

Universität Hamburg

MA-Studiengang Medienwissenschaft

Seminar Modul [MW-M02]

Lachen im Kino: Spielarten der Komödie (52-348)

Dozentin: Prof. Dr. Judith Ellenbürger

WiSe 2017/18

The Sorrow and the Self-Pity:
Humoristische Auswege aus dem intellektuellen Nihilismus
in Woody Allens *Annie Hall*

1. Semester MA

Medienwissenschaft

Matrikelnummer: 7087636

31. März 2018

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Humor im Angesicht der Leere	2
2.1 Der Witz und die Komik	2
2.2 Nihilismus	4
3. Pygmalion.....	8
3.1 Partnerfindung, Partnerformung.....	8
3.2 Komik und Tragik in <i>My fair Lady</i>	9
4. Die vierte Wand	13
4.1 Die Publikumsansprache als moderner Witz.....	13
4.2 Einsamkeit, Eitelkeit und <i>High Fidelity</i>	16
5. Fazit.....	20
Quellenverzeichnis	22

1. Einleitung

Der kleine Alvy Singer befindet sich in der scheinbar unendlichen Leere eines ständig expandierenden Universums. Das hat er zumindest gelesen und kommt zu dem Schluss: „Well, the universe is everything and if it's expanding, someday it will break apart and that will be the end of everything.”¹

Doch weder seine Mutter noch der Arzt, zu dem sie ihm deswegen gebracht hat, wollen es verstehen. Alvy ist mit seinem Wissen allein. Während sich in Woody Allens *Annie Hall* nach und nach einige Kapitel aus Alvys Leben entfalten,² wird dieses Motiv immer wieder auftreten: Intellekt als Quelle der selbstverschuldeten Einsamkeit.

Die Figuren in *Annie Hall* finden und verlieren einander, machen kleine Fortschritte und erleiden große Rückschläge, streifen durch reale und postmoderne Welten, wie es ihnen beliebt und in der Mitte steht Alvy Singer, der versucht ein Beziehungsende zu verdauen.

Woody Allen gewinnt all diesen, auf Antrieb recht verkopft wirkenden Themengebieten, die sich häufig mit der Rolle des Menschen in der modernen Welt auseinandersetzen, eine humorvolle Seite ab.

Im Kern dieser Arbeit steht die Frage, wie es in *Annie Hall* gelingt den Witz in der potentiellen Sinnlosigkeit des Lebens hervorzubringen und welchen Ausweg Woody Allen durch seine Kunstfigur Alvy Singer vorschlägt.³

Die verschiedenen Aspekte, die erst unabhängig voneinander und später im Zusammenhang betrachtet werden, beinhalten das Wesen des intellektuellen Nihilismus,⁴ die Anlehnungen an den *Pygmalion*-Mythos und das Durchbrechen der vierten Wand sowie die damit verbundene Kommunikation mit dem Publikum. Zu jedem Themengebiet werden neben *Annie Hall* andere Werke für einen direkten Vergleich herangezogen.

¹ Allen, Woody (1977). *Annie Hall*.

² insb. aber nicht ausschließlich seine Beziehung zur namensgebenden Annie.

³ Obwohl eine gewisse Ähnlichkeit zwischen Woody Allen und Alvy Singer besteht werde ich für diese Arbeit diese Parallele so selten wie möglich ziehen und schließe mich Hans Gerhold an der bemerkt: „Allen hat zu Recht zurückgewiesen, daß - bis auf wenige Fakten - der Film autobiographisch sei. Ihn so zu vereinnahmen hieße, ihn in seiner Bedeutung zu reduzieren und zu vergessen, daß die Aussage von *Annie Hall* auf der Ebene der Fragestellung liegt, denn die Geschichte von Annie und Alvy ist universell übertragbar[...]“

Gerhold, Hans (1991). *Woodys Welten* (Frankfurt/M., Fischer Taschenbuch-Verl.): S. 97.

⁴ Auf diese Begriffskomposition wird in Kapitel 2.2 näher eingegangen.

Alle Punkte werden zunächst auf ihren inhärenten humoristischen Gehalt mit Bezug auf Theorien der Komik und auf ihre dramatische Funktion untersucht, um dann im Kontext ein Gesamtbild zu ergeben. Die These, die damit einhergeht, ist, dass *Annie Hall* möglicherweise darauf abzielt, dass sich jeder Kinobesucher am Ende des Tages einen vierstündigen Kriegsfilm angucken sollte.

2. Humor im Angesicht der Leere

2.1 Der Witz und die Komik

ALVY: I have a very pessimistic view of life. You should know this about me if we're gonna go out, you know. I feel that life is divided up into the horrible and the miserable.⁵

Diese Weisheit, zusammen mit der Einsicht, dass man sich glücklich schätzen sollte, wenn man zu denen zählt, deren Leben nur „miserable“ ist, gibt Alvy Annie auf ihrem ersten Date mit - zusätzlich zu einigen philosophischen Büchern über den Tod.⁶ Annie lacht darüber. Alvy nicht. Alvy lacht fast nie.

Das Lachen, oder auch wer über wen lacht, ist häufig ein relevanter Teil diverser Humorthorien.⁷ Davon ausgehend wird meistens zwischen dem Komischen und dem Witz unterschieden.

„Das Komische ist *unbewußt*.“,⁸ schreibt Bergson in seinen Beobachtungen über das Lachen und geht ausführlich darauf ein, dass die Komik oft darauf basiert, dass der Komische seine Fehlritte unbeabsichtigt begeht und sie teilweise sogar nicht einmal wahrnimmt.⁹

Ein Witz auf der anderen Seite muss beabsichtigt sein. Freud präzisiert den Vergleich mit dem Satz: „Der Witz wird gemacht, die Komik wird gefunden [...]“.¹⁰ Die den Witz

⁵ Allen (1977).

⁶ Namentlich *Death and the Western thought* (Choron, Jacques (1973). *Death and Western thought* (New York, London, Collier Books; Collier-Macmillan)) und *The denial of death* (Becker, Ernest (1976). *Dynamik des Todes* (Olten, Walter-Verlag AG)).

⁷ In dieser Arbeit beziehe ich mich hauptsächlich auf Quellen von Freud und Bergson sowie auf die Überlegenheitstheorie, die zwar mindestens bis Platon zurückreicht (vgl. Platon (1997). *Philebos* (Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht)), hier aber in der Auslegung von Thomas Hobbes verwendet wird.

⁸ Bergson, Henri (1948). *Das Lachen* (Meisenheim am Glan, Westkulturverlag Anton Hain): S. 15.

⁹ Ohne Bergsons Theorie, die sich stark mit dem Gegenspiel aus Starrheit und Natürlichkeit beschäftigt, komplett aufzuschlüsseln, wären zwei Beispiele, die er für unbewusste Komik anführt die Wesenszüge der Tollpatschigkeit und der Zerstretheit. Vgl. Ebd.: S. 11ff.

¹⁰ Freud, Sigmund (1992). *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* (Frankfurt am Main, Fischer-Taschenbuch-Verl.): S. 147.

treibende Intention ist zumeist das Amüsement der Zuhörer.¹¹ Alex Clayton wendet diese Idee auf das Genre der Komödie an, indem er die Theorie vertritt: “Comedies are not defined by what makes us laugh but if they are intended to make us laugh.”¹²

Ein Witz, der eine komödiantische Intention verfolgt, muss also zumindest einen Erzähler und ein Publikum, das zum Lachen gebracht werden soll, haben.¹³ Für Freud ist dies der zweite große Unterschied zwischen Komik und Witz: die Komik braucht lediglich ein Subjekt, an dem das Komische gefunden wird und einen Rezipienten, der es komisch findet. Der Witz jedoch braucht zur Vermittlung zusätzlich einen Erzähler.¹⁴

Nach Freud muss der Erzähler seine Witze, um sie nicht zu verderben, nicht nur mit dem nötigen Ernst erzählen, vielmehr kann er über seine eigenen Witze gar nicht lachen, weil der Aufwand des Erzählens zu groß ist, als dass ein Energieüberschuss entstehen könnte, der sich über das Lachen kanalisiert.¹⁵ Alvys fehlende Reaktion angesichts seiner eigenen Aussagen ist also durchaus im Sinne Freuds.

Eine Grauzone bleibt jedoch, wie genau man die Intention des Witzerzählers feststellt, wenn dieser selbst ernst wirkt und seine Erzählungen vielleicht oder vielleicht auch nicht komisch gemeint sein könnten.

