

Die Anfänge

Woody Allen wurde im New Yorker Stadtteil Brooklyn als Allen Stewart Königsberg geboren. Sein Vater ein orthodoxer jüdischer Gelegenheitsarbeiter und seine Mutter eine Aushilfe in der Buchhaltung eines Blumengeschäfts.

Seine Karriere begann schon in der Kollegzeit, in der er mit dem Verfassen von Gags Geld verdiente. Er arbeitete zunächst für diverse Zeitungen und wurde dann Gagschreiber für Komiker wie Bob Hope.

Er brach schnell den Studienversuch an der New Yorker Universität ab. „Die Professoren waren einfältig, ihre Frauen hässlich, und die Kommilitonen traten ihm in der Mensa dauernd auf die Füße.“



Nach einer nicht bestandenen Klausur, beschließt er, das Ende seiner akademischen Karriere und verdiente Geld mit dem Verfassen von TV-Skripten. 1959 hatte ein Bühnenstück aus seiner Feder Premiere, im übrigen tat er sich mit Schallplatten, Talkshow-Auftritten und „One-Man“-Shows hervor. Erster Kontakt zum Film hatte er als Autor und Darsteller der Komödie „Was gibt's Neues, Pussy“ (1965), allerdings wurde das Filmskript von den Hollywood Produzenten mehrmals umgeschrieben und das Endprodukt wurde so

schlecht, das Woody Allen sich schwor niemals ein Filmskript zu schreiben, ohne selbst Regie zu führen. Allerdings spielte der Film wider Erwarten die damals sagenhaften 17 Mio. Dollar ein. Nach dem er den japanischen Agentenfilm „What's up, Tiger Lily“ (1966) durch absurde Synchrontexte und einiger nachgedrehten Szenen zur Parodie ummodelte (in BRD ein Flop), erschien er in einer kleinen Rolle in „Casino Royale“ (1967), bei denen er neben den Dreharbeiten Kurzgeschichten für den „New Yorker“ schrieb.

Wer nichts kann, der unterrichtet, wer nicht unterrichten kann, gibt Sport, und die Lehrer, die auch das nicht mal konnten, die waren todsicher in unserer Schule.

1969 legte er mit „Woody – der Unglücksrabe“ seine erste Regiearbeit vor, bei der er von der Filmgesellschaft wesentlich mehr Freiheiten hatte. Schon in diesem ersten Film konnte man Allens Vorliebe für europäische Drehweise und Stil erkennen, da im Gegensatz zu den meisten amerikanischen „Fabrikwaren-Filmen“ weniger Budget vorhanden war und mehr auf Innovationen gesetzt werden musste.

Thema und Motiv aller Filme sind die Zweierbeziehung, ob als Freundschaft, Feindschaft, Hassliebe, Ehegemeinschaft, Scheidungsvorgang, Trennungstrauma, in Sex, Liebe und Leid – Allen spielt das Thema fast schon obsessionell durch, dabei erzeugt er Artefakte bestehend aus autobiographische, biographische und erfundene Elemente, vielfach erworben und durchbrochen sind: „Fast mein ganzes Werk ist autobiographisch – überhöht, aber wahr.“

Woody und andere Typen

Es gibt schlimmere Dinge als den Tod.
Wer einmal einen Abend mit einem
Versicherungsvertreter verbracht hat,
weiß, was ich meine.
„Die letzte Nacht des Boris Gruschenko“

Allens erfundener Leinwandtyp Woody zieht sich durch viele Filme. Angefangen mit „Woody der Unglücksrabe“ (1969) entstand ein potentieller Versager, der unter vielen eingebildeten und realen Problemen leidet. Mit hektisch, schlingerndem Gang zieht er durch die Kleinteilewelt. Gegen den Rest der Welt, kämpft er ums existentielle Überleben. Doch jedes Handeln hat eine Basis von Misserfolg, jeder Plan erweist sich als haltlos. Mit hochgefahrenen Gesten und Großspurigkeit kaschiert er seine leeren Taschen. Sein freches Mundwerk widerspricht dauernd der Bild-Wirklichkeit (die Realität) und schafft eine nicht in Erfüllung gehende Wort-Scheinwelt (die Wunschrealität): Erst im Knast kommt der Taschendieb nicht umhin, seiner Verlobten zuzugeben, dass er eigentlich nicht bei den Philharmonikern spielt.

Worte sind bis zuletzt Woodys einzige Verbündete. Ein trauriger Trottel und Versager der in einer kälter werdenden Gesellschaft des Leistungsdrucks, der sozialen Arroganz, der wachsenden Orientierungs- und Gefühllosigkeit die Ideale seiner Umwelt anstrebt. Man spürt, dass er ein Geschlagener ist, der nicht aufgibt und eigentlich innerlich trauert, während er uns zum Lachen bringt, mit verdutzter Mimik und hastig, redenden Händen im Dickicht der Dinge.

Seit Manhattan haben Allens Figuren ein intellektuelles Arbeitsverhältnis zum Leben, sie sind immer noch relativ ohnmächtig, aber gescheiter, kleine Außenseiter, aber zur anspruchsvollen Elite der Kleinen zählend. Im Inneren haben die Bibliotheken der abendländischen Verzweiflungs- und Selbstverständigungsliteratur als Stimmung überdauert. Träger einer durcheinandergeratenen Überlieferung: Irgendetwas in den Menschen sagt ihnen, dass das Ganze nicht gut enden wird. Und nun beginnen sie

in geistreichen Vorträgen Argumente zu suchen, dass es mit dem Leben vielleicht doch nicht so schlecht ausgeht. Mit viel Luftholen und Stottern zielen sie auf die gelungensten Pointen.



