

Woody Allen

Der Leichtfüssige über dem Abgrund

In der Gegenwart ist er der Grösste. Der letzte sozusagen, der jenseits des grossen Teiches die Erbschaft des Gelächters weiterträgt, die Chaplin, Keaton, die Marx Brothers und Jerry Lewis hinterlassen haben. Er schreibt und spielt und führt, damit ihm keiner vor der Nase tanzt, auch die Regie. Über die Leinwand spannt sich seine Welt wie ein riesengrosses, halb umgestülptes, halb noch aus den Strassen von Manhattan ragendes Sandwich, garniert mit Libido, Gewalt und Psychoanalyse. Daraus entsteigt verwundert, ängstlich Woody Allen, der Grossstadthase auf der Flucht. Eine quirliche Figur, der kleine Brillenträger, der sich in die Cover Story über den Terror in den Cities vertieft, wenn die Rocker auf der Nebenbank zuschlagen. Sie destilliert in seinen Filmen zum Bild des Leichtfüssigen, der in Tennisschuhen durch ein Jahrhundert durchzuschlüpfen scheint, in dem sich nur ein Batman noch behaupten kann.

Mehr denn je ist die Komik bei Woody Allen eine Art zu überleben, mit der Wirklichkeit Schlitten zu fahren. Dieser Clown lebt aus sich heraus, alles ist um ihn herum gruppiert zur One Man Show, die im nächsten Augenblick gleich aus dem Rahmen platzt. Ob er wie im Mittelalter eine Narrenkappe überzieht oder ob er ahnungslos im Jahr 2173 aufwacht, er wechselt seine Rolle nicht, bleibt von sich selber unzertrennlich. Schon in "What's New, Pussycat?", jener Schlafzimmerfarce von 1965, zu der er das Buch geschrieben hat, tritt die komische Figur ins Bild, die er bei seinen Auftritten in den Night Clubs ausgestaltet hat, nachdem er zuvor für

Fritz Hirzel

Fernsehkomiiker wie Herb Shriner und Sid Caesar geschrieben und in Zeitschriften wie dem New Yorker und dem Playboy zu publizieren angefangen hatte.

Sein Victor ist bereits der Pechvogel, ganz der Kleine, ein Eunuch, der den Stripteusen hinter der Bühne beim Umziehen helfen soll. Kurzgeschoren, schmalbrüstig, mit Sommersprossen, rotem Haar und dunkler Hornbrille. Er kommt gerade noch dazu, als der Psychiater Popowitsch durch Selbstverbrennung Schluss machen will. Stattdessen feiert er mit ihm Geburtstag, erzählt wehmütig, das Mädchen, in das er verliebt sei, wolle nichts von ihm wissen. Popowitsch rät zu einem schnittigen Sportwagen, möglichst mit zwei Auspuffrohren, das erhöhe die sexuelle Anziehungskraft. Der Wagen tut seine Wirkung, Victor schleppt ein Mädchen heim. Leider aber fällt die Schönheit, bevor er sie noch anrührt, betrunken aus dem Bett. Der sexuelle Katzenjammer, ein Markenzeichen im Sololauf des Woody Allen. Auf dem Terrain der ungestillten Triebe schlägt die Wünschelrute dauernd aus, wird aber kaum je fündig. Das hat wie der Typ, der damit leben muss, natürlich seinen Grund.

Prägeschritte der Kindheit

Wie jeder grosse Komiker zehrt Woody Allen von seinen Wurzeln aus der sozialen Unterschicht. Der 1933 im längst von Brooklyn, New York City, eingemeindeten, alten Flatbush Geborene hat eine Kindheit, die den Blick für das Grotteske schärft. Ein Zweizimmerappartement, die elterliche Wohnung. Während die Mutter in einem Blumenladen die Buchhaltung versieht, mausert der Vater sich mit tausend elenden Jobs durchs Leben, ohne je auf einen grünen Zweig zu kommen. Hauptsächlich im Bijouteriewarenhandel treibt er sich herum, landet einmal gar im Show Business. Als Kellner in Sammy's Bowery Follies. Und der Sohn? Ein Schulversager, ein Träumer. Die Etappen des jungen Allen Steward Königsberg sind Prägeschritte. Drückende Verhältnisse zuhause, frühe Heirat, eine katastrophale erste Ehe. Erinnerungen, die er nie vergessen kann.