Vittorio Hösle weist in seinem *Versuch über das Komische*¹⁶ auf den Gastauftritt von Johnny Haymer hin, der in *Annie Hall* ebenfalls einen Comedian spielt, sich jedoch von Alvy eklatant unterscheidet:

Es mag wohl sein, daß das Publikum des ungenannt bleibenden Komikers, den Johnny Haymer in *Annie Hall* spielt, wirklich seine dummen Witze genießt und daß er selbst beim Gedanken an die eigene Überlegenheit vor Freude kichert - aber die Pointe sowohl des Regisseurs Allen als auch der Woody-Inkarnation Alvy Singer ist, daß dasjenige, über das man lachen sollte, der Komiker selbst mit seinem grotesken Sinn für Humor und seinem ungerechtfertigten Überlegenheitsgefühl ist, und gewiß nicht seine Witze.¹⁷

¹¹ Freud würde dieses Amüsement als „Lust“ bezeichnen. Vgl. Ebd.: S. 77.

¹² Zitiert nach Brown, Tom (2012). *Breaking the fourth wall* (Edinburgh, Edinburgh Univ. Press): S. 45.

¹³ An diese Stelle sei angemerkt, dass Freud die Wahrnehmung des Rezipienten für mindestens genauso relevant, wenn nicht sogar wichtiger empfindet. Es ist nur das ein Witz, „was ich als Witz gelten lasse“ Freud (1992: S. 85). Um den Rahmen der Arbeit nicht zu sprengen, schenke ich diesen Aspekt ab hier vergleichsweise wenig Beachtung.

¹⁴ Es müssen dabei nur Erzähler und Rezipient anwesend sein, das Subjekt kann, obwohl es existieren muss, abwesend sein. Ebd.: S. 193.

¹⁵ Vgl. Ebd.: 120ff.

¹⁶ Hösle, Vittorio (2005). *Woody Allen* (München, Dt. Taschenbuch-Verl.).

¹⁷ Ebd.: S. 17.

Da Alvy, wie bereits ausgeführt,¹⁸ kein Substitut für den Regisseur Woody Allen darstellt, sind die Intentionen von Film und Erzähler unterschiedlich zu bewerten: auch was die humoristischen Absichten angeht.

Die komödiantische Intention des Witzerzählers und das damit verbundene Lachen, sind deswegen so relevant, weil man sich durchaus fragen kann, wie ernst es Alvy mit allem, was er sagt ist. Denn obwohl *Annie Hall* für das Kinopublikum eindeutig, wenn auch nicht ausschließlich,¹⁹ als Komödie angelegt ist, kann man keineswegs sicher sein, ob Alvy das auch genauso wahrnimmt.

Die Frage, ob Alvy intendiert witzig oder unfreiwillig komisch ist, wird im Zuge dieser Arbeit leider nicht abschließend beantwortet werden können. Vielmehr wird das entstandene Spannungsfeld genutzt, um gewisse Lesarten nahezulegen.

Diese Ungewissheit wird gleich in der ersten Szene geschickt thematisiert: Alvy erzählt zwei Witze, aber es sind weder seine liebsten Witze noch welche, die ihn zum Lachen bringen, sondern Witze, die „important“ für sein Leben sind. Beide Witze werden dadurch direkt nach dem Erzählen neu kontextualisiert, wobei zwei Dinge geschehen: der Film *Annie Hall* gibt dem Zuschauer die Gelegenheit zu lachen, weil durch die Dissonanz, dass diese alten Schenkelklopfer plötzlich zur Lebensphilosophie erhoben werden, Komik entsteht.²⁰ Gleichzeitig distanziert sich die Figur Alvy unmittelbar von ihrer humorvollen Intention und lässt die Frage offen, ob er gerade wirklich einen Witz erzählt hat, um uns zu amüsieren oder um uns ein ernsthaftes Anliegen näherzubringen. Der Zuschauer lacht. Alvy nicht. Das alte Spiel.

2.2 Nihilismus

Geht man davon aus, dass für Alvy all dies tatsächlich kein Witz ist, oder präzisiert gesagt, dass Witze für Alvy auch immer Wahrheiten beinhalten, dann zeichnet sich ein pessimistisches Weltbild. Die Moralen seiner Eröffnungswitze sind zum einen, dass das Leben voller Leid und Unglück und der Tod noch schlimmer ist, und zum anderen, dass

¹⁸ Vgl. Kapitel 1.

¹⁹ Eine explizite Genreeinordnung soll an dieser Stelle nicht erfolgen, da die Komplexität des Films und seiner Erzählweise viele Konventionen sprengt oder zumindest auflockert. Dass der Film sowohl Elemente der Komödie als auch des Dramas und einiger weiterer Genres und Subgenres (z.B. Parodie und Romanze) beinhaltet, sollte zur Analyse ausreichen.

²⁰ Hösle würde hier auf Woody Allens Witztaktik der „Deflation“ und „Inflation“ verweisen. Also etwas Erhabenes trivialisieren oder (wie in diesem Fall) etwas Banales zu erhöhen. Ebd.: S. 48ff.

er sich bis in alle Ewigkeiten selbst im Wege stehen wird. Die Szene aus seiner Kindheit skizziert zusätzlich ein geradezu nihilistisches Gedankengut: der Mensch ist klein, einsam und unwichtig in einem endlosen Universum.

Um den breiten Begriff des Nihilismus, der sich im Laufe der Zeit immer wieder verändert hat, einzugrenzen, nutze ich Simon Critchleys Abhandlung als Referenz, in der er folgende Definition gibt:

Nihilism is the breakdown of the order of meaning, where all that was posited as a transcendent source of value becomes null and void, where there are no skyhooks upon which to hang a meaning of life.²¹

Alvys Ansichten sind jedoch kein reiner Nihilismus. Wesentliche Bestandteile wie die Abkehr von Gott und die aktive Verneinung und Entwertung aller Normen und Werte fehlen.²² Ganz im Gegenteil hält Alvy viele Normen und Werte in Ehren: Kunst, Literatur und sogar Beziehungen im klassischen Sinne sind wichtige Teile seines Lebens und werden am Ende des Films als feste Größen bestätigt.

Die Bücher, die er Annie empfiehlt, sind ebenfalls facettenreiche Auseinandersetzungen mit Leben und Tod, die eine bloße Entwertung überschreiten. Diese Art des reflektierten Wissensgewinns als elaborierte Form des Diskurses über komplexe Themen, der auch in seiner Komik wiederzufinden sind, scheint über reinen Nihilismus hinauszugehen. Aufgrund dieser kleinen Unterschiede, die nicht die komplette Sinnlosigkeit des Lebens, sondern die Verarbeitung durch den eigenen Verstand und die dadurch gewonnenen Einsichten in den Mittelpunkt rückt, wird im Rahmen dieser Arbeit Alvys Weltansicht als „intellektueller Nihilismus“²³ betitelt.

In dieser Form der Weltansicht, scheint ein Paradoxon zu liegen, denn der Pessimismus rührt aus zu großem Wissen, das man sich angeeignet hat, und dennoch erscheint Alvy die Aneignung von mehr Wissen als Ausweg. Er teilt seine Bücher und seine eigenen Ansichten, aber keine der gewonnenen Einsichten scheint in seiner Lebenswelt auf gleiche Art und Weise angenommen zu werden. So führt Critchley weiter aus:

²¹ Critchley, Simon (1997). *Very little-- almost nothing* (London, New York, Routledge): S. 7.

²² Insbesondere in Nietzsches Sinne, der seinen Nihilismus zusammenfasste als: „Was bedeutet Nihilismus? – Daß die obersten Werthe sich entwerthen. Es fehlt das Ziel. Es fehlt die Antwort auf das 'Wozu?'“ Nietzsche, Friedrich (1923). *Der Wille zur Macht* (Leipzig, Alfred Kröner Verlag): S. 11.

²³ In leichter Anlehnung an den von Antonio Gramsci verwendeten Begriff „Pessimismus des Verstandes“, welcher in seinen *Gefängnisheften* einen Zustand beschreibt, der auf Alvy zu passen scheint: „Man muss nüchterne, geduldige Menschen schaffen, die nicht verzweifeln angesichts der schlimmsten Schrecken und sich nicht an jeder Dummheit begeistern. Pessimismus des Verstandes, Optimismus des Willens.“ Gramsci, Antonio (2012). *Gefängnishefte* (Hamburg, Argument): H. 28, §11, 2232.