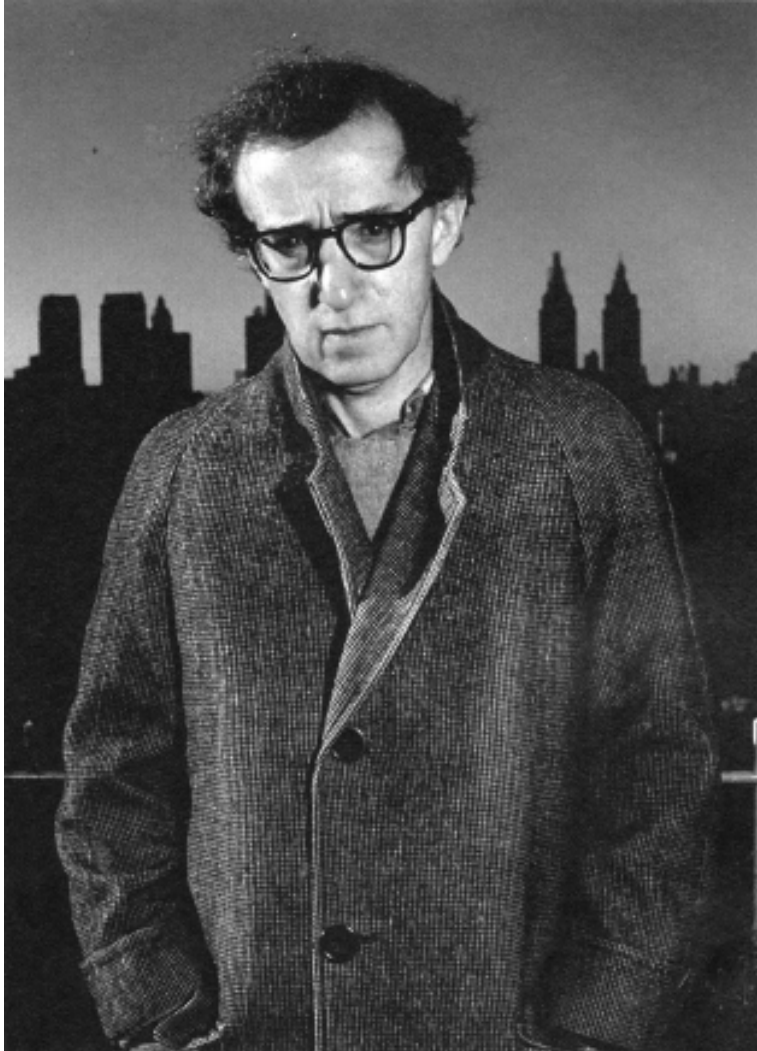
Allens Woody, der zum mittelständischen, sympathischen Großstadt-Held aufgestiegen ist, trägt die Probleme des gegenwärtigen Lebens mit herum und hat sich das „Psychologische Problem“ als Virus in der Kindheit eingefangen: Er beginnt seine Freundin in dem Moment zu lieben, als sie gerade abreist; leidet an einer chronischen Los-Angeles-Übelkeit; wird nicht nur von einem Gehirntumor umgeworfen, den er

gar nicht hat, sondern stirbt auch nach einer Attentats-Halluzination. Das komische an ihm ist, dass er es nicht gelernt hat seine psychischen Probleme auszuagieren. Er leben mit ihnen und benutzt sie genüsslich als bevorzugten Party-Gesprächsstoff.

Allerdings sind alle diese an städtischen Neurosen leidenden Mitbewohner der Gegenwart so auf ihre Seele fixiert, dass die „wirklich schrecklichen, unlösbaren Probleme des Universums“ außerhalb ihrer Dreimeilenzone liegen. Die existentiellen Fragen schlagen bei Allen haarscharf in den Alltag durch.

Die Produktion

Während die Studiobosse in „Stardust Memories“ (1980) Sandy Bates (Woody) Film verstümmeln, sagt seine Produzentin: „Zuviel Realität ist nicht das, was das Publikum will.“



Allen arbeitet mit seinen Produzenten, Jack Rollins (Robin Williams, David Letterman, Billy Crystal) und Charles Joffe, seit 1958 zusammen, ab 1972 produzierten sie ausschließlich und insgesamt 25 Filme für Allen. 1990 verkauften Rollins und Joffe ihre expandierte Agentur, um zurück zu ihrer anfänglichen Zweipartner-Version, effektiver mit Allen zusammenarbeiten zu können.

Allen ist in der luxuriösen Lage, sich bei der Herstellung eines Films Zeit zu lassen, durchschnittlich sieben Monate. Er besitzt seit „Der Schläfer“ (1973) die gesamte Kontrolle über seine Filme von der Idee bis zum „final cut“ und genießt völlige Freiheiten: „Politique des Auteurs“. Erst kurz vor der Premiere bekommen seine Geldgeber den Film zu sehen, das Drehbuch wird vorher nicht eingesehen. Er ist bis ins Letzte für alles verantwortlich, daher zwangsläufig sein eigener Produktionsleiter, der auch die Arbeit der Verwaltung (Zeit- und Finanzplan, Stab, Drehorte, Künstler) übernommen hat. Einzige Bedingung ist die Einhaltung der Budget, damit ist er einer der ganz wenigen echten Filmautoren, die es in den USA gibt.

Er legt pingelig Wert auf den Schnitt, den er wie eine Art visuelles Umschreiben von nicht funktionierenden Texten ansieht. Er sitzt beim Schnitt neben seiner Cutterin Susan E. Morse.

Die Namen der Figuren sind für Allen sehr wichtig, er legt sie, bevor er das Drehbuch schreibt, fest: „Ich gehe rein gefühlsmäßig vor. Emotional fühlen sich manche Namen einfach richtig an und andere falsch.“ Für die eigene Woody Rolle bevorzugt er kurze, umgangssprachlich leichte Namen wie: Alvy, Ike, Gabe oder Sandy. Er bedient sich öfters aus seinem Umfeld, beispielsweise die Direktorin seiner früheren Schule oder der Kameramann.

Allen arbeitet, wann immer es geht, mit einem festen Stamm an Darstellern zusammen. Mit den Jahren hat er eine quasi Schauspielerei-„Familie“ aufgebaut. Hauptrollen vergibt Allen von vornherein, die übrige Besetzung legt er zusammen mit seiner Casting-Agentin Juliet Tylor fest. Er ist anerkanntermaßen ein „Schauspieler-Regisseur“ und vor allem ein „Frauen-Regisseur“. Passende Frauenrollen zu besetzen ist für Allen einfacher, als Männer zu finden, da er amerikanische Film-Schau-

Sonia: Boris, ich will dir sagen, wie absurd deine Position ist. Sagen wir also, es gibt keinen Gott und jeder Mensch hat die Freiheit, das zu tun, was er möchte. Nun, was hindert dich dann z.B. daran, jemanden umzubringen?

Boris (Woody): Mord ist unmoralisch.

Sonia: Unmoral ist etwas Subjektives.

Boris: Ja, aber Subjektivität ist objektiv.

Sonia: Nicht in einem irrationalen Begriffsschema.

Boris: Begriffe sind rational und implizieren Gefahr.

Sonia: Aber nenn mir ein System, bei dem eine Prioritätsrelation von Phänomenen existiert. In irgendwelchem rationalen oder metaphysischen oder wenigstens episkopischen Widerspruch zu einem abstrakten empirischen Konzept wie zum Beispiel Seiend oder Sein, oder kommend in der Sache selber oder von der Sache selbst.

Boris: Ja, ja, du hast recht, das war schon immer meine Rede.

„Die letzte Nacht des Boris Gruschenko“



spieler zu charismatisch findet. Er schätzt gewöhnliche Männer, wie sie eher im europäischen Film zu finden sind.