In "Take the Money and Run", wo er 1971 zum ersten Mal Regie führt, steigt Woody Allen in die Welt zurück, aus der er einst gekommen ist. Zur Fernsehreportage aufgeplustert: der Werdegang des Virgil Starkwell. Die Eltern werden vorgeführt, ein Paar des Schreckens, das sich bei jedem Satz ins Wort fällt, beide vor Scham maskiert mit aufgesetzter Plastiknase und angeklebtem Schnurbart. Hat Woody Allen nicht gesagt, seine Mutter sehe aus wie Groucho Marx? Dazwischen Virgil, das Kind aus diesem Eheleben: Woody Allen, jetzt mit längerem Haar. Er ist der Unglücksrabe, der sich im Slum behaupten will. Fällt ihm ein Hammer auf den Fuss, verzieht er keine Miene. Hat er sich an Schmerzen so gewöhnt? Die Schule, für Virgil ein Trauma, ein Verdikt des Schicksals, wie die Midwood Highschool es für Woody Allen gewesen ist. Eine Schule für seelisch gestörte Lehrer.

STRASSE DER KOMIKER

Immer wieder wird Virgil die Brille zerstampft, dann steht er da und sieht nichts mehr. Das geht soweit, dass er dem Mob zuvorkommt und die Brille freiwillig zertrampelt, als er erwachsener geworden ist. Immer hat er zuviel Fantasie. Und da er ohne Chance ist, versucht er sich als Bankräuber. Dem Kassier schiebt er einen Zettel durch den Schalter, auf dem die Drohung steht: "Ich habe eine Kabone." Der stutzt und reklamiert, das müsse wohl "eine Kanone" heissen, was Virgil ganz aus dem Konzept wirft. Damit hat er nicht gerechnet, nicht mit einer Fehlhandlung wie diesem dummen Schreibfehler~, der seinen ganzen Wankelmut entblösst.

Wieder auf freiem Fuss, bedroht er auf der Strasse von hinten einen Passanten. Der wendet sich um, es ist ein alter Freund. Sie beginnen die gemeinsamen Tage zu betrachten. Virgil nimmt ihm dabei Uhr und Börse ab. Der andere, seit dem letzten Zusammentreffen Polizist geworden, verhaftet ihn auf der Stelle. Dem armen Hund will einfach nichts gelingen, selbst die Objekte wehren sich auf ganz vertrackte Weise. Einen Kaugummiautomaten, den er im Vorbeigehen knacken will, muss Virgil fliehend fortschleppen, weil sein Finger sich darin verklemmt hat. Der Born Loser, zur Grotteskfigur geworden im Bild des dilettierenden Ganoven. Das Fernsehen nimmt sich des Falles an, klebt das absurde Leben noch einmal zusammen, dreht es durch den Wolf der Bildmaschine, wirft es zum Frass den Abonnenten vor.

Et voilà, das Auge der Television, allgegenwärtig in Woody Allens Filmwelt, überall dabei. Hat Virgil, der Entlassene, rasch geheiratet, vor dem grossen Augenblick jedoch den Krampf im Bein bekommen – ein letzter, kleiner Fehler in der langen Kette, die ihm am Ende nur die Hoffnung lässt, die 800 Jahre Gesamtstrafe bei guter Führung auf die Hälfte reduzieren zu können – so sieht das Ziel der Irrfahrt des Fielding Mellish, den Woody Allen 1971 in "Bananas" spielt, geradezu nach einem Happy End aus. Der Voyeurismus wird darin bis zur Kenntlichkeit getrieben. Die Nation ist live dabei, wenn der zum Staatsfeind Avancierte die Hochzeitsnacht begeht.

