



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„He adored New York. He idolized it out of proportion“ -
Die Darstellung der Stadt New York in den Filmen von
Woody Allen

Verfasserin

Daniela Raffl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuer:

A 317
Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Univ.Prof.Dr.phil.habil. Ramón Reichert



BILD aus Annie Hall (1977)¹

Danksagung

Mein Dank gilt an erster Stelle natürlich Woody Allen, ohne den diese Diplomarbeit gar nicht erst möglich gewesen wäre. Mein herzlichster Dank gilt außerdem meinem Betreuer Dr. Ramón Reichert für seine intensive Unterstützung und die vielen wertvollen Anregungen. Des Weiteren möchte ich meiner Mutter und meinen Freunden, ganz besonders Björn, Anna, Katharina und Stephanie für ihre vielen motivierenden Worte danken.

¹ Titelbild: Annie Hall. Quelle: DVD. Regie: Woody Allen. USA: Jack Rollins-Charles H. Joffe. 1977. 29:47'

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. "City Lights and . . . action" ein Überblick über die Entwicklung der Darstellung New Yorks im Film	
2.1. Die Stadt New York im Film. Die Anfänge	4
2.2. Hollywoods mystic New York City	10
2.3. Zurück "on location"	13
3. Film und Kino, Urbane Welten zwischen Fantasie und Wirklichkeit	
3.1. Schlagwort Urbanität - Der Film als urbanes Medium?	18
3.2. Möglichkeiten von geografischer und architektonischer Wahrnehmung im Film	23
4. Die Rolle der Stadt New York in Woody Allens Filmen	32
4.1. Manhattan, Woody Allen's romantic backdrop	37
4.2. Sophisticated People, die Dorfbewohner Manhattans	44
4.3. Woody Allens New York, Verehrung und Kritik	53
4.4. Woody Allen als Personifizierung New Yorks, „I mean, I just don't want that thing about you that I like to change.“	61
4.5. Woody Allens Stadtneurotiker als Anitheld	66
5. Der Stadt-Land-Gegensatz in den Filmen Woody Allens	
5.1. Die Stadt als Schutzraum	68
5.2. Land versus Stadt, Woody Allen zwischen zwei Welten	70
5.3. Das Land als menschliche Bedrohung	75
5.4. New York als Wunderheilung	77
5.5. „Your life is New York City [...] you're like this island unto yourself.“	79

6. Woody Allens New York, der Film im Film, ein Erfolgskonzept?	83
7. Fazit	89
Literaturverzeichnis	93
Filmographie	95
Zeitungsartikel	97
Onlinequellen	97
Bildverzeichnis	98
Abstrakt	99
Curriculum Vitae	100

Abbildungen

Titelbild: aus *Annie Hall* von Woody Allen. 29:47'

Abb. 1.	aus <i>Interior, N.Y. Subway 14th St. to 42nd St</i> von American Mutoscope & Biograph. 5:59'	6
Abb. 2.	Grafik: <i>Theory of Filmspace</i> von Michael J. Dear	27
Abb. 3.	Grafik: 1. Die äußere Gestalt von Boston entsprechend den Aufzeichnungen geschulter Beobachter. 2. Übersichtsplan der Bostoner Halbinsel und 3. Das Boston, das jedermann kennt von Kevin Lynch	29
Abb. 4.	aus <i>Hanna and Her Sisters</i> von Woody Allen. 20:42'	40
Abb. 5.	aus <i>Manhattan Murder Mystery</i> von Woody Allen. 48:53'	46
Abb. 6.	aus <i>Manhattan</i> von Woody Allen. 27:59'	52
Abb. 7.	aus <i>Anything Else</i> von Woody Allen. 1:00:29'	72
Abb. 8.	aus <i>Annie Hall</i> von Woody Allen. 1:09:24'	73
Abb. 9.	aus <i>Annie Hall</i> . 45:05'	77
Abb. 10.	" The New Yorker " Cover Drawing: <i>View of the World from 9th Avenue</i> von Saul Steinberg	79

1. Einleitung

Seit meiner frühesten Kindheitserinnerung war ich von dem bunten Treiben auf Straßen großer Städte immer schon genauso fasziniert wie von Filmen und natürlich gefallen mir besonders die Filme, welche diese Lebendigkeit und Vielfalt zum Ausdruck bringen.

Heute, da ich mich mit dem Thema auf wissenschaftlicher Basis beschäftige, bin ich begeistert vom imaginären Potential filmischer Bilder und wie diese nie zuvor da gewesene, oder gar unmögliche Räume konstruieren und all unsere bisherigen Raumerfahrungen erweitern können.

Nie werde ich den tragischen Moment vergessen, als ich am 11. September 2001 zusehen musste wie New Yorks Twin Towers, über so viele Jahre fixer Bestandteil der uns gerade durch Film und Fernsehen längst vertrauten Skyline, in Schutt und Asche zerfielen. Die Bilder am Fernsehbildschirm erschienen mir unwirklich, wie ein Sciencefiction Film und so wurde mir zusehends bewusst wie sehr unsere Wahrnehmung und Vorstellung unserer Welt von medialen Bildern mitbestimmt wird. In welchem Ausmaß die architektonische Landschaft einer Großstadt wie New York stetig wächst und sich verändert, wurde uns nie auf dramatischere Weise vor Augen geführt, als an jenem Tag.

Aus diesem Grund werde ich mich in dieser Arbeit mit einem Filmemacher auseinandersetzen der New York in seinem gesamten Schaffen einen außergewöhnlichen Status zuschreibt.

„Ich kann mir vorstellen, dass die Leute in einigen Jahren den Wert meiner Filme in ihren Schauplätzen sehen. [...] Die werden sagen können wie Manhattan ausgesehen hat.“¹, erklärte einst Autor, Regisseur und Schauspieler Woody Allen, der sich durch seine unverwechselbare Hingabe an seine Heimatstadt in seinen Filmen als "der New Yorker schlechthin"² in den Medien profiliert hat.

Die Repräsentation von Urbanität im filmischen Werk Woody Allens bildet die Basis dieser Arbeit, für die ich drei Monate lang den Big Apple erkundete.

Wer es sich zur Aufgabe macht die Stadt im Film zu untersuchen, hat es stets nicht nur mit einer einzigen, sondern mit zwei Städten zu tun. Die eine ist die echte Stadt mit ihrer jahrhundertealten ereignisreichen Geschichte und komplexen Tradition. Die andere ist die imaginäre Stadt des Films mit ihrer verhältnismäßig kurzen und überschaubaren Geschichte von etwas mehr als 100 Jahren,

¹ So lautet Woody Allens Antwort auf die Frage von Interviewpartner Melvin Bragg: „Sind sie sich eigentlich bewusst, dass sie mit ihren Filmen eine Chronik von New York aufzeichnen?“ In: Artgenossen: Immer wieder Manhattan - Woody Allen im Gespräch mit Melvin Bragg. VHS. Regie: Wattis Nigel. o.O.: South Bank Show u. a. 8:14'

² Vgl. New York ist immer noch New York. In: Spiegel Online (Panorama). Stand: 19. 09. 2001. URL: <http://www.spiegel.de/panorama/a-157941.html> Zugriff: 29. 09. 2010.

innerhalb derer New York, insbesondere Manhattan, unzählige Male in all ihren Facetten porträtiert wurde.

Weder die eine, noch die andere Stadt soll jedoch im Vordergrund dieser Arbeit stehen, sondern viel mehr der Raum, welchen wir zwischen der Realität und Fiktion finden können, zwischen Stadt und filmischer Repräsentation von Urbanität und den Bildern und Eindrücken, die dabei erzeugt werden.

New York City mit ihrer weltbekannten Skyline, auch wenn sich ihre Bedeutung seit 9/11 für viele dramatisch verschoben hat, gilt in der Welt des Kinos dennoch als ein Symbol, mit dem Sehnsüchte und Träume verbunden werden, welche seit Beginn des Kintopps 1885, hundert-, wenn nicht gar tausendfach auf Zelluloid gebrannt wurden. Die besondere Präsenz, die New York seit jeher im amerikanischen Film und Fernsehen vertritt, erklärt warum mediale Bilder, etwa vom in grellen Lichtern pulsierenden Times Square oder den charakteristischen Brick Stone Houses von Greenwich Village, heute inzwischen zu weltbekannten Ansichten geworden sind. Diese populären Bildlandschaften New Yorks sind für den Film von großer Bedeutung, da sie nicht nur als städtischen Handlungshintergrund eine tragende Rolle spielen, sondern auch weil sie häufig maßgeblich am Inhalt beteiligt sind. So erklärt auch Woody Allen über einen seiner repräsentativsten Filme, MANHATTAN (1979), dass ein jeder, der diesen Film in 100 Jahren sehen werde, sehr viel über das typische Großstadtleben unserer Zeit erfahren könne.³ Schon das deutet darauf hin, dass die Filmstadt für ihn weit mehr als nur Kulisse ist. So verbindet sie auch komplexe Beziehungen zwischen urbanen Räumen und den Menschen, welche diese bewohnen. Dadurch können Bilder großer Städte über ihre Rolle als bloßen Teil der Spielhandlung weit hinaus gehen und sehr viel im Hinblick auf urbane, gesellschaftliche Repräsentationen verraten, indem sie deren Phänomene auf gewisse Weise widerspiegeln.

Doch wie kommen diese urbanen Elemente in Woody Allens Filmen zum Ausdruck und welche Eindrücke hinterlassen sie beim Kinopublikum? In welcher Art mag die Stadt in der er aufwuchs seine Imagination von Manhattan beeinflusst haben? Schließlich möchte ich diese Fragen nicht in einer Analyse von Details, sondern unter einem großzügigen Überblick über sein filmisches Schaffen beantworten.

Im Zuge dieser Arbeit erkundete ich viele in New York spielende Filme und deren Drehorte, von den ersten kurzen Sequenzen auf den Straßen Midtown Mannhattans, die um die Wende zum 20.

³ Vgl. Lanz, Peter: Woody Allen. Bergisch-Gladbach: Bastei Lübbe, 1980. S. 141

Jahrhundert aufgenommen wurden, bis zu den stundenlangen spektakulären Blockbustern von heute. Zur Ergänzung all dessen stütze ich mich auf Autoren wie Nezar Alsayyad mit *Cinematic Urbanism: A History of the Modern from Reel to Real*, Richard A. Blake mit *Street Smart: The New York of Lumet, Allen, Scorsese and Lee*, David B. Clarke mit *The Cinematic City*, Holger Majchrzak mit *Von Metropolis bis Manhattan. Inhaltsanalysen zur Grossstadtdarstellung im Film*, James Sanders mit *Celluloid Skyline: New York and the Movies* oder Marc Shiel und Tony Fitzmaurice mit *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*, um nur einige von ihnen zu nennen.

Sie alle beschreiben die filmgeschichtliche Entwicklung einer Celluloid City und wie diese durch das Massenmedium Film weltweite Beachtung fand. Dabei kommen sie zum Schluss, dass das Kino die Fähigkeit besitzt die Vorstellung, unsere Wahrnehmung und Einschätzung welche wir als ZuschauerInnen von einer Stadt haben nachhaltig zu beeinflussen.

Die beiden Autoren Guntram Vogt und Hanno Möbius heben heraus, dass die Darstellung der Stadt bereits in frühen Filmen auf ein enges Verwandtschaftsverhältnis von Subjekt und Objekt beruht, wobei das audiovisuelle Medium Film heute als ein avanciertes Medium der Stadt betrachtet werden kann, dass sich genauso durch Bewegung kennzeichnet. Der Film präsentiert dabei nicht den neutralen Blick eines Außenstehenden Beobachters auf die Stadt, sondern ist aktiver Mitgestalter der urbanen Landschaft, wodurch Film und Kino heute einen wesentlichen Teil der modernen Stadt ausmachen.⁴

Daran lehnt sich etwa Richard J. Blake, wenn er über die großen New Yorker Filmemacher des 20. Jahrhunderts festhält: „They turned their experience of life and movies into art, into more movies, and these in turn now shape our understanding of New York.“⁵

„During the twentieth century, the cinema, as site of spectatorship and medium of communication and entertainment, became a primary means of cultural expression for representing the realities of urban life.“⁶

Genau dadurch hat der Film im Laufe seiner Geschichte das Bild der Stadt über die Grenzen der Leinwand hinaus nachhaltig kulturell mitgeprägt, wodurch heute das reale und imaginierte Bild der Stadt sehr nahe beieinander liegen und auch nie vollkommen isoliert voneinander betrachtet werden können.⁷

⁴ Vgl. Möbius, Hanno; Vogt, Guntram: Drehort Stadt. Das Thema "Großstadt" im Deutschen Film. Marburg: Hitzeroth, 1990. S. 9f.

⁵ Blake, Richard Aloysius: Street smart: The New York of Lumet, Allen, Scorsese, and Lee. Lexington: Univ. Press of Kentucky, 2005. XIV. Prolog

⁶ Siegel, Alan: After the Sixties: Changing Paradigms in the Representations of Urban Space. In: Mark Shiel / Tony Fitzmaurice (Hrsg.): Screening the City. N.Y.: Verso, 2003. S. 137

⁷ Vgl. Lynch, Kevin: Das Bild der Stadt. Basel: Birkhäuserverlag, 2007. S. 16

Das bedeutet, dass zwischen medialen Eindrücken und real Erlebtem stets eine intensive Wechselwirkung besteht, wobei sich die Grenzen zwischen Realität und Imagination nicht immer klar ziehen lassen. Das Selbe merkt auch Nezar Alsayyad am Beginn seines Buches an:

„[...] The distinction between the real and the reel is often elusive. This applies not only to the connection between the two, but also to how this forms of experience have become co-dependent.“⁸

Vor dem Hintergrund, dass heute mediale Inszenierungen insbesondere auf dem Fernseh und Computerbildschirm für viele einen beliebten Zeitvertreib darstellen, bekommt der Aspekt dieser Wechselwirkung mehr Brisanz denn je.

Um diesen wichtigen Aspekt besser verstehen zu können, schafft das erste Kapitel "City Lights and . . . action" den Überblick über die filmgeschichtliche Basis, wobei ich mich auf die Entwicklung der Filmgeschichte Amerikas konzentriere und meinen Schwerpunkt auf die Veränderungen in der filmischen Darstellung New Yorks lege. Ich möchte außerdem auch anmerken, dass neben New York ebenso Paris, London, Berlin und Moskau wichtige Städte für die Entwicklung des Films darstellen. Das folgende Kapitel wird klären wie es dazu kam dass New York zum beliebtesten Handlungsort Amerikanischer Filme und darüber hinaus zu einem der bekanntesten Schauplätze der Welt wurde und welche Faktoren wirtschaftlicher, politischer und soziologischer Art zu diesem Prozess beigetragen haben.

2. City Lights and . . . action, ein Überblick über die Entwicklung der Darstellung New Yorks im Film

2. 1. Die Stadt New York im Film. Die Anfänge

„The familiar sights and sounds that create the concept of New York in the popular imagination are preponderantly located in the commercial districts of Manhattan: Radio City and the Rockettes, the Empire State Building, the Waldorf Astoria, Central Park, Times Square, and Bloomingdale's.“⁹

Die hier genannten "popular imaginations" verdanken wir heute insbesondere der Tatsache, dass diese so hartnäckig in Film und Fernsehen vertreten sind, wobei an dieser Stelle bereits deren Inhalte

⁸ Alsayyad, Nezar: Cinematic Urbanism. A History of the Modern from Reel to Real. N.Y.: Routledge, 2006. Preface XII

⁹ Blake, Richard A.: Street smart: The New York of Lumet, Allen, Scorsese, and Lee. S. 4

und unsere Vorstellungen geformt werden.

Die Ursprünge dafür sind in den Wurzeln der Filmgeschichte zu finden, die in New York bereits 1896 auf den Dächern Manhattans begann. Noch im selben Jahr wurde das hektische Treiben am nahe liegenden Herald Square von der *Edison Manufacturing Company*¹⁰ auf Film aufgefangen. Das damalige Kinetoscope zog die Menschen in seinen Bann, war aber ursprünglich gar nicht zur Unterhaltung der Masse vorgesehen, sondern um Bewegung auf das Medium Film aufzufangen und zu kontrollieren.¹¹ Was zuerst also ausschließlich für technologische Zwecke von Interesse war weckte sehr bald die Neugierde der ersten Filmmacher.¹²

Der erste kinetoscope Salon, der als Vorläufer des kommerziellen Kinos betrachtet werden kann entstand 1894 in New York und stellte Zehn Maschinen zur Verfügung.¹³ Es handelte sich beim Kinetoscope zwar noch nicht um einen Filmprojektor (dieser wurde erst 1895 von den Französischen Lumière Brüdern vorgestellt), doch die Maschine konnte bereits einige Minuten lang die Unterhaltungslust eines einzelnen Zuschauers befriedigen. Ab 1905 entstanden die ersten *Nickelodeons* in sämtlichen Städten Amerikas, die Filme für ein Publikum von bis zu 200 Leuten vorführten und die dank der günstigen Eintrittspreise besonders unter der niedrig verdienenden Arbeiterklasse extrem beliebt wurden.¹⁴ Später, mit abendfüllenden Filmen wichen die *Nickelodeons* zunehmend größeren und teureren Filmpalästen in städtischen Gebieten.¹⁵

Bereits um die Jahrhundertwende gab es die ersten kurzen "New York Filme" und diese haben von Beginn an urbane Elemente aufgegriffen, besonders mit den so genannten Actualities, kurzen Sequenzen, die nicht eine Geschichte die in der Stadt spielt, sondern die Stadt selbst in ihren Mittelpunkt stellen, zum Beispiel INTERIOR, N.Y. SUBWAY 14th ST. TO 42nd ST. (1905).

¹⁰ Herald Square. Regie und Kamera: William Heise. USA: Edison Manufacturing Co. 1896. 0,11' http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/D?papr:1:./temp/~ammem_XUwl Zugriff: 03. 10. 2010.

¹¹ Vgl. Sklar, Robert: *Movie-made America: A cultural history of American movies*. N.Y.: Vintage Books, 1999. S. 5

¹² Burns, Ric: *New York. Die Illustrierte Geschichte von 1609 bis Heute*. München: Frederking und Thaler, 2005. S. 234

¹³ Pearson, Roberta: *Das frühe Kino*. In: Geoffrey Nowell-Smith (Hrsg.): *Geschichte des Internationalen Films*. Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler, 1998. S. 15

¹⁴ Belton, John: *American Cinema/American Culture*. Boston: McGraw-Hill, 2009. S. 10

¹⁵ ebd. S.16



BILD aus Interior, N.Y. Subway 14th St. to 42nd St. (1905)¹⁶

Mit diesen nur wenige Minuten dauernden Filmen wurden verschiedene Teile der Stadt gezeigt, wobei im Vordergrund stand, zu zeigen wie sie wuchs und sich veränderte; technische Neuerungen, wie der Brücken- und U-Bahnbau und auch Rettungskräfte, etwa Polizisten und Feuerwehrmänner wurden bei ihren gefährlichen Einsätzen vorgeführt.

Manhattan, Schauplatz dieser filmischen Facetten, schien jedoch schon damals nicht ausreichend Platz für die steigende Nachfrage an Filmen zur Verfügung zu stellen, die zudem stets länger wurden, als sie in soziale Lebenskonflikte einzutauchen begannen und fiktive Inhalte in den Vordergrund rückten. Ein frühes Beispiel dafür ist *THE TUNNEL WORKERS* (1906)¹⁷. Das Interesse an den rein dokumentarischen bewegten Bildern blieb zwar nach wie vor bestehen, doch zunehmend war auch fiktives Material gefragt. In *THE TUNNEL WORKERS* wird der Zuschauer unter anderem mit der Umgebung eines einfachen Bauarbeiters, den Risiken und Schwierigkeiten mit denen er täglich zu kämpfen hat vertraut gemacht. Die Handlung ist jedoch nicht vordergründig, eigentlich spektakulär ist der Schauplatz, zu dem ZuschauerInnen außerhalb des Kinos schließlich keinen Zugang hatten.

¹⁶ Abb. 1. Interior, N.Y. Subway 14th St. to 42nd St. Quelle: Regie und Kamera: G.W. Bitzer. USA: American Mutoscope & Biograph. 1905. (part 1 3:37') (part 2 2:41') 5:59' [http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/h?ammem/papr:@field\(NUMBER+@band\(lcmp002+20761s1\)\)](http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/h?ammem/papr:@field(NUMBER+@band(lcmp002+20761s1))) Zugriff: 03.10. 2010.

¹⁷ *The Tunnel Workers*. Regie und Kamera: F.A. Dobson. USA: American Mutoscope & Biograph. 1906. 9:0' URL: <http://www.celluloidskyline.com/general/actualities.html> Zugriff: 03.10. 2010.

Mit der steigenden Anzahl von Filmen ergaben sich auch technische Fortschritte, weswegen es schon bald kleinere und leichtere Kameras gab und nicht nur das, auch administrative Erleichterungen, wie sie zum Beispiel Drehgenehmigungen betrafen, erleichterten das Filmschaffen. Doch während all dieser technischen und administrativen Fortschritten drohte sehr bald etwas anderes zum ernstzunehmenden Problem zu werden: der knappe Raum Manhattans.

Die Filmemacher konzentrierten sich daher schon früh auf die benachbarten Viertel, wo sie ihre ersten großen Studios errichteten¹⁸, etwa die 1895 gegründete *American Mutoscope and Biograph Company*. Auch *Vitagraph* siedelte bereits 1905, 10 Jahre nach ihrer Entstehung über den East River nach Brooklyn. Nicht nur mangelnder Platz wurde zunehmend zum Problem im Filmgeschäft, damit verbunden führten auch steigende Kosten verstärkt vom Filmen auf den Straßen Manhattans weg und stattdessen in die benachbarten Studios.

Filmemacher konnten nun von den Studios in den Nachbarvierteln aus Manhattans Drehorte zwar weiterhin nutzen, da diese nur eine kurze Fahrt von ihnen entfernt lagen, mussten aber schließlich einsehen, dass Studio Produktion ein zutiefst "suburbanes" Geschäft ist.¹⁹

Unter diesen Umständen ist es nicht verwunderlich, dass die Filmindustrie nach und nach in den Westen übersiedelte, zu den meilenweiten un bebauten ländlichen Flächen in Kalifornien mit den günstigen klimatischen Bedingungen, die dort herrschen. Die Bewegung des Amerikanischen Filmgeschäfts von der Ost- zur Westküste wurde außerdem durch den harten Kampf um Patente für Produzenten, Distributoren und Filmvorführer vorangetrieben, die allesamt nur spärlich von Edisons Monopol vergeben wurden. In Kalifornien wählten sich die neuen Independents sicher vor den unliebsamen Patent Forderungen der 1908 gegründeten *Motion Picture Patents Company* (oder auch *Edison Trust*) mit ihrer Zentrale in New Jersey. Hier nahmen die Independents schon 1910 das Zepter selbst in die Hand und erklärten sich zur *Motion Picture Distributing and sales Company*²⁰, der einzigen unabhängigen Verleihfirma, womit sie den Grundstein für eine neue Ära der amerikanischen Filmgeschichte legten, die des klassischen Studiosystems. Sie produzierten ihre Filme fortan zwar unter den einladenden Bedingungen in Kalifornien, doch das finanzielle und administrative Geschäft verblieb in New York City.

„Even mighty Metro-Goldwyn-Mayer itself as simply the wholly owned production arm of Loew's. Inc., the New York theater chain; its legendary mogul Louis B. Mayer was actually

¹⁸ Vgl. Burns, Ric: New York. Die Illustrierte Geschichte von 1609 bis Heute. S. 234

¹⁹ Vgl. Sanders, James: Celluloid Skyline: New York and the movies. S. 34

²⁰ Vgl. Sklar, Robert: Movie-made America: A cultural history of American movies. S. 39

just an employee who answered to the real boss back East.“²¹

Bis 1915, als nach einem Gerichtsbeschluss die *Motion Picture Patents Company* endgültig wegen unnötiger Handelsbeschränkung all ihre Forderungen aufgeben musste, waren bereits unzählige Filme der Independents erschienen. Damit hatte Hollywood längst die Herzen der Zuschauer für sich gewonnen und die Basis für das Starsystem gelegt, welches die kommenden Jahrzehnte dominieren sollte.

„[...]by the 1920s the cinema had definitely become an institution – an integral feature of the experience of being an American in the twentieth century. Going to the movies became as commonplace as going to school, or work, or to church. For earlier generations, it was as familiar an activity as watching television has become today.“²²

In den 20er Jahren wurde der Stummfilm kontinuierlich durch den Tonfilm abgelöst, dessen Anforderungen das Filmen "on location" in der Stadt fast völlig unmöglich machten. Die Geräuschkulisse im Hintergrund war so überwältigend, dass die Dialoge der Figuren darin gänzlich untergingen. Der Tonfilm drohte beinahe auch Hollywood in Bedrängnis zu bringen, da sich das Publikum nun zwar geistreiche Dialoge erhoffte, es in Los Angeles jedoch nur wenige gab, die solche schreiben konnten.²³ Das bedeutete, dass mit dem Beginn des Tonfilms zwar neue DrehbuchautorInnen sehr gefragt waren, aber die Karriere manch eines einstig erfolgreichen Stummfilmautors zu Ende ging.²⁴ Die SchreiberInnen, nach denen sich Hollywood nun umsah befanden sich größtenteils in New York City, wo sie für das Theater und Zeitungen arbeiteten. Bald schon lockte Hollywood mit Geldern in astronomischer Höhe, die besonders auf Grund der gravierenden Wirtschaftskrise der 30er Jahre nach dem Börsencrash von 1928 für viele sehr verlockend waren. Und so sollte Paramounts Film *NEW YORK* (1927) das letzte große Portrait des frühen "on location" gefilmten New Yorks werden, welches die Stadt in ihren Veränderungen verfolgt, ein Film in dem laut James Sanders sichtbar wird, in welche Richtung sich Filme entwickelt hätten, wären sie weiterhin hier gedreht worden.²⁵

²¹ Sanders, James: *Celluloid Skyline: New York and the movies* S. 55

²² Belton, John: *American Cinema/American Culture*. S. 4

²³ Vgl. Verena Lueken: *Bilder einer Stadt. Das ist New York*. In: FAZ.NET (Feuilleton). Stand: 28. 10. 2010. URL: <http://mobil.faz.net/Rub8A25A66CA9514B9892E0074EDE4E5AFA/Doc~E0A5E6AA369A44BBE9C5A2AA7872EEC4C~ATpl~Epa rtner~Ssevenval~Scontent.xml> Zugriff: 05.10.10

²⁴ Vgl. Tieber, Claus: *Schreiben für Hollywood: das Drehbuch im Studiosystem*. Wien: LIT, 2008. S. 126

²⁵ Vgl. Sanders, James: *Celluloid Skyline: New York and the movies*. S. 42

Die meisten DrehbuchautorInnen, die dem Ruf Hollywoods folgten stammten aus New York, doch selbst 55 Tausend Dollar in der Woche für einen einzelnen Drehbuchautor bei MGM²⁶ 1932 konnten nicht darüber hinwegtäuschen, dass ihr bisher gewohnter Lebensalltag kaum etwas mit dem Leben welches sie in Los Angeles erwartete, zu tun hatte. Trotz der extrem hohen Löhne und Lebensqualität zwang das neue Terrain sie ihre Lebensgewohnheiten als Künstler und Intellektuelle der Großstadt aufzugeben. Sie fanden sich nicht nur in einer Umgebung wieder in der sie ihre alltäglichen Unternehmungen nicht mehr einfach zu Fuß erledigen konnten, sondern in der sie mitunter ihre gesamte bisherige Lebensweise, die häufigen Restaurant-, Kaffee-, Barbesuche und ihren Kulturkonsum stark einschränken mussten. In New York gab es zu dieser Zeit eine florierende Kunst- und Kulturszene, besonders im Theater- und Kinobereich und den vielen Verlagen und Zeitschriften, wie *The New Yorker* und *Vanity Fair*, die um diese Zeit gegründet wurden. Als Künstler und Intellektueller profitierte man stark von der hohen Nachfrage an Kunst- und Kulturangeboten und der Atmosphäre mit der sich die jungen Kreativen New Yorker des sogenannten "Café Society" identifizierten.²⁷

Diese inspirierende Umgebung entging den Bewohnern Los Angeles, da es hier nicht viel gab außer meilenweiten Straßen durch Viertel voller Bungalows mit Gärten und den großen Produktionsstudios. Und so hielt die New Yorker Filmkritikerin Pauline Kael treffend über die damalige Zeit fest:

„ [...] every moviegoing kid in America felt that people in New York were smarter, livelier, and better looking than anyone in his home town. There were no Cary Grants in the sticks.