In einigen Filmen hat Allen große Leistungen von seinen Schauspielern provoziert, die die jeweiligen Schauspieler vorher oder später nicht mehr erzielten. Seine Taktik am Drehort ist es, dem Schauspieler nur seinen eigenen Text zu geben, damit der spontan und konzentriert spielt und eine gewisse Fremdheit nicht vermeidet. Dafür garantiert er ihnen jedoch, dass sie niemals „schlecht aussehen“.

Außergewöhnlich ging Allen bei der Umsetzung des Films „Zelig“ (1983) vor, der vor Augen führt, dass die überlieferte Historie im Computerzeitalter beliebig manipulierbar ist. Die technische Brillanz des Films war für damalige Verhältnisse überaus beeindruckend. Mit einem aufwendigen Spezialteam erschaffte er einen pseudodokumentarischen Film mit grobkörnigen, verwackelten und von Lichtsprüngen durchsetzten Schwarzweißbildern. Dazu hat Allen absichtlich alte Kameras mit Linsen aus den 20er Jahren und eine alte Tonausrüstung verwendet. Die deutsche Fassung des Films entstand ebenfalls unter Allens Regie in den USA.

Verbale Nonsense

Mit dem von Selbstzweifeln geplagten, intellektuellen Großstadtmenschen schuf Allen einen neuen Typ von Komödianten, der unter allen Aspekten seiner Lebenssituation leidet, über keinerlei soziales Selbstbewusstsein verfügt und trotz seiner Unfähigkeit, diese komplexe Dasein zu meistern, mit Witz und Intellekt weiterwurstelt. Insofern ist er die Verkörperung von Stress, Seelenpein und Bindungsverlust an der Schwelle zum 21. Jahrhundert. Über ihn lachen kann daher nur derjenige Teil des Publikums, der diese Hilfs- und Orientierungslosigkeit nachzuvollziehen in der Lage ist. Die existentielle Nähe des Autors Allen zu seinem Gag und damit zu Woody hat zur Folge, dass er Woodys Niederlagen in sozialtherapeutischer Absicht vorspielt.

Allens ernsthaften Fragen werden durch komische Distanzierung konsumierbar, während umgekehrt das Tragische und Melancholische die Identifikation mit dem Zeitgenossen Allen fördert. Das Komische und das

Tragische, in gegenläufiger Bewegung sind die typischen Elemente der Filme von Woody Allen. Gerade in den Frühwerken war sein Wortwitz ein wesentliches Stilmittel seiner Grotesken. Die Spannung, die Allen aufbaut, fällt naturgemäß von oben nach unten, sie wird nur gesteigert, um die Fallhöhe drastischer zu machen. „Gestern traf ich ein Mädchen, wirklich Klasse. Sie lächelte mir zu. Also steckte ich ihr meinen Hotelzimmerschlüssel in die Tasche. Als ich hochging, war meine Schreibmaschine weg.“ In späteren Werken hat der verbale Nonsense visuelle Entsprechungen: Die schöne Einstellung als Vorlauf für den hineinplatzenden Trottel.

Allens Gedankenwitze arbeiten mit Sprüngen, Anspielungen, Aussparungen, Andeutungen, nach parodistischem Muster, das Überstülpen

eines Stils als Maske, Witzeln in einer geborgenen Sprache, dabei nutzt Allen u.a. die Freudsche Begriffswelt.

Allens Verfahren, das Ernst und Unernst gleichsetzt, erzeugt das Gefühl, es gebe keinen bedeutenderen „Normalzustand“ als den des Nonsens. Er nimmt vertraute Themen und verpackt sie in eine fremde Form, das Komische entsteht im Missverständnis von Thema und Form, sie sind geprägt von dem Umschlagen hoher Erwartungen in absolute Trivialität:



„Gibt es ein Leben nach dem Tod? Und wenn ja, werden sie einen Zwanziger wechseln können?“, „Das ewige Nichts ist okay, wenn man entsprechend gekleidet ist.“

Allen ist ein Meister des Spiels mit Formen, Stilen und Genres, die er pausenlos zitiert. Man könnte auch sagen: Er geht oft ins Kino. Manche Gestalten von Allen verbringen ihre gesamte Zeit in diesem Raum und saugen Filme ein, wie andere Leute Nahrung.

Allen macht Witze für ein Publikum, das ihn genau versteht: intelligent, aber nicht verbohrte, selbstironisch,

aber nicht exhibitionistisch, sensibel, aber nicht weinerlich, erotisch offen, aber nicht peinlich, raffiniert, aber nicht hochtrabend. Es ist auch ansprechbar für schwierige Kunstprodukte wie „Innenleben“ oder „September“.

Ein Wortwitz-Philosoph der alles impertinent zerredet, deshalb spürt er seine Gefühle immer etwas zu spät, rotiert um sich selbst und will dauernd geliebt sein und wenn alles nicht klappt, macht er eben witzige Situationen draus. Humor als Überlebensstrategie.

Die Schwächen der anfänglichen Filme waren, lediglich illustrierte, manisch-monologische Rede zu sein, in der die Nebenfiguren neben Woody vernachlässigt wurden. Ein Dauermonolog der die Bilder in einer Art Wort-Jogging beschädigte. Seit „Der Stadtneurotiker“ (1977) ist das anders geworden, obgleich als Grundtendenz immer noch spürbar, erhielten die Mitspieler mehr Raum zur Diskussion. Seine Filme besitzen nun eine konsequente Story, Wortkomik und Situationskomik in ausgefeilter Kameraarbeit, die die Gags angemessen vor- und nachbearbeitet.

Ich war bei einem dieser freudlosen Jünger Freuds in Behandlung, und bei denen muss man sogar die Stunden bezahlen, die man nach einem erfolgreichen Selbstmordversuch versäumt.

Auch wenn Woody heute nicht mehr mit dem Körper denkt, ist dennoch manchmal die Dramaturgie reiner Slapstick. So etwa Zeligs Attacke mit dem Gartenrechen auf das Chefärzte-Kollegium, das hysterische Zertrümmern des Badezimmers in „Der Stadtneurotiker“ (1977), unter dem Vorwand, eine eingedrungene Spinne vernichten zu wollen, den hektische Versuch in „Geliebte Aphrodite“ (1995), sich im Adoptionsbüro heimlich in fürchterlicher Aufregung den Namen der Mutter des adoptierten Kindes zu besorgen.