The post-religious or post-traditional values of the Enlightenment somehow fail to connect with the fabric of moral and social relations, with the stuff of everyday life, and lead instead to the progressive degradation of those relations. Such is, as I said above, the dialectic of nihilism.²⁴

Diese Bemühungen Alvys, seine aufgeklärten Weltansichten mit der Banalität des Alltags und insbesondere mit seinem Beziehungsleben zu verbinden, scheinen in der Tat selten auf Verständnis zu stoßen. In dieser Situation angelangt, in der man das nihilistische Weltbild nicht mehr verdrängen kann, schlägt Critchley potentielle Lösungsansätze vor,²⁵ doch Alvy findet einen eigenen.

Seine Strategie ist die Anwendung dessen, was Freud als zynischen Witz²⁶ bezeichnen würde. Vieles was Alvy sagt, egal ob intendiert oder nicht, ist ein gehässiger Kommentar auf die in seinen Augen potentiell schreckliche Welt. Gerade diese Kommentare sind es dann ironischerweise, die ihn sowohl privat als auch beruflich in der Gesellschaft halten: die Leute finden es lustig, ja sogar charmant, wie Alvy über die Unzulänglichkeiten des Lebens, des Universums, seiner Mitmenschen und nicht zuletzt sich selbst herzieht. Es bringt die Leute zum Lachen und macht Alvy damit sowohl in seinem Freundeskreis als auch bei seinem Publikum beliebt genug, um ein Leben als Komiker führen zu können. Ob das, was er sagt, Witz oder Wahrheit oder etwas dazwischen ist, bleibt dahingestellt, aber er hat einen Weg gefunden durch sein eigenes Selbstmitleid zu funktionieren.

Es ist eine der absurden Charaktereigenschaften Alvys, dass er gleichzeitig unverhältnismäßig überheblich und trotzdem übermäßig selbstkritisch ist: Er hält sich zwar für kulturell und intellektuell Überlegen, badet aber auch immer wieder in eben jenem Selbstmitleid, das von seinen eigenen, oft körperlichen aber auch sozialen Unzulänglichkeiten befeuert wird. Hinzu kommt der Aspekt, dass er sich generell von Menschen, die ihm ähnlich sind, abgestoßen fühlt.

So ist der Akademiker, der vor Alvy in der Kinoschlange steht und hochtrabend daherredet, von Alvys eigener Schulmeistererei nicht allzu weit entfernt und der Professor, zu dem Annie ein Verhältnis aufbaut, ist sicher nicht jenseits Alvys

²⁴ Critchley (1997: S. 86).

²⁵ Z.B. die Problematik zu ignorieren, sich nicht irritieren lassen, passiv werden, aktiv werden. Für genauere Ausführungen vgl. Ebd.: S. 10ff..

²⁶ Die Ursprünge des Zynismus in Freuds Beispielen sind etwas ordinärerer Natur, als die Leere des Lebens: Es geht bei ihm z.B. um sexuelle Unerfülltheit in der Ehe, das Prinzip bleibt jedoch ähnlich. Freud (1992: S. 90ff.).

intellektueller Ansprüche und dennoch hat er kein gutes Wort für solche Menschen übrig. Vielleicht ist es Eifersucht, vielleicht ist es Arroganz, aber vielleicht ist es eben einfach nur das Erkennen des Eigenen im Anderen.

Ein weiteres Beispiel ist Annies Bruder Duane, der Alvy eines Nachts völlig unvermittelt von seinen Selbstmordfantasien erzählt. Duane bezieht Alvy in seine intimen Gedanken ein, weil er glaubt im Künstler einen Seelenverwandten zu erkennen.²⁷ Anstatt dass Alvy, der nach eigener Aussage vom Tod fasziniert ist und ständig darüber liest, sich dieser Erfahrung öffnet, tut er es jedoch mit einem schnippischen Kommentar ab: „Well, I have to go now Duane because I'm due back on the planet earth.”

Um Duanes Standpunkt weiter zu bekräftigen, kann man seine Annahme, in einem Künstler den richtigen Gesprächspartner gefunden zu haben, sogar auf den Inhalt des Buches beziehen, das Alvy Annie zum Geschenk machte. In *The denial of death* geht Becker davon aus, dass Künstler am gleichen Weltbild leiden wie Menschen mit Geisteskrankheiten²⁸ mit dem Unterschied, dass erstere die Werkzeuge haben, ihre Ansichten expressionistisch zu verarbeiten, anstatt sich innerlich davon kaputtmachen zu lassen.

Den Zustand des Künstlers beschreibt Becker an einer Stelle in einer Art und Weise, die sich mit Alvys Verhaltensweisen zu decken scheint:

In seiner [i.e. des Künstlers] Lebenserfahrung gibt es etwas, das ihn die Welt als *Problem* in sich aufnehmen lässt. Das Ergebnis ist, daß er ihm einen ganz persönlichen Sinn geben muß. [...] Seine Existenz wird ihm zum Problem, auf das er *die* Antwort finden muss.²⁹

Ob Alvy seine eigenen Bücher nicht gelesen hat oder sie nur nicht anwenden kann, bleibt unschlüssig, doch das Muster ist immer das gleiche: Wann immer Alvy ein potentieller Spiegel vorgehalten wird und sich eine Gelegenheit ergibt, sich geistig zu verbrütern, blockt er diese ab. Am Ende stimmt es vielleicht doch, dass er einfach nicht Mitglied eines Clubs werden kann, der ihn aufnehmen würde. Was ihn jedoch nicht von der Suche danach abhält. Lediglich in anderer Form.

²⁷ „I tell you this because as an artist I think you'll understand.” Allen (1977).

²⁸ Dieser Vergleich geschieht in mehreren Etappen. Zuerst beschreibt er den Künstler an sich Becker (1976: S. 253ff.), später geht er auf den Neurotiker als Vergleich ein (Ebd.: S. 263ff.) und am Ende wirft er einen genaueren Blick auf Krankheitsbilder Ebd.: S. 307ff.

²⁹ Ebd.: S. 254.

3. Pygmalion

3.1 Partnerfindung, Partnerformung

Nach einer Auseinandersetzung mit Annie beschließt Alvy, in einem der vielen surrealen Momente des Films, Passanten nach den Geheimnissen ihrer Beziehungen zu befragen. Er trifft ein „really happy couple“ und bekommt auf seine Frage, woher dieses Glück stammt, folgende Antwort:

YOUNG WOMAN: I'm very shallow and empty and I have no ideas and nothing interesting to say.

YOUNG MAN: And I'm exactly the same way.³⁰

Was auch immer man den beiden vorwerfen kann, zumindest sind sie auf einer Wellenlänge, was man von Annie und Alvy über weite Teile des Films nicht behaupten kann. Noch in der gleichen Szene lamentiert Alvy darüber, wie er sich immer in die falschen Frauen, beispielsweise in die böse Königin aus Schneewittchen³¹ verliebt. In der prompt folgenden Fantasiensequenz versucht Alvy das Verhalten von Annie damit zu erklären, dass sie wahrscheinlich gerade ihre Periode hat – obwohl sie eine Zeichentrickfigur ist. In Alvys Kopf ist die Unstimmigkeit zwischen zwei Menschen lediglich temporär, in diesem Fall weil einer von ihnen hormonell durcheinander ist und vielleicht einen schlechten Tag hat. Diese Einstellung ist symptomatisch für seine Sicht auf Annie: egal was nicht passt, es geht vorüber und kann geändert werden. Noch bezeichnender ist jedoch die Feststellung der imaginären Annie in der gleichen Sequenz: “You're always leaning on me to improve myself.”

In der Tat sucht Alvy die Filme aus, die beide besuchen, entscheidet, was man lesen sollte und bringt Annie dazu eine Psychiaterin zu finden und Kurse an der Universität zu belegen: Er formt sie nach seinen Idealen.

Das scheint ein nachvollziehbarer Impuls im Bezug auf das im vorigen Kapitel angesprochene Dilemma zu sein: Alvy findet niemanden, der die Welt mit seinen Augen sieht und wenn doch, sind sie ihm unsympathisch. Darum versucht er die Person, die er braucht, selbst zu erschaffen.

³⁰ Allen (1977).

³¹ Hand, David (1937). *Snow White and the Seven Dwarfs*.

Dieses Motiv in *Annie Hall* wird im Folgenden als Variation des Pygmalion-Stoffs gelesen, der in unterschiedlichsten Gestalten in der Kunst anzutreffen ist.

