

Vorlesung (Winter 09/10):

Der lustige Film

Vorlesung 8 (3. 12. 2009): **Der Stadtneurotiker** (Annie Hall), Woody Allen, USA
1977.

(Lorenz Engell)

1. Einleitung und Ausblick (und Rückblick).

- **1. Über diesen Film.** Für diese VL habe ich natürlich sehr viele Bücher besorgt und gelesen. Darunter eines über die besten 50 Komödien der Filmgeschichte; und: dieses hier ist DIE BESTE FILMKOMÖDIE ALLER ZEITEN ! (Im übrigen fungieren noch weitere sechs oder sieben aus unserem Programm auf der Liste).
- Dieser Film erhielt zahllose Preise, darunter allein vier Oscars: Bester Film, beste Regie, bestes Drehbuch und beste Darstellerin ! Seit dreißig Jahren hatte kein Film so viele Oscars bekommen ! Allen selber war auch noch in der Kategorie Bester Schauspieler nominiert, zum ersten Mal seit Orson Welles war ein- und dieselbe Person als Bester Regisseur und zugleich als Bester Schauspieler nominiert !
- Auf jeden Fall ist „Annie Hall“ eine der komplexesten Komödien. Eine Landmarke im Werk Woody Allens. Und zugleich natürlich einer der interessantesten Filme ÜBER das Komische !

- **2. Der Leitwitz.** Die Kernthese, die dieser Film über das Komische (und, wie wir sehen werden, auch über das spezifisch Filmkomische) vertritt, steckt in dem Anfangswitz, der dem ganzen Film das Motto und die Struktur gibt: Ich würde nie in einen Verein eintreten, der Leute wie mich aufnimmt.
- Wenn nach Cavell „Leoparden küßt man nicht“ zur Wieder-Verheiratungs-Komödie gehört, deren philosophische Hauptthese ist: Man bekommt immer das, was man schon längst hat, dann ist das hier genau das Komplement, das ergänzende Gegenstück dazu.
- Denn es handelt sich um den Hauptvertreter einer Anti-Cavell-Subgattung der Komödie: der Nichtverheiratungs-Komödie. Ihre Hauptthese könnte man analog zu dem Leitwitz aus Annie Hall so beschreiben: Ich könnte nie einen Menschen heiraten, der einen

Menschen wie mich heiraten würde. (Das sagt Alvy Singer ja in Bezug auf seine erste Ehefrau).

- **3. Ausblick auf die Vorlesung.** Mit dieser Anordnung (Annie Hall als Komplement und Gegenstück zu „Leoparden“ sind wir aber schon ziemlich tief eingetaucht in das, was ich heute anhand dieses Films und mit diesem Film machen will: Es ist die achte Vorlesung des Semesters, und damit höchste Zeit, einmal ein paar Hauptgedanken wieder aufzunehmen und zu rekapitulieren !
- Und zwar zwei Mal: Einmal entlang dessen, was wir hier bisher gemacht haben (Teil 1). Dann anhand eines Buches, das reine Theorie des Komischen anhand der Filme Woody Allens entfaltet (Teil 2). Und um dann zu sehen, was diese so epochale Komödie unserem bisherigen Wissen über das Komische, besonders über die Medialität des Komischen, hinzufügen kann (Teil 3).

2. Rekapitulation: Theorien und Techniken des Komischen, dargestellt anhand von „Annie Hall“.

- Zu einer solchen Wiederholung eignet sich Annie Hall zunächst einmal ganz hervorragend ! Alles kehrt hier wieder (in zufälliger Reihenfolge):
- **1. Die Thematik der Sexualität und der Obszönität.** Ist hier unentwegt präsent. Die ist uns schon zwei Mal begegnet:
 - 1. Das Obszöne als das, worüber man nicht spricht, und das dann komisch wird, wenn man doch darüber spricht; und das damit auf die Sozialität des Komischen verweist;
 - 2. Das Sexuelle als das Verdrängte, ins Unbewußte, in das Es des Trieblebens Abgedrängte in Freuds Theorie des Witzes.
- Der Witz, so Freud, kürzt einen komplizierten Denkweg ab, indem er direkt das Unbewußte mobilisiert. Das erspart Denkeenergie, die sich dann im Lachen entlädt. Das muß nicht durch sexuelle Witze geschehen, aber der Weg durch das Unbewußte macht uns natürlich besonders empfänglich für sie.
- Und die Zulassung des Verdrängten setzt die Energie frei, die wir normalerweise zur Verdrängung aufbringen müssen.
- Das wird hier wunderbar auf die Mittel des Films umgelegt: Die Untertitelsequenz. Annie und Alvy sind in Annies Wohnung und trinken Wein, sie lernen sich gerade kennen und reden über allerlei Kunst und Kultur. In den Untertiteln wird eingeblendet, was sie „wirklich“ wollen,

aber verdrängen. Die Abkürzung existiert nur für uns, wir lachen, die nicht.

- A propos Psychoanalyse: Ähnlich wie bei Wilder, nur noch viel stärker, wird die Psychoanalyse hier immer schon vorausgesetzt. Sie bildet nicht ein mögliches Erklärungsmuster für das Komische, sondern ist schon immer Voraussetzung fürs Komische. Sie wird selbst lächerlich gemacht, komisch. Anders als bei Wilder ist sie hier auch nicht mehr Ausnahme, Sonderfall, Therapie des Pathologischen, sondern schon weitverbreitete Kulturtechnik und Lebensform geworden.