He and his counterparts were to be found only in the imaginary cities of the movies.“²⁸

So kam es, dass die imaginierten Städte des Films der großen Leinwandhelden Hollywoods alle auf ein Vorbild zurückzuführen waren, New York. Wie diese neuartige Celluloid City schließlich aussah untersucht das nächste Kapitel.

²⁶ ebd. S. 49

²⁷ ebd. S. 47

Café Society bezeichnete einen Jazzclub im Greenwich Village von New York City zwischen 1930 und 1950, welcher eine Vielzahl von Künstlern herausbrachte. Café Society wurde laut James Sanders auch mit dem Lebensgefühl der damaligen Bohème New Yorks verbunden.

²⁸ Sanders, James: Celluloid Skyline: New York and the movies. S. 59 nach Pauline Kael (Hrsg.): Sitting out in Los Angeles. In: The Man from Dream City. When the Lights Go down. N.Y.: Holt Rinehart Winston, 1975, S. 5.

2.2. Hollywoods mystic New York City

Noch 1975 schrieb Pauline Kael rückblickend: „Los Angeles [...] has never recovered from the inferiority complex that its movies nourished.“²⁹ Die Celluloid City Hollywoods wurde in Folge dessen geprägt von einer Geringschätzung und Verachtung, welche viele Drehbuchautoren für L.A. empfanden, wo sie fortan lebten und arbeiteten. In *Los Angeles. Eine Stadt im Film* stimmt Thom Andersen dem zu und weist auf James Sanders hin, der demonstrierte wie Film KünstlerInnen in den Studios Hollywoods ein neues New York kreierten:³⁰

„[...]an artificial New York [...] where sound could be controlled, a New York distant from any unwanted traffic or background noises. Unable to shoot in the real city, the studios would simply build a city of their own.“³¹

Das Ganze geschah unterdessen auch, um die kultivierte urbane Atmosphäre zu erzeugen, welche die Kinobesucher schon damals so sehr gewohnt waren.

In der ländlichen, homogenen Landschaft Hollywoods entstand also eine Stadt mit einem lebendigem Treiben auf den Straßen und glamourösem Nachtleben.³², nicht Los Angeles wurde hier neu geschaffen, sondern New York.

Dabei war keineswegs ein realistisches Stadtportrait ausschlaggebend, sondern neuartige Maßstäbe nach denen eine fiktive Stadt kreiert wurde, die zwar stark an ihr Vorbild erinnern sollte, doch mit der eigentlichen Stadt letztendlich nicht viel zu tun hatte. Maßgeblich für die Erschaffung dieser neuen Stadt war der Tonfilm, der dazu führte, dass die Stadt zugunsten des Dialogs fast völlig aus Filmen verschwinden sollte, sowohl als Kulisse, als auch als Gegenstand der Handlung.³³

„It has been suggested (Ford, 1994) that in American silent cinema, roughly pre- 1930, cities were used as random backdrops for action, the implication being that the city milieu in this films carried little or no ideological charge, so to speak that the films were saying nothing in particular about cities.“³⁴

David B. Clarke erwidert, dass dieses Argument abgesehen für Filme wie von den *Keystone Cops* und

²⁹ ebd. S. 59 nach Pauline Kael (Hrsg.): *Sitting out in Los Angeles*. In: *The Man from Dream City. When the Lights Go down*. S. 5.

³⁰ Vgl. Andersen, Thom. In: Astrid Ofner / Claudia Siefen (Hrsg.): *Los Angeles eine Stadt im Film*. Wien: Schüren Verlag, 2008. S. 18

³¹ Sanders, James: *Celluloid Skyline: New York and the movies*. S. 45

³² Vgl. Andersen, Thom. In: Astrid Ofner / Claudia Siefen (Hrsg.): *Los Angeles eine Stadt im Film*. S. 20

³³ ebd. S. 28

³⁴ Colin McArthur: *Chinese Boxes and Russian Dolls*. In: David Clark B.: *The Cinematic City*. London: Routledge, 1997. S. 21

Harold Lloyd Komödien nicht vertretbar sei und hält dem Filme wie *LIGHTS OF NEW YORK* (1928) und *SUNRISE* (1927) entgegen. Der Kontrast von Stadt und Land kommt in *SUNRISE* besonders über die beiden wichtigen Frauenrollen zum Ausdruck. Während die altmodische und bodenständige Hausfrau vom Land mit Zuhause und Familie assoziiert wird, erscheint die Frau aus der Stadt emanzipiert und fordernd, insbesondere gegenüber Männern. Um ihre Emanzipation noch zu unterstreichen, trägt sie einen Kurzhaarschnitt und raucht.³⁵ Gerade die Frau aus der Stadt gilt hier als Produkt ihrer Zeit, wodurch der Film das damalige Zeitgefühl zwar widerspiegelt, Urbanisation und Industrialisierung jedoch auch anprangert.³⁶ *LIGHTS OF NEW YORK* (der erste vollvertonten Spielfilm überhaupt) wird zum Beispiel von folgendem Zwischentitel eröffnet:

“This is a story of Main Street and Broadway - a story that might have been torn out of last night's newspaper.”, und weiters: “Main Street - 45 minutes from Broadway - but a thousand miles away.”

Was im Zwischentitel zwar metaphorisch ankündigt wird, kann auch als Anspielung auf die geografische Distanz zwischen eigentlichem Dreh- und Handlungsort interpretiert werden.

Hollywoods Vision von New York deutete damals darauf hin, dass für Filmemacher in Kalifornien die Stadt zwar in ihrem Charakter, kaum aber (außer vielleicht bei den Titeln) geografisch von Interesse war.³⁷ Noch weniger Interesse lag darin, die an Manhattan grenzenden Viertel ins Bild zu bringen; Brooklyn wurde auf ein paar pittoreske Blocks reduziert, und Harlem, Queens und Staten Island beinahe komplett ausgeschlossen. Handelte es sich nicht um die ethnisch sehr spezifischen Viertel wie China Town oder Harlem, konnte das Gefühl sich in einer beliebigen Amerikanischen Kleinstadt zu befinden bereits dadurch erzeugt werden, dass die Filmemacher die Hochhäuserschluchten des Zentrums verließen. Das New York, dass die KinozuschauerInnen zu kennen glaubten, war daher eigentlich Manhattan und die angrenzenden Nachbarschaften erschienen als eine Ansammlung von Kleinstädten. Das führte schließlich dazu, dass noch Jahre später Filme wie *SATURDAY NIGHT FEVER* (1977) mit dem Schauplatz Little Italic viel stärker das vertraute Gefühl einer Kleinstadt vermitteln, indem jeder über die Affären des anderen bescheid weiß, als das der Großstadt mit ihrer Anonymität. Nur die vielen unterschiedlichen Menschen auf der Straße erinnern daran, dass diese abgeschottete Gesellschaft tatsächlich Teil einer sich ausdehnenden Metropole ist.³⁸

³⁵ Belton, John: *American Cinema/American Culture*. S. 141

³⁶ ebd. S. 141f.

³⁷ Sanders, James: *Celluloid Skyline: New York and the movies*. S. 357

³⁸ ebd. S. 361

Nicht nur New York wurde in den Studiobauten an der Westküste neu imaginiert, sondern auch die Großstadtbewohner selbst, welche Sanders gewissermaßen als die größte Kreation von allen beschreibt: Idealisierte New Yorker, elegant und voller Esprit, ganz den einstigen noblen Gesellschaften entsprechend. Seine Auffassung bestärken manche romantische Komödien der 30er Jahre wie etwa SWING TIME (1936) mit Fred Astaire und Ginger Rogers, wo der Eindruck vermittelt wird, dass das Leben der New Yorker tatsächlich beinahe ein einziges rauschendes Fest sei. Betrachtet man Filme wie diesen, scheint passend wenn James Sanders in Folge festhält: Hier waren weder die Charaktere noch der Plot so wichtig wie die blanke Atmosphäre die geschaffen wurde, eine Welt voll von reichen Erben, Gaunern und Cocktailparties mit Schauspielern wie Cary Grant, Katharine Hepburn, Fred Astaire, Ginger Rogers und James Cagney.³⁹ Die homogene Landschaft des Westens mit Hollywoods "Mystic City" war von Beginn an allerdings auch von der Heterogenität der Ostküstenstadt geprägt.

„[...]Wealth and poverty, glamour and threat, ordinary daily life and extraordinary night life was part of the scripted urban texture that began to fill the stages and back lots of Hollywood in the 1930ies.“⁴⁰

Damit war die Basis für hunderte von Gerne Filmen gelegt, für die viele Stadtansichten aus New York erfolgreich nachgebaut wurden.

Der Innenhof einer Apartmentanlage in Greenwich Village, den Jefferies (Stames Stewart) in Alfred Hitchcocks REAR WINDOW (1954) durch sein Fenster tagelang beobachtet, wurde gänzlich auf einer Studiobühne in Hollywood errichtet. Doch die Impressionen inklusive Tonaufnahmen des Geschehens im Innenhof stammen allesamt aus dem echten Greenwich Village, an der fast 3000 Meilen entfernten Ostküste des Landes.

Sogar die berühmte Szene aus THE SEVEN YEAR ITCH (1955), Marilyn Monroe mit gelüftetem Rock über einem U-Bahn Schacht auf der Lexington Avenue wurde zwar vor über 1000 Schaulustigen vor Ort gefilmt, aber dann in Hollywood nachgedreht, weil die Tonqualität zu Wünschen übrig ließ.

Es zeigt sich, dass der Stadtdarstellung im Studiosystem nicht ein realistisches Portrait zu Grunde liegt, sondern sie in erster Linie das Produkt der Filmindustrie, welche sich vorrangig an den Erwartungen der ZuschauerInnen orientiert. Dass beinahe alle Stadtszenen über Jahrzehnte hinweg

³⁹ ebd. S. 58f.

⁴⁰ ebd. S. 59

gar nicht in New York, sondern in fernen Studiobauten geschaffen wurden zeigt wie schnell das Publikum einen Ort als authentisch empfindet, wenn dieser vertraute Erinnerung wach ruft. Aus diesem Grund profitieren New York Filme damals wie auch heute neben der echten City insbesondere von der "Idee der Stadt". Ob sie dabei in Studios oder vor Ort aufgenommen wurden, in beiden Fällen sind ihre städtischen Ansichten bereits so vertraut, dass sie uns sofort erkennen lassen wo wir uns befinden.

2. 3. Zurück "on location"

Schon seit den späten vierziger Jahren fanden Regisseure langsam zurück nach New York City, so zum Beispiel Jules Dassin für *NAKED CITY* (1948), Billy Wilder für *LOST WEEKEND* (1945) und Blake Edwards für *BREAKFAST AT TIFFANY'S* (1961). Sie profitierten hier zwar von einer städtischen Stimmung, die sie in den Studios nicht nachahmen konnten, doch trotzdem zeigen sie Ansichten der Stadt, welche schon in den Jahrzehnten zuvor durch Studios bekannt wurden. Außerdem gestattete sich das Filmen in der Stadt für sie alles andere als einfach. Blake Edwards versuchte die Szene in der Audrey Hepburn das Schaufenster von Tiffany bewundert möglichst unbemerkt zu drehen, zog damit jedoch so viel ungewollte Aufmerksamkeit auf sich, dass viele Leute glaubten in dem berühmten Juwelier wäre eingebrochen worden. Fazit ist, bis für Filmemacher New York wieder als einladend galt, um hier zu drehen mussten noch einige Jahre vergehen.

Nach den ersten turbulenten Jahrzehnten Hollywoods mit den großen Leinwandstars und einer ganzen Reihe von technischen und administrativen Neuerungen, sollte schließlich eine neue Ära der amerikanischen Filmgeschichte anbrechen. Der Hype um das Filmen on location war mit dem Ende des zweiten Weltkriegs ein weltweites Phänomen, in Italien mit dem Neorealismus mit Roberto Rossellini oder Federico Fellini, in Frankreich mit der Nouvelle Vague mit Jean-Luc Godard, oder François Truffaut und schließlich die New Wave in New York mit einer ganzen Reihe von Filmemachern. Dies war insbesondere dem neuen Bürgermeister zu verdanken, der die inzwischen extremen administrativen und logistischen Schwierigkeiten des Filmens on location stark erleichterte. John Lindsay erkannte, dass die Filmindustrie zu einem zahlungskräftigen Arbeitgeber und Steuerzahler werden könnte, würde sie nur teilweise wieder nach New York zurückkehren. Die Gründung des *Mayor's Office of Film, Theatre and Broadcasting* 1966 ermöglichte schließlich die Umsetzung seines Plans. Das Filmgeschäft entwickelte sich rasch zu einem blühenden Wirtschaftszweig der Stadt. Bereits ein Jahr später hieß es im *The Wall Street Journal*: "New York,

New York, a wonderful town for making movies.”⁴¹ Mitte der 1980er Jahre gab es hier eine viel versprechende neue Industrie für den Amerikanischen Film. Mehr Filme als je zuvor konnten nun dank zahlreicher technischer Neuerungen, wie leichterer handhabbarer Kameras und Lichttechnik direkt vor Ort gedreht werden und auch die Politik verhielt sich den Filmemachern gegenüber viel entgegenkommender, als noch in den Jahrzehnten zuvor, als es eine "kafkaeske Prozedur (*New Yorker*)”⁴² war, schlicht eine einzige Drehgenehmigung zu erhalten. Mit den zahlreichen Filmen, die nun direkt vor Ort gedreht werden konnten, richtete sich auch eine neue Aufmerksamkeit auf die Stadt, welche unter einer radikalen Welle von Armut und Kriminalität litt.

Ein Film der den Beginn der New Yorker New Wave markierte, war *THE WEST SIDE STORY* (1961) mit dem auf einmalige Weise bewiesen wurde, dass "shot on location"⁴³ wieder möglich war und in einer nie zu vor da gewesenen Weise die Realität der Stadt widergespiegelt werden konnte. Weniger als Stadt allerings, sondern mehr als Jungle erscheint gerade in diesem Film New York und traf so genau den Nerv der Zeit. Holger Majchrzak weist darauf hin, dass die "Großstadt als Jungle" zwar literarische Vorbilder im 19. Jahrhundert hat, aber erst der Film diese Metapher plastisch auszudrücken vermochte, indem er Menschenmassen und Häusermeere, mithin den Untergang der Individualität optisch einfieng.⁴⁴

THE WEST SIDE STORY war außerdem einer der ersten Filme nach langer Zeit, der ein völlig neues Gefühl der Authentizität beim Publikum hervorrief, unter anderem, weil New York nun eindeutig als Schauplatz erkennbar war. *CROCODILE DUNDEE* (1986) ließ das Thema der Großstadt als Jungle besonders anschaulich werden, als Mick (Paul Hogan) vom Australischen Outback in den "anderen Jungle" kommt, nach New York City.

Die auf *WEST SIDE STORY* folgenden Jahre boten für New Yorker Filmemacher praktisch eine unerschöpfliche Ausbeute an Szenarien, in denen Pauline Kael den wahren Geist von New York zu erkennen glaubte:

„With practically no studios for fakery, the movie companies use what is really here, so the New York-made movies has been set in Horror City ... a permanent record of the city in breakdown. The city had given the movies a new spirit of nervous, anxious hopelessness,

⁴¹ Zitiert nach: History of the Mayor's Office of Film, Theatre and Broadcasting. URL: http://www.nyc.gov/html/film/html/office/history_moftb.shtml Zugriff: 20. 10. 2010.

⁴² Vgl. Marc Pitzke: Filmstadt New York. Hollywoods größte Hassliebe. In: Spiegel Online (Kultur). Stand: 22.10.2006. URL: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,443813,00.html> Zugriff: 21. 10. 2010.

⁴³ Vgl. Sanders, James: *Celluloid Skyline: New York and the movies*. S. 369

⁴⁴ Vgl. Majchrzak, Holger: *Von Metropolis bis Manhattan. Inhaltsanalysen zur Großstadtdarstellung im Film*. Bochum: Brockmeyer, 1989. S. 28

which is the true spirit of New York [...].⁴⁵

Viele Regisseure schufen damals alptraumhafte Versionen der Stadt, wie Martin Scorsese mit TAXI DRIVER (1976), Francis Ford Coppola mit seinen THE GODFATHER Filmen, Alan J. Pakula mit KLUTE (1971), Jerry Schatzberg mit THE PANIC IN NEEDLE PARK (1971), Michael Winner mit DEATH WISH (1974), Michael Wadleigh mit WOLFEN (1981), Sidney Lumet mit DOG DAY AFTERNOON (1975) und Water Hills mit THE WARRIORS (1979). In THE FRENCH CONNECTION (1971) verkündet im Radio zum Beispiel ein Werbespot für Immobilien in Florida: „Join the great escape. Say good buy to rising taxes, air pollution, commuting, hight prices and cold depressing winters.“⁴⁶

All diese Filme aus den 70er Jahren haben mehrere Aspekte gemeinsam, sie wurden vor Ort in New York City gedreht und zeigen die Stadt in einer extremen Weise, einer nervösen Erregung die sie in einer im Studio gefilmten Stadt nie erreicht hätten.

Schließlich gab es auch noch eine ganze Reihe von Filmen, welche sich der Stadt in der sie spielen mit Humor widmeten, wie etwa THE OUT OF TOWNERS (1970), NEXT STOP GREENWICH VILLAGE (1976), THE PICK-UP ARTIST (1987) oder ANNIE HALL (1977), in dem Woody Allen die Stadt auf eine für damalige Verhältnisse ungewöhnlich romantische und idealisierende Weise darstellt. Woody Allen selbst sagte zu dieser Zeit, sogar daran gedacht zu haben, er müsse die Stadt verlassen, wobei er bestimmt der letzte gewesen wäre, der es dann wirklich getan hätte.⁴⁷ Stattdessen entschloss er sich, seine ganz eigene "Idee der Stadt" zu kreieren, wobei sein New York nicht im Entferntesten an Pauline Kaels "Horror City" erinnert. Er hatte es stattdessen mit seiner stark stilisierten Erzählweise geschafft, Bilder, welche den gewöhnlichen Alltag auf einer Straße oder einem Platz in New York ausmachten, in Momente großen Kinos zu verwandeln.

Während die Studio Stadt Hollywoods die Zuschauer in ein traumartiges Gebiet voller "larger than live people"⁴⁸ entführte, erschien das on location gedrehte New York viel realer. Indem tägliches Leben auf der Straße abbildet wurde, Situationen die gerade dem städtischen Kinopublikum durchaus plausibel erscheinen mussten, wirkte die vor Ort aufgenommene Stadt auch vertrauter. Genau dadurch verdanken laut James Sanders Woody Allens klassische Komödien von 1970 viel

⁴⁵ Sanders, James: Celluloid Skyline: New York and the movies. S. 366 nach Pauline Kael (Hrsg.): When Mayor Lindsay began his efforts to attract the movie production business. In: For Keeps: 30 Years at the Movies. N.Y.: Dutton, 1994, S. 389

⁴⁶ Sanders, James: Celluloid Skyline: New York and the movies. S. 371

⁴⁷ Vgl. Frodon, Jean-Michel: Woody Allen im Gespräch mit Jean-Michael Frodon. (Übers. Uli Aumüller) Zürich: Diogenes, 2005. S.117

⁴⁸ Lax, Eric: Woody Allen. A biography. N.Y.: Knopf, 1991. S. 29

ihrer Wirkungskraft markanten "New York Momenten".⁴⁹ Er beschreibt diese als einfache, aus dem Leben gegriffene Momente, die in überhöhter Form möglicherweise irgendwie die Textur des täglichen Lebens der Stadt wiedergeben.

„Many films are not explicit about precisely where they are set, so it is hard to see how they can directly promote a specific locale. Some filmmakers such as [...] Woody Allen, go to great pains to frame stories around their hometowns, but most filmmakers are less concerned about this issue.“⁵⁰

Doch neben Allen nennt Sanders noch eine ganze Reihe anderer wichtiger New Yorker New Wave Filmemacher, die von den damaligen Bedingungen und sogenannten "New York Momenten" profitieren konnten. Einige dieser Regisseure habe ich vorher bereits erwähnt. Außerdem zu nennen sind Paul Mazursky mit AN UNMARRIED WOMAN (1978) und auch Filmemacher von weiter weg, wie Roman Polanski mit ROSEMARY'S BABY (1968), Milos Forman mit HAIR (1979) oder John Schlesinger mit MIDNIGHT COWBOY (1969). In den folgenden Jahren gab es außerdem neue Independents, die abseits der gängigen Filmindustrie mit ihren subversiven und mutigen Off-Beat Geschichten aufsehen erregten und zu denen David Lynch, Jim Jarmusch und Filme wie SEX, LIES, AND VIDEOTAPE (1989), BOOGIE NIGHTS (1997) und PULP FICTION (1994) gehören. Doch da die Kosten vieler Independent Filme heute ein Budget, welches totale Unabhängigkeit erlaubt weit überragen, erklärt der amerikanische Drehbuchautor und Filmproduzent James Schamus:

„Independent cinema in the twenty-first century is no longer what it was in the twentieth.“⁵¹

Mitte der 90er mit Rudolph Giuliani als Bürgermeister erlebte New York einen brisanten Aufschwung. Doch selbst als nun in New York City die alptraumhafte Version der Stadt, die für Jahrzehnte sowohl die reale als auch filmische Stadt prägte, rapide verschwand bleibt festzuhalten:⁵²

“It is also an exact match of medium and subject: New York and the movies seem made for each other: New York is dynamic, restless, ideal for the constantly moving images that make up a film. It is a city of action, a place where things *happen*: perfect for a medium that deals so much better with what is seen than what is thought or imagined. It is a city of powerful imagery of sharp verticals and rushing horizontals, of bright walls and dark shadows and

⁴⁹ Vgl.: Sanders, James: Celluloid Skyline: New York and the movies. S. 423

⁵⁰ Swann, Paul: From Workshop to Backlot: The Greater Philadelphia Film Office. In: Mark Shiel / Tony Fitzmaurice (Hrsg.): Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context. Oxford: Blackwell, 2001. S. 94

⁵¹ Belton, John: American Cinema/American Culture. S. 412 nach James Schamus o.A.

⁵² Vgl. Sanders, James: Celluloid Skyline: New York and the movies. S.382

subtle tonalities in between; in the most elemental sense, it makes a good picture. [...]“⁵³

Das angeführte Zitat deutet darauf hin wie sehr sich das Medium Film dafür eignet die Vielfalt, Komplexität und Dynamik der Stadt einzufangen und wie erst das Kino es ermöglichte das Ganze für eine breite Masse erfahrbar zu machen. Dass die Stadt im Film mehr und mehr ins Zentrum des Geschehens rückte geschah nicht nur bereits in frühen Amerikanischen, sondern auch Europäischen Filmen wie mit BERLIN, SYMPHONIE EINER GROßSTADT (1927) oder METROPOLIS (1927).

Was New York als filmische Stadt allerdings ganz besonders auszeichnet ist, dass sie von Beginn der Filmgeschichte an einen Ort darstellte, der nicht nur abgefilmt, sondern gleichsam vom Kino erschaffen wurde. H. D. Fischer, Herausgeber des Buches *Von Metropolis bis Manhattan* erklärt gleich zu Beginn:

„Die Haupteigentnis der Untersuchung lautet, daß die Großstadt generell nach wie vor häufigster Handlungsort in Spielfilmen ist, deren Darstellung aber durch eine filmgeschichtlich zunehmende Produktion "on location" bei Außenaufnahmen realistischer wird.“⁵⁴

Davon profitieren die New Yorker Filmemacher heute, allen voran Woody Allen. Er verdankt die authentische Wirkung seiner Filme gerade der Darstellung der Stadt und Stadtbewohner vergangener Filme aus seiner Kindheit und Jugendzeit. Bevor ich jedoch auf das Verhältnis von seinen Filmen zu New York näher eingehe, werde ich mich mit der Definition von Urbanität und Theorien zur städtischen und geografischen Wahrnehmung befassen und mit der Frage, wie diese auf den Film übertragen werden können. Besonders im Kontext des sogenannten "spatial turn"⁵⁵ in den 1980er Jahren rücken diese Theorien immer stärker in einen wissenschaftlichen Fokus und sind seitdem auch filmtheoretisch von Relevanz.

⁵³ Sanders, James: *Celluloid Skyline: New York and the movies*. S. 21

⁵⁴ Majchrzak, Holger: *Von Metropolis bis Manhattan*. Vorwort des Herausgebers H. D. Fischer

⁵⁵ Nünning, Ansgar: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart: Metzler, J.B., 2008. S. 664

3. Urbane Welten zwischen Fantasie und Wirklichkeit

3. 1. Schlagwort Urbanität - Der Film als urbanes Medium?

Die Wechselwirkung zwischen Fiktion und Realität wird am deutlichsten erfahrbar, wenn wir sie selbst erleben, indem wir zum Beispiel das im Film Gesehene in unserem gewohnten Alltag entdecken, oder umgekehrt. Wenn wir beispielsweise einmal vom Schiff aus die Skyline New Yorks betrachten, werden wir sie automatisch mit all den Bildern verknüpfen, die wir bereits von ihr kennen. Vielleicht erinnert sie uns an Geschichten wie SPIDERMAN (2002), ältere Filmklassiker wie WHEN HARRY MET SALLY (1989) oder aber an den Filmemacher Fritz Lang, der erklärte, auf genau diese Weise eine Vision von METROPOLIS (1927) erlebt zu haben.⁵⁶ In diesem Moment vermischen sich in unserer Vorstellung reale und imaginierte Bilder und nicht nur das, auch Zeitungen, Zeitschriften und Werbungen führen eben diese Bilder herbei.⁵⁷ Wenn Hellmut Fröhlich in Folge all dessen feststellt: „Wir leben in Filmstädten“⁵⁸, trifft er den Nagel auf den Kopf. Bereits das vorige Kapitel hält fest, dass der Film sich schon alleine durch das bewegte Bild wie kein anderes Medium zu eignen scheint, um städtisches Leben lebendig in Szene zu setzen. Der Begriff der Urbanität wird in diesem Zusammenhang oft verwendet. Dieser ist seit seiner Entstehung sehr schwer fassbar und wird inzwischen inflationär in verschiedenen Disziplinen, wie in der Architektur, dem Städtebau und der Soziologie diskutiert. Auch in der Alltagssprache wird er gerne als eine Art Metapher dafür genutzt, um zum Ausdruck zu bringen, dass wir uns zunehmend als eine urbane, metropolitane, gar kosmopolitische Gesellschaft definieren. Vom Film wurde, seitdem er schon in der ersten Hälfte des 20sten Jahrhunderts dafür diente, um Städte zu portraituren, sogar oft schlichtweg als ein genuin urbanes Medium gesprochen.⁵⁹ Ich erhebe hier nicht den Anspruch die Frage „Was ist Urbanität?“ zu beantworten, werde jedoch dazu Stellung nehmen, inwiefern der Begriff für diese Diplomarbeit relevant ist.

