dessen Fenster eine Bombe fliegt. Firefly zieht in seinem Wahnsinn die Rollos herunter, als würde dies die Gefahr bannen. Ähnlich sinnvoll erscheint sein Tipp, gegen einen Gasangriff zwei Teelöffel Natron aufgelöst in Wasser zu nehmen, was jedoch ähnlich absurd klingt, wie der reale Ratschlag an Zivilisten, sich mit Packpapier und Essig gegen Radioaktivität zu schützen.¹⁸⁸

Im Ersten Weltkrieg stieg auch die Zahl der Deserteure stark an. Die Soldaten nahmen lieber eine Gefangenschaft beim Feind in Kauf, als weiterhin von machtbesessenen Vorgesetzten unterdrückt zu werden und dem Schrecken des Krieges ausgesetzt zu sein. Auch Chicolini wird zum Deserteur. Als er viel zu spät im Hauptquartier eintrifft und Firefly ihn fragt, welche Gegenmaßnahme er ob der hohen Verluste Freedomias einleiten wolle, antwortet Chicolini, dass er das Problem bereits gelöst hätte, indem er zum Feind übergelaufen ist. Nun stellt sich die Frage, ob Chicolini sich seiner Unfähigkeit, das Amt des Kriegsministers auszuführen, bewusst geworden ist und deshalb seinen inkompetenten Dienst dem Feind zur Verfügung stellt, um diesen zu schwächen. Ob sich Chicolini so viele Hintergedanken dazu gemacht hat, ist allerdings mehr

¹⁸⁸ Durnat, Raymond, *The Marx Brothers: Retrospektive der Viennale 1966*; (Wien: Österreichisches Filmmuseum, 1966), S.22

als fraglich. So kommt er auch deshalb ins jetzt feindliche Freedomische Lager zurück, weil das Essen hier besser sei.

Aufgrund des hierarchischen Systems, in dem Frontsoldaten ganz unten in der Gehaltskette standen, aber am häufigsten mit schweren Verletzungen, Verstümmelungen oder dem Tod zu rechnen hatten, war die Moral der Soldaten „am Boden“. Der Titel einer Antikriegs-Erzählung des kanadischen Autors Charles Yale Harrison bringt das Militärsystem auf den Punkt: *Generals Die In Bed*¹⁸⁹. Ebenso wie *Firefly*, versuchten die Oberbefehlshaber, die Soldaten mit patriotischen Reden zu motivieren. Eine solche Rede führt *Firefly* ad absurdum, als er Pinky zu General Cooper schicken will, um Hilfe anzufordern. Er fordert ihn auf, sich durch die feindlichen Linien zu kämpfen, doch er solle nicht vergessen, dass während er sich durch den Kugel- und Granatenhagel kämpft, der Rest hier sitzen und daran denken würde, was für ein Trottel Pinky sei.¹⁹⁰ Während man Soldaten auf das Schlachtfeld und damit in den beinahe sicheren Tod schickte, saßen die Offiziere in Sicherheit, weit ab der Front. Der Umstand, dass Menschen bei einem Krieg die Fäden in der Hand haben, die keine Sorge haben müssen, eingezogen zu werden, hat sich bis heute gehalten. Der Krieg wird in *Duck Soup* aus den Zimmern der Offiziere gezeigt, was ihn neben vielen anderen Aspekten einzigartig macht. Der Krieg ist hier kein breit inszeniertes Epos, sondern ein abstruses Kammerstück, bei dem man lachen müsste, würde man nicht die reale Vergangenheit und Gegenwart des Krieges kennen. Für die Oberbefehlshaber ist alles nur ein großes Spiel, sei es mit Holzfiguren auf einer Landkarte oder mit echten Menschen an der Front. Adamson meint:

„For the first time, we have seen war right in the context where it seems to belong: at the climax of a Marx Brothers movie.“¹⁹¹

¹⁸⁹ Harrison, Charles Yale, *Generals Die In Bed*, (Toronto: Annick Press, 2007)

¹⁹⁰ L'Avant-Scène Cinéma, *Spécial Marx Brothers: Monkey Business. Duck Soup. Drehbücher*, (Paris, 1983), S.178

¹⁹¹ Adamson, Joe, "Duck Soup 1933", in: *Groucho, Harpo, Chico and sometimes Zeppo: a history of the Marx Brothers and a satire on the rest of the world*, (London: Coronet Books, 1976), S.248

Zusammengefasst kann man sagen, die Geschichte von *Duck Soup* spiegelt die Politik des 20. Jahrhunderts wider. Bei den Wirtschaftsproblemen Freedonias wird man an die Große Depression erinnert, Mrs. Teasdales Glaube daran, dass das gebeutelte Volk einen gutherzigen Diktator braucht, erinnert an die Ansichten von Eleanor Roosevelt, und die Parallelen zu Hitler und Mussolini sind nicht zu übersehen. Doch nicht nur der Umgang der Politik mit der Wirtschaft und dem Ausland spielen eine Rolle bei der Gestaltung der Geschichte und der Figuren. Auch der Umgang mit der eigenen Bevölkerung, speziell mit den Minderheiten, ist ein wichtiger Aspekt, vor allem da die Marx Brothers und einer ihrer wichtigsten Autoren Arthur Sheekman selbst einer angehören.

4.4. Die Marx Brothers und das Judentum

Die jüdische Abstammung der Brüder wie auch eines ihrer Gag-Schreiber für *Duck Soup* tritt vielleicht nicht so augenscheinlich auf wie bei anderen jüdischen Künstlern, aber sie spielt dennoch eine große Rolle. Es geht dabei weniger um einen spezifisch jüdischen Humor, sondern vielmehr darum, wie man als Angehöriger einer Minderheit, auch wenn man Erfolg hat, immer ein bisschen außerhalb der Gesellschaft bleibt. Die Marx Brothers sind Außenseiter. Doch sie leiden nicht darunter oder versuchen nach Kräften, ein Teil des Establishments zu werden. Sie machen sich lieber einen Spaß daraus, die Reichen aufs Glatteis zu führen, ihnen ihre Abgehobenheit schamlos vor Augen zu halten, und manchmal auch mit kleinen Tricks das Beste für sich heraus zu holen. Sie sind Überlebenskünstler, die sich nicht um die gesellschaftlichen Regeln kümmern, sondern ihre eigenen aufstellen. Die immer wiederkehrenden Elemente in den Geschichten lesen sich wie Gleichnisse der Erfahrungen jüdischer Immigranten in den USA. Die Marx Brothers selbst befanden sich ebenso zwischen zwei Welten wie ihre späteren Figuren. Ihre Mutter, die sich Minnie Palmer nannte, um im Vaudeville-Geschäft bessere Chancen zu haben, gab ihren Söhnen Namen in der Tradition der britischen Aristokratie: Leonard, Arthur

(Adolph), Julius, Herbert und Milton.¹⁹² Sie wollte damit die jüdische Herkunft verschleiern, was jedoch missglückte, da viele andere Familien ähnliche Ideen hatten und man diese Namen erst recht mit dem Jüdischen in Verbindung brachte. Juden, die seit vielen Jahrhunderten verfolgt und für alles Mögliche verantwortlich gemacht wurden, hatten oft die Absicht, sich so gut es geht zu assimilieren, aus Angst, wieder einmal ausgegrenzt zu werden. Die US-amerikanische Politik gab ihnen jedoch auch immer wieder Anlass zu dieser Vorgangsweise.

In den 1920er Jahren erließ der Kongress strengere Restriktionen, was die Einwanderung von Juden betraf. Die 20er und 30er Jahre waren die Jahrzehnte, in denen Antisemitismus am radikalsten und unverhohlensten gezeigt und gelebt wurde. Großindustrielle wie Henry Ford, der Radio-Priester Charles Coughlin und der Ku Klux Klan schürten Ängste und wetterten offen gegen Juden und die Gefahren, die ihrer Meinung nach von dieser Religions- und Kulturgruppe ausgingen.¹⁹³ Eine Maßnahme, die jedoch größere Auswirkungen auf das Leben von Juden in den USA hatte und wesentlich subtiler daher kam, war der Umstand, dass sie von den normalen Arbeits- und Bildungswegen praktisch ausgeschlossen waren und somit auch nicht die Möglichkeit hatten, aus ihrem sozialen Umfeld aufzusteigen. Da man gelernt hatte, mit den Widrigkeiten umzugehen, suchte sich die jüdische Bevölkerung einfach ihre eigenen Arbeitsbereiche, und einer davon war die Unterhaltungsbranche. Der Untertitel von Neal Gablers Buch *Ein eigenes Reich*, der da lautet: *Wie jüdische Emigranten 'Hollywood' erfanden*¹⁹⁴, kann also als sprichwörtlich betrachtet werden. So war Hollywood vor allem in seinen frühen Zeiten eine jüdische Enklave. Da jüdische Filmemacher als prominente Persönlichkeiten den Angriffen der Antisemiten stärker ausgeliefert waren, war die Anpassung in der Filmbranche noch stärker ausgeprägt. Filme über Juden und ihre Probleme waren tabu. Obwohl die 1930er Jahre für jüdische Künstler

¹⁹² Vgl. Lieberfeld, Daniel, Judith Sanders, "Here Under False Pretenses: The Marx Brothers Crash the Gates", in: *The American Scholar*, Vol. 64 (1), (Washington, DC, USA: Phi Beta Kappa, 1995), S.104

¹⁹³ Ebenda, S.104

¹⁹⁴ Gabler, Neal, *Ein eigenes Reich. Wie jüdische Emigranten 'Hollywood' erfanden*, (Berlin: Berlin Verlag GmbH, 2004)

eine schwierige Zeit darstellten, waren sie dennoch die produktivste Schaffenszeit der Marx Brothers. Sie entkamen diversen Restriktionen, indem sie und ihre Autoren jüdisch gefärbte Inhalte versteckten und somit die Regeln nicht brachen, aber sich Raum verschafften, um gehörig daran zu rütteln. Daniel Lieberfeld und Judith Sanders fassen die Besonderheit der Marx Brothers sehr schön zusammen:

„The Marx Brothers’ uniqueness lies in their unorthodox treatment of immigrant insecurities over acceptance and assimilation. Instead of trying to ‘pass’, they exaggerate their ethnicity. Instead of repressing the immigrant’s shadowy fear of exposure and censure, they turn a glaring spotlight on it.“¹⁹⁵

Ihre Kostüme sind oft Überzeichnungen von Stereotypen, so als würden sie die Klischeevorstellungen ihres konservativen Gegenübers nur zu gerne bedienen, um ihn in Sicherheit zu wiegen und im nächsten Moment anzugreifen. Natürlich meist verbal. Sie drehen das große Spiel um. Anstatt sich wegen ihrer Randstellung zu schämen, sehen sie es als Geschenk. Sie können ihre eigenen Regeln machen, denn von ihnen wird nichts erwartet. Versteckt unter dem Deckmantel der Satire, schleudern sie ihren Gegenspielern und damit den ganzen Ewiggestrigen, die Wahrheit ins Gesicht. Zum Beispiel wenn Groucho in *Monkey Business* zu einem Indianer-Häuptling sagt:

„If you don’t like our country, you can go back where you came from.“¹⁹⁶

Er weist damit nicht nur auf eine immer wiederkehrende Aussage gegenüber Immigranten hin, sondern auch darauf, dass jeder US-Amerikaner, der kein Mitglied der indigenen Bevölkerung ist, im Grunde ein Immigrant ist.