- **2. Die Sprache:** Alvy Singer ist (wie alle Woody-Allen-Figuren) ein Logorrhoeer. Er redet pausenlos. Wir sind dem schon einmal begegnet, nämlich in der klassischen amerikanischen Tonfilmkomödie: Wichtigkeit des Sprechenden, denkenden Menschen im Vergleich zu den früheren Stummfilmkomödien, die um die Dinge zentriert waren.
- Dadurch kommt der Unterschied von Witz und Komik in den Film hinein. Der Witz als sprachliches, symbolisches oder diskursives Geschehen (daher auch immer nahe am Bewußten), die Komik als körperliches Geschehen, als eine nicht-diskursive Praktik (vgl. Situations-, Slapstick-Komödie).

- **3. Die Medialität des Komischen:** Im Zusammenhang damit (Sprache im Film): Der Blick in die Kamera: Hatten wir schon ausführlich bei Chaplin: Ein Reflex auf die ältere Stummfilmtradition und eine Auseinandersetzung mit der eigenen relativen film- oder medienhistorischen Position. Das kehrt hier wieder (wird aber, wir kommen darauf zurück, völlig anders eingesetzt).
- Also die Medialität des Komischen, seine Medienrelativität (es gibt ein kinematographisch Komisches, innerhalb dessen sich z.B. ein Stummfilmkomisches, ein klassisches Filmkomisches, ein modernes Filmkomisches, und jenseits dessen sich etwa ein televisiv Komisches voneinander unterscheiden lassen: man denke an die Dispositive der Wahrnehmung bei Tati (Blick, Spiegel, Bild)).
- Mit der Physis des Komischen haben wir es hier aber auch zu tun: Alvy Singer als lächerliche, karikaturhafte Erscheinung (etwa: sein Reden über Sex, das irgendwie mit seiner Erscheinung nicht korrespondiert; die lächerliche Brille bereits des Kindes usw.); auch: seine Bewegungen. Die Hummerszene etwa oder die Spinnenbeseitigung; auch die Autofahrerszene. Hier kommt Slapstick durch und damit:

- **4. Der Konflikt des Mechanischen und des Lebendigen** nach Bergson. Komisch ist demnach die Bloßlegung und Durchbrechung eines mechanischen Vorgangs, der einen lebendigen Prozeß überlagert. Das verweist übrigens hier gerade zurück auf das Sexuelle: Sex als kernvitale Lebensäußerung steht Sex als Technik entgegen.
- Und auch das Problem der Werthaltungen nach Stern: Komisch ist die – folgenlose ! – vorübergehende ! – Entwertung eines Wertes, Beispiel: „Ich bin sehr für die Monogamie. Paare sollten zusammen bleiben wie Tauben oder Katholiken“. Wobei ja diese Entwertung nach Stern selber wieder entwertet wird (nämlich eben durch das Lachen, das schließlich ein Auslachen ist der Person, die diese Bemerkung macht) und damit der Wert auf die Probe gestellt und letztlich bestätigt wird.
- Bemerkung: Wenn man diese Bemerkung natürlich absichtlich macht, als Witz, dann wird man ja nicht eigentlich ausgelacht. Dann ist vielmehr das KOMISCHE selber der Wert geworden, man könnte sagen: die Bereitschaft, Werte in Frage zu stellen. Die wiederum ein Akt der Flexibilität und Anpassungsfähigkeit wäre.
- **5. Das Andere und das Eigene.** Schließlich, und das wird jetzt der wichtigste Anknüpfungspunkt: Wir hatten mit Simon Critchley gesehen, wie das Verhältnis des Anderen zum Eigenen (Sie erinnern sich: englischer Humor ? England und Amerika ? Lachen über Stotterer ?) mit der Komik zusammenhängt. Im Komischen wird die Beziehung des Eigenen zum Anderen thematisiert.
- Hier: Es geht um Juden und Protestanten, um New Yorker und Kalifornier, um Film und Fernsehen, um Männer und Frauen. Dabei kann das Eigene bestätigt, das Andere abgewertet und ausgeschlossen werden, das ist dann auch komisch.
- Aber es kann eben auch sein, daß DAS EIGENE abgewertet wird, genauer: Daß der Preis zur Abwertung des Anderen darin besteht, daß ich selber dieses andere bin, das abgewertet wird. Genau wie in dem Leitwitz unseres Films !
- Dieses In Distanz treten zum Selbst ist eine traditionelle europäische Theorietechnik, die Grundhaltung des Philosophen ! Das macht die Komödie zu einem solch eminent philosophischen Projekt ! Sagt Simon Critchley jedenfalls.
- Traditionell wird die Beziehung des Eigenen zum Anderen in der westlich-alteuropäischen Tradition problematisch und virulent AM EIGENEN KÖRPER, denn wir können uns nie entscheiden, ob wir einen Körper HABEN oder ein Körper SIND. Und genau dieses Verhältnis zum eigenen Körper spielt nun in der Filmkomödie eine besondere Rolle. Das

haben wir schon ein paar Mal festgehalten und es gilt auch hier, und doppelt: es gilt nicht-diskursiv in den merkwürdigen Haltungen und Handlungen Alvy Singers, aber es wird auch in der Rede angesprochen: „Ich bin einer der wenigen Männer, die unter Penisneid leiden“.