Seit der Urversion dieser Erzählung in Ovids *Metamorphosen*³² hat sich die Geschichte über den Künstler Pygmalion, der sich in sein Kunstwerk Galatea verliebt, stetig geändert. Der Umschwung vom Bildhauer³³ zum Erzieher und dementsprechend Menschenformer fand hauptsächlich ab dem 19. Jahrhundert statt.³⁴ Der Stoff an sich ist in seiner Urform keineswegs inhärent komödiantisch, was sich dadurch zeigt, dass in vielen späteren Abhandlungen oft dramatische Momente, oder sogar die toxische Natur von oppressiven Beziehungen im Mittelpunkt stehen.³⁵

Die komische Natur der modernen Interpretationen verdankt man sicherlich nicht zuletzt den großen Erfolg von Bernard Shaws Adaption *Pygmalion*³⁶ und der daraus entsprungenen Filmversion *My fair Lady*.³⁷

Um die humoristischen und auch die dramatischen Elemente von *Annie Hall* besser fassen zu können, wird daher *My fair Lady* als Blaupause genutzt, da dort im Gegensatz zu *Annie Hall* der Pygmalion-Mythos im Mittelpunkt steht und eine präzisere Analyse ermöglicht. Die Frage, aus welchen Elementen der Humor hier entspringt, ist dabei genauso wichtig wie die Frage, aus welchen Elementen er nicht entspringt.³⁸

3.2 Komik und Tragik in *My fair Lady*

In *My fair Lady* nimmt der eitle Professor Higgins das Blumenmädchen Eliza bei sich auf, um aus ihr, im Zuge einer Wette, eine vornehme Dame zu machen. Der Dreh- und Angelpunkt hierbei ist das Ablegen ihres Cockney-Akzentes. Eliza begibt sich freiwillig zum Professor, um durch ihre neuen Umgangsformen einen besseren Job zu bekommen und weiß auch im vollen Umfang von der Wette, dessen Subjekt sie ist.

³² Ovidius Naso, Publius (1994). *Metamorphosen* (München, Dt. Taschenbuch-Verl.).

³³ Der Genauigkeit halber sei hier angemerkt, dass Pygmalion nicht in allen Versionen der Geschichte selbst der Schöpfer der Statue ist, sondern sich manchmal auch in ein fremdes Kunstwerk verliebt. Vgl. Stoichiță, Victor I.; Herzmann, Ruth (2011). *Der Pygmalion-Effekt* (Paderborn, Fink): S. 2ff.

³⁴ Eine umfassende Geschichte der Stoffentwicklung zu dieser Zeit mit besonderen Bezug auf Keller, Fontane und Kierkegaard, auf die hier nicht länger eingegangen werden soll findet sich in Weiser, Claudia (1998). *Pygmalion* (Frankfurt am Main, Lang): S. 195ff.

³⁵ Das prominenteste Beispiel wäre wohl *Vertigo*. Hitchcock, Alfred (1958).

³⁶ Shaw, Bernard (1990). *Pygmalion* (Frankfurt am Main, Suhrkamp).

³⁷ Cukor, George (1964). *My fair Lady*.

³⁸ Die Genremerkmale der Musicals werden dabei weiträumig außer Acht gelassen, es sei denn die Lieder erfüllen eine unmittelbare narrative Funktion.

Die Wette ist gewonnen, wenn die Damen und Herren am Hofe bei einem Empfang in Eliza nicht das Mädchen aus der Unterschicht, sondern eine Gleichgestellte erkennen. So beginnt Higgins Training und Elizas durchaus erfolgreiche Umformung.

Die Linie zwischen komischen und dramatischen Momenten ist oft klar gezogen: die Komik entsteht in Momenten, in denen die Welten von Figur und Maskerade nicht zusammenpassen. Wenn Eliza mit ihrem vulgären Akzent versucht Vokale zu lernen, simple Phrasen immer wieder falsch ausspricht oder wenn sie als Mädchen von der Straße nicht weiß, wie man ein Bad nimmt, dann prallt ihre Welt auf die der Elite und sorgt mit dieser Grenzüberschreitung für Erheiterung.

Die Überschreitung dieser Grenzen funktioniert in jegliche Richtung. Als Eliza schon fast eine Dame ist, beginnt sie beim Pferderennen in wunderbarstem Vokabular über die Exzesse ihrer Familie zu reden: vulgärer Inhalt in anmutiger Sprache. Später in derselben Szene geschieht eine Inversion dieser Idee, als sie, als Dame akzeptiert, vom Rennen so gepackt ist, dass sie in ihrem eigenen Akzent plötzlich einem Pferd „Move your bloomin' arse!“ zuruft: Gossensprache aus feinem Munde. Das lässt sogar die anwesenden Damen vor Schreck in Ohnmacht fallen. Auch bei Nebenfiguren passt diese Form des Witzes, als ein enger Freund von Professor Higgins nach tagelangen, vergeblichen Training plötzlich für einen Satz lang aus Versehen Elizas Sprache annimmt, statt umgekehrt.

Bergson etabliert in seinem Text die Idee der „sozialen Maskerade“: eine Gesellschaft, deren Normen und Werte so verstockt und mechanisch wirken, dass diese Starrheit in Humor ausartet, wenn sie entblößt wird.³⁹ Genau diese Entblößung sowohl der Ober- als auch der Unterschicht und ihren Eigenheiten findet stetig durch die wechselnden Maskeraden statt. Die transgressive Natur des Humors, der eher soziale Grenzen aufweicht anstatt sie zu festigen, steht allerdings eher Bachtin⁴⁰ als Bergson nah.

Während die Komik des Filmes also aus der Kollision zweier Schichten und ihrer Rollenmodelle entsteht, finden die dramatischen Momente meistens dann statt, wenn die zwei Rollen verschmelzen. Im Laufe des Films stellt sich heraus, dass Eliza nicht

³⁹ Bergson (1948: S. 29).

⁴⁰ Eine stimmige Zusammenfassung von Bachtins Humorverständnis, das zu den Motiven in *My fair Lady* passt, findet sich in *Filmkomödie der Gegenwart*: „[Bachtin profiliert das Lachen als] eine potenziell ordnungsfähigende Macht, die, ihrem Wesen nach aufrührerisch und antihierarchisch, etablierte Autoritäten und kanonisierte Werte herausfordert, indem sie sie parodiert, invertiert, profaniert und degradiert.“ Glasenapp, Jörn; Lillge, Claudia (2008). *Die Filmkomödie der Gegenwart* (Paderborn, Fink): S. 10.

mehr nur die Schöpfung von Higgins ist, sondern sich zusehends selbstverwirklicht. Im schäbigen Blumenmädchen steckte scheinbar schon immer etwas mehr und dieses Mehr wird nach und nach zu Tage gefördert und Teil von Elizas neuer Persönlichkeit. Sie ist nicht mehr das plumpe Mädchen vom Anfang, aber auch nicht die ideale Dame, sondern jemand, der beide Welten vereint.

Als sie beim großen Empfang im Palast von allen bewundert wird, ist es nicht mehr das Zwischenwesen vom Pferderennen, bei dem Sprache und Inhalt nicht zusammenpassen, sondern eine eigenständige, erneuerte Frau. Higgins ignoriert diese Tatsache allerdings konsequent. Dadurch entstehen die emotionalen Höhepunkte für Eliza, wenn sie aus eigener Kraft etwas erreicht, während die Tiefschläge zu spüren sind, wann immer Higgins diese Eigenleistung als sein Werk reklamiert und sie als seine Schöpfung sieht. Sempel ausgedrückt könnte man behaupten, dass die Komik entsteht, wenn Eliza etwas spielt, was sie nicht ist, während die Tragik entsteht, sobald das, was sie ist, für ein Spiel gehalten wird. Die Komik liegt im Prozess, die Tragik im Ergebnis.

Hier wird einer der größten Unterschiede in der Art und Weise, wie *Annie Hall* den Stoff bearbeitet, klar: Alvys Versuche laufen größtenteils ins Leere.

Während bei *My fair Lady* ungefähr ab der Hälfte des Films deutliche Transformationen einsetzen und so die Erzählung Stück für Stück ihren Fokus verändern kann, ist Annie größtenteils die gleiche Person, wie am Anfang. Der einzig kleine aber deutliche Erfolg, den Alvy davonträgt, ist, dass sie am Ende, als sie sich schon vom ihm getrennt hat, eigenständig mit ihrem neuen Partner den Film *The Sorrow and the Pity*⁴¹ anschaut, den Alvy ihr damals gezeigt hat. So sehr sich Alvy an diesen erhebenden Moment klammert, so trivial wirkt es gegen die großen Veränderungen, die er angestrebt hat oder gar gegen das, was in *My fair Lady* passiert.