In *Duck Soup* wird Groucho alias Firefly Präsident eines Landes, das offensichtlich vom alten Adel regiert wird, also von Menschen, die mit ihm normalerweise kein Wort sprechen würden, wäre er nicht ihr neuer

¹⁹⁵ Lieberfeld, Daniel, Judith Sanders, “Here Under False Pretenses: The Marx Brothers Crash the Gates”, in: *The American Scholar*, Vol. 64 (1), (Washington, DC, USA: Phi Beta Kappa, 1995), S.104

¹⁹⁶ Lieberfeld, Daniel, Judith Sanders, “Here Under False Pretenses: The Marx Brothers Crash the Gates”, in: *The American Scholar*, Vol. 64 (1), (Washington, DC, USA: Phi Beta Kappa, 1995), S.104-105

Vorgesetzter. Wegen einer Beleidigung in Bezug auf Fireflys Herkunft bricht ein Krieg aus, und Firefly betont, dass seine Familie bereits auf der Mayflower waren, jenem Segelschiff, das Pilgerväter nach Amerika brachte und das als Sinnbild für die Besiedelung des Kontinents durch Europäer gilt. Im Grunde ist Firefly jedoch tatsächlich ein Emporkömmling, doch nicht in der Weise, wie es Trentino versteht. Firefly wie auch alle anderen Groucho-Figuren haben sich hochgekämpft und sich nicht unterkriegen lassen. Sie haben Profit aus ihrer Situation gezogen. Firefly ist ebenso ein Trickser wie Trentino, doch im Gegensatz zum Botschafter hat Firefly keinen guten Ruf oder eine gesellschaftliche Stellung zu verlieren, denn all das besitzt er nicht.

Dennoch wirkt es auch so, dass Firefly oft vergisst, in welcher Stellung er sich nun befindet, da er auf eine solche Machtposition an der Spitze der Gesellschaft, die ihn bisher ausgeschlossen hat, nicht vorbereitet ist. So stellt er sich zu Beginn des Films neben die Soldaten und wartet auf den Auftritt des Präsidenten, also seinen eigenen, und als Chicolini als sein neuer Mitarbeiter immer wieder seine Gespräche entgegen nimmt und dem Gegenüber am anderen Ende der Leitung mitteilt, dass Firefly nicht hier ist, obwohl er neben ihm sitzt, meint Firefly:

„I wonder whatever became of me?“¹⁹⁷

Dass er gelegentlich den Überblick verliert, könnte aber auch daran liegen, dass er sich ständig neu erfindet. Dank seiner Herkunft ist er vogelfrei. In Fireflys Zimmer sieht man ein Tischchen, auf dem Schminke für seinen Bart liegt, wer weiß also, wer Firefly wirklich ist bzw. wer er schon alles war. Er kann sich ständig neu erfinden. So gaben die Marx Brothers und ihre Autoren den Menschen, die gegen ähnliche Widrigkeiten zu kämpfen haben, eine klare Botschaft: Wenn sie euch nicht mitspielen lassen, macht eure eigenen Regeln!

¹⁹⁷ L'Avant-Scène Cinéma, *Spécial Marx Brothers: Monkey Business. Duck Soup. Drehbücher*, (Paris, 1983), S.129

Groucho ist natürlich nicht der einzige der Brüder, der durch seinen Drang stets die bissige Wahrheit zu sagen, an den Rand gedrängt wird. Da gibt es noch zwei: den Italiener und den Stummen.

4.5. Chicolini, Pinky und die Magie des Spiegels

Chicolini steht Firefly in puncto schlechten Eigenschaften um nichts nach. Durch seine italienische Herkunft versteht er einmal mehr alles falsch bzw. gibt vor, nichts zu verstehen, um seinem Gegenüber auf der Nase herum zu tanzen. Er ist mit keiner Seite solidarisch und spielt mit der Grenze zwischen Gut und Böse Schnurspringen. Obwohl er seinen Job nicht macht und sich stets nach dem besten Wind dreht, steigt er auch noch vom Spion zum Kriegsminister auf. Rainer Köppl bemerkt, dass Chicolini in einem klassischen Hollywoodfilm für all seine Verfehlungen wohl seiner gerechten Strafe zugeführt worden oder sogar gestorben wäre.¹⁹⁸ Doch in *Duck Soup* ist er in bester Gesellschaft. Er kann sogar mehrfach die Seite wechseln, vermutlich, weil sich die, die etwas zu sagen haben, auch recht wenig um Grenzen und Regeln scheren, solange es um ihren eigenen Vorteil geht. Dies entspricht wohl nicht so sehr dem Gerechtigkeitsempfinden, wie die Hollywood-Lösung, aber dafür eher der Wahrheit.

Während Groucho seine Mit- und Gegenspieler für gewöhnlich durch seine Wortkaskaden in den Wahnsinn treibt, bedienen sich Chico und Harpo eher körperlicher Gags, was eine logische Folge des Umstandes ist, dass der eine nichts versteht und der andere nichts sagt. Neben Firefly ist für Chicolini vor allem der konkurrierende Verkäufer Ziel für verwirrende Spielchen. Zusammen mit seinem kindlichen Kollegen Pinky vollführt Chicolini einen altbewährten Hut-Gag, den Regisseur McCarey vom Duo Laurel & Hardy übernommen hat. Der Kampf zwischen dem Erdnuss- und dem Limonadeverkäufer könnte man wie eine kleine Version des großen Krieges in *Duck Soup* sehen. Der eine beschwert

¹⁹⁸ Köppl, Rainer, „II. Marxismus aus zweiter Hand“, in: *Ikonen unter Druck: Hitchcock, die Marx Brothers und Dracula; zur Archäologie der Populärkultur*, (Wien: Univ., Habil.-Schr., 2003), S.182

sich darüber, dass das ungestüme Verhalten des anderen die Kundschaft vergrault, und der andere kontert zunächst mit einem Wortschwall, dann zusammen mit seinem Partner mit Tritten und am Ende mit dem Verbrennen eines Hutes. Es geht also auch hier um Macht- und Territorialkämpfe und darum, dass daraus am Ende ein großes Spiel wird.

Chicolini ist der erste, bei dem der alles und jeden nieder quatschende Firefly nicht zu Wort kommt. Chicolini lässt ihn seine Anrufe nicht entgegen nehmen und dreht die von ihm angezettelten Rätsel und Spielchen stets um. Vielleicht ernennt ihn Firefly deshalb zum Kriegsminister, weil er endlich einen ebenbürtigen Gegenspieler gefunden hat, von dem ebenfalls keiner der hohen Herren etwas erwartet.

Pinky darf wie Chicolini die Seite wechseln, ohne Konsequenzen befürchten zu müssen, und genau aus diesem Grund sorgt er auch immer und überall voller Freude für Chaos. Oder wie Kracauer ihn beschreibt:

„Wie die Götter der Antike, die nach ihrem Sturz als Puppen, Schreckgespenster und andere niedere Dämonen durch Jahrhunderte fortlebten, in denen man nicht mehr an sie glaubte, so ist Harpo (...) ein exilierter Komödiengott, dazu verurteilt – oder auch auserkoren – die Rolle eines mutwilligen Poltergeistes zu spielen.“¹⁹⁹

Pinky treibt das Spiel auf die Spitze. Er richtet stets das größte Chaos an, weil er sich darin am Wohlsten fühlt. Als mitten im Angriff ein Tonkrug herab stürzt und sich über Firefly Kopf stülpt, hilft ihm Pinky zunächst nicht heraus, sondern malt stattdessen sein Gesicht auf den Krug. Im größten Kriegsgetümmel geht er entspannt mit einer Werbetafel über das Schlachtfeld. Er ist wie ein kleines Kind, immer auf der Suche nach einem neuen Streich, aber dabei von einer Naivität, dass man ihm nicht wirklich böse sein kann.

¹⁹⁹ Kracauer, Siegfried, *Theorie des Films: Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, (Frankfurt: Suhrkamp, 1985), S.155, in: Köppl, Rainer, „II. Marxismus aus zweiter Hand“, in: *Ikonen unter Druck: Hitchcock, die Marx Brothers und Dracula; zur Archäologie der Populärkultur*, (Wien: Univ., Habil.-Schr., 2003), S.185

Eine der schönsten Szenen von Chicolini und Pinky ist jene, in der sie versuchen in Mrs. Teasdales Haus zu gelangen um die Kriegspläne zu stehlen. Wie bereits an anderer Stelle erwähnt, nimmt dieser Gag Anleihen an einem Kurzfilm von Laurel & Hardy, in diesem Fall *Early to Bed* aus 1928. Für Chicolini und Pinky besteht die Herausforderung nicht darin ins Haus zu kommen, sondern eher darin drinnen zu bleiben, wenn sie es ins Haus geschafft haben. Anstatt mit Genauigkeit und Vorsicht vorzugehen, wie man es von Einbrechern vermuten würde, machen sie einmal mehr ein Spiel daraus und jagen sich untereinander. Als sie es nach einigem Hin und Her doch im Haus landen, versuchen sie so leise wie möglich zu sein, was für Pinky in seiner kindlichen Tollpatschigkeit natürlich unmöglich ist. Er schlägt auf Glocken, hält das Radio für einen Safe und bringt es nicht einmal zum Schweigen, als er es in seine Einzelteile zerschlägt.

Das nächste Spiel beginnt, als sich die beiden Einbrecher als Firefly verkleiden und versuchen Mrs. Teasdale in die Irre zu führen. Natürlich geht der Plan wieder einmal gründlich schief und mündet in einer der bekanntesten Szenen der Marx Brothers: die Spiegel-Szene. Als Chicolini und Pinky drohen aufzufliegen, liefern sie sich eine Verfolgungsjagd mit Firefly, bei der bei einem Zusammenstoß ein Spiegel zu Bruch geht und Pinky gezwungen ist, die Illusion aufrecht zu erhalten, indem er Fireflys Bewegungen so exakt wie möglich nachahmt. Interessant ist, dass dieser Sketch nicht typisch für die Marx Brothers ist, sondern eine lange Vaudeville-Tradition hat. Er findet in völliger Stille statt und wirkt, als würde dieser ansonsten so rasante Film für ein paar Momente den Atem anhalten. Normalerweise geht es in Szenen von Harpo und Groucho rund, doch diese hier ist ein Unikum und vielleicht gerade deshalb so berühmt. Obwohl es eine Routine aus dem Unterhaltungstheater ist schaffen es McCarey und die beiden Brüder der Szene den ganz eigenen Marx Brothers-Stempel aufzudrücken. Schon früh müsste Firefly auffallen, dass es sich nicht um sein Spiegelbild, sondern um eine zweite Person handelt. Auch Pinky hätte Möglichkeiten sich davonzustehlen, aber die beiden lieben Spiele und Rätsel. Pinky hat seine Freude daran etwas vorzuspielen und Firefly bietet ihm immer

neue Herausforderungen. Er trägt auf einmal einen Hut oder macht unvorhersehbare Bewegungen. Doch erlässt sich wieder einmal von seinem eigenen Rätsel ablenken und achtet nur darauf, ob Pinky einen Hut trägt während ihm entgeht, dass sich die beiden um die Achse des angeblichen Spiegels drehen. Adamson hat für die Szenerie eine sehr schöne Beschreibung gefunden, die diese in einen Zusammenhang mit dem ganzen Film stellt:

„Groucho’s concept of mirrors differs radically from ours. In Freedonia free speech is outlawed, but everyone is allowed to live in the physical dimension of his choice. Freedonia, Sylvania, the play of war, international intrigue, the complex system of motivations that started all this, have vanished like the pieces of the mirror. There is nothing left but two blithe kindred spirits, reflecting each other for eternity.“²⁰⁰

²⁰⁰ Adamson, Joe, “Duck Soup 1933”, in: *Groucho, Harpo, Chico and sometimes Zeppo: a history of the Marx Brothers and a satire on the rest of the world*, (London: Coronet Books, 1976), S.241-242

5. Rezeption von *Duck Soup*

5.1. Kritiken und Meinungen

Lange hielt sich das Gerücht, *Duck Soup* wäre bei Kritik und Publikum ein Flop gewesen. Doch dies ist definitiv nicht wahr. 1933 war nicht nur ein politisch bedrohliches Jahr, sondern auch das ökonomisch erfolgloseste des gesamten 20. Jahrhunderts. Die USA erholten sich nur langsam von der Depression der späten 1920er Jahre, und die meisten Menschen hatten einfach nicht das Geld, um regelmäßig ins Kino zu gehen. Zudem ließ der Zauber des Tonfilms, der trotz Krise die Neugier des Publikums geweckt und sie zurück in die Kinosäle gelockt hatte, langsam nach. Im Gegensatz zu voran gegangenen Filmen und den späteren bei MGM war *Duck Soup* finanziell nicht so erfolgreich, doch wenn man es im Verhältnis zu den Verkaufszahlen des Jahres 1933 betrachtete, lag der Film sehr gut im Rennen.