Schon der Begriff der Stadt ist schwer fassbar: „Stadt – was für ein knappes Wort für eine Vielfalt

⁵⁶ Vgl. Sanders, James: Celluloid Skyline: New York and the movies. S. 106

⁵⁷ Vgl. Colin McArthur: Chinese Boxes and Russian Dolls. In: David Clark B.: The Cinematic City. S. 19 nach Gray, Alasdair: Roman Lanark: A Life in 4 Books. Edinburgh: Canongate, 1981. S. 243

⁵⁸ Fröhlich, Helmut: Das neue Bild der Stadt. Filmische Stadtbilder und alltägliche Raumvorstellungen im Dialog. Stuttgart: Steiner, 2007. S. 23

⁵⁹ Müller, Jürgen E.: Tele-Vision als Vision. In: Ernest W. B. Hess-Lüttich (Hrsg.): Autoren, Automaten, Audiovisionen. neue Ansichten der Medienästhetik und Tele-Semiotik. Wiesbaden: Westdt. Verl., 2001. S. 202

von Wirklichkeiten (...)“⁶⁰, halten Hartmut Häusermann und Walter Siebel in ihrem Buch *Neue Urbanität* fest. Mit einer ganz ähnlichen "Vielfalt von Wirklichkeiten" stößt auch die Bezeichnung der Urbanität zusammen. Urbanität wird in erster Linie als ein dynamischer Begriff verstanden, der durch ständige Veränderung der Lebensweise der Bevölkerung⁶¹, einer natürliche Konsequenz des täglichen Lebens in der Stadt geprägt ist. In einer Stadtlandschaft wie New York, mit ihren permanenten Veränderungen wird diese Entwicklung besonders deutlich. Eines steht also fest, Urbanität verkörpert einen dynamischen Prozess und wie die moderne Stadt, so kennzeichnet sich auch das Medium des Films durch Bewegung.⁶² „New York's restless drive to remake itself has drawn special cinematic notice. Change was the city's trademark.“ [...] What could better reveal this constant change than a medium with the word "motion" in its very name?“⁶³

Allgemein gilt somit, Urbanität ist zum einen eng verbunden mit der gebauten städtischen Umwelt und zum anderen auch durch eine von städtischen Lebensweisen geprägte Alltagswelt. Dazu gehören die soziale und kulturelle Vielfalt, unterschiedliche gesellschaftliche Milieus, das Nebeneinander von Innen und Außen, privater und öffentlicher Räume⁶⁴, Übereinstimmungen aber auch Verschiedenheiten, kurzum die Koexistenz von Gegensätzen. In einer Stadt wie New York fallen diese Gegensätze besonders radikal aus; zwischen den verschiedenen sozialen Schichten und ethnischen Gruppierungen herrscht hier eine sichtbar extreme Kluft. Der Eindruck dieses Gegensatzes wird noch verstärkt dadurch, dass die Stadt selbst schon einen starken Doppelcharakter hat, die Verbindung aus Verkommenheit und Glamour. All diese urbanen Merkmale lassen sich auf den Film übertragen, wobei ein Regisseur meist seine Aufmerksamkeit auf ein einzelnes soziales Milieu richtet.

„Mehr als jede andere kulturelle Ausdrucksform scheint das Kino immer wieder für Augenblicke das Versprechen zu geben, die wuchernde Stadt in umfassender Einheit zeigen zu können, während es ebenso unausgesetzt vorführt, dass das eigentlich unmöglich ist.“⁶⁵

⁶⁰ Häußermann, Hartmut; Siebel, Walter: *Neue Urbanität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987. S. 7

⁶¹ Vgl. Dallmann, Antje: *ConspiraCity*. New York. Großstadtbetrachtung zwischen Paranoia und Selbstermächtigung. Heidelberg: Univ. Verl. Winter, 2009. S. 17 nach Hartmut Häußermann / Walter Siebel: *Stadtsoziologie eine Einführung*. Frankfurt/M: Campus, 2004. S. 19 ff.

⁶² Vgl. Möbius, Hanno; Vogt, Guntram: *Drehort Stadt*. Das Thema "Großstadt" im Deutschen Film. S. 9

⁶³ Sanders, James: *Celluloid Skyline: New York and the movies* S. 400

⁶⁴ Häußermann, Hartmut; Siebel, Walter: *Neue Urbanität*. S. 10

⁶⁵ Dimendberg, Edward: *Das Kino und die Entstehung einer Modernen Stadt*. In: Astrid Ofner / Claudia Siefen (Hrsg.): *Los Angeles eine Stadt im Film*. S. 41

Zu groß und divers sind Städte wie New York, als dass sie für die Dauer eines Films von wenigen Stunden in ihrer Gesamtheit dargestellt werden könnten.

Unsere aktuelle Vorstellung von Urbanität ist laut den beiden Autoren Häußermann und Siebel besonders von der bürgerlichen Stadt des europäischen Mittelalters geprägt, in der sie sich einst als eine besondere Lebensform entfaltete, welche die Bereiche von Privatheit und Öffentlichkeit, politische, ökonomische und ökologische Aspekte umfassten.⁶⁶

Heutzutage sei auf der einen Seite die städtische Kultur durch das Schrumpfen von Städten generell stark vom Verschwinden bedroht⁶⁷ auf der anderen Seite könne es jedoch nur in Metropolen, wo Mode, Kultur und High-Tech prosperieren zur Reurbanisierung durch die neuen Urbanitäten⁶⁸ kommen. Diese "Neue Urbanität", die neuen unterschiedlichen Konzepte von Leben und Arbeit kollidieren mit der Vorstellung der alten europäischen Stadt, weswegen der Begriff der Urbanität heute weitgehend gestört sei.⁶⁹ Auch Walter Siebel zeigt auf, dass das Konzept der Urbanität von gesellschaftlichen Zuständen komme, die zum Teil vergangen seien und stimmt zu, dass der Begriff der Urbanität deswegen reformuliert werden müsse.⁷⁰

Einzig im Sozialpsychologischen Bereich wird mit Urbanität heute einstimmig eine Lebensweise bezeichnet, wie sie in einer Großstadt geführt wird, der Individualist, der sich kühl und wendig in unterschiedlichen Situationen und sozialen Rollen bewegt, im Gegensatz zu dem kleinlichen, sinnlich-geistigen Lebensbild des Landbewohners.⁷¹ Doch auch über die Lebensweise, wie sie in einer Großstadt geführt wird, lässt sich streiten. „Vereinsamung, Anonymisierung, die Beschleunigung des Lebens sind Phänomene, die bis heute Großstadterfahrung – in der Tendenz negativ – charakterisieren.“⁷², schreibt so zum Beispiel Antje Dallmann.

Walter Siebel versucht die Frage *Was macht eine Stadt urban?* in seinem Buch zu beantworten indem er alle bisherigen Ansätze für nicht hinreichend erklärt. „Urbanität kann nicht begriffen werden als

⁶⁶ Vgl. Häußermann Hartmut; Siebel, Walter: Neue Urbanität. S. 10

⁶⁷ ebd. S. 238

⁶⁸ ebd. S. 14

⁶⁹ ebd. S. 10

⁷⁰ Siebel, Walter: Was macht eine Stadt urban: Zur Stadtkultur und Stadtentwicklung. Oldenburg: Bibliotheks- und Informationssystem der Universität, 1994. S. 12

⁷¹ Vgl. Georg Simmel: Die Grosstädte und das Geistesleben. In: Th. Petermann (Hrsg.): Die Grossstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung. (Jahrbuch der Gehe-Stiftung Dresden. Band 9). Dresden: 1903. S. 185-206. URL: <http://socio.ch/sim/verschiedenes/1903/grossstaedte.htm> Zugriff: 30. 10. 2010

⁷² Dallman, Antje: ConspiraCity New York: Grossstadtbetrachtung zwischen Paranoia und Selbstermächtigung. S. 18

bloße Addition einzelner Elemente [...] Urbanität ist das Ergebnis sozialer Prozesse, sie braucht Zeit, um sich zu entfalten. Urbanität ist Ergebnis historischer Entwicklungen. [...]Urbanität ist immer auch gegen die glatte, ordentlich und übersichtliche Stadt gerichtet [...] Es gibt auch eine Nachtseite der Urbanität, und zu dieser gehört all das, was von jeher an der großen Stadt kritisiert worden ist: Vereinsamung, Anonymität, die Stadt als Dschungel, als Ort des verwirrend Unbekannten, der Begegnung mit dem Fremden [...]"⁷³

Im Zuge der Beschäftigung mit dem Thema Urbanität wird mehr und mehr klar, die wissenschaftlichen Ansätze hierzu scheinen schier endlos zu sein.

Im Film ist Urbanität besonders im Bereich der audiovisuellen Eindrücke von Bedeutung, wobei hier das Verhältnis von Innen- und Außen-, privaten und öffentlichen Räumen eine vorrangige Rolle spielt. Am Ende, erklärt James Sanders, zeugt nichts mehr von der Bedeutung urbanen Lebens, denn die Beziehung von den zwei primären Plätzen, Innen und Außen, in denen sich das Leben abspielt.⁷⁴ New York im Film zeichnet eine sehr charakteristische urbane Landschaft aus, die besonders an die Orientierungspunkte und Wahrzeichen erinnert, die selbst aus weiter Distanz, vom Schiff oder Flugzeug aus sichtbar sind, wie der Freiheitsstatue, dem World Trade Center, oder dem Rockefeller Gebäude. Dazu gehört auch die Skyline Manhattans, deren Ansicht über Jahrzehnte zahlreiche Spielfilme eröffnet hat, laut Sanders möglicherweise mehr, als jeder andere Ort der Welt.⁷⁵ Er erklärt, dass durch die Fülle an Geschichten, die mit einem Blick auf die New Yorker Skyline beginnen, wohl nie ein anderer "Establishing Shot" beim Kinopublikum so viele verschiedene Emotionen geweckt hat. Der Blick auf die Skyline von Manhattan, wie sie in zahlreichen Filmen porträtiert wurde, deutet bereits darauf hin, dass sich die Stadt im Film hauptsächlich auf die Insel Manhattan beschränkt. Holger Marchzak stellt das selbe fest; nur wenn das Skript nach etwas Lokalkolorit verlangt, würden die Nachbarviertel überhaupt ins Bild genommen, wobei in diesem Fall Brooklyn bevorzugt als ein Drehort für Darstellungen von Coney Island und jüdischen Vierteln, die Bronx für Slum Bilder und Queens als bürgerliches Wohngebiet genutzt würde.⁷⁶

„Families working in New York understand that only rich people and tourists can afford theatre, concerts and elegant restaurants. Most of those things are not for those who ride the subway to work. We learned that this word exists not from personal experience, but from the

⁷³ Siebel, Walter: Was macht eine Stadt urban: Zur Stadtkultur und Stadtentwicklung. S. 8

⁷⁴ Sanders, James: Celluloid Skyline: New York and the movies. S. 146

⁷⁵ ebd. S. 87

⁷⁶ Vgl.: Majchrzak, Holger: Von Metropolis bis Manhattan. Inhaltsanalysen zur Großstadtdarstellung im Film. S. 168

movies.⁷⁷

schreibt Richard A. Blake, um die Ambivalenz zwischen der fiktiven City und der Alltagsrealität der meisten Menschen aus der Stadt zu verdeutlichen. Genauso wie im Film oft eine Welt voller eleganter Vergnügungen illustriert wird, wird auch zum Ausdruck gebracht, was Walter Siebel unter der "Nachtseite der Urbanität" zusammenfasst: Einsamkeit und Elend, eine Welt die ebenfalls irgendwo in New York abseits von Glanz und Glamour existiert.

Ein Bild zu illustrieren welches New York korrekt und allgemein beschreibt, ist gar nicht möglich, genau so wie es nicht möglich ist, die Stadt filmisch in ihrer Gesamtheit festzuhalten, denn diese ist sowohl in ökonomischer, als auch sozialer und kultureller Hinsicht außerordentlich komplex. Das Ganze wird noch verstärkt durch die vielen symbolischen Bedeutungszuweisungen, wie es gerade im Fall der Skyline von Manhattan erkennbar wird. Ein allgemeiner Beschreib würde die Stadt außerdem aus ihrem historischen Kontext herausreißen und scheinbar objektivieren.

„Was jeweils als urbane Qualität begriffen wird, hängt von der Lebenssituation ab und damit von den unterschiedlichen Interessen sozialer Gruppen.“⁷⁸ Doch aus allen Widersprüchen lässt sich etwas neues imaginieren und genau das gehört schließlich zu den Aufgaben von FilmemacherInnen.

„Auch jetzt, da ich Riohacha kenne, gelingt es mir nicht die Stadt so vorzustellen, wie sie ist, sondern nur so, wie ich sei Stein für Stein aus meiner Phantasie erbaut hatte.“⁷⁹, bringt es Gabriel Garcia Marquez sinngemäß auf den Punkt.

Genau so wurde New York, wie später Hollywood zu einer Stadt mit zwei Gesichtern, dem echten und dem imaginären, welcher als ein Ort der Träumereien zwar nicht real, aber auch nicht weniger bedeutend ist. Diese Art von Bedeutung ist tief in einem Mythos verwurzelt, der aus den unterschiedlichsten Geschichten der Stadt geschöpft wird. Und wie sich laut Roland Barthes zeigt, sind sowohl das Imaginäre, als auch das Mystische zutiefst von hegemonialen Konzepten und Wertvorstellungen durchdrungen und daher generell nicht weit voneinander entfernt.⁸⁰

Schon mit den Romanen der großen Autoren des 19. und frühen 20. Jahrhunderts wurden wahre Bildfluten "urbaner" Welten illustriert, wie etwa in Charles Dickens *Oliver Twist* (1838) mit den

⁷⁷ Blake, Richard A.: *Street smart: the New York of Lumet, Allen, Scorsese, and Lee*. Xiii Prolog

⁷⁸ Siebel, Walter: *Was macht eine Stadt urban: Zur Stadtkultur und Stadtentwicklung*. S. 9

⁷⁹ Franz Oswald: *Die Stadt im Schmelztiegel*. In: Franz Oswald / Nicola Schüller (Hrsg.) *Neue Urbanität: das Verschmelzen von Stadt und Landschaft*. ETH Zürich: Gta, 2003. S. 31

⁸⁰ Vgl.: Barthes, Roland: *Myth Today* 1957. In: *Mythologies*. (Übers. von Anette Lavers) N. Y.: Noonday Press, 1972. S. 109 – 159

Backsteinhäusern, noblen Wagen und stilvollen Straßenlaternen Londons, mit James Joyce *Ulysess* (1922) für Dublin, weswegen noch heute gesagt wird: „Wer Dublin betritt, betritt Ulysses [...]“⁸¹, mit Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* (1929), ein Roman der die goldenen Zwanziger Berlins porträtiert, oder John Dos Passos *Manhattan Transfer* (1925) mit den Figuren, welche ein großes und diverses Panorama Manhattans verkörpern.

Doch erst das filmische Medium machte es möglich, die Geschichten in denen sich die originale Stadt widerspiegelt fantastischer und komplexer denn je darzustellen. Die imaginären filmischen Städte des 21. Jahrhunderts gehen somit weit über die Grenzen der Leinwand hinaus, indem sie nicht nur Interpretationen der echten Städte sind, auf denen sie basieren, sondern schon allein durch deren globalen Vertrieb die ganze Welt in sich aufnehmen.

“New York on the silver screen, having its presence around the world, creates part of the magic and the myth and the lure of the city. Films help make New York the “city of dreams”, the place people want to come to as one of the great destinations in the world (...)”⁸²

Im Gegenzug trägt die Stadt in ihrer Interaktion mit dem Film verschiedenartige Bedeutungen durch welche kulturelle, architektonische, historische und soziale Elemente zum Ausdruck gebracht werden können.

3. 2. Möglichkeiten von geografischer und architektonischer Wahrnehmung im Film

„Der großstädtische Beobachter liest – aus erhöhter, distanzierter Position – im "Buch der Stadt", er zieht seine Schlüsse und er schafft Ordnung im urbanen Chaos.“⁸³ schreibt Antje Dallmann in *ConspiraCity New York. Großstadtbetrachtung zwischen Paranoia und Selbstermächtigung*. Wie in ihrem Werk, sind auch in meiner Arbeit die Fragen nach der Wahrnehmung des Betrachters, seiner Umgebung und die Bedeutungsfindung ein wichtiger Ausgangspunkt.

Kurz und prägnant formuliert, bei der Wahrnehmung geht es darum was der Mensch vom Wahrgenommenem für sich selbst ableitet.⁸⁴ Das impliziert bereits, dass ähnlich wie beim Konzept

⁸¹ nach: Burgess, Anthony in: James Joyce: *Ulysses*. (Über.: Hans Wollschläger) Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001. URL: www.sandammeer.at/rez10/joyce-prosa.htm Zugriff: 26. 10. 2010

⁸² Sanders, James: *Szenes from the City. Filmmaking in NewYork*. N.Y.: Rizzoli, 2006. S. 11 nach Jon Kamen, Produzent o.A.

⁸³ Dallman, Antje: *ConspiraCity New York: Grossstadtbetrachtung zwischen Paranoia und Selbstermächtigung*. S. 11

⁸⁴ Arnheim, Rudolf: *Anschauliches Denken: Zur Einheit von Bild und Begriff*. Köln: DuMont, 1996. S. 9

von Urbanität im vorangegangenen Kapitel auch die Wahrnehmung stark subjektiv geprägt ist. Beim Film hängt die Frage nach der Wahrnehmung natürlich in erster Linie von den gezeigten Bildern ab, doch es gibt viele Theorien darüber, wie das Medium überhaupt in der Lage ist, uns neue urbane Welten zu eröffnen. Genau damit beschäftigt sich auch Michael J. Dear in seinem Buch *The Postmodern Urban Condition*.⁸⁵

„Architecture is the latent subject of almost every movie. The illusion of architectural space and the reliance on images of buildings are ineluctable devices for establishing mood, character, time, and the site of action in a film.“⁸⁶

Für ihn zählen sowohl Architektur als auch Film zu den sogenannten "spatial arts".⁸⁷

Den besonderen Einfluss auf die räumliche Wahrnehmung durch filmische Mittel erkennt er bereits im frühen Kino, etwa bei Sergei M. Eisenstein und auch im deutschen Expressionismus bei Robert Wiene mit *DAS KABINETT DES DOKTOR CALIGARI* (1920).

Heute stellen Filme voller Turbulenzen und Spezialeffekte unsere Auffassung von Zeit und Raum vor neue Herausforderungen. Filme wie *INCEPTION*⁸⁸ (2010) machen deutlich, dass die Illusion des Räumlichen inzwischen natürlich besonders von den innovativen technologischen Möglichkeiten profitiert, zum Beispiel durch 3D Kameras, die erstaunliche visuelle Effekte erzeugen können.

Um die Komplexität der geografischen und architektonischen Wahrnehmung im Film nur Ansatzweise zu verstehen, nützt es, sich einen Überblick über die bisherigen theoretischen Überlegungen zum Thema zu verschaffen.

Michel Foucault stellte 1986 fest, dass die gegenwärtige Epoche eine Epoche des Raums sei.⁸⁹ Etwa zur selben Zeit bildete sich der umstrittene Begriff des "spatial turn", oder auch topologische Wende, ein Paradigmenwechsel der Kultur und Sozialwissenschaften, die den Raum erstmals als kulturelle Größe wahrnimmt, während früher nur die Zeit im Zentrum der Untersuchungen stand. Viele verschiedene Wissenschaften bedienen sich inzwischen diesen Begriffs, für den es schwer ist eine allgemeingültige Definition zu finden. In der Filmwissenschaft wird er als Kreuzungspunkt zwischen

⁸⁵ Vgl. Dear J, Michael: *The postmodern Urban Condition*. Oxford: Blackwell, 2000.S. 176

⁸⁶ ebd. S. 179

⁸⁷ ebd. S. 178

⁸⁸ *Inception*. DVD. Regie: Christopher Nolan. USA: Warner Bros. Legendary, Syncopy. 2010. 148'

⁸⁹ Vgl. Foucault, Michel: *Andere Räume*. In: Karlheinz Barck (Hrsg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig: Reclam, 1990. S. 34 - 46 URL: http://www.containerwelt.info/pdf/Foucault_AndereRaume.pdf Zugriff: 30.11. 2010.

Architektur und Film betrachtet innerhalb derer das Bild ein wichtiger Teil einer bewegten urbanen Kultur darstellt.⁹⁰ Aus der Sicht der neuesten Forschungsansätze zum Thema Raum hat das Bild der Stadt sehr viel mit filmischer Repräsentation gemein, erklärt Harvard Professorin Giuliana Bruno. Das filmische Bild der Stadt könne durch den Aufbau von städtischen Ansichten als eine architektonische Praxis verstanden werden und so würde das Bild einer Straße ebenso filmisch, wie auch architektonisch konstruiert.⁹¹ Sie erklärt, dass auf eine ähnliche Weise, wie die Stadt gelesen würde, wenn man sie durchquert auch der Film gelesen werden könne. Sowohl der Fußgänger in einer Stadt, als auch der Zuschauer im Kino würde demnach visuelle Bilder aufnehmen und zusammenfügen und wie die Stadt so erzeuge auch der Film auf ähnliche Weise mentale und emotionale Karten, die Ausdruck einer inneren Landschaft seien.⁹² Für sie ist Kino deswegen besonders als ein Ort des Zwischenraums und der Imagination zu betrachten, der innerlich durch den Film, sowie äußerlich durch den Rezipienten immer in Bewegung ist.⁹³ Zwischen dem Betrachteten und dem Betrachter herrscht dabei eine intensive Wechselwirkung, die in erster Linie überhaupt nur durch Beziehungen zustande kommen kann.

„Allgemein kann man sagen, daß Sehen darauf herauskommt Beziehungen zu sehen; und die Beziehungen in der Wahrnehmung sind keinesfalls einfach.“⁹⁴

Bei Woody Allen sind diese Beziehungen durch die Relevanz einer jeder einzelnen Einstellung für den gesamten Plot besonders stark. Es sind immer die gleichen Beziehungsmuster die in seinen Filmen auftauchen: Gebildet, Kunst und Kulturinteressiert zu sein gehört für seine Figuren zusammen, genauso wie zum Apartment in Manhattan, den luxuriösen Dinner Partys und den regelmäßigen Besuchen beim Psychiater.

Woody Allen schafft dabei viele verschiedene Stimmungsbilder, von komisch bis tragisch und viele seiner Filme erinnern uns an ein längst vergangenes New York. Doch obwohl er sich unterschiedlicher Genres und Stile bedient, durch seine klare Handschrift, den Dialog, die Schauspielcrew, Schauplätze und das gesamte Set Design erkennen wir Verbindungen die unweigerlich zu ihm führen.

⁹⁰ Vgl. Giuliana, Bruno: Bildwissenschaft. Spatial Turn in vier Einstellungen. In: Jörg Döring / Tristan Thielemann (Hrsg.) Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur und Sozialwissenschaften. Bielefeld: Transcript Verlag, 2008. S. 71

⁹¹ ebd. S. 72

⁹² ebd. S. 73f.

⁹³ ebd. S. 74

⁹⁴ Arnheim, Rudolf: Anschauliches Denken: Zur Einheit von Bild und Begriff. S. 61

Durch die "Isolierung und den Abstand"⁹⁵ zu dem anderen New York (dem Verkehr, Lärm, Müllproblem, den Obdachlosen, Kranken und so weiter) werden diese Verbindungen noch bedeutungsvoller, da sie die ungeteilte Aufmerksamkeit des Zuschauers auf sich ziehen.

Was außerhalb der Konstellation von Schauplätzen geschieht scheint für die Zuschauer eines Films ohnehin uninteressant, erklärt Rudolf Arnheim in seinem Buch *Anschauliches Denken: Zur Einheit von Bild und Begriff*. „Der Film auf der Leinwand ist ja an sich schon isoliert wie ein Sternbild am Himmel, das ihre Einheit der Leere um sich herum bedankt.“⁹⁶

Wir haben es also im Film im Grunde genommen mit einer doppelten Isolierung zu tun, erstens durch die Geschichte selbst und zweitens durch das Medium des Films, wodurch generell Zusammenhänge und Beziehungen umso wichtiger und sogar notwendig werden, um sie einzuordnen und uns orientieren zu können.⁹⁷ Schlussendlich, sagt Arnheim, ist ein Wahrnehmungsakt nie gänzlich isoliert.⁹⁸

Im Gegenteil, Jean Baudrillard etwa fordert:

„The American city seems to have stepped right out of the movies. To grasp its secret you should not begin with the city and move inwards toward a screen; you should begin with the screen and move outward towards the city.“⁹⁹

Ob wir nun versuchen, zuerst einen Blick auf die reale oder die imaginäre Stadt zu werfen, wichtig ist zu verstehen, dass beide Eindrücke nie gänzlich getrennt voneinander beachtet werden können, sondern sich in unserer Vorstellung früher oder später unweigerlich miteinander verknüpfen.

„Der Aufbau des inneren Bildes der Umwelt ist ein gegenläufig gerichteter Vorgang zwischen dem Betrachter und dem Betrachteten. Er sieht die äußere Form, aber wie er diese interpretiert, zu einem Bild ordnet und auf was er besonders achtet, das beeinflusst wiederum das Gesehene.“¹⁰⁰

Um also einen Zugang zur Repräsentation der Stadt im Film zu finden sollte dieser wichtige Aspekt berücksichtigt werden.

⁹⁵ Arnheim, Rudolf: *Anschauliches Denken: Zur Einheit von Bild und Begriff*. S. 62

⁹⁶ ebd. S. 62

⁹⁷ ebd. S. 84.

⁹⁸ ebd. S. 84f.

