

Travestie oder Hommage? Die Marx Brothers in der Oper

Gregor Herzfeld (Berlin)

Der Höhepunkt des 1935 produzierten Film A NIGHT AT THE OPERA [SKANDAL IN DER OPER] (USA, Sam Wood, Edward Gouling) ist erreicht, als der New Yorker Opernimpresario mit dem deutschen Namen Hermann Gottlieb entsetzt ausruft: »A Battleship in *Il Trovatore!*«. Mit diesem Ausruf werden jene zwei Genres zusammengebunden, von denen hier die Rede sein soll: *Il Trovatore*, das ist natürlich Verdis bekannte Oper von 1853, und der Panzerkreuzer zitiert die jüngere Filmgeschichte in Form von Eisensteins BRONENOSETS POTEMKIN [PANZERKREUZER POTEMKIN] (UdSSR 1925, Sergei Eisenstein) herbei. Doch was hat das eine mit dem anderen zu tun? Wenn Verdis Mittelaltertragödie vor der Kulisse eines Schlachtschiffs inszeniert wird, dann handelt es sich nicht um den neuesten Einfall des Regietheaters; im Film der Marx Brothers über Gattung und Institution der Oper ist es das Symbol der Verwüstung, welche die drei Brüder auf der Bühne anrichten. Ein martialisches Symbol, das uns bedeutet, hier findet ein Kampf statt, der auch vor ›schwerem Geschütz‹ nicht zurückschreckt. Wer genau die ›Kriegsparteien‹ sind, möchte dieser Beitrag eruieren, außerdem soll eine ›Gewinn-Verlust-Bilanz‹ erstellt und schließlich der Frage nachgegangen werden, ob es sich vielleicht nicht um ein Scheingefecht alter Verbündeter handelt, die lediglich dabei sind, eine neue Allianz auszuhandeln.

Wie in jedem Kampf, zumindest wenn er in Hollywood ausgefochten wird, gibt es die ›good guys‹ und die Bösewichte. Die Sympathieträger sind hier ein junges attraktives Liebespaar, zwei italienische Opersänger, Ricardo und Rosa. Der ›Bösewicht‹ ist ein eingebildeter Opersänger von einigem

Ruhm, der das Glück der Liebenden bedroht, weil er Rosa für sich begehrt. Mit diesen drei Charakteren, die in einer solchen Konstellation auch aus einer Oper stammen könnten, etwa aus Verdis *Troubadour*, sind bestimmte soziale und ästhetische Zuordnungen verbunden:

Der eingebildete Tenor, Rodolfo Lassparri (Walter Woolf King), verkörpert den Typus des abgehobenen Künstlers, der sich im Grunde nicht für andere Menschen interessiert, sondern dessen Sorge allein der eigenen Wirkung gilt. Als Opernsänger repräsentiert er eine bestimmte Form der Opernauffassung, nämlich eine elitäre, sich vom gemeinen Volk abgrenzende und zugleich der Oberschicht zuwendende Aura dieser Gattung. Anders das Liebespaar: Sie sind zwar auch Opernsänger, aber von der integren Sorte. Sie kümmern sich um andere und vertreten auch ganz und gar keine elitäre Einstellung zu ihrer Kunst. Sie sind im Grunde Crossover-Künstler, da sie sowohl Verdi als auch populäre Songs mit Hingabe singen. Am populären Ende der Skala stehen schließlich die Marx Brothers selbst. Sie treten als heftige Gegner der vermeintlich elitären Kunstoper und ihrer Vertreter auf und propagieren, wo sie nur können, die Kunst der populären Unterhaltung, des Entertainments. Pointiert ausgedrückt wird in diesem Film also ein Gegensatz zwischen Oper und Film inszeniert, wobei die ›Opernhardliner‹ als Bösewichte und diejenigen, die sich den Medien des zeitgenössischen Unterhaltungstheaters öffnen oder ganz mit ihnen operieren, als Sympathieträger gezeichnet werden. Doch nicht nur sozial und ästhetisch sind diese Parteien unterschieden, sondern auch geografisch, nämlich durch die Alte und die Neue Welt, durch die Dichotomie von ›europäischem Kulturgut‹ und ›amerikanischer Zerstreuung‹. Dies freilich ist eine Sichtweise, die weder der Oper, welche gerade eine unterhaltende Musikgattung war und ist, noch dem Film, der je nach Machart unterschiedliche Grade an intellektueller Teilhabe fordert, noch einer