Seitens der Kritik gab es sowohl Positives, als auch Negatives, und auch das Publikum war geteilter Meinung. In Zeiten, in denen ein nächster großer Krieg immer mehr zu befürchten war und man versuchte, einer ausgewachsenen Finanzkrise Herr zu werden, wollte man sich durch das Kino eher von der tristen Realität ablenken lassen, als satirisch mit ihr konfrontiert zu werden. Das könnte ein Grund gewesen sein, warum Musicals wie *42nd Street* oder Komödien wie *I'm no Angel* mit Mae West bei den Menschen besser ankamen. Geht man jedoch nach einigen Kritiken, so stellt man fest, dass die Kriegskritik oftmals ausgeblendet wird, und der Film als reine Unterhaltungssatire wahrgenommen wurde. Auf der anderen Seite hatten angeblich viele Zuschauer ein Problem damit, dass die Politik Roosevelts veräppelt und kritisch hinterfragt wurde. Roosevelt war sehr beliebt, und man wollte, dass er mit seiner Politik die USA erfolgreich aus der Depression führt.²⁰¹ Wie unterschiedlich auch immer die Menschen den Film wahrnahmen, so war er im Rückblick betrachtet, der einzige in der Zwischenkriegszeit entstandene Film, der sich ganz offen satirisch mit dem Ersten Weltkrieg,

²⁰¹ Gardner, Martin A., *The Marx Brothers as Social Critics. Satire and Comic Nihilism in Their Films*, (Jefferson, USA: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2009), S.168

dem Aufstieg einer diktatorischen Macht, der in ähnlicher Form tatsächlich gerade im Gang war und der westlichen Militärgeschichte im Allgemeinen auseinander setzte. Man zeigte auf, worum es im Krieg wirklich geht: um ökonomische Interessen und die Befriedigung der Machtgier einer kleinen korrupten Elite, für die das Volk, das vom Gedanken an das streitbare Vaterland erfüllt euphorisch die Fahnen schwingt, den Kopf hinhalten darf.

Während die intellektuellen Blätter wie *New Republic* oder *New Statesman and Nation* den Film eher weniger beachteten, schrieben Tages- und Unterhaltungszeitungen unterschiedliche Kritiken zu *Duck Soup*. Mordaunt Hall beschreibt den Film in *The New York Times* in der Ausgabe vom 23. November 1933 als „extremely noisy without being nearly as mirthful as their other films“²⁰². Abgesehen davon fällt ihm jedoch der tosende Applaus bei der Spiegel-Szene auf, und er zeigt sich sehr amüsiert über Harpos Referenz auf Paul Revere und dessen Abschneiden aller möglichen Dinge, die ihm in die Finger kommen. Weiters bezeichnet er Margaret Dumonts Auftritt als „satisfactory“ und lobt diesen.²⁰³

Auch Joe „Bige“ Bigelow lobt im *Variety* vom 28. November 1933 die Rückholung von Margaret Dumont und meint, es sei perfekt für Groucho, dessen körperlicher Humor in Bigelows Augen steigt, während der verbale sinkt. Die Story an sich kommt jedoch nicht sehr gut bei ihm an, und er meint, dass diese leicht von einem 6-Jährigen geschrieben werden hätte können, was nicht einer gewissen Komik entbehrt, wenn man an die ähnliche Textpassage im Film denkt. Bigelow ist jedoch der Meinung, dass die Geschichte nicht weiter relevant für die Komik ist und deshalb vernachlässigbar.²⁰⁴

²⁰² Mitchell, Glenn, *The Marx Brothers Encyclopedia*, (Richmond, GB: Reynolds & Hearn Ltd, 2008), S.103

²⁰³ Hall, Mordaunt, „Duck Soup (1933), The Four Marx Brothers“, in: *The New York Times*, 23.November 1933, <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9B02E5DA133FE63ABC4B51DFB7678388629EDE>, (zuletzt verifiziert am 20.01.2015)

²⁰⁴ Bigelow, Joe, „Review: ‘Duck Soup’“, in: *Variety*, 27.November 1933, <http://variety.com/1933/film/reviews/duck-soup-1200410787/>, (zuletzt verifiziert am 20.01.2015)

Die *Times* sah sich in der langgehegten Annahme bestätigt, dass hinter den Filmen der Marx Brothers eine satirische Absicht steckt, die jedoch sehr dezent eingeflochten sei. Die Satire unterdrückt nie das grenzenlose Chaos, das die Brüder anrichten, gibt diesem aber ein wenig mehr Richtung.²⁰⁵

Der *Motion Picture Herald* bezeichnete den Film als „another truckload of hilarious nonsense from the irrepressible comedy four...plenty of related fun interluding, all of which is noticeably clean“, während der Kritiker John S. Cohen der Meinung war: “This new film at the Rivoli just doesn’t happen to be very amusing in comparison with their previous films.”²⁰⁶ Ebenfalls nicht besonders amüsant wurde *Duck Soup* von *Nation* empfunden. Harpo sei ermüdend, Groucho würde sich schlecht darbieten und Chico und Zeppo hätten noch weniger Existenzberechtigung als sonst.²⁰⁷

In Großbritannien feierte *Duck Soup* erst im Februar 1934 Premiere. Der *Observer* äußerte sich recht positiv und empfand den Film besser als die voran gegangenen. Caroline A. Lejeune, die Autorin der Kritik bemerkte jedoch auch, dass Harpos Charakter ein wenig in den Hintergrund der Geschichte tritt, ein Trend, der sich bei den späteren Filmen bei MGM weiter fortsetzen sollte, und er analysierte:

„The gags are vulgar, adroit, infectious, and wholly irresponsible and the film travels with the throttle wide open. If you don’t find the Marx fooling funny, for heaven’s sake keep away.“²⁰⁸

Groucho selbst hatte in späteren Jahren eine höhere Meinung von *Duck Soup* und generell den Paramount-Filmen, als es früher der Fall war. Er meinte, der Film hätte so viele Lacher wie alle übrigen absurden Filme zusammen, doch die Leute hätten *Duck Soup* nicht verstanden, da sie

²⁰⁵ Anonym, *The Times*, (London: Februar 1934), in: Mitchell, Glenn, *The Marx Brothers Encyclopedia*, (Richmond, GB: Reynolds & Hearn Ltd, 2008), S.104

²⁰⁶ Louvish, Simon, *Monkey Business: the lives and legends of the Marx Brothers*, (London: Faber and Faber, 1999), S.270

²⁰⁷ Adamson, Joe, “Duck Soup 1933”, in: *Groucho, Harpo, Chico and sometimes Zeppo: a history of the Marx Brothers and a satire on the rest of the world*, (London: Coronet Books, 1976), S.246

²⁰⁸ Lejeune, Caroline A., *The Observer*, (London: Februar 1934), in: Mitchell, Glenn, *The Marx Brothers Encyclopedia*, (Richmond, GB: Reynolds & Hearn Ltd, 2008), S.104

sich eine klassische Boy-Girl-Geschichte wünschten und mit abweichender, etwas chaotischer Dramaturgie nicht umgehen konnten.²⁰⁹

In den 1950er und 1960er Jahren erfuhren die Marx Brothers und speziell *Duck Soup* ein Revival in Europa. Dies begann damit, dass der Film im *Curzon* und im *Everyman* in London gezeigt und von Dilys Powell in der *Sunday Times* hoch gelobt wurde.²¹⁰ Ihren endgültigen Hype erlebten die Brüder in den 60er Jahren, als sie von den aufkommenden Studenten-Bewegungen entdeckt wurden und es durch Künstler wie die Beatles oder Jerry Lewis eine neue Form von absurder Komik aufkam. Da *Duck Soup* ein Antikriegsfilm war, entsprach er der Haltung, für die in den 60ern angesichts des Vietnam-Kriegs und der Rüstungskämpfe zwischen den USA und der Sowjetunion protestiert wurde. *Duck Soup* wurde bald gemeinhin als der beste Film der Marx Brothers titulierte.²¹¹ Für die Wiederentdeckung im deutschsprachigen Raum waren zu einem großen Teil die Retrospektive ihres gesamten filmischen Werks bei der Viennale 1966 in Wien und der im Zuge dessen veröffentlichte Text von Raymond Durnat verantwortlich.²¹² Der Kritiker Hans Winge beschrieb die Stimmung, die das Festival kennzeichnete, bei dem Groucho Marx persönlich als Ehrengast begrüßt werden konnte, folgendermaßen:

„Man kann ruhig sagen, dass die Marx-Woche das kulturelle Leben der Hauptstadt beherrschte...Innerhalb von zwei Tagen nach der Ankündigung waren sämtliche Vorführungen ausverkauft...Die Stimmung im Saal war unbeschreiblich, sie glich einem Rausch, der von Tag zu Tag tiefer und beglückender wurde.“²¹³

Nun kam der Film auch in die Bundesrepublik Deutschland, wo *Duck Soup* am 04.02.1967 im WDR zum ersten Mal gezeigt wurde. Die Filme der Marx Brothers waren im Deutschland der Nationalsozialisten

²⁰⁹ Hobsch, Manfred, *Film ab: Die Marx Brothers*, (Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2001), S.96

²¹⁰ Mitchell, Glenn, *The Marx Brothers Encyclopedia*, (Richmond, GB: Reynolds & Hearn Ltd, 2008), S.104

²¹¹ Coniam, Matthew, *Duck Soup: Annotated guide*, <http://marxcouncil.blogspot.co.at/2010/03/duck-soup-annotated-guide.html>, (zuletzt verifiziert am 20.03.2013)

²¹² Hobsch, Manfred, *Film ab: Die Marx Brothers*, (Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2001), S.8

²¹³ Ebenda, S.8

verboten gewesen und brauchten so erst die Wiederentdeckung rund 30 Jahre später, um gesehen werden zu können. Den Weg in die Kinos schaffte der Film erst noch einmal elf Jahre später.²¹⁴

Erneut befassten sich diverse Zeitungen und Kritiker mit den Marx Brothers und im Speziellen mit *Duck Soup*, doch nun auf analytischere und wohlwollendere Weise. Joseph Wechsberg schrieb in der *Stuttgarter Zeitung*, dass es schwer wäre, an die zwölf Filme der Marx Brothers zu kommen, da diese wie heilige Schriften von Filmmuseen auf der ganzen Welt gehütet werden würden. Er sagt weiter:

„Mit Recht werden sie gehütet, denn diese Filme sind unsere Bibeln, unsere Weltrevolution, die sich nicht gegen die Kapitalisten richtet, sondern gegen die Dummen, die leider viel zahlreicher sind als die Kapitalisten. (...) Sie alle sollten sich einmal den Spiegel dieser Filme vorhalten.“²¹⁵

Er trifft damit sehr schön den Kern der Marx Brothers-Filme, denn es ging nie darum, eine bestimmte politische Richtung oder eine konkrete Person zu kritisieren, sondern dummes und naives Verhalten anzuprangern, und die Leute, die es an den Tag legen, an der Nase herum zu führen.