⁹⁹ Baudrillard, Jean: *America*. (Übers. Chris Turnler) London: Verso, 1987. S. 56

¹⁰⁰ Lynch, Kevin: *Das Bild der Stadt*. S. 151

Michael J. Dear, der die Auffassung vertritt, dass sich speziell in der Postmoderne Realität und mediale Präsentation gegenseitig aneinander annähern, entwickelte die *Theory of Filmspace*, im Mittelpunkt derer die Frage steht: „[...] how does one read the city in an age when the urban grows increasingly to resemble televisual and cinematic fantasy?¹⁰¹ Diese Theorie wird durch eine Grafik bestehend aus *The Place of Production*, *The Production of Place*, *The Film Text* und *Consumption in Place* anschaulich gemacht.¹⁰²

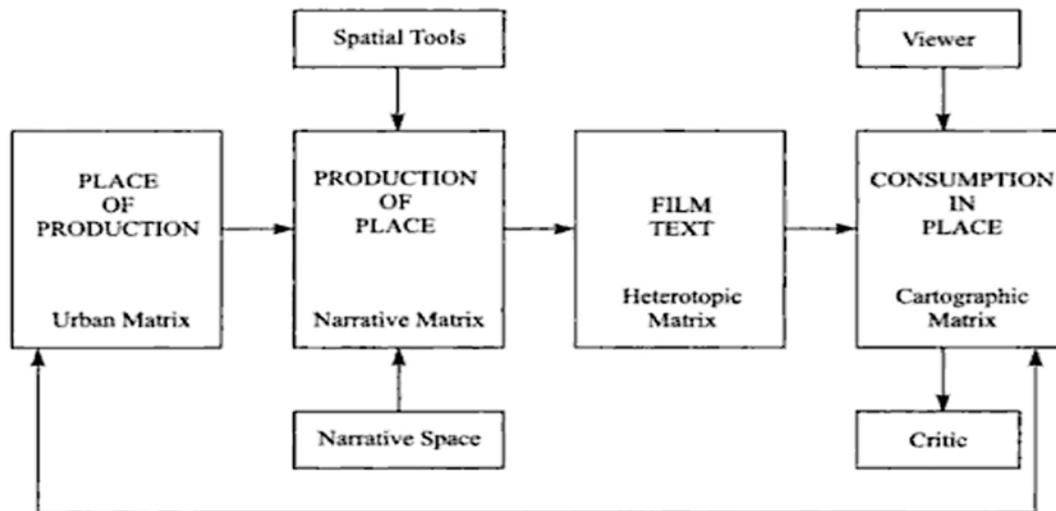


BILD aus *Theory of Filmspace* (2000)¹⁰³

- *Place of Production* bezieht sich auf den Ort der Produktion, wobei nicht nur der Drehort, sondern auch Finanzierung, Marketing und Vertrieb am Rande erwähnt werden.
- *Production of Place* bezeichnet die Herstellung des fiktiven Raums durch die Drehortwahl, das Set Design, Lichtverhältnisse, Kameraeinstellungen, bis hin zur computergenerierten Nachbearbeitung der Bilder. Die Rede ist hier von sogenannten *spacial Tools*, Werkzeugen und Tricks wie sie vom Regisseur, Kameramann und Cutter verwendet werden um eine

¹⁰¹ Fröhlich, Helmut: Das neue Bild der Stadt. Filmische Stadtbilder und alltägliche Raumvorstellungen im Dialog. S. 26. nach J. Dear, Michael: The postmodern urban Condition. S. 166

¹⁰² Dear, Michael J: The postmodern urban Condition. S. 187

¹⁰³ Abb. 2. Grafik: Theory of Filmspace. Quelle: Dear, Michael J: The postmodern urban Condition. S. 187

Illusion des fiktiven Raums zu erzeugen.

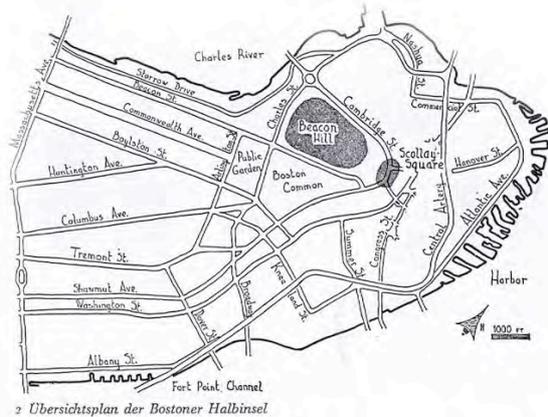
- *The Film Text* bezeichnet das Resultat, den fertigen Film.
- *Consumtion in Place* erfolgt davon abhängig, wo der Film gesehen wird und von wem. *The Spectator* betrifft den Zuschauer und impliziert seine Subjektivität und Vorurteile. Ob dieser zum Vergnügen, als Wissenschaftler oder Kritiker im Kinosaal sitzt macht dabei einen erheblichen Unterschied aus.

Ohne das Wechselspiel zwischen Film und Stadt genauer zu erläutern deutet die Grafik auf die Wechselwirkungen zwischen den einzelnen Bereichen hin, dem Produktionsort, den Produktionsbedingungen und dem Endprodukt, das vom Publikum interpretiert wird. Überträgt man diese Theorie etwa auf MANHATTAN (1979) von Woody Allen, so steht die Geschichte des eingefleischten New Yorkers Isaac und seine Beziehung zu Tracy und Mary im Mittelpunkt des *Film Text*. Im *Film Text* spielen Ort und Art der Produktion, insbesondere die *spacial tools* zusammen, um den Zuschauer in die virtuelle Geografie des Films zu entführen.¹⁰⁴ *Place of Production* ist hier Manhattan, nicht nur als Sitz des Produktionsmanagements, sondern zugleich Handlungsort. Das macht Manhattan auch zur *Production of Place* der gänzlich on location gedrehten Szenen. Die *Consumtion of Place* hängt schließlich vom Zuschauer des Films ab, der eine Art mentale Karte New Yorks entwirft und so sein Bild der Stadt erweitert.

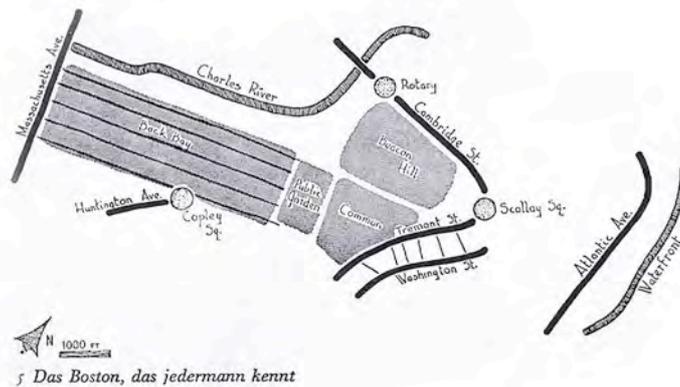
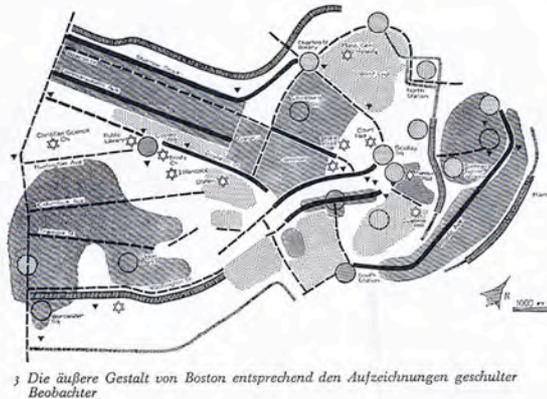
Um besser zu verstehen, wie so eine imaginäre Kartografie zustande kommen kann, dazu eignet sich speziell Kevin Lynchs *Bild der Stadt*, ein Werk, mit dem er es sich zur besonderen Aufgabe gemacht hat der Stadt eine visuell erfassbare Form zu geben. Auch dieses Buch behandelt ähnliche Fragen wie sie auch für meine Arbeit wichtig sind, nach der Wahrnehmung des Betrachters von seiner Umgebung, der daraus abgeleiteten Bedeutung und wie ein Stadtplaner (im Falle dieser Arbeit der Regisseur) den urbanen Raum überhaupt gestalten muss, damit man sich in diesem zurecht finden kann. Kevin Lynch studierte, um diese Fragen beantworten zu können die Erfahrungen von Menschen, die in Los Angeles, Boston und Jersey City leben.

In vielen Disziplinen, der Architektur, Geografie, Anthropologie, Medienwissenschaft, Psychologie und dem Städtebau hat *Das Bild der Stadt* bereits als wichtiges Werk gedient, um das mentale Bild der Stadt zu erforschen.

¹⁰⁴ Vgl. Dear, Michael J.: The postmodern urban Condition. S. 192



Weg	Grenzlinie	Brennpunkt	Bereich	Merkzeichen
wichtiges Element				
weniger bedeutendes Element				



BILDER aus *Das Bild der Stadt* (1968)¹⁰⁵

Anhand der abgebildeten Karten zeigen sich Lynchs Untersuchungen zu den räumlichen Erfahrungen von Menschen aus Boston. Dabei lag das Hauptinteresse auf dem Vorstellungsbild und der tatsächlichen physischen Form der Stadt.¹⁰⁶ Dazu ließ er verschiedene Karten erstellen, ein Übersichtsplan der Bostoner Halbinsel und die äußere Gestalt von Boston, mit Wegen, Grenzlinien (Rändern), Bereichen, Brennpunkten (strategischen Knotenpunkten), Merk- oder Wahrzeichen, sowie das Boston das jedermann kennt. Während die ersten beiden Karten professionell angefertigt wurden,

¹⁰⁵ Abb. 3. Grafik: 1. Die äußere Gestalt von Boston entsprechend den Aufzeichnungen geschulter Beobachter. 2. Übersichtsplan der Bostoner Halbinsel. 3. Das Boston, das jedermann kennt. Quelle: Lynch, Kevin: *Das Bild der Stadt*. S. 30 – 33

¹⁰⁶ Vgl. Lynch, Kevin: *Das Bild der Stadt*. S. 27

entstand die dritte Karte auf Grund von eindringlichen Interviews mit manchen Bewohnern der Stadt, dennoch enthalten alle Karten die oben genannten Merkmale. Obwohl bei der dritten Karte eine persönlichere, subjektivere Wahrnehmung deutlich wird, finden sich auch hier die vorhin genannten Elemente, wenn auch stark reduziert und mitunter verzerrt. Im Laufe der Analyse stellte Lynch fest: „Es scheint von jeder beliebigen Stadt ein offizielles Image zu geben, das aus vielen individuellen Images oder Vorstellungsbildern geformt ist.“, doch trotzdem: „Jedes individuelle Vorstellungsbild ist einmalig und enthält etwas, was selten oder niemals anderen Mitteilbar ist.“¹⁰⁷ Die Kriterien der Einprägsamkeit, Lesbarkeit, Vorstellbarkeit sind zusammengefasst ausschlaggebend für das Bild der Stadt, da diese es ermöglichen die einzelne Elemente in einer Einheit zu erkennen und zu einem Sinne ergebenden Muster zusammenzuführen.¹⁰⁸ Es folgt aus diesem Grund eine Stilisierung und Reduzierung, um eine bessere Orientierung zu bekommen, im Grunde das selbe was auch ein Regisseur in einem Film macht. Das Abbild New Yorks im Film ist Lynchs Bild der Stadt wie sie jedermann kennt ähnlich, dadurch dass es ebenfalls verzerrt erscheint, sich häufig auf wichtige Wahrzeichen und Orientierungspunkte konzentriert und manche Gebiete und Begrenzungen klar sichtbar werden, während andere schlicht weg fallen. Schließlich interpretiert der Regisseur mit Hilfe der Kamera die Bedeutung des Gesehenen, ähnlich wie ein Zuschauer unvollständig und subjektiv. Damit sich der Betrachter in einem entworfenen Raum orientieren kann, muss die Karte eine wieder erkennbare Form, Identität, eine räumliche Struktur und eine praktische oder emotionale Bedeutung haben. Lynch allerdings schließt den Aspekt der Bedeutung aus seiner Analyse aus, was zeigt, dass er besonders an den physischen Merkmalen des urbanen Raums interessiert ist. Er hebt hervor, dass Bedeutung überhaupt erst durch Entwicklung zustande komme und, dass die Frage nach der Bedeutung innerhalb der Stadt allgemein eine sehr komplizierte sei.¹⁰⁹ Dasselbe gilt für die Darstellung der Stadt im Film, wodurch ein Regisseur leicht in Gefahr läuft, gewissen veralteten Vorstellungen, Klischees und Stereotypen zu folgen. Rudolf Arnheim behauptet: "Bilder sind Aussagen", und zieht daraus den Schluss, dass Künstler das Beste aus ihren Fähigkeiten machen, wenn sie in ihrer künstlerischen Tätigkeit eine Aussage über etwas treffen. Viele Künstler, denen es um moralische oder soziale Botschaften ginge, würden dabei aber leicht stereotype Symbole schaffen.¹¹⁰

Die Stadt wird im Film auf Grund dessen auch oftmals als "routiniert abgefilmtes Klischee", als

¹⁰⁷ ebd. S. 60

¹⁰⁸ Vgl. Fröhlich, Helmut: Das neue Bild der Stadt. Filmische Stadtbilder und alltägliche Raumvorstellungen im Dialog. S. 29

¹⁰⁹ Lynch, Kevin: Das Bild der Stadt. S. 19

¹¹⁰ Arnheim, Rudolf: Anschauliches Denken: zur Einheit von Bild und Begriff. S. 279

"stereotype Mixtur aus Versatzstücken" oder "als kulturelles Klischee"¹¹¹ dargestellt.

Zudem tritt im Film, wo sowohl physische, als auch psychische und mitunter ideologische Aspekte zu beachten sind, durch den Hauptfokus auf die Handlung und einzelne Akteure der eigentliche Schauplatz oft in den Hintergrund des Geschehens.

Festzuhalten ist, dass das Bild der Stadt auf der Kinoleinwand einer *mental city*¹¹² entspricht, einer eigenen und imaginativen Stadt des Filmemachers und wie diese schlussendlich vom Zuschauer wahrgenommen wird, hängt außerdem von vielen vorhandenen Eindrücken und Wissen rund um die Stadt ab.

Kevin Lynchs *Das Bild der Stadt* ist eine frühe theoretische Annäherung an des Thema nach dem Bild in der Welt, das auch noch heute in vielen verschiedenen Disziplinen angewandt wird. Die jüngsten Forschungsansätze bewegen die Wahrnehmungsgeografie jedoch in die Richtung der *Cognitive Science*¹¹³, die sich neben der Computertechnologie entwickelt hat und die aus einer Analogie zwischen Computer und dem menschlichen Gehirn entstand.

Für den Film stellt heute der *Spatial Turn* den wohl bedeutendsten Forschungsansatz dar, was Geograf Edward W. Soja bestätigt: „An especially fertile area for creative injections of a critical spatial perspective has been film studies, where the space-time relation and the links between cinema and the city have received particular attention.“¹¹⁴

Zusammenfassend über alle diese verschiedenen theoretischen Ansätze lässt sich sagen, dass der Raum im Film sowohl über die Drehortwahl, als auch über eine ganze Reihe weiterer Aspekte, wie Schauspieler und Kameraeinstellungen definiert wird. Eine Richtlinie die vorgibt, wie wir als Zuschauer unsere Gefühle über diese Räume äußern können, kann es gar nicht geben, denn als ZuschauerInnen bringen wir bereits unsere eigenen Vorurteile und Anschauungsweisen mit in den Kinosaal. Kevin Lynch fasst dies sehr treffend zusammen indem er sagt:

“Es ist in jedem Augenblick mehr vorhanden, als das Auge zu sehen und das Ohr zu hören vermag [...] Nichts wird durch sich selbst erfahren, alles steht im Zusammenhang mit seiner Umgebung, mit der Aufeinanderfolge von Ereignissen, die zu ihm hinführen, mit der Erinnerung an vergangene Erlebnisse. [...] Meistens ist unsere Wahrnehmung von der Stadt

¹¹¹ Vgl. Möbius, Hanno, Vogt, Guntram: Drehort Stadt. Das Thema "Großstadt" im deutschen Film. S.12f.

¹¹² Vgl.: Alsayyad, Nezar: Cinematic Urbanism. A History of the Modern from Reel to Real. S. 2

¹¹³ Fröhlich, Helmut: Das neue Bild der Stadt. Filmische Stadtbilder und alltägliche Raumvorstellungen im Dialog. S. 47

¹¹⁴ Warf, Barney: The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives. London: Routledge, 2009. S. 27

nicht ungeteilt und gleichmäßig, sondern vielmehr zerstückelt, fragmentarisch, mit andern Dingen und Interessen vermischt.“¹¹⁵

4. Die Rolle der Stadt New York in Woody Allens Filmen

Es war ein denkwürdiger Augenblick, als Woody Allen, der für seine Abneigung gegen Hollywood bekannt ist zur Oscarverleihung 2002, den 74sten jährlichen Akademie Awards erstmals in seiner gesamten Karriere auf der Bühne erschien. “You know . . . I'll. For New York City I do anything. [...]”, sprach er und genau das tat er, als er gebeten wurde herzukommen, um Nora Ephrons TRIBUTE TO NEW YORK (2002), eine Collage unterschiedlicher Filme der Stadt zu präsentieren, ein Projekt, das anlässlich der Schreckensereignisse vom Vorjahr ins Leben gerufen wurde.¹¹⁶

Obwohl sich die New Yorker Filmindustrie nach 9/11 sehr verunsichert darüber gab, wie man mit dem plötzlichen Verschwinden eines so wichtigen Wahrzeichens der Stadt umgehen sollte, kam es nicht zu den befürchteten Einbußen. Es zeigte sich jedoch einmal mehr, wie sehr unsere Vorstellung von der Amerikanischen Metropole über Jahrzehnte von der gewohnten medialen Bilderlandschaft geprägt wurde, deren wichtiger Bestandteil die Skyline mit den markanten Zwillingstürmen war.

Woody Allens Filme zeichnen sich besonders durch die zahlreichen medienbezogenen Verweise aus, Rückgriffe auf andere Filme, Parodien auf filmische Genre und Reflektionen über das Medienzeitalter, insbesondere das Kino und die damit verbundenen Erfahrungen.¹¹⁷

Für seine Großstadtbewohner hat er sich viel von den Slapstick Helden der Stummfilmzeit geliehen, wie den Marx Brothers und Charlie Chaplin. Er zeichnet Parodien auf literarische sowie Film-Klassiker, wie mit BROADWAY DANNY ROSE (1984) im Mafia Milieu als eine Parodie auf Coppolas PATEN-Filme. Mit INTERIORS (1978) und DECONSTRUCTING HARRY (1997) lehnt er sich an Bergmann, mit SWEET AND LOWDOWN (1999) und STARDUST MEMORIES (1980) an Fellini und mit MANHATTAN MURDER MYSTERY (1993) an Hitchcock an, um nur wenige Beispiele zu nennen.

Das Filmische ist aus diesem Grund in seinen Werken in mehrfacher Hinsicht von großer Bedeutung. Neben seinem autobiografischem Image, den zahlreichen Überschneidungen zwischen ihm und

¹¹⁵ Lynch, Kevin: Das Bild der Stadt. S. 10f.

¹¹⁶ nach WoodyAllen: Einführung zu Nora Ephron's "Tribute to New York". Oscarverleihung 2002. URL: http://www.dailymotion.com/video/x2ifhl_oscars-2002-woody-allen_fun. Zugriff: 18. 10. 2010.

¹¹⁷ Vgl. Westendorf, Reinhard: Kino der Enthüllungen. Mediale Rekurse im Filmschaffen Woody Allens. Coppingrave: Coppi-Verl. 1995. S.1f.

seiner dargestellten Figur, sind es gerade seine filmischen New York Portraits, welche eine große Faszination ausgelöst haben.¹¹⁸ Bereits seine frühen Stadtgeschichten, ANNIE HALL (1977) MANHATTAN (1979) und HANNA AND HER SISTERS (1986) sind aus filmhistorischer und rezeptionsorientierter Sicht daher von herausragender Bedeutung.¹¹⁹

Bis auf wenige Ausnahmen, seine neuesten teils in London, YOU WILL MEET A TALL BLACK STRANGER (2010), MATCH POINT (2005), SCOOP (2006), CASSANDRA'S DREAM (2007) und Spanien gedrehten Filme, VICKY CHRISTINA BARCELONA (2008), spielt die Stadt New York in seinem gesamten filmischen Werk eine zentrale Rolle, welche wesentliche Auswirkungen auf alle Komponenten seiner Filme hat, die verhandelten Themen, die Akteure, deren Spielräume, aber auch auf den Filmmacher selbst, der beinahe als eine Art "Label" für New York schlechthin zu stehen scheint. Die Drehorte scheinen dabei insbesondere für seine Figuren, wie diese denken, sprechen und fühlen, eine enorm wichtige Rolle zu spielen.¹²⁰

„I happen to like New York“ singt Bobby Short in der Eröffnungsszene von Woody Allens MANHATTAN MURDER MYSTERY. Dass Woody Allen New York offenbar mag, ist jedoch kein Zufall, genauso wie der Wohnort seiner Großstadtbewohner, in diesem Fall von Carrol (Diane Keaton) und Larry Lipton (Allen) wohl überlegt ist. Woody Allen als Alvie in ANNIE HALL oder Isaac in MANHATTAN verkörpert sich selbst als romantischer Nostalgiker bezüglich seiner Stadt.¹²¹ Es scheint fast so, als ob seine Bewohner Manhattans die Stadt auf gewisse Weise in sich personifizieren, ein Aspekt, womit ich mich später ausführlicher beschäftige.

In der Kino- und Fernsehlandschaft des beginnenden 21. Jahrhunderts wird häufig ein spezifisches städtisches Milieu verhandelt, das klischeehafte Vorstellungen reproduziert und Vorurteile schürt. So wird New York beispielsweise häufig zum Schauplatz unbändiger Naturgewalten und zur Hochburg für Kriminelle, ein Bild wie ein Schlachtfeld¹²² und so legte allein Roland Emmerich die Stadt bereits viermal in Schutt und Asche, mit INDEPENDENCE DAY,(1996), GODZILLA (1998), THE DAY AFTER TOMORROW (2004) und 2012 (2009). Andrew Kirby vermerkt über diese Art der

¹¹⁸ Felix, Jürgen: Woody Allen. Komik und Krise. Marburg: Hitzeroth, 1992. S. 41

¹¹⁹ Fröhlich, Helmut: Das neue Bild der Stadt. Filmische Stadtbilder und alltägliche Raumvorstellungen im Dialog. S. 162

¹²⁰ Vgl. Happy Birthday Woody Allen. In: Heute.at (Kino). Stand: 29.11. 2010. URL <http://www.heute.at/freizeit/kino/Happy-Birthday-Woody-Allen-;art6507,473207> Zugriff: 1. Dezember 2010

¹²¹ Vgl. Felix, Jürgen: Woody Allen. Komik und Krise. S.145

¹²² Vgl. Frodon, Michel-Jean: Woody Allen im Gespräch mit Jean-Michel Frodon. S.117

Darstellung der Stadt im Film:

„[...] It's a complex place with complicated conflicts, as in *West Side Story*. Or it is the manifestation of evil, and the larger the city, the more likely it is that it is hell on earth; [...] Whenever Hollywood wants to portray definitive catastrophe, it involves the destruction of New York.“¹²³

Neben den typischen Amerikanischen Actionhelden wie Will Smith, Bruce Willis, Arnold Schwarzenegger oder Sylvester Stallone in ihren zahlreichen Filmen und gegenüber dem beliebten TV-Konzept: jung, schön und erfolgreich, wie in *SEX AND THE CITY* (1998 – 2004), lässt sich der Erfolg von Woody Allens Filmen nachvollziehen. Sie bieten eine Alternative für viele Zuschauer, welche sich nicht mit den Stars aus Hollywood, der geballten Leidenschaft, Gewalt und Verrücktheit der imaginären Leinwandhelden identifizieren können.

Im Kontext dieser populärer Film- und Fernsehformate mögen Woody Allens Werke, die sich bevorzugt den in Wirrungen des Alltags verstrickten Bohemians Manhattans des vergangenen Jahrhunderts widmen, fast wie Relikte aus einer anderen Zeit erscheinen. Tatsächlich erwähnt Andrew Kirby die romantisierende Darstellung der Stadt in Woody Allens *MANHATTAN* als ein selten anzutreffendes, positives Gegenbeispiel zu seiner obigen Interpretation.¹²⁴

"Written and directed by Woody Allen" wird auf diese Weise beinahe zu einer Art Gütesiegel für Charaktere mit guten Manieren, gepflegter Sprache und hohen moralischen Werten.

Obwohl Woody Allens Bild der Stadt auf den ersten Blick ganz und gar nicht in das der heutigen breiten Unterhaltungskultur zu passen scheint, sind bis auf wenige Ausnahmen seine Filme (*INTERIORS*, *SLEEPERS* (1973)) dennoch und insbesondere in Europa große kommerzielle Kino Erfolge.¹²⁵ Andere seiner Filme in denen ebenfalls New York der wichtigste Schauplatz ist und in denen ähnliche Themen und Milieus verhandelt werden sind *BROADWAY DANNY ROSE*, *RADIO DAYS* (1987), *OEDIPUS WRECKS* (1989), *CRIMES AND MISDEMEANORS* (1989), *ALICE* (1990), *MANHATTAN MURDER MYSTERY*, *MIGHTY APHRODITE* (1995), *DECONSTRUCTING HARRY*, *SMALL TIME CROOKS* (2000), *ANYTHING ELSE* (2003), *MELINDA AND MELINDA* (2004) und *WHATEVER WORKS* (2009). Dabei stellt sich mir die Frage was das für ein New York ist, welches uns Woody Allen in all diesen Filmen vorführt. Ein Frage die schon allein deswegen interessant ist, da er bis auf wenige Ausnahmen (*PICKING UP*

¹²³ Fröhlich, Helmut: *Das neue Bild der Stadt. Filmische Stadtbilder und alltägliche Raumvorstellungen im Dialog*. S.120 nach Kerby, Andrew: *Cities and Film*. In Caves, R. W. (Hrsg.): *Encyclopedia of the City*. Routledge: London / New York, 2005. S. 56-58

¹²⁴ Fröhlich, Helmut: *Das neue Bild der Stadt. Filmische Stadtbilder und alltägliche Raumvorstellungen im Dialog*. S.120

¹²⁵ Vgl. Frodon, Michel-Jean: *Woody Allen im Gespräch mit Jean-Michel Frodon*. S. 8

THE PIECES (2000), SZENES FROM A MAL (1999), THE FRONT (1976), WHAT'S NEW PUSSICAT (1965), WHAT'S UP, TIGER LILI (1966), CASINO ROYAL (1967), und PLAY IT AGAIN, SAM (1972)) alleiniger Autor seiner Werke ist; Produktion, Drehbuch, Regie und oft sogar die männliche Hauptrolle sind ihm selbst zuzuschreiben. Das gibt ihm eine große Entscheidungsfreiheit, durch die er bis heute eine besondere Stellung innerhalb der amerikanischen Filmindustrie inne hält.¹²⁶ Seine langjährige Produzentin Jean Doumanian und auch viele Mitglieder seiner Schauspielcrew, wie einst Mia Farrow oder Diane Keaton stammen außerdem aus einem freundschaftlichen oder gar familiären Umfeld. Woody Allen in "Personalunion"¹²⁷ leitet somit sein eigenes kleines Filmimperium, in dem er sich selbst und seine künstlerischen Schöpfungen über die Jahre untrennbar mit der Stadt New York verknüpft hat.

Was New York City für den Filmemacher bedeutet, kündigt sich in vielen seiner Filme bereits in den Anfangssequenzen an, besonders im Intro zu MANHATTAN das mit einer Montage ungewöhnlich weiter Aufnahmen (2.35:1 CinemaScope) in und um den Big Apple öffnet, wobei schon in den ersten kurzen Einstellungen klar wird, wo wir uns befinden. Während Woody Allens Alter Ego Isaac, ebenfalls Schriftsteller offenbar verbissen versucht eine passende Einleitung für seinen neuen Roman zu beginnen, sehen wir eine Abfolge von Ansichten New Yorks, die Brooklyn Bridge, das Empire Diner, eine schneebedeckte Strasse auf der Autos zum Empire State Building fahren, die überfüllte Fifth Avenue, eine alte Frau am Fenster, eine Straße in der Baustellenarbeiter einer Frau hinterher schauen, die Staten Island Ferry, die in der Hafen einfährt, der Washington Square Park, einen Fischmarkt, Kinder in Uniformen vor der Schule, Basketballspieler, Jogger im verschneiten Central Park, das Guggenheim Museum, die Radio City Musik Hall und das Yankee Stadion. Zum Schluss folgen imposante Aufnahmen der Skyline und eines sich küssenden Liebespaars auf einer Terrasse mit Aussicht über die Dächer Manhattans, vom Lincoln Center über den Times Square und Broadway, bis über der nächtlichen Skyline gleichsam mit der mächtigen Gershwin Ballade *Rhapsody in Blue* an deren Höhepunkt ein Feuerwerk explodiert.