differenzierten Einschätzung des Kulturlebens in Europa und Amerika gerecht wird. Die Dichotomie, die hier zunächst als Ausgangspunkt dient, ist vielmehr Folge eines Klischees, eines bestimmten Images, welches diverse Distinktionsbestrebungen begleitet. Wenn auch die Marx Brothers aus ihrer ›amerikanischen‹ Perspektive heraus das Klischee aufgreifen und bedienen, haben sie es doch nicht erfunden. Es ist vielmehr Bestandteil jener tief sitzenden Ressentiments von Vertretern einer ›wahren‹ oder ›echten‹ Kunst gegenüber vermeintlich oberflächlichen oder auf Schein bedachten Formen der kommerziellen Unterhaltung. So urteilt etwa Richard Wagner bereits über die als Konkurrenz empfundene französische Oper seiner Zeit, sie weise »eine so erschreckende Hohlheit, Seichtigkeit und künstlerische Nichtigkeit« auf, dass er versucht sei, die »spezifisch musikalische Befähigung« ihrer Komponisten »vollkommen auf Null zu setzen«. Mit Abscheu stellt Wagner weiter fest, dass dieses Genre »dennoch zu so großen Erfolgen vor dem Opernpublikum Europas gelangt ist« (Wagner 1984, 106). Hier gerät also die Oper selbst in den Bannkreis der ästhetischen Abwertung; und die verschmähte Nation ist nicht die der Amerikaner, sondern die der Franzosen. Doch setzen sich diese Bewertungsstrategien vor allem in der zeitgleich mit *A NIGHT AT THE OPERA* entstandenen und eben wesentlich von amerikanischen Exilerfahrungen stimulierten Kritischen Theorie fort. Adornos und Horkheimers Einsprüche gegen die so genannte Massen- und Kulturindustrie dienen ebenso der Hervorhebung der Bedeutung einer »echten«, »kritischen« Kunst¹, wie Walter Benjamins Gegenüberstellung der Apperzeptionsmodi ›Zerstreuung‹ und ›Kontemplation‹ die Bedrohung der ästhetischen Aura der Einmaligkeit durch die Medien und Gegenstände der massenhaften technischen

¹ In der *Dialektik der Aufklärung* (1944) insbesondere das Kapitel über »Kulturindustrie«, die im Gegensatz zur »großen bürgerlichen Kunst« als »Massenbetrug« gewertet wird, vgl. Adorno/Horkheimer 1997, 141ff.

Reproduktion hervorhebt. Für die Bedrohung durch Zerstreuung führt Benjamin explizit den Film als Beispiel an². Dass in solchen Positionsbestimmungen teilweise die Rechnung ohne den Wirt gemacht wird, zeigen neuere Studien zu Vermarktungsstrategien der Aura-Artisten selbst (für Wagner: Vazsonyi 2010) und zum Wandel des Verhältnisses von Produzenten und Konsumenten von Kunst im Verlauf des 20. Jahrhunderts bis heute, welcher Kunstwerke immer stärker auch als Marken hervortreten lässt, ohne dass dabei automatisch eine ästhetische Einbuße zu befürchten ist. Ein weiteres Motiv der Marx Brothers und ihres Produktionsteams um George S. Kaufmann, gerade ein solches Gerangel zwischen ›high‹ und ›low‹ oder zumindest ›middle brow culture‹ zu inszenieren, wird die ›Great Depression‹ mit ihrem ökonomischen und ästhetischen Folgen gewesen sein. Um 1935, im Zuge von Roosevelts *New Deal*, reagierten verschiedene staatliche Stellen mit gezielten Fördermaßnahmen für Kunst (Federal Art Project), Literatur (Federal Writers' Project) und Musik (Federal Music Project) auf die bedrohliche Wirtschaftslage. Im Zuge dieser Projekte wurde ein quasi-sozialistisches Bild einer volksnahen und realistischen Kunst gezeichnet, die jede elitäre Abgehobenheit zugunsten des ›kleineren‹ und ›kleinen Mannes‹ abstreifen sollte. Ziel war es, eine vom Alltagsgeschehen, volkstümlichen Traditionen und Unterhaltungswert geprägte ›middlebrow culture‹ zu schaffen, welche in Zeiten der Krise helfen, stützen, aber auch ökonomisch vertreten werden konnte³. In diesem Sinne fügte sich die Mixtur aus Oper und Vaudeville, Glamour und Klamauk der Marx Brothers

² So im zuerst 1935, zeitgleich mit *A NIGHT AT THE OPERA* erschienenen Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (weitere, veränderte Fassungen 1936, 1939). Lawrence Kramer verweist in seinem Text *Glottis Envy. The Marx Brothers' A Night at the Opera* ebenfalls auf Benjamins Furcht vor dem Verlust der Aura, um zu kontern: »The synchronous soundtrack [des frühen Tonfilms, GH] let glamour pass as aura. It made opera obsolete«, vgl. Kramer 2001, 135.

³ Siehe dazu mit Schwerpunkt auf dem FAP: Grieve 2009.

in idealer Weise in den von der Politik geforderten Rahmen ein. Insbesondere die Szene auf dem Ozeandampfer, wo die Immigranten aus Italien während der Überfahrt eine *festa* mit folkloristischer und operettenhafter Musik, Tanz und Nationalspeisen veranstalten und die Komiker Chico und Harpo ihre Chance nutzen, virtuose, aber auch zugleich gewollt laienhafte Fingerakrobatik auf dem Klavier und der Harfe zu präsentieren, wirkt in ihrer verklärenden Idylle wie ein Paradebeispiel des sozialen Realismus im Zeichen des New Deal. Auch hier kann der sympathische, weil volksnahe Tenor Ricardo mit dem Song »Così-Cosa« punkten, sodass sein echter Durchbruch auf der Opernbühne nur noch eine Frage der Zeit zu sein scheint.