Voyeurismus bis zur Kenntlichkeit

Wie ein Boxer tänzelnd, hüpfend im Bademantel kommt Fielding an; die Braut setzt sich, knöpft die Stiefel auf. Zwei Leistungssportler, die zum Schlagabtausch antreten. Zuschauer sind ums Bett versammelt, der Reporter bringt in Interviews die glänzende physische Verfassung, die Kondition zur Sprache. Der Kampf beginnt, die Bettdecke gerät in Wallung, zum Schluss natürlich Gratulation und erster Kommentar. Eine Stimmung wie 1964 bei Clay gegen Liston in Miami Beach, sagt der Reporter, der herbeigeilt ist, das mit Spannung erwartete Attentat auf einen Staatspräsidenten in Lateinamerika direkt zu übertragen. Den unter Schüssen Zusammenbrechenden fragt er nach dem letzten Wunsch und wechselt mit dem Mikrophon dann gleich zum Sieger, zum Nachfolger hinüber.

Fritz Hirzel

Publicity ist alles, Reklame. Das Neue Testament, der Name einer Zigarettenmarke. Wenn Fielding, in der Bananenrepublik San Marco selber Präsident geworden, in den USA verhaftet und als Revolutionär vor Gericht gezogen wird, dann bringt das Fernsehen zuerst noch einen Werbespot, in dem ein Priester salbungsvoll zum Himmel zeigt und für die neue Zigarette wirbt: "Er raucht sie, ich rauche sie auch." Dann erst kommt die Meldung von der Anklage gegen Fielding Mellish, der einen Bart und ein Dossier beim FBI hat, sodass er geknebelt und an den Stuhl gefesselt wird. Wie aber kommt das Jüngelchen zum Ruhm des Unbeugsamen? Am Anfang ist Fielding ein argloser Angestellter, der Geräte testet und eine Maschine gegen Bürostress verwüstet, die sich aus Velositz, Expander, Telefon und Korbballnetz zusammensetzt.

Zur Karikatur des Revolutionärs nichts Neues. Wäre der Umstand nicht gewesen, dass Nancy auf jeden Fall nur einen linken Aktivistin haben wollte, er wäre nie bei einer Demonstration erkältet worden, hätte der Psychiaterin nie Träume von verummten Mönchsgestalten rapportiert, die ihn auf einem Kreuz tragen, bis eine Strassenschlacht losgeht, noch wäre er je zur Befreiungsfront nach Südamerika geflogen. Mehr lässt sich an den Haaren nicht herbeiziehen, sonst hätte Woody Allen es bestimmt getan. In seinen Filmen zählen nur die Einfälle, die Story grabscht er sich im Second Hand Shop vom Gestell. Fielding, der mit den Waffen nie zurechtkommt, ist bei der Tarnung so unschlagbar, dass der Ausbilder über ihm das Wasser lässt. Der Einfall ist es, der das Klischee attackiert. Die Bilder vom Camp der Guerilleros sehen, wenn Hollywood den Che verkitscht, kaum anders aus. Erst Fielding verpatzt mit der gewitzten Ungelenkigkeit die Pfadfinderromantik.

Humphrey Bogarts Geist im Hinterkopf

Aus dem Zitieren macht Woody Allen kurzerhand ein Stilprinzip. Das Bild der Revolution, der Kinderwagen, der über die Treppe hinunterhottet: eine Widmung an Eisenstein. Das Kino wird zum Supermarkt mit Selbstbedienung, zum Bildertempel, zum Gebetsteppich, zum Orakel. Allan Felix, der Filmkritiker eines obskuren Fanmagazins, den Woody Allen in "Play it Again, Sam" von 1972 darstellt, liebt die Geschichten und Helden der alten Hollywoodfilme mehr als das eigentliche Leben. Er träumt dem grossen Humphrey Bogart nach, diskutiert mit dessen Geist, der von Zeit zu Zeit aufkreuzt und ihm, was die Weiber angeht und die Frage, wie man sie herumkriegt, mit Ratschlägen zur Seite steht. Just darin liegt im Augenblick sein Notstand. Die Frau hat ihn nach zweijähriger Ehe verlassen, doch mit den Mädchen, die Dick und Linda ihm zuhalten, klappt es nicht.