Auffallend ist, dass alles was die Stilisierung New Yorks auf diese Einstellungen gefährden könnte ausgeblendet wird, die große Gesellschaft all derer, die nicht an den glanzvollen Seiten Manhattans teilhaben und deren ärmliche, heruntergekommene Behausungen. Damit werden ganze Viertel in Harlem oder der Bronx unsichtbar. Das bedeutet, dass Woody Allen die Elemente des Urbanen schon

¹²⁶ Vgl. Westendorf, Reinhard: Kino der Enthüllungen. Mediale Rekurse im Filmschaffen Woody Allens. S. 1

¹²⁷ Vgl. Frodon, Jean-Michel: Woody Allen im Gespräch mit Jean-Michael Frodon. S.10

allein dadurch auf eine besondere Weise verhandelt, da er uns ein sehr bestimmtes Bild von New York präsentiert, welches viele Seiten der Stadt völlig ausblendet.

Nur eine einzige kurze Einstellung, passend zum Stichwort "Garbage" deutet hier beispielsweise auf das immense Müllproblem der Stadt hin. Die Berge von Müllsäcken am Gehsteig gehen jedoch in der Flut der Bilder fast unter, in welcher der emotionale Blick des Filmemachers durch den schwarzweiß Filter dominiert. Präsentiert werden stattdessen Ansichten, deren Kunstcharakter durch die schnellen Schnitte, das Weitwinkelformat und die Schwarz-weißaufnahmen hervorgebracht wird.¹²⁸

Während durch die stark stilisierten Aufnahmen die Bilder der Skyline Manhattans und die lebendig pulsierende Innenstadt idealisiert werden, kontrastiert der Soundtrack George Gershwins stark mit Isaacs zweifelhaften Monolog:

„Chapter One: he adored New York City, he idolized it all out of proportion . . . no, make that . . . he, he romanticized it all out of proportion . . . better . . . to him, no matter what he season was, this was still a town that existed in black and white, and pulsed to the great tunes of George Gershwin . . . uh, no let me start this over again . . . Chapter One: He was too romantic about Manhattan, as he was about everything else. He thrived on the hustle bustle of the crowds and traffic. To him, New York meant beautiful women and street- smart guys who seemed to know all the angles . . . no too, corny for my taste . . . let me, le me . . . Chapter One: he adored New York City. To him, it was a metaphor for the decay of culture; the same lack of independent integrity that had caused so many people to take the easy way out was rapidly turning the town of his dreams . . . no, it will be too peachy. I want to sell some books here . . . Chapter One: He adored New York City, although to him, it was a metaphor for the decay of culture: How hard it was to exist in a society desensitized tough and romantic as the city he loved. Behind his black-rimmed glasses was the coiled sexual power of a jungle cat . . . I love this . . . New York was his town, and it always would be.“¹²⁹

Gerade der unsichere Monolog Isaacs verleiht den vorgeführten Bildern starke Authentizität. Er erwähnt zwar die Gesellschaft, die durch Probleme wie Kriminalität, Drogen, Fernsehen und Müll abgestumpft wird, doch die romantischen schwarz-weiß Bilder und sein überwiegend enthusiastischer Monolog unterdrücken jedes mulmige Gefühl.

¹²⁸ Vgl. Felix, Jürgen: Woody Allen. Komik und Krise. S. 146

¹²⁹ Manhattan. Regie: Woody Allen USA: Jack Rollins & Charles H. Joffe. 0:33'- 2:08'

Erst als Isaac die passenden Worte findet, um seine Verehrung für die Stadt auszudrücken, gibt er sich zufrieden. Das zeigt nicht nur, welchen besondern Status New York ganz offensichtlich in dieser Stadtgeschichte spielen wird, sondern ist insgesamt bezeichnend für jeden einzelnen der obigen Filme. Noch bevor ich darauf genauer eingehen werde, kann ich bereits vorwegnehmen, dass Woody Allens Bild der Stadt ganz der Sicht Isaacs in MANHATTAN zu entsprechen scheint, einer persönlichen Interpretation, aber vor allem eine Liebeserklärung an das Leben in Manhattan ist.¹³⁰

„I like New York the best because it’s very exciting, active ... What I feel about New York is hard to say in a few words. It’s really the rhythm of the city. You feel it in the moment you walk down the street. There’s hundreds of good restaurants, thousands of brilliant paintings, you can see all old movies, all the new ones.“¹³¹

Genau das, was Woody Allen nur so schwer in Worte fassen kann, sollen die folgenden Kapitel behandeln, allen voran der Aspekt der Verklärung der Stadt, welcher in weiterer Folge auch die Charakterisierung ihrer Bewohner beeinflusst.

4.1. Manhattan, Woody Allen's romantic backdrop

„Allen loves himself and New York so much, he's nostalgic about both before the fact, to the point of making it and his own person the real subject of his films.“¹³² Cardullo Bert

„To this day, ninety-nine percent of movies that are not about the city, that take place in rural atmospheres, I rarely latch on to. They really have to be extraordinary. But I love any old film that ever begins or takes place in New York City.“¹³³, erklärt Woody Allen.

Nicht außerordentlich verwunderlich ist es daher wenn seine Filme häufig, wie er selbst sagt, eher eine filmische Idee der Stadt, als ihre Realität wieder spiegeln.¹³⁴ „Die Wirklichkeit, das sind Staus, Lärm, Luftverschmutzung, Rassismus, Korruption usw. Nichts von all dem taucht in meinem Film auf. Meine Filme speisen sich eher auf dem Kino als auf der Wirklichkeit gegründeten Beziehung zur Welt.“¹³⁵

¹³⁰ Felix, Jürgen: Woody Allen. Komik und Krise. S.144

¹³¹ ebd. S. 148

¹³² Feyerabend, Britta: Seems like old Times. Postmodern Nostalgia in Woody Allens Work. Univ. Verl. Winter, 2009. S.1 nach Bert, Cardullo: Woody Allen, or Artificial Exteriors. On the film career of Woody Allen. The Hudson Review Vol. 50, No. 2, 1997. S. 305-10

¹³³ Lax, Eric: Woody Allen. A Biography. S. 21

¹³⁴ Frodon, Jean-Michel: Woody Allen im Gespräch mit Jean-Michael Frodon. S. 139

¹³⁵ ebd. S.139

Das ist nicht nur Woody Allen betreffend ein wichtiger Punkt, sondern lässt sich auch an neue Entwicklungen der Amerikanischen Filmgeschichte in den 70er Jahren anknüpfen.

„[...] America yearned for a return to moral clarity after the humiliation of Vietnam, Watergate, and the ill embargoes. A yearning for an earlier New York, not of 'real' history but of 'reel' history, became a special source of inspiration for many directors at this time.”[...]¹³⁶

Hier ist bereits klar, dass es für viele damalige Filmemacher weder darum ging historisch treue Werke zu schaffen, noch ausschließlich darum aus den Themen und Kulissen zu schöpfen welche die Stadt gegenwärtig zur Verfügung stellte. Viel mehr ging es ihnen um Nostalgie für eine ältere und gewissermaßen kultiviertere Stadt.¹³⁷ Das war ein Phänomen, das sich in den 80er Jahren nicht nur in Filmen, insbesondere in Filmtiteln und Soundtracks, wie in *BACK TO THE* (1985) und *FERRIS BULLER'S DAY OFF*(1986), sondern auch in der Musik und in der Mode im allgemeinen widerspiegelte.¹³⁸

Manche von Allens Filmen sind historische Rekonstruktionen, die durch die Detailtreue zu bestimmten Gegenständen, Themen, Verhaltensweisen, Sprachen und Ambiente, welche vergangene Jahrzehnte genau vorgeben, oft gezielt den Eindruck vermitteln in einem historischen New York zu spielen. Dazu zählen etwa *SHADOWS AND FOG* (1991), der an die 20er, *SWEET AND LOWDOWN*, der an die 30er, oder *PURPLE ROSE OF CAIRO* (1985) der an die 40er Jahre in Amerika erinnert. Die authentische Wirkung seiner Filme ist auch darauf zurückzuführen, dass sie stark von amerikanischen Filmklassikern der goldenen Ära Hollywoods, Filmen mit Humphrey Bogart, Clark Gable and Jimmy Cagney¹³⁹ inspiriert sind. Die Verbindungen zum alten Kino werden noch verstärkt indem er seine Geschichten in der entsprechenden Farbgebung, dem zeitgemäßen Einsatz der Kamera, durch Zwischentitel oder die immer gleiche Schrift im Vor- und Abspann (weiß auf schwarzem Hintergrund) mit traditioneller Musik wie, Jazz-, Swingklassikern und Melodien von George Gershwin, Felix Mendelssohn, Cole Porter, Django Reinhardt, Sidney Bechet, Louis Armstrong oder Duke Ellington unterlegt.

„We are all conditioned by the values of our formative years. [...] Woody is no exception.

The music he likes best is traditional jazz. The New York he likes best is the New York that

¹³⁶ Alsayyad, Nezar: *Cinematic Urbanism. A History of the Modern from Reel to Real*. S. 171f.

¹³⁷ ebd. S.171f.

¹³⁸ Belton, John: *American Cinema / American Culture*. S. 378

¹³⁹ Vgl. Lax, Eric: *Woody Allen. A Biography*. S.31f.

dazzled him as a child. The food he eats, the clothes he wears, are not the latest fashion.”¹⁴⁰

Das Kino der goldenen Jahre Hollywoods, in das er sich bereits als Kind mehrere Male pro Woche flüchtete prägt heute seine Filme, eine Welt die ihm immer lebenswerter erschienen ist als die wirkliche und die sein melancholisches Verhältnis zum Film erklärt.¹⁴¹ Später bereicherten zudem Filme aus Europa, von François Truffaut, Ingmar Bergmann und Federico Fellini sein Schaffen. An seinen ersten Besuch in Manhattan erinnert er sich:

„[...]I was in love with it from the second I came up from the subway into Times Square. You can't believe what a thing that is to suddenly look up and see it – remember, this is before it degenerated. Every twenty feet there was a glittering marquee with a movie house. [...]”¹⁴²

„[Woody Allen, der altmodische New Yorker der] stets einen lockeren Pullover, Cordhosen und eine Brille mit dickem dunklen Gestell trägt“¹⁴³, lebt zwar in einer sich rasant verändernden, technologisch und industriell hoch entwickelten Weltstadt, doch der Filmemacher führt uns fast schon wehmütig durch ein New York voll von Nostalgie. Nostalgie bezeichnet hier den Blick zurück und die Sehnsucht nach der Vergangenheit, wobei der Begriff auch negativ behaftet ist, indem er gleichsam mit Rückschrittlichkeit, Träumerei und Idylle verbunden wird.¹⁴⁴

„Almost everyone associates Woody Allen's childhood with Brooklyn and his films with New York City. But while they are certainly the locale of his routines and stories, and although he is arguably the preeminent chronicler of American metropolitan life and mores in the late twentieth century, his influences are an amalgam of old Europe and New York.”¹⁴⁵

Sein Bild New Yorks erinnert insgesamt mehr an eine europäische Stadt, wie London, Paris oder Barcelona, als an die größte Amerikanische Millionenmetropole. Dieser Eindruck wird dadurch begünstigt, dass New York generell hinsichtlich vieler kultureller Dimensionen als die europäischste Metropole in den USA gesehen wird¹⁴⁶.

In HANNA AND HER SISTERS verleiht er New York beispielsweise gezielt europäischen

¹⁴⁰ Schickel, Richard: A life in Film. S. 174

¹⁴¹ Vgl. Frodon, Michel-Jean: Woody Allen im Gespräch mit Jean-Michael Frodon. S. 140

¹⁴² Lax, Eric: Woody Allen. A biography. S.31f.

¹⁴³ Frodon, Michel-Jean: Woody Allen im Gespräch mit Jean-Michael Frodon. S. 9

¹⁴⁴ Feyerabend, Britta: Seems like old Times. Postmodern Nostalgia in Woody Allens Work. 2009. S. 1

¹⁴⁵ Lax, Eric: Woody Allen. A biography. S. 11

¹⁴⁶ Vgl. Föhlich, Helmut: Das neue Bild der Stadt. Filmische Stadtbilder und alltägliche Raumvorstellungen im Dialog. S. 159

Kleinstadtcharakter, als Holly (Dianne Wiest) und ihre Arbeitskollegin April (Carrie Fisher) sich von einem Architekten, David (Sam Waterston) quer durch Manhattan führen lassen. Bestaunt werden die Dakota Apartments, das Art Deco Chrysler Gebäude, Abigail's Adams Old Stone House, das Waldorf Astoria Hotel sowie der englisch anmutende Pomander Walk. Diese Szene ist schon allein deswegen bemerkenswert, da sie auf einem sehr einfachen Level illustriert, was Woody Allens Filme auszeichnet. Das wird spätestens klar, als Holly irgendwann im Laufe der Tour begeistert ausruft: „It's just so romantic. I wanna open the French doors . . . “. ¹⁴⁷



*BILD aus Hanna and Her Sisters (1986)*¹⁴⁸

Diese Darstellungsweise entspricht besonders dem emotionalen Empfinden des Filmemachers, das er hier im physischen Umfeld der Stadt auszudrücken versucht. „There are very few modern skyscrapers that I like.“¹⁴⁹ sagte er einst; so wären historische Gebäude einfach hübscher anzusehen als Neue. ¹⁵⁰

Dieses persönliche ästhetische Empfinden überträgt er konsequent auf seine filmischen Stadtbilder,

¹⁴⁷ Hanna and her Sisters. 20:51'

¹⁴⁸ Abb. 4. Hanna and Her Sisters. Quelle: DVD. Woody Allen. USA: Orion Pictures.1986. 20:42'
Holly, April und David spazieren durch den Pomander Walk, einem winzigen Viertel zwischen der Upper West Side, Broadway und West End Avenue in Manhattan. Der Name Pomander Walk bezieht sich auf Louis. N. Parkers Komödie von 1910, welche in einer imaginierten Seitenstraße Londons spielt. 1982 wurde der Pomander Walk unter Denkmalschutz gestellt.

¹⁴⁹ Allemann, Richard: New York: The Movie Lover's Guide: The Ultimate Insider Tour of Movie New York. N.Y.: Perennial Library, 1988. S. 46

¹⁵⁰ ebd. S 46

die dadurch sehr weit von jeglicher aktuellen städtebaulichen Realität entfernt sind und stattdessen einen Teil der Vergangenheit New Yorks widerspiegeln, der stark von der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und den damaligen Filmen beeinflusst ist. Zahlreiche Szenen bringen diese Nostalgie zum Ausdruck, wie etwa Clifford Stern (Allen) in *CRIMES AND MISDEMEANORS*, der seiner Nichte zum Geburtstag ein Fotobuch mit Aufnahmen des alten New York überreicht. Diese Art von Nostalgie ist nicht nur kultureller Natur, durch die Betonung alter Werte, zeitgeprüfter Techniken, Traditionen, Hingabe zu alten Filmen, Fotografien und Musik, sondern auch schon allein deswegen sehr persönlich, da Allen häufig sehr individuelle und intime Details seines privaten Lebens preisgibt.¹⁵¹ Ein Film der das besonders anschaulich macht, ist *RADIO DAYS*, eine nostalgische Reise in seine Kindheit und Tribut an den damaligen Schwarz-weiß Film, den Richard Schickel beschreibt als:

„[...]one of Woody's most accomplished movies, one which takes up very lightly and gracefully, some of his most abiding themes – his somewhat (unreasoned) but heartfelt love of his city [...]“¹⁵²

Der Film spiegelt die Erinnerungen Allens an seine Kindheit in Brooklyn wieder indem er tief in die Atmosphäre seines ehemaligen Zuhauses und das damalige Lebensgefühl eintaucht, über das er selbst sagte:

„[...] das war in der Tat früher sehr viel intensiver und attraktiver. [...] Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des zweiten Weltkrieges war es wirklich schön und angenehm, in New York zu sein: kein Verbrechen, keine Angst, wenn man nachts durch die Straßen ging; man behandelte einander sehr viel zuvorkommender. Die Stadt hatte eine lebendige Theater- und Musikszene. Ja, es war alles viel besser und schöner.“¹⁵³

Allerdings kontrastiert sein Einruck der Vergangenheit hier bereits mit den unangenehmen Realitäten der 30er, 40er und 50er Jahren. Bandenkriege, Opium, Heroin und Marihuana Missbrauch, Prostitution und Armut waren nicht unbekannt für viele Einwohner.

Seine Filme betonen wie kraftvoll Nostalgie ist, um über solche bedenkliche vergangene und noch immer aktuelle Realitäten hinweg zu täuschen.¹⁵⁴ Ein konkretes Beispiel dafür findet sich gleich zu Beginn von *RADIO DAYS*, als er die Kamera andächtig über eine verregnete Straße in Brooklyn

¹⁵¹ Feyerabend, Britta: *Seems like old Times. Postmodern Nostalgia in Woody Allens Work* S. 6

¹⁵² Schickel, Richard: *Woody Allen*. S. 37

¹⁵³ Felix, Jürgen: *Woody Allen. Komik und Krise* S. 47 nach *Woody Allen* in: Nolden, Rainer (Hrsg): *Wer nicht auf die Nase fällt kommt nie voran*: o.O.: Die Welt, 5. 3. 1990.

¹⁵⁴ Feyerabend, Britta: *Seems like old Times. Postmodern Nostalgia in Woody Allens Work*. S. 241

schweifen lässt und dazu erklärt: „The scene is Rockaway. The time is my childhood. It's my old neighborhood . . . and forgive me if I tend to romanticize the past. I mean, it wasn't always as stormy and rain-swept as this. But I remember it that way. . .“¹⁵⁵ Gerade in dieser gefühlsbetonten Haltung gegenüber New York, beziehungsweise Brooklyn, wird die Bedeutung der Stadt für den Filmemacher am deutlichsten erfahrbar. Das geht soweit, dass Isaac in MANHATTAN beinahe die Worte fehlen: „Boy, this is really a great city. I don't care what anybody s-s. It's just, it's really a knockout, you know.“¹⁵⁶

Gerade durch Isaac wird die emotionale Haltung Woody Allens gegenüber New York verkörpert. Von den sozialen Reibpunkten wie Drogen, Müll und Kriminalität nicht betroffen, spiegelt sich in ihm der Filmemacher selbst, der erklärt:

„I always regretted that I was born too late for New York City in the twenties and thirties, because once the war started, it started to degenerate. Places started to close, the city slowly started getting sucked up into problems of huge welfare payments and narcotics problems, the crime problem mushroomed, television induced people indoors, and the city didn't have the vitality it had when there were so many Broadway shows going and so many nightclubs that you could go to.“¹⁵⁷

Britta Feyerabend erklärt in ihrem Buch *Seems Like Old Times. Postmodern Nostalgia in Woody Allen's Work* die verschiedenen Gründe für Nostalgie, häufig einfach die Sehnsucht nach der Vergangenheit und der verlorenen Kindheit und in manchen Fällen auch das tiefe Verlangen nach dem literarisch verlorenen Zuhause (verloren durch Krieg, Emigrationen, Naturkatastrophen). Für Allen würden sich diese Gründe außerdem durch seine jüdische Herkunft, die Ereignisse im 2. Weltkrieg und das Bewusstsein, dass selbst in einer Welt der wachsenden Informationssysteme die Ermordung von Millionen Unschuldiger möglich ist, erweitern.¹⁵⁸ Für Isaac, welcher sich der Probleme des gegenwärtigen modernen Großstadtlebens zwar bewusst ist, existiert die Stadt genau aus diesem Grund dennoch immer in Schwarz-weiß. Diesem romantisierenden Bild der Stadt entspricht auch die Charakterisierung vieler Allens Stadtbewohner:

„In both Manhattan and Annie Hall, Allen tells us the story of such a man whose experience and vision are determined by nostalgia and fantasy for the old bourgeois city of the turn of

¹⁵⁵ Radio Days. Regie: Woody Allen. USA: Orion Pictures Corporation. 1987. 3:44'

¹⁵⁶ Manhattan. 28:05'

¹⁵⁷ James Kaplan: 30th Anniversary Issue / Woody Allen: Playing It Again. In: New York. News & Features. (Cover Story Archive) Stand: 06. 04. 1998. URL: <http://nymag.com/nymetro/news/people/features/2415/> Zugriff 31. 1. 2010

¹⁵⁸ Feyerabend, Britta: *Seems like old Times. Postmodern Nostalgia in Woody Allens Work*. S. 5

the twentieth century.¹⁵⁹ „They are technophobes and prefer typewriters to computers; they prefer old Jazz to modern Hip Hop; they are knowledgeable about history as well as cynic about the present and the future; they love books and hate television. All in all, they feel safer in the world of the past and in the world of time-proven gadgets and ideas than in the present, which seems laden with corruption, crime and insurmountable problems.“¹⁶⁰

All dies wird durch die Wahl der Kameraeinstellungen und Lichtstimmungen in seinen Filmen zusätzlich betont. „There are all kinds of ways to shot in the city of New York. In the case of Manhattan, the concept was to lay the picture out in what I call "romantic reality".“¹⁶¹, erklärte etwa der Kameraman Grodon Willis. Was er als romantische Realität bezeichnet, das verklärte, physische Umfeld der Stadt, dient hier dem Filmemacher als Szenerie, die er heraushebt, worauf ich später noch genauer eingehen werde. Das selbe passiert im Intro zu MANHATTAN MURDER MYSTERY, in dem die nächtliche Stadt zu den verherrlichenden Tönen von *I Happen To Like New York* von Bobby Short bei einer Kamerafahrt aus einem Hubschrauber präsentiert wird. Beide Intros erscheinen als eine Art zeitgerechte Erinnerung dafür, dass die Stadt trotz all ihrer Probleme noch immer einen urbanen Charakter von unschlagbarer Stärke besitzt, für den es sich zu kämpfen lohnt, stellt Sanders fest.¹⁶²

Dadurch richten sich Allens Filme in den problembehafteten Jahrzehnten der 70er und 80er in New York gegen die dominante öffentlich Stimmung und setzen sich stattdessen für den kulturellen Wert von Urbanität ein.¹⁶³ Doch selbst nachdem die skeptische Stimmung die damals in der Stadt herrschte der großräumigen Säuberungsaktionen des neuen Bürgermeisters Giuliani gewichen war, findet Woody Allen New York, welches heute voll ist von Werbebannern, Fernsehantennen und Mobiltelefonen einfach nicht schön.¹⁶⁴ Selten sind in seinen Filmen daher Figuren wie Rob (Tony Roberts) aus ANNIE HALL der gesteht: „Max, the city is terribly wrong.“ Sein Statement wirkt allerdings fast ironisch anhand der Bilder die wir hier vermittelt bekommen; die Straßen in Alviaes Manhattan wirken sicher und überschaubar und ein einziger Notfall stellt sich schließlich als

¹⁵⁹ Alsayyad, Nezar: Cinematic Urbanism. A History of the Modern from Reel to Real. S. 172

¹⁶⁰ Feyerabend, Britta: Seems like old Times. Postmodern Nostalgia in Woody Allens Work. S. 22

¹⁶¹ Sanders, James: Scenes from the City. Filmmaking in New York. S 116 nach Gordon Willis, Cinematographer o.A.

¹⁶² Vgl. Sanders, James: Celluloid Skyline: New York and the movies. S. 408

¹⁶³ Vgl. Fröhlich, Helmut: Das neue Bild der Stadt. Filmische Stadtbilder und alltägliche Raumvorstellungen im Dialog. S. 212

¹⁶⁴ Vgl. Frodon, Jean-Michel: Woody Allen im Gespräch mit Jean-Michael Frodon. S. 136

harmlose Spinne in Annies Apartment heraus.

Woody Allens Absicht alle sozialen Problemzonen der Stadt weitgehend auszublenden und stattdessen das geliebte Manhattan aus seiner Erinnerung vorzuführen wurde nach ANNIE HALL und den darauf folgenden Stadtgeschichten rasch zu einem seiner bekanntesten Merkmale. Er wählt dazu eine stark stilisierte Erzählform und eine ebenso stilisierte Bilderwelt und greift gerne auf früher beliebte Amerikanischen Genres zurück, wie etwa die musikalische Komödie für EVERYONE SAYS I LOVE YOU (1996) oder die Komödie um polizeiliche Ermittlungen für THE CURSE OF THE JADE SCORPION (2001), was für ihn etwas Nostalgisches¹⁶⁵ an sich hätte. In einer ähnlichen Weise trifft er für seine Filme die Wahl der Schauplätze, Kostüme, Maske und Kameraeinstellungen. Darin liegt außerdem eine ästhetische Wertigkeit, die er auch auf seine Figuren überträgt. Das folgende Kapitel widmet sich diesen stets stilvoll gekleideten Menschen mit ihren guten Manieren, ihrer artikulierten Sprache, natürlichen Vorliebe für klassische Kompositionen und die großen Autoren des vergangenen Jahrhunderts, die perfekt mit seinem New York Bild übereinstimmen.

4.2. Sophisticated People, die Dorfbewohner Manhattans

In einer so vielfältigen Millionenmetropole wie New York City schafft ein Zuhause Zugehörigkeit zu einem bestimmten Viertel und dessen Bewohnern innerhalb eines reichen Repertoires unterschiedlichster urbaner Stile. Schon allein der Name einer Straße oder der Titel eines Films, wie etwa WHAT HAPPENED ON TWENTY-THIRD STREET (1901), MIRACLE ON 34th STREET (1994), oder THE TAKING OF PELHAM 1 2 3 (2009) injiziert ein konkretes Bild, das eine schnelle Orientierung innerhalb des komplizierten Geflechts der Großstadt ermöglicht. Und so wie Straßen, Häuser oder ganze Viertel die Rahmen für Geschichten vorgeben, geben deren Bewohner diesen erst gewissen Flair. Woody Allens Stadtbewohner, die sich fast ausschließlich entlang der kulturellen Wahrzeichen und Institutionen Manhattans bewegen lassen die chaotische Megastadt auf diese Weise zu einer Art überschaubaren Kleinstadt schrumpfen, in der sie sich fast genau so verhalten wie in ihrer privaten Umgebung.

„And, because they are set in Allen's natural surroundings, New York City, even the exterior scenes seem interior in that the environment is not threatening to the Allen character.[...]

„Cities are more civilized, more controlled, almost as controlled, in fact, as living

¹⁶⁵ ebd. S. 135

rooms.”¹⁶⁶, erklärte Woody Allen selbst.

Die Stadt als Wohnzimmer, dieses Konzept macht öffentliche Räume beinahe zu intimen Rückzugsorten, in denen sich die Bewohner fast genauso verhalten, als wären sie Zuhause innerhalb ihrer privater Räumlichkeiten. Daher kommt es in Allens Filmen oft vor, dass intime Gespräche lautstark in der breitesten Öffentlichkeit ausgetragen werden. Heikle Themen, wie Annies sexuelle Komplexe werden so zum Beispiel nicht etwa im Schlafzimmer, sondern in der Warteschlange zur Kinokasse laut diskutiert, Beziehungsprobleme unbehelligt während einem Museumsbesuch angesprochen: “My problem is I'm both attracted and repelled by the male organ.”¹⁶⁷ Für die "gewöhnlichen" New Yorker Allens scheint dieses ungehemmte Verhalten in der Öffentlichkeit nichts außergewöhnliches zu sein. Das ist es jedoch nicht immer für Menschen die von außerhalb kommen, wie Mery in MANHATTAN. „Oh, no please wait, no [...] I'm from Philadelphia. We don't talk about those things in public.“¹⁶⁸, bittet sie ihren Kollegen, als dieser plötzlich anfängt in aller Öffentlichkeit über Orgasmen zu sprechen.