Zur Identifikationssteigerung blendet Allen hin und wieder seine Rollenfigur Woody aus der Handlung aus und spricht direkt in die Kamera. Eine besondere Form des Kommentars, der „Voice Over“ nutzt Allen beispielsweise in „Radio Days“: „Der Schauplatz ist Rockaway. Die Zeit ist meine Kindheit. Es ist meine alte Gegend. Verzeihen Sie, wenn ich dazu neige, meine Vergangenheit zu verklären...“.

Bei den kritischen Realisten des modernen Theaters diente der „Voice Over“ als Verfremdungseffekt, durch den Identifikation abgebaut werden sollte. Allen nutzt dieses aber als Trick, man identifiziert sich nun mit einer Figur, die das moderne Kulturverständnis augenzwinkernd zitiert und die darüber hinaus dem Autor Allen persönlich zu sein scheint. Der Kommentar, der auch aus dem „Off“ kommen kann dient aber vor allem, um zu komischen Wirkungen zu gelangen, um im Zusammenprall von bildhafter Handlung und Wortwitz eine besondere Pointe zu setzen. (Wie in „Der Stadtneurotiker“ oder „Zelig“)

Nicht die Wirklichkeit, sondern die Personen sind bei Allen komisch. Dabei gibt es zwei Ausnahmen: In „Der Schläfer“ (1973) ist die Welt des nächsten Jahrtausends verrückt, und die Figuren handeln danach, und in „Zelig“ (1983), hier agiert das Jahrzehnt selbst als „komische Figur“. Das Komische dieses Films liegt darüber hinaus im Umschlagen von aufwendig, seriöser Dokumentation in Fiktion und Fälschung.

Solange der Spielraum auf eine bestimmte Anzahl von Dingen beschränkt ist, kann ich das machen. Es ist wie bei Hope... er gibt die richtige Antwort, es ist keine Schauspielerei. Ich mache das so lange gut, wie es sich um das halbe Dutzend Gefühle dreht, die ich kenne und spielen kann. Ich kann realistisch nur innerhalb eines engen Spielraums spielen.

Allen über seine Grenzen als Darsteller.

Schöne Bilder

Seit „Der Schläfer“ (1973) zeigt sich, dass Allen die Kameraarbeit wichtiger nimmt. Für das „Schöne“ im Film opfert er Lacher, um bestimmte Wirkungen zu erzielen. In dem Film „Innenleben“ (1978) entdeckt er für sich die Gestaltung der filmischen „Mise en scène“. Allens Hinwendung zum „Schönen“ geht so weit, dass er auf jede komische Wirkung in diesem Drama verzichtet. Konsequenterweise tritt er nicht selbst auf, denn er kennt seine Grenzen als Darsteller, deshalb ist die Form die er wählt, ob Drama oder Komödie, vor allem davon abhängig.

In Allen Filmen ist das „Tragische“ gleichzeitig das Schöne, während ein dem Komischen angemessener Stil im emphatischen Sinn nicht „schön“ sein kann. Er zeigt im ernstesten Drama die Dinge in ihrem Eigenwert, ohne eine effektgebundene Absicht. Der „tragische“ oder „schöne“ Stil belässt die Dinge, der „komische“ benutzt sie.

Obwohl die Einfachheit des Komischen mit dem Artifizialen eines Films notwendigerweise kollidiert, schafft er es dennoch in „Manhattan“ (1979) beide Genres miteinander zu verknüpfen.



Bevor ein Wortwitz die kunstvoll, visuelle Aufbauarbeit zu Boden schlägt, steht die Sequenz bei Woody Allen als ästhetisch konstruiertes Filmbild mit exquisiter Beleuchtung, wohl dosierten Farben und ruhiger Kamera, welches die Welt der Wirklichkeit abbildet. Die Wirklichkeit ist eher schwierig, denn komisch und das kann man besten Falls in einer „schönen“ visuellen Inszenierung zeigen.

Das Bild ist vorrangig, denn alle Wirkungen, die komischen und die gesellschaftlich, sozialen Wertungen folgen erst danach: Das „Schöne“ als produktiver Gegensatz zum Komischen, in dem die direkte Aktion ohne Umschweif ganz auf die Pointe inszeniert ist. Bei diesem subversiven Gebaren im schnellen Spiel ist die Einfachheit der Bilder erforderlich, weil die visuelle Zugabe den Gag zerdehnt und zerstört.

Halbnahe Distanz entfaltet Allens physische Welt am eindringlichsten, sie gehört zur seriösen Stimmung der Bilder, die Schönheit wird greifbar. Dahinter die Stadt als Totale, davor die Personen als Spotlight des realen Lebens, die Verbindung der Extreme.

Außen und Innen, Tag und Nacht, Licht und Schatten sind weitere wichtige ästhetische Mittel.

Außenaufnahmen sind bei Allen meist realistischer Selbstzweck.



„Manhattan“ (1979) wurde auf anamorphotischen Breitwand in Schwarzweiß gedreht, so dass New York als einer der Figuren in dem Film auftaucht. Während der Dreharbeiten wurde ein eigenes kleines Schwarzweißlabor in New York gebaut, was Allen seither benutzt.

Personen erscheinen selten in freier Landschaft, es findet sich meist kein Rahmen für ein Porträt und ein grafisch gestaltetes Bild. Allen hat generell eine Abneigung gegen nicht-städtische Erscheinungsform der Schöpfung und behauptet „einen Anfall von Agrarphobie“ zu bekommen.

Nur in dem romantizistischen Film „Eine Sommernachts-Sexkomödie“ (1982), über drei Paare, die für ein Wochenende aufs Land fahren, respektiert er die Natur, allerdings drehte er gleichzeitig in der Stadt an „Zelig“. Inspiriert von Bergmans „Lächeln einer Sommernacht“ und Jean Renoir „Frühstück im Grünen“ malt Allen seinen „leichten“ Film in warmen, impressionistischen Licht und Farben des französischen Malers und Grafikers Auguste Renoir.

Woody Allen nutzt Technik, Weltbild, Stimmung und Ästhetik des deutschen Expressionismus für seinen Film „Schatten und Nebel“ (1991). Sein Kameramann Carlo DiPalma fand dazu Bilder, die denen von Lang und Murnau gleichzusetzen sind.

Innenräume inszeniert Allen so, dass sie Personen umschließen. Die Personen und ihre Gesichter sind in Nah- und Großaufnahmen von rechtwinkligen Linien wie Tafelbilder gerahmt. Eine Tür geht auf, und in der Close-up-Einstellung erscheint ein Gesicht: Gegenständliches begrenzt nach allen Seiten das Erscheinungsbild. Allens Raum-Vordergrund dominiert von horizontalen und Raum-Hintergrund von vertikalen Linien. Das Komische wird in Innenraum-Filmen zugunsten des Schönen an den Rand gedrängt.