Grossstadtsommer. Der Träumer, sich selber überlassen, irrt durch die Strassen, führt Monologe. "Warum diese Psychiater immer im August wegfahren müssen, einfach so wegfahren, wo mir so hundeeelend zumute

STRASSE DER KOMIKER

ist." Der Psychiater als Sündenbock des Patienten. "Der macht doch aus allem, was ich ihm sage, ein sexuelles Problem." Frustration, das grosse Zittern. "Wie hast du die Frauen denn gern?", fragt der Geist von Bogey. "Ein bisschen neurotisch." Da, bei Linda, der Frau des besten Freundes, findet der allmählich Depressive endlich Verständnis. Auf dem Trampolin von Librium und Valium treffen sich die Kinder. Also wird noch einmal "Casablanca" durchgespielt. Grosse Romanze, Verzichtliebe, Abschiedszone auf dem nächtlichen Flughafen. Allan Felix kennt den Dialog auswendig.

Eine besondere Eigenschaft, die der Komik des Woody Allen innewohnt, liegt in seiner Fähigkeit, das persönliche Terrain der Neurosen mit dem Publikum zu teilen. Noch in der wildesten Übertreibung liegt eine Spur von Wahrheit, ein privater Scherben, den er auf das verblüffendste hervorholt. Wenn es zutrifft, dass die Sexwelle nicht zu einer Befreiung, sondern zu neuen Zwängen geführt hat, dann liegt ein Geheimnis seines Erfolges darin, dass er die allseits propagierte Erfolgsrechnung freizügig unterläuft und das Geprotze von Potenz und Männlichkeit für einmal Lügen straft. "Everything You Always Wanted to Know About Sex but Were Afraid to Ask", sein Episodenfilm von 1972, handelt davon mit einer Tiefenschärfe, die vom Aufklärungsgeschäft des Dr. David Reuben wirklich nur den Titel übriglässt.

Unterlaufenes Geprotze von Potenz und Männlichkeit

Woody Allen flieht vor dem Alptraum einer sexuellen Freiheit, der sich durch alle Episoden zieht. Sein Victor, der junge Sexualforscher, sucht auf dem Land sein Idol auf, trifft aber einen wahnsinnig Gewordenen an, der ein Pessar für die ganze Nation erfunden hat. Mit Glück entrinnt er dessen Zugriff, rettet sich aus dem in Flammen aufgegangenen Sanatorium und bändigt auf der Flucht noch einen freigesetzten Riesenbusen. In einer anderen Episode tritt Woody Allen kapuzentragend als existenzbedrohte Samenzelle auf, die in einem Koitus mitwirken soll, den ein wissenschaftliches Expertenteam mit allen erdenklichen Messgeräten aufzeichnen will. Wieder in einer anderen Episode erscheint er im Gewand eines Hofnarren, der sich am Keuschheitsgürtel der Königin zu schaffen macht, ertappt und unter das Hackebeil geschleift wird.

In der Welt des Woody Allen, die unbeachtet aus der Angel fällt, wird das Dekor beliebig austauschbar. Es macht imgrunde keinen Unterschied, ob seine Helden zu einem Science-Fiction-Abenteuer aufbrechen oder ob sie durch die Seele des Russlands von Tolstoi und Dostojewski wieseln. Miles Monroe, die Hauptgestalt in "Sleeper" von 1973, wacht im Jahr 2173 auf, nachdem er 200 Jahre in einer Frischhaltefolie verschlafen hat. Der Ausgewickelte schaut zuerst etwas belämmert in die Welt, futtert dann aber zufrieden einen Operationshandschuh in sich hinein. Man zeigt ihm einen alten Filmstreifen, auf dem ein Mann zu sehen sein soll, von dem ge-

Fritz Hirzel

wisse Gelehrte behaupten würden, er sei einmal Präsident der Vereinigten Staaten gewesen, habe aber alle seine Spuren verwischt. Auf dem Bildschirm erscheint, hochtrabend daherschwätzend, Richard Nixon.