In Woody Allens New York werden zwar häufig öffentliche Plätze der Stadt schlicht zu privaten Zonen erklärt, interessanterweise existieren manche dieser Orte als solche jedoch gar nicht. Die berühmte Szene in MANHATTAN, in der Isaac und Mery den Sonnenaufgang über Manhattan bestaunen, spielt zum Beispiel an der Queensboro Bridge auf der Riverview Terrace, einem Komplex, dessen größter Teil bewachtes privat Gelände ist.¹⁶⁹ Und in MANHATTAN MURDER MYSTERY bewundern Carol und Ted (Alan Alda) die Schönheit des Gramercy Park, der einzige private Park in ganz Manhattan, der nur für die unmittelbaren Anwohner mit Schlüssel zugänglich ist.

¹⁶⁶ Wernblad, Annette: Brooklyn is not Expanding. Woody Allen's comic universe. S. 72 nach Woody Allen in: Lax, Eric (Hrsg.): Woody Allen and his Comedy. London: Elm Tree Books, 1976. S 124.

¹⁶⁷ Manhattan. 55:42'

¹⁶⁸ Manhattan. 22:27'

¹⁶⁹ Manhattan. 55:42' Abb. s. S. 50



BILD aus Manhattan Murder Mystery (1993)¹⁷⁰

Insgesamt scheinen so die Grenzen zwischen privaten und öffentlichen Räumen und Plätzen bei Woody Allen fast völlig zu verschwimmen, wodurch weniger das anonyme Lebensgefühl einer Megametropole, als ein vertraut wirkendes, kleinstädtisches Ambiente erzeugt wird.

„Gerade Städte wie Paris und New York sind häufig beschrieben worden als eine Ansammlung von Dörfern, als eine Vielzahl von Stadtteilen, in denen sich das alltägliche Leben abspielt [...] Und eben das macht den Reiz dieser Metropolen aus. Stadt also ist beides zugleich: Heimat und Maschine, Ort der Anonymität und Ort der Identifikation. [...]“¹⁷¹

Taucht New York im Film auf, wird generell meist die großstädtische Atmosphäre wie Menschenmassen und lebhafter Straßenverkehr betont.¹⁷² Gerade auf diese markanten urbanen Attribute verzichtet Woody Allen jedoch weitgehend. Bei ihm scheinen sich Plätze wie charmante Kaffees mit Sitzmöglichkeit am Bürgersteig wie in *WHATEVER WORKS*, oder Straßen in Mitten Manhattans, auf denen es Parklücken gibt wie in *ANYTHING ELSE*, und Parks, um sich für Spaziergänge zurückzuziehen, wie in den meisten seiner Filme, im Kontrast zur Hektik, den Menschenmassen, dem dichten Verkehr und Lärm der Stadt an beinahe jeder Ecke zu finden.

Gleichzeitig profitieren seine Filme allerdings auch von all dem, was ganz eindeutig mehr zu einer großen Metropole, als einer Kleinstadt gehört. Bis auf wenige Ausnahmen sind seine Figuren alle

¹⁷⁰ Abb. 5. *Manhattan Murder Mystery*. Quelle: DVD. Woody Allen. USA: TriStar Pictures. 1993. 48:53' Carol und Ted bei einer Weinverkostung im National Arts Club am Gramercy Park South in Manhattan mit Aussicht auf den Park.

¹⁷¹ Siebel, Walter: Was macht eine Stadt urban: Zur Stadtkultur und Stadtentwicklung. S. 11

¹⁷² Majchrzak, Holger: Von Metropolis bis Manhattan. Inhaltsanalysen zur Großstadtdarstellung im Film. S.167

stolze "Stadtmenschen", die mit der Provinz nichts anzufangen wissen. Ihr fragwürdiger, hoher Lebensstil, der geprägt ist von täglichen Restaurant-, Kaffeebesuchen und Einkäufen und ihrem unstillbarer Kulturkonsum ist überhaupt ausschließlich in der Umgebung einer Großstadt möglich.

"In Allen's work, Manhattanites are mostly college or university-educated, upper middle-class professionals, often employed in the arts or entertainment industry; they are familiar with the city; prefer to live in it rather than outside and indeed view the rest of America with disgust and a feeling of superiority; enjoy its cultural richness and diversity; all in all; they are true metropolitans, urbanites who identify with the city and cannot live without it."¹⁷³

Diese Beschreibung der Figuren erinnert stark an ihren Erschaffer. So gleicht Sandy Bates (Allen) in STARDUST MEMORIES Woody Allen als Regisseur, Alvie Singer in ANNIE HALL lehnt sich ihm als Bühnenkomiker an. Cliff Stern ist engagierter Dokumentarfilmer in CRIMES AND MISDEMEANORS, Gabe Roth (Allen) Literaturprofessor in HUSBANDS AND WIVES und Larry Lipton Verlagslektor in MANHATTAN MURDER MYSTERY. Sie alle identifizieren sich mit ihren Berufen und dem Umfeld der Intellektuellen und Künstler, in dem sie nicht beruflich sondern auch privat agieren.

Doch das kulturelle und künstlerische Repertoire mit dem sie sich beschäftigen, ist kein besonders avantgardistisches, sondern bezieht sich meistens auf zeitgeprüfte Meisterwerke. Das weist darauf hin, dass die Bewohner New Yorks und ihre beruflichen und persönlichen Interessen ebenso von Nostalgie erfüllt sind, wie die Umgebung ihres Alltags. Eingekauft wird daher in Läden wie Bloomingdale's, Dean & De Luca oder im Rizzolini Bookstore; gegessen wird im Tavern-on-the Green, im Elains¹⁷⁴, oder Carnegie" Deli¹⁷⁵; eine Nacht verbringt man am besten in Hotels wie dem Waldorf Astoria oder Sheraton St. Regis; das gewöhnliche Leben spielt am Lincoln Centre, im Charlyle¹⁷⁶ oder Russian Tea Room.

¹⁷³ Feyerabend, Britta: Seems like old Times. Postmodern Nostalgia in Woody Allens Work. S.1 nach Bert, Cardullo: Woody Allen, or Artificial Exteriors. On the film career of Woody Allen. S. 243

¹⁷⁴ Das Elain's in der Upper East Side, ein Italienisches Restaurant, ist beliebter Treffpunkt für New Yorker Celebrities. Woody Allen der zu den langjährigen Gästen gehört ließ Szenen einiger seiner Filme hier spielen, wie etwa in CELEBRITY und MANHATTAN. Die Geschichten um das legendäre Restaurant sind nachzulesen in: Hotchner, A. E.: Everyone Comes to Elaine's: Forty Years of Movie Stars, All-Stars, Literary Lions, Financial Scions, Top Cops, Politicians, and Power Brokers at the Legendary Hot Spot. N.Y.: Harper Collins Publishers, 2004.

¹⁷⁵ Das Carnegie Delicatessen Restaurant in Midtown Manhattan hat sich durch seine beliebten Sandwiches einen Namen gemacht und kommt in zahlreichen Filmen, News Shows, Zeitungsartikeln und Büchern vor. Woody Allen hat das bekannte Deli in seinen Film BROADWAY DANNY ROSE eingebracht Auf der Menükarte findet sich heute unter anderem "The Sandwich that made Broadway Danny Rose famous ". Siehe URL: http://www.carnegiedeli.com/press_media.php Zugriff: 31. 1. 2010.

¹⁷⁶ Das Cafe Charlyle, zugehörnd zu dem exklusiven Hotel, in der Upper East Side dient als Jazzclub in dem Allen selbst jeden Montag mit seiner Jazzband auftritt in welcher er Klarinette spielt.

Woody Allen kreiert einen

„[...] Mikrokosmos einer speziellen Personage: das weiße, intellektuelle hedonistisch-individualistisch gestimmte, politisch eher links stehende, demokratisch wählende amerikanische Ostküsten-Bürgertum, welches die Couches der Psychoanalytiker und diverser anderer Therapeuten bevölkerte [...]“¹⁷⁷

In seinem Mikrokosmos New York lebt eine spezielle Art von Menschen, deren Leben durchdrungen scheint von scheinbar beiläufigen Alltagsszenarien, vor allem Gespräche wie Diskussionen während einem Spaziergang im Park, während oder nach einem Kino-, Theater- oder Museumsbesuch mit Freunden in einem Restaurant oder Café oder Zuhause vor dem Schlafengehen. Was auch an einfache Versatzstücke erinnert, sind allerdings für Woody Allen schlicht Szenen die den Beziehungsalltag moderner Großstadtbewohner verkörpern.¹⁷⁸

„Wie Gustave Flauberts ‘Erziehung des Herzens’ dem Paris des 19. Jahrhunderts als Metropole huldigt, so legt Woody Allen seine Protagonisten als moderne Nachfolger Frederic Moreaus an. Ihnen ergeht es ähnlich wie dem jungen Flaneur aus der Provinz: Obwohl sie New York verdammen ist es doch der einzige Ort, an dem sie Leben können [...]“¹⁷⁹

So ergeht es auch dem Autor Isaac in MANHATTAN, der am Ende der Geschichte feststellen muss:

„People in Manhattan [...] are constantly creating this real unnecessary neurotic problems for themselves, cause it keeps them from dealing with more unsolvable or terrifying problems about the universe.“¹⁸⁰

Die Situationen und Positionen Allens Charaktere sind oft sehr literarisch angelegt und genauso konstruiert, wie man sie zum Beispiel für ein kurzes Essay oder einen Monolog beschreiben würde. Sie zeigen zum Beispiel unter anderem Rückgriffe auf Figuren von Kafka und Dostojewski.

„I think I have all the symptoms and problems that their characters are occupied with: an obsession with death, an obsession with God or the lack of God, the question of why are we here. Almost all of my work is autobiographical – exaggerated but true. I'm not social. I don't get an enormous input from the rest of the world.“, erklärt Allen.

¹⁷⁷ Zitiert aus: As time goes by. Zum 75. Geburtstag von Woody Allen. In: AISTHESIS Texte zur Ästhetik, Philosophie und Kunstkritik. Stand: 1. 12. 2010. URL: <https://bersarin.wordpress.com/tag/woody-allen/> Zugriff: 31. 1. 2010.

¹⁷⁸ Vgl. Frodon, Jean-Michel: Woody Allen im Gespräch mit Jean-Michael Frodon. S. 23

¹⁷⁹ Gerhold, Hans: Woodys Welten. Die Filme von Woody Allen. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1991. S. 118

¹⁸⁰ Manhattan. 1:21:11'

Ganz ähnlich verhält es sich auch mit seiner Darstellung New Yorks, in deren Basis der Filmemacher eine romantisierende und idealisierende Tendenz verfolgt. Er kreiert dabei eine eigene Welt, die fern ist von der Welt und Gesellschaft, wie wir sie kennen und in der wie im Roman dem gesprochenen Wort die größte Bedeutung zukommt. Ihre Obsessionen und Ängste versuchen seine Stadtbewohner daher in erster Linie über verbale Kommunikation zu lösen. Allerdings geht es dabei selten darum sich gegenseitig wirklich zuzuhören. Vielmehr enthüllt sich in dem was diese Menschen zueinander sagen oft ihr tiefer Egoismus. In seinen Kriminalfilmen ist Reden gar die aller wichtigste Überlebensstrategie.¹⁸¹ Der jüdische Intellektuelle Künstleragent Danny (Allen) in BROADWAY DANNY ROSE kollidiert radikal mit einer Gruppe von Italoamerikanern in New Jersey, die gegen ihn eine Vendetta schwören. Während sie ihm körperliche Gewalt androhen, übt Danny eine verblüffende verbale Attacke aus und nutzt den verdutzten Moment seiner Gegner um zu entkommen.

Allgemein gilt, Allens Stadtbewohner quälen sich selbst und einander mit Unzufriedenheit und Egoismus, ein inneres Bild welches stark mit ihrem äußeren Umfeld, ihren gehobenen Berufen, großzügigen Apartments, Cabriolets und anderen Statussymbolen kontrastiert. So ist selbst der gut aussehende, gut situierte Upper Manhattan Bewohner mit Kind und Kegel noch überfordert mit sich selbst und besucht fragwürdige Therapiesitzungen.

Die bei Allen von sich selbst konsumierten und von der Außenwelt abgeschirmten Stadtbewohner entfalten sich ausschließlich in ihrer sicheren Enklave innerhalb der Großstadt, in der sie alles finden, was sie zum Leben brauchen.

„Wirklich, gibt es nicht gewisse Sekten heiliger Männer im Osten, die überzeugt sind, dass außerhalb ihres Geistes nichts existiert, bis auf die Austernbar in der Grand Central Station?“¹⁸² Diese Frage, welche Allen einst stellte, deutet treffend auf eine Eigenschaft vieler seiner filmischen Großstadtcharaktere hin.

„Ihre Außenseiterperspektive entwertet die Realität durch uneinholbare Idealvorstellungen. Die Liebes- und Sinnkrisen dieser New Yorker erweisen sich letztlich als Konsequenz ihrer Obsessionen: der Sehnsucht nach der romantischen Liebe und einem Leben ohne pragmatische Kompromisse.“¹⁸³

Leonard Zelig (Allen), Danny Rose, Isaac, Mickey (Allen) and viele andere seiner Figuren

¹⁸¹ Vgl. Gerhold, Hans: Woody's Welten. Die Filme von Woody Allen. S. 159f.

¹⁸² Fröhlich, Helmut: Das neue Bild der Stadt. Filmische Stadtbilder und alltägliche Raumvorstellungen im Dialog. S. 26 nach Allen, Woody: Bekenntnisse eines Vollgefressenen (nach der Lektüre Dostojewskis und der neueren „Gewichtswacht“ auf derselben Flugreise). In: Woody Allen. (Hrsg.): Alles von Allen: Storys, Szenen, Parodien. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2003.

¹⁸³ Felix, Jürgen: Woody Allen. Komik und Krise. S. 122

entsprechen genau dieser Vorstellung. „So reich, gebildet und sophisticated sie auch sein mögen“, so der Filmemacher, „wenn es um die Liebe geht sind sie genauso hilflos, ungeschickt und unglücklich wie sonst wer [...]“¹⁸⁴

Das äußert sich bei seinen Stadtbewohnern besonders durch eine gewisse innere Orientierungslosigkeit, die sich einer konstant verändernden, wachsenden Großstadt wie New York um so mehr verdeutlichen müsste.

Die beiden Autoren Möbius und Vogt erklären den Film an sich zu einem Medium der Orientierung, aber auch der Desorientierung in den bestehenden Wirklichkeitsverhältnissen, indem im Außenraum des Kinos innere Vorstellungsräume konstruiert werden. Das entspricht auch der Untersuchung Giuliani Brunos zum Begriff des *Spatial Turn* und dessen Bedeutung für die Filmwissenschaft, in dem sie das Kino in doppelter Hinsicht, mit dem Film auf der einen und dem Rezipienten auf der anderen Seite, als ein bewegtes Medium betrachtet. Möbius und Vogt erklären in Folge dessen die städtische Szene zum Schauplatz und auch Gegenstand der filmischen Dynamik.¹⁸⁵

Orientierungslosigkeit oder Orientierungsfindung, beides verschwindet in Filmen allerdings oft hinter wilden Verfolgungsjagden oder alltäglichen Beziehungsproblemen aus Liebe, Eifersucht, Gewalt und Leidenschaft, stellen Möbius und Vogt weiters fest.¹⁸⁶ Orientierung im Film bezieht sich daher nicht nur auf Außen-, sondern auch auf Innenräume, nicht nur auf Sichtbare, auch auf Unsichtbare, die Akteure selbst. Diese orientieren ihre Sinne nach Außen ins Gewirr der Stadt, die Verarbeitung der Außenreize richten sie jedoch nach innen.¹⁸⁷ Auch Georg Simmel vermerkte bereits: „Die psychologische Grundlage, auf der der Typus großstädtischer Individualisten sich erhebt, ist die Steigerung des Nervenlebens, die aus dem raschen und ununterbrochenen Wechsel äußerer und innerer Eindrücke hervorgeht.“¹⁸⁸ In Woody Allens Filmen wirkt die äußere Umgebung der Figuren stark auf ihr Verhalten und Befinden ein; woher sie stammen prägt außerdem ihre charakterlichen Neigungen und Interessen. „Als Rahmensetzung für die Neurosen und die Beziehungskrisen seiner Protagonisten bleibt Manhattan [dennoch] eine weitgehend romantische Ikone der Urbanität, deren Probleme nicht wie bei Taxi Driver Kriminalität, Drogen und Zuhälterei sind, sondern allein aus dem

¹⁸⁴ Frodon, Jean-Michel: Woody Allen im Gespräch mit Jean-Michael Frodon. S. 119

¹⁸⁵ Vgl. Möbius, Hanno; Vogt, Guntram: Drehort Stadt. Das Thema "Großstadt" im deutschen Film. S. 87

¹⁸⁶ ebd. S. 88

¹⁸⁷ Vgl. Möbius, Hanno; Vogt, Guntram: Drehort Stadt. Das Thema "Großstadt" im deutschen Film. S. 88

¹⁸⁸ Vgl.: Simmel, Georg: Die Grosstädte und das Geistesleben. In: Petermann, Th. (Hrsg.) Die Grossstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung. (Jahrbuch der Gehe-Stiftung Dresden. Band 9) Dresden: 1903. S. 185-206. URL: <http://socio.ch/sim/verschiedenes/1903/grossstaedte.htm> Zugriff: 30. 10. 2010.

Innern der Hauptfiguren entstehen.“¹⁸⁹ Sein Stadtbewohner verkompliziert daher nicht nur sein eigenes Leben, sondern auch das seiner Mitmenschen. Die Großstadt als Jungle wird dadurch bei Allen in ihrem physischen Sinn auf psychische Aspekte übertragen, so wirkt MANHATTAN als ein Jungle von neurotischen Beziehungen.¹⁹⁰ Isaac und seine KollegInnen versuchen sich innerhalb der vielfältigen Identifikationsangebote der Großstadt zu orientieren und sind gleichzeitig ständig auf Sinn- und Partnersuche. Richtig orientierungslos werden sie jedoch erst auf dem Land, wo ihnen die Möglichkeit zur Identifikation mit ihrer gewohnten Umgebung radikal entzogen wird.

Richard Sennet gibt in *Civitas: Die Großstadt und die Kultur des Unterschieds* an, dass die moderne Kultur unter einer Spaltung zwischen Innen und Außen leide, einer Spaltung zwischen subjektiver Erfahrung und Erfahrung von Welt, zwischen Selbst und der Stadt.¹⁹¹

„Isaac und seine Freunde, ein Arsenal intellektueller Mittelständler, die als Journalisten, Literaturdozenten, Schriftsteller und TV-Autoren diesen spezifisch amerikanischen soziokulturellen Hintergrund des urbanen Lebens verkörpern, sind Menschen die in ihrer emotionalen Labilität jeden Denkbaren Widerspruch im Denken, Fühlen und Handeln demonstrieren: Sie schaffen Probleme, wo keine sind, zerreden sie und arrangieren sich mit ihrer permanenten Lebenslüge [...]“¹⁹²

“Nicht ihre Mit- und Umwelt stellt ihnen schier unüberwindliche Hindernisse in den Lebensweg, sondern ihre eignen Ängste und Sehnsüchte. Nahezu unbehelligt von nationalen und internationalen Ereignissen leben und lieben sie in einer Art Enklave, in der sich alles nur noch um sie selbst dreht. Politische oder soziale Probleme beschäftigen sie weit weniger als ihr neurotisches Innenleben, allgemein existenzielle Fragen oder das kulturelle Treiben in und um Manhattan.“¹⁹³

„Diese Menschen, die in schicken Apartments wohnen, in noblen Restaurants dinieren und sich ausschließlich mit dem Taxi fortbewegen, sind so psychisch debil, dass sie die Schwierigkeiten, die über den Grenzen ihrer unmittelbaren Umgebung hinaus existieren, kaum wahrnehmen.“¹⁹⁴

¹⁸⁹ Fröhlich, Helmut: Das neue Bild der Stadt. Filmische Stadtbilder und alltägliche Raumvorstellungen im Dialog. S. 208

¹⁹⁰ ebd. S. 207

¹⁹¹ Sennett, Richard: *Civitas: Die Großstadt und die Kultur des Unterschieds*. (Übers. Reinhard Kaiser) Frankfurt a. M.: Fischer, 1991. S. 12

¹⁹² Gerhold, Hans: *Woodys Welten. Die Filme von Woody Allen*. S. 119

¹⁹³ Felix, Jürgen: *Woody Allen. Komik und Krise*. S. 17

¹⁹⁴ Sennett, Richard: *Civitas: Die Großstadt und die Kultur des Unterschieds*. S. 164

„[Doch] Trotz aller Negativerfahrungen gelten ihnen die kurzen Augenblicke harmonischer Zweisamkeit immer noch als die bedeutsamen Momente, für die es sich in einer irrationalen und absurden Welt zu leben lohnt.“¹⁹⁵

Und was könnte besser zu einem Moment eben solcher "harmonischer Zweisamkeit" führen als die Stadt New York selbst. Die Stadt ist es, die zusammen führt und verbindet und zwar selbst Menschen, deren Milieu aus dem sie stammen völlig unterschiedlich ist. So verschieden die Paare aus zahlreichen von Allens Filmen sein mögen, eines verbindet sie dennoch, die Liebe zu New York. Beim Anblick des Sonnenaufgangs am East River verstummt jede soziokulturelle Kritik.¹⁹⁶ „[...] It's really so pretty when the light starts to come up [...] This is really a great city.“¹⁹⁷ Gleichzeitig erklingt Gershwins *Someone to Watch Over Me*, wodurch die romantische Stimmung der Anfangssequenzen des Films wiederbelebt wird. Hier erfüllt die Stadt eine beschützende Rolle indem sie die beiden Protagonisten sicher einhüllt.



*BILD aus Manhattan (1979)*¹⁹⁸

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Woody Allens Stadt der Imagination in einem doppelten

¹⁹⁵ Felix, Jürgen: Woody Allen. Komik und Krise. S. 120f.

¹⁹⁶ Vgl. Felix, Jürgen: Woody Allen. Komik und Krise. S. 155

¹⁹⁷ Manhattan. 27:59'

¹⁹⁸ Abb. 6. Manhattan. Quelle: DVD, Woody Allen. USA: Jack Rollins-Charles H. Joffe. 1979. 27:59'
Isaac und Mery bestaunen den Sonnenaufgang an der Queensboro Bridge, oder auch 59th Bridge am East River in Manhattan.

Sinne funktioniert. Sie ist nicht nur ein Ort, der aus der Imagination des Filmemachers kommt, sondern ein Ort, in dem die persönlichen und komplexen Innenwelten der Protagonisten in neue Sphären gehoben werden.

Ihre Umgebung ist nicht bedrohlich; es gibt keine komplexe Hürden über die sie stolpern und die dem Zuschauer Kopfzerbrechen bereiten. Das bedeutet, dass die soziologischen Realitäten der Stadt weitgehend wegfallen müssen, so dass keine politischen, wirtschaftlichen oder sozialen Probleme ihre Welt irgendwie behindern könnten. Stattdessen bleibt genug Raum, um New York als eine Bastion von Kunst und Kultur darzustellen und die Charaktere mit ihren alltäglichen seelischen Leiden in den Mittelpunkt zu stellen.

Wenn also Larry Lipton in *MANHATTAN MURDER MYSTERY* zu seiner Frau sagt: „Well, New York is a melting pot. You know, get used to it.“¹⁹⁹, ist das nicht nur ein lustiger, sondern außerordentlich ironischer Moment.

Denn in der fiktiven Stadt des Filmemachers gibt es nicht nur keine Armut, Krankheiten, Korruption und keinen Müll, sondern auch keinen Bezug zu anderen Ethnien. Trotzdem, so wie er die Stadt idealisiert, verhalten sich seine Stadtbewohner als Verehrer, aber auch als Kritiker ihres Milieus. Diesem Aspekt seiner Stadtgeschichten widmet sich das nächste Kapitel.

4. 3. Woody Allens New York, Verehrung und Kritik

„For Allen, the issue of ethnic tension occasionally percolates under the surface as an unspoken complication, but only rarely does it function as a major catalyst of a plot or motivation of a character.“²⁰⁰

Der Filmemacher bewegt sich stattdessen, wie er selbst es nennt in den "raren Inseln der Eleganz und des Reichtums" innerhalb einer Stadt, die insgesamt einen tragischen Niedergang erlebt hat.²⁰¹ Das selbe trifft auch auf Isaac in *MANHATTAN* zu, der gerade dadurch von den Problemen der Stadt weitgehend abgeschirmt bleibt.

Die extreme Diversität der größten Amerikanischen Metropole ist eines ihrer markantesten Merkmale. „It's one of the things I love best about New York. Everyone come from somewhere else!“

¹⁹⁹ *Manhattan Murder Mystery*. USA: TriStar Pictures. 1993. 21:37'

²⁰⁰ Blake, Richard A.: *Street smart: The New York of Lumet, Allen, Scorsese, and Lee*. S. 106

²⁰¹ Frodon, Jean-Michel: *Woody Allen im Gespräch mit Jean-Michael Frodon*. S. 117

²⁰² Das erklärt eine Protagonistin in dem 2010 erschienenen Film NEW YORK, I LOVE YOU. Dass Woody Allen in seinen Filmen die kulturelle Vielfaltigkeit der Stadt weitgehend negiert ,brachte ihm viele kritische Stimmen ein: „[...]for his reluctance to deal with socioeconomic issues in his films [...]“²⁰³

Es gibt in seinen filmischen Werken keine Armut, Gewaltverbrechen, gröbere Drogenprobleme oder Spannungen zwischen den unterschiedlichen Klassen, da es nur eine Klasse an Menschen gibt und die entspricht seiner eigenen gesellschaftlichen Zugehörigkeit, einem Angehörigen der oberen weißen Mittelschicht mit jüdischen Wurzeln.

Die sozialen Brennpunkte in Vierteln wie Harlem oder der Bronx, wie es sie gerade zu Zeiten seiner ersten großen Kinoerfolge in den 70er und 80er Jahren gab, werden in seinen Filmen allesamt ausgeblendet. Damit ist auch die große New Yorker Population der Afro-Amerikaner deutlich abwesend in seinen Filmen, außer mit Ellis (Chiwetel Ejiofor) als Konzertpianist in MELINDA & MELINDA (2004). Sein Stadtportrait ist jedoch nicht nur frei von Armut, Bag Ladies, Drogensüchtigen und Prostituierten, sondern auch von der kommerziellen Seite der Stadt, den ManagerInnen der Wall Street im Süden Manhattans oder dem geschäftigen Treiben in den zahlreichen Retail Stores auf den Straßen Midtowns und am Timesquare. Wenn er in seinen Filmen die Schwierigkeiten der New Yorker aufgreift, handelt es sich nicht etwa um Kämpfe mit Kriminalität und Korruption, sondern meist um Alltagsprobleme psychologischer Natur. Gerne verhandelt er das alltägliche Leben in medienorientierten Berufen, wie die Probleme von Broadway Stars in BROADWAY DANNY ROSE oder BULLETS OVER BROADWAY, die Schaffenskrisen von SchriftstellerInnen wie in INERIORS oder ANOTHER WOMAN, eines Dokumentarfilmers in CRIMES AND MISDEMEANORS oder die komplizierten Beziehungen von Autoren und Agenten untereinander in ANYTHING ELSE. Nicht soziale Realitäten der Stadt möchte Allen hier abbilden, sondern das, was in den Leuten die dort Leben vor sich geht und all das soll möglichst zum Nachdenken über Aufrichtigkeit und Ehrlichkeit, Wahrheit und Fiktion anregen, ein Thema welches sich gut bei zwischenmenschlichen Beziehungen beobachten lässt.²⁰⁴

Weit entfernt ist sein Bild New Yorks dabei etwa von jenem Jean Baudrillards, für den die Kultur der Großstadt vorrangig im Erleben und Erfahren von Unterschieden, von Klassen-, Alters- Rassen- und

²⁰² New York, I love you. DVD. Regie: Jiang Wen, Mira Nair, Shunji Iwai, Yvan Attal, Brett Ratner, Allen Hughes, Shekhar Kapur, Natalie Portman, Fatih Akin, Joshua Marston, Randy Balsmeyer. International: Vivendi Entertainment u.a. 2009. 49:41'

²⁰³ Blake, Richard A.: Street smart: The New York of Lumet, Allen, Scorsese, and Lee. S. 105 nach Desser, David; Friedman, Lester D.: American Jewish Filmmakers: Traditions and Trends. Urbana: Univ. of Illionois Press, 1903. S. 41f.