Im *Evangelischer Film-Beobachter* ist ein Kritiker 1967 der Meinung, dass *Duck Soup* nicht umsonst als der beste aller Marx-Brothers-Filme bezeichnet wird, und spricht speziell dem Regisseur Leo McCarey ein großes Lob aus, da es ihm gelungen ist, die wilden Brüder in Schach zu halten und Szenen mit ihnen auf die Leinwand zu zaubern, die den Autor zeitweise an Ionesco erinnern. Auch sehr interessant: er lobt weiters die deutsche Synchronisation, die tatsächlich in ihrer ersten Fassung das Unmögliche möglich machte und für beinahe alle verqueren Satz- und Wortspielereien ein deutsches Äquivalent fand. Für ihn führt der Film

²¹⁴ Köppl, Rainer, „II. Marxismus aus zweiter Hand“, in: *Ikonen unter Druck: Hitchcock, die Marx Brothers und Dracula; zur Archäologie der Populärkultur*, (Wien: Univ., Habil.-Schr., 2003), S.180

²¹⁵ Hobsch, Manfred, *Film ab: Die Marx Brothers*, (Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2001), S.8

„den Wahnsinn des Krieges auf umwerfende Weise ad absurdum“ und ist eine gelungene Mischung aus Bissigkeit und Slapstick.²¹⁶

In der *Neue Zürcher Zeitung* vom 25.08.1968 meint der Autor, dass die Marx Brothers nicht nur aufgrund ihres Einflusses auf diverse zeitgenössische Komiker nach wie vor aktuell seien, sondern auch weil sie in ihren Filmen das Bürgertum angreifen. Somit wären sie laut Einschätzung des Autors Ende der 1960er Jahre zwar nicht zu den Revolutionären, aber definitiv zu den Progressiven zu zählen.²¹⁷

Kraft Wetzels stellt in seiner Kritik in der Ausgabe 11/1974 von *Kino* einen Bezug zu den Vorkommnissen vor und während des 2. Weltkriegs her, indem er auf die Schärfe und Treffsicherheit der Satire von *Duck Soup* hinweist, die dafür verantwortlich war, dass dieser im Grunde nicht konkret politische Film von Mussolini verboten und vom nationalsozialistisch orientierten Deutsch-Amerikanischen Bund in New York als kommunistisch bezeichnet wurde.²¹⁸ Auch Klaus Lorey bemerkt in seiner Kritik in der *Frankfurter Rundschau*, dass *Duck Soup* nicht nur der amüsanteste, sondern auch der erschreckendste Film der Brüder sei, in dem eine Szene, in der Groucho den Krieg erklärt und das Volk wie die Statisten in einer schauerhaften Operette vor Begeisterung zu tanzen und singen beginnt, die Bilder des Berliner Sportpalastes einige Zeit nach der Premiere des Films vorweg nimmt.²¹⁹

5.2. Die Marx Brothers als Autoren ihrer Filme

Zu den Kritiken gesellten sich nun auch konkrete Analysen und filmtheoretische Überlegungen. So verfassten Peter Weibel, Ernst Schmidt und Hans Schleugl anlässlich der Viennale 1966 den Text *Plädoyer für den Marxismus: Die Väter von Lewis und Lester. Die*

²¹⁶ Anonym, *Evangelischer Film-Beobachter*, 19. Jahrgang/1967, in: Hobsch, Manfred, *Film ab: Die Marx Brothers*, (Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2001), S.99

²¹⁷ Anonym, *Neue Zürcher Zeitung*, 25.08.1968, in: Hobsch, Manfred, *Film ab: Die Marx Brothers*, (Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2001), S.99

²¹⁸ Wetzels, Kraft, *Kino* 11/1974, in: Hobsch, Manfred, *Film ab: Die Marx Brothers*, (Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2001), S.101

²¹⁹ Lorey, Klaus, *Frankfurter Rundschau*, in: Hobsch, Manfred, *Film ab: Die Marx Brothers*, (Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2001), S.101

Wiederentdeckung der Marx Brothers. Auch hier wird der Vergleich zur Commedia dell'arte aufgestellt²²⁰ und erkannt, dass eben die Menschen, die sich in den Kinossesseln köstlich über die Marx Brothers amüsierten, zu einem großen Teil aus jenen Kleinbürgern bestanden, mit denen die Brüder in den Filmen ihre üblen Späße trieben.²²¹ Die Marx Brothers zeigen „die Komik des Subproletariats“ mit der Begründung, dass diese „die Sehnsucht nach einer freieren Welt manifestiert“.²²² Der Kleinganove, der sich mit windigen Geschäften als einzigem Ausweg gegen die übermächtige Gesellschaft verteidigt, wird hier zum Helden, denn nicht er nimmt Schaden, sondern die Welt, gegen die er sich stellt. Weibel zieht Parallelen zu den Surrealisten und meint, dass die Marx Brothers zwei der Ziele erreicht hätten, nach denen diese Kunstform strebte: „die Destruktion der bürgerlichen Welt“ und die „Entdeckung neuer Zonen“.²²³ Weiters erläutert Weibel, wie die Marx Brothers seiner Meinung nach, unsere gängige Kommunikation zweckentfremden:

„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.“²²⁴

Bei ihrer anarchischen Zerstörung des Systems haben sie jedoch keinen Plan für eine zukünftige neue Ordnung im Hinterkopf. Sie verhalten sich

²²⁰ Schmidt, Ernst, in: Weibel, Peter, Ernst Schmidt, Hans Scheugl, „Plädoyer für den Marxismus. Die Väter von Lewis und Lester: Die Wiederentdeckung der Marx Brothers“, in: *Film*, Nr. 9/66, (Hannover: 1966), S.16

²²¹ Schleugl, Hans, in: Weibel, Peter, Ernst Schmidt, Hans Scheugl, „Plädoyer für den Marxismus. Die Väter von Lewis und Lester: Die Wiederentdeckung der Marx Brothers“, in: *Film*, Nr. 9/66, (Hannover: 1966), S.17

²²² Weibel, Peter, in: Weibel, Peter, Ernst Schmidt, Hans Scheugl, „Plädoyer für den Marxismus. Die Väter von Lewis und Lester: Die Wiederentdeckung der Marx Brothers“, in: *Film*, Nr. 9/66, (Hannover: 1966), S.20

²²³ Weibel, Peter, in: Weibel, Peter, Ernst Schmidt, Hans Scheugl, „Plädoyer für den Marxismus. Die Väter von Lewis und Lester: Die Wiederentdeckung der Marx Brothers“, in: *Film*, Nr. 9/66, (Hannover: 1966), S.19

²²⁴ Ebenda, S.20

mehr wie Kinder, die trotzig alles kurz und klein schlagen, das ihnen nicht gefällt.²²⁵

Nachdem die Marx Brothers in den 60ern zu späten Ehren gekommen waren und für ihre Komik, ihre zersetzenden Wortspielereien und ihre Sonderstellung innerhalb der Riege der Filmkomödianten hoch gelobt wurden, stellte John Groch in seinem 1990 erschienen Text *What Is a Marx Brother?: Critical Practice, Industrial Practice, and the Notion of the Comic Auteur* die interessante Frage nach den Autoren der Marx Brothers-Filme. Denn obwohl die Marx Brothers kaum Kontrolle über ihre Filmproduktionen hatten und höchstens an Sitzungen ihrer Gagmen und Drehbuchautoren beteiligt waren, wurden sie von vielen Kritikern als 'Autoren' ihrer Filme gehandelt. Daraus entwickelte sich ein Märchen über den Sieg von Individualisten über das System und speziell über das Studio-System Hollywoods. Groch orientiert sich in seiner Abhandlung an Michel Foucaults Theorie zur Autorenschaft und analysiert Schritt für Schritt, wem die Handschrift hinter den Filmen zuzuordnen ist.²²⁶ Er stellt klar, obwohl von Kritikern oftmals ein Unterschied zwischen den Produktionen bei Paramount und MGM gemacht wird, doch alle Filme unter den damaligen Restriktionen der Studio-Ära entstanden sind. Nachdem dieses Faktum weitestgehend ausgeblendet wurde, wurde auch nicht untersucht, inwiefern diese Restriktionen Auswirkungen auf die Form der Filme hatten.²²⁷ Sarris sagt zur Frage was 'Autorenschaft' ist:

„(...) players, particularly comic players, are their own auteurs to varying degrees.“²²⁸

²²⁵ Weibel, Peter, in: Weibel, Peter, Ernst Schmidt, Hans Scheugl, „Plädoyer für den Marxismus. Die Väter von Lewis und Lester: Die Wiederentdeckung der Marx Brothers“, in: *Film*, Nr. 9/66, (Hannover: 1966), S.20

²²⁶ Vgl Groch, John R., „What Is a Marx Brother?: Critical Practice, Industrial Practice, and the Notion of the Comic Auteur“, in: *The Velvet Light Trap*, No. 26, Fall 1990, (University of Texas Press, 1990), S.28

²²⁷ Vgl Groch, John R., „What Is a Marx Brother?: Critical Practice, Industrial Practice, and the Notion of the Comic Auteur“, in: *The Velvet Light Trap*, No. 26, Fall 1990, (University of Texas Press, 1990), S.31

²²⁸ Groch, John R., „What Is a Marx Brother?: Critical Practice, Industrial Practice, and the Notion of the Comic Auteur“, in: *The Velvet Light Trap*, No. 26, Fall 1990, (University of Texas Press, 1990), S.31

Er erklärt aber nicht weiter, warum er dies so sieht. Am Beispiel von Leo McCarey spricht er nur dem Regisseur die Rolle des Autors ab und sagt weiters:

„(...) the auteur theory values the personality of a director precisely because of the barriers to its expression. It is as if a few brave spirits had managed to overcome the gravitational pull of the mass of movies.”²²⁹

Sarris ist also einer jener Kritiker, die das Bild mitkreierten, die Marx Brothers hätten das Studio-System überwunden, und Groch stellt die Frage, warum die Studios ein Interesse daran gehabt haben sollen, Theatersäle füllende Persönlichkeiten wie die Marx Brothers davon abzuhalten, beim Film groß raus zu kommen.²³⁰ Kritiker, die für die Theorie der Marx Brothers als 'Autoren' ihrer Filme sprechen, begründen dies oft mit dem Argument, dass die Teile, die in den Filmen die Handlung voran treiben, langweilig sind, während die komischen Teile die Essenz der Marx Brothers sind. Sie ignorieren dabei aber den Fakt, dass die Brüder von den Studios engagiert wurden, um eben diese, die Handlung zersetzende Komik, in den Film einzubringen, und sprechen von den komischen Passagen, als wären diese so nie im Skript gestanden und von den Marx Brothers improvisiert worden, so Groch.²³¹ Es mag durchaus sein, dass die lobpreisenden Kritiker den Brüdern etwas zu viel der Ehre zuschreiben, aber die Annahme, dass einige bis viele Szenen in den Filmen improvisiert wurden, ist nicht allzu weit hergeholt, wenn man die Vaudeville-Vergangenheit der Marx Brothers betrachtet und den Umstand, dass die Autoren, die für sie schrieben, die Stücke nach Probevorstellungen oft nicht wiedererkannten.

