



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Woody Allens New Yorker Judentum im Kino

verfasst von

Iris Pfeifer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von:

o. univ. Prof. Dr. Wolfgang Greisenegger

INHALT

<i>Einleitung</i>	4
1 Woody Allen zwischen Brooklyn und Manhattan	11
1.1 Allen im Selbstporträt.....	13
1.2 Jüdisch-amerikanische „Bindestrichautoren“	16
1.3 Der Schriftsteller Allen und das Alte Testament.....	17
1.4 Die erzählte Welt.....	21
 <i>FILMANALYSEN</i>	
2 Ein Mann ohne Eigenschaften	24
2.1 Zelig oder die Sehnsucht nach Zugehörigkeit	26
2.2 <i>Zelig</i> - ein Symbol für einfach alles	28
2.3 Partikular versus universell	29
2.4 Stereotype auf den Kopf gestellt	32
3 Unter Künstlern	34
3.1 <i>Broadway Danny Rose</i> – der gute Mensch von Manhattan	37
3.2 Der Prediger.....	39
4 Großstadtbewohner in der Moderne	42
4.1 <i>Der Stadtneurotiker</i> – Beziehungen als Entwicklungshilfe	44
4.2 Essen als Metapher	46
4.3 Mythos jüdische Authentizität.....	49
4.4 Textfülle und Filmformat	51

<i>Exkurs: Repräsentation der Juden im US-Film 1947-1977</i>	56
5 New Yorker Lebenskrisen und Liebeswirren	62
5.1 <i>Hannah und ihre Schwestern</i> – ein Reigen	64
5.2 Auf Leben und Tod	67
6 Schuld und Strafe	70
6.1 Doppelungen in <i>Verbrechen und andere Kleinigkeiten</i>	73
6.2 Augen als Metapher	74
6.3 Glauben oder zweifeln	78
Zusammenfassung	82
<i>ABSTRACT</i>	86
<i>BIBLIOGRAPHIE</i>	87
<i>LEBENS LAUF</i>	94

Einleitung

It is important to understand the particular nature of his films and the concerns they manifest by recourse to what is surely a fundamental influence on Allen's life: growing up Jewish in America.¹

The little man at odds with his environment remains an apt metaphor for the Jewish experience in history, but it persists as an equally potent contemporary symbol and is an often-used comic device.²

Woody Allen wurde am 1. Dezember 1935 als Allan Stewart Königsberg in der New Yorker Bronx geboren und wuchs im Stadtteil Brooklyn auf. Seine Großeltern waren die Königsbergs und die Cherries, Juden, die um 1900 aus Russland, Ungarn und Österreich in die Vereinigten Staaten zugewandert waren. Allens Eltern wurden in den USA geboren, sie lebten in Brooklyn, wo Allen aufwuchs, Schule und Cheder besuchte. Allen leugnet seine Herkunft nicht, doch sobald er darauf angesprochen wird, gibt er sich abweisend; er wehrt sich dagegen, als nur jüdischer Künstler wahrgenommen zu werden. Trotzdem begründet er die Komik seiner Persona seit *Der Stadtneurotiker* damit, dass diese „a guy from Brooklyn“ ist („For a guy from Brooklyn I am relatively normal“). Als Allens Filme in die Kinos kamen, war es im US-Kino noch nicht selbstverständlich, ein jüdisch-amerikanischer Filmstar zu sein, denn „in the first half of the 20th Century, Jewish popular culture was largely assimilationist: Jewish performers tried to hide their ethnic roots through make-up (blackface, in particular) and name changes.“³ Gemeinsam mit Allen setzte sich eine neue Generation Filmschaffender durch; Bette Midler, Barbra Streisand, Dustin Hofman. Für die Genannten erübrigte sich das Tarnen, „these performers physically couldn't hide their ethnicity – they just looked, „too Jewish““⁴ Doch, was lang als Nachteil galt, erwies sich als Vorteil, „they also realized that their ethnic identity was what marked them as different and unique in the entertainment world.“⁵ Außenseiter zu sein wurde plötzlich populär, „thankfully, the culture at the time was embracing the outsider.“⁶

¹ David Desser, Lester D. Friedman, *American-Jewish Filmmakers. Traditions and Trends*, Urbana: University of Illinois Press 2004, S. 42.

² Ibid. S. 41.

³ Mikel Koven, „Cool Jewz: Contemporary Jewish Identity in Popular Culture“, über <http://call-for-papers.sas.upenn.edu/node/27604>, abg. 22.11. 2014.

⁴ Koven, *ibid.*

⁵ Koven, *ibid.*

⁶ Koven, „Cool Jewz“.

Das Autorenteam David Desser und Lester D. Friedman erkennt in Woody Allens Filmpersona den „little man ad odds with his environment.“ Daher stellt sich die Frage: ist dessen Kampf gegen die übermächtige Umwelt typisch jüdisch? Wie Gershon Shaked feststellt, ist diese Figur seit Emile Zola ein Dauerthema in der europäischen Literatur. Im Kontext der jüdischen Erfahrung könnte sie Shaked zufolge jedoch den Rahmen abgeben für den Anti-Helden als „Opfer einer unmenschlichen Realität.“⁷ So gesehen lässt sich dieser Kampf als Metapher verstehen, als „an apt metaphor for the Jewish experience in history.“⁸ Ebenso gebräuchlich wie „the little man ad odds“ ist der Begriff „Fish out of Water.“ Das *HeeB-Magazin* spitzt den Begriff auf „Jew out of Water“ zu, der „is thrust into goyische surroundings, and forced to fend for himself“. Auch *HeeB* sieht in Allen den ultimativen Vertreter dieses Typs.⁹ Dabei war es durchaus nicht Allens Absicht gewesen, mit dieser Figur Karriere zu machen, es hatte sich während seiner Zeit als Stand-Up-Comedian so ergeben, wie er es gegenüber Hellmuth Karasek zum Ausdruck bringt:

„Ich war nie ein aggressiver Komiker, auch nicht, als ich jung war. Ich habe die zwar immer bewundert, Groucho Marx etwa, wie er jeden vor den Kopf stößt, den er auch nur sieht, oder Chaplin, wie er dem Kind einen Tritt in den Hintern gibt. [...] Ich habe mich immer in Situationen manövriert, die für andere völlig problemlos gewesen wären, in denen ich aber schrecklich lächerlich aussah.“¹⁰

Allen meint, seine Filmfigur sei demzufolge tatsächlich so etwas wie ein Opfer gewesen. Anders als Groucho Marx, wenn der als Gast auf eine Hochzeit kommt und erst einmal alle beleidigt, würde „mir dagegen jemand schon an der Tür einen Kuchen in jede Hand drücken und mich bitten, die zu halten, dann würde er weggehen und mich zwei Stunden mit den Kuchen stehen lassen.“¹¹ Auch Bob Hope, der britisch-protestantische Komiker, dessen Witze jüdische Gagschreiber (wie Allen einer war) verfassten, war ein Vorbild, das Allen imitierte: „But Hope? I’m practically a plagiarist.“¹² Doch wurde der Allen-Persona lediglich unterdrückte, hysterische Aggression abgenommen, nicht die Unverschämtheit

⁷ Shaked, Gershon, *Die Macht der Identität. Essays über jüdische Schriftsteller*, Königstein/Ts.: Jüdischer Verlag bei Athenäum 1986, S. 116.

⁸ Desser/Friedman, S. 42.

⁹ HeeB, „Jew Out of Water“, October 8, 2010 über <http://heebmagazine.com/jew-out-of-water/20094>, abg. 22.11.

2014. Das Magazin HeeB mit dem Untertitel The New Jewish Review wurde 2001 in Brooklyn gegründet und vertritt ein neues jüdisches, selbstironisches, reflektiertes Selbstverständnis. Es grenzt sich gegen jüdische Folklore, Holocaustgedenken und den Kampf gegen Antisemitismus ab. Das drückt sich im Titel „Heeb“ aus, Heeb war ursprünglich ein antijüdisches Schimpfwort gewesen (abgeleitet von Hebrew), vergleichbar mit Nigger für Farbige.

¹⁰ Hellmuth Karasek, „Komödien sind wie Pappbecher. Gespräch mit Woody Allen“, DER SPIEGEL 41/1986, über www.spiegel.de, abg. 2. 06. 2014.

¹¹ Karasek, *ibid.*

¹² Pat Cerasaro, „Woody Allen on Sondheim, Mamet, Mel Brooks,“ über www.broadwayworld.com/article/ abg. 15.05. 2014.

von Groucho oder das dreiste Gebaren von Hope. Ein Grund mag sein, dass man Allens Figur häufig mit dem privaten Allen identifizierte. Bert Rebhandl ist der Ansicht, Groucho Marx hätte die Situation des Außenseiters im WASP-Umfeld auf eine „grundlegende Struktur der Ausgeschlossenheit hin individualisiert,“¹³ während durch Allen diese Struktur endgültig zur Figur, zum Typus wurde. Doch auch diese Figur hatte noch einen Vorläufer in Dustin Hoffman als Benjamin Braddock im Film *Die Reifeprüfung*. Braddock fühlte sich in der WASP-Umgebung sichtbar unbehaglich, er fiel aus dem Rahmen, als „too short, too neurotic. In a word, he was too Jewish.“¹⁴ Es war günstig für Allen, so Nathan Abrams, dass „after Hoffman, conventional good looks never mattered the same way.“¹⁵ (Warum die Zuordnung auf den „little man“ für die Genannten nahe lag: Hoffmans Körpergröße wird mit 1,67m angegeben, Woody Allens und die von Charlie Chaplin mit 1,65m).

Thomas J. Kinne widmet sich den Elementen jüdischer Tradition in Allens Werk und untersucht zu dem Zweck Woody Allens Verbindungen zum Judentum, indem er sich auf dessen Lebensumstände bezieht, die „größtenteils in seiner Jugend zu finden sind und jene Bereiche betreffen, die Allen selbst wenig beeinflussen konnte – Abstammung, Erziehung, Nachbarschaft, Schule.“¹⁶ Angesichts des weiteren Lebenslaufs und Allens stets wiederholter Rede, keinerlei Interesse am Judentum zu haben, stellt Kinne die Frage, ob Kritikern recht zu geben ist, die Allens Filme als „jüdische Komödien“, Allen als „jüdischen Autor“, „jüdischen Filmemacher“ oder „jüdischen Komiker“ bezeichnen. „Rechtfertigen lässt sich jede dieser Bezeichnungen mit einer passenden Definition. Es wäre also müßig hier eine Gegenargumentation zu versuchen,“¹⁷ meint Kinne, der sich in seiner Studie auf die Suche nach Allens Selbstdefinition begibt.

Desser/Friedman erkennen hingegen in Allen selbst einen Suchenden, dem es in seinen Filmen darum geht, einen Ersatz für das Judentum zu finden, das ihm trotz Herkunft und Überlieferung fremd geworden ist:

„Allen archetypically represents the American-Jewish Artist in his reproduction of the absent tradition of American-Jewish art: Judaism. In fact, Judaism is the structuring

¹³ Rebhandl, Bernd, *Seinfeld*, Zürich: diaphanes 2012, S. 67

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Abrams, Nathan, *The new Yew in film: exploring Jewishness and Judaism in contemporary cinema*, London: I.B. Tauris 2012, S. 7.

¹⁶ Kinne, Thomas J., *Elemente jüdischer Tradition im Werk Woody Allens*, Frankfurt am Main: Peter Lang 1996, S. 22.

¹⁷ Kinne, S. 22.

absence of his mature films; his cinema is a constant working out of this missing link, a continual search for a substitute for Judaism.¹⁸

Im Unterschied zu Desser/Friedman und Kinne vertreten Michael Taub und Omer Bartov die Ansicht, dass sowohl Allens Kenntnisse über das Judentum sowie sein Interesse an jüdischen Themen gering seien. Entsprechend findet sich in Michael Taubs Buch *Films about Jewish life and culture*¹⁹ und in Omer Bartovs Studie *The ‚Jew‘ in Cinema* wenig Platz für Woody Allens Werk. Taub begründet dessen Abwesenheit damit, dass „Allen [...] has yet to make a film that confronts, as the main theme, a particular Jewish issue.“²⁰ Omer Bartovs Begründung ist die folgende:

„Allen’s focus on the assimilating, but non-assimilated, American Jew – who has served as a model for innumerable non-Jews aspiring to become tormented New York intellectuals – has missed out on some of the central themes of the representation of the ‚Jew‘ in twentieth-century cinema.“²¹

Bartov mokiert sich über das nicht jüdische, europäische Publikum, das sich Ende der 1970er bereitwillig mit Allens neurotischem New Yorker identifizierte. Damit bezieht er sich auf eine Strömung, die Jürgen Felix das „Ich-Jahrzehnt des Narzissmus“²² nennt. Alvy Singers Suche nach Authentizität in *Der Stadtneurotiker* entsprach einer übergreifenden Sehnsucht nach Authentizität, „der Knochenarbeit im Dienst am einzigartigen Ich als dem Großprojekt des modernen Menschen.“²³ Was Allens Filmfigur umtrieb, trieb viele junge Erwachsene um, es ging ihnen wie Allen, über den Desser/Friedman schreiben:

„This freedom from restrictions – from the middle-class morality that characterizes American culture and Jewish culture in America – is perhaps Allen rebelling less against Jewry than against the middle class. He remains equally as ambivalent about his social class as about his ethnicity.“²⁴

Christopher Lasch denkt, dass es den Menschen im „Zeitalter des Narzissmus“ um Selbstverwirklichung ging, und daher nicht mehr darum, die Natur zu erobern oder neue, gesellschaftliche Herausforderungen zu suchen.²⁵ Allens Anti-Held, ob nun jüdisch oder

¹⁸ Desser/Friedman, S. 57.

¹⁹ Taub, Michael, *Films about Jewish life and culture*, Lewiston, New York: The Edwin Mellen Press 2005.

²⁰ Taub, S. iX.

²¹ Bartov, Omer, *The ‚Jew‘ in Cinema*, Bloomington: Indiana University Press 2005, S. 225.

²² Felix, Jürgen, *Woody Allen. Komik und Krise*, Marburg: Hitzeroth 1992, S. 95

²³ Elisabeth von Thadden, „Bin das wirklich ich?“ DIE ZEIT Nr. 34, 14.08. 2014, S. 29.

²⁴ Desser/Friedman, S. 48.

²⁵ Vgl. Lasch, Christopher, *Das Zeitalter des Narzissmus (The Culture of Narcissism. American Life in an Age of Diminishing Expectations)*, © 1979 by W- W. Norton & Company, Inc.), Copyright © 1882 by C. Bertelsmann Verlag, S. 45.

nicht, entsprach zweifellos dem Zeitgeist.²⁶ Selbst dem deutsch-jüdischen Theatermacher Peter Zadek erschienen Allens In-Jokes nicht vordringlich erwähnenswert. Zadek pries Allen als „Chaplin für uns Intellektuelle,“ und betonte seinerseits dessen anti-bürgerliche Aussage als er schrieb: „Wir brauchen Dich an der Front! Wir brauchen den Verlierer, der uns glauben macht, dass so zu verlieren mehr bedeutet, als bürgerlich zu gewinnen.“²⁷ Die Kritikerin Pauline Kael resümiert:

„...but in the late sixties and the seventies, when Woody Allen displayed his panic he seemed to incarnate the whole anti-macho mood of the time. In the sloppy, hairy counterculture era, Americans no longer tried to conform to a look that only a minority of them could ever hope to approximate. [...] College kids looked up to him and wanted to be like him.“²⁸

So nimmt Woody Allen als Filmemacher mit seiner Filmfigur eine eigentümliche Sonderstellung ein: wie kann ein Neurotiker Vorbild für Intellektuelle und Studenten sein? Shaked's Untersuchung zur Identität jüdisch-amerikanischer Schriftsteller folgend, wäre es möglich, dass ein spezifischer Lebensstil die Anziehungskraft des Anti-Helden ausmacht, so wie ihn Shaked insbesondere den Romanhelden von Bernard Malamud zuordnet:

„Der jüdische Lebensstil drückt sich nicht in äußeren Merkmalen, sondern in der Beziehung seines Helden zu seiner Umwelt aus. Judesein ist keine Frage der Abstammung oder der Religion, sondern die Bewunderung einer bestimmten Art von Askese, die Ablehnung des ‚American way of life.‘ Es geht nicht darum, Erfolg zu haben, sondern es kommt darauf an, moralisch die Herausforderungen des Sozialdarwinismus zu überleben.“²⁹

Allen arbeitet mit den Mitteln des Komikers, doch geht es ihm nach eigenem Bekunden immer um grundsätzliche Fragen, die kaum komisch sind, „die einzigen wichtigen Themen sind die von Leben und Tod, Existenzfragen. Fragen, die sich mit dem Verhältnis von Männern und Frauen beschäftigen.“³⁰ Politische Themen wie soziale Ungerechtigkeit und dergleichen sind seiner Meinung nach „schon in Ordnung, aber zweitrangig.“³¹ Obwohl Allen die im Film von ihm gestellten Fragen nicht beantwortet, keine Problemlösungen bei

²⁶ Der Filmwissenschaftler Jürgen Felix meint in den Krisen und Sehnsüchten des von Allen verkörperten „kleinen Mannes“ zudem ein deutliches Misstrauen gegenüber der „großen Welt“ der Politik zu erkennen. Felix interpretiert die Sinnkrisen und Verluste des Allen-Helden als Konsequenz seiner apolitischen Haltung, s.o. *Woody Allen. Komik und Krise*, Klappentext.

²⁷ Peter Zadek, „Woody unser Clown – oder Sieg der Schwäche,“ in: *DER SPIEGEL* 36/1979 über www.spiegel.de/spiegel/print/d-39909585.html, abg. 12. 04. 2014.r

²⁸ Pauline Kael, „Stardust Memories“, in: Kael, Pauline, *For Keeps*, New York: Penguin Books 1994, S. 866.

²⁹ Shaked, Gershon, *Die Macht der Identität. Essays über jüdische Schriftsteller*, Königstein/Ts.: Jüdischer Verlag bei Athenäum 1986, S. 119.

³⁰ Willy Winkler, „Ich flüchte vor dem Fernseher,“ 17. 05. 2010, über www.sueddeutsche.de/kultur/im-gespraech-woody-allen/ abg. 18.04. 2014.

³¹ vgl. *ibid.*

der Hand hat, bietet er seinen Figuren Strategien an, die ihnen das Leben erleichtern sollen. „Allen almost invariably tries to justify this option for life in one of three ways. [...] First, falling in love, [...] Art in many forms provides a second excuse to opt for life.“ Als drittes zählt Richard A. Blake, S.R., die Religion auf, „Allen has even explored religion itself and the option of faith in its many guises.“³² Allens Beschäftigung „mit dem Verhältnis, das der Mensch zu Gott hat, mit der Frage, wie er ohne Gott zurechtkommt, wo sein Platz im Universum ist,“³³ führt dazu, dass „this most profane artist continually reveals a continuing fascination with the sacred.“³⁴

In seinen Filmen verschlüsselt Allen jüdische Motive, die er mitteilenswert findet, in Anspielungen oder in Codes, die oft nur Insider verstehen. In seinen Kurzgeschichten für *The New Yorker* scheut er es dagegen nicht, sich unmittelbar auf alttestamentarisches Terrain vorzuwagen. Mit seiner Hiobsgeschichte reiht er sich in eine Tradition ein, will man dem Literaturwissenschaftler Jason Kalman Glauben schenken:

„The biblical book of Job has troubled Jewish thinkers for more than two millennia. The story of the righteous sufferer has resonated even more strongly for its readers since the Holocaust. The book and its title character appear not infrequently in the creative oeuvre of Woody Allen, especially in his 1974 essay ‚The Scrolls.‘“³⁵

Durch Allens Aufgreifen religiöser Fragen in Filmen, die weit mehr Menschen erreichen im Unterschied zu seinen Texten, sahen sich orthodoxe Rabbiner und christliche Theologen gleichermaßen herausgefordert: „The challenge for the critic is to discover the serious content of the comedies and appreciate the consistency of Woody Allen’s ‚theological‘ vision,“³⁶ schreibt Blake, und der protestantische Theologe Michael Roth ist der Ansicht, die ‚Existenzweise‘ Allens, wie sie in seinen Filmen und Büchern zutage tritt, bedürfe der theologischen Deutung.³⁷

Um Allens New Yorker Judentum aus Filmen herauslesen und deuten zu können, werden in dieser Arbeit fünf seiner Filmproduktionen vorgestellt. In jedem der Filme wirkt Allen als Darsteller mit, seine Persona ausschließlich als „Jew out of Water“ wahrzunehmen,

³² Blake, Richard A. *Woody Allen. Profane and Sacred*, Boston: Scarecrow Press 2005, S. XI.

³³ Winkler, Fernseher.

³⁴ Blake, Richard A., *Woody Allen. Profane and Sacred*, Boston: Scarecrow Press 2005, S. 15.

³⁵ Jason Kalman, „Heckling the Divine: Woody Allen, the Book of Job, and Jewish Theology after the Holocaust,“ über www.legacy.huc.edu/.../kalman/kalman-Jews and Humor, abg. 12. 07. 2014.

³⁶ Blake, S. 17.

³⁷ Roth, Michael, *Woody Allen unter Gottes Gesetz? Traktate zur Praktischen Theologie und ihren Grundlagen*, waltrop: hartmut spenner 1998, S. 29.

scheint jedoch zu kurz gegriffen, da die Situationen, in denen sich die Figur zurechtfinden muss, von Allen als Drehbuchautor erfunden wurde. Wie Faye McIntire schreibt, ist Allens Persona des „little man ad odds“ zwiespältig, einerseits schwach, andererseits autoritär:

„I find that Allen, like Jerry Lewis, is willing to expose a weak and vulnerable persona to the audience, though his manner of doing so, like Bob Hope's, suggests an authoritative style of self-consciousness commensurate with the prevailing criteria for aspirants to visible fame.“³⁸

Im ersten Kapitel soll ein Eindruck von Allens Lebensumständen und seiner Entwicklung als jüdisch-amerikanischer Kunstschaffender vermittelt werden. Der Hauptteil der Arbeit widmet sich der Analyse folgender Filme: *Zelig* von 1983, *Broadway Danny Rose* von 1984, *Der Stadtneurotiker* von 1977, *Hannah und ihre Schwestern* von 1986 und *Verbrechen und andere Kleinigkeiten* von 1989. Zwischen dem vierten und fünften Kapitel befasst sich ein Exkurs mit der Repräsentation der Juden in amerikanischen Filmen zwischen 1944 und 1977. In den einzelnen Analysen wird dem Stil der Filme, vor allem aber dem Widerspruch nachgegangen, wenn Allen jüdische Thematiken als allgemeinverbindliche Sujets definiert, andererseits eine „Sakralisierung des Holocaust“ betreibt, so wie sie dem so genannten „amerikanischen Volksjudentum“ zugeordnet wird.³⁹ In der Zusammenfassung wird versucht, die Widersprüchlichkeit zwischen Allens Statements und der Rezeption seiner Filme zu erklären.

³⁸ McIntyre, Faye, *Celebrity and authorial Integrity in the Films of Woody Allen*,“ Dissertation: Winnipeg Manitoba: Department of English University of Manitoba 2001.

³⁹ Rebhandl, S. 72.

1 Woody Allen zwischen Brooklyn und Manhattan

In dem vom Dokumentarfilmer Robert Weide zwischen 2009 und 2011 gedrehten Porträt *Woody Allen. A Documentary* des zu diesem Zeitpunkt 74-bis 76-jährige Woody Allen, wird der Filmemacher von Weides Kamerateam zu Plätzen seiner Kindheit begleitet.⁴⁰ In Flatbush bei Midwood, einem der zahlreichen Unterbezirke im New Yorker Stadtteil Brooklyn, halten Weides Crew und Allens Limousine auf der Straße vor der früheren Bleibe der Allen-Familie an. In den Fond des Wagens zurückgelehnt, betrachtet Allen aus sicherer Entfernung das kleine Backsteingebäude, in dessen erstem Stockwerk die Familie Martin und Nettie Konigsberg mit ihren Kindern Allan Stewart (später Woody Allen) und Letty, sowie zeitweise mit Onkeln, Tanten und entfernten Verwandten zusammen gelebt hatte. Für den einzelgängerischen Buben Allan Stewart glich der familiäre Trubel einem Alptraum. Und noch in der Erinnerung schüttelt Allen den Kopf, wenn er sich an sein chaotisches Zuhause erinnert, das einem „Irrenhaus“ glich. Natürlich, so räumt Allen im Rückblick ein, es galt die Folgezeit der großen Depression zu überstehen, da hielten die Leute zusammen. Später musste man Verwandten helfen, die aus Hitlerdeutschland flüchten konnten. Für Rückzugsräume, die sensiblen Kindern Schutz gewährt hätten, war da kein Platz.

Im Film *Verbrechen und andere Kleinigkeiten* lässt Allen die Figur des Judah Rosenthal (gespielt von Martin Landau) die aktuellen Bewohner des Gebäudes, in dem dieser seine Brooklyner Kindheit verbracht hatte, um Zutritt zum früheren Elternhaus bitten. Die Filmfigur wird freundlich aufgenommen, sie darf für kurze Zeit in den Räumen ihrer Kinderzeit hin und hergehen. So begegnet der gealterte Judah im ehemaligen Speisezimmer seiner Familie einem imaginierten Seder-Abend, den er als etwa 12-jähriger mit Vater, Mutter und Bruder, sowie Onkeln und Tanten verbracht hatte. Während dieses Zusammentreffens mit der Vergangenheit, verwickelt sich Judah in ein Gespräch mit den längst Verstorbenen. Diese Sequenz wird im Film zum Dreh- und Angelpunkt des Plots werden, der von Schuld und Sühne handelt. (Der Film wird im Kapitel 7 der Arbeit behandelt.)

⁴⁰ *Woody Allen. A Documentary*, Robert B. Weide ©, Whyaduck Productions Rat Entertainment Mike's Movies Insurgent Media 2011.

Der reale Allen wagt es jedoch nicht, um Zutritt in die Behausung seiner Kindertage nachzusuchen. Stattdessen bewegt sich sein Wagen gemächlich weiter, hin zu den Plätzen, in denen während Allens Kindheit Kinopaläste standen, die inzwischen von Einkaufszentren verdrängt wurden. Für Allen und den ebenfalls von Kind an schwächtigen Zeichner und vielfach ausgezeichneten Kinderbuchautor Maurice Sendak (*Wo die wilden Kerle wohnen*) bedeutete der Besuch von Filmvorführungen in Brooklyner Filmpalästen die ideale Flucht vor dem Alltag. Das Kino mit seinen Doppelvorstellungen wurde ihnen zum Kinderparadies. Doch das Kino bedeutete den Immigrantenkinder nicht nur utopischen Zukunftsraum, sondern auch Sicherheitszone vor streitlustigen älteren Burschen. Im ethnisch gemischten Brooklyner Milieu aus Iren, Afroamerikanern, Italienern und Juden, konnten die Stärkeren den Kleineren und Schwächeren auf der Straße das Leben zur Hölle machen, wenn diese sich zu weit aus der Sicherheitszone hinauswagten. Neben der Phantasiewelt, die sich im Film auftat, nährte das Kino aber auch ihre Sehnsucht nach dem Weg aus Brooklyn über die Brooklynbridge hinüber nach Manhattan, ein Sprung („move to a higher class“ im Jargon), der Sendak wie Allen glückte noch bevor sie 30 Jahre alt waren.

Das New York der klassischen Hollywoodfilme seiner Kindheit prägte sich Allen so nachhaltig ein, dass er die Stadt in seinen eigenen Filmen später nie anders als aus der nostalgischen Perspektive zu sehen vermochte. Als ihm Jean-Michel Frodon⁴¹ im Interview einmal sagte, die Filme erschienen ihm mitunter, als spielten sie nicht in einer realen Zeit, sondern in einer Kinozeit, bestätigte Allen diesen Eindruck bereitwillig:

„Das ist vollkommen richtig. Der Stil meiner Filme stammt aus meiner Kindheit. [...] Wenn einer meiner Filme in den vierziger Jahren des letzten Jahrhunderts spielt, dann sind es eher die vierziger Jahre, wie das Kino sie gezeigt hat.[...] Die Wirklichkeit, das sind Staus, Lärm, Luftverschmutzung, Rassismus, Korruption usw. Nichts von all dem taucht in meinem Film auf. Meine Filme speisen sich aus einer eher auf dem Kino als auf der Wirklichkeit gegründeten Beziehung zur Welt.“⁴²

Mit dieser Begründung setzte sich Allen über die Jahre weg auch gegenüber Kritikern zur Wehr, die ihm vorwarfen, er zeichne ein unrealistisches Bild der Stadt. Er verteidigte damit sein Film-Bild der Stadt, und nebenbei dessen Wiedererkennungswert für das Publikum, was seine „kleinen“ Filme einigermaßen kommerziell werden ließ. Der

⁴¹ Vgl. Frodon, *Woody Allen im Gespräch mit Jean-Michel Frodon*, Zürich: Diogenes 2005. S. 139.

⁴² Ibid. S. 139.

Filmwissenschaftler Shaun Clarkson evaluiert Allens Vorgehensweise, wenn er in seinem Text „Woody Allen and the Golden Age of Kitsch“ darlegt, dass Allen das Navigieren zwischen „auteur autonomy“ und „budget-conscious professionalism“ gelungen sei, und er sieht es als Allens Geschicklichkeit, „largely due to his ability to simultaneously conform to and undermine traditional Hollywood conventions.“⁴³

1.1 Allen im Selbstporträt

Im Januar 2010 erscheint in der elitären Nachrichten- und Literaturzeitschrift *The New Yorker* der Text „Udder Madness“ von Woody Allen.⁴⁴ In dem Text greift er eine fiktive Zeitungsmeldung auf, der zufolge es in ländlichen Gegenden wiederholt zu Todesfällen gekommen sei, weil frei herum laufende Rinder Menschen zu Tode getrampelt hatten.⁴⁵ Allen erzählt seine Geschichte aus der Perspektive einer Kuh, eines Herford-Rinds. Dieses Rind schildert er als gewohnheitsmäßig genervt, wenn dessen Herrschaft wie so häufig Freunde aus der Großstadt über das Wochenende zu einer Landpartie einlädt. Die Kuh hatte schlechte Erfahrungen mit prominenten Gästen aus der New Yorker Upper-Class gemacht. Doch zu ihrem Entsetzen werden mit der aktuellen Einladung ihre schlimmsten Befürchtungen wahr. Der Grund: wider Erwarten entpuppt sich einer der mit besonderer Spannung erwarteten Gäste, ein New Yorker Filmemacher, der auch gelegentlich Rollen in seinen eigenen Filmen übernimmt, als wahrer „Nudnik“. Der im Modernhebräischen geläufige Begriff Nudnik kommt aus dem Jiddischen und wird mit Quälgeist oder Nervensäge übersetzt.

Von sich als Nudnik entwirft Allen ein satirisches Porträt. Auch Kollegen, die er vergleichend heranzieht, bekommen einen ironischen Seitenhieb ab. Zum einen ist es der früher als Beau und notorische Womanizer angesehene Warren Beatty, zum anderen der als charismatisches Genie gehandelte Orson Welles. Die Kuh zeigt sich bitter enttäuscht, denn statt des besagten Nudnik, hatte sie etwas weitaus Attraktiveres erwartet:

⁴³ Shaun Clarkson, „Woody Allen and the Golden Age of Kitsch,“ über www.NEOAMERICANIST.org, Vol. 5, ED. 2 (Fall/Winter 11-12, 2011), abg. 20.09.2014.

⁴⁴ Woody Allen, „Udder Madness,“ in: *The New Yorker*, Rubrik „Shouts & Murmurs,“ über www.newyorker.com/humor/2010/01/18, abg. 25. 05. 2014.