²⁰⁴ Frodon, Jean-Michel: Woody Allen im Gespräch mit Jean-Michael Frodon. S. 23

Geschmacksunterschieden jenseits der eigenen, vertrauten Sphäre – auf der Straße bestand.²⁰⁵ Seine Beschreibung der Stadt in *America* von 1987 entspricht dem Blick eines Fremden auf die Stadt, einem, dem der radikale Kontrast unterschiedlicher sozialer Klassen und die räumliche Enge dieser Menschen besonders ins Auge sticht. Und schließlich ist genau das eine Besonderheit New Yorks, da unterschiedliche soziale Schichten in der größtenteils suburbanen Gesellschaft Amerikas viel weniger stark miteinander in Berührung kommen, wo Raum heute als eine Art "great buffer"²⁰⁶ fungiert, der die sozialen Konflikte dadurch verhindern soll indem die verschiedenen Gruppen möglichst nicht miteinander in Berührung kommen. Im hoch urbanen New York City mit dem stark begrenzten Raum Manhattans gibt es diesen "great buffer" jedoch nicht, stattdessen reiben hier alle soziale Klassen stetig aneinander und vermischen sich in den dominanten öffentlichen Räumen der Stadt, was in Filmen wie *DEAD END* (1937)²⁰⁷ herausgehoben wird. Woody Allens einseitiges Bild seiner Stadtbewohner erfordert das Ausblenden gewisser Gegenden der Stadt, nicht nur weitere Teile Harlems, der Bronx, Brooklyns und Queens, sondern auch der gesamte New Yorker Untergrund. So bewegen sich seine Stadtbewohner ausschließlich mit dem Auto fort, wo sie nicht zu Fuß hinkommen, denn:

„New York's heavily used public transportation system (bus and subway) encourages frequent exposure across class and ethnic and racial groups.“²⁰⁸ Seine Stadtbewohner agieren in der Stadt ausschließlich innerhalb ihrer gewohnten sicheren Zonen, was ihre Umgebung heimisch und vertraut erscheinen lässt.

„[Already] Allen's Brooklyn had no such compressed diversity. One lived on a particular block, in a particular neighborhood with people of similar background, and commuted to and from their small town enclave to the „City“, an other world on the other side of the river. Paradoxically, the biggest borough featured the smallest towns.“²⁰⁹

„[Doch] wie schon der Stand-up Comedian Woody Allen präsentieren sich seine Film-Egos in den New York-Filmen zugleich als Mitglieder und Kritiker ihres sozialen Milieus.“²¹⁰

Alvy Singer sagt beispielsweise in *ANNIE HALL* selbstironisch über seine Stadt: “Don’t you see the rest of the country looks upon New York like we’re left-wing, communist, Jewish, homosexual

²⁰⁵ Vgl. Dallmann, Antje: *ConspiraCity*. New York. Großstadtbetrachtung zwischen Paranoia und Selbstermächtigung. S. 166

²⁰⁶ Sanders, James: *Celluloid Skyline: New York and the movies*. S.227

²⁰⁷ *Dead End*. DVD. Regie: William Wyler. USA: United Artists. 1937.

²⁰⁸ Halle, David: *New York and Los Angeles: Politics, Society, and Culture: A Comparative View*. Chicago: The Univ. of Chicago Press, 2003. S. 115

²⁰⁹ Blake, Richard A.: *Street smart: the New York of Lumet, Allen, Scorsese, and Lee*. S. 104

²¹⁰ Felix, Jürgen: *Woody Allen. Komik und Krise*. S. 122

pornographers? I think of us that way sometimes and I live here.”²¹¹ Isaac Davis in MANHATTAN rückt dieses überspitze Statement Alvie in eine kulturkritische Perspektive: „How hard it was to exist in a society desensitized by crime, TV, drugs, garbage . . . “²¹², erwähnt er, gleich darauf jedoch: „To angry. I don't want to be angry . . . “ und entscheidet sich dem entgegen für eine romantischere Haltung gegenüber seiner Stadt. Trotzdem kann Isaac in Allens filmischem Gesamtwerk wohl als einer der schärfsten Kritiker seines Milieus genannt werden, denn am Ende des Films muss er einsehen, dass sich die Menschen in Manhattan ständig überflüssige Schwierigkeiten schaffen, die sie davon abhalten sich mit den wirklich unlösbaren, schrecklichen Problemen des Universums zu beschäftigen und dass dies gewissermaßen auch für ihn selbst zutrifft. Sandy Bates' Blick auf die Stadt in STARDUST MEMORIES (1980) ist ebenfalls traurig und nachdenklich gestimmt:

„Just, you know, all those people and, you know, how unhappy most of them are, and how . . . those terrible things they do to each other and, you know. How everything is . . . over so quickly and you don't have any idea . . . was it worth it or not.“²¹³

Neben diesen persönlichen, emotionalen und gleichsam kritischen Eindrücken seiner Figuren ihrer Umgebung hatte Woody Allen mit keinem anderen seiner Filme das soziokulturelle Klima der 70er Jahre besser eingefangen als mit ANNIE HALL. In dem Film plädiert er für die Unabhängigkeit und Selbstbestimmung der Frau und gegen die konservativen Rollenschemata von Ehemann und Ehefrau, spiegelt jedoch auch gleichzeitig das Nostalgiebedürfnis, das damals mit dem Ende der Jugendrevolution und dem Idealismus der 60er Bewegung einsetzte.²¹⁴

ANNIE HALL passte mit dem Skeptizismus Alvie und dem Verzicht auf ein Happy End zum beginnenden Zeitgefühl des "Ich-Jahrzehnts des Narzißmus", in welchem nach dem Vietnam Krieg und der Watergate Affäre um Präsident Richard Nixon politische Entwicklungen allgemein kritisch beobachtet wurden und das eigene Ich mehr und mehr in den Mittelpunkt rückte.²¹⁵ Diese skeptische Grundtendenz seiner Figuren hatte Allen in sämtlichen der folgenden Filmen beibehalten, wodurch er noch heute die Botschaft vermittelt, der Politik grundsätzlich zu misstrauen. Als sich Woody Allen in seinem frühen Slapstick Film BANANAS (1971) das erste und einzige Mal mit politischen Machtstrukturen auseinandersetze, entstand ein Film dessen Botschaft durchaus so interpretiert werden kann, dass politische Macht offenbar dem gesunden Menschenverstand schadet:

²¹¹ Annie Hall. 23:12'

²¹² Manhattan. 01:43'

²¹³ Stardust Memories. DVD. Regie: Woody Allen. USA: Jack Rollins-Charles H. Joffe. 1980. 09:18'

²¹⁴ Vgl. Gerhold, Hans: Woodys Welten. Die Filme von Woody Allen. S. 96

²¹⁵ Vgl. Felix, Jürgen: Woody Allen. Komik und Krise. S. 95

“Hear me, I am your new President. From this day on the official language of San Marcos will be Swedish. Silence. In addition to that all the citizens will be required to change their underwear every half hour. Underwear will be worn on the outside, so we can check.

Furthermore, all the children under sixteen years old are now sixteen years old.”²¹⁶,

spricht hier der zum neuen Präsidenten ernannte Rebellenchef von San Marcos.

So wie in BANANAS zwar eine politische Revolution im Zentrum des Geschehens steht, aber jegliches ernst zunehmende politische Statement im Verlauf der reinen Komödie verloren geht, ist in seinen Kriminalfilmen wie CRIMES AND MISDEMEANORS, BULLETS OVER BROADWAY, SMALL TIME CROOKS und THE CURSE OF THE JADE SCORPION oder MANHATTAN MURDER MYSTERY die Gewaltthematik ebenfalls etwas, was mit Samthandschuhen angefasst wird. Vielmehr stellen diese Filme kritische und moralische Fragen darüber, wie wir die Welt sehen und uns in moralischen Konfliktsituationen verhalten. In CRIMES AND MISDEMEANORS werden eine ganze Reihe unterschiedlicher Weltanschauungsweisen aufgegriffen und das Handeln von Judah (Martin Landau), der einen Mord an seiner Geliebten in Auftrag gibt moralisch hinterfragt. In BULLETS OVER BROADWAY wird kein psychologisches, sondern ein ästhetisches Thema behandelt, die Frage nach der Kunst und ihrem Stellenwert, dem wahren Künstler, einem, der zwischen Genie und Wahnsinn seine ganz eigenen moralischen Werte aufstellt.²¹⁷ In THE CURSE OF THE JADE SCORPION geht es vordergründig um das Unbewusste, was eine Vielzahl von Fragen aufwirft. Und in SMALL TIME CROOKS steht eine rasante Krimikomödie im Vordergrund. In den meisten seiner Kriminalfilmen scheint es Woody Allen träume sich in die Kulissen vergangener Welten von Agatha Christie Romanen, woran etwa CRIMES AND MISDEMEANORS erinnert. In MANHATTAN MURDER MYSTERY hingegen gibt er vor bewusst eine natürlichere Atmosphäre geschaffen zu haben, um nicht die Detektivgeschichte in den Vordergrund zu rücken, sondern gewöhnliche Menschen in einem Ausnahmezustand.²¹⁸

Bis heute sind es seine emanzipierten Frauenrollen, die sich über die Handlung eines Films am meisten weiterentwickeln und hinter denen sich auch eine Kritik am gesellschaftlich dominierenden Frauenbild verbirgt. In ANNIE HALL fragt Alvie seine erste Ehefrau Allison (Carol Kane), als sie sich die beiden kennen lernen:

„You, you, you're like New York, Jewish, left-wing, liberal, intellectual, Central Park West,

²¹⁶ Bananas. DVD. Regie: Woody Allen. USA: Jack Rollins-Charles H. Joffe. 1971. 59:20'

²¹⁷ Vgl. Frodon, Jean-Michel: Woody Allen im Gespräch mit Jean-Michael Frodon. S. 76

²¹⁸ ebd. S. 66

Brandeis University, the socialist summer camps and the, the father with the Ben Shahn drawings, right, and the really, you know, strike-oriented kind of, red diape [...]?”²¹⁹

und sie erwidert prompt: „No, that was wonderfull. I love beeing reduced to a cultural stereotype.“

Generell entpuppen sich die meisten Protagonistinnen in Allens Filmen jedoch als sehr komplexe Figuren. Über seine einstige Ehefrau und Schauspielkameradin Lousie Lasser bemerkte er:

„Louise is a totally urban comedian. She is New York, she is 5th Avenue. And with Louse an enourmous amount of it is in the content.“²²⁰ Doch hinter dem was so anerkennend klingt ist für ihn auch Raum für Kritik.

„My wife's shopping, then going to lunch. She's always shopping and lunching. She grew up shopping and lunching. Her mother did, and her grandmother. [...] Shopping and lunching's what you get when you marry a Park Avenue princess.“²²¹

beklagt sich Lee (Jonny Lee Miller) in MELINDA AND MELINDA über seine Ehefrau Laurel (Chloë Sevigny) bei seiner Geliebten.

„Die Menschen von Manhattan – Das sind die Blüten der Boheme, die Partylöwen der Kunstszone, die Schickeria der Vernissagen im Museum of Modern Art, die Kaffeehausvirtuosen von Greenwich Village und SoHo und die Kulturschaffenden als Kunden im Kaufhaus Bloomingdale's. Der Konsumpalast als Entfaltungsspielraum der Kulturmacher: Das ist kein Widerspruch, denn MANHATTAN reflektiert als einer der wenigen Filme der US-Produktion den Kulturkonsum der Großstadt. Ein Spaziergang mündet unweigerlich im Museum oder Planetarium, in der Kunstgalerie oder in der Oper.“ [...]”²²²

Urbane Räume als Konsumwelten präsentieren Manhattan als ultimativen Raum für Konsum, in dem Service und kulturelle Institutionen in erster Linie existieren, um einen hohen urbanen Lebensstandart zu fördern.²²³

In Woody Allens New York werden ausschließlich die materiellen Bedürfnisse seiner speziellen Großstadtbewohner befriedigt und die konzentrieren sich auf Labels mit Prestige wie Bloomingsdales, Dean and De Luca und Katz' Delicatessen. Trotzdem kritisiert er die Konsumkultur der Manhattanians in seinen Filmen, ganz besonders durch die Geschichte von ALICE (1990).

²¹⁹ Annie Hall. 14:40'

²²⁰ Lax, Eric: Woody Allen. A Biography. S. 308

²²¹ Melinda & Melinda. DVD. Regie: Woody Allen. USA: Fox Searchlight Pictures. 2004. 22:16'

²²² Gerhold, Hans: Woodys Welten. Die Filme von Woody Allen. S. 119

²²³ David Clark B.: The Cinematic City. S. 12

„Sometimes I think I'm not raising my children with the right values. That I'm spoiling them.“²²⁴
There's something disgusting about all the stuff I buy the kids and I buy myself.“²²⁵, gibt Alice (Mia Farrow) zu und beginnt darauf, ihre Werte zu hinterfragen. Ein chinesischer Arzt hilft ihr durch die Magie seiner Kräuter, die ihr Leben als New Yorker Großbürgerin völlig auf den Kopf stellen. Sie kann plötzlich nicht nur die physikalischen Gesetze (sie wird unsichtbar, sie fliegt), sondern auch die moralischen Regeln und gesellschaftlichen Kodex, die in ihrer Welt herrschen außer Kraft setzen. Sie gibt ihre Zurückhaltung als Ehefrau auf und flirtet ungehemmt mit einem anderen Mann der ihr gefällt und beschließt: “

I'm tired of all this. I'm tired of pedicures and . . . face-lifts and shopping and gossip about who's in bed with who I'm tired of the whole thing. [...] The children. [...] I want them growing up with deeper values, with something else“²²⁶

Sie verlässt New York, um in Indien an der Seite von Mutter Theresa zu arbeiten und als sie schließlich wieder nach Manhattan zurückkehrt ist sie völlig verändert. Die radikale Veränderung von Alice ist in Allens Werk einzigartig, denn die meisten seiner Frauenfiguren können sich dem Großstadtleben, das sie führen, nicht entziehen und leiden unter Schlangheitswahn und verschiedenen Komplexen, besonders wenn sie von Beruf Schauspielerinnen sind, wie Nola (Winona Ryder) in *CELIBRITY*, Amanda (Christina Ricci) in *ANYTHING ELSE* oder Dorrie (Charlotte Rampling) in *STARDUST MEMORIES*. So will der gutmütige Jerry (Jason Biggs) seiner Angebeteten Amanda ein Kompliment machen: „I'd look in your eyes and tell you how beautiful you are.“²²⁷, worauf sie wütend entgegnet: I'm not beautiful. I'm fat.“ Ein anderes Mal sagt er zu ihr: „I'd love to hear you sing sometime.“²²⁸ und sie antwortet aufgebracht: „I can't sing publicly. I'm too fat.“

Alle bisherigen Feststellungen deuten darauf hin, dass die Szenen in seinen Filmen realistische Events zwar nachahmen, allerdings nicht einer Welt aktueller Ereignisse entspringen, sondern der imaginierten oder halluzinierten Welt des Filmemachers. „He creates and populates imaginary cinematic words – mostly better ones that he encounters in ordinary existence.“²²⁹ Dabei wählt er einen insgesamt schematisierenden und vereinfachenden filmischen Stil und reduziert potentiell

²²⁴ Alice. DVD. Regie: Woody Allen. USA: Orion Pictures. 1990 1:07:16'

²²⁵ Alice. 1:11:00'

²²⁶ Alice. 1:40:13'

²²⁷ Anything Else. 11:39'

²²⁸ Anything Else. 25:33'

²²⁹ Schickel, Richard: Woody Allen. A life in Film. S. 26

komplexe Szenen und Verhaltensweisen so, dass sie für den Zuschauer unterhaltend, lustig, aber kaum belastend sind. Dass Konflikte zwischen den Charakteren in erster Linie nicht bildlich inszeniert, sondern im Dialog ausgefochten werden kommt dem noch entgegen. Zum Beispiel hat Holly in HANNAH AND HER SISTERS ein eindeutiges Drogenproblem, jedoch sieht man sie nie in einer heiklen Situation, auf Entzug oder Geldbeschaffung. Ihr Betteln um Geld und ihre Abhängigkeit von anderen scheint stattdessen beinahe liebenswert und erinnert ganz und gar nicht an einen verzweifelten Junkie. Auch ihre Schwestern Hannah (Mia Farrow) und Lee (Barbara Hershey) sind nur wenig um sie besorgt und beklagen sich nie ernsthaft bei ihr, stattdessen warten sie geduldig darauf, dass ihre Schwester ihr Leben selbst in den Griff bekommt. Ähnlich verhält es sich auch in MELINDA & MELINDA, wo die verzweifelte Melinda (Radha Mitchell), die unter Suizidgefahr und Alkoholsucht leidet, sich fast nahtlos der luxuriösen Umgebung Upper Manhattans anzupassen scheint. Ein anderes Mal wird das Thema Drogen in ANYTHING ELSE aufgegriffen, doch der entsetzte Jerry protestiert: „I'm a nice, square Jewish boy, okay? I'm not putting anything up my nose.“²³⁰. Ein weiteres Mal kommen in ANNIE HALL Alvy und Annie mit Kokain auf einer Party in Berührung, doch bevor die Situation heikel wird niest Alvie ausersehen in das Kokainpulver und verteilt es überall im Raum, womit im gleichen Moment alle Referenzen zu Drogen enden.²³¹ Fast all diese Szenen verbindet die Komik, die das Thema völlig verharmlosen und zu einer unwesentlichen Nebensache machen, die keine weitere Beachtung verdient.

Bisher zusammengefasst ist die extrem privilegierte Lage fast aller Charaktere Woody Allens etwas vom ersten was beim Betrachten seiner Filme auffällt und gleichzeitig etwas das immer wieder vehement kritisiert wird. Seine Figuren scheinen beinahe in einem anderen Universum zu leben, zu dem man selbst keinen Zugang hat, sondern einem ausschließlich aus dem Kino bekannt ist. Es handelt sich hier zwar um erfundene Charaktere in einer imaginativen Welt, diese lehnen sich allerdings an reale Großstadtbewohner und deren alltägliche Erlebnisse und Erfahrungen an. In seinen Filmen parodiert Allen häufig die Alltagsrealität gewöhnlicher Menschen, sofern es als gewöhnlich gelten kann, in einem Apartment in Upper Manhattan zu leben, die Wochenenden in den Hamptons oder auf Long Island Beach und die Ferien in Vermont zu verbringen. So sei nicht das Upper Manhattan / Upper Class Leben an sich kritisiert, doch in fast allen von Allens Filmen ist dies die einzig existente, selbstverständliche Lebensform.

Peter Bogdanovich erklärt: „A location is as important as a character in a movie. The great thing

²³⁰ Anything Else. 1:26:56'

²³¹ Annie Hall. 1:08:44'

about New York City is that to know New York [...] is impossible, because it is too vast.”²³² Woody Allen behauptet gar nicht New York zu kennen, sondern zeigt offen seinen eigenen Eindruck, der, wie er selbst zugibt, ziemlich begrenzt ist, nämlich auf einen bestimmten jüdischer Familientyp aus Brooklyn und die bürgerlichen Bewohner der Park Avenue, zu denen er sich selbst zählt.²³³

Das bringt mich auch zum nächsten Kapitel und zu der Frage, ob und wie sehr Woody Allen New York für seine Figuren als zentralen Identifikationsraum und ein personales Gegenüber nutzt.

4.4. Woody Allen als Personifizierung New Yorks,

„I mean, I just don't want that thing about you that I like to change.”

Ich habe bereits in den vorangegangenen Kapiteln festgestellt, dass in Woody Allens Filmen die Stadt insbesondere für deren Bewohner eine tragende Rolle spielt, indem sie sich in ihren Personen manifestiert. Da sie in ihren alltäglichen Aktivitäten in der Upper-Class besonders auf die kulturelle Infrastruktur der Großstadt angewiesen sind, erscheint diese außerdem sehr stark "individualisiert."²³⁴ Der Filmemacher der zwar immer wieder betont, dass seine Filmfiguren mit seiner privaten Person nichts gemein haben,²³⁵ trägt unterdessen permanent diesem Eindruck bei, denn: „Woody Allen is known for portraying a nervous, nebbishy New Yorker in his many movies, and for being one in real life.“²³⁶ Die sogenannte "urbane Neurose" zieht sich bei ihm durch sein gesamtes filmisches Werk.²³⁷ Diese Art von Neurose äußert sich nicht durch die klassischen Symptome der Krankheit, sondern mehr in Psychosen, in "seelischen Befindlichkeitsstörungen".²³⁸ Gerade mit seinem Stadtneurotiker hat Allen eine Figur geschaffen, mit der diese Eigenschaft auf die Spitze getrieben wird. Zudem hat er mit dem lebenswerten neurotischen Tollpatsch eine sehr konkrete Erwartungshaltung bei seinem Publikum geschaffen. Bei ANNIE HALL in der deutschsprachigen Version wurde daher bewusst der

²³² Sanders, James: *Scenes from the City: filmmaking in New York 1966 – 2006*. nach Regisseur Peter Bogdanovich o.A.

²³³ Frodon, Jean-Michel: *Woody Allen im Gespräch mit Jean-Michael Frodon*. S. 119

²³⁴ Vgl. Schulz, Bernd: *Was Sie schon immer über Woody Allen wissen wollten*. Hamburg, Zürich: Rasch und Röhrig, 1987. S. 52

²³⁵ ebd. S. 12

²³⁶ Zitiert aus http://www.askmen.com/celebs/men/entertainment_200/218_woody_allen.html Zugriff: 15. 12. 2010

²³⁷ Vgl. Gerhold, Hans: *Woodys Welten. Die Filme von Woody Allen*. S. 94

²³⁸ Janssen, Angelika: *Deconstructing Woody Allen. Ein amerikanischer Filmemacher zwischen Kunst und Kommerz*. Peter Lang. Frankfurt am Main, 2002. S. 88

Titel "Der Stadtneurotiker" gewählt, welcher die volle Aufmerksamkeit auf Alvie lenkten sollte. Längst funktioniert heute der Typus "Stadtneurotiker" auch unabhängig von seiner Person in anderen Filmen oder auch gänzlich losgelöst vom Filmischen. In etwas abgewandelten Varianten gibt es den "Stadtneurotiker" zum Beispiel in Filmen wie GREENBERG²³⁹(2010) mit Roger Greenberg (Ben Stiller), MERY AND MAX²⁴⁰(2010) mit Max Jerry Horowitz oder DAS LEBEN IST ZU LANG (2011) mit Alfi Seliger (Markus Hering).

„The city reflects Alvy and his obsessions, his paranoia, his misanthropy, his wide range of cultural interests and his frantic, neurotic energy.“²⁴¹ Alvies seltsame Paranoia und Menschenscheu, angesichts der hektischen Großstadt in der er sich befindet, wird gleich zu Beginn des Films bemerkbar, als er das Publikum direkt adressiert, indem er Groucho Marx paraphrasiert: „I would never wanna belong to any club that would have someone like me for a member.“²⁴² Hinter dem scheinbar harmlosen selbstironischen Scherz verbirgt sich sein Dilemma. Später erläutert Alvie seiner Gefährtin Annie in einem Buchladen einen Teil seiner Lebensphilosophie genauer: „I have a very pessimistic view of life . . . I feel that life is divided up into the horrible and the miserable . . . Those are the two categories.“²⁴³ Seine Paranoia verkörpert sich besonders in seiner Angst vor Antisemitismus, weswegen es ihm allgemein schwer fällt, Vertrauen zu fassen. Bereits während seiner Kindheit, in der Alvie unter einem Riesenrad in Coney Island aufwuchs, entwickelte er erste nervöse Züge. Als er damals herausfand, dass das Universum sich ausdehnt und daher annahm, es würde eines Tages auseinander brechen, wurde er erstmals depressiv. Und dennoch, die positive und lebensbejahende Annie macht Eindruck auf ihn und auch sie verliebt sich in den ihr gegenüber so kontroversen Charakter. Das anfängliche Liebesglück ist jedoch bald getrübt, als Alvie schon nach kurzer Zeit versucht ihr seine eigenen Ansichten und Bedürfnisse aufzuzwingen. Er schickt sie zur Erwachsenen Bildung mit der Begründung: „[...] it is a wonderful thing, you meet wonderful interesting people and professors“²⁴⁴, als er jedoch merkt, dass es ihr gefällt und sie davon profitiert

²³⁹ Susan Vahabzadeh: Neurosenstolz. In: Süddeutsche.de.(Kino). Stand: 01. 04. 2010. URL: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/im-kino-greenberg-neurosenstolz-1.21190> Zugriff: 17. 12. 2010

²⁴⁰ Simon Hadler: Wenn Prostituierte Eier legen. In: ORF.at. (News). Stand: 27. 08. 2010. URL: <http://news.orf.at/stories/2009798/2009797/> Zugriff: 18. 12. 2010.

²⁴¹ Wernblad, Annette: Brooklyn is not Expanding. Woody Allen's comic universe. S. 66

²⁴² Annie Hall. 1:21'

²⁴³ Annie Hall. 35:16'

²⁴⁴ Annie Hall. 50:18'

wirft er ihr an den Kopf: „it's junk and the professors are so phony. How can you do it?“²⁴⁵. Denn, „Alvy is not only unable to enjoy himself, but is distracted and inhibited when other people do so, as is brilliantly illustrated in the early scene where as a child he is all but incapable of eating his *borscht* because hedonists are riding the roller coaster above his house.“²⁴⁶

Während also Annie in einer Buchhandlung in einem Buch über Katzen schmökert, greift Alvie entschlossen zu "The denial of Death" und "Death and Western Thought" und erklärt ihr:

„I-I-I'm gonna buy you these books, I think, because I-I think you should read them. You know, instead of that cat book.“²⁴⁷ Als sich die beiden später trennen hält Annie beim aussortieren ihrer Sachen den den simplen Ratschlag parat: „Now, look, all the books on death and dying are yours and all the poetry books are mine.“²⁴⁸

Nicht nur ANNIE HALL lässt uns durch die Kindheitserinnerungen des Stadtneurotikers in Brooklyn schweifen und kann gleichzeitig auch als Reise zurück in Woody Allens eigene Kindheit interpretiert werden. „I loved living there. [...] I had a fabulous time living in a beach community, fabulous.“²⁴⁹, erklärte Woody Allen über seine eigene Kindheitszeit in Brooklyn. In RADIO DAYS werden die Kindheitstage Joes (Seth Green) in seiner jüdischen Familie im Brooklyn der 1940er illustriert. Die Welt des Films allerdings spielte sich damals, genau so wie die des Radios auf der anderen Seite des East Rivers ab, wo hin sich die ganze Familie Needleman in *Radio Days* heimlich seht, denn: [...]of course, all the surviving newspapers and radio stations were located in Manhattan.“²⁵⁰ Genau diesen Blick betont Woody Allen in RADIO DAYS, in dem das mehr oder minder harmonische Zusammenleben der Familie aus Brooklyn durchdrungen ist von der Musik aus dem Radio, über die der Filmemacher sagt: „So wie ich New York glorifiziere, so glorifiziere ich auch Amerikanische Songs.“²⁵¹ Im Film grenzt Woody Allen Brooklyn zwar klar von Manhattan ab, wo er heute lebt und in dem die meisten seiner Stadtgeschichten spielen, doch entspricht auch sein Bild Brooklyns dem insgesamt stark romantisierenden Stil all seiner Filme. Interessant ist, dass Woody Allens Bild von Manhattan noch heute der verklärten Vorstellung der Familie Needleman aus Brooklyn in RADIO DAYS zu entsprechen scheint, die heimlich vom Leben auf der anderen Seite des East Rivers träumt.