Da das Ergebnis also größtenteils ausbleibt, kann man sich bei *Annie Hall* durchaus auf den Prozess konzentrieren, aber auch hier gibt es eine entscheidende Abweichung: er ist einseitig. Während bei *My fair Lady* sowohl Higgins als auch Eliza ein ähnliches Ziel erreichen möchten, geht in *Annie Hall* fast jegliche Initiative diesbezüglich von Alvy aus. Und selbst wenn Annie sich auf einige der Methoden einlässt, wie Psychologenbesuche oder Universitätskurse, hat sie eine andere Zielvorstellung.

⁴¹ Ophuls, Marcel (1969). *The Sorrow and the Pity*.

Dementsprechend ist bei *My fair Lady* die Person, über die man lacht, häufig wechselnd, basierend darauf, wessen Bemühungen gerade fehlschlagen: Mal ist es amüsan, wie Higgins fortwährend verzweifelt, weil Eliza nicht im Ansatz merkt, dass ihre Ausdrucksweise sich von seiner unterscheidet, mal ist es amüsan, wie Eliza ihr Bestes gibt, um einen guten Eindruck zu machen und dann doch wieder knapp am Ziel vorbei schießt. Bei *Annie Hall* auf der anderen Seite bezieht sich das Lachen meist auf Alvy sowohl über ihn sowie mit ihm. Auch wenn man häufig Alvys Sichtweise versteht,⁴² ist Annie den Normen unserer Gesellschaft näher. Wenn Alvy Annie mit Büchern über das Leben und den Tod eindeckt, dann ist nicht Annies Reaktion das Amüsante, sondern die bloße Tatsache, wie viel Mühe sich Alvy dabei gibt seine Ziele zu erreichen und wie skurril die Umsetzungen dieser Bemühungen sind.

Der Humor ist also auch hier im Prozess der Umwandlung zu beobachten, mit dem Unterschied, dass der Gegenpart passiver ist und darum die Bemühungen noch viel aktiver sein müssen, was im Endeffekt einen Großteil der Komik ausmacht. Das Drama spielt sich bei *Annie Hall* dann allerdings auf anderen Ebenen, jenseits der Pygmalion-Thematik ab, da Alvys Anstrengungen derart ergebnislos sind und am Ende nur einen kleinen Teil der Beziehungsdynamik zwischen den beiden ausmachen.

Alvy gehört sicherlich zu den erfolgloseren Pygmalions der Kunst- und Kulturgeschichte. In seiner Art schwingt der für diesen Typus nicht ungewöhnliche Narzissmus mit: er will nicht nur die Veränderung, er will, dass er diese Veränderung herbeiführt und neidet den Psychologen und Professoren ihre Erfolge bei der Formung Annies. Wie häufig in diesen Geschichten ist nicht ganz klar, wem oder was die Liebe am Ende gelten soll: dem Werk, der Schöpfung des Werkes oder dem Menschen, der die Grundlage ist. Klar ist nur: Nichts davon wird am Ende bei Alvy bleiben. Sein Versuch aus der Einsamkeit zu flüchten, indem er sich eine Partnerin sucht und diese zu seinen Gegenpart modelliert, schlägt fehl und die Frage nach alternativen Lösungsansätzen für sein existenzielles Dilemma bleibt offen.

⁴² Nicht zuletzt wegen seiner Monologe, auf die in Kapitel 4 näher eingegangen wird.

4. Die vierte Wand

4.1 Die Publikumsansprache als moderner Witz

In *Animal Crackers*⁴³ steht Groucho Marx,⁴⁴ den Alvy ja bereits im Eingangsmonolog zitiert, im wahrsten Sinne des Wortes zwischen zwei Frauen. Er wendet sich an die beiden Verehrerinnen mit den Worten: „Pardon me while I have a strange interlude.“, tritt zwei Schritte auf die Kamera zu und schüttet dem Publikum in mehreren Instanzen sein Herz aus, ehe er zu seinen Partnerinnen zurückkehrt und die Szene nahtlose weitergeht, als sei nichts passiert.

Diese Art der „strange interludes“ sind federführend in *Annie Hall* und schon die Eröffnungsszene hat deswegen eine gewisse Prominenz erreicht: noch bevor man Alvy als Figur kennengelernt hat, wendet er sich an den Zuschauer und erzählt zwei Witze, die er für besonders relevant hält. Es wird nicht das letzte Mal sein, dass er aus der Filmhandlung heraustritt, um sich vertrauensvoll an die Personen vor der Leinwand zu wenden.

Dieses Stilmittel passt scheinbar ideal in die Strömung der Postmoderne, da in solchen Momenten besonders die Chance gegeben ist, dass sich das Medium auf sich selbst beziehen kann und eine neue Bedeutungsebene hinzugefügt wird.

Das direkte Spiel in die Kamera geht jedoch noch weiter als zu Groucho Marx⁴⁵ zurück, nämlich bis in die Anfänge des Films; sei es bei den verschüchternd in die Linse blickenden Arbeitern, die eine Fabrik verlassen,⁴⁶ oder auf den offensiv aus der Leinwand feuernden Cowboy.⁴⁷ Gerade das frühe Cinema of Attractions war stark geprägt von Interaktionen in Richtung des Zuschauerraums.⁴⁸ Auch vor Erfindung des Kinos, sowohl auf den Bühnen als auch in den Jahrmarktszelten, war dieses Stilmittel nicht ungewöhnlich.

Grouchos seltsamer Seitensritt erinnert an die Spielweise einer Theatervorstellung, in der ein Schauspieler vermeintlich innere Monologe mit dem Publikum teilt,⁴⁹ der

⁴³ Heerman, Victor (1930). *Animal Crackers*.

⁴⁴ in der Rolle des Captain Spaulding.

⁴⁵ Im Folgenden wird, um den Text einheitlich zu halten, im Falle von *Animal Crackers* der Darstellernamen statt der Rollennamen verwendet.

⁴⁶ Louis Lumière (1895). *La sortie de l'usine Lumière à Lyon*.

⁴⁷ Porter, Edwin (1903). *The Great Train Robbery*.

⁴⁸ Brown (2012: S. 2ff.).

⁴⁹ Dies macht Groucho vor seinem Monolog mit einem Verweis auf den Dramatiker Eugene O’Neil klar: „If I were Eugene O’Neill, I could tell you what I really think of you two.“

Performancemodus, der von Alvy hier zu Beginn des Films emuliert wird, ist jedoch weder das Theater noch der Jahrmarkt, sondern die Stand-Up Comedy. Der Komiker, der auf der Bühne steht und amüsanter formulierte Geschichten aus seinem Leben erzählt, ist ein Stereotyp, den viele Kinogänger sicherlich ohnehin schon im Hinterkopf hatten, wenn sie Woody Allen kannten, der seine Karriere auf eine ähnliche Art und Weise begann. Selbst wenn dieses Bild noch nicht im Kopf ist, wird es spätestens dann hervorgerufen, wenn man erfährt, dass genau dies Alvys Beruf ist.

In *Annie Hall* dient das Stilmittel, wie auch in vielen anderen Filmen, sowohl humoristischen als auch dramatischen Zwecken.

Unabhängig von der Form, in diesem Fall die direkte Publikumsansprache, haben viele von Alvys Monologen und Erzählungen, gerade wenn man sie vor dem Hintergrund eines Stand-Up-Comedians sieht, schon eine inhärente humoristische Wirkung. Seine Eröffnungsrede wäre auch weiterhin komisch und pointiert, wenn sie anders übermittelt würde, aber dennoch verändert der gewählte Stil die Rezeption.

Man stelle sich einfach vor, dass die erste Szene von *Annie Hall* nicht Alvy vor neutralem Hintergrund in die Kamera sprechen ließe, sondern aus einem wesentlich konventionelleren Blickwinkel die gleiche Routine in einem Comedy-Club zeigen würde, wo der Zuschauer über die Schultern des intradiegetischen Publikums Alvy auf der Bühne sieht, wie er nicht zu uns, sondern zur Menge im Saal redet. Der Inhalt bliebe unverändert und trotzdem wäre die Wirkung eine andere.