Geschichte I: Von Europa nach Amerika

Nicht umsonst beginnt der Film in Italien, allerdings in einem ebenfalls idyllisierten Italien, das vom 1935 dort herrschenden Faschismus nichts zu wissen scheint; in Italien also, von wo die drei Opersänger rekrutiert werden, da ihre Kunst dort auch geschichtlich beheimatet ist. Von dort führt uns der Film nach Amerika, genauer nach New York, wo demnach die Zukunft der Gattung liegt, allerdings nicht ohne eine entscheidende Transformation zu erfahren, welche die Marx Brothers ihr angedeihen lassen. Und von dieser Genre-Umwandlung handelt nun der Film.

In Italien treffen wir bereits das gesamte Personal an. Wir befinden uns an einem Opernhaus, wo der unsympathische Tenor Lassparri, ein Weltstar, hofiert wird, nach New York zu kommen, um die dortige Opera Company zu bereichern. Sofort werden wir mit seinem schlechten Charakter

konfrontiert, denn einer der Marx Brothers, der stumme und kindlich-listige Harpo alias Tomasso, arbeitet als Lassparri Garderobendiener und es ist eine Arbeit, die durch die verachtende Behandlung, die Harpo durch seinen Herren erfährt, eher den Eindruck von Leibeigenschaft oder Sklaverei erweckt. Lassparri wird somit eindeutig als ›Herrenmensch‹, arrogant, überheblich, eitel und menschenfeindlich gezeichnet; etwas, das das Filmpublikum in den USA mit dem ›alten Europa‹ assoziieren mag und das hier in Verbindung mit dem europäischen Opernwesen und einem feudalen Starkult gebracht wird. Entsprechend akzeptiert Lassparri nur die höchsten Gagen, gibt nur Werke aus dem Opernkanon zum Besten und weigert sich, ohne Bezahlung (etwa beim Ablegen des Schiffs im Hafen) zu singen. Ganz anders das liebenswerte Paar: Lassparri möchte Rosa, die damit in die Handlung eingeführt wird, dass sie Tomasso gegen den prügelnden Lassparri in Schutz nimmt, mitnehmen nach Amerika und lockt sie mit den dortigen Karriereaussichten. Er gibt vor, sie auch zu begehren, was weder sie noch den Zuschauer recht überzeugen kann. Ihm scheint es auch hier um seine Macht, sein Ansehen zu gehen. Rosa hingegen liebt den Sänger Ricardo, der seinen Durchbruch noch nicht hatte und im Opernchor singt. Er ist ein guter Freund der Brüder Tomasso und Chico alias Fiorello, er liebt Rosa aufrichtig und singt mit ihr völlig uneitel auch ohne Bezahlung für die Menge, das Volk, das sich hier und dort versammelt; und zwar nicht allein Opernarien, sondern auch eigens für den Film produzierte *Popular Songs*. Innerhalb der Logik des Films sind sie die Sänger der Zukunft, weil sie auf allen Bühnen zu Hause sind, bei Volksversammlungen ebenso wie im europäischen und amerikanischen Opernhaus. Die Gebrüder Marx – insbesondere Fiorello und Groucho alias Otis B. Driftwood (also bezeichnenderweise: Treibholz) – finden ihre Hauptbetätigung darin, diese klassische Dreieckskonstellation, die wir aus Opern wie *Tosca*, *Il Trovatore*

u. v. m. kennen, gehörig durcheinander zu bringen. Sie sind dabei ein nicht klar festzulegendes, anarchisches, chaotisches Element. Sie können auf jeder Seite stehen und auf keiner. Einerseits wollen sie Ricardo helfen: Fiorello ernennt sich zu seinem Manager und verhandelt mit Driftwood, der die New York Opera Company vertritt, Ricardo ebenfalls für New York zu engagieren. Was auf der einen Seite ein Freundschaftsdienst ist, verfolgt auf der anderen ganz eindeutig eigene monetäre Interessen. Und was den ökonomischen Aspekt betrifft, so unterscheiden sich die Charaktere der Marx Brothers nicht von Lassparri, nur kommen die Chaoten meist nicht an das Ziel ihrer Träume vom Reichtum. So kommt es zu der bekannten Szene, in der Driftwood und Fiorello einen Vertrag aushandeln wollen. Die sprachliche Dekonstruktion der virtuosen Dialogführung erreicht letztlich nur, dass Paragraf für Paragraf aus dem Papier herausgerissen wird und man sich dennoch auf beiderseits akzeptable Bedingungen einigt. Die Marx Brothers kennen die Regeln des Kapitalismus, sie beherrschen sie nur nicht; aber immerhin: Die Verhandlungen gehen zugunsten Ricardos aus, während die Unterhändler ihre Füße auf dem am Boden liegenden, k. o. gegangenen Startenor Lassparri, als dem in Vorwegnahme des Happy-Ends eigentlich schon Besiegten, ruhen lassen.