⁴⁵ Vgl. *ibid.* S. 1

„Image my surprise when I lapped the triple threat I speak of and registered neither a brooding cult-genius nor a matinée idol but a wormy little cipher, myopic behind black-framed glasses and groomed loutishly in his idea of rural chic: all tweedy and woody.“⁴⁶

Allen lässt es sich nicht einmal durchgehen, dass sein Stadtneurotiker respektive er selbst als dessen Schöpfer, vermeintlich über den Niederungen des Mode-Interesses steht. Der gepflegt nachlässige Look des Stadtneurotikers, „all tweedy and woody“, stammt – wie im Abspann des Films ausgewiesen – vom Modehaus Polo Ralph Lauren. Die Lauren-Range positioniert sich seit Jahrzehnten durch ihren dem britischen Landedelmann nachempfunden „New England-Style.“ Der Kuh bleibt also auch nicht verborgen, dass im feinen Zwirn kein Lord, sondern ein Parvenue steckt. Zu ihrem Ärger macht es sich der kleine Wichtigtuier im Haus der Gastgeber bequem, während die übrige Gesellschaft pflichtschuldig einen Rundgang durchs Gelände absolviert. Außerdem plündert er den Kühlschrank der Gastgeber und beginnt schließlich im zunehmend trunkenen Zustand eine junge Frau zu bedrängen. Das geht der Kuh endgültig zu weit: „It was at this point that I decided to kill him.“⁴⁷

Der Mordplan des Herford-Rinds ist klug durchdacht, dennoch kommt der lästige Nudnik letztlich mit dem Leben davon. Allerdings glauben ihm weder die zurückgekehrten Gastgeber noch die Gäste seine Angst, die er während ihrer Abwesenheit im Kampf mit der aggressiven Kuh ausgestanden hat. Man hält ihn für verrückt und keiner will mehr etwas mit ihm zu tun haben. Das allgemeine Fazit: „After all, he’s not just a social grub but a raving paranoid, endlessly mouthing something about attempted homicide by a Hereford.“⁴⁸

Woody Allens fragile Gestalt, die roten Haare und die extreme Kurzsichtigkeit pflegten seit den Anfängen als Stand-Up-Comedian Stoff für ironische Selbstthematierung zu sein. Desser und Friedman stellen fest, dass „accentuating his slight stature, glasses, and already thinning red hair, Allen’s extremely self-deprecating humor focused upon his own shortcomings and failures.“⁴⁹ Die Charakterisierung des unbeholfenen, sich selbst

⁴⁶ Allen, *Madness*, S. 2.

⁴⁷ Allen, „Udder Madness,“ S. 3

⁴⁸ *ibid.* S. 4.

⁴⁹ Desser/Friedman, S. 42.

abwertenden Individuums als komische Figur sollte Allen auch in seinen „romantic-urban-comedies“ beibehalten, was nicht überall gut ankam. Die im Ton sonst oft ruppige Starkritikerin Pauline Kael bedauerte aufrichtig, wie sehr sich Allen ungeachtet seines mittlerweile internationalen Erfolgs immer noch über sich selbst und über sein Äußeres beklagt: „...it seems such a horrible betrayal when he demonstrates that despite his fame he still hates the way he looks, and that he wanted to be one of *them* – the macho Wasps – all along.“⁵⁰ Jedoch steckt in Allens vorwegnehmendem Abwerten der eigenen Person im Hinblick auf andere führende US-Rezensenten wie etwa Stanley Kauffmann auch antizipierendes Kalkül, das ihn vor einer Beurteilung wie die hier zitierte von Kauffmann schützt:

„I´ m obsessed with looks. Some people like to eat and I happen to like good-looking people, female or male. Even children. Even dogs. Woody has a good face for a comedian but not for a romantic film. Looking at his face depresses me.“⁵¹

Kaels Schlussfolgerung geht im Vergleich zu Kauffmann mehr ins Prinzipielle als ins Persönliche, wenn sie Allens vermeintliches Streben, es mit dem All-American-Macho aufnehmen zu wollen, peinlich findet. Dieser Aspekt inspirierte wiederum Oliver Kanehl zu seiner Studie zur *Konstruktion der Männlichkeit* in den Filmen Woody Allens.⁵² Kanehl ging es um den Nachweis, dass der Allen-Charakter, wie auch von Kael kritisiert, „stets einem Ideal patriarchaler Männlichkeit“ naheiferte und nicht als der in den 1970ern im Trend liegende „neue Mann“ angesehen werden konnte, für den ihn viele gehalten haben:

„Das Bemühen des Allen-Charakters um Moral und Authentizität repräsentiert seine Versuche, sich in einem genormten Rahmen als männlich-heterosexuelles Subjekt hervorzubringen. So möchte der Allen-Charakter ein „aufrichtiger“ Mann sein, der sich stets „im Recht“ befindet, sich nicht verstellt und somit authentisch bleibt. Diesem Versuch, einem patriarchalen Ideal nahe zu kommen, stehen seine Probleme im Zusammenhang mit Unattraktivität und Impotenz im Wege, die sein Selbstbewusstsein schmälern.“⁵³

⁵⁰ Kael, Pauline, *For Keeps*, Penguin Books: Harmondsworth, Middlesex 1994, S. 866.

⁵¹ Stanley Kaufmann in Marion Meade, *The unruly Life of Woody Allen*, Scribner: New York 200, S. 113.

⁵² Kanehl, Oliver, *Die Konstruktion von Männlichkeit in Woody Allens Filmen*, ibidem: Stuttgart 2005.

⁵³ Ibid. S. 105.

1.2 Jüdisch-amerikanische „Bindestrichautoren“

Woody Allen versteht sich aufgrund seiner Theaterstücke, Drehbücher und zahlreicher Kurzgeschichten in erster Linie als Schriftsteller. Er ist der Ansicht, auch mit seinen an Dialogen reichen Filmen eher zu schreiben als zu filmen. *Der Stadtneurotiker* ist für ihn ein Essay im Stil eines Bewusstseinsstroms, *Verbrechen und andere Kleinigkeiten* ein Roman. Daher erscheint es zulässig, hinsichtlich Allens „dual identity“ als amerikanisch-jüdischer Autor zum Abgleich Schriftsteller wie Philip Roth und den bereits angesprochenen Saul Bellow als prominente Zeitgenossen hinzuzuziehen. Die Genannten werden wegen des „amerikanisch-jüdisch“ vor ihren Namen häufig unter dem Begriff „Bindestrich“-Autoren gefasst. Bellow, der 1976 mit dem Nobelpreis für Literatur ausgezeichnet wurde, äußerte sich kurz und bündig mit dem Kommentar, dass „I have never consciously written as a Jew. I have just written as Saul Bellow.“⁵⁴ Roth hingegen reflektiert die Eindrücke aus der Kindheit ausdrücklich öffentlich und misst ihnen starken Einfluss auf seine Arbeit zu:

„Wie Bellow und Malamud war ich Kind jüdischer Eltern und wurde bewusst als Jude erzogen. Damit meine ich nicht, dass ich im Einklang mit jüdischer Tradition oder gar als strenggläubiger Jude aufwuchs, sondern dass ich gleichsam ins Jüdischsein hineingeboren wurde, und ich brauchte nicht lange, um mir darüber klar zu werden, welch verzweigte Probleme damit zusammenhängen.“⁵⁵

Von Bernard Malamuds Roman *Der Gehilfe* kann gesagt werden, so behauptet es zumindest der Literaturwissenschaftler Frank Scheerer, dass jüdische Ethik als das Hauptmotiv im Vordergrund des Romans steht. Scheerer folgend entwarf Malamud ein Bild vom Judentum, das jedoch wie man es „Bindestrich“-Autoren oft vorwirft, „von Synkretismus und Universalismus überlagert ist.“⁵⁶ Die Hauptfigur des kleinen New Yorker Ladenbesitzers Bober in *Der Gehilfe* verkörpert nach Scheerer als leidender Jude mit übermenschlichem Gerechtigkeitsstreben ein abstraktes ethisches Prinzip. Ein Ethos, mit dem Woody Allen die Figur des Künstleragenten Danny Rose im Film *Broadway Danny Rose* ausstatten wird.⁵⁷

⁵⁴ Scheerer, Frank, *Amerikanisch-jüdische Lebensentwürfe*, Stuttgart: J. B. Metzler 2004, S. 25.

⁵⁵ Roth, Philip, *Eigene und fremde Bücher wieder gelesen*, Reinbek bei Hamburg: rororo 2007, S. 163, 164.

⁵⁶ Scheerer, S. 53.

⁵⁷ Vgl. Ibid. S. 53.

Malamud und Bellow wurden 1914 und 1915 als Kinder von osteuropäischen Einwanderern bereits in Amerika geboren. Roth und Allen, 1933 und 1935 geboren, sind Enkel von Immigranten – und damit möglicherweise ein Stück weiter als die Kinder vom Judentum der Vorväter entfernt. Diesen beiden ist nicht nur gemeinsam, dass sie oft vergleichend in einem Atemzug genannt werden, es wird ihnen generell gemeinsam Sittenlosigkeit angekreidet. Für Ultraorthodoxe sind Roth und Allen ein erklärtes Feindbild. Der Autor und Rabbi Samuel H. Dresner beklagt die sexuellen Abwegigkeiten in Roths Romanen und in Allens Filmen. Was Dresner besonders erzürnt, ist, wie Michael Jones feststellt: „The cultural prominence of Jews like Woody Allen was especially painful for Dresner because they had become cultural icons by promoting sexual deviance.“⁵⁸ Die Absicht ultra-orthodoxer Erzieher, Jugendliche vor dem Einfluss dieser vermeintlichen „non-jewish Jew“ zu schützen, führt mitunter zu bizarren Auswüchsen: In der *New York Times* wurde belustigt von einer Aktion berichtet, die sich um das Wohl fehlsichtiger Schüler sorgte. Eltern wurden dazu angehalten, Brillengestelle, die an Allens Markenzeichen erinnern, zu verbieten: „Hasidic Yeshiva bans Plastic-Framed Woody Allen-Style Glasses.“⁵⁹

1.3 Der Schriftsteller Allen und das Alte Testament

Im Film *Stardust Memories* gibt Sandy Bates – gespielt von Woody Allen – ein Statement ab, das von Interpreten hinsichtlich Allens Agnostizismus oder Atheismus wiederholt zitiert wird. Sandy antwortet dem Vorwurf eines Außerirdischen angesichts seiner Ungläubigkeit: „To you, I’m an atheist. To God, I’m the loyal opposition.“⁶⁰ Der Begriff „loyale Opposition“ könnte als Anmaßung missverstanden werden, denn er setzt ein Diskursverhältnis auf Augenhöhe voraus. Wenn nun Allen eine komische Neuinterpretation der Hiobgeschichte in seinem Essay „The Scrolls“⁶¹ in Angriff nimmt, sollte daher als Kontext bewusst sein, was Berger zum Verhältnis der Juden zu Gott sagt:

„Schließlich gibt es noch einen weiteren Zug des Judentums, der dazu beigetragen haben könnte, die komische Kultur der Juden zu formen – eine dem Jüdischen eigene

⁵⁸ Michael Jones, „Rabbi Dresner’s Dilemma: Torah v. Ethnos,“ in *Culture Wars* May 2003, über www.dulturewars.com/2003/rabbidresner.html, S. 9, abg. 3. 04. 2014.

⁵⁹ Mark Oppenheimer, „Hasidim See Things Through a New Lens,“ in: *The New York Times*, 11. 04. 2014, Rubrik Fashion & Style, abg. Über www.nytimes.com/2014/04/13, abg. 25. 05. 2014.

⁶⁰ Jason Kalman, „Heckling the Divine: Woody Allen, the Book of Job, and Jewish Theology after the Holocaust,“ in *Jews and Humor*, über www.legacy.huc.edu/.../kalman/kalman-Jews and Humor, S. 190.

⁶¹ Allen, Woody, „Die Schriftrollen,“ in: *Das Beste von Allen*, Reinbek bei Hamburg: rororo 2007, S. 50.

Auffassung der Beziehung zwischen Gott und den Menschen. Mehr als die Angehörigen irgendeines anderen religiösen Glaubens haben die Juden sich mit Gott gestritten. Hinweise hierauf finden sich schon im Alten Testament: Jakob ringt mit dem Engel, Hiob hadert mit Gott.⁶²

Den Text „The Scrolls“ veröffentlichte Allen 1974 in *The New Republic*, 1979 wurde er in seine Essay-Sammlung *Without Feathers* und 2007 in die deutsche Story-Sammlung *Das Beste von Allen* unter dem Titel „Die Schriftrollen“ übernommen. Allen leitet seinen Text mit der für ihn typischen Mischung aus Sakralem und Banalem ein, indem er erst einmal die Bedeutung des großartigen Fundes der Schriftrollen vom Toten Meer herunterspielt. Dann bahnt er eine Verknüpfung mit dem Holocaust an, indem er die von den Nationalsozialisten geförderte Produktion des Volkswagens ins Spiel bringt. Allen schreibt über die Schriftrollen, deren Echtheit zum größten Teil längst verifiziert ist: „Die Echtheit der Rollen unterliegt gegenwärtig großem Zweifel, besonders weil das Wort „Volkswagen“ mehrere Male im Text erscheint.“⁶³ Er verklammert wie gesagt Sakrales und Säkulares, eine Vorgehensweise, die er in Folge noch häufig anwenden wird, und deren satirische Tonalität Desser/Friedman charakterisieren:

„In addition to simply literary parody, the humorous style of the stories is extremely Jewish and reproduces the essential strategy of linking disparate realms, especially the sacred and the profane. Often, he applies this tactic overtly to Jewish motifs.“⁶⁴

Nun gibt es eine Fülle von Literatur zu Allens mitunter als blasphemisch gewerteten Redensarten im Film. Viele Aufsätze wurden von Philosophen verfasst, die einen Aspekt aus dem Werk isolierten, um eine eigene Theorie daran abzuhandeln. Im Allgemeinen werden diese Aufsätze mit der rhetorischen Frage eingeleitet: „Soll man Woody Allen ernst nehmen?“ Auch Jason Kalman, der am Hebrew College in Cincinnati, USA, hebräische Literatur lehrt, greift die obligatorische Frage auf: „Should we take Woody Allen seriously?“ Kalman beantwortet die Frage eindeutig mit Ja.⁶⁵ Er argumentiert hinsichtlich des Schriftrollentextes, dass „Allen’s retelling of the story of Job is entirely concerned with Job retaining his dignity by challenging God’s integrity.“⁶⁶ Kalmans Auslegung nach kann Allen gar nicht anders vorgehen, als Gott nach 1945 in Frage zu stellen. Denn dessen

⁶² Berger, S. 111.

⁶³ Allen, *ibid.* S. 50.

⁶⁴ Desser/Friedman, S. 43.

⁶⁵ Kalman, S. 175.

⁶⁶ *Ibid.* S. 178.

Abwesenheit, Gleichgültigkeit oder Nicht-Einmischung während der Geschehnisse des Holocaust erlaubt einem Juden keine andere als eine skeptische Zugewandtheit zum Glauben, wenn er seine Würde bewahren will. Der Kunstgriff, die mehr als 2000 Jahre auseinander liegenden Fakten „Schriftrollen und VW“ miteinander zu verklammern, ergibt nach Kalman folgendes Resultat:

„Allen highlights the dissonance between traditional belief and the state of the world and offers a suggestion, if not an entirely satisfying solution, to how to maintain a relationship with God in the wake of the Holocaust.“⁶⁷

Allen kommt im Text umgehend zum Punkt. Er überspringt den Verlust von Wohlstand und Kindern, er lässt Hiob gleich am Anfang der Geschichte unter körperlichen Qualen leiden. Auch die ungebetenen Ratgeber lässt er beiseite, die dem Unglücklichen nicht beistehen, sondern ihm Fehlverhalten unterstellen, weil sie sich die Plagen als Prüfung Gottes nicht anders erklären können. Anders als in der Heiligen Schrift verhilft Allen seinem Hiob zu einer Situation, die für den Ewigen heikel wird. Gott kommt seinem treuen Knecht versehentlich zu nahe, so dass Hiob die Gelegenheit nutzen und den Herrn beim Genick packen und in der Umklammerung festhalten kann. Nun hat Hiob Gott fest im Griff und stellt ihn zur Rede. Dessen empörtes Donnern: „Muss ich, der Himmel und Erde schuf, dir meine Wege erklären? Was hast du geschaffen, dass du mich zu verhören wagst?“⁶⁸ lässt Hiob unbeeindruckt: „Das ist keine Antwort!“ erwidert er. Doch im Unterschied zu Gott, der lange kein Erbarmen mit ihm kannte, erweist sich Hiob als mitleidig. Er lockert seinen Griff, lässt den Herrn frei, fällt pflichtschuldig auf die Knie und ruft: „Dein ist das Reich und die Macht und die Herrlichkeit.“ Jedoch lässt er es sich nicht nehmen, dem Herrn anschließend noch einen Rat mit auf den Weg zu geben: „Du hast einen guten Job. Vermassel ihn dir nicht.“⁶⁹

Doch wäre es eine Fehlinterpretation, würde man in einer Geschichte wie dieser nichts anderes als mangelnde Ehrfurcht erkennen. Berger weist darauf hin, dass es eher um eine mögliche Rehabilitation Gottes geht, wenn dieser von einem Menschen an seine Verantwortung erinnert wird:

„Tatsächlich muss man darin die zutiefst gläubige Überzeugung von Gottes moralischer Vollkommenheit sehen: Wenn Gott moralisch vollkommen ist, kann er

⁶⁷ Kalman, S. 178.

⁶⁸ Allen, S. 52.

⁶⁹ Ibid. S. 52.

dem Menschen nicht in seiner Zugänglichkeit für moralische Argumentationsweisen unterliegen.“⁷⁰

Moral, Glauben und Zweifel in der Welt nach dem Holocaust sind tatsächlich Bestandteile, die Allen in seine unterhaltsamen Formate verpackt. Kalman untermauert seinen zuvor schon erwähnten Befund, indem er – rückversichernd – Rabbi Morley T. Feinstein zitiert: „The single most important fact in Woody Allen’s Jewish identity is the Holocaust. It’s his philosophical touchstone, his constant reference point, his favorite metaphor.“⁷¹ Allen zeigt sich damit als Kind seiner Zeit, denn wie Peter Novick dargelegt hatte, entwickelte sich der Holocaust in den USA der späten 1960er zum gemeinsamen Symbol der jüdisch-amerikanischen Identität. In Allens Werk, das in dieser Arbeit untersucht wird, dient die Metapher immer aufs Neue als Grundlage von Anspielungen, manchmal sind diese maskiert, manchmal sind sie offensichtlich.

In *Zelig* maskiert Allen zum Beispiel eine Anspielung, indem er den 1903 in Wien geborenen jüdisch-amerikanischen Psychoanalytiker Bruno Bettelheim die seltsame Erkrankung des Leonard Zelig analysieren lässt. Wer nicht weiß, dass Bettelheim im KZ Dachau und im KZ Buchenwald interniert gewesen war, und nur durch die Fürsprache Eleanor Roosevelts in die USA emigrieren durfte, bekommt diese Anspielung nicht mit. An einer anderen Stelle weist Allen dagegen mehr als deutlich darauf hin, worum es ihm geht. Er verwandelt sich selbst in der Rolle des Leonard Zelig in einen SA-Mann, er platziert sich in Hitlers Entourage und trivialisiert dessen Pathos, indem er seine Ansprache stört und dem Führer damit eine Pointe verpatzt. (Genaueres in Kapitel 3 zum Film *Zelig*). In die Kategorie des Maskierens fällt im Film *Der Stadtneurotiker*, dass Allen in seiner Rolle als Alvy seiner Freundin Annie die schwer verdauliche Dokumentation von Marcel Ophüls’ *Le Chagrin et la Pitié*, in Amerika *The Sorrow and the Pity* aufdrängt.⁷² Dieser Film scheint in *Der Stadtneurotiker* dreimal auf. Ophüls dokumentiert in dem Zweiteiler den Widerstand gegen und die Kollaboration mit der deutschen Besatzung in einer französischen Kleinstadt während des 2. Weltkriegs. Wer diese mehr als vierstündige, selten gezeigte Dokumentation nicht gesehen hat, übersieht den von Allen diskret gehaltenen Hinweis. Weder in Interviews noch gegenüber Biographen oder in Langzeitgesprächen äußerte sich Allen übrigens erklärend zu seiner mehrdeutigen Vorgehensweise. Es scheint jedoch

⁷⁰ Berger, S. 112.

⁷¹ Kalman, S. 179.

⁷² Ophüls, Marcel, *Le chagrin et la pitié*, Produktionsland Frankreich, Schweiz, 1969.

denkbar, dass er mit einem quasi unterschwelligem oder verspäteten Verstehen des Zuschauers gerechnet hat, oder auch darauf – worin ihm die Erfahrung recht gibt – dass ein Teil des Publikums seine Filme mehr als einmal ansieht und bei jedem Ansehen etwas entdeckt, das zuvor übersehen wurde. Allen erwähnte kurz nach Erscheinen von *Der Stadtneurotiker*: „Dieser Film bekam viele Impulse aus der einfachen Tatsache, dass er ein bisschen auszusagen versuchte. Dafür wurde er vom Publikum sehr geschätzt. Viele erzählten mir, dass sie den Film drei-, viermal gesehen hätten. Dass er sehr bedeutsam für sie gewesen sei.“ Und in der ihm eigenen scherzhaften Art setzt er hinzu: „Ich bekomme immer noch zentnerweise Briefe.“⁷³

1.4 Die erzählte Welt

Ingmar Bergman, Akira Kurosawa und Anton Tschechow sind für Allen von früh an richtungsweisend gewesen und als seine Vorbilder ständiger Ansporn. Wie diese bezieht er seinen Stoff aus vermeintlich unbedeutenden, wenig heldenhaften Geschehnissen in seinem direkten Umfeld sowie aus Erinnerungen an seine Kindheit und Jugend. Dass Ingmar Bergman sich in den frühen Filmen an seiner protestantischen Erziehung abarbeitete und Allen am Judentum, macht dabei wenig Unterschied, außer, dass Bergmans christliche Symbole vom Publikum mühelos verstanden, während die jüdisch-religiösen Anspielungen in Allens Filmen kaum wahrgenommen wurden. Wie Bergman in einer ganzen Reihe seiner Filme hält sich auch Allen konsequent an ein Diktum des von ihm verehrten Anton Tschechow:

„Es ist schlimm, wenn ein Künstler etwas aufgreift, wovon er nichts versteht. Für spezielle Fragen haben wir Spezialisten; ihre Sache ist es, zu urteilen über die Gemeinschaft, über das Schicksal des Kapitals, über die Schädlichkeit der Trunksucht, über Stiefel, über Frauenkrankheiten...Der Künstler soll nur darüber urteilen, wovon er etwas versteht; sein Gesichtskreis ist ebenso beschränkt wie der jedes anderen Spezialisten auch.“⁷⁴

Darauf angesprochen, dass in seinen New York-Filmen immer wieder ähnliche intime Szenen quasi wie Versatzstücke auftauchen, zum Beispiel die Gespräche zwischen Ehepartnern nachts im Bett vor dem Einschlafen, oder das Diskutieren mit Freunden nach

⁷³ Peter W. Jansen/Wolfram Schütte, *Woody Allen/Mel Brooks*, Carl Hanser: München 1980, S. 91.

⁷⁴ Tschechow, Anton, *Über Theater*, Verlag der Autoren: Frankfurt am Main 2004, S. 94,95.

einem Theater- oder Kinobesuch,⁷⁵ erwidert Allen, dass es für ihn keine Alternative zu dieser Art Szenen gibt:

„So stelle ich mir den Beziehungsalltag von Bewohnern einer modernen Großstadt vor. Ich finde es normal, dass man sich nachts im Bett mit seiner Frau unterhält und mit seinen Freunden im Restaurant. Das ist die einzige Lebensform, die ich kenne. Die Szenen nachts im Bett vor dem Einschlafen schätze ich vom dramatischen Standpunkt aus sehr: Dieses „zweite Mal,“ diese gesprochene Wiederholung dessen, was man oft vorher auf der Leinwand gesehen hat, erlaubt mir, zahlreiche Möglichkeiten zwischen den Figuren durchzuspielen, je nachdem ob beide bei der besprochenen Situation dabei waren oder nur einer oder keiner von beiden.“⁷⁶

In *Der Stadtneurotiker* sowie in *Hannah und ihre Schwestern* verpackt Allen in diesen „Nachbesprechungen“ zahlreiche Informationen, die auf eine (Selbst-)Täuschung schließen lassen, auf Mißverständnisse, sexuelle Frustration und ähnliches mehr. Seine Absicht ist es, „diese Situationen vor allem wegen ihres humoristischen Potentials“ zu nutzen. Damit verbindet er die Hoffnung, dass diese Art Szenen „irgendwie zum Nachdenken über Wahrheit, Lüge und Fiktion oder die Verlässlichkeit von Zeugenaussagen anregen.“⁷⁷ Dass seine Intention auf das Publikum überspringt, lässt sich daran ablesen, wenn der Rezensent Robert Hatch von *The Nation*⁷⁸ einräumt, dass Allen in *Der Stadtneurotiker* mit dem Deutlichmachen von Erfahrungen, die „we have all had“ ins Schwarze getroffen hat. In Klammern gesetzt fügt Hatch hinzu, „we’ in this case being especially those familiar with the upper middle class, Upper East Side Sixties of Manhattan.“⁷⁹ Und Colin L. Westerbeck meint, dass er sich von Allen durchschaut fühlt, „he sees through our collective neuroses so readily that we realize none of us is safe around him.“⁸⁰ Der Literaturwissenschaftler Thomas Kinne lobt darüber hinaus die Abkehr von der glorifizierten Kulissen-„Realität“ Hollywoods, und schätzt es, wie Allen das Scheitern des Durchschnittsmenschen gerade an alltäglichen Ereignissen vorführt. Dass er damit den Zuschauer, so Thomas Kinne, nicht mehr zur Imitation der Charaktere auf der Leinwand veranlasst, sondern ihn dazu ermuntert, selbst besser zu werden.⁸¹

⁷⁵ Vgl. Frodon, S. 23.

⁷⁶ Frodon, S. 23.

⁷⁷ Frodon, S. 23.

⁷⁸ Robert Hatch, „Annie Hall,“ in Curry, Renée R., *Perspectives on Woody Allen*, S. 26.

⁷⁹ Ibid. S. 26.

⁸⁰ Colin L. Westerbeck, Jr., „A Visuel Poem to New York City,“ in: Curry, s.o., S. 33.

⁸¹ Vgl. Kinne, Thomas J., *Elemente jüdischer Tradition im Werk von Woody Allen*, Peter Lang: Frankfurt am Main 1996, S. 449.

Bemerkenswert an diesen Reaktionen ist, dass sie dem Film *Der Stadtneurotiker* gelten, mit dem es der als Stand-Up-Comedian, als Talk-Show-Persönlichkeit und als Macher von Slapstickfilmen in den USA bereits weithin populäre Allen riskierte, sein über die Jahre aufgebautes Stammpublikum zu verlieren. Er hatte gemeinsam mit Marshall Brickmann ein redseliges Drehbuch verfasst, in dem vom Alltag einiger Kreativer in Manhattan und deren Freunden erzählt wird. Die Frage stellte sich, wie aus dieser Vorlage ein visuell ansprechender Film werden sollte. Allens Erfahrung basierte auf den Slapstickfilmen, bei diesen war es aber lediglich darauf angekommen, dass der Rhythmus stimmte, dass alles möglichst schnell ging und die Bilder gut ausgeleuchtet waren. Gag musste auf Gag folgen, kleine Verschnaufpausen wurden zwischengeschaltet, um dann erneut ein Feuerwerk an Gags loszutreten. Dieses Programm entsprach in etwa dem, was ein Stand-Up-Comedian bei einem 45-minütigen Showauftritt abzuliefern hatte. Auch in dieser Hinsicht konnte Allen auf Routine bauen.

Für *Der Stadtneurotiker* sah er sich in der Position des Anfängers. Doch möglicherweise geriet Allen gerade dieser Nachteil zum Vorteil. Im Unterschied zu anderen Regisseuren seiner Generation wie beispielsweise Francis Ford Coppola und Martin Scorsese, hatte Allen keine Ausbildung an einer Filmhochschule absolviert, er eroberte gewissermaßen unbelastet von filmtheoretischen Ideologien neues Terrain. Und er war selbstbewusst genug, sich an den renommierten Kameramann Gordon Willis zu wenden, der zu der Zeit für Aufsehen gesorgt hatte, weil er Coppolas Filme *Der Pate I und II* in satte Braunnuancen und dramatische Licht- und Schattenbilder getaucht hatte. Willis hing seit der Zeit der Spitzname „Prince of Darkness“ an. Niemand in der Branche glaubte, dass eine Zusammenarbeit Allen-Willis gut gehen könnte. Doch die beiden verstanden sich auf Anhieb und sollten in Folge acht Filme gemeinsam drehen.

FILMANALYSEN

2 Ein Mann ohne Eigenschaften

Woody Allen lässt den Film *Zelig* in den wilden 1920er Jahren spielen und gestaltet ihn zu einem pseudo-dokumentarischen Spiegelkabinett der Zeit. Im zur Drehzeit noch analogen Filmverfahren erforderte es viel Aufwand, unliebsame Personen aus Bildern heraus zu retuschieren, oder umgekehrt, in ein Bild hinein zu mogeln. Der Film *Zelig* lebt von dem Effekt, dass der kleine New Yorker Büroangestellte Leonard Zelig so häufig in Gesellschaft oder hinter dem Rücken prominenter Zeitgenossen auf der Bildfläche erscheint, bis irgendwann auf den Gedanken kommt, die Identität des merkwürdigen Adabais herausfinden zu wollen.

In *Zelig* bringt Allen wie in einem Vexierbild Nutzen und Fragwürdigkeit des schnellen Ruhms zur Sprache, er ironisiert die Zunft der Psychiater, in deren Hände Zelig im Verlauf der Filmhandlung fallen wird, er persifliert die distanzlose Gier der Menschen nach Gestalten, die über die Maßen bewundert, und, wenn sie zu Fall kommen, von der Öffentlichkeit grausam bestraft werden. Über all diesen Details wölbt sich jedoch wie eine gläserne Decke die Desavouierung des Dokumentarischen an und für sich. Allen führt dem Publikum vor Augen, wie leicht die Grenzen des Glaubwürdigen zwischen Fiktion und Dokumentation verwischen. Das gelingt ihm mithilfe eines Teams, das über Monate nach Found Footage-Material gefahndet hatte und Filmschnipsel in Archiven, Privatfilme aus dem Heimkino, zahlreiche Ausschnitte aus Wochenschauen undsoweiter zusammen brachte. Um Leonard Zelig, den Allen spielt, in das alte Material hineinzupassen, und um einzelne Spielszenen gleichwertig zwischen die dokumentarischen Passagen platzieren zu können, hatten sich Allen und Kameramann Gordon Willis alte Linsen aus den 20er Jahren sowie alte Kameras und eine alte Tonausrüstung angeschafft.⁸² Allen erinnert sich, dass sie auch Flimmer-Masken zur Verfügung hatten, damit der Film wie alte Filme ein leichtes Flimmern aufwies.⁸³

⁸² Björkman, S. 155.

⁸³ Ibid. S. 155.