- Und die Wichtigkeit und Akzentuierung des Physischen liegt evtl. daran, daß im Film sowieso die „Errettung der physischen Realität“ gesehen wird. Die Filmkomödie wäre also der Akt der Distanznahme vom Selbst, aber nicht als gedanklicher Akt, sondern von der Seite des Körpers aus. Also zugleich eine philosophische wie eine eminent anti-philosophische oder Philosophie-komplementäre Unternehmung.

3. „Annie Hall“ und die Philosophie

- **1. Einleitung.** „Annie Hall“ so als Summe aus dem bisher Gesagten zu behandeln reicht aber nicht ganz aus. Es kommt noch etwas dazu. Erneut habe ich ein kleines Büchlein gefunden, wieder von einem namhaften Philosophen: Vittorio Hösle: Woody Allen. Versuch über das Komische.
- Dieses Buch versucht, zu einer umfassenden Theorie des Komischen anhand der Filme Woody Allens zu finden und umgekehrt, die Filme im Licht einer Philosophie des Komischen zu erhellen. Und da dabei viele wichtige Theorien des Komischen mit aufgenommen werden, fügt sich das Buch der Idee einer Zusammenfassung zunächst mal gut an.
- Allerdings, um das vorwegzunehmen, Hösles Versuch scheint mir doch am Ende ziemlich fragwürdig zu sein. Es betreibt Philosophie, aber vergißt den Film und überhaupt den Körper des Komischen. Und damit meine ich nicht (nur) den menschlichen Körper, sondern auch die Realität des Mediums, in dem sich das Komische entfaltet.
- **2. Die philosophische Tradition, 1: Hobbes und Kant.** Hösle baut seine Theorie des Komischen auf äußerst schwergewichtigen Vorgängertexten auf. Er beginnt mit Thomas Hobbes. Für den ist im „Leviathan“ das Lachen die Handlung des Überlegenen, der über den Unterlegenen lacht.
- Etwa der Schöne lacht über den Häßlichen. (Da können wir schon was mit anfangen: Lachen wir über Alvy Singers äußere Erscheinung ? Er über seine eigene ?). Mit der Überlegenheitsthese hat Hösle den ersten Baustein seiner Komiktheorie. Hier: Wir lachen über Alvy als Autofahrer, weil wir bessere Autofahrer zu sein glauben.
- Eine zweite Quelle: Kant. Der sagt in der Kritik der Urteilskraft: Lachen ist ein „Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in Nichts“ (zit. n. Hösle, 125). Das scheint Hösle noch recht

„änigmatisch“, aber es exponiert bereits den komischen Grundkonflikt der Inkongruenz oder Inkommensurabilität, hier: zwischen „gespannter Erwartung“ und „Nichts“. (zur Erinnerung: es könnte das Lubitsch-Beispiel mit den vielen Pferden oder Kellnern erklären).

- **3. Die philosophische Tradition, 2: Darwin und Schopenhauer.** Das wird bei den nächsten Autoren präzisiert. Darwin (sagt Hösle) definiert das Komische so: Etwas Unangemessenes oder Unvorhergesehenes, das ein Überlegenheitsgefühl (s. Hobbes !) im Lacher erregt, der in einem fröhlichen Gemütszustand sein muß (zit. n. Hösle, S. 18).
- Eine weitere Präzisierung verspricht Schopenhauer: Lachen ist die Rache, die wir an der Vernunft nehmen, wenn wir erkennen, daß ihre Begriffe den subtilen Unterschieden der Wirklichkeit nicht angemessen sind. (zit. n. Hösle, 26). Beispiel: Die Lächerlichkeit des Kerls an der Kinokasse, wie er über Filme und andere Kunstwerke redet: Rache an einem sterilen akademischen Begriffsspiel.
- Das erweitert Hösle: Es kann auch die Wirklichkeit sein, die plump ist oder aber zu filigran und deshalb ausgelacht wird, es müssen nicht die Begriffe sein. Und das Lachen über die Begriffe führt nicht zu ihrer Aufgabe, sondern zu ihrer Verbesserung !
- Wir merken schon, daß Hösle hier in eine andere Richtung steuert als Critchley (nämlich: daß er an der Tradition der Geist- und Vernunftphilosophie festhält, die das Komische nach Critchley aber zwar aufnimmt, jedoch dann unterläuft !) Und wir vermuten schon hier, daß er speziell das Filmische an der Filmkomödie nicht wird fassen können, wenn er das tut.
- **4. Bergson.** Schließlich setzt er sich noch mit Bergson auseinander (Freud kommt auch vor, aber nur ganz am Rande). Auch den entwickelt er weiter: In Richtung auf eine Theorie der Werte (das haben wir auch schon getan, im Fahrwasser Sterns). Und er kritisiert ihn: Nicht das Lebendige sei der wichtige Wert im Komischen, sondern das Mechanische.
- Darin steckt etwas Richtiges: Auch wir haben schon festgestellt (anhand von Tatis „Playtime“ nämlich), daß wir unter den Bedingungen moderner Medien an das Lebendige gar nicht mehr herankommen können. Es gibt kein Außerhalb des Mechanischen mehr ! Es gibt nur verschiedenerlei Mechaniken, die konfligieren können und dann so etwas wie das Lebendige gleichsam im Riß durchscheinen lassen (zur Erinnerung: die eingespielten Baudenkmäler in Paris !).