Nun wechselt der Schauplatz. Ein Ozeandampfer dient der großen Überfahrt und gibt Anlass zur wohl berühmtesten Szene aller Marx-Brothers-Filme: In einer heillos überfüllten Schiffskabine, die immer voller und voller wird, bis die Tür zerbricht. An Bord sind wohlgemerkt zahlreiche Italiener, einige wie die armen Brüder als blinde Passagiere, die als Auswanderer ihr Glück in der neuen Welt suchen – wie die realen Marx-Geschwister, deren Großeltern aus dem kontinentalen Nordseeraum Mitte des 19. Jahrhunderts nach New York kamen. Chico sollte in allen Filmen diesen Immigrantensstatus zur Schau stellen, indem er sich den Charakter des stereotypen Italieners mit

Akzent und Hut zu Eigen machte – ein Überbleibsel auch der artistischen Herkunft der Marx Brothers aus dem amerikanischen Vaudeville, wo nationale und rassische Stereotype des Einwandererlands integraler Bestandteil der Satire waren (vgl. Nolden 2002, 28f). Der Film erzählt also auch einen Ausschnitt aus der amerikanischen Geschichte, in der das Land als Hoffnungsträger aller möglichen Zukunftsvisionen fungierte, die von der neuen Freiheit und unterstellten Chancengleichheit profitieren wollten. In unserem Fall reist die europäische Oper im Gepäck mit und harrt dort ihrer amerikanischen Transformation durch die Filmkomiker. Es versteht sich von selbst, dass es mit den Marx Brothers nicht zu einem einfachen Transfer der italienischen Verhältnisse in die USA kommen kann. Ihre Form von Kulturtransfer beginnt zunächst mit einem Angriff auf die Oper, sie sorgen dafür, dass die Oper in ihrer traditionellen Verfassung in New York gar nicht erst Fuß fassen kann, auch wenn es genau das ist, was das New Yorker Establishment sich wünscht und was de facto an der Met und den anderen Institutionen des Landes auch geschehen ist⁴. Im Gegensatz zum frühen 19. Jahrhundert, als die enorme Popularität der Oper in den USA als Zeichen für die ›Demokratisierung‹ des Geschmacks in der neuen Welt gewertet wurde,

⁴ Bereits seit den 1790er Jahren hat die europäische Oper in den USA Fuß gefasst, zunächst im französisch geprägten New Orleans, wo 1819 mit dem Theatre d'Orleans auch ein festes Gebäude zur Verfügung stand, das dann mit dem French Opera House 1859 zur Institution wurde. Die Academy of Music in Philadelphia (errichtet zwischen 1855 und 1857) kann als ältestes Opernhaus der USA gelten. Es folgten das von Minenarbeitern initiierte Central City Opera House in Colorado (1878) und 1880 die Metropolitan Opera in New York. Ihre Eröffnung 1883 ereignete sich mit Gounods *Faust*, und seit 1900 ist sie eines der führenden Opernhäuser der Welt, das allein in der Zeit unmittelbar vor den Marx Brothers Mitwirkende wie Gustav Mahler, Felix Mottl, Arturo Toscanini und Enrico Caruso verzeichnen kann. Bis zu *A NIGHT AT THE OPERA* entstanden das Boston Opera House (1909), das Lyric Opera House Baltimore (1909 als Dependence der Met), die Cincinnati Opera (1920), die San Francisco Opera (1923), das B. F. Keith Memorial Theatre in Boston (1928), das Richmond Theatre Center for the Performing Arts (1928) und das Civic Opera House in Chicago (1929). Viele dieser Theater zeigten auch Vaudeville- und andere Shows, dann ab den 1920er Jahren vermehrt auch Filme.

by the mid-nineteenth century a growing American plutocracy was laying claim to the markers of cultural distinction, excluding the broader public from cultural activities such as opera that it wanted to reserve for itself. Ticket prices were raised, and new rules of social and dress etiquette for the theatre were imposed (Till 2012, 314).

Bei den Marx Brothers wird mit dem Filmcharakter der reichen Mrs. Claypool – gespielt von der fest zum Team gehörenden »Marx Sister« Margaret Dumont –, die als Opernmäzenin umschwärmt und hofiert wird, ein Mitglied dieser älteren Plutokratie repräsentiert. Es war allerdings die Chance des frühen Films, diese sozialen Begrenzungen aufzuheben, indem Oper für vergleichsweise billige Karten in den Filmtheatern zugänglich gemacht wurde, was zugleich auch das neue Medium Film zu nobilitieren in der Lage war. Daher waren eine verfilmte *Carmen*, zahlreiche Auftritte Carusos und die Verfilmung des Grand-Opera-Romans *Le fantôme de l'opéra* unter den erfolgreichsten Stummfilmen der USA. Durch sie konnten auch die »kleine Frau« und der »kleine Mann« am Glamour und Nimbus dieser Form von Musiktheater teilhaben. Und noch spätere Filme wie PHILADELPHIA (USA 1993, Jonathan Demme) oder PRETTY WOMAN (USA 1990, Garry Marshall) zehren in ihren zentralen Opernszenen zugleich vom elitären Klischee der Oper und von der Vision einer Klassen durchbrechenden und Tabu ignorierenden, letztlich die Menschen verbindenden Wirkung der Oper.