Was abhandeln käme in dieser imaginären Variante, ist die intime, persönliche Beziehung zwischen Erzähler und Publikum. Wenn die vierte Wand durchbrochen wird, sind wir nicht mehr der indirekte, sondern der direkte Adressat.

Um dies auf die Humorthorie zurückzubinden, kann man das Wesen des erzählten Witzes näher betrachten. Dieser setzt im Gegensatz zur Komik zumindest einen Erzähler und einen Adressaten voraus, der nicht Ziel des Witzes ist, sondern ein Verbündeter des Witzerzählers.⁵⁰ Wenn man Komödien unter diesem recht simplen Muster betrachtet, sie also quasi als elaboriert erzählten Witz annimmt, ist der Zuschauer eindeutig der Rezipient, während der Erzähler etwas unklar ist: ist es der Regisseur, der Autor, der Darsteller, oder eine Kombination all dieser Faktoren?

⁵⁰ Vgl. die Ausführungen zu Freuds Theorie in Kapitel 2.1.

Den Grund warum eine Identifikation dieses Faktors hilfreich wäre, findet man in einer von Bergson formulierten Faustregel:

Aus einem natürlichen Instinkte, und weil man, wenigstens in der Phantasie, lieber Betrüger als Betrogener ist, stellt sich der Zuschauer auf die Seite der Schelme.⁵¹

Obwohl diese Aussage auch im allgemeinen Kontext Gültigkeit hat, ist sie von Bergson in dieser Passage spezifisch auf die Situation des Marionettenspielers angewandt, der die Fäden einer Figur oder einer Geschichte in der Hand hält. Bei der Anwendung dieses Musters trifft man auf die gleiche Frage: hat Alvy als intradiegetischer Erzähler die Fäden des Filmes in der Hand, oder ist er als (wenn auch übermächtige) Filmfigur nur eine besondere Marionette. Beide Lesarten haben ihre Berechtigung, aber mit dem Stilmittel der Publikumsansprache scheint gesichtsloser Regisseur als Wahl für den „Schelm“, auf dessen Seite man sich schlägt, nicht so naheliegend zu sein wie Alvy, der direkt mit dem Zuschauer kommuniziert und damit eine konkrete Verbindung aufbaut. Das Brechen der vierten Wand fungiert hier als unmittelbarer Katalysator: die Figur wird zur Erzählinstanz und das Verhältnis fühlt sich plötzlich klarer an: Alvy ist der Erzähler, der Zuschauer ist der Empfänger und sofort wird man durch diese deutlichen Strukturen sehr viel williger zu seinem Verbündeten, mit dem man sich gemeinsam über andere oder auch über ihn selbst amüsieren kann.

Die zweite Theorie, die man zur Anwendung bringen kann, ist die Überlegenheitstheorie.⁵² Hösle unterscheidet zwischen der deskriptiven und der normativen Anwendung und spricht ihnen stark unterschiedliche Qualitäten zu. Für ihn ist das Lachen über den sich überlegen fühlenden eher von Woody Allen intendiert als der Versuch eigene Überlegenheit zu schaffen.⁵³ Doch Hösles Überlegung sollte man diesbezüglich erweitern, dass bei genauerer Betrachtung beide Anwendungen parallel stattfinden können und sich sogar ergänzen und erweitern, anstatt sich auszuschließen. Egal ob als direkter oder indirekter Adressat kann man sich gemeinsam mit dem Witzerzähler dem Subjekt des Witzes überlegen fühlen. In der direkten Ansprache durch eine Figur, die der Diegese entgehen kann, sich aber mit dem Zuschauer verbündet, ist man somit jeder anderen Figur in der Diegese überlegen.

⁵¹ Bergson (1948: S. 45).

⁵² Hier hauptsächlich in der Form, die Thomas Hobbes in *Vom Menschen - vom Bürger* erläutert ausgelegt. Vgl. Hobbes, Thomas (1959). *Vom Menschen - vom Bürger* (Hamburg, Meiner).

⁵³ Hösle (2005: S. 17).

Mehr noch: durch die Selbstreferenzialität wird die komplette erzählte Welt und sogar, im postmodernen Sinne, das komplette Medium Teil des Witzes, der den Rezipienten auf eine überlegene Ebene hebt. In der Abhandlung *Breaking the Fourth Wall: Direct Address in Cinema*⁵⁴ führt Tom Brown die These aus, dass ein Darsteller, der zur Kamera spricht, sein eigenes Schauspiel verrät und die Illusion für den Zuschauer zerstört. Die Folge ist aber nicht, dass sich der Zuschauer seiner eigenen Rolle bewusster wird, sondern, dass er sich von den Zwängen der mimetischen Illusion befreit, indem er nicht sich selbst, sondern den Film und dessen Gemachtheit klarer wahrnimmt.⁵⁵

Die einzige erzählerische Instanz, die auf einer höheren Ebene als der Zuschauer steht, nämlich der Regisseur, wird durch die ermächtigte Erzählerfigur in der Geschichte weniger spürbar.

Die Krönung dieser Überlegenheit des Zuschauers wird dadurch erreicht, dass gerade in *Annie Hall* Alvy selbst, mit all seinen Unsicherheiten und Unzulänglichkeiten häufig direkt oder indirekt Ziel seiner eigenen Witze ist und er sich dadurch als dem Zuschauer unterlegen profiliert. Alvy steht über den anderen Figuren und über dem Medium und der Zuschauer steht über Alvy und kann sowohl auf ihn, als auch auf alles unter ihm, herabblicken.

4.2 Einsamkeit, Eitelkeit und *High Fidelity*

Die dramaturgischen Aspekte der direkten Publikumsansprache überschneiden sich mit manchen der humoristischen Funktionen. Brown zählt in seiner Analyse diverse Grundliegende Punkte, wie die Vermittlung von Intimität und Ehrlichkeit, auf. Allerdings verweist er auch auf den Aspekt der Entfremdung einer Figur, die sich zwar von Ihrer Welt abkapselt, aber auch nicht zur Welt des Zuschauers gehört.⁵⁶

Die Macht aus der einen Sphäre heraus, aber die Ohnmacht nicht in die andere hineintreten zu können, bringt ein grundlegendes Dilemma Alvys auf den Punkt: seine Einsamkeit.

⁵⁴ Brown (2012).

⁵⁵ Ebd.: S. 4ff..

⁵⁶ Die komplette Liste an Schlagwörtern umfasst: intimacy, agency, apuerior epistemic position, honesty, instantiation, alienation und stillness. Vgl. Ebd.: 13ff.

In seiner Analyse widmet Brown *Annie Hall*, abgesehen von einer Fußnote, leider keine große Aufmerksamkeit. Allerdings geht er ein komplettes Kapitel auf *High Fidelity*⁵⁷ ein. Zwischen beiden Werken findet man diverse Parallelen: eine zynische Hauptfigur, die sich selbst zu einer gewissen Elite zählt,⁵⁸ überwindet den Verlust einer kürzlich gescheiterten Beziehung. Der daraus resultierende Humor und die Art und Weise, auf die der Zuschauer einbezogen wird, ist ähnlich genug, um Browns Beobachtungen auch auf *Annie Hall* übertragen zu können.

Für Brown eröffnet *High Fidelity* durch seine Publikumsansprache ein Spannungsfeld aus Identifikation und Distanz:

Direct address must walk a tight-rope here because the film largely succeeds or fails on its ability to make us 'identify' with Rob as the film's guiding point of experience at the same time as making us laugh at his extraordinary insensitivity and immaturity.⁵⁹

Ein ähnliches Muster ist auch bei Alvy zu erkennen, insbesondere im Bezug auf die Eigenschaften der „insensitivity“ und „immaturity“. Rob kommt in *High Fidelity* mit seiner Welt zurecht, indem er all seine Probleme in Hitlisten verpackt, und Alvys Form mit seinen Sorgen umzugehen ist der zynische Humor: beides fast kindische Strategien, wären die Erzähler nicht so gewitzt in ihrer Vermittlung.

Der Zuschauer kann durch das Teilhaben an den unmittelbaren Gedankengängen nicht nur eine direkte Verbindung aufbauen, sondern zeitgleich auch die Distanz behalten, um die Figur kritisch zu hinterfragen.⁶⁰ Ihr Akt, sich an den Zuschauer zu wenden, kann somit auch als Hybris einer Figur ausgelegt werden, die sich weigert, seine eigenen Fehler einzugestehen, weil sie sich für etwas besonderes hält.