Allens bestreben, ein schönes Bild zu schaffen, tendiert gelegentlich zu reiner Abstraktion: Menschen, die nur noch als Schatten charakterisierbar sind oder als Verzierung einer Inneneinrichtung, lediglich als Effekt ohne eigene Psychologie begreifbar. Trennungen inszeniert Allen extrem: Gegenstände schieben sich scheinbar in die Bildmitte, die betreffenden Personen werden an die entgegengesetzten Bildränder gedrängt. Sogar Stimmen aus dem Off; bilderlose Blicke und Worte, wie auf unbelichtetes Zelluloid genagelt.

Allens stärkste ästhetische Kraftquelle ist das Licht, es leuchtet ständig im Hintergrund, auch bei Tag, allerdings lenkt er durch Jokes davon ab, um seine Lichtquellen nicht zu dramatisieren. Nächtliche Lichter illuminieren überwiegend Allens Stadt, sie erzeugen das graphische Bild am konsequentesten, die ästhetische Feststimmung, das dramatische

Ich hab' eigentlich immer das Gefühl, das Leben zerfällt in zwei Teile, in das Schreckliche, das sind die unheilbaren Krankheiten, Blindheit, Verkrüppelung. Ich weiß nicht, wie diese Menschen mit dem Leben fertig werden. Und das Unglückliche, das umfasst alles andere. Du kannst also von Glück sagen, wenn du unglücklich bist. Wer unglücklich ist, kann sich zum Trost sagen – hab' ich aber Glück gehabt!
„Der Stadtneurotiker“

Wenn du nichts zu Essen hast, wird das zu deinem Hauptproblem. Aber was passiert, wenn du in einer Wohlstandsgesellschaft lebst, wo du dich zum Glück nicht darum zu kümmern brauchst, um zu überleben und so – dann tauchen ganz andere Probleme auf, zum Beispiel: Wie kann ich mich verlieben, oder, genauer gesagt, warum kann ich mich nicht verlieben, oder warum werde ich älter und sterbe, und welche Bedeutung hat mein Leben überhaupt?

„Stardust Memories“



Dekor. Die Nacht als eigentlicher Tag der Großstadt zur Erhellung des Laufstalls City, das Hin- und Hereilen der Figuren, auf der Suche nach dem schnellen, kulturellen Amüsement. Im Hintergrund das Neon der Skyline, Nachtclub-Spotlights, Mondlicht oder der Sonnenuntergang. Am schönsten ist die Nacht in „Manhattan“ inszeniert.

Bewegungen der Großstadt am realen Tag erscheinen wie ein Zeiger einer Uhr, die anzeigt, dass es immer später wird.

Licht dient für Allen auch als moralische Kategorie: Mondlicht, das von außen auf Gesichter und Körper eines Liebespaares im Bett Einigung und Harmonie stiftet. Tisch- und Stehlampen mit warmen Licht. Indirekte Beleuchtung im Hintergrund, welches Personen einen Strahlenkranz verleiht. In „Hanna und ihre Schwestern“ ist die vorhandene Wärme des Familienklimas nicht nur eine Frage des Dialogs, sondern auch des Lichts und der Farbe. Was moralisch zu retten ist, verdient Allens schönstes Licht.

Farben sind ein weiteres Mittel. In den schwarzweiß Filmen benutzt er die Farben zur graphischen Zeichnung. Schwarzweiß ist jedoch in den USA geschäftsschädigend, deshalb benutzt Woody Allen es nur, wenn es der Story dient.

In den Farbfilmern inszeniert er seine Grundfarben Grün, Braun, Rotbraun und die Balancefarbe Rot. Fremdflecke erscheinen in Weiß, Grau oder Schwarz. In „Die letzte Nacht des Boris Gruschenko“ steht Boris

Gruschenko in Schwarz und Weiß als Gestorbener in freier, grüner und brauner Landschaft, daneben der Tod in hochzeitlichem Weiß. Für Allen bedeutet Weiß das Kommerzielle, das nicht genau Geschaute, nicht tief Gefühlte, wie das Revueorchester, ganz in Weiß, im Jazzhimmel von „Stardust Memories“ (1980). Rot leuchtet immer als dramatische Farbe, das Zeichen des Lebens, selbst noch im Moment des Todes, Rot steht im Zentrum der Bilder. Es kann hin und wieder auch zum Zentralthema werden: Die blutrote Nelke im Knopfloch, wenn die Liebe

gelingt, die Farbe gerade geküsster Frauenlippen. Wenn die Dinge danebengehen und Woody von einer chronischen Los-Angeles-Übelkeit aufs Bett geworfen wird, welken die Farben dahin, Nelken in einer Blumenvase entkräfteten matt zu pastellrosa („Der Stadtneurotiker“, 1977).

Höhepunkt im künstlerischen Weltbild von Allen ist die Musik. Er gestand in einem Interview, dass er Filmszenen manchmal nur wegen der Musik dreht, die ihm dabei im Kopf herumspukt. Die Quellen der jeweiligen Einspielung sieht man nicht, außer in „September“: Im selben Moment in dem die Szenenmusik ertönt, zeigt sich der Plattenspieler. Allen hat einen konservativen Musikgeschmack, er bevorzugt Jazz- und Swing-Musik aus den 30er bis 50er Jahren, die er selbst mit Klarinette in der halbprofessionellen „New Orleans Funeral and Ragtime Orchester“ spielt. Diese Musik im New Orleans-Stil improvisiert weniger, betont dafür Melodie und 4/4-Tak. Im Episodenfilm „Was Sie schon immer über Sex wissen sollten...“ (1972) steuerte er zum ersten Mal mit einer Jazz-Band den Soundtrack bei. Im darauf folgenden Film „Der Schläfer“ komponierte er die Musik erstmals selbst. In „Manhattan“ (1979) nutzt er Gershwins „Rhapsody in Blue“ für den Erzähl-Rhythmus, in „Radio

Days“ ist die Swing-Musik der 40er Jahre praktisch die Hauptfigur des Films und in „Bullets over Broadway“ (1994) nutzte er den Swing als ironische Operette zur Gewalt von Gangsterüberfällen. Mit Rock und Pop weiß er wenig anzufangen: In „Hannah und ihre Schwestern“

Vorbilder

Allen ist ein Alchimist des Kinos, seine Werke sind Museen der Filmgeschichte, in dem die Vorliebe für gewisse Autoren den Ton angibt. Allen lernte von vielen Regisseuren und zitiert sie auch ungeniert. Er versteht es produktiv und innovativ mit der Filmgeschichte zu verfahren und damit kreative und eigenständige Vermittlungsarbeit zu leisten.