Der Angriff

Doch das ist nicht das, was die Marx Brothers wollten. Sie haben es auf Autoritäten und Hierarchien abgesehen. Ob nun die Autorität von Staaten

oder der Reichen und Mächtigen oder ihrer Versammlungszentren wie das Pferderennen (A DAY AT THE RACES [MARX BROTHERS – DAS GROSSE RENNEN], USA 1937, Sam Wood), das Kaufhaus (THE BIG STORE [DIE MARX BROTHERS IM KAUFHAUS], USA 1941, Charles Reisner) oder eben die Oper, alle diese Institutionen waren die bevorzugten Gegenstände der Marxschen Respektlosigkeit. Ihnen fehlt die Verbindlichkeit vollständig. Sie greifen ihre Gegenstände mit ungebretem Zynismus und schmerzhafter Satire an. Bei der Oper haben wir den Sonderfall, dass hier ein verwandtes Genre von Unterhaltungskultur parodiert wird, dem das Medium Film bei der Entstehung viel zu verdanken hatte, wovon später noch ausführlicher zu sprechen sein wird. Dies macht den Film zu einer Reflexion seiner eigenen Bedingung und Verfassung. Handlungsimmanent verfolgt die Sabotage der *Troubadour*-Aufführung gegen Ende des Films den Zweck, Lassparri beim New Yorker Publikum zu desavouieren und die Idee, Ricardo an seine Stelle treten zu lassen, katalytisch zu unterstützen.

Der Sabotageangriff wird vom Orchestergraben aus begonnen; ausgerechnet von einem Ort also, der dem Opernpublikum in der Regel keinen Einblick gewährt. Der Film nutzt hier seine Eigenart als visuelles Medium, das die Limitierung des ›Guckkastens‹ nicht kennt, um das sonst nur Hörbare sichtbar zu machen und dies als Mittel des Angriffs zu nutzen. Ebenso verhält es sich mit weiteren Szenen, die hinter, über oder unter der Bühne spielen, mit Tomassos stummem, rein pantomimischem ›Singen‹ sowie mit Fiorellos akrobatischem Klavierspiel, das gesehen werden muss, um seine Wirkung zu erzielen. Der vokalen Artistik der Oper setzen die Marx Brothers ihre visuelle Akrobatik entgegen, wobei die Bedeutung von Wörtern in beiden oft vernachlässigt wird. Zu Beginn der Opernszene hebt ein Toscanini-Verschnitt von Dirigent an, die Verdi-Ouvertüre zu intonieren und Tomasso macht sich an den klassischen Instrumenten bzw. ihren

Spielern zu schaffen: Er spielt die Posaune mit dem Geigenbogen, klebt Notenblätter mit dem Kaugummi am Kopf seines Vordermanns fest. Er geht auf den Dirigenten über, verwickelt ihn in einen Fechtkampf mit dem Geigenbogen und macht zusammen mit Fiorello aus dem Klopfen mit dem Taktstock aufs Pult eine kleine perkussive Einlage. In einer zweiten Phase wird die Musik selbst ins Visier genommen: Nun werden die Noten der Musiker auf den Pulten ersetzt, anstelle von Verdis Ouvertüre finden sie dort nun den Song »Take Me Out to the Ballgame«, der Inbegriff ausgerechnet der größten Massenveranstaltungen Amerikas war, nämlich des Baseball-Spiels. Passend dazu, aber natürlich vollkommen fehl am Platze eines Opernhauses, schlüpft Driftwood kurz in die Rolle eines Erdnussverkäufers, der durch die Publikumsreihen geht und seine Ware lautstark feilbietet bzw. wie ein Karnevalsjeck in die Reihen des Publikums schleudert. Driftwood kultiviert ansonsten das, was die Charaktere Grouchos am liebsten tun, nämlich seriöse und elegante Damen der besseren Gesellschaft zu indignieren (nicht selten übrigens mit sexistischem und chauvinistischem Unterton). Als Tomasso den Stecken aufgreift und eine Geige kurzerhand dazu nutzt, eine sportliche Schlagballeinlage zu interpolieren, ist – so würde ich sagen – der kaum noch zu übertreffende Höhepunkt einer plakativen ›Amerikanisierung‹ im populärsten aller möglichen Sinne erreicht. Die Stoßrichtung wird überdeutlich: Oper soll hier nicht stattfinden, das gewünschte Produkt soll eher tauglich sein fürs Baseball-Stadion.