Mit einem kurzen Rückblick auf Groucho Marx erkennt man schnell, wie er sich von seinen Leidensgenossen unterscheidet: seine Figur in *Animal Crackers* ist so angelegt, dass sie nicht wachsen und nicht reflektieren muss. Er bleibt den ganzen Film hindurch unpassend und unverbesserlich und zieht aus diesem Umstand häufig eine schelmische Freude. Seine kleinen Gedankengänge, an denen er die Zuschauer teilhaben lässt, sind keine Fragen, sondern Feststellungen und die Figur scheint sich in ihrer Rolle wohlfühlen. Er ist sich selbst genug.

⁵⁷ Frears, Stephen (2000). *High Fidelity*.

⁵⁸ Rob in *High Fidelity* in Bezug auf Musik, Alvy in *Annie Hall* in Bezug auf Intellekt.

⁵⁹ Brown (2012: S. 119).

⁶⁰ Eine Dychotomie, deren fast paradoxe Gleichzeitigkeit Brown ebenfalls erwähnt. Vgl. Ebd.: S. 117

Ein Merkmal, das sowohl Alvy als auch Rob fehlt, ist das, was Brown⁶¹ als „comic twinkle“ bezeichnet:⁶² diese altbekannte Geste, wenn Figur und Zuschauer wissen, was als nächstes passiert und einen Moment die Rolle gebrochen, wird um einen Blick in die Kamera zu werfen, um sich kurz danach seinem Schicksal zu ergeben.⁶³ Diesen Bruch und das damit verbundene Geständnis nur Akteur in einem Stück zu sein, dessen Ausgang man nicht beeinflussen kann, legt Groucho mehr als einmal an den Tag,⁶⁴ aber diese Instanz, der letzte Schritt des Sich-selbst-und-seine-Geschichte-nicht-ernst-Nehmens, kann weder in *High Fidelity* noch in *Annie Hall* Platz finden.

Alvy und Rob, die sich ständig selbst evaluieren, können sich nur zu einem bestimmten Grad persiflieren, denn sie fordern indirekt Bestätigung, die ihnen von den Figuren in der Diegese verwehrt bleibt. Beide werden im Laufe des Films kleine und größere Entwicklungen durchleben, wobei ihr Bedürfnis nach Zuspruch als Subtext oft mitzuschwingen scheint.

Dieses Verhalten wird bei Alvy am deutlichsten in *Annie Halls* berühmter Kinoszene: während er mit Annie in der Schlange an der Kinokasse steht, hört er, wie sich ein Akademiker vor ihm über Fellini auslässt. Selbst die nachdrücklichen Bitten Annies einfach die Situation zu ignorieren, ändern nichts an Alvys wachsenden Ärger über diesen Sophisten. Der Kragen platzt endgültig, als der Herr die Theorien von Marshall McLuhan erwähnt und von Alvy konfrontiert wird. In einem triumphalen Moment, der Alvys intellektuelle Überlegenheit in seiner eigenen Welt endgültig und unwiderlegbar zementiert, zieht er McLuhan höchstpersönlich aus einer Ecke hervor, welcher den schwatzenden Professor zurechtweist. Alvy wendet sich zur Kamera und beendet die Szene mit: „Boy, if life were only like this!“.

Es ist bezeichnend, dass diese Äußerung weder in Richtung des Professors, noch McLuhans oder in Annies geht. Letztere hatte ohnehin kein Verständnis für Alvy und konnte nicht im Geringsten nachvollziehen, warum er sich überhaupt aufregt. Der Professor, hier als eine Art Antagonist für diese Szene skizziert, hält sich zwar für

⁶¹ In Anlehnung an Alex Clayton.

⁶² Ebd.: S. 46ff..

⁶³ Nennenswert wären hier diverse Laurel & Hardy Filme. Browns Beispiel ist *Sons of the Desert* (Seiter, William A. (1933)). Er schreibt hierzu: "The resignation of Ollie's direct address seeks communion with the spectator and our recognition of his predicament. It is, in narrative terms, a pretty passive gesture as, defeated by the wives' insistent questioning and Stan's sudden capitulation, it marks his resignation to his fate[...]." Brown (2012: S. 48).

⁶⁴ Mal bemerkt er, dass nicht alle Witze im Film gut sein können, mal führt er einen Running Gag fort um seine eigene Szene zu stören, weil irgendjemand es ja tun muss.

gebildet, wird aber von Alvy nicht für voll genommen und McLuhan selbst ist am Ende nicht mehr als ein Werkzeug. Keine der Figuren der Szene kann Alvys Triumph nachvollziehen, niemand ist ihm geistig ebenbürtig und die Idee, dass das Leben immer so sein sollte, ist für keinen der Anwesenden gedacht. Dementsprechend muss sich Alvy für die von ihm in dieser Situation gewünschte Bestätigung, um seinen Sieg zu teilen, jemand suchen, der ihm ebenbürtig ist und der ihn versteht, genauso wie sich Rob in *High Fidelity* jemanden suchen muss, der seine Frustration teilt. Da diese Person in der Diegese nicht zu existieren scheint, ist die Suche nach einem Ansprechpartner außerhalb der Leinwand ein logischer Schluss in der Suche nach Verbündeten.⁶⁵

Dass Alvy sich von ähnlichen Figuren distanziert, wurde bereits erwähnt,⁶⁶ aber Hösles Erklärungsansatz für Alvys Ablehnung gegenüber dem Professor im Kino ergänzt den Ansatz um einen wichtigen Aspekt: der Akademiker findet nur leere Worte, aber keinen Bezug zu dem, worüber er referiert. Alvys Zugang zur Kunst ergibt sich konträr dazu daraus, in welchen Werken er sich und seine Probleme wiedererkennt.⁶⁷ Diese Aneignung von Kunst und der damit verbundenen Philosophie könnte in dieser Auslegung genauso für Rob gelten, der seine Musik ebenfalls mit persönlichen Elementen auflädt.

Sollte diese These zutreffen, ist der jeweilige Film, dessen Erzähler sie sind, geradezu der Höhepunkt dieses Verhältnisses: beide gestalten ein Kunstwerk aktiv mit, dass sich voll und ganz mit ihnen und ihren Gedanken und Gefühlen auseinandersetzt.

Hier schließt sich der Kreis zu der Frage, wie viel Wahrheit und wie viel Humor in Alvys Aussagen steckt: wenn die Beziehung zur Kunst ein Spiegel der eigenen Probleme ist und der Erzähler als Künstler diesen Spiegel selbst erschafft, muss die Situation mit dem nötigen Ernst behandelt werden. Denn weder für Alvy noch für Rob ist die Beziehung zur Kunst ein Witz und ihre Geschichten sind Verluste und keine Komödien.

Zu Beginn beider Filme steht die gleiche Frage: warum hat sie mich verlassen? Der Zuschauer kann über die wiederkehrenden Monologe und die Schilderung der Ereignisse ahnen, was schief lief: sie waren zu egozentrisch, zu unreif, zu elitär, zu

⁶⁵ Diese Suche nach Verbündeten und Komplizen von moralisch zweifelhaften Figuren wird von Brown auch in anderen Filmen behandelt. Ein ähnliches Beispiel ist die Geschichte des namensgebenden Playboys in *Alife*. (Gilbert, Lewis (1966)). Vgl. Brown (2012: S. 117).

⁶⁶ Vgl. Kapitel 2.2.

⁶⁷ Hösle (2005: S. 60).

pessimistisch und vieles mehr. Aber da diese Kommunikation nur in eine Richtung funktioniert, müssen sie diese Antwort selbst finden und können sie nicht vom Publikum erfahren.

Am Ende von *High Fidelity* hält Rob einen letzten Monolog, bevor er seine Kopfhörer aufsetzt und sich von der Kamera abwendet, um ein Mixtape für seine Freundin zu erstellen. Ihm ist es nämlich gelungen seine Beziehung im Laufe des Films zu reparieren, Alvy hingegen wird dieses Glück nicht haben.

5. Fazit

Am Ende von *Annie Hall* erzählt Alvy einen letzten Witz über das Wesen von Beziehungen: sie sind seltsam und verwirrend, aber irgendwie braucht man sie doch. Er ist versöhnt, aber bleibt einsam.

Diese Einsamkeit ist eine der treibenden Kräfte in Alvys Leben, sowohl auf einer privaten Beziehungsebene, als auch angesichts der erdrückenden Leere des Universums, die es zu füllen gilt.