Für zusätzliche Verwirrung hinsichtlich der Glaubwürdigkeit sorgte Allen, indem er zwischen die vermeintlich wahrheitsgemäße Dokumentation aus den roaring twenties Farbfilmelemente platzierte. Er unterbricht damit die Handlung und lässt prominente Zeitzeugen Kommentare sprechen zu dieser unruhigen Zeit sowie zum besonderen Phänomen des „Chamäleonmanns“ – wie Zelig genannt wird. Zelig wird als ein Naiver, ein wandernder Jude, ein Leidender gezeigt, insofern passte Susan Sontag als die zuerst auftretende zeitgenössische Figur perfekt in den Rahmen, schließlich war sie es, die über das Leiden des Künstlers geschrieben hatte:

...in der Erlebnisweise, die wir ererbt haben, [wird] Geistigkeit und Ernsthaftigkeit gleichgesetzt mit Unruhe, Leiden, Passion. Seit zweitausend Jahren gilt bei Christen und Juden das Leiden als das Zeichen geistiger Modernität. Daher ist es nicht die Liebe, die wir überbewerten: wir überschätzen das Leiden – genauer gesagt, den Wert und den Nutzen des Leidens.⁸⁴

Dass Allen auch Saul Bellow gewinnen konnte, der kurz zuvor mit dem Nobelpreis für Literatur ausgezeichnet worden war, sowie den Psychiater und Holocaustüberlebenden Bruno Bettelheim, der gerade mit seinem Buch *Kinder brauchen Märchen* die Bestsellerlisten anführte, unterstrich einerseits die Glaubwürdigkeit des Dokumentarischen, korrespondierte aber andererseits mit dem aktuellen Tagesgeschehen. Kinne hält fest, dass insbesondere Bettelheim als Person für Allen von Interesse gewesen war, weil er Extremsituationen erlebte und somit Gelegenheit gehabt hatte, sich zu bewähren.⁸⁵

Doch Allen unterläuft darüber hinaus, trotz der Ernsthaftigkeit der Zeitzeugen, die Glaubhaftigkeit von Authentizität, indem er den realen Intellektuellen gefakte Kommentatoren hinzugesellt. Zum Beispiel ist die wiederholt auftretende gealterte Psychiaterin Fletcher lediglich eine fiktive Figur, eine Laiendarstellerin spielt Dr. Eudora Fletcher, die als junge Frau im Schwarz-Weiss-Film von Mia Farrow verkörpert wird. Auch lässt Allen einen SS-Sturmbannführer (dargestellt von einem Schauspieler) seinen Eindruck von einer Begebenheit schildern, die sich vermeintlich beim Nürnberger Reichsparteitag zugetragen hatte, als der notorische Zelig in einer seiner körperlichen Verwandlungen, in diesem Fall als Nazi, dem Redner Adolf Hitler eine Pointe verpatzt hat. Es dauert einige Zeit bis der Zuschauer dahinter kommt, wenn überhaupt, was in diesem kunstvoll konstruierten Film echt und was unecht ist. Obwohl das in Allens Absicht lag,

⁸⁴ Sontag, Susan, *Kunst und Antikunst*, Frankfurt am Main: Fischer 2003, S. 101.

⁸⁵ Vgl. Kinne, S. 201.

bedauerte er später, dass die Parabel über die Gefahren des Konformismus, die er mit der Geschichte des Leonard Zelig erzählte, durch die beeindruckende Technik nicht ausreichend Beachtung gefunden hatte:

„Zelig wurde hier von den Kritikern sehr positiv aufgenommen, aber bis zum heutigen Tag ist der Inhalt des Films in den Vereinigten Staaten nicht richtig verstanden worden, weil sich alle zu sehr auf die technischen Aspekte konzentrierten.“⁸⁶

2.1 Zelig oder die Sehnsucht nach Zugehörigkeit

„Er ist den Betrachtern verfallen. Wenn er ihre Augen auf sich fühlt, wird er zu allem, was sie sehen.“

Elias Canetti⁸⁷

Der Inhalt des Films: Leonard Zelig wächst in New York als Sohn eines mäßig erfolgreichen Schauspielers im jiddischen Theater heran, wird auf der Straße von Schulkameraden gehänselt, von den Eltern geschlagen – und gerät als Erwachsener Ende der 1920er Jahre wegen einer Eigentümlichkeit in die Schlagzeilen: Er verwandelt sich vor aller Augen in sein Gegenüber, egal auf wen er trifft. Wenn er einem Chinesen gegenübersteht, nimmt er dessen Hautfarbe, die schrägen Augen und die Gesten an, dasselbe geschieht im Beisein eines Schwarzen oder eines Indianers. Ist ein Mensch dick, bläht sich Zelig umgehend auf, spricht ihn ein Psychoanalytiker auf sein sonderbares Benehmen an, antwortet er diesem im Fachjargon des Kollegen.

Auf Grund seiner Sonderlichkeit wird Zelig eines Tages in die Psychiatrie eingeliefert, wo sich die junge Ärztin Dr. Eudora Fletcher (Mia Farrow) seiner annimmt. Wie sich während der Behandlung durch Fletcher herausstellen wird, ist Zeligs einziges Anliegen, dass er geliebt werden will, er wünscht sich, dass er sich in Gesellschaft anderer Menschen akzeptiert und sicher fühlen kann. Als Auslöser seiner Krankheit macht Fletcher ein frühes Erlebnis fest: Zelig war in eine peinliche Situation geraten als er im Gespräch über Hermann Melvilles uramerikanischen Roman „Moby Dick“ nicht mitreden konnte, jedoch aus Verlegenheit so tat als ob. Bei diesem „als ob“ sollte es bleiben, das heisst, dieses

⁸⁶ Björkman, S. 160.

⁸⁷ Canetti Elias, *Aufzeichnungen 1942 – 1985*, München: Hanser 1993, S. 213.

Angelegen an die Umgebung verstärkte sich bis hin zur körperlichen Anverwandlung in jedwedem Gegenüber. Zelig stellte ein Konsortium von Medizinern vor ein Rätsel. Die kuriosesten Fehldiagnosen wurden gestellt, bis eben Fletcher auf die Idee kommt, statt eines somatischen ein psychisches Leiden diagnostizieren zu können. Sie experimentiert zunehmend erfolgreich mit Hypnose, während ihre Kollegen Elektroschocks und Medikamente zum Einsatz bringen. Es dauert nicht lang, und Zelig gelangt unter dem Begriff „Chamäleonmann“ zu Berühmtheit.

Chefredakteure großer Tageszeitungen nutzen seine Eigentümlichkeit als Stoff für Schlagzeilen. Ein Tanz, der „Chamäleonschuffle“ wird ihm gewidmet, eine Merchandising-Industrie tut sich auf. Kleine Zeligfigurinen mit auswechselbaren Köpfen, Armbanduhrn mit seinem Porträt, Küchenschürzen, denen sein Kopf aufgedruckt ist, finden reißenden Absatz. Sogar eine Zigarettenmarke wird nach ihm benannt und Zelig erscheint auf einem Plakat als überlebensgroße Werbeikone. Während es Zelig zu Anfang seiner seltsamen Karriere gewesen war, der sich wie ein Adabei an berühmte Menschen wie F. Scott Fitzgerald, William Randolph Hearst und andere herangemacht hat, ist er es nun, dessen Nähe die Menschen suchen. Nur die Ärzte haben sich inzwischen von ihm abgewendet, er scheint ihnen ein hoffnungsloser Fall zu sein. Außer Fletcher glaubt keiner mehr daran, dass Zelig überhaupt Hilfe benötigt. Schließlich ist er ja inzwischen reich und berühmt.

Doch plötzlich kommt es zum Skandal. Verwandte melden sich, die vermeintliche Ansprüche in Erbschaftsdingen einklagen, angebliche ehemalige Ehefrauen beanspruchen Alimenter, der Sohn eines Patienten will ihn auf Schadenersatz verklagen, weil sein Vater von Zelig in dessen Verwandlung zum Arzt zu Tode operiert worden war. Es dauert nicht lang bis der Aufruf zu hören ist, „lyncht den kleinen Juden.“ Zelig wird vor Gericht geladen, verschwindet aber am Vortag seiner Verurteilung. Monate vergehen, ohne dass eine Spur von ihm zu finden ist. Da entdeckt Dr. Fletcher den Chamäleonmann während der Wochenschau im Kino inmitten einer Menge Braunhemden, die Hitler umringen. Zelig trägt SA-Uniform und scheint gesund und munter.

Als Love-Interest hatte sich im Verlauf der turbulenten Geschehnisse eine zarte Romanze zwischen Ärztin und Patient angebahnt, was erklärt, dass Fletcher sich umgehend auf den

Weg nach Deutschland macht, wo sie Zelig während des Reichstags in Nürnberg auf sich aufmerksam machen und zur Rückkehr in die USA bewegen kann. Fletcher und Zelig heiraten, sein weiteres Leben verläuft fortan unspektakulär, er gesundet nach und nach, stirbt jedoch in relativ jungen Jahren. Fletcher erzählt, dass er auf dem Totenbett bedauerte, gerade erst mit der Lektüre von „Moby Dick“ begonnen zu haben. So blieb es Leonard Zelig verwehrt, jemals den Ausgang der Geschichte zu erfahren.

2.2 Zelig - ein Symbol für einfach alles

Die Stimme des Erzählers im Film berichtet voice-over von Zeligs Auftritt in einem Pariser Variété: „Durch seine Auftritte erobert er sich die Zuneigung vieler führender französischer Intellektueller, die in ihm ein Symbol für einfach alles sehen.“⁸⁸ Diese Aussage mag den Absichten des Regisseurs Allen nahe kommen, der damit seinem Publikum mehr als einen Zugang zur Figur des Leonard Zelig ermöglichen will. Allens Meinung nach könnte dieser Mann einfach nur konfliktscheu sein und in einer alltäglichen Situation, zum Beispiel während einer Taxifahrt, den abstrusen Reden des Taxifahrers beipflichten, womit, wie uns Allen beibringt, bereits ein Schritt in die falsche Richtung gesetzt ist. Zeligs Geschichte könnte aber auch eine Menge von dem wiedergeben, was die jüdische Erfahrung in Amerika ausmacht. Der Historiker Irving Howe sagt im Film hinsichtlich dieser Erfahrung, dass es sich zur Zeit der Melting-Pot-Idee darum drehte, „den großen Drang, hier ansässig zu werden, dann seinen Platz in der Gesellschaft zu finden und sich vollständig an die Kultur hier anzupassen.“⁸⁹ Howes Rede im Film hat auf Grund seines Spezialistentums Gewicht, obwohl Allen nicht nur den Text geschrieben, sondern als Regisseur auch Howes Auftreten inszeniert hat, teilt er selbst im Gespräch mit dem Kritiker Hellmuth Karasek nicht Howes Meinung. Auf die Frage, ob *Zelig* von einer jüdischen Angst handelt, nämlich der, die Identität durch die Assimilation zu verlieren, antwortet Allen:

„Ich sehe das nicht so, obwohl ich weiß, dass man in der Assimilation ein Thema von Zelig gesehen hat. Für mich drückt Zelig ein privates Problem aus, das ich auch bei anderen beobachtet hatte. Von Leuten, die von anderen so sehr geliebt werden wollen, dass sie deren Meinungen und Gefühle übernehmen. Wenn sie mit andern zusammen sind, die für Jazz schwärmen, schwärmen sie auch für Jazz. Haben sie einen Freund,

⁸⁸ Allen, Woody, *Zelig*, Das Drehbuch, Diogenes: Zürich 1983, S. 59.

⁸⁹ Allen, Zelig, S. 91.

der sich für Mozart begeistert, tun sie das auch. Diese absolute Anpassungswilligkeit ist für mich ein psychologisches Problem.“⁹⁰

In der kanadischen Ärztezeitung *Canadian Psychiatry Aujourd' hui* kann festgestellt werden, dass diese Botschaft Allens unter Psychiatern genau so angekommen ist, wie Allen sie gegenüber Karasek definierte: „It is fascinating that the film *Zelig* has since added a new dimension to the relationship between psychiatry and film.“⁹¹ Krankheitsbilder, die die Fachleute angelehnt an den Film kategorisierten, sind „The Zelig Syndrom,“ „The Zelig phenomenon: A specific form of identity disturbance“ sowie eine mildere Form, über die befunden wird: „It is now appreciated that even subtler and less pathologic biological principles may be accounting for at least some Zelig-like behaviour.“⁹² Hier zeigt sich, dass Pauline Kael 1983 mit dem abschließenden Satz in ihrer Rezension zu *Zelig* richtig lag: „The term „Zelig“ will probably enter the language to describe all the nonpersons we meet.“⁹³

2.3 Partikular versus universell

In Allens Filmen wird die von ihm dargestellte Figur systematisch in Zweifel gezogen, erklärt Frodon,⁹⁴ sie ist in sich widersprüchlich. Diese Figur, „the little man ad odds with his environment“ (Desser/Friedman), zieht aber nicht nur sich selbst, sondern auch sein Umfeld in Zweifel: „Alle seine Filme funktionieren dank der doppelten Spirale des sich Befragens über die Existenz der Figur und die Realität der Figur und die Realität der Welt, in der sie lebt oder zu leben meint.“⁹⁵ Die Probleme von Allens Filmfigur werden als ein Gefühl des „Geworfenseins“ in der Welt wahrgenommen. Interpretieren wollen dieses „Geworfensein“ oft als kulturelle, wenn nicht religiöse Tradition der Diaspora verstehen. Doch, wie Frodon im Gespräch mit Allen erörtert, darf diese Sicht eben nicht mit einem Bekenntnis des Künstlers zum Judentum verwechselt werden.⁹⁶ Allen nimmt sich als Jude stets zurück, Elemente seiner Arbeit können zwar mitunter als partikular, jedoch mit

⁹⁰ Hellmuth Karasek, „Für mich sind Komödien wie Pappbecher,“ in *DER SPIEGEL* 41/1986, über www.spiegel.de/spiegel/print/d-13519734.html, abg. 28. 09. 2014.

⁹¹ Harry Karlinsky, „Zelig: Woody Allen's classic film continues to impact the world of psychiatry,“ in: *Canadian Psychiatry Aujourd' hui*, Oktober 2007, Volume 3, No. 5, abg. 3. 04. 2014.

⁹² Ibid.

⁹³ Kael, S. 799.

⁹⁴ Frodon, S. 175.

⁹⁵ Frodon, S. 175.

⁹⁶ Vgl. Frodon, S. 181.

Sicherheit immer als universell verstanden werden. Mit dieser Kunstform der „doppelten Spirale“ steht Allen als prominenter Jude im Übrigen nicht allein da.

So wurde mit einer wesentlichen Verschiebung hin zum spezifisch Jüdischen, *Zelig* von dem jüdisch-amerikanischen Kulturwissenschaftler Ivan Kalmar wahrgenommen. Kalmar will nämlich im Filmemacher Woody Allen selbst keinen Mann ohne Eigenschaften wie seine Zelig-Figur erkennen, wohl aber stattdessen einen Mann, der Eigenschaften aus Kalkül verbirgt, weil sie nicht in das Selbstbild passen, das er von sich entwirft, um der lästigen Stereotypisierung als Jude zu entgehen. Damit befindet sich Allen, so Kalmar, in guter Gesellschaft. In Kalmars Schlüsselwerk mit dem Titel *The Trotskys, Freuds and Woody Allens* beschreibt Kalmar diesen Typus als „Embarrassed Jewish Individual.“⁹⁷

Dieser „EJI,“ wie der Begriff abgekürzt heißt und „edgy“ ausgesprochen wird, verleugnet alles Partikulare indem er es als etwas Allgemeinverbindliches, Universelles darstellt. Das heisst: wenn es ihm um eine jüdische Angelegenheit geht, trägt er sie so vor, dass sie für viele Bevölkerungsgruppen Relevanz besitzt – und nur unter anderen auch für Juden. Sein wichtigstes Anliegen ist es, als eine Person wahrgenommen zu werden „whose difference lay in its will not to be different.“⁹⁸ Dass der Trotzky-Typus aus Kalmars Dreierkonstellation in Allens Filmen keine Rolle spielt, erlaubt, dass er hier vernachlässigt wird. Sigmund Freud jedoch, auf den Allen sowohl in *Zelig* wie in *Der Stadtneurotiker* wiederholt rekurriert, sollte erwähnt werden. Insbesondere Freuds Studie zum Witz macht Allens Aussagen zu seinem Judentum leichter nachvollziehbar. Hier erscheint von besonderem Interesse, was die jüdisch-französische Philosophin Sarah Kofman zu Freuds Interpretation äusserte, da ja gerade der Witz mit dem jüdischen Charakter so häufig in Verbindung gebracht wird.⁹⁹ In Kofmans Studie zu Freuds Werk *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* schreibt sie:

„Ohne jemals das Heft verändert oder eine neue Klinge eingesetzt zu haben, zerschneidet das Messer der Psychoanalyse, sein Markenzeichen gegen jeden Vorwurf vorweisend, in *Der Witz* alle Knoten, alle Abhängigkeitsbeziehungen: jene, die Freud an Fließ, Breuer und vielleicht, noch grundsätzlicher, an seinen eigenen Vater, an das jüdische Erbe rückbinden würde.“¹⁰⁰

⁹⁷ Kalmar, Ivan, *The Trotskys, Freuds and Woody Allens: Portrait of a Culture*, Electronic Version of the Manuscript to the Publisher of The First Edition Penguin, © 1993 Ivan Kalmar.

⁹⁸ Ibid. S. 8.

⁹⁹ Kofman, Sarah, *Die lachenden Dritten. Freud und der Witz*, München: Verlag Internationale Psychoanalyse 1990.

¹⁰⁰ Kofman, S. 10.

Freud lenkte beim jüdischen Witz vom spezifisch Jüdischen schlicht und einfach ab, erläutert Kofman und belegt ihre These anhand zahlreicher analysierter Beispiele. Statt auf das Charakteristische einzugehen, führte Freud ihrer Ansicht nach den Witz „auf eine universelle moralische Wahrheit zurück, die nichts Witziges oder Lächerliches mehr hat; er nimmt dieser Geschichte ihren ganzen jüdischen Biss.“¹⁰¹ Alle jüdischen Geschichten, die von Freud in seiner Schrift nacherzählt werden, durchlaufen die gleiche Dekonstruktion, „die gleiche Rückführung auf das Universelle oder die gleiche Überhöhung zum Universellen.“¹⁰² Der Autor und Psychotherapeut Sander L. Gilman bestätigt Kofmans Befund, indem er darauf hinweist, dass die spezifisch jüdischen Witze intern durch eine selbstanklägerische „seelische Konstruktion“ charakterisiert seien, die Freud zufolge dem Handeln seines Vaters entsprach, als dieser in den Straßendreck hinabtrat.¹⁰³ Gilman:

„Freuds wissenschaftliche Erzählweise umrahmt die Witze mit einem präzisen wissenschaftlichen Diskurs, wodurch er seine eigene, männliche Gelehrtenstimme von den an den Rand gedrängten Juden in den Witzen abgrenzt.“¹⁰⁴

Woody Allen erlaubte seinem Biographen Eric Lax den Vergleich Allen-Sigmund Freud zu ziehen, wenn Lax schreibt:

„Auch Woody leugnet sein Judentum nicht, und jeder erinnert ihn daran, aber sein Judentum ist in seiner künstlerischen Arbeit eher das Ergebnis äußerer Identifikation als die Quelle seines Humors. [...] Seine Qualen [die der Allen-Persona] und seine Schwächen sind nicht ethnischer, sondern universeller Art. Sie sind mit Charlie Chaplins Ambitionen und mit Hopes Glauben, er sei ein Frauenheld, zu vergleichen. Die drei sind kleine, durchschnittliche Männer, die sich für groß und einzigartig halten, und hier verbergen sich der Konflikt und der Witz.“¹⁰⁵

Lax führt diese Thematik noch weiter aus, wesentlich erscheint einer seiner Schlüsse: „Man musste nicht Jude sein, um Woody Allen zu lieben. Besser gesagt, auch *er* musste nicht Jude sein. Sein Judentum war nebensächlich; worauf es ankam, war der Kontrast zwischen Herkunft und Ziel.“¹⁰⁶

¹⁰¹ Kofman, *ibid.* S. 100.

¹⁰² Kofman, *ibid.* S. 15.

¹⁰³ Vgl. Gilman, Sander L., *Freud, Identität und Geschlecht*, Frankfurt am Main: S. Fischer 1994, S. 193.

¹⁰⁴ Gilman, S. 193.

¹⁰⁵ Lax, Eric, *Woody Allen. Eine Biographie von Eric Lax*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1992; (*Woody Allen. A biography*, New York: Alfred A. Knopf 1991) S.167.

¹⁰⁶ Lax, S. 168.

2.4 Stereotype auf den Kopf gestellt

Allen hat in *Zelig* zweimal in kurzen Szenen Stereotype aufgegriffen, die schon seit Jahrhunderten zum Fundus antisemitischer Ressentiments gehören: die Geldgier und die (von Christen) als veraltet und „verstockt“ angesehene Frömmigkeit religiöser Juden. Doch in beiden Szenen ermöglicht er ein mehrfaches Verstehen. So erzählt Leonard Zelig in einer Sitzung bei Dr. Fletcher, die ihn in Hypnose versetzt hat:

„Ich bin zwölf Jahre alt. Ich gehe in eine Synagoge. Ich frage den Rabbi nach dem Sinn des Lebens. Er erklärt mir den Sinn des Lebens, aber auf Hebräisch. Ich kann kein Hebräisch. Danach verlangt er von mir 600 Dollar für den Hebräisch-Unterricht.“¹⁰⁷

Dass Allen sein Publikum mit dieser Szene automatisch zum Lachen bringt, ist kalkuliert. Jedoch beinhaltet die Kombination von Geldgier mit dem Sinn des Lebens, dem frommen Mann, der biblischen Sprache sowie der Unkenntnis des Schulbuben Zelig hinsichtlich des Althebräischen im moderneren Amerika mehr als nur eine Deutungsmöglichkeit. Desser und Friedman interpretieren:

„Such a seemingly absurd situation speaks to numerous aspects of the American-Jewish experience, including the money-grubbing stereotype, the mystical confusions of Judaism, and the bemusement of young people attending Hebrew school amid their otherwise secular education and lives.“¹⁰⁸

In der zweiten Szene mit Stereotyp befindet sich Zelig in seiner Eigenschaft als Verwandlungskünstler auf einer Variétébühne in Paris. Er wird dort zwischen zwei orthodoxe Rabbiner mit Hut, Kaftan und langen Bärten gestellt. In Sekundenschnelle verwandelt sich Zelig ebenfalls in einen Rabbi und sein Bart wächst gleich auf offener Bühne in die Länge.¹⁰⁹ Die Szene ist heiter gestaltet, das Variétépublikum lacht und das lässt auch den Zuschauer im Kino mitlachen. Doch Allens mehrdeutige Aussage folgt auf dem Fuß, wenn er den Erzähler voice-over sagen lässt, „Seine Verwandlung in einen Rabbi wirkt so realistisch, dass einige Franzosen vorschlagen, man möge ihn auf die Teufelsinsel verbannen.“¹¹⁰ Wie Desser und Friedman festhalten, zielt der Gag in diesem Fall nicht auf rückständige Juden, auch wenn das auf Anhieb so aussehen mag, sondern auf Antisemiten,

¹⁰⁷ Zelig, S. 85.

¹⁰⁸ Desser/Friedman, S. 64.

¹⁰⁹ Zelig, S. 59.

¹¹⁰ Zelig, S. 59.

die Juden unbedacht vorverurteilen, wie es bei der Dreyfus-Affäre der Fall gewesen war, „quickly recalling the notorious Dreyfus affair.“¹¹¹

¹¹¹ Desser/Friedman, S. 64.

3 Unter Künstlern

Die Rahmenhandlung im Film *Broadway Danny Rose* entspricht dem, was für Woody Allen in seinen Jahren als junger Stand-Up-Comedian allabendlich vertraute Gewohnheit gewesen war. Im „Carnegie“-Delicatessen¹¹² sitzen mehrere Männer zusammen, Schauspieler, Komiker, Artisten und deren Agenten, die gerade von ihren jeweiligen Auftritten eingetrudelt sind und einander Geschichten erzählen. Allen:

„Früher haben wir das ununterbrochen gemacht, als ich Kabarettist war. Nacht für Nacht gingen wir in eine dieser ‚Delicatessen‘ an der Kreuzung Broadway/7th Avenue und saßen dort stundenlang, um uns nach der Show zu entspannen, etwas zu essen, zu reden und einander Geschichten zu erzählen. Die Leute waren sehr anekdotisch.“¹¹³

So kommt es, dass der Film – obgleich er von der fiktiven Person Danny Rose handelt – zur gleichen Zeit wirklichkeitsgetreu wie auch pseudo-dokumentarisch ist. Wie in Allens Vergangenheit sitzen Unterhaltungskünstler im Deli beisammen, und alle sind tatsächlich Allen persönlich bekannte Schauspieler, Kabarettisten oder Agenten, die er für den Film engagiert hat. Allens eigener Agent, Jack Rollins, ist einer der schweigsameren Gäste, der Komiker und Schauspieler Sandy Baron führt meist das Wort, die Kollegen Jackie Gayle und Howard Storm pflichten diesem bei oder ergänzen, was er erzählt. Auch die Orte, an denen gedreht wurde, sind authentisch; das „Carnegie“, die Straßen, alle Plätze an denen sich Danny Rose aufhalten würde, wie Allen erzählt, „es war ganz einfach, weil wir nicht besonders schöne oder besonders romantische Orte finden mussten.“¹¹⁴

¹¹² Zum Begriff „Delicatessen“: Pastrami, Bagels und Cheese Cake waren ursprünglich koschere Snacks, die in kleinen Imbissbuden verkauft wurden. Aus den kleinen Läden, „Delicatessen“ genannt (inzwischen immer abgekürzt Deli), wurden mitunter prominente Lokale wie das „Carnegie“-Delicatessen und das „Katz’s.“ Das „Katz’s“ wurde durch eine Filmszene zur Legende: In Rob Reiners Film *Harry und Sally* von 1989 demonstriert Sally dort ihrem Freund Harry, dass Frauen einen Orgasmus vortäuschen können. Anschließend bestellt ein anderer Gast, eine ältere Frau, „ich will dasselbe, was die Dame (Sally) gerade hatte.“ Sehr viele jüdische Delis entstanden während der Einwanderungswellen, sie wurden auch bei Nicht-Juden beliebt, mit der Zeit entwickelte sich eine Fusion, die als amerikanisch-jüdische Küche bezeichnet werden kann.

¹¹³ Björkman, S. 163.

¹¹⁴ Björkman, S. 165.

Der Kritiker Benjamin Henrichs befürchtete daher nicht ohne Grund, „eine Weile scheint der Film selber zu werden, wovon er erzählt: Kleinkunst.“¹¹⁵ Weder tut Woody Allen als Danny Rose irgendetwas, um sich als der Star des Films in Szene zu setzen, noch gestaltet der Kameramann Gordon Willis auffallend künstlerische Bilder.¹¹⁶ Doch zum Ende des eher kleinen und weniger populär gewordenen Allen-Films stellt Henrichs fest: „*Broadway Danny Rose* ist ein Paradox: kein besonderer Film und doch ein ganz besonders schöner.“¹¹⁷

In *Broadway Danny Rose* geht es, anders als in *Zelig* nicht um Ethnizität, sondern um jüdische Ethik. Der bemühte, aber erfolglose Künstleragent Danny Rose, symbolisiert in gewisser Weise die Gestalt des leidenden Gerechten. Er hat kein Glück, er wird von Klienten, für die er sich die Beine ausreißt, im Stich gelassen, und dennoch hält er an einem Moralkodex fest, der ihm die Annahme fremden und eigenen Leids vorgibt: „He lives for others, a giant of self-sacrifice in a universe of greed, a model of altruism in an industry propelled by ego.“¹¹⁸ Danny selbst war als Komiker nicht talentiert genug, was der Film in einer kurzen Rückblende zeigt. So wurde er Agent für andere, auch nicht sonderlich erfolgreiche Künstler. Er kämpft mit unerschöpflicher Energie darum, seinen Klienten Auftritte zu verschaffen und sie nach Misserfolgen moralisch wieder aufzubauen. Zwei Slogans wiederholt Danny konsequent während des gesamten Films: „Star, Smile, Strong,“ das sollen sich die Künstler in Gedanken aufsagen bevor sie auf die Bühne hinaus müssen. Und wenn, wie so oft in diesem Film, die Dinge nicht laufen wie sie laufen sollten, wiederholt Danny, was ihm sein Onkel Sidney früher eingebläut hatte: „Acceptance, forgiveness, and love.“ Diese Sentenz zieht sich wie ein roter Faden durch Dannys beschwerliches Leben.

Für die Männerrunde ist Danny zwar ein hoffnungsloser Verlierer, in der Erinnerung lachen sie über ihn und die Geschichte, die Sandy Baron von Danny und dem Comeback eines italienischen Schnulzensängers rekapituliert – die Geschichte, die dann im Film ausführlich erzählt wird. Doch aus den Erzählungen hört man heraus, dass jeder der Komiker froh wäre, wenn sich ein Agent wie Danny Rose heute um sie kümmern würde.

¹¹⁵ Benjamin Henrichs, „Manhattan Memories,“ in: *DIE ZEIT*, 17.08.1984, über www.zeit.de/1984/34/manhattan-memories

¹¹⁶ vgl. Henrichs, *ibid.*

¹¹⁷ Vg. Henrichs, *ibid.*

¹¹⁸ Blake, S. 111,

Sie spotten zwar über ihn, jedoch sehnen sie sich gleichzeitig nach dieser Zeit zurück, als es im Showbusiness noch so kuriose „Helden“ wie diesen Danny Rose gegeben hatte.

Für Blake scheint symptomatisch, dass „Danny may be too naive, too gentle for his formidable deed.“¹¹⁹ Doch Danny, der im Verlauf des Films auch nicht ganz ohne Fehler agieren wird, erscheint Blake nichtsdestoweniger als ein Held. Auch der Literaturwissenschaftler Peter J. Bailey erkennt das Heroische dieser Figur und bezeichnet Danny Rose keineswegs als einen Versager:

„What makes Danny Rose a loser? He’s dedicated himself to supporting performing acts because he cares about the performers more than he does about the quality of their performances or about the financial rewards that might accrue from his representing them, and – as his obviously delighted hosting of the Thanksgiving feast dramatizes – he derives obvious pleasure from his relationships with them.“¹²⁰

An einer feinen Halskette trägt Danny ein kleines Amulett, das aus dem hebräischen Buchstaben H geformt ist. Dieser wird „chet“ ausgesprochen und steht einerseits als Kürzel für das Wort chajim = Leben, andererseits ist er ein Symbol für Glück, also ein Glücksbringer, wenn man daran glaubt.¹²¹ Danny möchte nichts weniger, als seinen Klienten Glück bringen, seine lebensbejahende Einstellung überträgt er nicht nur auf sie, sondern auch auf die Leute, die Dannys Künstler für lukrative Vorstellungen buchen sollen. Die zuständigen Manager haben es schwer, wenn sie Dannys Enthusiasmus abwehren, nicht weil keiner seiner Klienten ein Star ist, sondern weil Dannys „Verkaufsargumente“ ungewöhnlich sind. Bailey schreibt:

„Accordingly, in attempting to sell his clients to hotels, rooms and promoters, Danny invariably invokes their human qualities – the blind xylophone player is ‚a beautiful man,‘ ‚a fantastic individual‘ – rather than the virtues of their acts, Danny’s intense involvement in their lives enabling him endlessly to vouch for their characters and plead their causes for them.“¹²²

Bailey schreibt die Verhaltensweise, die Allen mit seiner Danny Rose-Figur vor Augen führt, seiner Absicht zu, diese in Opposition zur 1950er Mentalität vieler Amerikaner zu

¹¹⁹ Blake, S. 111.

¹²⁰ Bailey, Peter J., „Woody’s Mild Irish Rose. *Broadway Danny Rose*,“ in: Silet, Charles L.P., (Hg.), *The Films of Woody Allen. Critical Essays*, Oxford: The Scarecrow Press 2006, S. 224.