- Während wir aber hier bei den Mechaniken tatsächlich an Mechaniken, nämlich an Medienmaschinerien, an Dispositive der Wahrnehmung gedacht haben, denkt Höhle an etwas rein Gedankliches, an Denkgewohnheiten: Die Festigkeit und Strukturqualität von Begriffen und Begriffssystemen, aus der kein Weg hinaus führe.
- Das Komische stellt nach Höhle die abstrakten Begriffssysteme (etwa: der Philosophie) nicht grundsätzlich in Frage, sondern arbeitet an ihrer Verbesserung und damit an ihrer Stärkung.
- **5. Bestimmung des Komischen:** So gelangt Höhle zu einer Bestimmung des Komischen. Notwendige Bedingungen der komischen Situation sind:
 - die ÜBERLEGENHEIT des Lachers oder Witzemachers (der sich allerdings auch zugleich selber dem Spott preisgeben und sich dadurch als sich selbst überlegen erweisen kann, ich komme darauf zurück)
 - und die INKONGRUENZ der angesprochenen oder involvierten Größen.
 - Hinreichende Bedingungen sind dann: Die „Amüsierbarkeit des Publikums“, das „amüsabel“ sein muß (vgl: Jürgen Müller, die Wieland zitierte);
 - die ÜBERRASCHUNG (d.h. eine Erwartung muß durchkreuzt oder übertroffen werden, das hängt wieder mit dem Mechanischen, Strukturellen zusammen); und schließlich:
 - die INKONGRUENZ muß ANGEMESSEN sein, sonst ist das Resultat nicht komisch, sondern entsetzlich. Dieser Punkt läuft auf die FOLGENLOSIGKEIT hinaus, die wir bereits bei Stern angetroffen haben.

(Hier ausgelassen: Ergänzung 1)

- **6. Probleme.** Demnach wäre Allens Komik also eine Art Zusammenfassung und Mobilisierung und Bestätigung all dessen, was wir über die Komödie ohnehin schon wissen. Höhle befaßt sich dann noch ausführlich mit den kulturellen Wurzeln der Allenschen Komik und seiner engen Einbindung in die geistige Situation der Zeit. Er deutet seine Filme als sehr ernste philosophische Stellungnahme zum Problem der menschlichen Existenz.
- Und das stimmt natürlich alles auch und ist sehr überzeugend. Aber gerade deshalb: Wenn Höhle Recht hat, dann ist Allen auch deshalb komisch, weil er solche schwerwiegenden, sehr sehr ernsten Argumentationen statt in klugen Traktaten oder in ernsten Stücken in der Trivialform der populären Filmkomödie abliefert.

- Das ist der Philosophie gegenüber natürlich unterlegen, unangemessen, inkongruent und folgenlos !
- Darauf hat schon Cavell hingewiesen. Philosophie im Medium des Komischen zu betreiben ist selber komisch. Nicht komisch dagegen ist es, das Komische unter die Aufsicht der Philosophie zu stellen, wie Höhle das macht.
- Allen aber macht genau das Gegenteil !

4. „Annie Hall“ und der Humor.

- Wir können diesen Punkt auch noch anhand eines anderen Ansatzes bestätigen. Neben der Schrift über den Witz in seiner Beziehung zum Unbewußten gibt es noch eine ganz kleine Schrift Freuds mit dem Titel „Über Humor“.
- **1. Sigmund Freud über den Humor.** „Humor“, so Freud, sei etwas anderes als der Witz. Im Witz werde eben das Unbewußte – und schwerpunktmäßig das Es, das Verdrängte, in Anspruch genommen, um psychische Energie einzusparen, etwa: das Kausalitätsdenken außer Kraft zu setzen.
- Auch der Humor sei auf den Aufbau des psychischen Apparates in seine Schichten (Es, Ich, Über-Ich) zurückzuführen. Aber er beruhe nicht auf der Abkürzung durch das Unbewußte im Sinne des „Es“, sondern darauf, daß das Ich plötzlich den Blickwinkel des Über-Ichs einnehme und aus dieser Perspektive auf das Ich gleichsam zurückschaue.
- Das Über-Ich hat eine überlegene Sichtweise. Es verhält sich, so Freud, zum Ich wie der Vater zum Kind und lächelt darüber. Das mag man komisch finden.
- **2. Die Komplikation des Humors bei Woody Allen.** Hier aber, bei Allen, funktioniert das offenbar noch einmal anders. Denn hier wird im selben Maß, in dem das Ich unter die wohlwollende Aufsicht gestellt wird, auch umgekehrt das Über-Ich beaufsichtigt ! Der Erwachsene wird zum Kind !
- Diese Sichtweise auf sich selber einzunehmen, gleichsam über sich selbst zu stehen, ermöglicht doppelte Distanznahme, Relativierung der Relativierung !
- Das geschieht auch hier ganz bildlich: Der erwachsene Alvy koexistiert in ein- und demselben Bild mit dem Kind Alvy. Und die Inkongruenz des Ich besteht nicht nur mit dem Über-Ich, sondern hier auch mit der Umwelt

des ich. Das Kind Alvy hat sich falsch verhalten, und der Erwachsene Alvy gehört nicht in die Schulbank. In der Schulbank wird er von der Mitschülerin zur Rede gestellt.