In dieser Arbeit habe ich versucht Alvys Weltansicht und seine daraus resultierenden Versuche der Nichtigkeit des Seins entgegenzuwirken zu skizzieren. In einem Kunstgriff schafft es die Figur mit dem Zuschauer eine intellektuelle Verbindung aufzubauen, die ihm in seiner eigenen Welt verwehrt bleibt.⁶⁸ Dies ist zwar keine Romanze, aber eine Form von Respekt und Mitgefühl, nach der sich die Figur sehnt.

Um Woody Allens *Annie Hall* dann auch vollends gerecht zu werden, muss ich natürlich am Ende dieser Arbeit für einen kurzen Moment meine Autorenfunktion überschreiten und selbst als Figur auftreten. Denn damit ich diesen Text verfassen konnte, habe ich mir *The Sorrow and the Pity* gekauft, geschaut und mein ästhetisches Vergnügen daran gehabt. Und ich war sicher nicht der einzige. Auf der Suche nach Alvys Spuren jenseits der Leinwand traf ich immer wieder auf ähnliche Geschichten. Auf Amazon sagt der einzige Rezensent des Buches *Death and Western thought*, dass er

⁶⁸ An dieser Stelle möchte ich explizit hervorheben, dass die Publikumsansprache erst nach der Trennung geschieht. Dementsprechend auch erst *nach* den in Kapitel 3 beschriebenen Formungsversuchen. Alvy durchbricht die vierte Wand erst, nachdem er in seiner Welt gescheitert ist.

es sich nur zugelegt hat, weil er häufig *Annie Hall* gesehen hat⁶⁹ und ein Freund von mir brauchte Woody Allen, um auf Ingmar Bergman zu kommen.

Wenn es Alvys größter Triumph im Film war, dass sich Annie aus eigenen Stücken weiterhin *The Sorrow and the Pity* anguckt, dann hat er diesen in der Realität schon mehrfach übertroffen. Den Zuschauer ins Vertrauen zu ziehen, seine Weltsicht zu erklären und die Hoffnung zu haben, dass man verstanden wird, wurde also in dieser Hinsicht belohnt.

Eine letzte ironische Brechung hält der Film dann in dieser Lesart dennoch parat: In der finalen Szene tritt Alvy nicht mehr als Erzähler vor die Kamera, sondern bleibt im Off. Aus der Ferne wird gezeigt, wie er das Bild verlässt und eine wuselige New Yorker Straßenszene zurückbleibt, ehe der Abspann beginnt. Sein Abschlussstatement macht gemeinsam mit der Bildsprache klar: er entscheidet sich in seiner Welt zu bleiben und wird weiterhin sein Glück mit diesen verrückten, seltsamen, zwischenmenschlichen Beziehungen versuchen.

Und das nach all den Mühen zur Kontaktaufnahme mit dem Publikum, nachdem er den Zuschauer dazu gebracht hat sich für seine Filme, seine Bücher, seine Philosophie und seine Weltsicht zu interessieren, nachdem er, ohne es zu merken, in seinen Versuchen aus der Diegese auszubrechen Verbündete jenseits der Leinwand gefunden hat, nachdem er einen Ausweg aus seiner nihilistischen Einsamkeit in Angriff nahm, der nicht nur clever, sondern wie nicht anders zu erwarten, hochgradig postmodern ist. Nach all dieser Mühe verlässt er das Bild und kommt nicht wieder.

Armer Alvy: auch dieses Mal scheint er nicht Mitglied in unserem Club zu werden, obwohl wir ihn gerade akzeptiert hatten. Ein hervorragender Witz.

Auf der anderen Seite stellt sich die Frage, was von Alvy Singer übrig bliebe, wenn er all seine Sorgen und Probleme bewältigen würde, sein Selbstmitleid überwinden könnte und den menschlichen Anschluss fände, nach dem er sich sehnt. Wahrscheinlich wäre der Rest nicht viel mehr als eine Person, die von sich sagen würde:

I'm very shallow and empty and I have no ideas and nothing interesting to say.

⁶⁹ Der einzige Kommentar dazu von einem anderen Nutzer: „[*Annie Hall* is] the exact same reason I'm thinking of buying it.“. Amazon (2018). *Death and Western Thought Costumer Reviews*.

Quellenverzeichnis

Film- und Medienverzeichnis

- Allen, Woody (1977): *Annie Hall*. 20th Century Fox. USA, 93 min.
- Cukor, George (1964): *My fair Lady*. Warner Bros. USA, 170 min.
- Frears, Stephen (2000): *High Fidelity*. Touchstone Pictures. USA, 113 min.
- Gilbert, Lewis (1966): *Alfie*. Paramount Pictures, 114 min.
- Hand, David (1937): *Snow White and the Seven Dwarfs*. Walt Disney Productions. USA, 83 min.
- Heerman, Victor (1930): *Animal Crackers*. Paramount Pictures. USA, 97 min.
- Hitchcock, Alfred (1958): *Vertigo*. Paramount Pictures. USA, 128 min.
- Louis Lumière (1895): *La sortie de l'usine Lumière à Lyon*. Lumière. F, 1 min.
- Ophuls, Marcel (1969): *The Sorrow and the Pity*. D, 249 min.
- Porter, Edwin (1903): *The Great Train Robbery*. Edison Manufacturing Company. USA, 11 min.
- Seiter, William A. (1933): *Sons of the Desert*. Metro-Goldwyn-Mayer. USA, 68 min.

Literaturverzeichnis

- Becker, Ernest (1976): *Dynamik des Todes. Die Überwindung der Todesfurcht - Ursprung der Kultur*. Olten: Walter-Verlag AG.
- Bergson, Henri (1948): *Das Lachen*. Meisenheim am Glan: Westkulturverlag Anton Hain.
- Brown, Tom (2012): *Breaking the fourth wall. Direct address in the cinema*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press.
- Choron, Jacques (1973): *Death and Western thought*. New York, London: Collier Books; Collier-Macmillan.
- Critchley, Simon (1997): *Very little-- almost nothing. Death, philosophy, literature*. London, New York: Routledge (Warwick studies in European philosophy).
- Freud, Sigmund (1992): *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*. 9., unveränd. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl. (Fischer Psychologie, 10439).
- Gerhold, Hans (1991): *Woodys Welten. Die Filme von Woody Allen*. Orig.-Ausg. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch-Verl. ([Wolfgang Laade Music of Man Archive], 10271).
- Glaser, Jörn; Lillge, Claudia (2008): *Die Filmkomödie der Gegenwart*. 1. Aufl. Paderborn: Fink (UTB Medienwissenschaften, Film, 2979).
- Gramsci, Antonio (2012): *Gefängnishefte*. Hamburg: Argument.
- Hobbes, Thomas (1959): *Vom Menschen - vom Bürger*. Hamburg: Meiner.
- Hösle, Vittorio (2005): *Woody Allen. Versuch über das Komische*. Ungekürzte Ausg. München: Dt. Taschenbuch-Verl. (dtv, 34254).
- Nietzsche, Friedrich (1923): *Der Wille zur Macht. Versuch einer Umwertung aller Werte. Aus dem Nachlass 1884-1888*. Leipzig: Alfred Kröner Verlag.

Ovidius Naso, Publius (1994): *Metamorphosen*. Vollst. Ausg., 3. Aufl. München: Dt. Taschenbuch-Verl. (dtv, 2244 : Bibliothek der Antike : Literatur, Philosophie, Wissenschaft).

Platon (1997): *Philebos*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (Werke, Übersetzung und Kommentar / Platon. Im Auftr. der Kommission für Klassische Philologie der Akademie der Wissenschaften und der Literatur zu Mainz hrsg. von Ernst Heitsch ... ; 3,2).

Shaw, Bernard (1990): *Pygmalion*. 1. Aufl., 10. Dr. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch, 1859).

Stoichiță, Victor I.; Herzmann, Ruth (2011): *Der Pygmalion-Effekt. Trugbilder von Ovid bis Hitchcock*. Paderborn: Fink (Bild und Text).

Weiser, Claudia (1998): *Pygmalion. Vom Künstler und Erzieher zum pathologischen Fall ; eine stoffgeschichtliche Untersuchung. Zugl.: Augsburg, Univ., Diss., 1997*. Frankfurt am Main: Lang (Europäische Hochschulschriften Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur, 1673).

Internetquellen

Amazon (2018): *Death and Western Thought Costumer Reviews*. Amazon. Online verfügbar unter <https://www.amazon.com/product-reviews/0020647107>, zuletzt geprüft am 20.03.2018.