¹²¹ „Manche Juden hängen sich eine Miniatur-Mesusa an einer Kette um den Hals, benutzen sie als Krawattennadeln oder Manschettenknopf. Viele betrachten sie als Glücksbringer, andre als Symbol jüdischer Loyalität und Treue. Auch Glücksbringer aus hebräischen Buchstaben werden am Hals getragen. So zum Beispiel Amulette mit dem Buchstaben H.“, in: Payer, Alois, *Judentum als Lebensform*, über URL: [http:// www.payer.de/judentum/jud505.htm](http://www.payer.de/judentum/jud505.htm), abg. 2. 11. 2014

¹²² Bailey, S. 219.

setzen, ohne deshalb beleidigend sein zu müssen. Demnach sollte Bailey folgend nicht übersehen werden, wie „ throughout Jewish American comic literature, the un-Waspish ‚deficiencies‘ of Jewish protagonists, in addition to being excellent material for jokes, also satirically reflect the mainstream culture.“¹²³ Bailey meint, dass alle diese „Versager“ etwas gemeinsam hatten, und zwar ihr Besessensein von „human or cultural realities the denial of whose existences is a cultural code to which those around them have conformed.“¹²⁴

3.1 Broadway Danny Rose – der gute Mensch von Manhattan

Der Inhalt: Danny Rose kämpft mit wilder Entschlossenheit darum, seine Künstler unterzubringen. Das sind zum Beispiel Artisten, die aus Luftballons verschiedene Tiere falten, es ist ein Blinder, der Xylophon spielt, es ist auch ein Bauchredner dabei und eine Dame, deren Papagei Kunststücke vorführt, wenn er nicht gerade schlecht aufgelegt ist. Danny redet ununterbrochen auf die für Buchungen Verantwortlichen ein, doch zumeist ist seine Mühe vergebens. Das ändert sich erst, als er eines Tages einem abgehalfterten und übergewichtigen italienischen Schnulzensänger, der außerdem viel trinkt, zum Comeback verhelfen will. Tatsächlich scheint das Unterfangen viel versprechend: in Nightclubs, die vor allem von einer älteren Generation New Yorker besucht werden, stehen die Zeichen Ende der 1950er auf Nostalgie. Das einzige Problem stellt des Sängers Lou Canova (gespielt von Nick Apollo Forte) Liebe zu der italienischen Mafia-Blondine Tina Vitale (Mia Farrow) dar. Der Sänger hat Frau und Kinder, Tina Vitale ist Witwe eines Mafioso und mit einem weiteren Mafioso lose liiert, so dass es nicht ganz ohne Komplikationen abgehen kann, wenn sie zum geplanten Auftritt Canovas im Waldorf-Astoria kommen will. Doch ohne Tina, so der verliebte Sänger, kann er nicht singen. Also erklärt sich Danny bereit, die Geliebte, koste es was es wolle, zum Auftritt zu bringen.

Die Mühen, die mit dem Herbeischaffen der Geliebten verbunden sind, bestreiten den Großteil des Films und liefern dem Publikum die von einem Woody Allen-Film erwarteten Gags: Danny und Tina machen sich zwar auf den Weg zum Waldorf Astoria, wo Canova auf Tina wartet, doch sie werden von den Mafia-Brüdern des verlassenen Liebhabers verfolgt. Die Jagd führt die Verfolgten durch unwegsames Schilfgelände, so dass Danny

¹²³ Bailey, S. 225.

¹²⁴ Bailey, 225.

meint, er käme sich schon vor wie Moses. Weiter führt sie in verlassene Fabrikgebäude, wo sie gefesselt zurückgelassen werden und sich schließlich doch befreien können, so dass Tina im letzten Moment im Waldorf Astoria auftaucht, wo der mittlerweile volltrunkene Canova in seiner Garderobe zusammen gebrochen ist. Danny macht ihn fit, der Auftritt klappt, das Publikum ist begeistert – und Danny wird anschließend nicht nur seinen einzigen erfolgreichen Künstler los, sondern auch Tina, mit der er sich inzwischen angefreundet hatte. Tina hatte dafür gesorgt, dass ein prominenter Manager zur Vorstellung kam, um sich Canova anzusehen, und, wenn er ihm gefällt, Canova unter Vertrag zu nehmen, was tatsächlich funktioniert.

Danny kann es nach all der Mühe und dem triumphalen Comeback, dass er Lou Canova verschafft hat, einfach nicht fassen, von diesem schnöde verlassen zu werden. Doch seine Moral funktioniert so, dass er nach einem ausgedehnten Moment der Erstarrung umgehend mit ganzer Energie nachholt, was er zuvor zugunsten des nunmehr „gemachten“ Canova bei seinen anderen Klienten an Einsatz vernachlässigt hatte. Danny hadert nicht mit seiner bescheidenen Existenz, obwohl sich diese mit dem Comeback Canovas hätte verbessern können. Als er gegen Ende des Films mit seiner merkwürdigen Schar Klienten Thanksgiving feiert, wozu er alljährlich alle in seine bescheidene Wohnung zum Fertiggericht aus der Tiefkühltruhe einlädt, taucht sogar die zuvor stets rücksichtslos agierende Tina auf, um sich bei Danny zu entschuldigen. Sie bedauert, dass es ihr Werk gewesen war, Canova an einen prominenteren Manager vermittelt zu haben. Tina scheint, wenn auch mit Verzögerung, von ihrem Gewissen eingeholt worden zu sein, denn anders ist ihre Reue nicht zu erklären. Sie rechnet damit, dass Danny ihr selbstverständlich verzeihen wird, schließlich hatte er ihr während der abenteuerlichen Flucht oft genug die Sentenz vorgebetet, „Acceptance, Forgiveness, and Love.“

Doch es kommt anders. Der überrumpelte und gekränkte Danny weist sie ab, obwohl seine Gäste neugierig sind, Tina kennen zu lernen. Anschließend muss er sich jedoch auf eine Lebensweisheit besonnen haben, die dem berühmten Gelehrten Rabbi Hillel zugeschrieben wird: „Was dir verhasst ist, das tu auch deinem Nächsten nicht. Das ist die ganze Tora, alles andere ist Auslegung.“¹²⁵

¹²⁵ Goldene Regel; babylonischer Talmud, Traktat Schabbat 31a, in: Reiss, Johannes, *Hebräisch. Eine kurzweilige Reise durch das Alef-Bet*, Eisenstadt: Österreichisches Jüdisches Museum 2002, S. 22.

Er läuft auf die Straße und erreicht Tina direkt vor dem Eingang des „Carnegie.“ In einem Mastershot aus großer Entfernung sieht man die beiden kleinen Gestalten vor dem Restaurant diskutieren und gestikulieren, man hört aber nicht, was sie einander sagen. Der Gestik nach trennen sie sich freundschaftlich und gehen dann in entgegengesetzter Richtung aus dem Bild. Allen lässt bei diesem versöhnlichen Ende mehrere Schlüsse zu: Danny und Tina sehen sich entweder nie wieder, jedoch könnten sie auch Freunde fürs Leben werden, die Männerrunde erinnert sich, dass nach dieser Affäre ein Sandwich nach Danny und Tina auf der Speiskarte stand, Blake meint: „They must have lived happily ever after, since one of the comics describes the Danny Rose sandwich as a combination of a Jewish bagel and Italian marinara sauce.“¹²⁶

3.2 Der Prediger

Dass Allen in *Broadway Danny Rose* häufig Moral predigt, was ihm von Rezensenten auch anhand anderer Filme schon vorgehalten wurde, kann nicht von der Hand gewiesen oder einem Fremdeinfluss zugeschrieben werden. Allen zeichnet sowohl für Drehbuch wie Regie sowie die Gestaltung seiner Danny-Rose-Figur allein verantwortlich. Doch befindet er sich in bester jüdisch-amerikanischer Gesellschaft, wenn wiederum Saul Bellow – seinerseits mit dem Vorwurf in seinen Romanen ein Moralapostel zu sein, konfrontiert – entgegnet:

„It apparently makes no difference what the artist should decide about his commitment, whether he considers himself a moralist or a purely objective artist. The writer in any case finds that he bears the burdens of priest or teacher. Sometimes he looks like the most grotesque priests, the most eccentric of teachers, but I believe the moral function cannot be divorced from art.“¹²⁷

Mit *Broadway Danny Rose* scheint es, als gehe es Allen um ein Plädoyer für Moral und Mitmenschlichkeit. Das mag unter anderem aus einer Szene geschlossen werden, während der Allen die Lebensphilosophien des jüdischen Danny und der vermutlich katholischen Italoamerikanerin Tina einander vergleichend gegenüberstellt. Tina hatte Danny bereits beim ersten Kennenlernen ins Gesicht gesagt, „you’re livin’ like a loser.“ Danny parierte das mit einem Schulterzucken, und meinte gleichmütig, „you’ve got to suffer a little“. Tina kopfschüttelnd, „if you see what you want, go for it. Don’t pay any attention to anybody

¹²⁶ Blake, 116.

¹²⁷ Bellow, Saul, „Saul Bellow on Moralism“ über www.theatlantic.com/magazine/archive/2005/08.

else. And do it to the other guy first, 'cause if you don't, he'll do it to you.“¹²⁸ Wenn Danny daraufhin einwendet, „I'm guilty all the time, and I never did anything,“ fragt Tina nach, ob er denn an Gott glaubt. Dannys Antwort: „No, but I feel guilty about it!“¹²⁹ Der verblüfften Tina erklärt er, dass Schuldgefühle aber wichtig seien, weil sie den Menschen davor bewahrten, schlimme Dinge zu tun: „Guilt is important. Guilt prevents us from committing otherwise horrible acts, and so lack of guilt, a lack of some religious faith, leads to horrible acts.“¹³⁰

Dass Danny mit seiner Philosophie niemals in erfolgreiche Gewässer gelangt, macht ihn jedoch für Tina alles andere als attraktiv. Schließlich, wie Desser und Friedman feststellen, „Danny's admirable philosophy of life, however, never leads him to financial success.“¹³¹ Dennoch glaubt Blake, Dannys positiven Einfluss auf Tina registrieren zu können, und meint, eine scheue Annäherung festzustellen: „Despite her chilling ‚philosophy of life‘, Tina, too, is capable of a moment of conversion – she has at last had her long-overdue moment of moral insight.“¹³² Immerhin kommt Tina zu Danny, um sich zu entschuldigen. So war es auch Henrichs aufgefallen, der aus dem Filmschluss entnahm, dass Danny und Tina wohl eines der sonderbarsten (Nicht)-Liebespaare der Kinogeschichte sind, und, wie Henrichs schreibt, Allen „die Romanze ständig vernichtet, die er natürlich trotzdem erzählt.“¹³³

Desser und Friedman wollen hingegen in der Geschichte des Danny Rose nicht nur eine moralische Fabel erkennen, sondern sogar „an alternative autobiography of Woody Allen.“¹³⁴ Ihrer Ansicht nach stellt *Broadway Danny Rose* „Allen's tribute to a slightly darker, much less glamorous side of show business“¹³⁵ dar, das Porträt eines Lebens, das auch Woody Allen geführt haben würde, wenn er weniger talentiert gewesen wäre – und weniger Glück gehabt hätte. Die beiden Autoren befinden diese Produktion daher als sehr jüdisch, „it is thus one of Allen's most overtly Jewish films.“¹³⁶

¹²⁸ Notiert nach Kinne, S. 226.

¹²⁹ Nach Desser/Friedman, S. 70.

¹³⁰ Nach Desser/Friedman, S. 70.

¹³¹ Desser/Friedman, S. 70.

¹³² Blake, S. 115.

¹³³ Henrichs, Mord.

¹³⁴ Desser/Friedman, S. 67.

¹³⁵ Ibid. S. 67.

¹³⁶ Ibid. S. 67.

Allen positioniert seinen Film jedoch anders; *Broadway Danny Rose* sei einer seiner Filme mit einer „kleinen Idee“ gewesen, er verschaffte Mia Farrow darin zur Abwechslung einmal eine „knallige“ Rolle als Mafiabraub, und er erfüllte sich selbst damit den lang gehegten Wunsch, die Geschichte eines Managers zu erzählen, der seine Klienten sorgsam heranzieht, nur um nach jeglichem Anfangserfolg von ihnen verlassen zu werden.¹³⁷

Der Literaturwissenschaftler Mark E. Bleiweiss nimmt Allen diese jeden Anklang an eine jüdisches Thema verneinende Aussage nicht ab. Er ist sich gewiss:

„Morality for Allen is not just a matter of philosophical speculation, but a way of life grounded in the everyday reality of eating, sleeping, sex, and other forms of human behavior. If Allen was better informed Judaically, he would realize – far from focusing on any abstract, metaphysical matters – the Torah and the Rabbinical texts that are the core of Judaism concentrate on the ethical regulations of human activities.“¹³⁸

Bleiweiss befindet, da er um Allens Distanzierung vom Judentum weiss, dass dieser traditionelle Ideale, die ihm in seiner Kindheit und Jugend nahe gebracht worden waren, in diesem Film durchweg positiv vermittelt, jedoch ihre Herkunft nicht anerkennen will: „Allen would probably deny the influence of Judaism in his life and argue that his morality is the result of his natural goodness.“¹³⁹

¹³⁷ Lax, S. 277.

¹³⁸ Mark E. Bleiweiss, „Self-Deprecation and the Jewish Humor of Woody Allen,“ in: Curry, Renée, *Perspectives of Wody Allen*, New York: G. K. Hall & Co 1996, S. 215,215.

¹³⁹ Mark E. Bleiweiss, in Curry, S. 216.

4 Großstadtbewohner in der Moderne

Der Film *Annie Hall* – wie *Der Stadtneurotiker* mit seinem originalen Titel heißt – beginnt mit einer überfallsartigen Ansprache Woody Allens. Man sieht ihn in Großaufnahme, vor einer ockerfarbenen Wand positioniert, wie er das Publikum direkt anspricht. Er stellt sich als Mann von Anfang Vierzig vor, seine Haare lichten sich bereits, doch trotz des ein oder anderen alltäglichen Missbehagens will er als erstes einen Witz zum Besten geben. Bis dahin ist völlig offen, ob Allen nur als Sprecher auftreten, oder ob er auch eine der handelnden Personen im folgenden Film sein wird. Erst als er sagt, in der Geschichte wird es darum gehen, wie seine, Alvys, Beziehung zu Annie Hall (Diane Keaton) gescheitert ist, versteht der Zuschauer, dass es gleich um einen Film gehen wird, in dem Allen in die Rolle des Alvy Singer hinein schlüpft.

Doch diese Ankündigung bedeutet nicht, dass wir nun den Anfang der Liebesgeschichte mit der Begegnung des Paares Alvy und Annie zu sehen bekommen. Stattdessen widmet sich die erste Spielszene der Vergangenheit Alvys: er ist ein etwa 10-jähriger Schuljunge, der von seiner entnervten Mutter zum Kinderpsychologen geschleppt wird, weil er es ablehnt, Hausaufgaben zu machen. Seine Begründung: „das Universum expandiert. Und wenn es eines Tages expandiert, bricht alles auseinander. Und dann ist Feierabend.“ Unter diesen Umständen erscheint es dem altklugen Buben so sinnlos wie überflüssig, Schularbeiten zu machen. Es folgen mehrere kurze Szenen aus Alvys Leben, bevor das Publikum Annie zum ersten Mal zu Gesicht bekommt. Unter anderem beschwert sich Alvy im Gespräch mit seinem Freund Rob über antisemitische Gehässigkeiten, weil einer seiner Kollegen stets zu ihm sagt: d´you eat? d´you drink undsoweiter, das Verschleifen des d mit dem y klingt wie Jew. Man trifft auf Annie vor einem Kino, das den Ingmar Bergman-Film *Persona* zeigt. Sie kommt abgehetzt und verspätet zur Verabredung mit Alvy. An der Kasse stellt sich heraus, dass der Film schon begonnen hat. Das ist ein No-Go für Alvy, der trotz der Widerrede Annies nicht bereit ist, einen Film anzusehen, dessen erste Minuten er versäumt hat. Es entwickelt sich einer von den Abenden in einer Paarbeziehung, in der die verliebte Euphorie der ersten Wochen und Monate sichtlich der Ernüchterung Platz gemacht hat.

Nach zehn Minuten Film weiß der Zuschauer: er wird die Geschichte aus der kritischen Perspektive des Erzählers erleben, des zwischen der Funktion eines Sprechers und eines Beteiligten hin und her pendelnden „Stadtneurotikers.“ Die Moderation vom Anfang wird im Filmverlauf noch mehrmals in Form eines Beiseite-Sprechens wiederholt. Berndt Schulz charakterisiert Allens Umgang mit diesem bewährten Theater-Effekt als konträr zum Gewohnten:

„Was bei den kritischen Realisten des modernen Theaters als Verfremdungseffekt diente, durch den Identifikation rigoros abgebaut werden sollte, nutzte W.A. zur Identifikationssteigerung. Man identifizierte sich seitdem mit seiner Figur, die das moderne Kulturverständnis augenzwinkernd zitiert und die darüber hinaus der Autor W.A. persönlich zu sein schien. Aber das war nur der Trick, der dem modernen Spiegelfechter W.A. gestattete, sich desto gründlicher hinter seinen Helden zu verstecken.“¹⁴⁰

Den Verfremdungseffekt zu Filmbeginn führt Allen selbst auf seine Schule des Kabarett zurück.¹⁴¹ Dort musste der Anfang und das Ende des Auftritts eine zwingende Qualität haben, eine ganz bestimmte Theatralik, etwas, was das Publikum spontan fesselt:

„Deshalb beginnen meine Filme alle auf eine ungewöhnliche – oder, wenn nicht ungewöhnliche, so doch irgendwie besondere Weise. Das erste Bild auf der Leinwand ist mir sehr wichtig. [...] Nach den ersten drei bis fünf Minuten spürt man, ob man sich in guten Händen befindet. Ob einen der Filmemacher abholt oder nicht.“¹⁴²

Der Stadtneurotiker entwickelt nach der Introduction einen sprunghaften Erzählstil, den man entweder als Form des Bewusstseinsstroms wahrnehmen kann, oder aber als ein Format, das die un-chronologisch auftauchenden, assoziativen Gedankensplitter während einer Freudschen Rede-Kur aufgreift. Das letztere würde Allens Anfangsmonolog motivisch stützen, in dem er auf Freud verweist, weil Freud offenbar für Groucho Marx die Quelle gewesen ist für dessen Behauptung: „ich möchte keinem Klub angehören, der mich aufnimmt.“ Groucho thematisierte damit ein Misstrauen, das als für Juden typisch angesehen wurde: Weil Juden in Freuds Wien und vielfach auch in den USA bis in die 1960er Jahre aus den meisten Vereinigungen, Sportklubs, Berufsallianzen und dergleichen ausgeschlossen waren, mussten sie annehmen, dass ein Klub, der sie aufnimmt, von der so genannten guten Gesellschaft ebenso wenig respektiert wird wie sie selbst. Insofern lohnte

¹⁴⁰ Schulz, Berndt, *Woody Allen Lexikon*, Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2000, S. 160.

¹⁴¹ Björkman, S. 60.

¹⁴² Björkman, S. 60, 61.

es nicht, einem solchen Klub beizutreten, da kann man gleich unter sich bleiben und eigene Klubs gründen. Auch Bleiweiss thematisiert diesen Zusammenhang, wenn er schreibt:

„Like Freud, Allen sees Jewish humor as a paradox. Jews understand their shortcomings – in this case, the inability to accept those who accept them – but often feel destined to retain them. [...] The figure of the outsider may suffer from feelings of alienation, but he also enjoys a sense of quirkish individuality that an insider often sacrifices for the sake of social acceptance.“¹⁴³

Was die Kernhandlung von *Der Stadtneurotiker* betrifft, kann die vielfach zergliederte Erzählung als die kurze Geschichte eines New Yorker Komikers zusammengefasst werden, der in Gedanken seine Frauenbeziehungen und vor allem die gerade gescheiterte zu Annie Hall Revue passieren lässt. Zum Verständnis der dem Film zugrunde liegenden Struktur, muss der Inhalt allerdings ausführlicher vorgestellt werden, auch um Facetten jüdischer Tradition anschließend herausgreifen zu können.

4.1 Der Stadtneurotiker – Beziehungen als Entwicklungshilfe

Alvy Singer ist ein erfolgreicher Stand-Up-Comedian, er war zweimal verheiratet mit jüdischen Frauen, er ist mit Anfang Vierzig zweimal geschieden und trifft mitunter noch seine zweite Ex-Frau Robin (Janet Margolin) auf Veranstaltungen unter Akademikern, über die er sich mokiert. Singer scheint wohlhabend genug, dass er sich untermtags regelmäßig mit seinem Freund Rob (Tony Roberts) auf einem Indoor-Tennisplatz zum Sport verabreden kann, wobei er eines Tages Annie Hall kennen lernt, die gemeinsam mit einer Freundin ein gemischtes Doppel gegen Rob und Alvy spielt. Annie ist neu in New York, sie ist eine schüchterne junge WASP-Frau vom Land. Alvy und Annie verlieben sich, er als Großstadtmensch nimmt die neue Liebe unter seine Fittiche. Er versucht, ihr einige in seinen Augen unbedarfte Redensarten abzugewöhnen, er bestärkt sie darin, sich einer Psychotherapie zu unterziehen, er animiert sie zu Kursen in der Erwachsenenbildung – und er macht ihr Mut, das Singen fortzusetzen, nachdem sie bei ihrem erstem Versuch in einem Nachtclub aufzutreten, gescheitert war. Vor allem bemüht er sich, ihr seine Weltanschauung nahe zu bringen, die sich folgendermaßen ausnimmt:

¹⁴³ Mark E. Bleiweiss, „Self-Deprecation and the Jewish Humor of Woody Allen,“ in: Silet, Charles L.P. (Hg.), *The Films of Woody Allen*, Oxford: The Scarecrow Press, Inc. 2006, S. 70.

„Ich habe eine sehr pessimistische Weltanschauung. Ich hab´ eigentlich immer das Gefühl, die Welt zerfällt in zwei Teile, in das Schreckliche und das Unglückliche. Das sind die beiden Kategorien. 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.“¹⁴⁴

Alvy erklärt Annie diese Grundsätze beim Streifzug durch eine Buchhandlung. Dort entdeckt Alvy *Die Überwindung der Todesfurcht*, ein Werk des Sozialanthropologen Ernest Becker.¹⁴⁵ Das Buch hatte Aufsehen erregt, weil es posthum nach dem Krebstod Beckers erschien und mit dem Pulitzerpreis ausgezeichnet wurde. Entsprechend las man in Rezensionen „Becker, writing not long before his own death, directly deals with an issue most people wish would just go away.“¹⁴⁶ Alvy wählt dieses Buch als erstes Geschenk für Annie. Noch in Weides Dokumentation kommt Allen auf Beckers Buch zurück, das er nicht nur der Film-Annie, sondern privat auch Diane Keaton ans Herz gelegt hatte:

„Das einzige immer wieder kehrende Thema ist die Angst vor dem Sterben. Es ist die einzige Angst mit wirklich bedeutsamen Folgen. Mit allen anderen Ängsten und Problemen kann man fertig werden. Einsamkeit, Mangel an Liebe, Talent, Geld, alles ist bewältigbar. Aber alles dreht sich ums Sterben. Ich glaube fest an die Gedanken in *The Denial of Death*, dem Buch von Ernest Becker, das ich Diane Keatons Annie in *Der Stadtneurotiker* empfahl.“¹⁴⁷

Im Unterschied zur privaten Diane Keaton wollte die von ihr dargestellte Annie mit Alvys Todesobsession nicht mithalten. Bei der Trennung gibt sie ihm alle Bücher zurück, in deren Titel das Wort Tod vorkommt. Doch durch Alvys übrige Erziehungsversuche entwickelt sie sich weiter. Annie blüht geradezu auf, „we watch Annie develop from nervous country mouse to poised woman and polished singer.“¹⁴⁸ Je selbstbewusster und eigenständiger sie wird, desto komplizierter gestaltet sich allerdings die Beziehung zu ihrem Mentor. Schließlich wird Annie nach einem gelungenen Nachtclubauftritt von dem Musikproduzenten Tony Lacey (gespielt von dem Popsänger Paul Simon) angesprochen, er macht den Vorschlag, sie sollte nach Los Angeles kommen, um ihre Karriere voranzutreiben. Obwohl Allen, Rob und Annie sich nach L.A. auf den Weg machen, kann

¹⁴⁴ Nach der synchronisierten Fassung von *Der Stadtneurotiker* (I.P.)

¹⁴⁵ Becker, Ernest, *Die Überwindung der Todesfurcht*, Olten: Walter-Verlag 1976; (*The Denial of Death*, © 1973 by The Free Press, New York).

¹⁴⁶ Louis Hoffman, Book Review: „The Denial of Death by Ernest Becker“ über www.existential-therapy.com

¹⁴⁷ Björkman, S. 123.

¹⁴⁸ Yacowar, Maurice, *Loser Take All. The Comic Art of Woody Allen*, New York: Continuum 1979, S. 172.

sich Alvy nicht an das Hollywood-Gebaren gewöhnen. Er verachtet die Arbeit seines besten Freundes Rob, der dort inzwischen TV-Soaps produziert, und von einer Karriere Annes in Kalifornien hält er schon gar nichts.

Die beiden hatten nach einer ersten Trennung noch einmal zusammengefunden, doch nun werden die Risse unüberwindlich. Annie verliebt sich in den Musikproduzenten Lacey und übersiedelt nach L.A.. Nach einiger Zeit trennt sie sich wieder von dem Produzenten, geht eine neue Beziehung ein und kehrt nach New York zurück. Alvy seinerseits genießt einige oberflächliche Begegnungen, während derer er oft an Annie denkt, aber keinen Weg zu ihr zurück findet. Zufällig sieht sie er sie eines Tages in New York ein Kino verlassen, in dem der Film *The Sorrow and the Pity* läuft, die Dokumentation von Marcel Ophüls, die er Annie während ihrer gemeinsamen Zeit mehrmals nahe gebracht hatte. Es macht ihn glücklich zu sehen, dass sein Einfluss gegriffen hat, auch wenn die Beziehung gescheitert ist. Alvy und Annie verabreden sich noch einmal, sie bestätigen sich gegenseitig, wie wichtig sie füreinander und für ihre jeweilige Entwicklung gewesen waren, sie trennen sich als Freunde. Die Botschaft, so Diane Keaton in ihrer Autobiographie, war glasklar: Liebe vergeht. „Woody ging ein Risiko ein und ließ das Publikum die Traurigkeit eines Abschieds in einem lustigen Film spüren.“¹⁴⁹ Zuvor hatte Alvy ein erstes Theaterstück verfasst und inszeniert, in dem er aus den Begebenheiten ihrer Beziehung eine Tragikomödie zimmert, die er gut enden lässt. Was im wirklichen Leben nicht gelungen ist, gelingt ihm in der Kunst.

4.2 Essen als Metapher

Fast so viel wie in Allens Filmen geredet wird, wird gegessen; wenn Freunde zusammen im Restaurant sitzen, Paare im Bett vor dem Fernseher essen, während einer Kinovorstellung Mitgebrachtes auspacken, oder aber im großen Familienkreis an Feiertagen aufgetischt wird. Geht man von einer These Nathan Abrams aus, dann hat Woody Allen in seinen Filmen ungewöhnlich viel Gebrauch von Essen als Metapher für vom Essen unterschiedene Aussagen gemacht: „Food or some allusions to food, especially,

¹⁴⁹ Keaton, Diane, *Damals.Heute*, München: btb bei Random House 2011; (*Then Again*, New York: Random House 2011) S. 168.

links the movies across his oeuvre.“¹⁵⁰ Dass Allen Metaphern zu Hilfe nimmt, um bestimmte Aussagen zum Judentum anzuspielen, ist nachvollziehbar, weil davon auszugehen ist, dass seine Filme durch ein vorwiegend außen stehendes Publikum wahrgenommen werden. Richard Blake, der auch über Bergman und katholische Filmemacher wie Coppola und Scorsese veröffentlichte, weiß, dass ein jüdischer Filmemacher von anderen Rezeptionsvoraussetzungen ausgehen muss als etwa Luis Bunuel oder Ingmar Bergman, die beide oft mit weithin bekannten christlichen Symbolen arbeiteten.

Wie für Allen charakteristisch vermischen sich auch bei der Verwendung von Ess-Metaphern wieder Sakrales und Banales. Abrams meint, „Allen manages to mingle high and low, kosher and *treyf* (explicitly nonkosher), in tune with his professed (if often contradicted) existentialist philosophy.“¹⁵¹ In *Der Stadtneurotiker* greift Allen schon in der Anfangsrede an das Publikum zu einer Metapher – allerdings erklärt er hier, was er damit ausdrücken will. Er erzählt den Witz von zwei alten Damen, die in den Catskillbergen urlaube und mit dem Essen in ihrer Unterbringung unzufrieden sind. „Das Essen hier ist wirklich schrecklich“ sagt die eine, „ja“ erwidert die andere, „und noch dazu gibt es immer nur so kleine Portionen.“ Allen macht klar, dass es sich mit dem Leben wie mit dem Essen verhält, es ist schrecklich und trotzdem erscheint es einem zu kurz.

Eine Erinnerung Alvys an die glückliche Anfangszeit mit Annie spielt in der Küche eines Ferienhauses in den Hamptons, wo die beiden versuchen, lebende Hummer einzufangen, um sie in einen großen Topf kochenden Wassers zu werfen. Doch die Hummer gleiten ihnen aus den Händen und sie haben Mühe, diese wieder einzufangen. Nicht nur, dass die Szene zeigt, wie unbefangen und heiter die Liebenden miteinander umgehen, sie verdeutlicht auch, dass der Jude Alvy Annie zuliebe nicht koscheres Essen isst, denn Schalentiere wie Hummer sind im jüdisch traditionellen Speisegesetz Kaschrut, (was so viel wie Tauglichkeit heisst) verboten. Außerdem sieht man, dass Alvy-Allen ängstlicher ist als Annie, er ziert sich und will nicht zupacken, aus Angst in den Scherengriff der Tiere zu geraten. Wer genau hinhört, bekommt aber für die Ängstlichkeit noch eine Begründung mit geliefert: „Was läufst du mir mit dem Scherenkreuzer hinterher! Ich bin nicht scharf

¹⁵⁰ Nathan Abrams, „Digesting Woody: Food and Foodways in the Movies of Woody Allen,“ in: Cultural Studies über: www.bangor.ac.uk/creative_industries/Abrams_Digesting.pdf, abg. 21. 05. 2014, S. 215.

¹⁵¹ Abrams, S. 216.

auf ihn! Unterhalt dich mit ihm, du kannst doch schalentierisch,“ denn für Annie als Nicht-Jüdin sind Schalentiere kein Tabu.¹⁵² Abrams analysiert:

„Shellfish, in particular the king of shellfish, lobster, stands as a code for wanton excess in the symbolic interpretation of kashrut. In this vein, for Allen, lobsters are the symbol of insatiable sexual attraction and sexual liberation.“¹⁵³

Noch weiter zurück in seiner Erinnerung gräbt Alvy eine Szene aus, in der er Annie bei ihrem ersten Auftritt als Sängerin begleitet. Im Nachtclub war die Akustik schlecht und das Publikum unaufmerksam, so dass Alvy Annie anschließend trösten muss. Auf dem Weg zu einem Deli schlägt er Annie vor, sie sollten ihren ersten Kuss gleich auf der Straße hinter sich bringen, damit sie anschließend in Ruhe essen können. So wird es gemacht. Doch dort kommt es zu einer kritischen Situation, als der Kellner die Bestellung aufnimmt und Annie ein Pastrami-Sandwich mit Weißbrot und Mayonnaise bestellt, anstatt, wie es korrekt wäre, mit Roggenbrot und Senf. (Pastrami ist in dünne Scheiben geschnittenes Fleisch, meist Roastbeef, das üppig gestapelt zwischen zwei Brotscheiben serviert wird). Annies Bestellung ist Alvy vor dem Kellner peinlich, er verdreht die Augen, sagt aber nichts. Abrams erklärt:

„The joke works on two levels. While pastrami (despite its Turkish origins) is coded as (New York) Jewish, by asking to have it with mayonnaise on white bread Annie has violated New York Jewish tradition, which „prescribes“ that pastrami must be eaten on rye bread with mustard.“¹⁵⁴

Abrams zieht Zitate der zur damaligen Zeit populären jüdischen Stand-Up-Comedien Milton Berle und Lenny Bruce heran, um deutlich zu machen, wie verbreitet satirische Kommentare hinsichtlich bestimmter Essregeln waren. Berle sagte: „Anytime a person goes to a delicatessen and orders a pastrami on white bread, somewhere a Jew dies.“ Und Lenny Bruce verkündete: „Pumpernickel is Jewish and, as you know, white bread is very goyish.“¹⁵⁵ Dass Annie als Mädchen aus der Provinz nicht weiß, was in der Metropole „in“ ist, und dass sie als „Schickse“ keine Ahnung davon hat, was es mit koscherem Essen auf sich hat, ist für Alvy beides gleich peinlich: die Anspielung funktioniert, ganz egal in welcher Version sie vom Publikum verstanden wird.