- Und genau das wird auch im Leitwitz unseres Films erneut deutlich: Ich trete in einen Verein nicht ein, weil er bestimmte Leute aufnimmt, das ist die Haltung des Über-Ichs, das das Ich beaufsichtigt, während es zugleich von eben diesem ich, das ja hier spricht, beaufsichtigt oder zumindest beobachtet wird.
- Das Ich, das den Ansprüchen des Über-Ich nicht genügt, schwingt sich zum Beobachter der Aufsicht des Über-Ich auf. Es leidet jetzt nicht unter den verfehlten Ansprüchen, sondern, so Freud, es vermeidet das Leiden durch Selbstdistanzierung im Humor.
- **3. Kulturelle Selbstdistanzierung.** Ein ähnliches Verfahren verwendet Allen zur Selbstdistanzierung als kulturelles Selbstverhältnis. Alvy bezieht seine jüdische Identität insbesondere aus der Ablehnung, die er erfährt durch andere, durch seine Funktion als Detektor von Antisemitismus.
- Er sieht Annies Großmutter an, wie sie ihn ansieht. Im anschließenden Gegenschnitt sehen wir Alvy als orthodoxen Juden mit Kippa und Locken am Tisch sitzen. Er sieht aber nicht die Großmutter an, sondern direkt uns. Wir lachen.
- Was ist daran komisch ? – Durch die Kombination des Schnitt-Gegenschnitt-Verfahrens ist klar, daß wir erwarten, im Umschnitt das zu sehen, was die Großmutter sieht. Das ist aber ganz unmöglich. Aber es ist auch nicht ihre Phantasie (der erste Schnitt hat ja die Großmutter als Blickobjekt Alvys eingesetzt).
- Dadurch, daß Alvy nunmehr uns ganz frontal anblickt, ist die Großmutter aus dem Spiel: Alvy sieht sich selbst als orthodoxen Juden, genauer: er sieht sich unter dem Blick der Großmutter und für uns als solchen. Das ist eine mehrfache Selbstdistanzierung.
- Etwas Ähnliches gilt für die den Film besonders im zweiten Teil strukturierende Opposition: New York-Los Angeles. Sie knüpft auch an das Antisemitismus-Thema an: Alvys Freund aus LA ist es, der ihn deswegen für paranoid hält. Wenn Alvy an NYC festhält, dann eben auch an der für ihn selbst antisemitischen Umgebung. Damit verhält es sich ähnlich wie mit den Amerikanern und den Engländern in „Ein Fisch namens Wanda“.
- Und beachte: Alvys New York ist von europäischer Kultur geprägt: Von europäischen Filmen insbesondere. Er definiert sich also als Nicht-Kalifornier, aber im Zentrum dieses Selbstverständnisses stehen europäische Bezugnahmen.

- Damit wären wir beim letzten Punkt angekommen: die Medialität des Komischen, d.h. die Filmspezifika. Dazu müssen wir uns den Film noch einmal ganz genau ansehen. Und da sehe ich drei Spezifika.

5. „Annie Hall“ und die Medialität des Komischen.

- **1. Die Adressierung der Zuschauer.** Sie steht, das haben wir schon festgestellt, in der Tradition des komischen Blicks in die Kamera (Chaplin, Laurel und Hardy).
- Aber sie geht darüber deutlich hinaus. Und zwar in zwei Punkten.
- Erstens: Der Zuschauer wird nicht nur angeblickt, sondern angesprochen und regelrecht angegangen. Alvy Singer wendet sich uns regelrecht zu, er sucht die Kamera auf und richtet die Rede an uns. Damit bezieht er sich auf die Urszene der Durchbrechung der diegetischen Illusion im modernen Film, nämlich J.L. Godards „A bout de souffle“ von 1959. (Beschreibung).
- Ähnlich wie im Fall der frühen Tonfilmkomödie verortet sich also Allens Film hier in einer bestimmten Filmtradition; auch das ist natürlich eine Form der Begegnung mit dem Anderen im Selben.
- Und noch wichtiger: Damit bezieht er sich auf das **Fernsehen** ! Denn im Fernsehen existiert diese frontale Anrede der Zuschauer, z.B. durch einen Reporter, der das Geschehen kommentiert.
- Alvy tritt aus dem Geschehen heraus und kommentiert es für uns. Beispiel: Als er das Kino verläßt und Passanten nach ihrer Meinung fragt, auch: in der McLuhan Sequenz; auch zu Beginn, wenn er den Leitwitz erzählt.
- D.h.. Mitten im Film begegnen wir hier dem Fernsehen, also erneut dem verhaßten und ausgeschlossenen Anderen. Auch dadurch bezieht der Film eine medienrelative Position, stellt sich in Beziehung zu einem anderen Medium. Und das hängt wieder, wie gesehen, mit L.A. zusammen und ist damit in die Gesamtkonstruktion des Films höchst komplex verwoben.
- **2. A Die freie Bewegung über ein Zeitfeld.** Die verschiedenen Vergangenheitsstufen werden auf die komplizierteste Weise miteinander vermischt. Die Geschichte wird uns von ihrem Ende her erzählt; darin eingelagert werden aber ganz andere Episoden, z.B. die beiden Ehen Alvys werden eingebaut als Rückblenden innerhalb der Rückblenden, ebenso die Kindheitserinnerungen (Schule, Elternhaus).