Alles ist neu und anders, doch schaut man genauer hin, ist es nur das verkehrte Alte. Früchte werden künstlich zu monströser Grösse hochgezüchtet; Fett, Alkohol und Zigaretten gelten als gesundheitsfördernd. Miles, im Zustand des Vegetariers eingefroren, muss erfahren, die Schädlichkeit der makrobiotischen Ernährungsweise habe sich längst herausgestellt. Ein Rollkommando von Polizisten in Trikots wie Hockeyspieler verfolgt ihn, wenn er mit einem kläglich versagenden Taschenhelikopter davonstolpert und sich den Partisanen anschliesst. Seiner verwirrten Begleiterin erklärt er, er glaube nur an Sex und Tod, "zwei Dinge, die einmal im Leben kommen müssen". Dem Dasein des Roboters, der nach fixer Programmierung die Hausarbeiten zu verrichten hat, ist er gerade noch entronnen.

Am besten geraten Woody Allen die Pointen, aus denen noch die Verzweiflung stiert, von der sie sich befreien wollen. "Einmal muss jeder gehen", sagt er als Boris Gruschenko, der zum Tod verurteilte Held in "Love and Death" von 1974. "Ich muss gehen, wenn es sechs Uhr schlägt. Jetzt ist es fünf gewesen, aber ich habe einen guten Anwalt." Ein Ausrutscher, sein erster Auftritt. In der Volkstanzgruppe, wo die kräftigen Brüder den Applaus einheimen, landet Boris auf dem Hintern. "Mit der Liebe klappt es sowieso nicht, aber der Sex ist auch keine schlechte Sache", erklärt er unter seiner Schlafmütze der Angebeteten, die er endlich doch bekommen hat. "Glaubst du", hadert er, als sie gesteht, an Gott zu glauben, "dass ich nach seinem Bild gemacht bin? Schau mich doch an! Trägt Gott eine Brille?" Im Traum sieht Boris ein Land voller Särge, aus denen wie Raben lauter befrackte Kellner steigen.

Skeptiker, was Dogmen angeht

Zur Sexbesessenheit, der unerfüllbaren Liebe und zur Skepsis, mit der Woody Allen den Dogmen gegenübertritt, kommt erneut die aufgenötigte Gewalt. Mit seiner Schmetterlingsammlung und dem Fangnetz unter dem Arm folgt er zuletzt dem Stellungsbefehl. Vom Schlachtfeld der Geschichte, auf das ihn der vaterländische Krieg gegen die Franzosen ruft, kehrt er als der grösste Feigling von St. Petersburg zurück. "Ich hab viel allein geübt", erzählt er einer Dame, die von seiner Qualität als Liebhaber begeistert ist. Angesichts des Attentats auf Napoleon, zu dem ihn seine Frau anstiftet, kommen ihm Skrupel. "Der verdient doch viel mehr als ich." Boris fällt einem Irrtum zum Opfer, bringt Napoleons Doppelgänger um und wird, da sein Engel ihn im Stich lässt, hingerichtet.

Es wimmelt bei Woody Allen von Zitaten aus der Filmgeschichte. Nach der mondänen Frigidität der Antonionifilme, der in "Everything You Always Wanted to Know About Sex but Were Afraid to Ask" eine ganze Episode gewidmet war, wird jetzt der Totentanz von Bergman auf den

STRASSE DER KOMIKER

Arm genommen. Schon mit dem Sensesmann auf der grossen Reise berichtet Boris seiner Frau noch, wie es sich mit dem Tod verhält. "Eine wirksame Art, die Ausgaben einzuschränken." Selbst die Natur wird ihm, dem Pazifisten, ungeheuer. Ein enormes Restaurant, da gebe es Spinnen und grosse Tiere, die kleine fressen. In "The Front", dem Film, den Woody Allen 1975 dreht, soll er zur legendären Zeit des Kinos zurückkehren, um auf ungenierte Art an Hollywoods Vergangenheit zu kratzen. Im enormen Restaurant der Traumfabrik, das die Säuberungswelle des Kalten Krieges schüttelt, wird sein Underdog zum Profiteur. Woody Allen spielt einen talentlosen Scriptwriter, der das Glück hat, nicht auf dem Index des Kommunistenjägers McCarthy zu stehen, und plötzlich sehr gefragt ist.