²²⁹ Sarris, Andrew, *The American Cinema* (Chicago: University of Chicago Press, 1985), pp. 37, 31, in: Groch, John R., "What Is a Marx Brother?: Critical Practice, Industrial Practice, and the Notion of the Comic Auteur", in: *The Velvet Light Trap*, No. 26, Fall 1990, (University of Texas Press, 1990), S.31

²³⁰ Vgl. Groch, John R., "What Is a Marx Brother?: Critical Practice, Industrial Practice, and the Notion of the Comic Auteur", in: *The Velvet Light Trap*, No. 26, Fall 1990, (University of Texas Press, 1990), S.31

²³¹ Ebenda, S.31

Auch Grochs Behauptung, die Marx Brothers wären „outside the writing loop altogether“²³² gewesen, stimmt so nicht ganz, was Grouchos Schreibertätigkeit bei diversen Magazinen beweist. In den Fußnoten verweist Groch zwar darauf, dass die Marx Brothers vor ihren Gagmen selbst schrieben, diese Performances wurden jedoch nicht gefilmt und scheiden für ihn deshalb aus dem Diskurs über ihre Autorenschaft aus.²³³ Groch macht es sich hier ein wenig einfach, denn nur weil diese Stücke nicht gefilmt wurden, so besteht trotzdem das Faktum, dass sie stattfanden und dass die Brüder selbst Texte verfasst haben und über diese auch zu den Improvisationen und ihrem Humor kamen, durch den sie schließlich auch für die Filmbranche interessant wurden. Insofern ist diese Tatsache keineswegs als nebensächlich außer Acht zu lassen. Womit Groch allerdings durchaus Recht hat, ist, dass es schlussendlich die großartigen Autoren sind, denen das Lob für die satirischen und gesellschaftskritischen Aspekte gebührt. Die Brüder arbeiteten mit einigen der besten Komik-Autoren der 1930er Jahre, wie z.B. S. J. Perelman, Bert Kalmar, George S. Kaufman und Morrie Ryskind. Zudem hatten die Brüder eigene Gagmen, die für den Feinschliff zuständig waren. Groucho bevorzugte Nat Perrin und Arthur Sheekman, Harpo hatte Buster Keaton und andere wurden für alle vier bzw. später alle drei Marx Brothers eingesetzt.²³⁴ Joe Adamson bringt die Symbiose sehr schön auf den Punkt:

„The Marx Brothers made films which were direct outgrowths of their personalities, while most stars had personalities that were direct outgrowths of their films. They didn't say what they were told, they came in and told the writers what to tell them to say.“²³⁵

Durch den Aufbau ihres Images durch Kritiker und die Populärkultur wurden die Marx Brothers, speziell Groucho, zu einem Sinnbild für

²³² Vgl. Groch, John R., „What Is a Marx Brother?: Critical Practice, Industrial Practice, and the Notion of the Comic Auteur“, in: *The Velvet Light Trap*, No. 26, Fall 1990, (University of Texas Press, 1990), S.31

²³³ Ebenda, S.40

²³⁴ Ebenda, S.32

²³⁵ Adamson, Joe, „Duck Soup 1933“, in: *Groucho, Harpo, Chico and sometimes Zeppo: a history of the Marx Brothers and a satire on the rest of the world*, (London: Coronet Books, 1976), S.132

Anarchie und die Werke des Nonkonformismus.²³⁶ Die Anschauung, dass die Marx Brothers nicht einfach nur existierten und etwas schufen, sondern etwas bedeuteten, im Sinne kultureller Ikonen ist laut Groch zum größten Teil dafür verantwortlich, dass die Marx Brothers als 'Autoren' angesehen wurden.²³⁷ Was auch mit zu dieser Ansicht beigetragen hat, ist der Umstand, dass man Szenen aus den Filmen leicht mit Szenen aus dem echten Leben der Marx Brothers verwechseln kann. Besonders bei den Brüdern gestaltet sich die Frage nach echter und filmischer Identität, ähnlich wie die Frage nach dem Huhn und dem Ei. Es ist nicht klar ersichtlich, welches der beiden Dinge zuerst da war und welches das jeweils andere beeinflusst hat. Vermutlich war es ein permanentes Wechselspiel das diese Untrennbarkeit bewirkt hat.

Groch möchte in weiterer Folge aufzeigen, dass die Brüder tatsächlich Autoren sind, aber nicht in der Form, in der die meisten Kritiker sie gemeinhin darstellen. Er zitiert zunächst eine Theorie der Autorenschaft, die den Marx Brothers entgegen kommt, da sie die Aufmerksamkeit nicht auf die vieldeutige Facette „Marx Brothers“ richtet, sondern auf eine weitaus stabilere Komponente: ihre Filme. Die Definition, die Groch anführt, stammt aus Peter Wollens Text *Signs and Meaning in the Cinema* aus dem Jahr 1972:

„'Auteur' analysis does not consist of re-tracing a film to its origins, to its creative source. It consists of tracing a structure (not a message) within a work, which can then 'post factum' be assigned to an individual, the director, on empirical grounds. (...) Fuller or Hawks or Hitchcock, the directors, are quite separate from 'Fuller' or 'Hawks' or 'Hitchcock', the structures named after them, and should not be methodologically confused.“²³⁸

²³⁶ Vgl. Groch, John R., "What Is a Marx Brother?: Critical Practice, Industrial Practice, and the Notion of the Comic Auteur", in: *The Velvet Light Trap*, No. 26, Fall 1990, (University of Texas Press, 1990), S.35

²³⁷ Ebenda, S.35

²³⁸ Wollen, Peter, *Signs and Meaning in the Cinema*, 3rd ed., (Bloomington, Indiana: University Press, 1972), S.168, in: Groch, John R., "What Is a Marx Brother?: Critical Practice, Industrial Practice, and the Notion of the Comic Auteur", in: *The Velvet Light Trap*, No. 26, Fall 1990, (University of Texas Press, 1990), S.36

Für Wollen bedeutet die Autorentheorie also, dass man das Gesamtwerk eines Regisseurs hernimmt und dessen Struktur analysiert.²³⁹ Wollen sagt damit nicht, dass Darsteller nichts mit der Formung eines Films zu tun hätten (der Film ist eine Kunst der Kollaboration für ihn), aber dennoch ist die Autorenschaft ein Privileg, welches nur dem Regisseur zu teil werden kann. Insofern würde diese Theorie die Marx Brothers nicht als 'Autoren' ausweisen.²⁴⁰

Auch die Marx Brothers selbst vermieden es, in die eigene Komik zu viel hinein zu interpretieren. Das Ziel war eine möglichst breite Masse anzusprechen und zu unterhalten und nicht, sich zu künstlerischen Höhenflügen aufzuschwingen. William Donnelly unterstellte den Brüdern gar, sie hätten selbst nicht ganz die Natur bzw. das Wesen ihrer Komik verstanden.²⁴¹ Diese Unterstellung erscheint dann doch etwas arrogant. Viele Komiker waren sich zu der Zeit, als sie bestimmte Szenen spielten oder schrieben, nicht der Tragweite bewusst, die diese Worte zu anderer Zeit oder an anderen Orten haben würden. Aber man kann wohl davon ausgehen, dass die Marx Brothers wussten, was und wen sie mit ihrer Komik in die Mangel nahmen. Vielleicht ist Donnelly auch dem Fehler verfallen, die filmischen und die realen Figuren zu sehr zu vermischen, denn in den Filmen wirkt es oft tatsächlich, als wüssten die Brüder nicht, was sie tun.

Schließlich kommt Groch zu jenem Autor, dessen Theorie er für die Marx Brothers am passendsten hält: den Poststrukturalisten Michel Foucault. In seinem Text *What is an Author?* vertritt Foucault die Ansicht, dass der Name eines Autors nicht direkt auf eine konkrete Person hinweisen muss und dass die Verbindung zwischen einem Namen und einem Individuum und die Verbindung zwischen einem Autorennamen und dem, was er

²³⁹ Vgl. Groch, John R., "What Is a Marx Brother?: Critical Practice, Industrial Practice, and the Notion of the Comic Auteur", in: *The Velvet Light Trap*, No. 26, Fall 1990, (University of Texas Press, 1990), S.37

²⁴⁰ Ebenda, S.38

²⁴¹ Donnelly, William, „A Theory of Comedy of the Marx Brothers“, *Velvet Light Trap* 3 (1971-72), p.14, in: Groch, John R., "What Is a Marx Brother?: Critical Practice, Industrial Practice, and the Notion of the Comic Auteur", in: *The Velvet Light Trap*, No. 26, Fall 1990, (University of Texas Press, 1990), S.37

benennt, nicht ident sei und nicht gleich funktioniert.²⁴² Foucault sieht also die Zuschreibungen von Autorenschaft, ähnlich wie Wollen, weniger als einen Akt der Benennung einer bestimmten Person, sondern vielmehr als Kennzeichnung bzw. Charakterisierung von Kontinuität von Texten. Also eher als eine Angelegenheit der Rezeption als des Schreibens.²⁴³ Für Foucault ist also die Existenz eines tatsächlichen, kontrollierenden Individuums unwichtig, weil die Zuweisung der Autorenschaft aus einer komplexen Handlung resultiert, deren Zweck es ist, ein rationales Wesen zu schaffen, das wir Autor nennen. Groch´ Umlegung dieser Theorie auf den Fall der Marx Brothers besagt, dass die Marx Brothers Autoren sind, aber nur weil wir sie immer wieder als solche benannt haben. Foucault meint, dass die Aspekte des Individuums oder der Individuen, welche/s wir als Autor/en bezeichnen, Projektionen unserer Art sind, den Text - also in diesem Fall den Film - zu lesen. Diese Projektionen setzen sich zusammen aus Vergleichen, die wir anstellen, Merkmale, die wir als relevant herausfiltern, Kontinuitäten, die wir feststellen, und Aspekte, die wir auslassen.²⁴⁴ Dieser Theorie folgend, stellt Groch am Ende die Frage:

„In the end, then, if we speak of the Marx Brothers as comic auteurs at all it should be to ask not ‘are these really the Marx Brothers’ films?’ but rather ‘Why do we need them to be?’²⁴⁵

Diese Schlussfolgerung erscheint plausibel, wenn man betrachtet, zu welcher Zeit die Marx Brothers ihre Renaissance erfuhren und begonnen wurde, theoretische Abhandlungen über sie zu schreiben, und sie als Autoren bezeichnet wurden. Die 1960er Jahre waren ein Jahrzehnt der Umbrüche, der Revolte gegen die konservative Elterngeneration. Da kamen die alles zersetzenden Marx Brothers als neue Helden gerade recht. Insofern lässt sich Groch´ Frage „Why do we need them to be?“

²⁴² Groch, John R., “What Is a Marx Brother?: Critical Practice, Industrial Practice, and the Notion of the Comic Auteur”, in: *The Velvet Light Trap*, No. 26, Fall 1990, (University of Texas Press, 1990), S.38

²⁴³ Ebenda, S.39

²⁴⁴ Vgl. Groch, John R., “What Is a Marx Brother?: Critical Practice, Industrial Practice, and the Notion of the Comic Auteur”, in: *The Velvet Light Trap*, No. 26, Fall 1990, (University of Texas Press, 1990), S.40

²⁴⁵ Ebenda. S.40

sehr gut auf die Studentenbewegung der damaligen Zeit übertragen: sie brauchten solche Vorbilder.