- Bei verschiedenen Sequenzen ist man überhaupt über ihren relativen Zeit-Ort im Unklaren. Das wird noch verstärkt durch: Mischung der Bildebenen, der Zeitebenen und der fiktionalen Ebenen. Beispiele: In der Schule taucht der erwachsene Alvy auf, dadurch haben wir es mit zwei Alvys zu tun. Daraufhin verdoppeln sich auch die anderen Mitschüler: sie berichten als Kinder über das, was einmal aus ihnen werden wird.
- Das wiederholt sich dann beim Besuch im Elternhaus, wo die Gruppe der Freunde plötzlich wie Zeitreisende im Wohnzimmer von 1940 stehen.
- Erneut kommt Alvy zwei Mal vor. Wieder beobachtet der Erwachsene das Kind, das er ist wie bei Freud das Über-Ich das Ich. Der Zeitsprung wird hier also nicht „im Geiste“ realisiert, ausgewiesen als bloßes Gedankenspiel, eben als Rückblende, sondern ganz physisch. Die Gruppe IST in der Vergangenheit.
- So, wie der erwachsene Alvy, der die Karambolage anrichtet, zugleich der Junge im Autoscooter IST.
- Ähnliches geht nicht nur im Nacheinander, sondern auch im nebeneinander: im Split Screen etwa (interessanterweise keine eins- zu eins-Teilung, sondern eine zwei-zu eins-Teilung) werde einander ausschließende Varianten desselben Geschehens in ein- und dasselbe Bild gebracht, und beide sind gleich „wirklich“.
- **2. B Das Möglichkeitsfeld.** Es muß aber kein Zeitfeld sein, es kann auch ein Feld der Möglichkeiten sein. Über die komplizierte Konstruktion des Bildes von Alvy als orthodoxer Jude haben wir oben schon gesprochen.
- Als imaginär wird die Spaltung und Verdoppelung Annies in der Liebesszene ausgewiesen, wenn sie wie ein Schatten als Doppelbelichtung aus dem Bett steigt und sich selbst beim Sex zusieht. Aber Alvy kann sie dort dennoch wahrnehmen: sie verdoppelt sich also „tatsächlich“.
- Am flagrantesten – und kombiniert mit der Rede in die Kamera – ist die McLuhan Szene. Erst die Rede in die Kamera weist die Szene als Phantasie aus. Wir können ansonsten nicht sagen, wo die „Wirklichkeit“ endet und die „Phantasie“ beginnt. Alles koexistiert in ein- und demselben Raum.
- Auch in diesen Verfahren bezieht Annie Hall sich auf den modernen Film. Deleuze macht dieses Nebeneinanderlegen des Vergangenen und des Gegenwärtigen, des Phantasierten und Imaginierten mit dem „Realen“, des Geträumten und Vorgestellten mit dem Wahrgenommenen usw. als ein Merkmal der filmischen Moderne aus, wie sie insbesondere von der französischen Nouvelle Vague und der zeitgleichen „Rive Gauche“ Gruppe aufgebracht wurden.

- **2. C Das Fernsehen.** Aber erneut bezieht sich Allen hier nicht nur auf den Film, sondern insbesondere auf das Fernsehen. Nicht umsonst holt er hier nämlich McLuhan, den größten und wichtigsten Theoretiker der Medien überhaupt und des Fernsehens im besonderen vor die Kamera.

(Auslassung: Ergänzung 2)

- Und auch das Split Screen Verfahren bzw. die freie Bewegung über das Zeit- und Möglichkeitsfeld kann im Zusammenhang mit dem Fernsehen gesehen werden, nämlich als Folge des Nebeneinanders der vielen Kanäle und der Wiederholungen. Und die Zeitreisenden verhalten sich auch zu den Figuren in der Wohnung wie Fernsehsuchauer. Fernsehfiguren betreten ja auch unser Wohnzimmer und die Zuschauer beginnen dort das, was man „parasoziale Aktionen“ nennt.
- **3. Der Bildraum:** Auffällig ist schließlich: die Bildaufteilung bei Allen. Es gibt in seinen Bildern sehr wenig Mittelgrund. Die Akteure sind auffällig oft ganz im Vordergrund, oder sie begeben sich schnell dorthin; oder aber sie sind ganz im Hintergrund.
- Das wird durch den Ton verstärkt: Der Ton wird immer ganz vorn abgenommen. Auch, wenn die Protagonisten „weit entfernt“ sind, hören wir sie ganz nah, d.h. vorn.
- In der Sequenz vom mißlungenen Konzert wird das im Zusammenspiel mit dem Ton besonders ausgeführt. Wir sehen Keaton ganz, ganz hinten, aber hören sie nicht; wir sehen sie im Gegenschnitt ganz vorn und hören sie ebenfalls nicht. Der Mittelgrund dagegen bleibt ganz unausgefüllt.
- Es ist auch kein Zufall, daß das zweite Konzert, das dann gelingt, so aufgenommen ist, daß wir gar keinen Hinter- oder Mittelgrund sehen, sondern nur Schwarz.
- **4. Das Schichten-Bild.** Dieses auffällige Verfahren hat zwei Effekte. Erstens wird die Figur vom Raum abgelöst, der sie umgibt. Die Konzertsequenz ist das deutlichste Beispiel, aber es gilt auch an zahlreichen anderen Stellen. Es gibt keine (zwingende, organische) Verbindung zwischen Figur und Umraum.
- Zweitens aber wird die Figur flächig. Wie Schattenspielfiguren werden die Figuren an den vorderen Bildrand platziert und v.a. durch Lateralbewegungen definiert. Hinter ihnen kommt dann keine eigentliche Raumtiefe, sondern ein Hintergrund, also eine weitere flächige Anordnung. Mitunter liegen dazwischen noch weitere

Bildebenen, wie z.B. in der Restaurantszene, bei der eine Glasscheibe im Raum das Davorliegende spiegelt.