¹⁵² *Der Stadtneurotiker*, 17:40 – 18:40.

¹⁵³ Abrams, S. 220.

¹⁵⁴ Abrams, S. 223.

¹⁵⁵ Abrams, S. 223.

Am Wendepunkt des Films sitzt Alvy, der von Annies Großmutter als der Prototyp des jüdischen, linksliberalen New Yorker Intellektuellen in Augenschein genommen wird, gemeinsam mit der Hall-Familie beim Osteressen.¹⁵⁶ Es gibt den obligatorischen Schinken, bei genauem Hinsehen entdeckt man auch die Nachspeise auf dem Tisch, einen Gelee-Pudding, der auf Grund der darin enthaltenen Gelatine extrem unkoscher ist (Gelatine wird aus dem Bindegewebe von Schweinen gewonnen).

In dieser zentralen Tisch-Szene gibt es außer der Peripetie noch ein zweites wesentliches Moment, genau genommen ist es nur eine Sekunde,¹⁵⁷ das symbolisch für den Konflikt vieler Juden steht, die sich unter dem Blick der Nichtjuden stigmatisiert fühlen. Alvy ist für eine Sekunde im Gewand eines ultraorthodoxen Hassiden (orthodoxen Frommen) zu sehen, mit Hut, Schläfenlocken, Bart und schwarzem Kaftan. So fürchtet er als Stereotyp von der Hall-Familie wahrgenommen zu werden.

4.3 Mythos jüdische Authentizität

Mehr als dreißig Jahre nach Erscheinen des Films weist der Journalist Jay Michaelson noch auf die Nachwirkungen dieses flüchtigen Bildes hin:

„American Jews of a certain class and culture have the scene engraved in their memories: Woody Allen’s Alvy Singer in ‚Annie Hall’ at Annie’s goyish parents’ house, suddenly seen through their eyes as a Hasid, in a long black coat and peyes.“¹⁵⁸

Es geht bei der Evozierung der Hassiden, die aus Polen, der Ukraine und Russland in den europäischen Westen und nach Amerika kamen und durch ihre Kleidung und ihr Gebaren auffielen, um die Zuschreibung einer Authentizität, die in Wirklichkeit nur scheinbar authentisch ist. Dennoch sitzt sie, folgt man Michaelson, auch in den Köpfen säkularer Juden als eine Art Verpflichtung fest, wenn diese denken, dass „someone, somewhere, is

¹⁵⁶ Diane Keaton, die eigentlich Diane Hall heisst, und deren Großmutter Vorbild für die antisemitische Film-„Omama“ war, schreibt „Als ich Omama Hall von meiner Oscar-Nominierung erzählte, schüttelte sie den Kopf und sagte: „Dieser Woody Allen sieht viel zu komisch aus, um den ganzen Mist zu glauben, den er da von sich gibt, aber einen Juden kann man sowieso nicht beleidigen, oder?“ S. 177.

¹⁵⁷ *Der Stadtneurotiker*, 44:17 – 44:18.

¹⁵⁸ Jay Michaelson, „The Myth of Authenticity,“ Copyright © The Forward Association, über <http://forward.com/articles/121663/the-myth-of-authenticity>, abg. 31. 08. 2014.

the real Jew, but I'm not it."¹⁵⁹ Diese Komplexität erkennt auch Caspar Battegay, der aus derselben Tischszene folgenden Schluss zieht:

„In der imaginären Figur des traditionellen osteuropäischen Juden wird sichtbar, wie sich der säkulare Intellektuelle von den anderen gesehen glaubt. Sie ist sein Selbstbild im Blick der stigmatisierenden Umwelt. Gleichzeitig aber offenbart und parodiert die Figur die Angst, nicht genug angepasst zu sein. Diese Angst treibt viele Immigranten in ihren neuen Gesellschaften um. Als bedrängende Sorge, den Ewigen Juden nicht abstreifen zu können, stellt sie jedoch für die jüdische Moderne schon seit der Aufklärung ein zentrales Problem dar.“¹⁶⁰

An diesem angeblich authentischen „Image“ arbeiten sich aber auch Israelis wie der Schriftsteller Amos Oz ab, der sich empört, wenn von Orthodoxen und Ultraorthodoxen behauptet wird, Religion sei von der Nationalität nicht zu trennen oder „beide nicht von Traditionen und Brauchtum oder diese wiederum nicht von Kleidung oder Kleidung nicht von Gebräuchen oder Gebräuche nicht von blindem Gehorsam.“¹⁶¹ Oz versteht den Anspruch authentisch sein zu sollen als Erwartung an alle Juden, diese müssten ganz „eigen“ sein und sich keinesfalls wie *Gojim* verhalten („goj“ in der Mehrzahl „gojim“ heißt Fremder oder Nichtjude). Oz erklärt mit süffisantem Unterton, für wie wenig ursprünglich er die Orthodoxen hält:

„Derweil bewegen sie sich durch die Welt in der Kleidung des polnischen Adels aus dem 17. Jahrhundert, singen wunderschöne chassidische Lieder, die auf typisch ukrainische Melodien zurückgehen, und tanzen ekstatische ukrainische Volkstänze. Sie setzen sich mit uns säkularen Juden auseinander – wenn man Glück hat nach der Logik von Maimonides, die auf Aristoteles fußt – oder greifen andererseits die Labilität unserer nationalen Staatstreue mit Argumenten an, die sie dank Rabbi Kook von Hegel bezogen haben. Aber von uns verlangen sie Treue zum Urquell.“¹⁶²

Oz würde Michaelson zustimmen, der verlangt: „The Myth of authenticity, however, has got to go.“¹⁶³ Allen stellt im Film diese Authentizität zur Diskussion, indem er die Gleichsetzung des säkularen Stadtneurotikers mit dem Stereotyp ins Verhältnis setzt.

¹⁵⁹ Michaelson, *ibid.*

¹⁶⁰ Battegay, Caspar, *Judentum und Popkultur. Ein Essay*, Bielefeld: transcript 2012, S. 11.

¹⁶¹ Oz, Amos/Fania Oz-Salzberger, *Juden und Worte*, Berlin: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag 2013, S. 189.

¹⁶² Oz, S. 190.

¹⁶³ Michaelson, *ibid.*

4.4 Textfülle und Filmformat

Aufgrund der vier Oscars, die *Der Stadtneurotiker* 1977 gewinnen konnte (für den besten Film, für die beste Hauptdarstellerin Keaton, für das beste Drehbuch von Allen und Brickman, für die beste Regie Allens), meinte der populäre Print- und TV-Kritiker Roger Ebert, sei das Publikum dermaßen geblendet gewesen, dass niemand beachtete, wie ausufernd und nach üblichen Dramaturgenregeln kontraproduktiv in diesem Film monologisiert und diskutiert wird:

„Because it is just everyone’s favorite Woody Allen movie, because it won the Oscar, because it is a romantic comedy, few viewers probably notice how much of it consists of people talking. simply talking. They walk and talk, sit and talk, go to shrinks, go to lunch, make love and talk, talk to the camera, or launch into inspired monologues like Annie’s free-association as she describes her family to Alvy.“¹⁶⁴

Doch dem Filmwissenschaftler David Bordwell war der damals durchaus unübliche Filmstil positiv aufgefallen, den Allen und Willis geschaffen hatten. Mit dieser Bildsprache konnten laut Bordwell zu der Zeit in den USA tatsächlich nur wenige Filmemacher mithalten, denn im gängigen Hollywoodfilm dieser Zeit waren ausgedehnte Filmsequenzen nicht vorgesehen. Ohne lange Einstellungen waren aber die Textmengen des Drehbuchs nicht unterzubringen, wie es Ebert zur Diskussion gestellt hatte. Entsprechend interessiert sich Ebert für die vergleichenden Statistiken Bordwells, der die Dauer von Takes bei Allen und in Filmen derselben Zeit mit der Stoppuhr gemessen hatte. Der durchschnittliche Wert in *Der Stadtneurotiker* (ASL = average shot length) lag bei 14,5 Sekunden im Vergleich zu zahlreichen im selben Jahr gedrehten Filmen, deren Zeiten ebenfalls gestoppt wurden und deren ASL zwischen 4 und 7 Sekunden lag. (Als Extrembeispiel nennt Bordwell zum Abgleich noch *Armageddon* von 1998 mit einem ASL von 2 und 3 Sekunden, einer Zeiteinheit, die jeden vernünftigen Dialog verunmöglicht). Allen jedoch dehnte diese Werte zugunsten seiner Textmengen mit zunehmender Routine weiter aus: in *Manhattan*, zwei Jahre später als *Der Stadtneurotiker* gedreht, beträgt der ASL bereits 22 Sekunden, in *Mighty Aphrodite* von 1995 steigert sich der ASL sogar auf 33,5 Sekunden.¹⁶⁵ Die Vorliebe für Long Shots sollte zu Allens Markenzeichen werden. Rückblickend resümiert er, dass er mehr und mehr Filme mit wenigen Einstellungen gedreht hat, obwohl er anfänglich aus Unsicherheit noch relativ viele Takes gemacht hatte:

¹⁶⁴ Roger Ebert über www.rogerebert.com/reviews/great-movie-annie-hall 1977.

¹⁶⁵ Ebert, *ibid.*

„Jetzt mache ich ausgesprochen lange Einstellungen. [...] Manche Filme konnten Susan Morse [Allens Cutterin] und ich in einer einzigen Woche fertig stellen, vom Anfang bis zum Ende, weil es nur Master-Shots gab. Die meisten meiner neueren Filme sind ausschließlich auf langen, sehr langen Master-Shots aufgebaut. Vierzig Master-Shots, und der Film ist fertig. Ich bin schon vor Jahren davon abgekommen, unheimlich viel Zelluloid zu verschwenden.“¹⁶⁶

Was seit *Der Stadtneurotiker* überrascht, ist, dass der Gebrauch langer Einstellungen und ausführlicher Dialoge, die einen Film normalerweise nicht besonders „filmisch,“ sondern eher wie die Aufzeichnung eines Theaterstücks erscheinen lassen, diesen Eindruck bei Allen eben nicht hervorrufen: am ehesten ähnelt *Der Stadtneurotiker* in seiner Bewegtheit dem Genre eines Road-Movie für Fußgänger. Dieser Eindruck ist zum einen der Rastlosigkeit von Allens eigener hypermotorischer Filmfigur zuzuschreiben, und zum anderen dem Kameramann Gordon Willis. Auch spiegelt *Der Stadtneurotiker* mit seiner vergleichsweise kurzen Laufzeit von nur 93 Minuten die Energie und das Tempo der Metropole New York wieder. Allen erklärt sich den Duktus seiner Filme einerseits mit seinem von der Musik herrührenden Rhythmusgefühl, andererseits verweist er auf den ihm eigenen Stoffwechsel. Um diesen Zusammenhang zu erklären, erwähnt er den von ihm geschätzten Kollegen Scorsese, dem ein eher gemessenes Tempo eigen ist: „Scorsese mag eben die Zweistundengeschichte oder die Zweistunden-Zehnminutengeschichte,“¹⁶⁷ während Allens Filme schon lang sind, wenn sie eine Stunde und 40 Minuten dauern. Das entspricht Allens Zeitempfinden, denn „nach einer bestimmten Zeit läuft die Geschichte einfach aus. Ja, Filme spiegeln den Metabolismus ihres Schöpfers.“¹⁶⁸

Nun legt *Der Stadtneurotiker* mit seiner vermeintlich natürlichen Alltäglichkeit den Eindruck nah, die walk & talk und die Tisch & Bettgespräche seien in Teilen improvisiert. Das Gegenteil ist der Fall. Den Filmen unterliegt eine Struktur, in der für Zufälligkeiten kein Platz ist. Auch die Gliederung in *Der Stadtneurotiker* ist simpel und symmetrisch: Wenn man den Film in vier Teile teilt, korrespondieren das Ende des 1. Viertels mit dem Anfang des 4. Viertels. In der Mitte des Films findet die Peripetie statt. Was sich bis dahin als Beziehungsgeflecht aufgebaut hat, wird in einer einzigen Sequenz zusammengebracht, um ab da wieder auseinander zu fallen.

¹⁶⁶ Björkman, S. 42, 96.

¹⁶⁷ Björkman, S. 60.

¹⁶⁸ Björkman, S. 60.

Der erste Punkt zeigt die Begegnung von Alvy mit Annie – sie stehen sich am Tennisplatz von Angesicht zu Angesicht gegenüber. In der Mitte des Films ist Alvy zum Osteressen bei Annies Familie eingeladen. Mittels Split-Screen sieht man Annies Familie in der linken Bildhälfte, Alvys Familie sitzt ebenfalls beim Essen zusammen und nimmt die rechte Bildhälfte ein. Laut, lebhaft und streitlustig drängt seine Familie die in gemessenem Plauderton redende Annie-Familie an den Bildrand und beansprucht zwei Drittel der Leinwand. Will heißen: etablierter amerikanischer Mittelstand und Juden aus Brooklyn passen nicht zueinander. Der dritte Punkt zeigt Alvy und Annie dann zeitgleich bei ihrem jeweiligen Psychiater. Statt eines Splitscreens wurde für diese Szene eine unterteilende Mittelwand gebaut. Annie und Alvy haben anders als bei der ersten Begegnung nun einander den Rücken zugekehrt. Links der Wand sitzt Annie dem Analytiker im Sessel gegenüber und klagt über viel zu viel Sex in ihrer Beziehung. Rechts der Wand liegt Allen bei seinem Psychiater auf der Couch, Alvy klagt über zu wenig Sex. Durch die Wandteilung fließen die Reden der beiden – ohne montiert werden zu müssen – ineinander über, was die Bewegung des Auseinanderdriftens verstärkt. Bis zur Trennung ist es dann nur noch ein kurzes Stück.

In *Der Stadtneurotiker* wie auch in den beiden nächsten hier vorzustellenden Filmen gilt es zusätzlich einen Moment des Innehaltens zu registrieren, den Allen jeweils um die 20. Minute der Filmlaufzeit einschaltet. Dieser Moment dient ihm offenbar als eine Art Ansage, er ist zwar nicht der einzige Aha-Augenblick im jeweiligen Film, aber er signalisiert immer eine der Kernbotschaften. Im Fall von *Der Stadtneurotiker* lautet sie: Alvy definiert sich als Gewinner in einer Macho-Konkurrenz. Annie kann von Glück sagen, dass sie Alvy getroffen habe, nörgelt er, nachdem er ihre früheren Liebhaber begutachtet hat.¹⁶⁹ In der Einstellung betrachten Annie und Alvy Szenen aus Annies früheren Beziehungen, einmal ist sie mit einem durchschnittlich nett aussehenden Mitschüler zu sehen, ein andermal mit einem attraktiven Schauspieler. Desser und Friedman denken, dass die Figur des Alvy sich typischerweise entweder überlegen oder minderwertig fühlt: „He feels simultaneously inferior and superior.“¹⁷⁰ Entsprechend verblüffend ist es, wie nah Alfred Adlers Definition dieser psychologischen Auffälligkeit

¹⁶⁹ *Der Stadtneurotiker*, 19:00 bis 20:10.

¹⁷⁰ Desser, Friedman, S. 84.

von „Minderwertigkeitskomplex und Überlegenheitsgefühl“ der Darstellung von Allens „little man“ – Figur kommt:

„Bei jedem, der sich benimmt, als ob er anderen überlegen wäre, dürfen wir ein Minderwertigkeitsgefühl vermuten, das durch ganz besondere Anstrengungen versteckt zu werden verlangt. Es ist, als ob jemand fürchtete, er sei zu klein, und auf den Zehenspitzen ging, um größer zu erscheinen.“¹⁷¹

Weitere konkurrierende Oppositionen, die den Film charakterisieren, kommen dem Gebrauch von Licht zu: sobald Alvy, Annie und Rob in Beverly Hills sind, ist das Licht so gleißend, dass es fast in den Augen schmerzt. Wenn Alvy jedoch, wiederum gemeinsam mit Annie und Rob, eine sentimentale Tour ins Viertel seiner Kindheit nach Brooklyn unternimmt, gerät er dort mit den Freunden in eine Familienszene hinein, die vor dreißig Jahren stattgefunden hat, und in der sich Alvy als Bub über einen leutseligen Onkel ärgert. Diese Bilder scheinen wie von einer goldbraunen Patina überzogen, obwohl die Familie von früher scharf eingestellt ist, und die Zuschauer im Hintergrund sich etwas weniger genau gezeichnet am schattigen Rand aufhalten. Der überwiegende – wesentliche – Teil des Films spielt jedoch in einem milden natürlichen Licht, zumeist Tageslicht bei bewölktem Himmel, das für Allens und Willis' Stil des romantischen Realismus steht. Die Opposition Judentum und Christentum entdeckt Blake in Szenen, die für Alvy Niederlagen bedeuten: an Ostern bei der Hall-Familie, an Weihnachten, als Alvy, Rob und Annie in dem grotesk weihnachtlich geschmückten sonnigen Los Angeles ankommen, sowie in der Szene der ersten Trennung, während der ein geschmückter Christbaum im Hintergrund steht: „Christian imagery consistently provides the background for his failures in Alvy's life.“¹⁷²

Abgrenzende Gegensätze ergeben sich weiters aus der Liebe von Allen und seiner Filmfigur zu New York, der Stadt mit dem größten jüdischen Bevölkerungsanteil, die Allen-Alvy stets zur Identitätsbestimmung dient. Kinne meint einen eher emotionalen Bezug zu erkennen, der aber zugleich Allens Opposition zu Hollywood unterstreicht:

„Viele Regisseure jüdischer Abstammung – so auch Sidney Lumet – fühlten sich der Ostküstenmetropole ohnehin so verbunden, dass sie dort den geeigneten Handlungsort für ihre Projekte sahen, weil er ihnen zudem eine persönliche Identifikation erlaubte. Schließlich darf der Faktor nicht unterschätzt werden, dass man sich in New York, wo

¹⁷¹ Adler, Alfred, *Wozu leben wir?* Frankfurt am Main: Fischer 1979, S. 48,49.

¹⁷² Blake, 68.

mehr Juden wohnen als in irgendeiner Stadt außerhalb Israels, offener und ohne Angst vor Diskriminierung zu seiner Jüdischkeit bekennen kann.“¹⁷³

Woody Allens Rollen als Alvy Singer, später als Mickey Sachs und als Cliff Stern zelebrieren ihre symbiotische Beziehung zu New York. Die Metropole steht diesen Filmfiguren für Urbanität im Gegensatz zur Provinz, Intellekt im Gegensatz zur vermeintlichen Schlichtheit der White Anglo-Saxon Protestants. Sie steht für sexuelle Freizügigkeit gegenüber evangelikaler Prüderie, für die widerständige Nervosität der Allen-Figur gegenüber der Bequemlichkeit mancher seiner WASP-Mitspieler.¹⁷⁴

¹⁷³ Kinne, S. 483.

¹⁷⁴ Woody Allen: „Ich ziehe aus New York eine einzigartige urbane Sensibilität. Es gibt da einen ganz bestimmten Rhythmus, der sich schwer beschreiben lässt. Und natürlich jede Menge herrlicher Neurosen. Ich bin in der Bronx geboren, in Brooklyn aufgewachsen und lebe seit Jahren in Manhattan. Ich bin sozusagen New-York-imprägniert. Und ganz gleich, wo ich mich auf der Welt befinde – eigentlich bin ich in New York.“ Entn. aus Ulrich Lössl, „Woody Allen: ‚Jeder Film ist eine Therapie‘“ in: www.spiegel.de/kultur/kino, abg. 31. 05. 2014.

Exkurs: Repräsentation von Juden im US-Film 1947-1977

Jack Warner von den Warner Brothers. erklärte Sidney Lumet, dem er die Regie des Films *Die Liebe der Marjorie Morningstar* nach dem 1955 erschienenen Bestseller von Herman Wouk (berühmt seit *Die Caine war ihr Schicksal*) anvertrauen wollte, dass dieser Film keinesfalls mit jüdischen Schauspielern besetzt werden darf. Das erschien insofern erstaunlich, als Warner und seine Brüder von Warner Brothers Kinder jüdischer Einwanderer aus Polen sind, Lumet Sohn des jiddischen Schauspielers Baruch Lumet und Wouk Sohn aus streng orthodoxer Familie. Titelfigur des Romans ist ein junges Mädchen aus New Yorks orthodoxem Milieu. Dem erstaunten Lumet erklärte Warner: „Sehen Sie, Sidney, wir möchten keinen Film, der nur ein kleines Publikum anspricht. Wir wollen etwas Universaleres.“¹⁷⁵ Lumet lehnte ab und flog mit der nächsten Maschine zurück nach New York, von wo ihn Jack Warner nach Kalifornien hatte einfliegen lassen.¹⁷⁶

Wie Michael Taub feststellt, hatten sich die Warners und andere jüdische Hollywoodmogule schon seit den 1920er und 1930ern sehr zurückhaltend gegeben, wenn es um jüdische Themen für den Film ging. „While recognizing the need to speak out, they were concerned with what it would do to their image,“¹⁷⁷ erklärt Taub, er sieht den Grund dafür vor allem im Bestreben nicht aufzufallen, und sich nach Möglichkeit in den amerikanischen Mainstream einzufädeln:

„Determined to become part of mainstream America, „one of the boys“ so to speak, the last thing they wanted was to be viewed as outsiders, critics of a system that has brought them success and power beyond the wildest imagination of Jews elsewhere in Diaspora.“¹⁷⁸

Doch, wie auch immer die Vermeidungsstrategien gehandhabt wurden, es ließ sich letztlich nicht vermeiden, jüdische Identität dem nicht jüdischen Umfeld erklärend darstellen zu müssen. So schreibt Lila Corman Berman, „few Jews could navigate modernity without considering how to talk about being Jewish to non-Jews.“¹⁷⁹ Wenn Intellektuelle oder Rabbis unmöglich für eine Gesamtheit von Juden sprechen konnten, so war entgegen anderer Erwartungen, auch das Kino nicht der massentaugliche Platz, wo ein adäquates

¹⁷⁵ Lumet, Sidney, *Filme machen. Vom Drehbuch zum fertigen Film*, Berlin: Autorenhaus 2006, S. 68.

¹⁷⁶ Vgl. Lumet, S. 69.

¹⁷⁷ Taub, S.VII.

¹⁷⁸ Taub, S.VII.

¹⁷⁹ Berman, Lila Corman, *Speaking about Jews*, Berkeley: University of California Press 2009, S. 2

jüdisches „Image“ hätte transportiert werden können. Bis in die 1990er Jahre, während derer sich in Kino und Fernsehen ein selbstbewusstes Judentum durchsetzte, entsprach die Repräsentation von Juden im US-Film standardisierten Klischees, die Nathan Abrams folgendermaßen kategorisiert: Entweder ist der Jude komplett verborgen, oder er ist idealisiert und wird von einem nicht jüdischen Schauspieler verkörpert (z.B. Charlton Heston als Moses in *Die zehn Gebote*, 1956), als drittes nennt Abrams die alten Stereotype (wild gestikulierende Ghetto-Exoten, religiöse Fundamentalisten, Superreiche) und als viertes den Juden als gedemütigtes Opfer.¹⁸⁰ Ivan Kalmar fügt den Kategorien noch ein Gegen-Stereotyp hinzu, den jüdischen Proletarier. „The Jewish Proletarian is, to put it plainly, a poor Jew. The two major subtypes of this counter-image are the following: The Fiddler and The Brooklyn Jew.“¹⁸¹ Nach Kalmar dient ein Gegen-Stereotyp zum Abbau von Ressentiments, weil volkstümliche Figuren wie Tevje, der Milchmann („wenn ich einmal reich wär“) nicht bedrohlich, sondern harmlos und sogar liebenswert wirken können. Der oder die Brooklyn-Juden sieht man als lebhaft große Familie dargestellt, die Mutter überlastet, der Vater fährt Taxi oder geht sonst einer Gelegenheitsarbeit nach, Kalmar schreibt, „they, too, are certainly not rich.“¹⁸² In *Der Stadtneurotiker* stellt Allen Alvy Singers Familie so dar, desgleichen seine Familie Needleman in *Radio Days*. Doch einige unübliche Varianten überraschten in der Zeit zwischen 1947 und 1966, angefangen mit dem Film *Gentleman's Agreement* von 1947.

a)Gregroy Peck in *Gentleman's Agreement*, deutsch: *Tabu der Gerechten*, Regie: Elia Kazan,USA, 1947.

In diesem Film geht es um einen Journalisten, dargestellt von Gregory Peck, der den Auftrag bekommt, eine Reportage über Antisemitismus zu schreiben. Der Journalist findet zunächst keinen Einstieg in die Thematik und kommt schließlich auf die Idee, sich als Jude auszugeben, seinen Namen von Philip Green auf Greenberg umzuändern und sich auf den Weg durchs Land zu machen, um Erfahrungen zu sammeln, dahingehend, wie ein Jude behandelt wird. Damit gerät nicht nur er, sondern auch sein kleiner Sohn (Green ist allein erziehender Vater) in Schwierigkeiten. Es werden keine drastischen Szenen vorgeführt, Green wird ein Hotelzimmer verweigert, sein Protest führt zu peinlichen Disputen, Green sitzt mit einem Freund, der wirklich Jude ist, in einem Restaurant, und beide werden von

¹⁸⁰ Nathan Abrams, „My religion is American: A Midrash on Judaism in American Films, 1990 to the Present,“ über www.bangor.ac.uk, abg. 19. 05. 2014.

¹⁸¹ Kalmar, S. 148, 149.

¹⁸² Kalmar, S. 149.

einem Betrunkenen übel angepöbelt, Greens Sohn wird aus der Sportmannschaft ausgeschlossen, die Vermieterin macht der kleinen Familie (Greens Mutter, Green und seinem Sohn Tom) Schwierigkeiten und würde sie gern kündigen. Greens Geliebte Kathy ist nah dran, sich von ihm zu trennen. Im Film erfährt das Publikum von subtilen Vorurteilen im vermeintlich aufgeklärten Umfeld. Es muss jedoch seltsam gewesen sein, dass vom Holocaust (den Namen gab es damals noch nicht) keine Rede war, als ob es den Genocid nicht gegeben hätte, obwohl er 1947 in Amerika bekannt gewesen war. Bartov schreibt:

„Moreover, it is again striking that a film made only two years after the fall of Nazism makes so little reference to the genocide of European Jewry, compared to which the phenomenon of „restricted“ hotels common in certain part of the United States at the time seems hardly worth mentioning.“¹⁸³

Was Bartov ebenfalls nachdenklich macht, ist die Tatsache, dass der gut aussehende, stattliche Peck als Jude den Film gleichzeitig stärkt und schwächt: „If all Jews were like Phil, would there still be antisemitism? Is there also room for a Jew who *does* look ‚like a Jew?‘“¹⁸⁴ Dass Phil Green am Ende wieder aus der angenommenen Rolle aussteigt, erscheint seiner Liebsten eine große Erleichterung, obwohl sie, die zuvor Ressentiments gegen Juden gehegt hatte, nun eines Besseren belehrt ist. Bartov ironisiert die Titelgebung des fertiggestellten Reportageauftrags:

„Phil even comes up with the title right away: „I was Jewish for Six Months,“ although the final article he produces is titled, „I was Jewish for Eight Weeks.“ Anything longer than that, it seems, would have caused irreparable damage to his stormy relationship with Kathy, who is torn between the lingering antisemitism of her New England circle and her love for Phil.“¹⁸⁵

b) Paul Newman in *Exodus*, Regie Otto Preminger, USA, 1960.

Regisseur Otto Preminger überraschte seinerseits das Filmpublikum mit der Gestalt eines bildschönen jüdischen Widerstandskämpfers, dargestellt von Paul Newman, dem es gelang das Schiff „Exodus“ mit hunderten jüdischen Flüchtlingen gegen den Willen der Engländer 1947 von Zypern in das britische Mandatsgebiet Palästina zu schleusen und in Folge die Gründung des Staates Israel voran zu treiben. Ben Gurion soll über die

¹⁸³ Bartov, S. 37.

¹⁸⁴ Bartov, S. 41.

¹⁸⁵ Bartov, S. 40.

Buchvorlage von Leon Uris gesagt haben: „As a literary work it isn't much. But as a piece of propaganda, it's the best thing ever written about Israel.“¹⁸⁶ Dass Paul Newmans Vater Jude war, erschien Preminger ein gelungener Coup, denn damit konnte er die überraschende Präsentation des heldenhaften, „arisch“ aussehenden Juden Ari Ben Canaan bestens positionieren. Für amerikanische Juden sollte der Film einen regenerativen Effekt haben, denn, „*Exodus* is about Jewish empowerment in a Jewish world that was yet emerging from the ashes of its destruction in Europe, and in America from high levels of anti-Semitism and discrimination.“¹⁸⁷ In einer denkwürdigen Szene wird das Ausmaß der gängigen Ressentiments plakativ vorgeführt, wenn Newman in seiner Tarnung als britischer Offizier mit einem Offizierskameraden darüber diskutiert, wie leicht es ist, einen Juden zu identifizieren, da die Hälfte ja ohnehin Kommunisten seien, die andere Hälfte Pfandleiher, zudem riechen sie schlecht und – so der Offizierskamerad – ich erkenne sie schon von weitem auf einen Blick. Newman-Canaan gibt in dem Moment vor, dass ihm etwas ins Auge geraten sei, und bittet den Kameraden, sein Auge genau zu untersuchen, was dieser tut. Dieser findet jedoch aus nächster Nähe nichts Jüdisches an seinem jüdischen Gegenüber. Bartov schreibt: „This is a gratifying moment for American Jews just as it is for Zionist sentiments.“¹⁸⁸ Bartov registriert jedoch auch die implizit problematische Komponente, „the film treads risky territory with this dissimulation of identity, a mayor component of the antisemitic discourse.“¹⁸⁹ Alle wenn und abers berücksichtigt, meint Bradley Burston das Positive überwiegen zu sehen: „It's hard to underestimate the impact of this book – along with the Paul Newman film – on an generation of Americans and beyond.“¹⁹⁰

c) Kirk Douglas in *Cast a Giant Shadow*, deutsch: *Der Schatten des Giganten*, Regie Melville Shavelson, USA 1966.

Sechs Jahre später schlüpft Kirk Douglas, der *Odyseus* von 1954, der *Wikinger* von 1958 und der *Spartacus* von 1960 in die Rolle des jüdisch-amerikanischen Oberst David Daniel „Mickey“ Marcus, der dem neuen Staat Israel während des israelisch-arabischen Kriegs von 1948 half, eine Armee aufzubauen, und der versehentlich von einem Israeli getötet

¹⁸⁶ Bradley Burston, „The „Exodus“ effect; The monumentally fictional Israel that remade American Jewry,“ Haaretz, 9. 11. 2012, über www.haaretz.com/weekend/the-exodus-effect, abg. 22. 10. 2014.

¹⁸⁷ Burston, *ibid.*

¹⁸⁸ Bartov, S. 192.

¹⁸⁹ Bartov, S. 192.