Die Transformation

Nun kann die eigentliche Mission verfolgt werden: Der Austausch des arroganten gegen den sympathischen Tenor. Zielscheibe ist daher die Bühne, der eigentliche Austragungsort. Es versteht sich, dass während der *Troubadour*-Aufführung, wovon wir übrigens während dieser 20minütigen Szene eine Art Highlights-Auswahl zu sehen bekommen, weder das Bühnenpersonal noch die Requisiten noch die Bühnenprospekte unberührt dort bleiben, wo sie im Sinne der Inszenierung sein sollten: Chorsängerinnen werden entblößt, der Schnürboden dient zur tarzanmäßigen Fortbewegung (den passenden Schrei dazu hatte Driftwood bereits vom Zuschauerraum aus geliefert) und es kommt schließlich zu einer bunten Revue der Kulissen, die in der Präsentation des eingangs erwähnten Schlachtschiffs kulminiert. Sinn und Zweck dieses chaotischen Opernkarnevals, die Substitution des einen Tenors durch den anderen, werden erreicht, indem Lassparri einfach und ausgerechnet während seiner Bravourarie »Di quela pira« auf dem hohen C in plötzlicher Dunkelheit von der Bühne entführt, an einem Seil in den Schnürboden gelupft, dann gefesselt, geknebelt und dadurch unschädlich gemacht wird⁵. Die Opernleitung ist entsetzt, doch ihr primäres Interesse ist darauf gerichtet, dass das Stück zu Ende gespielt wird, »the show must go on«. Und so hat die Stunde des Ersatztenors Ricardo geschlagen; er kann übernehmen und in verliebter Seligkeit und unter großem Beifall, ungeachtet des eigentlich

⁵ Grover-Friedlander (2005) sieht im Moment des Entführens eines gerade singenden Sängers bzw. einer Sängerin eine Parallele zu (möglicherweise ein Zitat von) *THE PHANTOM OF THE OPERA* [DAS PHANTOM DER OPER] (USA 1925, Rupert Julian, Lon Cheney u. a.). Kramer wertet den Vorgang bei den Marx Brothers in psychoanalytischem Vokabular als Kastration des Phallus, wobei er insgesamt die These vertritt, dass Oper und Film ohne die Aufschlüsselung sexueller Metaphorik bzw. Sublimation nicht zu begreifen seien, vgl. Kramer 2002, 139.

fatalen Endes des Verdi-Stücks, mit seiner Rosa die Oper fertig singen.

Wenn »Il Trovatore« nun zu Ende gespielt wird, müsste man dann nicht sagen, Oper findet also doch statt? Nicht ganz. Das sehr tragische Ende von *Il Trovatore* (alle Guten sterben, nur der Bösewicht überlebt mit einem Schuldbewusstsein, das ihn brechen wird) spielt überhaupt keine Rolle. Im Gegenteil: Die Erfolgs- und Liebesseligkeit des Gewinnerpaars überstrahlt alle Schatten. Hier findet also die Redefinition der Bedeutung von Oper (zumindest im 19. Jahrhundert) statt. Die Schlechten verlieren, die Helden siegen. Hollywood verlangt ein Happy-End. Die Marx Brothers liefern es und führen im Film sogar vor, wie man es bekommt. Sie greifen dazu in die Oper ein, d. h. ihre Handlungen als Filmhandlungen ›berichtigen‹ die Opernhandlung. Die Substitution auf der Bühne führt im Film ein anderes Ende herbei als es die Oper von Verdi hat. Doch bleibt es Oper, eine transformierte Oper eben.

Die Hommage (Geschichte II)

Und dies führt uns dazu, den ausgefochtenen Kampf nicht mit einem einseitigen Sieg zu bewerten, sondern zu verstehen, dass der Film eine bestimmte Sichtweise auf die Oper als Exklusivveranstaltung ablehnt, die am deutlichsten vielleicht mit dem Wagnerismus des 19. und frühen 20. Jahrhunderts verbunden ist. Die Marx Brothers knüpfen hier ja gerade nicht an Wagner an. Anders als der Hollywood-Stumm- und Tonfilm, der dies ja so intensiv tat⁶, kennen die Marx' nur das italienische Vorbild der von Wagner so heftig kritisierten Nummernoper. Einzig der deutsche Name und

⁶ Kritisch abwägend dazu Henzel 2004; Huck 2013, 66–89.

der deutsche Akzent des Impresarios Hermann Gottlieb, dessen Klang 1935 und noch heute manchen vielleicht an den Opernliebhaber Hermann Göring, den Genossen des Wagnerianers Adolf Hitler, erinnern mag, stellt eine Reminiszenz an diese vom jüdischen Filmensemble beargwöhnte teutonische Tradition her. Sie erscheint als resistent für jede Form der Transformation und kann daher nur außen vor bleiben.

Die bequeme und verlockende Entgegensetzung Oper – Film, die ich bisher forciert habe, kann letztlich nicht aufrecht erhalten werden, denn zu groß war das Interesse des Films an der Gattung Oper 1935, davor und danach und zu schwach sind die Kriterien zur Abgrenzung einer ›bloß unterhaltenden‹ Form des Theaters von einer durchweg ›seriösen‹ Kunstform Oper⁷. Die Erfindung des neuen Mediums Film war so einschneidend und kam auch so plötzlich, dass man die Möglichkeiten, die sich nun auf einmal boten, noch gar nicht ausloten und abschätzen konnte. Der Film brauchte daher zunächst Modelle, die er für seine Zwecke transformieren musste. Die Oper war eines der nützlichsten davon. So formulierte Thomas Edison 1910 in der New York Times seine Vision: »We'll be ready for the moving picture shows in a couple of months, but I'm not satisfied with that. I want to give grand opera« (zitiert nach Schroeder 2002, 3). Und der amerikanische Philosoph Stanley Cavell betont diesen Transfervorgang noch deutlicher, wenn er behauptet: »What happened to opera as an institution is that it transformed itself into film, that film is, or was, our opera« (4).