Eines seiner wichtigen Vorbilder ist der schwedische Autor und Regisseur Ingmar Bergman, dies spiegelt sich auch in vielen Sequenzen wieder. Z.B. in „Die letzte Nacht des Boris Gruschenko“ (1975) in der



Woody Allen Gesichter zweier Frauen beim Reden über Sex, Liebe und Treue wie in Bergmans „Persona“ gegeneinander fotografiert und schließlich ineinander verschmelzen lässt. Die komplizierte, intellektuelle Struktur der Handlung, die Kopflastigkeit der Problem dramaturgie, die aus der Psyche seiner Hauptfiguren resultierende Erzählperspektive hat Woody Allen von Ingmar Bergman übernommen, doch er schafft es immer wieder mitten in einem ernsthaften Gespräch über Gott und die Krankheit die zum Tode führte, einen erstklassigen Salto rückwärts zu machen.

In den gleichen Film erweist Woody Allen dem sozialkritischen, surrealistischen Regisseur Luis Buñuel die deutlichste Referenz: Er lässt seine Hauptfigur von einer grünen Wiese im Morgennebel träumen, auf der aufgeklappte Särge stehen, denen Oberkellner in Schwarzweiß entsteigen und einen Walzer zu tanzen beginnen. Später geht der leibhaftige „Homo surreal“ mit einem großen Fisch unter dem Arm, auf den er einredet, vorbei. Als Vorlage für den Helden Boris Gruschenko nutzte Woody Allen die biographische Situation des russischen Schriftstellers Dostojewskij. Er bezieht sich oft auf ihn, auch in privaten Äußerungen.

Allens Familiengeschichte „Hanna und ihre Schwestern“ (1986) wurde durch Ingmar Bergmans opulentes, sinnenfrohes und detailverliehtes Familienepos „Fanny und Alexander“ (1982) inspiriert. Allen bewundert die ästhetische Perfektion in Bergmans „Das Schweigen“ (1963) und die philosophisch-theologische Seite (Wenn Gott tot und die Liebe zwischen den Menschen erkaltet ist, schieben sich die materiellen Dinge in den Vordergrund), die er in seinem Film „Innenleben“ nutzt.

In „Stardust Memories“ folgt Allen in allen Hauptmotiven Fellinis „8 ½“. In der Eröffnungssequenz, der Held aus Fellinis Autostau in Allens Zugabteil, mit Ingmar- Bergmans Typenarsenal, den Hässlichen, Depressiven, Deformierten, Abgestumpften, Seelenlosen, Mitleiderregenden. Der Film versammelt daneben die Gestalten des Fellini-Kosmos: die Dürren, die Verrückten, die Zauberer, die Zwillinge, die Mondänen, die Artisten, die Krisengeschüttelten, die Kreativen, die Liebenden. Andere Allen-Filme enthalten zahllose Zitate. Fellinis inszenierte Hölle greift

Deutlicher als je in der Geschichte steht die Menschheit an einem Kreuzweg. Der eine Weg führt in Verzweiflung und äußerster Hoffnungslosigkeit, der andere in die totale Vernichtung.

Buch „Nebenwirkung“

Allen in „Harry außer sich“ (1997) auf: Der Hauptdarsteller saust am Ende des Films mit dem Aufzug in die Tiefen hinab.

Der Französische Filmemacher Jean-Luc Godard ist durch seinen „unreinen“, experimentellen Filmstil eines der Vorbilder von Allen.



Inspiriert von seinem Film „A bout de souffle“ (1960) benutzte Allen eine Handkamera in „Ehemänner und Ehefrauen“ (1992) und in „Manhattan Murder Mystery“ (1993), um diese beiden Filme, dem ersten mehr als dem zweiten, einen dokumentarischen und realistischen Anschein zu geben. Godard machte 1986 den aufsehenerregenden Dokumentarfilm „JLG meets Woody Allen“, mit dem Versuch eine unkonventionelle, reflexive Annäherung. Obendrein spielt Allen in Godards „King Lear“ (1987) den „Mr. Alien“.

Woody Allen ließ sich gerade bei „Manhattan Murder Mystery“ (1993) neben Polanskis „Rosemarie’s Baby“ vor allem von Alfred Hitchcocks „Rear Window“ inspirieren, die klaustrophobische Stimmung in Wohnungen, die Art und Weise, wie ein Paar mit detektivische Ermittlungen auf rätselhafte Geschehnisse in bedrohlicher Umgebung reagiert und die Spannung, die von ihnen selbst ausgeht.

Aus Wim Wenders „Im Lauf der Zeit“ (1976) interessiert Allen vor allem die Sinnsuche des Helden, die zentrale These, dass „alles anders werden muss“.

Weitere Vorbilder sind Charles Chaplin, Bill Cosby, W.C. Fields, Louis De Funès, Bob Hope, Buster Keaton, sowie der französische Schriftsteller Gustave Flaubert, der russische Schriftsteller Maxim Gorkij.

Woodys Problem „Frau“

Annie: Alvy, lass uns zusammenbleiben, ich meine so richtig, für immer und ewig.

Alvy (Woody): Nein, nein, für diese Kindereien sind wir doch zu alt.
(„Der Stadtneurotiker“)

Woodys Einstellung zu Frauen ist geprägt vom Groucho-Marx-Witz: „Ich möchte keinem Club angehören, der Leute wie mich als Mitglieder aufnimmt.“ (ursprünglich Sigmund Freud)

Woody ist jemand, der schon mit sechs Jahren seine sexuelle Neugier abreagiert, indem er zweimal im Monat seine kleine Mitschülerin küsst. Sein Frauenbild ist vielleicht allzu sehr von der Verwandtschaft geprägt. Die Mutter schenkt ihm nicht den Elefanten. Die Tante sieht aus wie etwas, das man als lebenden Köder kauft. Seine Kusine sieht viel hübscher aus, als sie in Wirklichkeit ist, und als ihr Mann stirbt, geht sie ungerührt Würstchen essen.