- Wir haben es also nicht mehr mit dem klassischen Bildraum zu tun, der nach den Gesetzen der Perspektive oder nach der speziell kinematographischen Möglichkeit der Bewegung in die Bildtiefe (als Kamerabewegung, als Figurenbewegung) organisiert ist,
- sondern vielmehr als Raum, der aus mehreren Ebenen hintereinander besteht, oder aus Schichten oder Folien, die übereinander liegen und einander durchscheinen lassen. Dieser Raum entsteht erst im Übereinanderlagern der Schichten oder Oberflächen.
- Weder ist das Bild also als klassischer Bildraum mit Tiefe organisiert, noch aber als reine Oberfläche. Der Widerspruch zwischen dem Bild, das eine Oberfläche IST und dem Bild, das eine Bildtiefe HAT, wird also hier aufgelöst.
- Dieses Verfahren verweist auf eine völlig neue Bildauffassung, die für das elektronische Bild kennzeichnend ist und bereits Grundzüge des Digitalen Bildes vorausahnt. Weder ist es, wie das moderne Gemälde, eine lesbare Oberfläche, noch stellt es einen Tiefenraum dar. Vielmehr erzeugt es ein Übereinander von Schichten oder Folien.
- Wir könnten sogar sagen, daß die Beziehung zwischen der Physik des Bildes, nämlich seinem Oberflächencharakter, und seiner Metaphysik, nämlich der Raumillusion, die es erzeugt, hier neu einjustiert wird.
- Das könnte uns zu einer neuen Bestimmung des Komischen führen, der wir hier aber erst einmal nicht weiter nachgehen werden.

(Auslassung: Ergänzung 3)

- **5. Schluß.** D.h. es gibt hier so etwas wie eine Medienkomik: der Film wird als das überlegene Medium eingeführt, aus dessen Perspektive auf das - ja auch meist als jünger und als infantil angesehene - Fernsehen herabgeblickt werden kann. Zugleich aber wird der Film hier unter das Regime des Fernsehens gestellt, der Aufsicht des Fernsehens unterstellt. Im Herzen der Filmkomödie regiert hier längst das Fernsehbild, das ausgeschlossene Andere.
- Das Komische bekommt einen neuen medialen Körper. Darin liegt die Bedeutung dieses Films für die Entwicklung der Filmkomödie.

(Nicht referierte Ergänzungen)

Ergänzung 1:

So weit, so gut. Das ist alles im ersten Teil des Bändchens enthalten. Im dritten Teil entwirft Hösle dann eine genaue Analyse der kulturellen Relativität des Woody-Allenschen Humors:

Allen sei nicht zu verstehen ohne dessen jüdischen Hintergrund und ohne wiederum DESSEN Hintergrund in der russisch-jüdischen Kultur der Vorfahren Allens, in der russischen Kultur und v.a. Literatur. Außerdem ist er (natürlich) nicht zu verstehen ohne seine tiefe Verwurzelung in New York, und zwar speziell in Brooklyn einerseits, Manhattan andererseits. Schließlich stünde (und das sagen auch andere speziell über „Annie Hall“) Allens Komik auch an einer besonderen historischen Stelle. Hier: Die 70er Jahre, die Post-Hippie-Ära, die Ära der sexuellen Desorientierung und überhaupt der nicht wieder gut zu machenden Revolution der Geschlechterverhältnisse.

Das alles können wir bestimmt und sicher bestätigen. Aber das ist für Hösle, obschon im Schlußteil behandelt, eigentlich nicht der Kernpunkt. Der ist, daß Allen in einem größeren und tieferen Zusammenhang ein Zeitphänomen ist und insofern das Universelle des Lachens und der Komik mit ihrer Realisierung in gesellschaftlicher und historischer Abhängigkeit zusammenbringt auch auf der Ebene der Geistesgeschichte.

Und so wird also aus Allens Komik ein philosophischer Umstand (der, anders als bei Critchley, um seine antiphilosophische Dimension beraubt wird): Allen formuliert in seinen Filmen das endgültige Ende des Existenzialismus der Nachkriegszeit, sagt Hösle. Er verabschiedet nämlich den Glauben an die Authentizität. Und bietet auch keinen Ersatz dafür an. Daher rührt seine Melancholie. Dabei denkt Hösle offenbar vor allem an Sartre, weniger an Camus, noch weniger wohl an Heidegger, obwohl der natürlich auch eine Rolle spielt.