Dass die jungen Menschen der 60er Jahre nicht die einzigen waren, die sich von den Marx Brothers verstanden fühlten, zeigt eine Aussage von Henri Langlois. Dieser nahm 1974 einen Ehrenoscar entgegen, mit dem er für die Erhaltung von rund 60.000 Filmen aus der Cinématèque Française ausgezeichnet wurde. Er hatte diese unter Einsatz seines Lebens während des Zweiten Weltkriegs vor der Zerstörung durch die Nationalsozialisten gerettet. Neben Langlois erhielt auch Groucho Marx stellvertretend für die Marx Brothers einen Ehrenoscar in jenem Jahr. In einem anschließenden Gespräch der beiden über den Film *Duck Soup* erzählte Langlois:

„‘Duck Soup’ habe ich viele Male in meinem Leben gesehen. Aber 1940, kurz nach dem Ende des Krieges in Frankreich und der Invasion ging ich nach Südfrankreich und sah ‘Duck Soup’. Fantastisch! Der Film war genau wie ein Dokumentarfilm von der Zeit, als ich in Frankreich Soldat war. Er war absolut verrückt. Wenn man wissen will, was von Mai bis Juni 1940 in Frankreich passiert ist, muss man sich ‘Duck Soup’ ansehen. Das ist der einzige Film, der erklärt, was damals in Frankreich geschah.“²⁴⁶

Neben jenen Künstlern und Wissenschaftlern, die die Marx Brothers auf theoretische Art und Weise lobpreisten, gab es auch jene, die den Brüdern in ihren künstlerischen Arbeiten ein Denkmal setzten. Einer der größten Bewunderer der Marx Brothers ist der Regisseur und Autor Woody Allen, der sich in zahlreichen Interviews begeistert über die Brüder äußerte. Er setzte sich 2008 für die Erhaltung des ehemaligen Wohnhauses der Marx Brothers in der 93ten Straße in New York ein.²⁴⁷ In einigen seiner Filme finden sich Reminiszenzen auf die Brüder wieder. Auch *Duck Soup*, von dem Allen meinte, er wäre die einzige Komödie,

²⁴⁶ Chandler, Charlotte, Bernhard Matt (Hg.); *Groucho – Der Chef der Marx Brothers*“; Übersetzt von Benjamin Schwarz und Oliver Stephan; (München: Wilhelm Heyne Verlag GmbH & Co. KG, 1995), S.235-236

²⁴⁷ Allen, Woody; “A Letter To 93rd Street Beautification Association”; (30.05.2008); *Save Marx Brothers Place*; <http://savemarxbrothersplace.wordpress.com/messages-from-our-supporters/>, (zuletzt verifiziert am 12.06.2014)

bei der es keinen Leerlauf und keine Längen gäbe,²⁴⁸ erhält eine besondere Rolle in seinem Film *Hannah and her Sisters* (1986). Woody Allen spielt in diesem Film den depressiven und von Ängsten vor Krankheit und dem Tod getriebenen New Yorker Mickey Sachs, der in einer Sequenz seine Odyssee heraus aus einer psychischen Krise erörtert. Mickey hatte sich durch die verzweifelte Suche nach einem höheren Sinn selbst das Leben schwer gemacht. Er spricht von Philosophen wie Sokrates und Nietzsche, deren Werke er gelesen hat und deren Thesen ihn eher noch deprimierter oder ratloser zurück ließen. Schließlich kommt er an den absoluten Tiefpunkt und möchte sich erschießen, doch der Selbstmordversuch scheitert. Er rutscht mit dem Gewehr auf seiner schweißnassen Stirn ab, und schießt in den Spiegel hinter sich. Um vor den tobenden Nachbarn zu fliehen und wieder einen klaren Gedanken fassen zu können, geht Mickey nach draußen und spaziert ziellos durch die Stadt, bis er schließlich in ein kleines Kino geht, ohne zu wissen, welcher Film als nächstes gespielt wird. Er betritt den Kinosaal, und wir sehen Ausschnitte aus der Musiksequenz *This Country's Going to War* aus *Duck Soup*. Als Mickey den Marx Brothers beim Xylophon spielen auf behelmteten Soldatenköpfen zusieht, bekommt er eine ruhigere und optimistischere Sicht auf die Dinge. Er erzählt, dass er, als er die Menschen auf der Leinwand betrachtete, die so gelöst und überaus komisch waren, realisierte, dass es keinen Sinn macht, Antworten hinterher zu jagen, die man vermutlich niemals finden wird. Da man nie wissen wird, ob es einen Gott gibt, oder ob wir, wie Nietzsche sagt, unser Leben immer und immer wieder durchleben, sollte man davon ausgehen, dass jeder Mensch nur ein Leben hat, und dieses gilt es zu genießen.

Weitere große Fans der Brüder waren die Mitglieder der Kultband Queen. In den 1970er Jahren benannte die Band zwei ihrer Alben nach den Marx Brothers-Filmen *A Night at the Opera* und *A Day at the Races*, die sie für zwei der besten Filme hielten. Als Groucho Marx von der Benennung der Alben erfuhr, sandte er der Band ein Telegramm, in

²⁴⁸ Schulte, Michael, *Warum haben Sie nicht das Pferd geheiratet? Groucho Marx – Sein Leben*, (München: Piper Verlag, 1990), S.72

welchem er den Mitgliedern denselben großen Erfolg wünschte, den er und seine Brüder mit den Filmen gehabt hatten, und als Queen im Zuge ihrer Tour im März 1977 in Los Angeles gastierten, bekamen sie eine Einladung von Groucho.²⁴⁹ Bei dem darauf folgenden Treffen bedankten sie sich für die Inspiration und brachten dem bereits sehr kranken und schwachen Groucho den Song 39 vom Album *A Night at the Opera* a capella dar.

²⁴⁹ Hobsch, Manfred, *Film ab: Die Marx Brothers*, (Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2001), S.47

6. Fazit

Ziel der vorliegenden Diplomarbeit ist es, die Rollen der Marx Brothers zu definieren, die Entstehung des Films *Duck Soup* zu rekonstruieren, und zu untersuchen, inwiefern die damalige politische Lage im Film aufgegriffen wird, den Inhalt des Films eingegrenzt auf spezifische Themengebiete zu analysieren und die Kritiken, Meinungen und filmwissenschaftlichen Theorien zu *Duck Soup* und den Marx Brothers als mögliche 'Autoren' ihrer Filme zusammen zu fassen.

Es ist festzustellen, dass die Marx Brothers stets in festen Rollen agieren, die nur der Zeit und dem Ort des Filmes angepasst werden. Dieses Schema weist starke Parallelen zur Commedia dell'arte auf, die in ihren wesentlichen Zügen dem Vaudeville-Theater ähnlich ist, das den Ausgangspunkt der Karriere der Marx Brothers dargestellt hat. Groucho gibt in diesem Figurenkonstrukt den schleimigen Geschäftsmann, der mit seiner Hochstapelei und seinem unverblühten Egoismus immer mit einem Bein in der Kriminalität steht. Er ist so ehrlich, dass ihm keiner Glauben schenkt, und er ertränkt sein Gegenüber und dessen Ansichten in einem nicht enden wollenden Wortschwall. Chico ist ein gemütlicher Schwindler, aus dessen Unverständnis für die englische Sprache absurde Wortspiele resultieren, und der versucht, in der Gesellschaft nicht aufzufallen und sich mit den Mitteln, die ihm zur Verfügung stehen, durchzumogeln. Harpo ist die kindlichste und anarchistischste Figur des Quartetts bzw. des späteren Trios. Er steht vollkommen außerhalb der Gesellschaft, läuft von seinen Trieben gesteuert blonden Damen und allem, was man essen kann, hinterher, stiehlt und richtet heilloses Chaos an, einfach weil er eine riesige Freude daran hat. Zeppo kommt eine recht eindimensionale Rolle zu. Er fungiert als Stichwortgeber und romantischer Liebhaber.

Die Entstehung des Drehbuchs verzögerte sich immer wieder aus unterschiedlichen Gründen. Zum einen waren die Marx Brothers mit ihren Gedanken meist woanders. Groucho dachte über die Gründung einer Screen Actors Guild nach, Harpo plante eine Tour durch die Sowjetunion, Zeppo wollte aus dem Quartett aussteigen und zusammen

mit dem fünften Bruder Gummo hinter der Kamera weiter arbeiten und dem Vater der Brüder Sam Marx ging es gesundheitlich immer schlechter. Da die Marx Brothers keinen Exklusivvertrag mit Paramount Pictures hatten, sagten Groucho und Chico zu, die Radioshow *Flywheel, Shyster & Flywheel* für CBS zu produzieren. Zudem stritten die Brüder mit Paramount, da sie ihren Vertrag mit dessen Vorgänger-Firma abgeschlossen hatten, die nun bankrott war. Die Marx Brothers und ihr Management hatten nicht nur Sorge, dass ihre Gagen für *Duck Soup* nicht bezahlt werden konnten, sondern fühlten sich auch um die ihnen zustehenden Anteile aus den Gewinnen von *Horse Feathers* und *Monkey Business* betrogen. Man machte konkrete Pläne, eine eigene Marx Brothers-Produktionsfirma zu gründen, doch schließlich konnte eine Einigung mit Paramount Pictures erzielt werden.

Eine frühe Version des Drehbuchs gibt die Möglichkeit, die Entwicklungsstufen des Skripts ein wenig nachzuvollziehen. So wurden ein Lied von Mrs. Teasdale und Firefly und die Idee, dass Firefly vor seiner Präsidentschaft Waffenhändler war und einen Krieg provoziert, um seine Ware verkaufen zu können, gestrichen. Im vorläufigen Drehbuch wurden auch einige Dialoge und Szenen aus dem Radiospiel *Flywheel, Shyster & Flywheel* verwendet, das ebenfalls von Nat Perrin und Arthur Sheekman entwickelt worden war.

Zum Konflikt zwischen Regisseur Leo McCarey und den Marx Brothers ist festzustellen, dass McCarey zwar der profilierteste Filmemacher war, mit dem die Marx Brothers zusammen gearbeitet haben, doch sein ganz eigener Stil, der vor allem auf körperlichen Humor aufbaute, kollidierte mit dem rasanten, bösen Humor der Marx Brothers, der außer bei Harpo stark mit Sprache und Wortspielen arbeitete. Obwohl dieser Unterschied bei den Dreharbeiten zu Schwierigkeiten führte, fügte er sich im Film auf großartige Weise zusammen, da sich die beiden Charakteristika von Regisseur und Hauptdarstellern gegenseitig ausbalancierten. Das Einbauen von Stummfilm-Routinen bietet einen guten Ausgleich zu Grouchos und Chicos Wortkaskaden und Harpo mehr Spielraum.

Die Dreharbeiten wurden überschattet von Hitlers Aufstieg. Seine Reden wurden auch in den USA übertragen und vom Filmteam gehört. Trotzdem verstanden die Autoren und der Regisseur den Film nicht als spezifische Satire auf Hitler. Es ist schwierig, Aussagen zur eigenen politischen Haltung von Perrin, Sheekman, Ruby oder Kalmar zu finden. Sheekman ging es darum, das Spießbürgertum zu verärgern, und nicht darum, konkrete Sozialkritik zu üben. Nat Perrin meint, dass die Satire ganz von selbst in den Film floss und auch Parallelen zu damals aktuellen Themen zeigte, da die Männer, die am Film arbeiteten, ganz einfach so dachten. Es war also keine bewusste Entscheidung, sondern eher ein organischer Vorgang, der *Duck Soup* zu einer Politsatire werden ließ, vorangetrieben durch die persönliche Einstellung der Autoren und die Improvisationen der Marx Brothers.

Bei der Analyse des Films wurden verschiedene Themen aufgegriffen. Im ersten Abschnitt *Groucho und die Liebe* wird gezeigt, dass Grouchos Figur stets unerbittlich ehrlich gegenüber seiner Angebeteten ist. Er macht zum Beispiel Bemerkungen über ihr schütteres Haar oder über ihre Körperfülle. Wenn er doch einmal schmeichelhaft wird, führt er das Kompliment sofort mit einem Nachsatz ad absurdum. Er ist mehr am Vermögen der Dame interessiert, als an ihr selbst und kompromittiert sie und ihre gesellschaftliche Stellung wann immer sich ihm die Möglichkeit dazu bietet. Trotz seiner schroffen Art ihr gegenüber, protegiert Mrs. Teasdale Fireflys Karriere, was uns zur Betrachtung *Firefly und Hitler* bringt. Obwohl wir nun wissen, dass *Duck Soup* keine bewusste Politsatire auf Hitler ist, so gibt es doch einige Parallelen. Sowohl Hitler als auch Firefly wurden von finanzkräftigen Sponsoren unterstützt und präsentierten Manifeste über ihre Ansichten, in denen sie Unterdrückung als Freiheit verkauften. Ebenso wie Firefly streben auch seine Mitstreiter und seine Kontrahenten ungeachtet der Auswirkungen auf ihr Umfeld nach ihrem eigenen Wohlbefinden. *Duck Soup* ist auch deshalb so außergewöhnlich, weil es keine positive Alternative zu diesem ungerechten und gefährlichen Spiel bietet. Wie real die Satire ist, zeigen auch die Gegenstücke zur Politik Freedomias in der Politik des 20. Jahrhunderts.