⁷ Siehe dazu die reichhaltige Forschungsliteratur, u. a.: Tambling 1987; van der Lek 1991; Schroeder 2002; Joe und Theresa (Hg.) 2002; Duncan 2003; Franke 2006; Yang 2008; Citron 2010; Huck 2012; Joe 2013.

Doch warum eigentlich die Oper? Weil sie vorgeführt hat, welche enorme Wirkung Musik im Zusammenhang mit anderen Künsten sprachlicher, aber auch visueller Natur entfalten konnte. Oder warum sonst wurde jeder Stummfilm von Live- oder eingespielter Musik begleitet, die fallweise genau mit dem Regisseur abgestimmt, ja über eine genaue Zeitleiste mit dem Film synchronisiert wurde (z. B. in BIRTH OF A NATION [DIE GEBURT EINER NATION] (USA 1915, D. W. Griffith), aber auch ENTR'ACTE (F 1924, René Clair) mit der Musik von Erik Satie)? Dass man sich an der Oper orientierte, zeigt sich insbesondere in der Praxis, Opernstummfilme zu produzieren. Man erkannte den ungeheuren Vorteil, die Illusion der Bilder, welche viel weniger von den eher zufälligen Gegebenheiten eines bestimmten Opernhauses abhingen, mit opernhafter Livemusik zu kombinieren. Und in nicht wenigen Fällen konnten für die Hauptrollen Stars aus der Opernwelt wie Enrico Caruso gewonnen werden, deren optische Erscheinung ausreichte, den Klang ihrer Stimme zu suggerieren (vgl. Tieber 2012). Der Effekt, den die Oper ohnehin schon auf ihr Publikum ausübte, konnte dadurch noch gesteigert werden.

Da die Oper dem Film als Genre in gewisser Weise eingeschrieben ist, operieren auch die Marx Brothers – und ganz besonders natürlich in ihrem Film über die Oper – mit opernhafter Zügen:

the Marx Brothers' film A NIGHT AT THE OPERA is an attempt to think through not only the inheritance of opera but the way silent film inherited opera, or to rethink the transition from silent film to sound by thematizing the relation between film and opera (Grover-Friedlander 2005, 34).

Dies umfasst handlungsrelevante und strukturelle Bereiche, wovon einige genannt seien:

- Auf die Parallelität der Figurenkonstellation in *Il Trovatore* und der Dreiecksanordnung der Sänger in *A NIGHT AT THE OPERA* wurde oben schon hingewiesen.
- Wie im *Troubadour* stellen die Hauptcharaktere außerdem Sänger dar und der ›richtige‹ Sänger gewinnt das Herz der Dame, die ihn in beiden Fällen allein schon an seinem Gesang erkennt.
- Die Arie »Di quella pira« thematisiert die Unsicherheit des Troubadours hinsichtlich seiner Herkunft, seiner wahren Identität, und dies ist das Stück, bei dem der Sänger im Film ausgetauscht wird, die Identität also gewechselt wird.
- Wie bei Verdis Oper handelt es sich bei den Filmen der Marx Brothers um Nummernstücke. Die Handlung ist im Prinzip um die Nummern der Komiker, mit denen die Brüder auch selbst auf der Bühne zu sehen waren, herum gesponnen, um dem Klamauk einen Rahmen zu geben; so wie die Verdische Opernhandlung, die manch einem als konstruiert, unwahrscheinlich und unlogisch vorkommt, fantastische und begeisternde Musiknummern umrahmt. Doch nicht nur bei Verdi, sondern auch innerhalb der 1935 bereits über dreihundertjährigen Geschichte der Oper stellen durchkomponierte Werke schließlich wohl eher die Ausnahme als die Regel dar. Bei den Marx Brothers ist das Nummernprinzip wiederum ein Vaudeville-Rest, den diese Form des Unterhaltungstheaters von der Oper und der Operette übernommen hat.
- Auch mit dem Happy-End können die Marx Brothers auf die Operntradition zurückgreifen, wo das *lieto fine* bis zum Ende des 18. Jahrhunderts Gattungskonvention war und sich in nicht-tragischen Opern auch darüber hinaus noch hielt.

- Überhaupt kann die theatrale, inszenierte Form von Komik der Marx Brothers als Verlängerung der Traditionen komischen Musiktheaters gelten: angefangen bei der Commedia dell'Arte – alle Marx Brothers spielen in allen Filmen immer wieder dieselben stereotypen Charaktere – über die karnevaleske Buntheit venezianischer Opern, bis zur Opera Buffa und der Opera Comique mit ihrem gesellschaftskritischen, satirisch-parodistischen Potenzial.