¹⁹⁰ Burston, „The Exodus effect,“ www.haaretz.com.

wurde, weil er sich nicht auf Hebräisch zu erkennen geben konnte. Die Geschichte erzählt eine wahre Begebenheit, Mickey Marcus hatte es gegeben, er war 1901 in der Lower Eastside Manhattans zur Welt gekommen, in Brooklyn zur Schule gegangen, seine Eltern hießen Mordechai Marcus und Leah Goldstein und waren aus Rumänien zugewandert. Kirk Douglas teilt, wie seiner Autobiographie *Weg zum Ruhm*¹⁹¹ von 1988 zu entnehmen ist, Bartovs Meinung zum nicht wirklich gelungenen Film dahingehend, dass dieser als All-Star-Film (u.a. Yul Brynner, Frank Sinatra, John Wayne) überladen war. Durch die unspezifische Zugewanderte des Regisseurs Mel Shavelson vermochte der Film weder in Israel noch in Amerika zu überzeugen: „Obwohl Mel Jude ist, war er doch nicht jüdisch genug. Der Film hätte von einem Mann mit tiefer Überzeugung in Szene gesetzt werden müssen,“¹⁹² erinnert sich Douglas. Im Zusammenhang mit dieser Arbeit interessiert hier das Image des heldischen Juden, in diesem Fall des amerikanischen Obersten, der von Douglas selbst dargestellt wird, der schreibt, „als Mickey Marcus den Israelis hilft, entdeckt er sein eigenes Judentum und bekennt sich zu ihm.“¹⁹³ Douglas fährt fort:

„Es ist auch das Thema meines Lebens. Vor Jahren hatte ich versucht zu vergessen, dass ich Jude bin. Ich erinnere mich, wie ich damals gesagt habe: ‚O nein, ich bin nur halb jüdisch, um das Stigma zu verkleinern.‘“¹⁹⁴

Über seinen Vater Herschel Danielovitch berichtet Douglas, dass dieser in Russland Pferdehändler gewesen war, in Amerika Lumpensammler wurde und mit Sperrmüll gehandelt hat.¹⁹⁵ Später wurde Kirks Vater mit Nachnamen Demsky genannt, und Kirk, dessen Vorname Issur ist, hieß eine Zeit lang Issur Demsky bevor sich der Schauspieler als Kirk Douglas einen Namen gemacht hatte.

Hinsichtlich *Der Schatten des Giganten* teilt auch Nathan Abrams Bartovs und Douglas' kritische Sicht. Abrams verteidigt seine These zum „Jewish Turn,“ den er mit Beginn der 1990er behauptet, indem er seiner Studie den Titel gibt: „ ‚My religion is American:’ A Midrash on Judaism in American Films, 1990 to the Present.“¹⁹⁶ Der Ausspruch „my religion is American“ gilt für die Repräsentation jüdischer Personen vor 1990 und stammt aus dem Film *Der Schatten der Giganten*. Douglas sagt ihn in der Rolle des Mickey

¹⁹¹ Douglas, Kirk, *Weg zum Ruhm*, © 1988 Verlag Ullstein, Berlin; *The Ragman's Son*, Simon and Schuster: New York, Copyright © 1988 by Kirk Douglas; (*Weg zum Ruhm*, © 1988 Verlag Ullstein GmbH Berlin), S. 371.

¹⁹² Douglas, S. 371.

¹⁹³ Douglas, S. 371.

¹⁹⁴ Douglas, S. 371.

¹⁹⁵ Vgl. Douglas, S. 241.

¹⁹⁶ Abrams, siehe Fußnote 179.

Marcus, der weiter ausführt: „My religion is American. I went to Temple at thirteen for my Bar-Mitzvah, and once it was over, I was done with the Jews.“¹⁹⁷ Abrams bezieht sich auf die Befindlichkeit amerikanischer Juden jüngerer Generationen ganz allgemein sowie auf den Plot, der den Film-Marcus letztlich doch dazu bewegt, in sein etabliertes amerikanisches Zuhause zurückkehren zu wollen (was nicht gelingt). Diese Ansage mag als paradigmatisch angesehen werden: Hinsichtlich der Bar-Mitzvah galt auch in Woody Allens Jugend, dass er auf Initiative des Elternhauses nach der normalen Schule nachmittags in die Religionsschule, den Cheder, gehen musste bis zu seiner Bar-Mitzvah. Lax berichtet über den jungen Allan Stewart: „Freitag nachmittags fand kein Hebräischunterricht statt und an manchen anderen Tagen schwänzte er einfach,“ unter anderem um ins Kino gehen zu können.¹⁹⁸ Der Biograph zitiert Allen ausführlicher:

„Die Synagoge ließ mich kalt. Ich war nicht am Seder interessiert, ich war nicht am Cheder interessiert, ich war nicht am Judentum interessiert. Es bedeutete mir einfach nichts. Weder schämte ich mich dessen, noch war ich stolz darauf. Es war mir gleichgültig. Ich machte mir nichts daraus. Es war einfach nicht mein Interessensgebiet. Ich machte mir etwas aus Baseball und Filmen.“¹⁹⁹

Für den als nächstes zu besprechenden Film *Hannah und ihre Schwestern* erscheint Allens Anmerkung zum Katholizismus gegenüber Lax noch von Bedeutung: „Mit Sicherheit hatte ich auch kein Interesse am Katholizismus oder an irgendeiner der anderen nichtjüdischen Religionen.“²⁰⁰

¹⁹⁷ Abrams, S. 212.

¹⁹⁸ Lax, S. 42.

¹⁹⁹ Lax, S. 49.

²⁰⁰ Lax, S. 49.

5 New Yorker Lebenskrisen und Liebeswirren

Zwischen dem Film *Hannah und ihre Schwestern* und *Der Stadtneurotiker* hatte Woody Allen sieben Filme gedreht, die von Publikum und Kritik teils gut, teils enttäuscht aufgenommen wurden. Obwohl er immer in New York drehte, spielte die Stadt in diesen Filmen nicht die Hauptrolle. Mit *Hannah und ihre Schwestern* verbindet Allen nun *Der Stadtneurotiker* und *Manhattan* zu einer New York-Trilogie. Endlich behauptet sich die Stadt wieder im Mittelpunkt. Der Film, der sich aus 21 etwa gleich langen Episoden zusammensetzt, zeigt seine Protagonisten auf Straßen, in Restaurants, in einem großbürgerlichen Appartement, im Greenwicher Künstleratelier, in einer Buchhandlung, in der Metropolitan Opera, in einer Kirche und wie immer im Kino. Allen bindet den Zuschauer erneut in das von ihm geliebte Milieu, in die schon vertrauten Alltagsnöte der Theater-, TV und Kunstschaffenden Manhattans ein. Kein Wunder, dass Pauline Kael feststellt, Allen schaffe „a new canto in his ongoing poem to love and New York City which includes *Annie Hall* and *Manhattan*.“²⁰¹ Dass Allen die Schönheit „seiner“ Stadt vermitteln will, zeigt der innehaltende Moment in der 20. Minute: Holly (Dianne Wiest), die mittlere Schwester, und ihre Freundin April (Carrie Fisher) sitzen im Auto des Architekten David (Sam Waterston), der die beiden zu einer Besichtigungstour eingeladen hat. Von hochdramatischer Orchestermusik begleitet fahren sie los, und David erklärt den in ihn verliebten jungen Frauen bemerkenswerte klassizistische Hochhausfassaden, Stukkaturen, Art-Deco-Elemente. Der in New York lebenden Kael missfiel allerdings Allens pädagogischen Eifer, „I could have done without the quick tour of Manhattan’s architectural marvels that’s included in the movie.“²⁰² Obwohl die Stadtbesichtigung für den Zuschauer im Kino durchaus eindrucksvoll ist, mag auch Kael recht gegeben werden, die zu bedenken gibt, dass „Woody Allen can’t seem to get rid of a streak of draggy pedantry; he’s still something of a cultural commissar.“²⁰³

In *Hannah und ihre Schwestern* beweist er sich nicht nur als Stadtexperte, er ist auch Musikkenner, der Popmusik verachtet und Jazz verehrt, er tadelt den Maler Frederick (Max von Sydow), weil der wiederum nur die Hochkultur und nichts anderes gelten lässt, außerdem kann er in der Rolle des Mickey gegen bessere Wissen das Belehren seiner Liebsten nicht lassen, wie zuvor schon in *Der Stadtneurotiker* Annie und in *Broadway*

²⁰¹ Kael, S. 1095.

²⁰² Kael, S. 1097.

²⁰³ Kael, S. 1096, 1097.

Danny Rose Tina, gerät in *Hannah und ihre Schwestern* seine zukünftige Frau Holly unter seine schulmeisterliche Obhut. Die eleganteste Imponiergehabe-Szene gönnt Allen jedoch dem Architekten David, der sowohl Holly wie deren Freundin April in Abständen in seine Loge in der Metropolitan Opera ausführt, und sie dort mit Rotwein bewirtet, während es auf der Bühne hochdramatisch zugeht. (Dies ist eine Reminiszenz an Allens Großvater Isaac Konigsberg, der dort über Jahre eine feste Loge gemietet hatte).

Allen liebt seit jeher Tschechow, dem der Film mitunter atmosphärisch nahe kommt. Doch für seine Kapiteleinteilung, die er – wie einst im Stummfilm üblich – durch Zwischentitel markiert, zitiert er Tolstoi, „The only absolute knowledge attainable by man is that life is meaningless.“ Allen baut für diesen Film eine mosaikartige Struktur auf, in der Personen kommen und gehen, es werden Fahrten ausgelegt, die meist in die Irre führen. Der Handlungsverlauf wird jedoch zusammengehalten, weil Allen als TV-Produzent Mickey Sachs etwa in jeder dritten Episode mit oder ohne eine der anderen handelnden Personen in Erscheinung tritt. Zur Grundstruktur hatte sich Allen kurz zuvor durch die Lektüre von Leo Tolstois *Anna Karenina* inspirieren lassen:

„Ich mag Romane wie *Anna Karenina*, wo man ein kleines Stück der Geschichte eines Menschen mitbekommt und ein kleines Stück von jemand anderem und dann noch von jemand anderem und dann wieder zurück zur ersten Person, zur zweiten ... das gefällt mir, ich wollte damit experimentieren.“²⁰⁴

Dass keine der vielen Figuren eine Hauptperson ist, trägt zur Verschlungenheit der Handlungswege bei: es passieren eigentlich nur kleine Dinge, so dass der Film keinen erzählbaren Spannungsbogen zur Verfügung stellt. Auch der von Allen gespielte Mickey Sachs ist keine zentrale Figur. Jedoch erreicht Allen durch den Takt, den sein eigenes Auftreten vorgibt, sowie durch die umsichtige Platzierung der drei Schwestern einen gewissen vorwärts drängenden Erzählfluss, wie ihn auch die Filmwissenschaftlerin Kristin Thompson erkennt:

„At least one of the three sisters appears in every scene in which Mickey is not present. Thus, although a scene may not relate directly to the ones that precede and follow it, we still develop a sense that the action is moving among the characters in turn and that the plotlines are progressing in a parallel fashion. The film's title points out to this strategy.“²⁰⁵

²⁰⁴ Björkman, S. 175.

²⁰⁵ Thompson, Kristin, *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*, Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts 1999, S. 313.

Den Rahmen der Handlung bilden Familientreffen, die alle Jahre zu Thanksgiving in Hannahs großem Appartement stattfinden. Zwischen den jährlichen Treffen spielt sich die Handlung ab.

5.1 Hannah und ihre Schwestern– ein Reigen

Elliot (Michael Caine), Hannahs Mann ist verliebt in Hannahs jüngere Schwester Lee (Barbara Hershey), eine Literaturstudentin, die wegen ihres Alkoholproblems zu den Anonymen Alkoholikern geht. Trotz seines schlechten Gewissens und anfänglich tölpelhafter Annäherungsversuche kommt es zu einer Affäre, die aber nach einiger Zeit beendet wird und es Elliot ermöglicht, im vertrauten Heim zu bleiben. Lee lebt mit dem exzentrischen Maler Frederick (Max von Sydow) zusammen, der durch den Schauspieler von Sydow Allens direkte Anspielung auf den von ihm verehrten Ingmar Bergman „verkörpert.“ Frederick vertritt in diesem Film die ausschließlich düster-pessimistische Sicht auf die Welt, ein Aspekt, der sonst Allens Part ist („es wundert mich, dass so was wie der Holocaust nicht viel öfter stattfindet“ sagt Frederick nach Ansicht einer TV-Dokumentation über Auschwitz). Die tollpatschige Unbeholfenheit der Allen-Persona vergibt der Regisseur Allen hingegen an den zögerlich agierenden Elliot. So bleiben ihm als Mickey die aus *Der Stadtneurotiker* bereits bekannten Probleme der Todesobsession und die Glaubensfrage: „Religious and existential matters are an ongoing concern for Allen and he expresses this, to the viewer’s great delight, in his art,“ schreibt die Religionswissenschaftlerin Johanna Petsche.²⁰⁶

Die sanfte Lee zeichnet eine gewisse Bedürftigkeit nach Führung aus. Der viel ältere Maler hatte sie „geformt,“ nach der Trennung von ihrem „Erzieher“ Frederick und von ihrem Liebhaber Elliot, heiratet sie einen jungen Literaturprofessor, der sie weiter „bildet“ und fortan unter seine Fittiche nimmt. Die Schwester Holly hat es am schwersten, sie konsumiert vorübergehend zu viel Kokain, schwankt von einer Berufsidee zur nächsten, ein erstes Rendezvous zwischen Holly und Mickey endet im Desaster, ein weit später

²⁰⁶ Johanna Petsche, „Religion, God and the Meaningless of it all in Woody Allen’s Thought and Films,“ über www.academia.edu/29. 06. 2010, abg. 22. 07. 2014.

angesiedeltes ebnet den Weg zur Ehe, Mickey und seine frühere Schwägerin werden heiraten. Hannah (Mia Farrow) als die Titel gebende Figur, erfüllt die Rolle einer bodenständigen Matriarchin, sie ist eine erfolgreiche Schauspielerin, Mutter zweier Buben und zum zweiten Mal verheiratet. Sie bemuttert nicht nur ihre unstabilen Schwestern, sondern auch ihre stets streitenden Eltern sowie letztlich ihren Mann, den Makler Elliot. Mickey ist ihr geschiedener Mann. Der Scheidungsgrund war letztlich seine Unfruchtbarkeit, David Biale spricht hinsichtlich dieses Motivs von „the myth of the impotent American Jew“.²⁰⁷ Hannah und Mickey hatten einen Freund um eine Samenspende gebeten, nachdem Zwillinge geboren wurden, scheint sich das Paar jedoch auseinander gelebt zu haben. Auf diesen Aspekt wird im Film nicht eingegangen, es ist lediglich klar, dass Mickey beim ersten familiären Thanksgiving nicht zugegen ist.

Allen nutzt das Spiel mit der maskulinen Unzulänglichkeit doppelt, weil er damit zum guten Schluss von *Hannah* einen Überraschungseffekt platzieren kann, wenn Mickey dann doch noch Vater werden wird. Das Stereotyp des impotenten amerikanischen Juden – im Gegensatz zum „sexually and militarily potent Israeli“²⁰⁸ – scheint im Amerika der 1980er Biale zufolge im Mainstream angekommen zu sein, will heißen: das Stereotyp gilt schon als gängiger Witz.²⁰⁹ Dass Mickey beim finalen Thanksgiving also von seiner Ex-Schwägerin und jetzigen Ehefrau Holly gesagt bekommt, dass sie schwanger ist, erbringt einerseits einen Gag und andererseits liefert es ein Happy End nach Hollywood-Machart. Im Rückblick bedauert Allen allerdings, dass er das Ende nicht offener gestaltet hat:

„Ich habe die Geschichte am Ende ein wenig zu ordentlich zusammengebunden. Ich hätte am Ende ein bisschen weniger glücklich sein sollen, als ich war, [...] Ich hätte die Geschichte offener ausklingen lassen, hätte nicht so viel auflösen sollen. Das ist eine Angewohnheit, die aus meinem familiären Hintergrund und aus den amerikanischen Filmen stammt, man will immer eine befriedigende Lösung finden. Es muss kein Happy End sein, aber irgendwie befriedigend. Aber in meinen späteren Filmen habe ich immer weniger Lösungen angeboten.“²¹⁰

Aber genau diese trautes Glück versprechende Geste am Ende mag neben der opulenten Bildsprache der Grund dafür gewesen sein, dass *Hannah und ihre Schwestern* einer von

²⁰⁷ Biale, David, *Eros and the Jews. From Biblical Israel to Contemporary America*, Copyright © 1992 by Basic Books, S.205.

²⁰⁸ Biale, S. 205.

²⁰⁹ Vgl. Biale, „The Jew as sexual shlemiel has its roots in the Yiddish theater of the Lower East Side of New York, in the comedy of the borsht belt in the Catskill Mountains, and in the anti-heroes of fin de siècle Hebrew and Yiddish literature.“S. 205.

²¹⁰ Björkman, S. 176.

Allens kommerziell erfolgreichsten Filme geworden ist und drei Oscars gewann, einen für die beste weibliche Nebenrolle für Dianne Wiest, der zweite ging an Michael Caine für die beste männliche Nebenrolle, der dritte an Allen für das beste Drehbuch. Allens halbherzige Konzession an den Hollywood-Stil wurde von der Kritik unterschiedlich bewertet, von Kael bedauernd: „All the vital vulgarity of Woody Allen’s early movies has been drained away here,“²¹¹ von der Rezensentin Molly Haskell hingegen begeistert, „Woody Allen’s view of white-bread America has become more and more that of the insider, the honorary family member.“²¹² Die namhafte Kritikerin Haskell meint es wohl gut, wenn sie Allen als Ehrengast in der white-bread-Gesellschaft angekommen wissen will, es ist jedoch fraglich, ob diese Auszeichnung nicht etwas Herablassendes an sich hat. Hannah Arendt hatte erklärt, dass Juden wenig tun konnten, um ihre Position als Parias zu verändern, jedoch war es ihre individuelle Entscheidung, wenn sie Parvenus wurden, was Arendt zufolge die falsche Wahl ist.²¹³ Liliane Weissberg analysiert Arendt dahingehend:

„Ein Paria konnte klarer über die Gesellschaft reflektieren als jemand, der in der herrschenden Gesellschaft fest eingebunden war; er konnte zum eigentlichen Kritiker der Gesellschaft und der sozialen Ordnung werden. Arendt zufolge sollten Juden diese Position als Außenseiter nicht zurückweisen, sondern *bewusste Parias* werden; sie sollten sich als Juden zu erkennen geben. Damit würden Juden eine politische Position beziehen, Verantwortung übernehmen, und in gewisser Weise auch zum moralischen Gewissen der Gesellschaft, in der sie leben, werden.“²¹⁴

Abgesehen vom möglicherweise vermessenen Anspruch, moralisches Gewissen der umgebenden Gesellschaft sein zu wollen, gebietet es Arendt folgend die nüchterne Abkehr von Illusionen hinsichtlich Zugehörigkeit und Akzeptanz, den Abstand von der Mehrheitsgesellschaft zu wahren. Auch Aviva Cantor Zuckoff kommt in ihrem Aufsatz „Oppression of America’s Jews“ zu einem vergleichbaren Schluss:

„The Jew who gives up his distinctiveness is indeed „rewarded“: he is allowed to rise on the socio-economic ladder. He is not, of course, allowed to cross the boundary into the ruling elite, but is kept tantalized with this prospect. In this state of anticipation and frustration he is scared to do anything that will jeopardize his chances and is thus even more susceptible to exploitation and less willing to acknowledge the existence of hostility.“²¹⁵

²¹¹ Kael, S. 1097.

²¹² Molly Haskell, „Woody Allens Hannah and Her Sisters“, *Washington Post*, 8. 11. 1987, über: www.highbeam.com/doc/IP2-1353214.html, abg. 26. 09. 2014.

²¹³ Weissberg, Liliane, *Hannah Arendt, Charlie Chaplin und die verborgene jüdische Tradition*, Graz: Leykam 2009, S. 17.

²¹⁴ Weissberg, S. 18.

²¹⁵ Aviva Cantor Zuckoff, „Oppression of America’s Jews“, in: Staub, Michael E. (Hg.), *The Jewish 1960s. An American Sourcebook*, Hanover and London: University Press of New England 2004, S. 250.

5.2 Auf Leben und Tod

Bei Mickey wird in der sechsten Filmepisode eine Hörstörung festgestellt, die ihn alarmiert und laut ärztlicher Auskunft schlimmstenfalls ein Gehirntumor sein könnte. Daraufhin gerät er in Panik, schmeißt seinen Beruf als erfolgreicher TV-Produzent hin, und versucht, seinem Leben einen bisher nicht gekannten Sinn abzugewinnen. Trotz der Harmlosigkeit, die sich hinsichtlich der Krankheit schließlich herausstellt, wird Mickey klar, dass der Tod unabwendbar und lediglich aufgeschoben ist. Er muss sich von nun an mit einem Leben, das auf den Tod ausgerichtet ist, arrangieren. In seiner seelischen Notlage kommt er auf die Idee, zum katholischen Glauben überzutreten, oder, falls das nicht gelingt, einer Hare Krishna-Bewegung zu folgen. Er verspricht sich davon nichts weniger als die Aussicht auf ein Weiterleben nach dem Tod. Petsche erläutert: „Unlike Judaism, Christianity and the Hare Krishna faith offer the possibility of an afterlife.“²¹⁶ Petsche will in Micekeys Kummer den Prediger Kohelet wiedererkennen, wenn dieser klagt „welchen Gewinn hat nun der Geschäftige in dem, was er tut?“²¹⁷ Auch Kinne fühlt sich von Mickey an Kohelet erinnert, der unter seinem Erkenntnisdrang litt:²¹⁸ „Denn bei viel Weisheit ist viel Gram, und wer Kenntnis mehrt, mehrt Weh.“²¹⁹ Entsprechend folgerichtig erscheint Micekeys Absicht, einen Ausweg aus seinem Dilemma zu suchen.

In der entscheidenden sechzehnten Episode des Films versucht Mickey also, Katholik zu werden. Zunächst sieht man ihn im Gespräch mit einem Priester, der behutsam zu bedenken gibt, dass Konvertieren wirklich einen gewaltigen Sprung bedeutet. Mickey erklärt sich zu allem bereit, selbst Ostereier würde er färben. Er erklärt dem Priester, dass er Jude sei, dass ihm nach einem grundlegenden Wechsel in seinem Leben zumute ist, sowie, dass ihm die christliche Religion als „gut strukturiert“ imponiert. Man sieht Mickey während eines Gottesdienstes Gebetbücher verteilen, diese Einstellung ist von kirchlicher Chormusik unterlegt, die noch andauert, als Mickey einige Zeit später nach Hause kommt und auspackt, was in seiner braunen Einkaufstüte drin ist. Es sind Devotionalien, ein Kreuz, ein Gebetbuch und ein Jesusbild, außerdem ein Packen Wonderbread und ein Topf Hellmann's Mayonnaise. Wer im Publikum weiß, dass Weißbrot und Mayonnaise für gehaltlos und extrem nichtjüdisch stehen, obwohl nicht explizit für katholisch, ahnt, dass es

²¹⁶ Petsche, S. 26.

²¹⁷ *Die Heilige Schrift*, übersetzt von Leopold Zunz, Sinai Verlag: Tel Aviv (ohne Angabe des Jahrs), Prediger 3:9, S. 1349.

²¹⁸ Kinne, S. 216.

²¹⁹ Prediger 1:18, S. 1347.

mit der Konversion nichts werden wird. Allen setzt dem Publikum hier die gleiche Anspielung wie in *Der Stadtneurotiker* vor, wobei davon auszugehen ist, dass nur ein kleiner Teil des Publikums den Code entschlüsselt. Abrams kommentiert: „He will not be able to abandon his heritage for a culture of white bread and mayo.“²²⁰ Roth stellt fest: „Der Glaube liegt nicht auf der gleichen Ebene wie die Dinge, die im Supermarkt erworben werden können. Er ist anders als diese Dinge nicht Gegenstand der menschlichen Entscheidungsfreiheit.“²²¹ Doch auch ohne religiöse Konnotation funktioniert die Sequenz, so wie Thompson sie beschreibt: „The comedy in the brief scenes with his parents and with his shopping bag full of religious objects and groceries suggests that his goal is not taking him in the right direction.“²²² Und Blake, der sich als Jesuit naturgemäß ganz besonders für Mickeys Schritte hin zum Christentum interessierte, bemerkt lakonisch: „Mickey and Catholicism make a poor fit.“²²³ Was Mickey letztlich Lebensmut zurückgibt, ist ein Kinobesuch. Er stolpert zufällig mitten in eine Vorstellung des Marx-Brothers-Film *Duck Soup* und fühlt sich plötzlich wie erlöst. Wie Petsche feststellt, „his realization is incredibly simple; he must give up agonizing over a potentially godless, meaningless universe and embrace life in all its absurdity.“²²⁴ Schließlich, so Petsche, sei es auch keine wirkliche Überraschung, dass Allen gerade im Kino die Erleuchtung überkommt, und selbst wenn die Dinge so resigniert ausgehen wie es in *Verbrechen und andere Kleinigkeiten* (im nächsten Kapitel) der Fall sein wird, kommt Petsche gemäß Allen zum Schluss: „One must simply accept the sad state of affairs and rent a copy of *Duck Soup*.“²²⁵

Wie in *Der Stadtneurotiker* wird auch in *Hannah und ihre Schwestern* die Holocaust-Metapher mehrmals bemüht, zuerst von Frederick, dem Maler. Das zweite Mal, indem Mickey nach dem Beratungsgespräch zu seinen Eltern eilt, um diese von dem Plan, katholisch zu werden, zu unterrichten. Petsche sieht eine ganz allgemeine religiöse Borniertheit aufs Korn genommen, wenn Allen die Mutter daraufhin schluchzend ins Schlafzimmer stürzen lässt, aus dem sie auch nicht mehr heraus kommt, obwohl der Sohn klopft und sie darum bittet: „By portraying Mickey’s mother as utterly devastated, Allen emphasizes the club-like mentality of religious followers.“ Auf die Argumente, die Mickey nun vorbringt, seine metaphysische Not und den Wunsch, eine Antwort darauf zu

²²⁰ Abrams, S. 223.

²²¹ Roth, S. 28.

²²² Thompson, S. 327.

²²³ Blake, 129.

²²⁴ Petsche, S. 29.

²²⁵ Petsche, *ibid.*

bekommen, wie es überhaupt einen Gott geben kann in einem Weltgeschehen, das die Nazis und den Holocaust zulässt, antwortet ihm der Vater, an den diese Frage inzwischen gerichtet ist: „Woher zum Teufel soll ich wissen, warum es die Nazis gegeben hat? Ich weiss nicht mal, wie der Dosenöffner funktioniert.“ Desser und Friedman war aufgefallen, dass diese Passage eines der wenigen Male gewesen war, dass Allen antireligiösen Humor aus einer anderen als der jüdischen Religion herauszieht. Einen Vorläufer hatte es allerdings gegeben: In dem Slapstickfilm *Bananas*, 1971, hatte Allen (ebenfalls in seiner bevorzugten 20. Minute) beim Psychotherapeuten einen Traum geschildert, der im Bild dargestellt wird: Fielding (die Allenpersona) ist wie Christus auf einem großen Holzkreuz befestigt, das von einer Anzahl Mönche in schwarzen Kutten getragen wird. Als die Träger mit seinem Kreuz in eine Parklücke an der Wall Street einbiegen, will ihnen eine zweite Gruppe Mönche zuvorkommen, die ebenfalls einen aufgeschnallten Mann in Christusposition tragen. Der Konflikt um den Parkplatz artet in einen Straßenkampf unter Mönchen aus. Blake sah die Szene weniger kirchenfeindlich als, für Allen üblich, selbstentwertend: „Even as Christ on the cross, Fielding is not Christian enough, and thus does not gain acceptance in the majority culture.“ Doch – parallel zur Szene mit Wonderbread und Mayonnaise – gab es auch in *Bananas* eine konsumorientierte Metapher, die kritischer gewertet wurde: Ein Priester verteilt in einer Werbeeinschaltung die Kommunion, und er empfiehlt einem Mann, der vor ihm kniet und hustet, dieser sollte besser eine bekömmlichere Zigarettenmarke namens „Neues Testament“ ausprobieren...

„urging his communicants to smoke New Testament cigarettes. [...] The juxtaposition of image and message suggests that religion, particularly of the Catholic variety, is a venal enterprise that like tobacco promises satisfaction but ultimately brings death.“²²⁶

Die katholische Zensurbehörde hatte den Film auf den Index gesetzt, was Blake nicht nachvollziehen konnte, der einen Blasphemievorwurf für übertrieben hielt, da jemand, der wie Allen mit den Filmen von Luis Bunuel vertraut war, auf weit hässlichere Ideen für seine Parodie hätte kommen können, wenn ihm danach gewesen wäre.²²⁷

²²⁶ Blake, 41.

²²⁷ Vgl. Blake, 42.

6 Schuld und Strafe

Entgegen der Ansicht von Jürgen Felix, der meint, dass Allen durch die Konsequenzen seines apolitischen Lebens und Wirkens eines Tages in Schwierigkeiten kommen werde,²²⁸ hat es ein politischer Allen-Text zur israelischen Vorgehensweise im Palästina-Konflikt geschafft, den Filmemacher in Bedrängnis zu bringen. Vor Drehbeginn, sowie erneut nach der Fertigstellung von *Verbrechen und andere Kleinigkeiten*, sah sich Woody Allen genötigt, Vorwürfen zu entgegnen, die ihm aufgrund eines Textes gemacht wurden, den er zuerst 1988 unter der Überschrift „Am I Reading the Paper Correctly?“ in der *New York Times* publiziert hatte.²²⁹ Seine später veröffentlichte essayistische Verteidigungsschrift unter dem Titel „Random Reflections of a Second-Rate Mind“ in dem jüdischen Magazin *Tikkun* greift den ersten Text nochmals auf und erweitert ihn um die Thematisierung des Holocaust, was mit einem Kernelement des nachfolgenden Films zu tun hat, und deshalb hier vorgestellt beziehungsweise vorangestellt werden soll.

Wie Desser und Friedman einräumen, war es Allens Popularität und seinem „engagement with his own Jewishness and the Jewish experience in America“²³⁰ zuzuschreiben, dass diese beiden Texte außergewöhnlich großes Aufsehen erregten. Das Autorenteam zeigte sich von Allens ausweichendem Verhalten angesichts des Problems überrascht – denn er wehrt sich gegenüber Angriffen von jüdisch-amerikanischer Seite ausgerechnet in einer explizit jüdischen Zeitung wie *Tikkun*, die er zuvor als unnötig partikular verspottet hatte: „Aren't there enough real demarcations without creating artificial ones?“²³¹ Doch nach den Angriffen anlässlich seines ersten Textes zu Israel sah es so aus, als würde er in dieser Publikation Unterschlupf suchen:

„From such a ambivalent stance, we might conclude that Allen remains uneasy about his status as a Jewish filmmaker, a Jewish figure of importance. He clearly strives to deny his association with Jewry, yet he chose to write an op-ed piece about Israel and an article in a magazine exclusively identified as a „Bimonthly Jewish Critique of Politics, Culture and Society.“ [...] Predictably, in the pages of *Tikkun* he took as much punishment and received as much derision as he did in the *Times*.“²³²

Was die Kritiker empörte war zunächst Allens flapsige Art und Weise im ersten Text gewesen, in dem er meinte, dass israelische Soldaten sich wenig Freunde machten, wenn

²²⁸ Felix, Jürgen, *Woody Allen. Komik und Krise*, Marburg: Aufblende – Schriften zum Film 1992, Klappentext.

²²⁹ Über <http://larvatus.livejournal.com/320129.html> Abdruck von Woody Allens Text in *The New York Times*, „Am I reading the Paper correctly?“ sowie die Entgegnung in *Tikkun*, „Random Reflection of a Second-Rate Mind“, Jan/Feb 1990, pp. 13-15, 71, 72.