Seine Kindheit ist ein dunkles Kapitel in seinem Leben: In „Zelig“ (1983) äußert er sich gegenüber seinem Psychiater „Mein Bruder schlug mich, meine Schwester schlug meinen Bruder. Mein Vater schlug meine Schwester, meinen Bruder und mich. Meine Mutter schlug meinen Vater, meine Geschwister und mich. Die Nachbarn schlugen uns alle. Die Leute in unserer Straße schlugen unsere Nachbarn und uns.“

Weil er, dominiert von einem falsch verstandenen Bogart, glaubt, Frauen rumkriegen zu müssen, fällt er schnell über sie her und treibt sie zur Flucht. Kurz darauf kehrt er jedoch zurück: „Hast du gesagt du liebst mich ...?“



Um seine grenzenlose Einsamkeit und Erfolglosigkeit zu mindern, zieht Woody immer wieder Kontaktanzeigen, als grundlegender Lesestoff, zu Rate – erfolglos: „Inserate in der New York Review of Books, auf die ich aus Verzweiflung antwortete, erwiesen sich ebenfalls als sinnlos, denn die *Dichterin um die Dreißig* war um die Sechzig, *Studenten mit Spaß an Bach und Beowulf* sah wie das Ungeheuer Grendel aus, und die *Bi-Frau aus der Bay Area* sagte mir,

ich entspräche weder dem einen noch dem anderen ihrer Gelüste.“

Jede Frau, die ihn liebt, verlässt er. Für Woody gibt es nur zwei Extreme: Liebe und Hass. Er liebt alle Frauen, und er hasst die Pfannkuchen, die sie ihm backen. Nähe zu Frauen macht ihn nervös. In „Woody der Unglücksrabe“ (1969) begegnet er im Park die Wäscherin Louise, die er berauben will, doch schon nach einer halben Stunde Zusammensein mit der Schönen, die so viel von Hemden und Hosen versteht, dass er glaubt, sie hätte Waschen an der Uni studiert, gibt er seine Plünderungsabsichten auf. Aber dann erweist sie sich als schlechte Köchin. Unter der Bettdecke mit ihr bekommt er zu allem Überfluss regelmäßig einen steifen Zeh, was schließlich dazu führt, das Louise ihm zu Weihnachten einen Sohn schenkt, aber Woody ist enttäuscht, er hat eine Krawatte erwartet.

Wisst ihr, ich werde mich umbringen. Ja, genau, ich sollte nach Paris fliegen und vom Eiffelturm springen. Dann wär ich tot. Wisst ihr, wenn ich noch die Concorde kriege, könnte ich drei Stunden früher tot sein, das wäre perfekt. Oder wartet mal. Mit der Zeitverschiebung könnte ich noch sechs Stunden in New York am Leben sein, aber schon drei Stunden tot in Paris. Ich könnte noch was erledigen und schon tot sein.

„Alle sagen: >I Love You<“

Er lernt Mädchen wie aus dem „Playboy“ kennen, nur nicht an den entscheidenden Stellen gefaltet, aber sie sind ihm zu sehr aus Fleisch und Blut, sie reden nicht von Liebe, sondern nur von „Liebe machen“, ihr feiner Unterschied. Doch bevor es vorbei ist, schlafen sie mit ihm, weil sie sich keine Gelegenheit zu kafkaeskem Sex entgehen lassen wollen, denn in Momenten des Halbschlafs, etwa beim Liebemachen, denkt er fortgesetzt an Willie Mays von den New York Giants, das macht ihn angriffslustiger.

Kurzfristig lässt er sich mit Frauen ein, doch nur wegen kurzer Übereinstimmungen, etwa an einem Frühlingstag, wenn sie auf dem Teppich in seinem Apartment liegen und ihn anlächeln, während er Louis Armstrong hört. Diese Frauen liebt er wirklich leidenschaftlich.

Problemfrauen begegnet er immer wieder: Schöne, schweigende, Schopenhauer lesende Fremde mit einem Geheimnis. Mit solchen Frauen kann Woody tiefgründige Gespräche führen, aber er kann sie nicht halten. Er ist bei jeder impotent, die vom College mit einer besseren Durchschnittsnote als 2 minus abgegangen war und seine Reaktion darauf ist, einfach grässlich zu sein. Als auch das nichts hilft, staut sich sein Liebestrieb und er wird neurotisch.

Schließlich kann es kein Zweifel darüber geben, dass das einzige Charakteristische der „Wirklichkeit“ ihr Mangel an Substanz ist...

Hängen bleibt er schließlich nicht bei den Problemfrauen, sondern bei dem mütterlichen Typ, die gerade ihren Mann verlassen hat, was ihm sofort nervös macht. Sie ist unkompliziert direkt, macht Gesichtsgymnastik und hört ihm zu, wenn er darüber philosophiert, ob die Wirklichkeit im Süden oder im Norden liegt. Sie ist die Frau die er gern abends im Bett vorfindet. Die mütterliche löst sein Bergman-Problem mit dem Sex.

Seine Versuche, Liebesbeziehungen normal aussehen zu lassen, scheitern, so wechselt er immer wieder herumexperimentierend von einer zur anderen, steht's auf der Suche nach dem Richtigen. Er schwört sich niemals zu heiraten, er möchte nur geschieden werden. „Ob ich W. heirate? - ...nicht, wenn sie mir nicht auch die anderen Buchstaben ihres Namens sagt.“

Er wechselt zum Psychiater, weil er immer mit seiner ehemaligen Psychotherapeutin will, wenn sie ihn in Trance versetzt hat. Er diagnostiziert als sein Problem eine „natürlich“ Anhänglichkeit an das Mädchen

und meint, die frühere Störung seiner Libido hängt mit dem Cellospielen zusammen, das er als Heranwachsender innig pflegte. Denn das Cello besitzt bekanntlich eine mütterliche Form, wengleich nur als Torso.



Allen steigert sich aber ebenso wie seine Leinwandfiguren an den Frauen. 1945 lernte Allen die drei Jahre jüngere Politik- und Philosophiestudentin Harlene Rosen kennen, die er 1956 mit 20 Jahren heiratet - sie war 17 Jahre. „Harlene war philosophisch zu überlegen sie versuchte immer, mir zu beweisen, dass ich nicht existiere.“ - 1959 hatte er seine erste Psychoanalyse.

Weil er sie angeblich als Material seiner Live-Shows benutzte, ließ sie sich 1962 von ihm scheiden. Sie erhielt eine Millionen Dollar Schadenersatz, im Prozess wegen Rufmords gegen Allen. In „Manhattan“ (1979) lässt Allen seine Exfrau Harlene, gespielt von Meryl Streep, ein Buch über ihn schreiben, in dem er nicht gut wegkommt - seine häufigste Sorge.

Am Tag der Eheschließung 1966 mit seiner zweiten Frau, der Schauspielerin Loise Lasser tritt Allen in zwei Shows auf. Als er das Angebot am Drehbuch von „Casino Royale“ mitzuarbeiten bekam, verschob er seine Hochzeitsreise und flog zu den Dreharbeiten nach London.