Der Existenzialismus hatte, so Hösle, optimistisch verkündet: 1. Die vormoderne, feste Identitätskonzeption, nach der man werden kann, was man ist, ist verloren gegangen. Trotzdem ist aber ein authentisches Selbstverhältnis möglich, auch jenseits der traditionellen Identitätsvorstellungen. Es lautet: Du bist, was Du wirst, bzw.: Du bist, was Du tust. 2. Moralisches Verhalten ist möglich auch dann, wenn alle religiösen oder sonstwie transzendentalen Begründungen dafür wegfallen; es ist aus sich selbst, nämlich aus den Strukturen und Mechanismen des Verhaltens selbst heraus begründbar.

Beide Behauptungen werden von Allen in seinen Filmen, so Hösle, für gescheitert erklärt.

1. Man ist keineswegs das, was man tut, man kann das, was man ist, nicht loswerden, aber auch nicht dahin zurück: Es gibt kein authentisches Verhältnis zu sich selbst. Gerade deshalb ist man so komisch ! Denn im Komischen begibt man sich, wie gesehen, in Abhängigkeit z.B. von Herkunft aus dem Judentum und Umgebung der New Yorker Intellektuellen, was einen auf eine feste Rollenidentität festlegt („Ich liebe es, auf ein Klischee reduziert zu werden“). Man kann der Identität also nicht entkommen. Zugleich stellt man sich im Komischen immer neben sich, s.: Der Leitwitz unseres Films !

2. Moralisches Verhalten gibt es nicht, es ist jedenfalls nicht begründbar. Weder Kunst noch Ideologie noch auch Religion können es begründen. Menschen verhalten sich, wie sie sich verhalten, und es geschieht, was geschieht.

Das ist alles sehr interessant und wohl auch zutreffend. Aber: indem Höhle den Allen so als Postexistenzialist liest, nimmt er ihn schon sehr ernst. Und was er nicht fragt, ist, warum Allen sich ausgerechnet der Komödie bedient, warum benutzt er das Werkzeug der Komödie, und welche Spur in seinem Resultat hinterläßt dieses Werkzeug ? Und warum macht er ausgerechnet FILM - Komödien, welche Spur hinterläßt die spezifisch kinematographische Form in diesen sicher richtigen und wichtigen Argumentationen, in Allens (angeblichem) Post-Existenzialismus ? Inwiefern ist das also ein a- komischer und b- kinematographischer Post-Existenzialismus ?

Ergänzung 2

Man kann übrigens an dieser Episode (der Warteschlangensequenz, in deren Verlauf auch McLuhan auftaucht) besonders schön sehen, wie unglaublich detailliert und beziehungsreich Allen arbeitet: Es gibt tatsächlich eine Geschichte von Henry James, die „The turning oft the screw“ heißt. Und es gibt weiterhin eine berühmte freudianische Interpretation dieser Geschichte, die die Bedrängnisse der Heldin als Folge ihres fehlgehenden Begehrens interpretiert. Und insofern ist „My sexual problems“ tatsächlich die Fortsetzung von „The turning oft he screw“.

Ergänzung 3

Als die physische Realität des Bildes bildet die Oberfläche den Körper des Bildes. Die Rauntiefe dagegen als Wahrnehmungseffekt, und das heißt: als Bewußtseinseffekt bildet die immaterielle, die geistige Dimension des Bildes.

Beziehen wir das zurück auf das Problem des Komischen !

Wir hatten oben gefragt, was denn zu der von Höhle analysierten existenzphilosophischen Position dadurch hinzutritt, daß Allen das Medium der Komödie und in Sonderheit dasjenige der Filmkomödie benutzt.

Das Medium der Komödie, so hatten wir gesagt, verleiht seiner Reflexion einen Raum und einen Körper. Das Medium des Films verleiht ihr einen medialen, und das heißt auch: einen technischen und einen historischen Ort, nämlich zwischen dem modernen europäischen Autorenfilm und dem Fernsehen. Die nachexistenzialistische Position, die Höhle bei Allen sieht, wird also hier auch mit einem Medienkörper versehen. Und die Komik besteht dann im Konflikt und der Inkongruenz zwischen den epochalen abstrakten Strukturen der existenziellen und anthropologischen Bestimmung des Menschseins einerseits und ihren materiellen, technischen Bedingungen andererseits. Wenn wir vorhin gesagt haben: Ein Kohlkopf, der Flaubert liest ist komisch, dann ist auch das Fernsehen als existenzielle Bedingung des Menschseins komisch.

Ganz besonders jedoch ist wichtig, daß Allen hier in seinen Bildern den Gegensatz von Tiefe und Oberfläche des Bildes bzw. im Bild aufhebt zugunsten einer Schichtung verschiedener überlagernder Folien. Das könnte einer neuen Bestimmung des Komischen gleichkommen. Denn anders als das sprachliche Komische – der Witz - , das bildliche Komische – die Karikatur – oder das klassisch kinematographisch Komische – die komische Situation – kann dieses Allensche Komische eigentlich nicht mehr über Gegensätze wie das Mechanische und das Lebendige, das Bewußte und das Unbewußte, das Eigene und das Fremde, das Physische und das Metaphysische aufgeschlossen werden, auch nicht über ihre Widersprüche und Paradoxien. Es wäre vielmehr das Phänomen der Überlagerung selbst, das sowohl die Vielzahl der Oberflächen als auch den – von ihr kaum mehr unterscheidbaren – Raum des Komischen ausmachen würde.