²³⁰ Desser/Friedman, S. 37.

²³¹ Desser/Friedman, S. 40.

²³² Desser/Friedman, S. 40.

sie Palästinensern bei der Begrüßung gleich einmal die Hände brechen, eine Sentenz, auf die er in seiner Entgegnung noch einmal zurückkommt:

„I was amazed at how many intellectuals took issue with me over a piece I wrote a while back for the New York Times saying I was against the practice of Israeli soldiers going door-to-door and randomly breaking the hands of Palestinians as a method of combating the intifada.“²³³

Die „Jewish Defense League“ hatte Allen aufgrund seines Textes zum „pig of the month“ gewählt. Allen empfand sich als deutlich missverstanden. Insbesondere seien es Intellektuelle gewesen, die ihn daraufhin mit hasserfüllten Botschaften bombardierten, was jedoch, so Allen, nichts daran änderte, dass seiner Ansicht nach „Israel was not responding correctly to this new problem.“²³⁴

In seinem Text für *Tikkun* versucht Allen seinen Spielraum zu erweitern, indem er ein fiktives Erlebnis mit einem Holocaustüberlebenden erzählt. Möglicherweise spekulierte er auf ein Gemeinschaftsgefühl unter amerikanischen Juden hinsichtlich des Holocaust. Allen erfindet eine Begebenheit in einem Restaurant: am Nebentisch sitzt ein Überlebender des Holocaust, der seinen Begleiterinnen am Unterarm die eingeprägte KZ-Nummer zeigt, indem er seinen Hemdenärmel zurückstreift. Allen imaginiert:

„If an angel had come to him then, when he was scheming desperately not to be among those chosen for annihilation, and told him that one day he'd be sitting on Second Avenue in Manhattan in a trendy Italian restaurant amongst lovely young women in designer jeans, and that he'd be wearing a fine suit and ordering lobster salad and baked salmon, would he have grabbed the angel around the throat and throttled him in a sudden fit of insanity?“²³⁵

Allen fährt in seiner Geschichte fort und erzählt, wie er sich später zu Hause an Elie Wiesels Buch *Night (Die Nacht)* erinnert hat, und dass er nicht fassen kann, wie Wiesel nach seiner Befreiung aus dem KZ nicht an Rache denken konnte. Er, Allen, denke dagegen an nichts anderes als Rache. Er ist der Ansicht, wie auch viele amerikanische Juden, die sich mit einer Art Überlebendenschuld auseinandersetzten, dass dieses Geschehen weder einzuordnen noch zu verzeihen ist, und schildert seine Verwirrung:

„I find it odd that I, who was a small boy during World War II and who lived in America, unmindful of any of the horror Nazi victims were undergoing, and who never missed a good meal with meat and warm bed to sleep in at night, and whose memories of these years are only blissful and full of good times and good music – that I think of nothing but revenge.“²³⁶

²³³ Larvatus, S. 2 .

²³⁴ Larvatus, S. 2.

²³⁵ Larvatus, S. 1.

²³⁶ Larvatus, S. 1.

Obwohl es Allen bisher vermieden hatte, eine „Surviver-Story“ in eine seiner Filmerzählungen aufzunehmen, macht er nun in *Verbrechen und andere Kleinigkeiten* eine Ausnahme. In der schon häufig angesprochenen 20. Minute führt Allen – in der Rolle des Independent-Filmers Cliff Stern – den Holocaust-Überlebenden Professor Louis Levy (Martin Bergmann) ein, indem er einer Kollegin den Videoausschnitt eines Interviews mit Levy vorführt. Cliff verehrt Levy, er verspricht sich von ihm eine weisere Weltanschauung, sein Plan geht dahin, eine umfangreiche Dokumentation zu erstellen, was ihm nicht gelingt, weil der Professor vor Abschluss des Projekts Selbstmord begeht. Levy spricht während der ersten Einstellung unter anderem über Abraham, Isaac und ganz allgemein die Menschengemeinde:

„They created a God who cares but who also demands that you behave morally. This God asks Abraham to sacrifice his son, who is beloved to him ...After 5.000 years we have not succeeded to create a really and entirely loving image of God.“²³⁷

Für Cliff wie für den Regisseur Allen scheint das ein Schlüsselsatz zu sein, denn Allen war bereits in seinem Schriftrollentext außer auf Hiob auch auf Abraham und Isaac eingegangen. Sein Versuch, im Text die unverständliche Forderung Gottes an Abraham ins Komische umzubiegen, war folgender: Der Herr hält Abraham von der Tötung des Sohnes ab. Er macht Abraham dabei den Vorwurf, dass er unüberlegt losgelaufen sei, nur um einen verrückten Vorschlag auszuführen.

„Und Abraham fiel auf sein Knie: „Sieh doch, ich weiss nie, wann du Spaß machst.“ Und der Herr donnerte: „Kein Sinn für Humor. Ich kann’s nicht glauben.“ „Aber beweist das nicht, dass ich dich liebe, wenn ich willens war, meinen einzigen Sohn deiner Laune zum Geschenk zu machen?“ Und der Herr sprach: „Das beweist, dass einige Menschen jedem Befehl folgen, ganz egal, wie kreuzdämlich er ist, so lange er von einer wohlklingenden, melodischen Stimme kommt.“ Und damit bat der Herr Abraham, sich etwas auszuruhen und ihn morgen wieder anzurufen.“²³⁸

In der Rolle des Levy agiert in diesem Film kein wirklich Überlebender so wie Bettelheim in *Zelig*. Der Darsteller ist ein Laie, der jüdisch-amerikanische Psychiater und Professor Dr. Martin Bergmann, der in Prag geboren wurde und im Alter von sechs Jahren mit seinen Eltern nach Palästina auswanderte, einige Jahre im Kibbuz zubrachte bevor er in die USA kam, um zu studieren. Allens Ansicht nach hatte er die richtige europäische Aura und den passenden nicht amerikanischen Akzent für die Rolle. Der Professor, der durch die

²³⁷ Zitiert nach www.jewsforjesus.org, ab- 8. 02. 2014.

²³⁸ Allen, S. 53,54,

Initiative eines seiner Studenten zum Casting und zur Filmrolle gekommen war, wusste jedoch nicht, dass er im Film Selbstmord begehen würde. In einem späteren Zeitungsinterview gab Bergmann amüsiert zu Protokoll: „It was a little bit of a shock, it was essential for Woody Allen to develop the plot. It wasn't so nice for me. Some of my patients were quite upset.“²³⁹

6.1 Doppelungen in Verbrechen und andere Kleinigkeiten

Die Gewohnheit Oppositionen zu schaffen – jüdischer Mann gegenüber nicht jüdischer Frau, New York gegen das restliche Amerika, der „kleine Mann“ gegen den Macho-WASP, vermeintlicher Versager gegenüber tougher Mafiabrut und deren italienischem Anhang, steigert Allen im Film *Verbrechen und andere Kleinigkeiten* ins Extrem. Hier stehen sich zwei komplette Handlungsstränge gegenüber, die parallel geführt werden. Eine Geschichte ist melodramatisch, die andere tragikomisch. Innerhalb jeden Handlungsstrangs gibt es jeweils ein Brüderpaar, das sich grundsätzlich voneinander unterscheidet. Es ist zum einen der angesehene ältere Augenarzt und Klinikchef Dr. Judah Rosenthal (Martin Landau), der in einer prekären Situation auf die Hilfe seines jüngeren Bruders Jack Rosenthal (Jerry Orbach) angewiesen ist. Dieser ist ins kriminelle Milieu abgerutscht, wo es kein Problem darstellt, einen bezahlten Killer aufzutreiben. Im zweiten Handlungsstrang haben die Brüder keinen Nachnamen, es sind Lester (Alan Alda), ein überaus erfolgreicher TV-Produzent, der trotz seiner unmäßigen Selbstgefälligkeit Sympathien erweckt. Sein Bruder ist Ben (Sam Waterston), ein im Glauben ruhender stiller Mann, der von Beruf Reformrabbiner ist. Sowohl Ben im zweiten Handlungsstrang wie Judah im ersten haben eine Tochter im heiratsfähigen Alter. Nach zweimal sieben Szenen treffen die Personen beider Handlungsstränge in der 15ten und abschließenden Szene aufeinander. Anlass ist die nach jüdischem Brauch vollzogene Hochzeit von Bens Tochter (alle männlichen Gäste tragen während der Zeremonie eine Kippa, auch Allen). Woody Allen in seiner Rolle als Cliff Stern gehört zum zweiten Strang, denn er ist mit Wendy (Joanna Gleason) in einer glücklosen Ehe verbunden, und Wendy ist die Schwester ihrer gegensätzlichen Brüder Lester und Ben. Also begibt sich auch Cliff als Schwager des Brautvaters als Gast auf die von Lester finanzierte Hochzeitsfeier, die ihn mit dem ihm bis dahin unbekanntem Judah Rosenthal zusammenführt. Judah ist eingeladen, weil er Bens behandelnder Augenarzt ist.

²³⁹ Margalit Fox, „Martin S. Bergmann, Psychoanalyst and an On-Screen Philosopher, Dies at 100,“ über www.nytimes.com/2014/01/27/movies, abg. 26. 08. 2014.

Im Gespräch der beiden Männer entwickelt Allen sein Fazit zum Film, den Benjamin Henrichs als Woody Allens „ersten Horrorfilm“ kritisierte.²⁴⁰

Im ersten, dramatischen Strang der Geschichte steht der wohlhabende, alternde Augenarzt und Klinikchef im Mittelpunkt, er wird von seiner Geliebten Delores massiv unter Druck gesetzt, die nicht begreifen will, dass ihre Affäre zu Ende geht. Judah sieht durch Delores seine Karriere, seine Reputation und sein Familienleben in Gefahr. Im zweiten Strang ist Cliff die Hauptperson, er ist Independentfilmer, der, wie seine Frau Wendy abfällig sagt, allenfalls bei kleinen Outsiderfestivals einen Anerkennungspreis, aber kein Geld, verdient. Anders als in den bisher vorgestellten Filmen spielt *Verbrechen und andere Kleinigkeiten* in einem jüdischen Milieu der oberen Mittelklasse, was in diesem Fall die Opposition jüdisch-nicht-jüdisch als Vergleichsmodell ausschließt. Über seine Wahl des gewichtigen Namens Judah erklärt Allen, „weil er biblisch klingt und weise. Es suggeriert Gewicht und Weisheit. Es hat aus ihm in der Story eine patriarchale Figur gemacht, und das war meine Absicht.“²⁴¹ Dass im Film dieses Mal ernsthaft über den jüdischen Glauben referiert wird, erklärt Allen nüchtern:

„Nun, der Bezug von Judahs Problem zu religiösen Lehren und zum Glauben ist wesentlich, und die einzige Religion, über die ich mit einiger Genauigkeit schreiben kann, ist die jüdische. Ich habe keinen Draht zu den Details des Christentums.“²⁴²

6.2 Augen als Metapher

Der Inhalt: Der Film beginnt mit einer würdevollen Feierlichkeit, eine große Versammlung Mediziner mit ihren Familien sitzt bei einem Galadiner in einem Hotelsaal, wo Judah Rosenthal für seine Verdienste ausgezeichnet werden soll. Dieser ist etwas nervös, weil er eine Dankesrede halten muss. Er kommt im Verlauf seiner Rede, die durchaus wohlwollend aufgenommen wird, auf seinen Vater, einen orthodoxen Rabbiner zu sprechen. Der Vater habe ihm als Jugendlicher immer gesagt, dass die Augen Gottes auf ihm ruhten. Daher sei es vielleicht keineswegs Zufall, dass er ausgerechnet Augenarzt geworden sei. Eine kurze Rückblende zeigt das friedliche Bild von Vater und Sohn Rosenthal, beide in Gebetsmäntel gehüllt und in der Tora lesend in einer Synagoge. Mit der

²⁴⁰ Benjamin Henrichs, „Der Mord ist aufgegangen. Woody Allens erster Horrorfilm,“ in *DIE ZEIT*, 2. 03. 1990, über www.zeit.de/1990/10, abg. 29. 10. 2014.

²⁴¹ Björkman, S. 238.

²⁴² Björkman, S. 238.

Augenmetapher konstruiert Allen ein Dach über beide Handlungsverläufe, Peter Steinfels schrieb dazu in der *New York Times*: „As Judah’s patient, he [Ben] tries to counsel the doctor with a religious vision even as the doctor tries to save the rabbi’s physical vision. Both fail.“²⁴³

Zu dem Zeitpunkt, in dem der Film einsetzt, ist die Situation zwischen Judah (Martin Landau) und seiner Geliebten Delores (Anjelica Huston) bereits verfahren. Man erlebt die beiden in heftigen Auseinandersetzungen. Delores’ zunehmende Hysterie macht Judah zornig, nervös und ratlos. Eines Tages öffnet er sich gegenüber seinem Patienten Ben, der unter einer unheilbaren Augenerkrankung leidet und zur Untersuchung in die Praxis kommt. Der Rat des Rabbiners, seiner Frau gegenüber offen zu sein und auf ihre Verzeihung zu bauen, scheint ihm undurchführbar. Der Rat seines Bruders Jack dagegen, sich der Geliebten mittels Auftragskiller zu entledigen, schockiert ihn, doch er lässt sich schließlich darauf ein. In einer darauf folgenden Szene, die Allen mit dramatisch anschwellender Schubertmusik unterlegt, sieht man Delores mit ihren Einkäufen im Arm nach Hause eilen und im Hauseingang verschwinden, es ist klar, was gleich passieren wird. Später ruft Jack seinen Bruder Judah an, um zu sagen, „alles vorbei, kehr zu deinem Leben zurück und vergiss es.“ Vor vollendete Tatsachen gestellt stürzt Judah in eine moralische Krise.

Skrupel treiben ihn um und führen ihn in einer Szene, die im 2. Kapitel schon angesprochen wurde, vor sein ehemaliges Elternhaus. Auf sein Klingeln öffnet ihm eine freundliche junge Frau und erlaubt ihm, in den Zimmern herum zu gehen und sich an seine Jugend zu erinnern. Plötzlich befindet sich Judah als Zuseher bei einem Sederabend, er selbst sitzt als etwa 12-jähriger in großer Familienrunde mit am Tisch. Die Diskussion ist lebhaft und dreht sich um Glaubensgewissheiten, um Schuld und Sühne. Judahs Tante Mary, die aus dem „roten“ Russland geflohen war, erklärt hinsichtlich der Schuld Hitlers am Holocaust, dass die Welt ganz anders aussähe, hätte Hitler den Krieg gewonnen. In dem Fall, meint sie, würde er keineswegs zur Rechenschaft gezogen werden, er käme ungestraft mit seiner schweren Schuld davon. Außer, was unwahrscheinlich wäre, er würde sich selbst schuldig fühlen. Judahs Vater kann ihr nicht zustimmen. Mord ist eine schwere Schuld, sie kann Gottes Augen nicht entgehen, und falls jemand glaubt, dass sein – des orthodoxen

²⁴³ Peter Steinfels, „Woody Allen Counts the Wages of Sin,“ *The New York Times*, 15. 10. 1989, über: www.nytimes.com/1989/10/15/movies, abg. 24. 08. 2014.

Rabbis – unerschütterlicher Glaube naiv sei, so würde er doch durch seine Überzeugung ein viel besseres Leben führen im Vergleich zu den anderen.

Im zweiten Erzählstrang erlebt man Cliff (Woody Allen), dessen größtes Vergnügen es ist, mit seiner kleinen Nichte ins Kino zu gehen. Abgesehen davon, hat er wenig zu lachen. Seine Ehe ist erkaltet, er ist nicht in der Lage, regelmäßig Geld zu verdienen und seine Frau drängt darauf, dass er bei ihrem Bruder Lester, dem überaus erfolgreichen TV-Produzenten, einen Job übernimmt. Cliff muss sich fügen und einen Featurefilm über die Person Lesters drehen, der sich als Genie in Szene setzen lassen will. Er ahnt nicht, dass Cliff stattdessen eine Satire dreht, als er es bemerkt, wird Cliff herausgeworfen. Mittlerweile hatte dieser die Produzentin Halley (Mia Farrow) bei den Dreharbeiten kennengelernt, die ihm gefällt, und die ihn zu mögen scheint. Gemeinsam mit Halley sitzt er in seinem Studio und führt ihr die Szenen aus seiner Dokumentation über Louis Levy vor. Beide gehen ins Kino, machen Scherze. Kleine Szenen, die Cliffs Eifersucht auf Lester spiegeln und häusliche Streitereien mit seiner Frau, bringen das Publikum zum Lachen über die Allenpersona, die sich aber am Ende des Films geschlagen geben muss. Cliff verliert die Zuversicht durch Levys Selbstmord, denn „by his death, Levy has betrayed Cliff not only artistically but philosophically, since through Levy Cliff had found a way to cope with his own cruel world.“²⁴⁴ In der Hochzeitsszene erfährt Cliff zu seinem Unglück auch noch, dass sich Halley auf Lester eingelassen hat und die beiden verlobt sind.

Allen geht es in diesem Film vor allem um den Kontrast, den ihm die Augenmetapher verschafft, die er zwischen Judah und Ben oszillieren lässt. Der Augenarzt kann die Sehfähigkeit von Menschen heilen, doch selbst sieht er nicht gut, wie es Allen erklärt: „ich meine, er sieht schon, aber sein emotionales Augenlicht, sein moralischer Blick ist nicht in Ordnung.“²⁴⁵ Der Rabbi sieht Allen zufolge jedoch die Realitäten des Lebens nicht, „andererseits kann er über sie triumphieren, weil er über geistige Substanz verfügt.“²⁴⁶ Dass die Erblindung Bens auch negativ wahrgenommen werden könnte, lässt Allen nicht gelten:

„Meine Meinung über Ben ist, dass er einerseits bereits blind ist, noch bevor er erblindet. Er ist blind, weil er die reale Welt nicht sieht, Aber er ist gesegnet und hat Glück, weil er über die allerwichtigste glückliche Eigenschaft verfügt, die ein Mensch

²⁴⁴ Blake, 182.

²⁴⁵ Björkman, S. 238.

²⁴⁶ Björkman, S. 238.

nur haben kann, über die beste Gabe überhaupt, Er hat einen aufrichtigen religiösen Glauben. Er ist nicht gekünstelt. Er glaubt wirklich an das, was er sagt.“²⁴⁷

Auf seine eigene Glaubensfähigkeit angesprochen fällt Allens Antwort düster aus:

„Ich denke, dass das Universum bestenfalls teilnahmslos ist. Bestenfalls! Hannah Arendt hat von der Banalität des Bösen gesprochen. Auch das Universum ist banal. Und weil es banal ist, ist es böse. Es ist nicht diabolisch böse, bloss böse in seiner Banalität. Seine Gleichgültigkeit ist böse. [...] Für mich ist Gleichgültigkeit dasselbe wie böse.“²⁴⁸

Allen dürfte es in *Verbrechen und andere Kleinigkeiten* ein wesentliches Anliegen gewesen sein, dass sein Film – anders als der hochgelobte Film *Hannah und ihre Schwestern* – nicht wieder als ein Film in gefällig-gängiger Hollywoodmachart gewertet wird. Darauf arbeitet die Inszenierung in der finalen Szene hin, in der Judah Cliff (als Filmemacher) seine eigene Geschichte erzählt, aber vorgibt, es sei eine Idee für ein Drehbuch. Der ohnehin demoralisierte Cliff kann Judahs Rationalisierung nicht folgen, dahingehend dass „we all rationalize and find ways to live with our sins, mistakes and dreadful deeds.“²⁴⁹ Als Cliff sich gegen dieses zynische Happy-End des sorglosen Judah sträubt, weil er meint, dass sich Judahs Erzählfigur aufgrund der Abwesenheit Gottes selbst zur Rechenschaft ziehen und somit seine Schuld eingestehen muss, antwortet der, „aber das ist doch Fiktion ... wenn Sie ein Happy-End haben wollen, sollten Sie in einen Hollywoodfilm gehen.“

Allen scheint sich dessen bewusst, dass sein Publikum nur ungern einen Woody Allen-Film (in dem er selbst mitspielt) akzeptiert, der keinen halbwegs versöhnlichen Schluss anbietet; so konstruiert er eine Trennung zwischen Aussage und Bild. Judahs abschließende illusionslose Sicht bleibt erhalten (und Allen will sie keinesfalls weginterpretiert wissen),²⁵⁰ und damit ist die bitterböse Botschaft verbunden, dass er ungestraft davonkommt. Im Bild jedoch lässt Allen den nunmehr erblindeten Ben selbstvergessen mit seiner Tochter, der Braut, tanzen: ein liebevolles, versöhnliches Bild, das vermittelt, was es bedeutet, im Glauben aufgehoben zu sein.

Der jüdisch-amerikanische Psychologieprofessor Sanford Drob resümiert trotz einiger Vorbehalte gegen den Film, dass er eins erreicht:

²⁴⁷ Björkman, S. 250.

²⁴⁸ Björkman, S. 251, 252.

²⁴⁹ Desser/Friedman, S. 100.

²⁵⁰ Björkman, S. 235.

„[Crimes and misdemeanors] brings ist Jewish viewers to look a bit more closely at the traditions which ist chief villain rejects, it will be one of those rare films which is not only a financial and aesthetic success, but of moral value as well.“²⁵¹

6.3 Glauben oder zweifeln

Der zuvor erwähnten Rezension von Peter Steinfels in der *New York Times* wurden Kommentare hinzugefügt, die unterschiedliche Perspektiven repräsentieren. Befragt wurde James Nuechterlein, Professor an einer lutherischen Institution und Mitarbeiter in einer Vereinigung die Religion und Public Life miteinander verbindet. Als Gegengewicht der Reformrabbi Eugene B. Borowitz, der am Hebrew Union College-Jewish Institute of Religion in Manhattan unterrichtete und zur Zeit des Filmpremiere Herausgeber der Zeitschrift *Sh'ma* war. Die Standpunkte sollen hier einbezogen werden, weil sie auch die Position Allens als einer öffentlichen Person in Amerika reflektieren.

Nuechterlein charakterisiert Allens Universum als eins, wo „bad things regularly happen to good people and good things to bad.“²⁵² Dass Judah nach der Ermordung seiner Geliebten zunächst von Skrupeln gequält wurde, jedoch mittels Rationalisieren wieder zu seinem seelischen Gleichgewicht findet, und es ihm sogar möglich ist, „cosmic questions of justice and moral responsibility“ zugunsten Karriere, Erhalt von Reputation und Ehe aufzugeben, befindet Nuechterlein seinerseits gemäß Hannah Arendt als banal böse.²⁵³ Nuechterleins Kommentar zielt auf eine Kritik, die Allen seit *Der Stadtneurotiker* vertraut ist: „Mr. Allen clings to skepticism as the necessary modern condition. This is standard modernist fare.“²⁵⁴ In seiner Funktion als Theologe hält Nuechterlein Allen die Statistik entgegen, der zufolge die überwiegende Mehrheit der Amerikaner im Glauben fest verankert ist, „and they assume that God’s justice prevails – if not in time, then in eternity.“²⁵⁵ Nachdrücklich fügt Nuechterlein hinzu, was unter New York-Skeptikern das Standard-Vorurteil ist: „What Woody Allen gives us, all in all, is the perspective of a man who wants to believe but

²⁵¹ Stanford Drob, über www.thejewishreview.org/articles, abg. 8. 02. 2014.

²⁵² Steinfels, Filmbesprechung, S. 2.

²⁵³ Vgl. Steinfels, S. 2.

²⁵⁴ Steinfels, S. 2.

²⁵⁵ Steinfels, S. 2.

cannot bring himself to do so – seemingly the prevailing plight among contemporary intellectuals.²⁵⁶

Ganz anders die Reaktion von jüdisch-religiöse Seite, von der die strengste Kritik zu erwarten gewesen wäre. Rabbi Borowitz bewertet *Verbrechen und andere Kleinigkeiten* als „uncommonly thoughtful entertainment.“²⁵⁷ Eine seiner Begründungen ist:

„ A synagogue – better, a shul – a rabbi, a seder, a Jewish wedding, all receive respectful, even loving treatment. Mr. Allen reserves his mockery for himself, as archetypal Manhattan intellectual nebbish, and for his shadow-opposite, the manic, mindless, wildly successful TV comedy producer.“²⁵⁸

Borowitz übersieht auch die Desillusionierung von Allens Figur Cliff nicht, die er sich wie schon Petsche und Kinne mit Kohelet erklärt: „Ecclesiastes knew. He said there is no justice, no distinction between the righteous and the wicked, only a world utterly indifferent to our acts.“²⁵⁹ Die Fehlverhalten, wie dismeanors genau übersetzt heisst, liegen zwar auch bei Cliff vor, der sich allzu sehr auf seinen Guru Levy gestützt hatte, der Halley den Hof macht, obwohl er verheiratet ist, und der mit geradezu diebischer Freude ein hinterhältiges Feature über seinen Schwager gedreht hatte. Die großen Verbrechen von Judah sind andere: „They are the classic Jewish undoables: adultery, murder and the idolatry of self that keeps him from cutting his moral losses early. And this being „the real world,“ he gets away with his misdeeds.“²⁶⁰ Borowitz bekennt fast rechtfertigend hinsichtlich seines aufrichtigen Berührtseins, dass er *Verbrechen und andere Kleinigkeiten* zwischen den hohen Feiertagen Rosh-ha-Shana und Yom Kippur gesehen habe, „the Jewish New Year time, when Jews plunder God’s judgement and mercy. And when we remember the importance of being part of a good minority.“²⁶¹

Sechzehn Jahre später erzählt Allen in *Match Point*, 2005, *Verbrechen und andere Kleinigkeiten* noch einmal neu; in einer abgeschlankten Version – nur der erste Handlungsstrang wird erzählt – und er wird in ein anderes Milieu versetzt. Der Film spielt nun nicht mehr in der jüdischen Upper-Class New Yorks, sondern im Umfeld elitärer Londoner, die über altes Geld, Landsitze und Jagden verfügen. Hier ist es der junge Aufsteiger Chris, der die Gelegenheit „nach oben“ einzuheiraten und Karriere unter

²⁵⁶ Steinfels, S. 2.

²⁵⁷ Steinfels, S. 3.

²⁵⁸ Steinfels, S. 3.

²⁵⁹ Steinfels, S. 3.

²⁶⁰ Steinfels, S. 3.

²⁶¹ Steinfels, S. 3.

Protektion des Schwiegervaters zu machen, nutzt (zuvor war er Tennislehrer). Er will sein gutes Leben nicht aufgeben, um seine schwangere Geliebte zu heiraten, die ihn zunehmend hysterisiert unter Druck setzt. Wie Judah entschließt er sich, sich ihrer zu entledigen. Wie Judah kommt er ungestraft davon.

Richard Blake, der nach *Verbrechen und andere Kleinigkeiten* auch diese Version des Films begutachtete, vergleicht die Skrupel des Karrieristen und Mörders Chris mit denjenigen seines Vorgängers Judah: „Does Chris have a conscience at all, or if he does, is he capable of killing it? What will happen to him in the long run? Will his actions doom him to a life in remorse?“²⁶² Blake will Allens spätere „sad conclusion“ insofern als noch nihilistischer im Vergleich zum Vorgänger erkennen, als „none of these questions really make any difference.“ Wie Henrichs, der schon 1989 wenig begeistert davon war, dass Woody Allen diesmal „grimmig (und leider auch ein bisschen grämlich)“ seinem Publikum „die Wahrheit,“ um die Ohren haut,²⁶³ meint Blake 2009, „ In Allen’s grimly nihilistic worldview, there is no guilt or innocence, only survival.“²⁶⁴

Bemerkenswert erscheint, dass es in *Match Point* keine Epiphanie im Kino mehr gibt. Der demoralisierte Cliff in *Verbrechen und andere Kleinigkeiten* konnte als moderner Hiob („Job and Cliff are brothers in lamentation“²⁶⁵) immerhin noch mit seiner Nichte in Filmpaläste flüchten, wie es Desser/Friedman feststellten: „To substitute for God, especially for religion, we once again find movies.“²⁶⁶ Damit ist bei *Match Point* Schluss, Grund mag sein, dass der Film nicht mehr im jüdischen Milieu spielt.

Woody Allen hat aber zweifellos, wie den kontroversen Kommentaren zu entnehmen ist, sein Ziel dahingehend erreicht, dass sich die Zuschauer auf dem Weg nach Hause – wie von ihm gewünscht – über seinen Film den Kopf zerbrechen:

„Er hat, glaube ich, eine Substanz, an der man kauen kann, und er schildert das philosophische und intellektuelle Interesse, das ich an diesem Thema hatte, auf einigermäßen amüsante Art.“²⁶⁷

²⁶² Richard A. Blake, „Mixed Doubles,“ in: *America*, February 6, 2006, © America Press Inc.2006, www.americamagazine.org.

²⁶³ Henrichs, „Der Mord ist aufgegangen.“

²⁶⁴ Blake, *ibid.* Mixed Doubles.

²⁶⁵ Blake, 184.

²⁶⁶ Desser/Friedman, S. 99.

²⁶⁷ Björkman, S. 253.

Die Grundfrage, mit der sich der Filmemacher Allen der Produktion angenähert hatte, war:

„Die Frage ist, ob wir den religiösen Aspekt am Anfang genug betonen. Anders ausgedrückt, eine klare Darlegung des Filmthemas. Keine höhere Macht wird uns für unsere Missetaten bestrafen, wenn wir nicht erwischt werden. Wenn man das weiss, muss man sich für ein gerechtes Leben entscheiden, oder es herrscht Chaos, aber so viele Menschen entscheiden sich nicht dafür, so dass schon *jetzt* Chaos herrscht – und dies ist zu beweisen oder zu widerlegen.“²⁶⁸

Allen ist sich mittlerweile sehr sicher, dass er mit der Engführung zum Filmende seinem Publikum einen zwiespältigen Schluss zumuten darf, was Henrichs in seiner Besprechung beispielhaft bestätigt: Er schreibt aus der Sicht eines Rezensenten, der sich stets darauf freut, dass mit großer Verlässlichkeit Jahr für Jahr ein neuer Film von Woody Allen ins Kino kommt:

„Wichtiger sind die Folgen für den Kopf des Betrachters: Woody Allen ist für seine Liebhaber ja nicht irgendein Filmemacher (der mal gute, mal weniger gute Filme dreht), sondern eine Art Lebensgefährtin, einer der wenigen wirklich verlässlichen. Aus seinem Kino kamen wir noch jedes Mal getröstet heraus, und eine Weile ging das Leben etwas leichter.“²⁶⁹

Fünfzehn Jahre später hat sich Allens Position als „eine Art Lebensgefährtin“ noch vertieft. Georg Diez, der Allen anlässlich der Vorstellung des derzeit neuesten Films *Magic in the Moonlight* interviewt, schreibt: „Man will ihn, das ist der erste Impuls, sofort umarmen, so wie man einen alten Freund umarmt, den man lange nicht gesehen hat.“²⁷⁰ Und, obwohl der Film überwiegend als wenig gelungen besprochen wird, überwiegt unter Rezensenten die Einstellung von Anke Leweke:

„Nun kann man von einem fast 80-jährigen nicht verlangen, dass er sich mit jedem Film neu erfindet. Unsere Gruppe bleibt ihrem Reiseführer nach all den Jahren trotzdem treu, auch bei den filmischen Exkursionen, die da noch kommen mögen.“²⁷¹

²⁶⁸ Lax, S. 361.

²⁶⁹ Henrichs, *Der Mord*.

²⁷⁰ Georg Diez, „Es ist nur ein Trick“, *DER SPIEGEL* 49/2014, S. 213.

²⁷¹ Anke Leweke, „Woody, der Reiseführer“, *DIE ZEIT* Nr. 50, S. 52.