Louise Lasser trat ähnlich wie Allen in Nightclubs auf. Er verschaffte ihr einen Job in seinem Drehbuch-Erstling „Was gibt's Neues, Pussy“ (1965). Louise fand heraus: „Es gibt eine süße Seite an ihm, eine dumme Seite und eine sexuelle Seite.“ Allen verehrte sie nach der Scheidung und gab ihr eine Rolle in „Was Sie ... über Sex wissen wollten...“ (1972)

Seit 1969 führte Allen zusammen mit Diane Keaton den Kampf gegen den Rest der Welt weiter. Diane und Woody Allen galten als das perfekte Paar, normal neurotisch, besessen von der Idee der Liebe. Sie spielten gemeinsam in fünf Filmen ihren Alltag auf der Leinwand nach. Sie wird zum völlig gleichberechtigten Partnerin im Film. Zu ihrer Zeit

war sie die Frau unter Millionen, nach der Allen sich sehnte, aber das traf auch auf alle anderen zu. Diane spielt in „Der Stadtneurotiker“ (1977) Allens zweite Ehefrau (Louise Lasser) nach. Der Film gewann vier Oscars. In jener Zeit wandte sich, wegen offensichtlich zu vieler Gemeinsamkeiten, Diane Keaton von ihm ab (und Warren Beatty zu).

Ab 1980 war Mia Farrow die neue Frau an Woody Allens Seite, sie heirateten jedoch nie. Farrow stand erstmals in „Zelig“ (1982) unter ihm vor der Kamera. In diesem Film zeigte er die "Manipulierbarkeit des Menschen durch die mediale Aufbereitung", sie spielte insgesamt in elf seiner Filme mit. Mit Mia Farrow zusammen hat Allen einen einzigen leiblichen Sohn und adoptierte sieben Kinder. 1993 beschuldigte sie ihn, die Adoptivtochter Soon-Yi Previn sexuell missbraucht zu haben, nachdem die Schlammschlacht in der Presse durchgestanden war, ging er mit der 35 Jahre jüngeren Koreanerin 1997 seine vierte Ehe ein, die bis heute bestand hat.

Alle Filme

<i>What's new Pussycat</i>		1965
Was gibt's Neues, Pussy		
<i>What's up, Tiger Lily</i>	▪	1966
<i>Casino Royal</i>		1967
<i>Don't Drink The Water</i>	Theaterstück 1969	1969
Vorsicht, Trinkwasser!	TV-Film 1994	
<i>Take the Money and run</i>		▪ 1969
Woody der Unglücksrabe		
<i>Bananas</i>		▪ 1971
<i>Men of Crisis: The Harvey</i>	TV-Kurzfilm	▪ 1971
<i>Walling Story</i>		
<i>Play it again, Sam</i>		1972
Mach's noch einmal, Sam		
<i>Everything you always wanted to know, about</i>		▪ 1972
<i>Sex but were afraid to ask.</i>		
<i>Sleeper</i>		▪ 1973
Der Schläfer		
<i>Love and Death</i>		▪ 1975
Die letzte Nacht des Boris Gruschenko		
<i>The Front</i>		1976
Der Strohmann		
<i>Annie Hall</i>		▪ 1977
Der Stadtneurotiker		
<i>Interiors</i>		▪ 1978
Innenleben		
<i>Manhattan</i>		▪ 1979
<i>Stardust Memories</i>		▪ 1980
<i>A Midsummer Night's Sex Comedy</i>		▪ 1982
Eine Sommernachts-Sexkomödie		
<i>Zelig</i>		▪ 1983
<i>Broadway Danny Rose</i>		▪ 1984
<i>The purple Rose of Cairo</i>		▪ 1985
<i>Meeting Woody Allen</i>	Dokumentarfilm	1986
(auch JLG meets Woody)		
<i>Radio Days</i>		▪ 1986
<i>Hanna an her Sisters</i>		▪ 1986
Hanna und ihre Schwestern		
<i>September</i>		▪ 1987

<i>King Lear</i>		1987
<i>Another Woman</i>		▪ 1988
Eine andere Frau		
<i>Somebody or The Rise and Fall</i>	Kurzfilm	1989
<i>of Philosophy</i>		
<i>New York Stories (Oedipus Wrecks)</i>		▪ 1989
New Yorker Geschichten (Ödipus Ratlos)		
<i>Crimes and Misdemeanours</i>		▪ 1989
Verbrechen und andere Kleinigkeiten		
<i>Alice</i>		▪ 1990
<i>Scenes from a Mall</i>		1991
Ein ganz normaler Hochzeitstag		
<i>Shadows and Fog</i>		▪ 1991
Schatten und Nebel		
<i>Husbands and Wives</i>		▪ 1992
Ehemänner und Ehefrauen		
<i>Manhattan Murder Mystery</i>		▪ 1993
<i>Bullets over Broadway</i>		▪ 1994
<i>The Artist</i>		1994
<i>Mighty Aphrodite</i>		▪ 1995
Geliebte Aphrodite		
<i>The Sunshine Boys</i>	TV-Spielfilm	1995
Die Donny-Boys		
<i>Cannes... les 400 coups</i>	Dokumentarfilm	1997
<i>Liv Ullmann scener fra et liv</i>	Dokumentarfilm	1997
<i>Everyone says I Love You</i>		▪ 1997
Alle sagen: I love you		
<i>Deconstructing Harry</i>		▪ 1997
Harry außer sich		
<i>100 Years... 100 Movies</i>	Dokumentarfilm	1998
<i>Wild Man Blues</i>	Dokumentarfilm	1998
<i>Antz (Synchronstimme)</i>		1998
<i>Celebrity</i>		▪ 1998
<i>Sweet And Lowdown</i>		▪ 1999
<i>Company Man</i>		1999
<i>Small Time Crooks</i>		▪ 2000
<i>Picking Up the Pieces</i>		2000

Das Zeichen „▪“ gibt an, das Woody Allen Regie geführt hat.

Kurzgeschichten von Woody Allen:

Wie du dir, so ich mir -- 1978
Getting Even -- 1971

Nebenwirkungen -- 1983
Side Effects -- 1980

Ohne Leid kein Freud -- 1981
Without Feathers -- 1979

Alle Bücher erschienen im RoRoRo Verlag.

Literatur:

Stig Björkman	Woody über Allen <i>Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1995</i>
Berndt Schulz	Was Sie schon immer über Woody Allen wissen wollten <i>Rürich: Rash und Röhring, 1987</i>
Rolf Giesen	Film Komiker <i>München: Heyne, 1993</i>
Berndt Schulz	Woody Allen Lexikon <i>Berlin: Lexikon Imprint, 2000</i>
Linda Sunshine	Woody Allen, Das Bilderlesebuch <i>München: Kindler, 1994</i>
Rainer Dick	Lexikon der Filmkomiker <i>Berlin: Lexikon Imprint, 1999</i>

Man hat mich einmal gefragt, ob es mein Traum wäre, in den Herzen der Menschen weiterzuleben, und ich sagte, ich würde gern in meiner Wohnung weiterleben. Und das wäre mir auch wirklich lieber.

(Interview in Rolling Stone)