Die Marx Brothers erteilen mit ihrer Opernparodie einerseits eine Absage an die Versuche anderer Filmproduzenten, über die Anlehnung an Opern aus dem Film eine kulturell vermeintlich hochstehende Form der Unterhaltung zu machen. Ihre Botschaft lautet vielmehr: Ein zentrales Anliegen der Oper ist und war die Unterhaltung, sie entstammt dem Karneval und der Commedia dell'Arte, und das Medium Film, das der Oper soviel verdankt, sollte ebenfalls die Unterhaltung eines großen Publikums zum Ziel haben. Es kann von einer vollständigen Zerstörung der Oper in *A NIGHT AT THE OPERA* und einem hämischen Ersatz der einen dramatischen Gattung durch die andere nicht die Rede sein. Vielmehr zeigt sich die innere Verflechtung beider und die Möglichkeit einer neuen Allianz, wie sie in diesem Band unter verschiedenen Gesichtspunkten thematisiert wird. Die Travestie der Marx Brothers erweist sich somit zugleich als eine gebührende Hommage: »Thus the Marx Brothers' anarchism is not aimed against opera; it has inherited some of opera's central features« (Grover-Friedlander 2005, 34). Die Verwüstung ist, um mit Lawrence Kramer zu sprechen, »not a mercy killing, then: a love death« (Kramer 2002, 136).

Literatur

- Adorno, Theodor W. / Horkheimer, Max (1997) *Die Dialektik der Aufklärung* [1944], Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1980) *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1939], Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Citron, Marcia J. (2010) *When Opera Meets Film*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Duncan, Dean (2003) *Charms That Soothe: Classical Music and the Narrative Film*, New York: Fordham University Press.
- Franke, Lars (2006) The Godfather III: Film, Opera, and the Generation of Meaning. In: *Changing Tunes: The Use of Pre-Existing Music in Film*. Hrsg. v. Phil Powrie und Robynn Stilwell. Aldershot: Ashgate, S. 31–45.
- Grieve, Victoria (2009) *The Federal Art Project and the Creation of Middlebrow Culture*. Urbana und Chicago: University of Illinois Press.
- Grover-Friedlander, Michael (2005) *Vocal Apparitions. The Attraction of Cinema to Opera*. Princeton und Oxford: Princeton University Press.
- Huck, Oliver (2012) *Das musikalische Drama im Stummfilm. Oper, Tonbild und Musik im Film d'Art*. Hildesheim: Olms.
- Henzel, Christoph (2004) Wagner und die Filmmusik. In: *Acta Musicologica* 76/1, S. 89–115.
- Joe, Jeongwon / Theresa, Rose (Hrsg.) (2002) *Between Opera and Cinema*, New York: Routledge.
- Joe, Jeongwon (2013) *Opera as Soundtrack*. Aldershot: Ashgate.
- Kramer, Lawrence (2002) *Musical Meaning. Toward a Critical History*. Berkeley und Los Angeles: University of California Press.
- van der Lek, Robbert (1991) *Diegetic Music in Opera and Film. A Similarity Between Two Genres of Drama Analyzed in Works by Erich Wolfgang Korngold*. Amsterdam: Editions Rodopi.
- Nolden, Rainer (2002) *Die Marx Brothers*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Schroeder, David P. (2002) *Cinema's Illusions. Opera's Allure: The Operatic Impulse in Film*. New York: Continuum.
- Tambling, Jeremy (1987) *Opera, Ideology and Film*. Manchester: Manchester University Press.

- Tieber, Claus (2012) Zur Inszenierung der Stimme. Visuelle Anleitungen zur Interpretation des Nicht-Hörbaren im Enrico-Caruso-Film *My Cousin*. In: *Auslassen Andeuten Auffüllen. Der Film und die Imagination des Zuschauers*. Hrsg. v. Julian Hanich und Hans Jürgen Wulff. München: Fink, S. 191–204.
- Till, Nicholas (2012), Opera and Our Others; Opera as Other. In: *The Cambridge Companion to Opera Studies*. Hrsg. v. Nicholas Till. Cambridge: Cambridge University Press, S. 298–324.
- Vazsonyi, Nicholas (2010) *Richard Wagner: Self-Promotion and the Making of a Brand*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wagner, Richard (1984) *Oper und Drama* [1851]. Stuttgart: Reclam.
- Yang, Mina (2008) »Moulin Rouge! And the Undoing of Opera«. In: *Cambridge Opera Journal* 20/3, S. 269–282.

Empfohlene Zitierweise

Herzfeld, Gregor: Travestie oder Hommage? Die Marx Brothers in der Oper. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 11, 2014, S. 37–56.

URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/KB11/KB11-Herzfeld.pdf>

Datum des Zugriffs: 25.9.2014.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Copyright © für diesen Artikel by Gregor Herzfeld.
All rights reserved.

Copyright © für diese Ausgabe by Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung.
All rights reserved.

This work may be copied for non-profit educational use if proper credit is given to the author and *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*.