Im Abschnitt *Firefly, Wilson, Harding, Roosevelt und der Krieg* wird aufgezeigt, dass der Film eine Reflexion auf tatsächliche Begebenheiten ist, obwohl er, wie bereits festgestellt, keine konkrete Politsatire darstellt. Es gibt Vergleiche zur wirtschaftlichen Lage der Großen Depression, zu den Korruptionsskandalen unter Hardings Präsidentschaft und James Walkers Amtszeit als New Yorker Bürgermeister und zum Schuldenproblem nach dem 1. Weltkrieg. Daraus resultierte ein grundlegendes Misstrauen gegenüber dem Ausland, was wiederum zur Verstärkung des stehenden Heers, dem Einsetzen von Spionen und der Verherrlichung des Krieges, der aus unnachgiebigen, stolzen Haltungen entstand und von machtbesessenen Generälen geprägt war. All das findet Eingang in den Film. Doch nicht nur die Hilflosigkeit des kleinen Mannes ist ein Thema, sondern auch die Rolle des Außenseiters in einer kapitalistischen Gesellschaft, was uns zum nächsten Teilbereich der Filmanalyse führt.

In *Die Marx Brothers und das Judentum* wird der Frage nachgegangen, inwiefern die jüdische Herkunft der Brüder Einfluss auf ihren Stil und ihre Themen hatte. In den 1920er und 30er Jahren wurde Antisemitismus in den USA am radikalsten gezeigt und gelebt. Juden waren von regulären Bildungs- und Arbeitswegen praktisch ausgeschlossen, weshalb sie sich ihre eigenen Bereiche suchten, z.B. die Unterhaltungsbranche. Das Judentum wird bei den Marx Brothers nicht offenkundig zur Schau getragen, sondern fließt in ihre Darstellung von Figuren, die sich außerhalb der Gesellschaft befinden, mit ein. Sie überzeichneten Stereotypen und führten Vorurteile ad absurdum. Ihre Figuren erfinden sich immer wieder neu, halten sich an keine Regeln und haben nichts zu verlieren, in einer Gesellschaft, die sie nicht als vollwertige Mitglieder sieht.

Im Abschnitt *Chicolini, Pinky und die Magie des Spiegels* sind schließlich Chicos und Harpos Figuren im Fokus. Chicolini und Pinky wechseln ständig zwischen den rivalisierenden Parteien, je nachdem auf welcher Seite sie mehr profitieren. Chicolini ist der Einzige der *Firefly* Paroli bieten kann. Er schlägt sich mit Gelegenheitsjobs durch wie dem

Verkaufen von Erdnüssen und treibt einmal mehr seine Gegenspieler mit abstrusen Wortspielen in den Wahnsinn. Für Pinky ist alles ein großes Spiel, weil er sich verhält wie ein naives Kind, kann man ihm nicht wirklich böse sein. Die legendäre Spiegel-Szene geht auf eine lange Vaudeville-Tradition zurück und ist wie ein kurzes Luftholen in einem atemlos rasanten Film.

Das letzte Kapitel widmet sich den Kritiken und Meinungen zum Film. Das Gerücht *Duck Soup* wäre ein Flop gewesen ist falsch. 1933 war das ökonomisch erfolgloseste Jahr des 20. Jahrhunderts. Im Vergleich zu anderen Marx Brothers-Filmen hatte *Duck Soup* eher schlechte Einspielergebnisse. Im Vergleich zu anderen Filmen, die im selben Jahr in die Kinos kamen, war der Film allerdings relativ erfolgreich. Die Kriegskritik des Films wurde oftmals ausgeblendet und *Duck Soup* schlicht als Komödie wahrgenommen. Einige Kritiken lobpreisten den Film als bissige Satire, andere empfanden ihn als weniger unterhaltsam als die früheren Filme der Marx Brothers, die Geschichte als zu platt und sahen Harpo im Hintertreffen.

In den 1950er und 60er Jahren feierten die Marx Brothers ein Revival in Europa und ihre Filme, so auch *Duck Soup* wurden nun wieder von Kritikern und Medienwissenschaftlern analysiert. Man war weitestgehend euphorisch, wobei viele die Tendenz hatten, die Marx Brothers als 'Autoren' ihrer Filme zu präsentieren. Aus der Gegenüberstellung einiger Theorien zu diesem Thema scheint es am plausibelsten und treffendsten, dass die Marx Brothers Symbolfiguren der 60er wurden, da sie die Revolte gegen das Kleinbürgertum repräsentierten, nach der auch die Studentenbewegungen strebten. Die Marx Brothers wurden zu Autoren, weil sie in dieser Rolle gebraucht wurden.

Am Ende ist festzustellen, dass die Satire der Marx Brothers bis heute nicht an Aktualität verloren hat, was ihre Vergleichbarkeit zur heutigen Politik zeigt und dass es auch heute noch ein Heidenspaß sein kann, als chaotischer Wirbelwind durch das verstaubte Spießbürgertum zu fegen.

7. Quellenverzeichnis

7.1. Bibliographie

Adamson, Joe, "Duck Soup 1933", in: *Groucho, Harpo, Chico and sometimes Zeppo: a history of the Marx Brothers and a satire on the rest of the world*, (London: Coronet Books, 1976)

Alexander, Shana, *Happy Days: My Mother, My Father, My Sister & Me*, https://books.google.de/books?id=LOkVBgAAQBAJ&pg=PT29&lpg=PT29&dq=cecelia+ager+margaret+dumont&source=bl&ots=XOGXPxF3Dy&sig=JCNkthqHBibWnLUpAEKNkYoGgQ&hl=de&sa=X&ei=bLW_VliNDZDvalqsgPgL&ved=0CDQQ6AEwAw#v=onepage&q=cecelia%20ager%20margaret%20dumont&f=false, (USA: Doubleday, 1995), (zuletzt verifiziert am 20.01.2015)

Allen, Fred, *The Groucho Letters. Letters to and from Groucho Marx*, (London: Simon & Schuster UK Ltd., 2007)

Allen, Woody; "A Letter To 93rd Street Beautification Association", (30.05.2008), *Save Marx Brothers Place*; <http://savemarxbrothersplace.wordpress.com/messages-from-our-supporters/>, (zuletzt verifiziert am 12.06.2014)

Anonym, *Cahiers du cinéma*, No.7, Januar 1967, PW

Anonym, *Evangelischer Film-Beobachter*, 19.Jahrgang/1967

Anonym, *Neue Zürcher Zeitung*, 25.08.1968

Anonym, *The Times*,(London: Februar 1934)

Bates, W.B., *A Sketch History of Nacogdoches*, *Southwestern Historical Quarterly* 59 (4), (Texas: Texas State Historical Association, April 1956) [Retrieved 2013-11-20]

Bigelow, Joe, "Review: 'Duck Soup'", in: *Variety*, 27.November 1933, <http://variety.com/1933/film/reviews/duck-soup-1200410787/>, (zuletzt verifiziert am 20.01.2015)

Brandlmeier, Thomas, *Filmkomiker. Die Errettung des Grotesken*, (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1983), S.121-130

Chandler, Charlotte, Bernhard Matt [Hrsg.]; *Groucho – Der Chef der Marx Brothers*“, Übersetzt von Benjamin Schwarz und Oliver Stephan; (München: Wilhelm Heyne Verlag GmbH & Co. KG, 1995)

Coniam, Matthew, *Duck Soup: Annotated guide*, <http://marxcouncil.blogspot.co.at/2010/03/duck-soup-annotated-guide.html>, (zuletzt verifiziert am 20.03.2013)

Crichton, Kyle, *The Marx Brothers*, (New York: Doubleday, 1950)

Cronon, Edmund David [Hrsg.], *The Cabinet Diaries of Josephus Daniels 1913 - 1921*, (University of Nebraska Press, 1963)

DesRochers, Rick, "Destabilizing Vaudeville: The Marx Brothers and the Party of the Third Part", in: *The Journal of Popular Culture*, Vol.46, No.3, (Hoboken, USA: Wiley Periodicals Inc, 2003), S.524-544

Dewey, John [Hrsg.], *New York and the Seabury Investigations*, (New York: The City Affairs Committee of New York, 1933)

Donnelly, William, „A Theory of Comedy of the Marx Brothers“, *Velvet Light Trap* 3 (1971-72)

Durgnat, Raymond, *The Marx Brothers: Retrospektive der Viennale 1966*; (Wien: Österreichisches Filmmuseum, 1966), S.5-23

Fay, Sidney, *The Origins of the World*, (New York: The Macmillan Co., 1930)

Fitzpatrick, Kevin C., *Members of the Round Table*, <http://www.algonquinroundtable.org/members.html>, (zuletzt verifiziert am 20.01.2015)

Gabler, Neal, *Ein eigenes Reich. Wie jüdische Emigranten 'Hollywood' erfanden*, (Berlin: Berlin Verlag GmbH, 2004)

Gardner, Martin A., *The Marx Brothers as Social Critics. Satire an Comic Nihilism in Their Films*, (Jefferson, USA: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2009)

Groch, John R., "What Is a Marx Brother?: Critical Practice, Industrial Practice, and the Notion of the Comic Auteur", in: *The Velvet Light Trap*, No. 26, Fall 1990, (University of Texas Press, 1990), S.28-41

Hall, Mordaunt, "Duck Soup (1933), The Four Marx Brothers", in: *The New York Times*, 23.November 1933, <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9B02E5DA133FE63ABC4B51DFB7678388629EDE>, (zuletzt verifiziert am 20.01.2015)

Harrison, Charles Yale, *Generals Die In Bed*, (Toronto: Annick Press, 2007)

Hediger, Vinzenz, *Die Marx Brothers im Krieg*, in: Heller, Heinz B., Matthias Steinle, „Filmgenres. Komödie“, (Stuttgart: Reclam, 2005), S.125-131

Hobsch, Manfred, *Film ab: Die Marx Brothers*, (Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2001)

Hofstadter, Richard, *The Paranoid Style in American Politics*, (New York: Alfred A. Knopf, 1965)

Holloway, Diane, *American History in Song: Lyrics From 1900 To 1945*, https://books.google.at/books?id=C1R_X2KhGlgC&printsec=frontcover&dq=american+history+in+song:+lyrics+from+1900+to+1945&hl=en&sa=X

&ei=Tw6_VPeHHcGeywOS2IDICQ&ved=0CDMQ6AEwAA#v=onepage&q=american%20history%20in%20song%3A%20lyrics%20from%201900%20to%201945&f=false, (Lincoln: iUniverse.com Inc, 2001), (zuletzt verifiziert am 20.01.2015)

IMDb, *Animal Crackers (1930). Details*,
http://www.imdb.com/title/tt0020640/?ref_=nv_sr_1, (zuletzt verifiziert am 27.05.2014)

IMDb, *Chico Marx*,
http://www.imdb.com/name/nm0555597/?ref_=nv_sr_1, (zuletzt verifiziert am 27.05.2014)

IMDb, *Die Marx Brothers im Krieg (1933). Soundtracks*,
http://www.imdb.com/title/tt0023969/soundtrack?ref_=tt_trv_snd, (zuletzt verifiziert am 29.10.2014)

IMDb, *Groucho Marx*,
http://www.imdb.com/name/nm0000050/?ref_=nv_sr_1, (zuletzt verifiziert am 27.05.2014)

IMDb, *Harpo Marx*,
http://www.imdb.com/name/nm0555617/?ref_=fn_al_nm_1, (zuletzt verifiziert am 27.05.2014)