Zusammenfassung

In *Zelig* sehen viele Rezensenten eine Parabel auf den Assimilationsdruck, dem jüdische (und andere) Zuwanderer im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts ausgesetzt waren. Doch das ist nur eine der Deutungen. Reinhard Baumgart versteht *Zelig* nicht als Assimilationsstück, sondern als Antwort Woody Allens auf Beschwerden jener Kinobesucher und Filmkritiker, die mit Allens zuvor gedrehten Filmen (z.B. dem umstrittenen *Stardust Memories*) nichts anfangen konnten. Diesen sei ihr „Stadtneurotiker-Idol“ zu privat geworden, meint Baumgart, sie hatten Allen „kaum noch kommunizierbare Identitätskrisen“ und „pure Nabelschau“ unterstellt.²⁷² Pauline Kael wiederum schätzt *Zelig* als kleinen Film, obwohl er sie nicht ganz zufrieden stellen konnte: „I felt good, but I was still a little hungry for a movie. There’s a reason *Zelig* seems small: there aren’t any characters in it, not even Zelig. It’s a fantasy about being famous for being nobody.“²⁷³ Genau dieses „being famous for being nobody“ bewundern andere an *Zelig*, weil der Film die Kehrseite des schnellen Ruhms damit auf den Punkt bringt. Wie zu *Zelig*, gehen auch zu den anderen Filmbeispielen in dieser Arbeit die Meinungen auseinander. Bartov missbilligt zum Beispiel die Deutungsoffenheit der Filme Allens als Zeichen ihrer Beliebigkeit:

„Whether it is his lust for gentile women; his endless, nervous energy; his combination of relentless ambition and bottomless inner conflicts; or being an alien in his society and yet the epitome of the American intellectual New Yorker – Allen eventually ends up as a stereotype that resembles too many individuals and for that very reason fits no one in particular.“²⁷⁴

Allen geht es jedoch gerade darum, dass seine Filmthemen allgemein und auf Anhieb leicht zu verstehen sind. Er lehnt die Positionierung als jüdischer Filmmacher und „typisch“ jüdischer Komiker ab. Sein Humor stammt von den Straßen der Brooklyner Nachbarschaft, es ist amerikanischer Humor, New-York-Humor. Allen empfindet wie Mel Brooks, („we’re both short Jews“) den großstädtischen Humor als dem „provinziellen“ Shtetl-Humor entgegengesetzt.²⁷⁵ Brooks meint, dass unter dem typisch jüdischen Humor der frühere „Shtetl-Humor“ zu verstehen ist: „niedliche kleine Geschichten über menschliche Verhaltensweisen. Das ist nicht mein Humor. [...] Ich reduziere Dinge auf ihre abstrakte ewige Wahrheit.“²⁷⁶

²⁷² Reinhard Baumgart, „Jedermann ist Zelig ist niemand,“ über www.zeit.de/1983/42, abg. 27.04.2014.

²⁷³ Kael, S. 994.

²⁷⁴ Bartov, S. 225.

²⁷⁵ Jansen/Schütte, S. 160.

²⁷⁶ Ibid. 160.

Im Film *Broadway Danny Rose* ging es Allen um das Thema Altruismus. Er erzählt die Geschichte eines Managers, der seine Klienten fördert, nur um von ihnen verlassen zu werden, sobald sie Erfolg haben. Gleichwohl fassten Insider den Film als autobiographisch und „sehr jüdisch“ auf, denn Allens Agenten Charles H. Joffe und Jack Rollins hatten sich über Jahre gemeinsam um den Anfänger Allen gekümmert. Einer von ihnen, meist Joffe, begleitete den jungen Kabarettisten sogar auf Tourneen durch Amerika, saß in jeder seiner Vorstellungen, gab ihm Feedback und diskutierte bis spät in die Nacht Verbesserungsvorschläge. Ohne dass eine Widmung nötig gewesen wäre, lässt sich dieser Film als Dank an die beiden Förderer verstehen. Diese wurden von Allen jedoch nicht verlassen, sondern sie produzierten später seine Filme.

Die Analyse der Beispielfilme ergibt, dass sie sich sowohl als jüdische wie als nicht jüdische Geschichten lesen lassen, oder auch als eine Geschichte, „that fits no one in particular“ wie Bartov anmerkt. Shaked sieht im Unspezifischen der Erzählungen hingegen keinen Nachteil. Wie bereits zitiert, ist er der Ansicht: „Der jüdische Lebensstil drückt sich nicht in äußeren Merkmalen, sondern in der Beziehung seines Helden zu seiner Umwelt aus.“²⁷⁷ Demnach ist Judesein keine Frage der Abstammung oder der Religion, sondern einer bestimmten Art von Askese, zum Beispiel der Ablehnung des „American way of life.“²⁷⁸ So grenzt sich Alvy Singer in *Der Stadtneurotiker* deutlich vom WASP-Mainstream ab, desgleichen vom Hedonismus Hollywoods. Aber er geht seiner Umgebung auch durch Besserwisserei und Jammern auf die Nerven, sowie durch eine Vorliebe für geschmacklose Witze, wie dem Witz auf Kosten der Großmutter: „My ‚grammy‘ never made gifts. She was too busy getting raped by Cosacks.“ Nebenbei zielt er damit auf die Gegensätze zwischen Annies antisemitischer Großmutter und seiner russischen Großmutter als Opfer eines Pogroms (was sie nicht war). Anspielungen auf latenten Antisemitismus und die Gegenwärtigkeit des Holocaustgedenkens flicht Allen als flüchtige Momente in viele kleine Szenen ein. In *Hannah und ihre Schwestern* gönnt Allen dem Darsteller seines Filmvaters eine entsprechende „Punch-Line.“ Als er diesen fragt, wie Gott nur zulassen konnte, dass es Nazis und den Holocaust gegeben hat, antwortet der Vater, „woher zum Teufel soll ich das wissen, ich weiss ja noch nicht mal wie der Dosenöffner funktioniert.“

²⁷⁷ Siehe FN 29.

²⁷⁸ Vgl. Shaked, S. 119.

Was Rezensenten trotz unterschiedlicher Meinungen gemeinsam auffällt, ist, dass sich weder die Grundeinstellung des Filmemachers, noch die Verhaltensweisen seiner Filmfigur über die Jahre merkbar ändern. Es findet keine Weiterentwicklung statt. Die Figuren variieren geringfügig; so ist Alvy Singer selbstbezogener als der um zehn Jahre ältere Mickey Sachs, der wiederum beruflich erfolgreicher ist als sein Nachfolger, der frustrierte Dokumentarfilmer Cliff Stern in *Verbrechen und andere Kleinigkeiten*. Auffallend ist auch, dass sich Allen zu seiner Weltanschauung seit Jahrzehnten fast wortgenau gleich bleibend äußert. Bei der Präsentation seines derzeit letzten Films im Dezember 2014, sagt er im Interview, was er dem Schulbuben Alvy bereits 1977 in den Mund gelegt hatte: „Es gibt keinen Gott, keine Magie, keinen tieferen Sinn im Universum [...] Eines Tages wird die Sonne ausbrennen und das Leben auf der Erde zu Ende sein [...] Die Welt ist sinnlos.“²⁷⁹ Als Konsequenz dieser Einsicht, beschloss der kleine Alvy keine Schulaufgaben mehr zu machen. Der erwachsene Allen bekennt, dass er Film nach Film dreht, weil ihn das Filmemachen daran hindert, an der Sinnlosigkeit des Lebens zu verzweifeln. Das Ziel im Leben ist seiner Ansicht nach, sich vom Schmerz, am Leben zu sein, so oft wie möglich abzulenken: „Deswegen arbeite ich auch so gern. Jeder Film ist eine Therapie.“²⁸⁰ Oder, zum gleichen Thema einem anderen Journalisten gegenüber: „Wir brauchen alle unsere Ablenkungen. Ich sage Ihnen was, Das Leben besteht aus nichts anderem!“²⁸¹

Der erwachsene Alvy geht im Film regelmäßig zum Psychiater, jedoch vergebens, „he also continued the basic dissatisfaction, the pervasive sense of unease, that characterize Alvy Singer and are manifested in his anhedonia.“²⁸² Sein Problem könnte sein, wie Shaked ironisch formuliert, dass er mit den Identitätsproblemen einer „nicht verfolgten“ Minderheit zu kämpfen hat. Diese Probleme diagnostizierte Shaked bereits bei den jüdisch-amerikanischen „Bindestrich-Autoren“ Bellow und Malamud, insbesondere aber bei Philip Roth.²⁸³ Roths Alex Portnoy liegt wie Allens Alvy Singer regelmäßig auf der Couch des Analytikers, er ist sich über seine Probleme im klaren, aber dieses Wissen verändert die Erfahrung nicht.²⁸⁴ Alex und Alvy scheint die Situation sogar zu behagen. Sie genießen die zweideutige Situation ihrer doppelten Identität.[...] diese Zweideutigkeit ist natürlich

²⁷⁹ Martin Schwickert. „Ich bin ein romantischer Realist,“ *DER TAGESSPIEGEL*, über www.tagesspiegel.de/kultur, abg. 2. 12. 2014.

²⁸⁰ Schwickert, *ibid.*

²⁸¹ Winkler, *sueddeutsche.de*

²⁸² Desser/Friedman, S. 90.

²⁸³ Shaked, S. 219.

²⁸⁴ Vgl. Shaked, S. 223.

auch eine unerschöpfliche Quelle für ihr Leiden.²⁸⁵ Das genießerische Suhlen der Allen-Figur in ihren Leiden, mindert jedoch Bartovs Ansicht die Qualität der Filme:

„That is no coincidence. By studiously avoiding the main concern of Jewish existence in the modern world – or rather dancing around it, making fun of it, suffering from it, but never looking it in the face – Allen remains a notch or two below greatness, even as he has been acknowledged as possibly the most influential maker of films on the American ‚Jew‘“.²⁸⁶

Allens Anti-Helden ziehen immer wieder Komik aus ihrem Leid, auch wenn sie stellvertretend für Allen von dem viel aggressiveren Comedian Larry David gespielt werden (*Whatever works*, 2005). Sie ritualisieren ihr Missbehagen und versetzen ihre Umwelt durch Panikattacken regelmäßig in Angst und Schrecken. Was Shaked über die oben genannten Autoren schreibt, lässt sich auf Allens Figuren übertragen:

„Man könnte beinahe sagen, dass Malamuds und Bellows Gestalten ihre besondere Identität als Selbst-Verfolger genießen, und Roths Portnoy genießt die Neurose eines Menschen, der seinen (jüdischen) Kuchen essen und behalten will, der sich aber professionelle Hilfe sucht, weil er lieber als alles andere ein Mann mit Beschwerden, der analysiert wird, sein möchte.“²⁸⁷

Über Allens Filmfiguren wird gelacht – ob sie als jüdische verstanden werden, oder nicht – auch wenn sich ihre Ticks über die Jahre wiederholen. Hier vertraut Allen ganz auf seine Erfahrung als Stand-Up-Comedian, der sich anfänglich schämte, wenn er eine Vorstellung hatte, und wenige Stunden später dasselbe Programm für die nächste Vorstellung wiederholen musste.²⁸⁸ In der zweiten Vorstellung hätten noch Leute sitzen können, die das Programm zuvor schon gesehen hatten: „Aber ich habe rausgefunden, die Leute lieben die alten Sachen.“²⁸⁹

²⁸⁵ Vgl. Shaked, S. 223.

²⁸⁶ Bartov, S. 226.

²⁸⁷ Shaked, S. 224.

²⁸⁸ Vgl. Lax, Eric, *Woody Allen. Wie ernst es ist, komisch zu sein*, München: Rogner & Bernhard 1980, S. 18.

²⁸⁹ Lax, *ibid.*

Abstract

Vorliegende Arbeit befasst sich mit Elementen jüdischer Tradition in fünf Filmen von Woody Allen. Im ersten Kapitel wird auf Allens Werdegang und seine Selbstdefinition als Filmschaffender und Autor eingegangen. Ab dem zweiten Kapitel wird Film für Film analysiert, welche Ereignisse aus der Geschichte jüdischer Amerikaner Allen heranzieht, und zu welchem Zweck er Motive aus dem jüdischen Leben einsetzt. Einige Elemente sind unauffällig als Codes integriert, die von Insider entschlüsselt werden können, da sie auf New Yorker- und jüdisch-amerikanische Eigenheiten anspielen. Die Allgemeingültigkeit von Allens Geschichten ermöglicht aber übergreifendes Filmverständnis, ob jedes Detail verstehbar ist, oder nicht. Unabhängig von der Leichtigkeit seiner Komödien, geht es Allen stets um das Hinterfragen herkömmlicher Traditionen, um den Platz des Individuums in einem „banalen Universum,“ dessen Gleichgültigkeit von Allen als böse wahrgenommen wird. Allens Hadern mit Gott, der sich seiner Ansicht nach von den Menschen abgewendet hat, veranlasste jüdische und christliche Theologen häufig zu Kommentaren, von denen einige in der Arbeit berücksichtigt werden. Die Filmbeispiele sind nach der Chronologie der erzählten Ereignisse angeordnet, nicht nach dem Jahr ihres Erscheinens. In *Zelig* von 1983 leidet Leonard Zelig in New York Ende der 1920er unter dem Assimilationsdruck, der in den USA auf allen Zuwanderern, nicht nur auf Juden lastete. In *Broadway Danny Rose* von 1984 behauptet sich der Künstleragent Danny Rose Ende der 1950er, Anfang der 1960er Jahre nur mit Mühe im Graubereich jenseits des spektakulären Broadways. Woody Allens bekanntester Film, *Der Stadtneurotiker*, war vorher, bereits 1977 in die Kinos gekommen, und machte den bis dahin als Geheimtipp geltenden Autor-Regisseur-Darsteller einem großen Publikum bekannt. Mit *Hannah und ihre Schwestern* von 1986 knüpft Allen an das Milieu aus *Der Stadtneurotiker* an, die Tragikomödie *Verbrechen und andere Kleinigkeiten* unterscheidet sich hingegen; in ihr geht es Allen um die Frage nach Gerechtigkeit in einer Welt ohne Gott, in der ein Mörder nur dann bestraft wird, wenn er sich selbst zur Rechenschaft zieht. Ein Exkurs widmet sich Repräsentationen der Juden im amerikanischen Spielfilm zwischen 1944 und 1977, einer Zeit, in der jüdische Figuren im Hollywoodkino kaum eine Rolle spielten.

Zitierte Literatur

- Abrams, Nathan, *The new Jew in Film: exploring Jewishness and Judaism in contemporary cinema*, London: I.B. Tauris 2012, S. 7.
- Adler, Alfred, *Wozu leben wir?* Frankfurt am Main: Fischer 1994; (*What Life Should Mean To You*, Boston: Little & Brown 1931)
- Allen, Woody, *Das Beste von Allen*, Reinbeck bei Hamburg: rororo 2010
- Allen, Woody, *Zelig*, Zürich: Diogenes 1983; (*Zelig*, Orion Pictures Company, ohne Ortsangabe, 1983)
- Battegay, Caspar, *Judentum und Popkultur*, Bielefeld: transcript 2012
- Bartov, Omer, *The „Jew“ in Cinema*, Bloomington: Indiana University Press 2005
- Becker, Ernest, *Die Überwindung der Todesfurcht*, Olten: Walter-Verlag AG 1976; (*The Denial of Death*, New York: The Free Press 1973)
- Berger, Peter L., *Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung*, Berlin: Walter de Gruyter 1998; (*Redeeming Laughter*, Walter de Gruyter: Berlin)
- Berman, Lila Corwin, *Speaking of Jews. Rabbis, Intellectuals, and the Creation of an American Public Identity*, Berkeley: University of California Press 2009
- Biale, David, *Eros and the Jews: from biblical Israel to contemporary America*, New York: Harper Collins 1992
- Björkman, Stig, *Woody über Allen*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1995
- Blake, Richard A., *Woody Allen. Profane and Sacred*, Boston Way: Scarecrow Press 1995
- Canetti, Elias, *Aufzeichnungen 1942 – 1985*, München: Hanser 1993
- Curry, Renée R., *Perspectives on Woody Allen*, New York: Simon & Schuster 1996
- Desser, David/Lester D. Friedman, *American-Jewish Filmmakers. Traditions and Trends*, Chicago: University of Illinois Press 2004
- Die Heilige Schrift*, Hebräisch-Deutsch, nach dem masoretischen Text übersetzt von Leopold Zunz, Tel Aviv: Sinai Verlag, Stuttgart: Doroia 1997
- Douglas, Kirk, *Weg zum Ruhm*, Frankfurt am Main: Ullstein 1988; (*The Ragman's Son*, New York: Simon and Schuster 1988)
- Felix, Jürgen, *Woody Allen. Komik und Krise*, Marburg: Hitzeroth 1992

- Frodon, Jean-Michel, *Woody Allen im Gespräch mit Jean-Michel Frodon*, Zürich: Diogenes 2005; (Conversation avec Woody Allen, © Plon 2000)
- Gilman, Sander L., *Freud, Identität und Geschlecht*, Frankfurt am Main: Fischer 1994
- Jansen, Peter W., Wolfram Schütte, *Woody Allen/Mel Brooks*, München: Carl Hanser 1980
- Kael, Pauline, *For Keeps*, Penguin Books: Harmondsworth, Middlesex 1994.
- Kalmar, Ivan, *The Trotskys, Freud, and Woody Allens: Portrait of a Culture*, Electronic Version of the Manuscript submitted to the Publisher of The First Edition, Penguin 1993, © 1993 Ivan Kalmar.
- Kanehl, Oliver, *Die Konstruktion von Männlichkeit in Woody Allens Filmen*, © ibidem-Verlag: Stuttgart 2005.
- Keaton, Diane, *Damals. Heute*, München: btb in der Verlagsgruppe Random House 2011; (*Then Again*, New York: Random House 2011)
- Kinne, Thomas J., *Elemente jüdischer Tradition im Werk von Woody Allen*, Frankfurt am Main: Peter Lang 1996.
- Kofman, Sarah, *Die lachenden Dritten. Freud und der Witz*, München: Verlag Internationale Psychoanalyse 1990
- Lasch, Christopher, *Das Zeitalter des Narzissmus*, München: C. Bertelsmann 1982; (*The Culture of Narcissim. American Life in an Age of Diminishing Expectations*, © 1979 by W.W. Norton & Company Inc.)
- Lax, Eric, *Woody Allen. Eine Biographie*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1992; (*Woody Allen. A biography*, New York: Alfred A. Knopf 1991)
- Lax, Eric, *Woody Allen. Wie ernst es ist, komisch zu sein*, München: Rogner & Bernhard 1980; (*On being funny – Woody Allen and Comedy*, Copyright © 1975 by Eric Lax)
- McIntyre, Faye, *Celebrity and authorial Integrity in the Films of Woody Allen*, Dissertation, Winnipeg/Manitoba: Departement of English University of Manitoba 2001
- Oz, Amos/ Fania Oz-Salzberger, *Juden und Worte*, Berlin: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag 2013.
- Rebhandl, Bert, *Seinfeld*, Zürich: diaphanes 2012.
- Reiss, Johannes, Hebräisch. *Eine kurzweilige Reise durch das Alef-Bet*, Eisenstadt: Österreichisches Jüdisches Museum 2002
- Rohlfes, Joachim, *Juden in den Vereinigten Staaten von Amerika*, Bonn: Friedrich-Ebert-Stiftung 1990
- Roth, Philip, *Eigene und fremde Bücher, wieder gelesen*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2009; (*Reading Myself and Others*, New York: Farrar, Straus & Giroux 1975)

Scheerer, Frank, *Amerikanisch-jüdische Lebensentwürfe*, Stuttgart: J.B.Metzler 2004

Schulz, Berndt, *Woody Allen Lexikon*, Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2000.

Silet, Charles L.P., Hg., *The Films of Woody Allen. Critical Essays*, Oxford: The Scarecrow Press 2006

Sontag, Susan, *Kunst und Antikunst*, Frankfurt am Main: Fischer 2003

Taub, Michael, *Films about Jewish life and culture, Studies in the History and Criticism of Film*. Volume 10, New York: The Edwin Mellen Press 2005

Thompson, Kristin, *Storytelling in the New Hollywood*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 1999

Tschechow, Anton, *Über Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2004

Weissberg, Liliane, *Hannah Arendt, Charlie Chaplin und die verborgene jüdische Tradition*, Graz: Leykam 2009

Yacowar, Maurice, *Loser Take all*, New York: The Continuum Publishing Company 1979

Weitere Literatur

Abramaovitch, Ilana/Sean Galvin (Hg.), *Jews of Brooklyn*, © 2002 by Brandeis University Press

Abrams, Nathan/Ian Bell/Jan Udrys, *Studying Film*, London: Hodder Headline Group 2001

Baxter, John, *Woody Allen. A Biography*, London: Harper Collins 1998

Bellow, Saul, *Herzog*, Frankfurt am Main: Fischer 2011

Berger, Peter L., *Der Zwang zur Häresie. Religion in der pluralistischen Gesellschaft*, Frankfurt am Main: S. Fischer 1980; (*The Heretical Imperative; Contemporary Possibilities of Religious Affirmation*, Anchor Press: New York 1979)

Bordwell, David, *Zeit, Schnitt, Raum*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1997

Borowitz, Eugene B., *Judaism after Modernity*, New York: University Press of America 1999

Brumm, Ursula, *Puritanismus und Literatur in Amerika*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1973

Dinnerstein, Leonard, *Antisemitism in America*, New York: Oxford University Press 1994

Farrow, Mia, *Dauer hat, was vergeht*, Bergisch Gladbach: Lübbe 1997; (What Falls Away, Copyright © by Mia Farrow 1997)

Feyerabend, Britta, *Seems like Old Times. Postmodern Nostalgia in Woody Allens Work*, Heidelberg: Universitäts Verlag Winter 2009

Flusser, Vilem, *Jude sein*, Mannheim: Bollmann 1995

Gertel, Elliot B., *Over The Top Judaism. Precedents and Trends in the Depiction of Jewish Beliefs and Observances in Film and Television*, New York: University Press of America 2003

Gilman, Sander L., *Jüdischer Selbsthass — Antisemitismus und die verborgene Sprache der Juden*, Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag 1993

Girgus, Sam B., *The Films of Woody Allen*, Cambridge: Cambridge University Press 2002

Heilman, Samuel C., *Portrait of American Jews. The Last Half of the 20th Century*, Seattle: University of Washington Press 1995

Howe, Irving, *The immigrant Jews of New York 1881 to the Present*, London: Routledge 1976

King, Kimball (Hg.), *Woody Allen. A Casebook*, New York: Routledge 2001.

Majchrzak, Holger, *Von Metropolis bis Manhattan. Inhaltsanalysen zur Großstadtdarstellung im Film*, Bochum: Universitätsverlag Brockmeyer 1989

Malamud, Bernard, *Der Gehilfe*, Reinbeck bei Hamburg: rororo 196

Meade, Marion, *The Unruly Life of Woody Allen*, New York: Scribner 2000

Reichardt, Sven, *Authentizität und Gemeinschaft*, Berlin: Suhrkamp Wissenschaft 2014

Schickel, Richard, *Woody Allen. A Life in Film*, Ivan R. Dee; Chicago 2003.

Sorin, Gerald, *Tradition Transformed. The Jewish Experience in America*, Baltimore: The John Hopkins University Press 1997.s

Filme

Woody Allen. A Documentary, Robert B. Weide ®, Whyaduck Productions Rat Entertainment Mike's Movies Insurgent Media, 2011

Annie Hall, Produktion-Vertrieb: Rollins-Joffe/United Artists, USA 1977

Zelig, Produktion-Vertrieb: Rollins-Joffe/Orion, USA 1983

Broadway Danny Rose, Produktion-Vertrieb: Rollings-Joffe/Orion, USA 1984

Hannah and Her Sisters, Produktion-Vertrieb: Rollins-Joffe/Orion, USA 1986

Crimes and Misdemeanors, Produktion-Vertrieb: Rollins-Joffe/Orion, USA 1989

Bananas, Produktion Rollins-Joffe, USA 1971

Artikel

Abrams, Nathan, „Digesting Woody’s Food and Foodways in the Movies of Woody Allen,“ *Cultural Studies* S. 215-234, über www.bangor.ac.uk

Abrams, Nathan, „My Religion is American: A Midrash on Judaism in American Films, 1990 to the Present“, über www.bangor.ac.uk

Allen, Woody, „Random Reflections of a Second-Rate Mind. Woody Allen on God, Yiddishkeit, and Israel,“ <http://larvatus.livejournal.com/320129.html>

Atlantic Archive FICTION ISSUE 2005, „Saul Bellow on Moralism,“ über www.theatlantic.com/magazine/archive

Baumgart, Reinhard, „Jedermann ist Zelig ist niemand,“ 14. 10. 1983, über www.zeit.e/1983/42

Blake, Richard, S. J., „Mixed Doubles,“ in *America*, 6. 02. 2006 über www.americanmagazine.org

Bleiweiss, Mark E., „Self-Deprecation and The Jewish Humor of Woody Allen,“ in Curry, Renée R., *Perspectives onf Woody Allen*, New York: G.K.Hall & Co 1996

Brodkin Sacks, Karen, „How Jews Became White,“ über www.rci.rutgers.edu/dowd/brodkin – jews

Burston, Bradley, „The „Exodus“ effect: The monumentally fictional Israel that remade American Jewry,“ 09. 11. 2012, über www.haaretz.com/weekend/week-s-end/the-exodus-effect

Cerasaro, Pat, „Woody Allen on Sondheim, Mamet, Mel Brooks,“ über www.broadwayworld.com/article

Clarkson, Shaun, „Woody Allen and the Golden Age of Kitsch,“ www.Neoamericanist.org, Vol. 5, Ed. 2 (Fall/Winter 11-12), 2011

Didion, Joan, „Letter from ‚Manhattan‘,“ in *The New York Revue*, 16. 08. 1979, über www.nybooks.com/articles/archives/1979/auf/

Diez, Georg, „Es ist nur ein Trick,“ *DER SPIEGEL* 49/2014, S. 132.

- Drob, Sanford, „Woody Allen’s Crimes and Misdemeanors: A Jewish Response by Dr. Sanford Drob,“ in: *The Jewish Review*, Volume 3, Januar 1990, über www.thejewishreview.org
- Ebert, Roger, „Annie Hall,“ *Movie Review & Film Summary* (1977), <http://rogerebert.com/reviews>, May 2002
- Fox, Margalit, „Martin S. Bergmann, Psychoanalyst and an On-Screen Philosopher, Dies at 100,“ *The New York Times*, 26. 01. 2014, über www.nytimes.com
- Haskell, Molly „Hannah and Her Sisters,“ *The Washington Post*, 8. 11. 1987, über www.highbeam.com/doc/1P2-1353214
- HeeB Magazine, „Jew out of Water,“ über <http://heebmagazine.com/jew-out-of-water/2009>
- Henrichs, Benjamin, „Manhattan Memories,“ *DIE ZEIT*, 17. 08. 1984, über www.zeit.de/1984/34
- Henrichs, Benjamin, „Der Mord ist aufgegangen. Woody Allens erster Horrorfilm,“ *DIE ZEIT*, über <http://zeit.de/1990/10>
- Hoffman, Louis, „The Denial of Death by Ernest Becker,“ über www.existential-therapy.com
- Joffe, Josef, „Wie kommt ein Jude in den Himmel?“, *DIE ZEIT*, 4. 02. 2008, über www.zeit.de/2007/08/Religion
- Jones, Michael, „Rabbi Dresner’s Dilemma: Torah v. Ethnos,“ in *Culture Wars*, May 2003, abger. 3.04. 2014 über www.culturewars.com.
- Kakutani, Michiko, Woody Allen, The Art of Humor No. 1, *the PARIS REVIEW*, Fall 1995, N. 136, über www.theparismagazine.org/interviews/1550
- Kalman, Jason, „Heckling the Divine: Woody Allen, the Book of Hiob, and Jewish Theology after the Holocaust,“ über legacy.huc.edu/.../kalman
- Karasek, Hellmuth, „Menschliches Chamäleon,“ in *DER SPIEGEL* 40/1983, über www.spiegel.de
- Karasek, Hellmuth, „Drei Schwestern in Manhattan,“ in *DER SPIEGEL* 41/1986, über www.spiegel.de
- Karasek, Hellmuth, „Komödien sind wie Pappbecher. Gespräch mit Woody Allen,“ *DER SPIEGEL* 41/1986, über www.spiegel.de
- Karlinsky, Harry, „Zelig: Woody Allen’s classic film continues to impact the world of psychiatry,“ in *Canadian Psychiatry Aujourd’hui*, Oktober 2007, Volume 3, No. 5

- Koch, Ed, „Ed Koch vs. Woody Allen on Anti-Semitism. The former NYC Mayor assails Allen for his defense of the French – and Woody responds,“ über: www.beliefnet.com/Faiths/Judaism/2002/06
- Koven, Mikel J., University of Wales, Aberystwyth, über <http://call-for-papers.sas.upenn.edu/node/27604>
- Leweke, Anke, „Woody, der Reiseführer,“ *DIE ZEIT* No 50, 4. 12. 2014, S. 52
- Lössl, Ulrich, „Woody Allen: ‚Jeder Film ist eine Therapie‘“, *DER SPIEGEL* 29. 03. 2000, über www.spiegel.de/kultur/kino
- Michaelson, Jay, „The Myth of Authenticity“, <http://forward.com/articles/121663>. 23. Dezember 2009/Januar 2010
- Oppenheimer, Mark, „Hasidim See Things Through a New Lens,“, *The New York Times*, 11. 04, 2014, über www.nytimes.com/nytimes.com
- Petsche, Johanna, „Religion, God and the Meaninglessness of it all in Woody Allen’s Thought and Films,“ über www.academia.edu/29.06.2010
- Romano, John, „They’ll Take Manhattan,“ *New Republik Book Review*, Oktober 1979, www.nybooks.com/articles/archives/1979/oct/11
- Schwickert, Martin, „Ich bin ein romantischer Realist,“ *DER TAGESSPIEGEL*, 1.12.2014, über www.tagesspiegel.de/kultur
- Steinfels, Peter, „Film; Woody Allen Counts the Wages of Sin,“ *The New York Times*, 15. 10. 1989, über www.nytimes.com/nytimes.com
- Stratton, Jon, „Not Really White – Again; Performing Jewish Difference in Hollywood Films Since the 1980’s,“ *Screen*, 42(2), pp.142-166
- Thadden, Elisabeth von, „Bin das wirklich ich?“ *DIE ZEIT* vom 14. 08. 2014, S. 29
- Wisse, Ruth, „American Jewish Writing, Act II, in *Commentary*, 6. 01. 1976, über www.commentarymagazine.com
- Zadek, Peter, „Woody unser Clown oder Sieg der Schwäche,“ *DER SPIEGEL* 36/1979, 3. 09. 1979, über www.spiegel.de/spiegel/print/d-39909585

LEBENS LAUF

Iris Pfeifer

Ausbildung

1949-1962 Rudolf Steiner-Schule Freiburg, 1.-13. Klasse, Abitur 1962

1962/63-1964/65 Germanistik, Theaterwissenschaft, Kunstgeschichte Univ. Wien

1963-1966 Schauspielschule Horak in Wien

1967-1968 Außerordentliche Hörerin (Klavier) an der Akademie für Musik in Graz

1971-1973 Volontariat bei der Tageszeitung „Lübecker Nachrichten“ in Lübeck

1994-1997 Medizin an der Universität Innsbruck (1. Abschnitt)

2008-2014 Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft Univ. Wien

Berufstätigkeit

1968-1970 Schauspielerin, Assistentin in der Dramaturgie, Regieassistenz am Stadttheater
Würzburg in Würzburg

1974-1980 Redakteurin Magazin „freundin“ in München

1980-1994 Redakteurin und Ressortleiterin, Condé Nast-Verlag („Vogue“, „GQ“) in
München

1997-2000 Freie Journalistin in Hamburg

2001-2008 Ressortleitung im Magazin „Woman“ in Wien

2009-2011 Freie Berufstätigkeit für Magazine in Wien und München