IMDb, *Paramount Publix Corporation [us]*,
<http://www.imdb.com/company/co0025751/>, (zuletzt verifiziert am 20.01.2015)

IMDb, *The Cocoanuts (1929). Filming Locations*,
http://www.imdb.com/title/tt0019777/locations?ref_=tt_dt_dt, (zuletzt verifiziert am 27.05.2014)

IMDb, *Zeppo Marx*,
http://www.imdb.com/name/nm0555688/?ref_=nv_sr_1, (zuletzt verifiziert am 27.05.2014)

Koller, Michael, *Duck Soup*, <http://sensesofcinema.com/2001/cteq/duck/>, (zuletzt verifiziert am 25.03.2013)

Köppl, Rainer, *Ikonen unter Druck: Hitchcock, die Marx Brothers und Dracula; zur Archäologie der Populärkultur*, (Wien: Univ., Habil.-Schr., 2003)

Kenrick, John, *A History of the Musical. Vaudeville - Part I*,
<http://www.musicals101.com/vaude1.htm#Calling>, (zuletzt verifiziert am 17.01.2015)

Klotz, „Utopie der absoluten Bühnenkunst: Bemerkungen zur Commedia dell'arte“, *Neue Zürcher Zeitung*, 9./10. September 1995, S.53-54

Kracauer, Siegfried, *Theorie des Films – Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1985)

L'Avant-Scène Cinéma, *Spécial Marx Brothers: Monkey Business. Duck Soup. Drehbücher*, (Paris, 1983), S. 94-183

Lejeune, Caroline A., *The Observer*, (London: Februar 1934)

Lieberfeld, Daniel, Judith Sanders, "Here Under False Pretenses: The Marx Brothers Crash the Gates", in: *The American Scholar*, Vol. 64 (1), (Washington, DC, USA: Phi Beta Kappa, 1995), S.103-108

Lorey, Klaus, *Frankfurter Rundschau*

Louvish, Simon, *Monkey Business: the lives and legends of the Marx Brothers*, (London: Faber and Faber, 1999)

Marx, Groucho, *Groucho and me: the autobiography of Groucho Marx*, (New York: Simon & Schuster, 1989)

Marx, Harpo; *Harpo spricht! Harpo Marx erzählt sein Leben*; (Hamburg: Luchterhand, 1992)

Mitchell, Glenn, *The Marx Brothers Encyclopedia*, (Richmond, GB: Reynolds & Hearn Ltd, 2008)

Morgenthau, Hans J., *In Defense of the National Interest*, (New York: Alfred A. Knopf, 1951)

Morison, Samuel Eliot, Henry Steele Commager, *The Growth of the American Republic*, 2 vols., 3d ed. revised, (New York: Oxford University Press, 1942)

Paramount Pictures, *Duck Soup Press Books*, LCMP, (Los Angeles: Paramount Pictures, 1933)

Ruby, Harry, Bert Kalmar, Grover Jones, *Cracked Ice - temporary script*, January 6 1932 (sic for 1933), AMPAS

Sarris, Andrew, *The American Cinema* (Chicago: University of Chicago Press, 1985)

Schulte, Michael, *Warum haben Sie nicht das Pferd geheiratet? Groucho Marx – Sein Leben*, (München: Piper Verlag, 1990)

Simkin, John, *Jimmy Walker*, (September 1997, updated August 2014), <http://spartacus-educational.com/USAwalkerJ.htm>, (zuletzt verifiziert am 01.12.2014)

Simkin, John, *Tammany Society*, (September 1997, updated August 2014), <http://spartacus-educational.com/USAtammany.htm>, (zuletzt verifiziert am 01.12.2014)

Simkin, John, *Teapot Dome Scandal*, (September 1997, updated November 2014), <http://spartacus-educational.com/USAtopot.htm>, (zuletzt verifiziert am 01.12.2014)

Steinle, Matthias, „Lachbomben – Ungleichzeitigkeit von Krieg und Burleske? Chaplin, Sennett, Langdon, Keaton, Laurel & Hardy und die Marx Brothers im Krieg“, in: Heinz-Bernd Heller (Hrsg.), *All quiet on the genre front?: zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms*, (Marburg: Schüren, 2007), S.155-183

Tucker, Sophie, „Some of these Days: The Autobiography of Sophie Tucker“, (New York: Doubleday, Doren and Company, 1945)

Weibel, Peter, Ernst Schmidt, Hans Scheufl, „Plädoyer für den Marxismus. Die Väter von Lewis und Lester: Die Wiederentdeckung der Marx Brothers“, in: *Film*, Nr. 9/66, (Hannover: 1966), S.16-20

Wesolowski, Paul G., „The Making Of Duck Soup & Flywheel, Shyster and Flywheel“, in: *Freedonia Gazette*, No.21, Winter 1988, S.6-8

Wetzel, Kraft, *Kino 11/1974*, November 1974

Winokur, Mark, „‘Smile Stranger’: Aspects of Immigrant Humor in the Marx Brothers Humor“, in: *Literature/Film Quarterly XIII*, No.3, (Salisbury, Maryland, USA: Salisbury University, 1985), S.161-171

Wollen, Peter, *Signs and Meaning in the Cinema*, 3rd ed., (Bloomington, Indiana: University Press, 1972)

7.2. Filmographie

A Day at the Races, Regie: Sam Wood, USA 1937

A Night at the Opera, Regie: Sam Wood und Edmund Goulding, USA 1935

A Night in Casablanca, Regie: Archie Mayo, USA 1946

Animal Crackers, Regie: Victor Heerman, USA 1930

At the Circus, Regie: Edward Buzzell, USA 1939

Dimples, Regie: William A. Seiter, USA 1936

Duck Soup, Regie: Leo McCarey, USA 1933

Early to Bed, Regie: Emmett J. Flynn, USA 1928, in: YouTube, *Laurel and Hardy in „Early to Bed“ (1928)*, <https://www.youtube.com/watch?v=2MkUj8cWJco>, (zuletzt verifiziert am 20.01.2015)

Going My Way, Regie: Leo McCarey, USA 1944

Go West, Regie: Edward Buzzell, USA 1940

Hannah and Her Sisters, Regie: Woody Allen, USA 1986

Hellzapoppin, Regie: H. C. Potter, USA 1941

Hips, Hips, Hooray!, Regie: Mark Sandrich, USA 1934

Horse Feathers, Regie: Norman McLeod, USA 1932

Kid Millions, Regie: Roy Del Ruth und Willy Pogany, USA 1934

Love Affair, Regie: Leo McCarey, USA 1939

Monkey Business, Regie: Norman McLeod, USA 1931

Mr. Music, Regie: Richard Haydn, USA 1950

Night Owls, Regie: James Parrott, USA 1930, in: YouTube, *Laurel And Hardy Night Owls*, <http://www.youtube.com/watch?v=54zjNsUoCUw>, (zuletzt verifiziert am 20.01.2015)

Roman Scandals, Regie: Frank Tuttle, USA 1933

Song of the Thin Man, Regie: Edward Buzzell, USA 1947

The Addams Family, Regie: Arthur Hiller, Jean Yarbrough, u.v.m., USA 1964-1966

The Awful Truth, Regie: Leo McCarey, USA 1937

The Big Store, Regie: Charles Reisner, USA 1941

The Cocoanuts, Regie: Robert Florey und Joseph Santley, USA 1929

The Floorwalker, Regie: Charles Chaplin, USA 1916, in: YouTube, „*The Floorwalker*“ (1916) – *Charlie Chaplin*, https://www.youtube.com/watch?v=KHI5p_LNu3w, (zuletzt verifiziert am 20.01.2015)

The Great Dictator, Regie: Charles Chaplin, USA 1940

The Kid from Spain, Regie: Leo McCarey, USA 1932

The King and the Chorus Girl, Regie: Mervyn LeRoy, USA 1937

This Is the Night, Regie: Frank Tuttle, USA 1932

Titanic, Regie: James Cameron, USA 1997

Tom Sawyer, Regie: John Cromwell, USA 1930

Wait Until Dark, Regie: Terence Young, USA 1967

What a Way to Go!, Regie: J. Lee Thompson, USA 1964

Wonder Man, Regie: Bruce Humberstone, USA 1945

8. Anhang

8.1. Abstract Deutsch

Bis zum heutigen Tag haben die Filme der Marx Brothers nichts von ihrem Biss und ihrer Zeitnähe eingebüßt. Ihre Kriegssatire *Duck Soup*, die von vielen als ihr bester Film bezeichnet wird, ist Gegenstand der vorliegenden Arbeit. Zum Einstieg wird ein Blick auf ihre frühen Jahre, ihre Figuren und ihre charakteristischen Stilmittel geworfen, um dann mit der Entstehung von *Duck Soup* fortzusetzen. Dabei wird auf die lange Entwicklungszeit des Drehbuches, die Mitwirkenden, wie Autoren und Schauspieler, den Streit der Marx Brothers mit Paramount Pictures und die Unstimmigkeiten zwischen den Brüdern und dem Regisseur eingegangen. In weiterer Folge wird der Inhalt des Filmes mit Blick auf bestimmte Themengebiete analysiert. Sowohl die Verbindung zum Aufstieg Hitlers, als auch generell zur Politik des 20. Jahrhunderts wird hergestellt, und der Einfluss der jüdischen Herkunft der Marx Brothers auf ihren Stil untersucht. Den Abschluss bildet die Auseinandersetzung mit den Kritiken und Meinungen zum Film und der Theorie, die Marx Brothers als 'Autoren' ihrer Filme wahrzunehmen.

8.2. Abstract English

Down to the present day, the films of the Marx Brothers haven't lost their punch and currentness. Their war satire *Duck Soup*, sometimes termed as their best movie ever, is the topic of this thesis. At the beginning the report will examine the early years of the Marx Brothers, their characters and their stylistic devices followed by the emergence of *Duck Soup*. Main topic here is the long development phase of the screenplay, the members of cast and crew, the dispute between the Marx Brothers and Paramount Pictures and the discrepancies between the brothers and the director of the movie. In further consequence the content of *Duck Soup* will be analysed. A connection to Hitler's uprising and the politics of the 20th century will be established and the influence of their Jewish origin on the Marx Brothers. It concludes with the examination of the reviews and opinions on the movie and the theory, that the Marx Brothers are the 'authors' of their movies.

8.3. Curriculum Vitae

ANGELA SIRCH

Ausbildung:

- 1994 – 1998 Volksschule, Wien 10
- 1998 – 2006 Höhere Internatsschule des Bundes, Wien 3
Bildnerischer Zweig - Matura mit ausgezeichnetem Erfolg abgeschlossen
- 2006 Universität Wien
Beginn des Studiums der Theater-, Film- und Medienwissenschaft
- 2011 – 2012 Universität Mainz
Erasmus Auslandsaufenthalt Wintersemester 2011/12 – Studienrichtung: Filmwissenschaft

Beruflicher Werdegang:

- 2006 – 2007 Kulturverein Spektakel
Bürokraft und Veranstaltungsbetreuung
- 2007 – 2010 Jugendtheatercompany NÖ
Regieassistenz bei den Produktionen „Gotteskrieger“, „Die Welle“ und „Fahrenheit 451“
- 2008 – 2010 Verein Immoment
Regieassistenz bei den Produktionen „Touching Cinderella“, „Immer Zweite – Die 2te Prinzessin“ und „CUT – Eine bewegte Zeit“
Tontechnik bei „Touching Cinderella“
Kamera und Schnitt des Werbetrailers zu „Immer Zweite – Die 2te Prinzessin“
Dramaturgie-Assistenz bei „CUT – Eine bewegte Zeit“

2012 – dato

ray Filmmagazin

Autorin (diverse Filmrezensionen)

Betreuung des Abo Service

Transkription von Interviews

2014 – dato

Blog „Filmsalon“

Autorin und Betreiberin filmsalon.wordpress.com