²⁴⁵ Annie Hall. 50:21'

²⁴⁶ Wernblad, Annette: Brooklyn is not Expanding. Woody Allen's comic universe. S. 65

²⁴⁷ Annie Hall. 35:05'

²⁴⁸ Annie Hall. 1:16:09'

²⁴⁹ Lax, Eric: Woody Allen. A biography. S. 39

²⁵⁰ Blake, Richard A.: Street smart: the New York of Lumet, Allen, Scorsese, and Lee. S. 102

²⁵¹ Artgenossen: Immer wieder Manhattan - Woody Allen im Gespräch mit Melvin Bragg. 29:46'

„I grew up in Brooklyn and I never knew New York as it really existed [...] I only knew New York the way it appeared with popping champagne corks and dressed in tuxedos and making very witty banter and elevators rising into the apartments directly. That's the New York that I have depicted in my life and have tried to live in my life, really, and it's caused me a lot of grief.“²⁵², erklärt er.

Die Schlussfolgerung, die Richard A Blake nun daraus zieht, lautet: „Allen, however, directs his hostiles inward. He becomes his own antagonist.“²⁵³ Wenn seine Figuren oft sehr widersprüchlich erscheinen, fast als ihre eigenen Widersacher, ist das eine Sache. Zu sagen, das selbe träfe auf den Autor zu, eine andere. Das zu beurteilen würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Festzuhalten ist, der Stadtneurotiker ist eng verbunden mit seinem Erschaffer und seinem Leben und Hintergrund, seinen Gedanken und Ideen. Dubel (Larry David) in ANYTHING ELSE (2001), der seinem jungen Kollegen Peter hartnäckig zu einem Survival Package²⁵⁴ verhelfen will, erinnert so zum Beispiel an die 70er und 80er Jahre und die Ängste eines Mannes der zu dieser Zeit in New York alt werden musste; Todesangst, Angst vor dem Verlassen werden, die ständige Sinnsuche, Klaustrophobie und Depression, all das scheint ihn nicht los zu lassen, aber auch nicht Alvie in ANNIE HALL, Harry (Allen) in DECONSTRUCTING HARRY, Sam (Allen) in PLAY IT AGAIN SAM, Isaac in MANHATTAN oder Boris in WHATEVER WORKS. Boris wendet sich ähnlich wie einst Alvie gleich zu Beginn des Films direkt an die Zuschauer: „Let me tell you right of ok, I am not a likably guy.“²⁵⁵, trotzdem gibt er zu: „I've been pretty lucky.“²⁵⁶ Der Stadtneurotiker passt zu der Stadt, aus der er stammt, denn genau so wie sie, steckt auch er voller Ambivalenzen.

Dieser Charakter, der sich über die Jahre kaum weiterentwickelt hat, erfreut sich nicht an Veränderungen seiner Umgebung. Dennoch ist Transformation ein wichtiges Thema, dass sich durch das gesamte Werk von Woody Allen zieht. Während die Stadt New York in ihren unaufhaltsamen Veränderungen vielmehr Woody Allens Stadtneurotiker gleicht, deren zwischenmenschlichen Beziehungen einem ständigen Wandel unterworfen sind und in seinen verwirrenden Dreieckbeziehungen und Gefühlskapaden, werden die drastischen Veränderungen in der

²⁵² Donnelly, Elisabeth: Whatever Works: The Luckiest Guy on the Lower East Side. In: TribecaFilm.com. (News) Stand: 06.07.2009. URL: http://www.tribecafilm.com/newsfeatures/features/Whatever_Works_Conference.html Zugriff: 10.01. 2011

²⁵³ Blake, Richard A.: Street smart: The New York of Lumet, Allen, Scorsese, and Lee. S 112

²⁵⁴ Anything Else. 41:58'

²⁵⁵ Whatever Works: Regie: Woody Allen. 2009. USA: Sony Pictures u.a. 3:37'

²⁵⁶ Whatever Works. 6:33'

Stadtlandschaft nur subtil angedeutet, etwa in MANHATTAN als Isaac und Mary beobachten, wie ein altes Haus abgerissen wird. "Can't they have those things declared landmarks?"²⁵⁷, fragt sie ihn und er erklärt: "Yeah, I once tried to block demolition. Getting some people to lay in front of a building, and a cop stepped on my hand. The city's really changing."

Eine besondere Rolle besitzt Tracy (Mariel Hemingway) in MANHATTAN, die 17-jährige Geliebte von Isaac. Sie hat vor für sechs Monate die Stadt zu verlassen, um in London zu studieren. Isaac will sie noch im letzten Moment davon abhalten, weil er befürchtet, dass sie sich während ihres Aufenthaltes dort verändern könnte: "I mean, I just don't want that thing about you that I like to change."²⁵⁸ fleht er sie an, sie jedoch versucht ihn zu beruhigen: „Not everyone get's corrupted. You have to have a little faith in people.“ Doch daran zu glauben, fällt Isaac schwer, für den Tracy gleich neben Cecanes Äpfel und Birnen zu den Dingen gehört, die das Leben für ihn lebenswert erscheinen lassen. Dass sie ihm ausgerechnet in Verbindung mit dem berühmten Gemälde einfällt ist kein Zufall und verdeutlicht nur mehr, wie er sie idealisiert, aber auch, dass er es überhaupt nicht begrüßen kann, wenn sie sich verändert. So wie er Cecanes Bild und Tracys Gesicht in seiner Erinnerung behalten möchte, so existiert New York für ihn noch immer in schwarz-weiß und zu den klassischen Tönen George Gershwins.

Auch Alvie idealisiert New York über alle Maßen und muss sich so von Annie schließlich sagen lassen: "Alvy, you're incapable of enjoying life, you know that? I mean, your life is New York City. [...] You're like this island unto yourself."²⁵⁹ Es ist seine pessimistische Lebensauffassung, seine Glücksunfähigkeit, seine uneinsichtige Überheblichkeit, seine neurotische Egozentrik und sein elitäres New York-Bewusstsein was ihn zur Insel macht.²⁶⁰

Zwar bezeichnet Annie Alvie als eine Insel, doch ist sie es, die die eigentliche Dynamik New Yorks verkörpert. „[...] Annies Wesen drängt nach Bewegung, Entwicklung, Vorwärts, Zukunft; Alvie verharrt wie im Schneckenhaus.“²⁶¹ New York soll für ihn am besten genau so sein, wie eines der berühmten Stilleben Cecanes. Er will keine Veränderung. „[Alvy und New York erscheinen] außergewöhnlich und in sich abgeschottet, hochkulturell und europäisch orientiert, intellektuell und neurotisch, komisch und kriselnd“

„Was anders ist, wird abgeurteilt (wie das oberflächliche Leben im Sunshine State California) oder

²⁵⁷ Manhattan. 1:05:20'

²⁵⁸ Manhattan. 1:29:26'

²⁵⁹ Annie Hall. 1:20:50'

²⁶⁰ Vgl. Felix, Jürgen: Woody Allen. Komik und Krise. S.133

²⁶¹ Gerhold, Hans: Woodys Welten. Die Filme von Woody Allen.S. 107

angeglichen (wie die attraktive Annie). Was sich nicht fügen lässt, scheitert.“²⁶² Sie entsprechen einem Konzept, das Lester (Alan Alda) in CRIMES AND MISDEMEANORS in einem Interview ausführlich beschreibt:

„I love New York. It's like [...] It's like thousands of strait lines, just looking for a punch line, you know. That what makes New York such a funny place is that there is so much tension and pain and misery and craziness here, and I think that that's the first part of comedy, but you've got to get some distance from it [...] The things that we remember about comedy is, if it bends it's funny, if it breaks it's not funny, so you've got to get back from the pain.“²⁶³

In diesem Sinne sind Woody Allens Großstadtbewohner tatsächlich eine Personifizierung New Yorks, nervös und aufgeregt, gleichsam brüllend komisch und todtraurig. Dennoch ist das Bild der Stadt, welches er entwirft, ein hoch stilisiertes Abbild, das sich von der Stadt distanziert und damit genau erfüllt, was das vorige Zitat fordert, indem die unterhaltende Komödie im Vordergrund steht.

4.5. Woody Allens Stadtneurotiker als Anitheld

Der authentische Eindruck, der Woody Allen mit seinem Stadtneurotiker bei seinen Zuschauern hinterlässt, verdanken seine Filme auch der Tatsache, dass er seinem Alter Ego so ähnlich scheint. „I wear my own clothes, and I sound like me, and I wear these glasses, and I look like me.“²⁶⁴ Dazu kommt die Überschneidung des intellektuellen Milieus zwischen ihm selbst und seinem filmischen Persona. Häufig zeichnet er gleiche Figuren und gibt ihnen ähnliche Einstellungen, Meinungen und Anschauungen, wie er sie auch privat vertritt. Zu dem Etikett als einem intellektuellen Filmemacher äußert er sich jedoch kritisch, er würde lediglich versuchen, seinen Zeitgenossen nicht mit allzu dummen und vulgären Geschichten zu unterhalten.²⁶⁵ Ein Nostalgiker zu sein, dazu steht er allerdings so behauptet er schließlich, noch immer auf derselben alten mechanischen Schreibmaschine zu tippen,²⁶⁶ wie es auch der Schriftsteller Harry (Allen) in HARRY AUßER SICH, der am Scheitern begriffene Autor Lee (Kenneth Branagh) in CELEBRITY oder der Schriftsteller und Mächtigen

²⁶² Felix, Jürgen: Woody Allen. Komik und Krise. S.16.

²⁶³ Crimes and Misdemeanors. Regie: Woody Allen. USA: Orion Pictures. 1989. 22:44'

²⁶⁴ Schickel, Richard: Woody Allen. A Life in Film. S. 126

²⁶⁵ Vgl. Frodon, Jean-Michel: Woody Allen im Gespräch mit Jean-Michael Frodon. S. 80

²⁶⁶ ebn. S. 64

Bohemien Joe (Allen) in ALLE SAGEN I LOVE YOU tun.

Bemerkenswert ist, dass Allens Figur dem typischen Amerikanischen, muskelbepackten und fest entschlossenen Helden vollkommen widerspricht. „Die sehr guten amerikanischen Schauspieler wie Robert De Niro, Al Pacino oder Tom Cruisse haben das Image von Helden, von hartgesottene Kerlen. Meine Figur hat mit denen, die der amerikanische Film herausstellt, nichts gemeinsam. In Amerika gibt es keine Stars für die Rolle des Antihelden.“²⁶⁷

Dem widerspricht John Belton, der neben ihm eine ganze Reihe sogenannter "Antistars " nennt, wie Marlon Brando, Clint Eastwood, Paul Newman, Robert Redford, Bill Murray, Meryl Streep, Sean Connery und Dustin Hoffman, die durch ihre hervorragenden Schauspielerischen Leistungen hervorstechen. Das seien Stars die weder so aussehen, noch sich so benehmen, selten Interviews an die Presse geben, nicht in Hollywood leben und oft nicht einmal die Academy Awards entgegen nehmen.²⁶⁸ „Die Tatsache dass Woody Allen den Oskar für ANNIE HALL nicht entgegennahm wurde ihm von seinen Fans allerdings nicht übel genommen, denn solch moralisierende Kritik paße zum Image des New Yorker Intellektuellen [...]“²⁶⁹ Ein Antistar definiert sich demnach laut Belton sowohl durch sein privates Verhalten, als auch durch die Rollen die er verkörpert, wie etwa Jack Nicholson als Antiautoritärer Rebell in ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST(1975) als Jugendrebell in EASY RIDER 1969, als manischer Mörder in THE SHINING (1980) und als Joker in BATMAN (1989). Belton lobt speziell seine Fähigkeit, stets völlig verschiedene Charaktere zu spielen. Bei Woody Allen ist es jedoch immer ein Standarttypus, stets der Unglücksrabe der er von Anfang an war²⁷⁰ und das, weil es das einzige sei, das er spielen kann.²⁷¹ Genau so entspricht die Wahl der Schauplätze für seine Filme dem privaten Umfeld des Regisseurs. „Die Wahrheit ist, daß ich nur bei mir, in meinem Viertel, Filme drehen kann, in den Straßen, die ich kenne, den Restaurants, in den ich verkehre.“²⁷² gibt er zu verstehen. Er zeichnet einen liebenswürdigen Antihelden, mit dem sich ein Europäer stärker identifizieren kann, als ein Amerikaner. Das beweist auch der Erfolg, den seine Filme in, wie er es selbst nennt, "europäischen Amerikanischen Städten"

²⁶⁷ Frodon, Jean-Michel: Woody Allen im Gespräch mit Jean-Michael Frodon. S. 105

²⁶⁸ Vgl. Belton, John: American Cinema/American Culture. S. 108

²⁶⁹ Felix, Jürgen: Woody Allen. Komik und Krise. S. 123

²⁷⁰ ebd. S. 12, 13f.

²⁷¹ Vgl. Frodon, Jean-Michel: Woody Allen im Gespräch mit Jean-Michael Frodon. S. 101

²⁷² ebd. S. 121

wie New York und San Francisco haben, im Gegensatz zum Rest Amerikas.²⁷³

Nur ein einziges Mal, mit Sandy Bates in STARDUST MEMORIES brach er mit seinem Image als liebenswerter Außenseiter und entschied sich stattdessen für das Portrait eines genervten Starregisseurs.²⁷⁴ Über seine klassischen Figurentypen wird besonders seine Abneigung gegenüber dem Ländlichen und seine negative Haltung betreffend Los Angeles und der Industrie Hollywoods deutlich. Dieses Thema, welches sein gesamtes filmisches Werk prägt, wird in den folgenden Kapiteln im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit stehen.

5. Der Stadt-Land-Gegensatz in den Filmen Woody Allens

5.1. Die Stadt als Schutzraum

Entgegen einer Bedrohung der Stadt als Dämon, Moloch oder Phantom²⁷⁵, wie sie oft im Film porträtiert wird, erscheint sie bei Woody Allen nicht als gefährlich, sondern eher wie ein vertrauter Freund, beständig und Schutz gebend. Sie stellt in seinen Filmen stets eine Konstante dar, während rundherum oft alles in die Brüche geht, Ehen, Affären und Karrieren. Solange der Stadtneurotiker sich in Manhattan befindet kann ihm anscheinend gar nichts passieren, wie zum Beispiel Mickey (Allen) in HANNA AND HER SISTERS, ein Hypochonder, der nach einer Untersuchung im Krankenhaus aufgeregt zu sich selbst spricht:

„Nothing's going to happen to you, you're in the middle of New York City. This is your town. You're surrounded by people and traffic and restaurants. Oh, god, how can you just one day vanish [...]“²⁷⁶

Auch auf Jerry in ANYTHING ELSE wirkt die Stadt auf gewisse Weise beruhigend:

„I walked around in the city, trying to get my thoughts in order. Whenever I am unsure or troubled I always take to the city's streets. Walking in New York clears my head. I couldn't deny it. There was a feeling of freedom of exhilaration.“²⁷⁷

Die Stadt scheint nicht beängstigend, denn nie erscheint sie in ihrer vollen Größe, nie gibt es auch nur eine gröbere Ahnung von all dem Schmutz, Chaos und der Armut, die in der Stadt um sich greift.

²⁷³ Vgl. Felix, Jürgen: Woody Allen. Komik und Krise. S. 34

²⁷⁴ ebd. S.24.

²⁷⁵ Vgl. Möbius, Hanno; Vogt, Guntram: Drehort Stadt. Das Thema "Großstadt" im deutschen Film. S. 91

²⁷⁶ Hanna and her Sisters. 29:20'

²⁷⁷ Anything Else. 1:34:40'

Seine Stadtbewohner treten dennoch selten isoliert, sondern meist in der unmittelbaren städtischen Umgebung auf, über die der Filmemacher bei MANHATTAN etwa sagte: „Ich wollte die Stadt zu einem Teil der Geschichte machen.“²⁷⁸ Das Resultat ist, dass die Figuren oft an den Rand oder in den Hintergrund ihrer schwarz-weißen, teils diffusen Umgebung abgedrängt und so fast unsichtbar werden. Es handelt sich um: „Ästhetische Wagnisse wie die Grauwerte in allen Schattierungen und Nuancen, die New York als einen Ort der Zwischentöne und Ambivalenzen erschließen.“²⁷⁹ Wenn Isaac und Tracy während ihrer Kutschenfahrt im Central Park also vor dem dämmerhaften Hintergrund von Bäumen und Blättern fast unsichtbar werden, scheinen sie mit der Stadt zu verschmelzen, wodurch die Rolle des Schauplatzes noch bedeutungsvoller wird.

Diese Art der Darstellung ist insgesamt bemerkenswert, wenn seine Filme der 70er und 80er Jahre im Kontext ihrer Entstehungszeit betrachtet werden, dem von Elend und Verbrechen geplagten New York City vor den Säuberungsaktionen Gulianis.

Als damals Woody Allen die Upper East Side wie die letzte Bastion des Luxus²⁸⁰ vorkam, entstanden eine ganze Reihe humorvoller, romantischer Stadtgeschichten, in denen ein Up-Town Apartment und die rege Teilnahme am kulturelle Treiben in der Nachbarschaft stets als erstrebenswert dargestellt wird.

Wie wichtig für Allen New York für das Leben beziehungsweise Überleben ist zeigt sich in seinen Filmen entweder, wenn er sie verlässt oder durch eine unnatürliche Veränderung.

“Magical events both comic and dramatic occur again and again in Woody Allen's films.

[...] A character steps off the screen in *The Purple Rose of Cairo*; a mother who steps into a Chinese box as part of a magic show has vanished when the box is opened only to reappear in the sky, in *Oedipus Wrecks*; [...] magical herbs allow a woman to become invisible in *Alice*.”²⁸¹

In *OEDIPUS WRECKS* verschwindet die Mutter von Sheldon Mills (Allen) durch einen misslungenen Zaubertrick und erscheint überdimensional am Himmel Manhattans, um ihren Sohn fortan vor der gesamten Stadt zu schikanieren. Schon bald verlässt der gedemütigte Sheldon seine Wohnung nicht mehr, will sich umbringen, streitet mit seiner Freundin Lisa, trennt sich von ihr und sucht verzweifelt Hilfe bei einer fragwürdigen Wahrsagerin (Julie Kavner). Hier wandelt sich der gewohnte und natürliche Lebensraum Woody Allens zu einer alptraumhaften Version der Stadt. Die

²⁷⁸ Artgenossen: Immer wieder Manhattan - Woody Allen im Gespräch mit Melvin Bragg. 0:07:10'

²⁷⁹ Gerhold, Hans: Woodys Welten. Die Filme von Woody Allen. S. 125

²⁸⁰ Vgl. Frodon, Jean-Michel: Woody Allen im Gespräch mit Jean-Michael Frodon. S. 117

²⁸¹ Lax, Eric: Woody Allen. A biography. S. 38

Stadt zu verlassen kommt für Sheldon trotzdem nicht in Frage, eher kommt er auf die Idee in der U-Bahn zu leben oder sich umzubringen. Nur ein einziges Mal in BANANAS betritt Fielding (Allen) eine Metro und nicht besonders überraschend wird er sofort angegriffen und überfallen. Doch, dass Sheldon dieses Los bevorzugt zeigt, wie beängstigend für ihn allein die Vorstellung ist, seine vertraute alltägliche Umgebung zu verlassen. Er empfindet genau wie Alvie aus ANNIE HALL, der seiner Frau aufgewühlt erklärt:

„The country makes me nervous. There's ... You got crickets and it-it's quiet ... there's no place to walk after dinner, and... uh, there's the screens with the dead moths behind them, and... uh, yuh got the-the Manson family possibly.“²⁸²

Sheldons Treue zu der Stadt wird schließlich auch belohnt. Seine Mutter wartet nur darauf, dass er die passende Frau findet, um sein Leben zu teilen und erscheint dann wieder im "wirklichen Leben." Übernatürliche Vorgänge, Metamorphosen und Traumsituationen nutzt Allen in seinen Filmen auch, um systematisch seine Figuren und die Welt, in der sie sich bewegen, in Zweifel zu ziehen. Dadurch wird im weiteren Verlauf die Existenz der Figuren und die Realität der Welt, in der sie leben oder zu leben meinen, in Frage gestellt. Erst durch magische Vorgänge oder wenn er die Stadt verlässt, wird klar, wie sehr der Stadtneurotiker auf seine vertraute städtische Umgebung angewiesen und wie fest sie in seinem gewohnten Lebensalltag verankert ist.

5. 2. Land versus Stadt, Woody Allen zwischen zwei Welten

Die beiden Autoren Möbius und Vogt stellen fest, nicht nur sind Stadt und Land radikale landschaftliche und architektonische Gegensätze, sondern verdeutlichen Stadt und Land auch ein dynamisches gesellschaftliches Verhältnis zwischen den beiden Polen.²⁸³ Die Stadt ist somit Verdichtungsraum der Menschen, was sie zu einem gesellschaftlichen Ort macht, der sich durch Attribute wie Verkehr und Lärm auszeichnet, während das Land vor allem Ruhe bedeutet. In Woody Allens Filmen gelten insbesondere lange Szenen in Parks als Opposition zur Stadt und den städtischen Verdichtungszone, sozusagen als ländliche Zonen.²⁸⁴ Generell spiegelt die Stadt in seinen Filmen eine vertraute Innenwelt, das Land hingegen eine fremde und beängstigende Außenwelt wieder. In einem einzigen Film, A MIDSOMMER NIGHT'S SEX COMEDY(1982)

²⁸² Annie Hall. 22:34'

²⁸³ Vgl. Möbius, Hanno; Vogt, Guntram: Drehort Stadt. Das Thema "Großstadt" im Deutschen Film. S. 28

²⁸⁴ ebd. S. 28

bricht Allen dieses Prinzip der Stadt als natürlichen, gewohnten Lebensraum der Figuren. Hier gelten seine langen Einstellungen den Weiten der Natur, Wiesen, Gärten und Wälder. „Weder die Natur noch die Technik ist dem Menschen länger feindlich. Doch damit nicht genug. Selbst in der Liebe gibt es ein dauerhaftes Happy-End.“²⁸⁵ Der Filmemacher der hier ausschließlich auf dem Land drehte, musste sich nicht mit den Gegensätzen zwischen Stadt und Land befassen, wie sonst häufig in seinen Filmen. In keinem anderen seiner Filme als in *ANNIE HALL* wird das Verhältnis zwischen Stadt und Land ausgiebiger behandelt. Der Vergleich zwischen New York und Los Angeles, den beiden wohl wichtigsten Städten auf den zwei entgegengesetzten Küsten am selben Kontinent, ist hier außerdem eines der zentralen Themen, doch dazu später. Die bei Allen völlig kontrovers scheinenden Welten, Stadt und Land werden vor allem durch die Figur des Stadtneurotikers (in diesem Fall Alvie) verkörpert. Kommt dieser stolze Stadtmensch mit der wilden Natur in Berührung, führt dies umgehend zu einem emotionalen Ausbruch aus blanker Angst und Panik. Das gilt für die meisten der von dem Filmemacher persönlich dargestellten Figuren. Als etwa eine Taube durch das geöffnete Fenster in die Wohnung Sandy Bates fliegt ist dieser außer sich vor Angst und nennt sie angewidert: „Rats with wings.“²⁸⁶ Ähnlich verstört reagiert Isaac bei einem plötzlichen Gewitter im Central Park: „I think the Chrysler Building blew up.“²⁸⁷ Auch er empfindet die Natur als etwas unangenehmes und unvorhersehbares. Wenn Isaac und Mery eine Bootstour im Central Park unternehmen und er in einer romantischen Geste die Hand ins Wasser streckt kommt sie völlig von Schmutz und Müll verdeckt wieder zum Vorschein.²⁸⁸ Als die beiden in einem Sommerhaus übernachten findet er entsetzt: „The mosquitoes have sucked all the blood out of my left leg.“²⁸⁹ So enden alle romantischen Szenen in der Natur abrupt und irritierend.

Dennoch suchen seine kultivierten Stadtbewohner regelmäßig auch in den ländlichen Zonen der Metropole Zuflucht. Die Natur wird hier jedoch nicht als Widerspruch zur Architektur verstanden, sondern als sich harmonisch einfügend.²⁹⁰ Für ihn dienen die Stadtparks besonders als neutraler Platz für wichtige Gespräche, ein Ort für Offenbarungen oder romantische Zwischenspiele.²⁹¹ Die von Menschen geschaffenen künstlichen Naturräume fügen sich unauffällig in das zivilisierte Bild der

²⁸⁵ Felix, Jürgen: Woody Allen. Komik und Krise. S. 170f.

²⁸⁶ *Stardust Memories*. 26:34'

²⁸⁷ *Manhattan*. 35:43'

²⁸⁸ *Manhattan*. 1:03:05'

²⁸⁹ *Manhattan*. 1:01:38

²⁹⁰ Vgl. Majchrzak, Holger: Von Metropolis bis Manhattan. Inhaltsanalysen zur Großstadtdarstellung im Film. S. 168

²⁹¹ Allemann, Richard: *The movie lovers guide to New York*. S. 91

Stadt ein, nicht wie etwa in HAIR (1979), wo das Leben der Drogensüchtigen und Hippies, die in den 70ern den Central Park belagerten, im Vordergrund steht.



*BILD aus Anything Else (2003)*²⁹²

Die Stadt repräsentiert den Stadtneurotiker, seine Nervosität, neurotische Energie, vielfältigen kulturellen und künstlerischen Interessen. Wenn er sich von seinem Alltag zurückziehen will findet er Zuflucht im Central Park oder in den Hamptons auf Long Island. Kalifornien hingegen repräsentiert alles, was er verabscheut.²⁹³ Die Stille, die zirpenden Grillen, die Lampen mit den toten Motten dahinter, das es keinen Ort gibt, wo man nach dem Abendessen hin gehen kann, all das zählt Alvie als Gründe dafür auf, dass das Land ihn nervös mache. Das hat zur Folge, dass ihn schon kurze Aufenthalte in L.A krank machen:

"Hey, listen, can we not debate this on-on the telephone because I'm, you know, I-I feel that I got a temperature and I'm-I'm getting my-my chronic Los Angeles nausea. I-I don't feel so good."²⁹⁴

Woody Allen transportiert die Gegensätzlichkeit zwischen Stadt und Land unmittelbar über seine Figuren, deren Verhalten und Lebensanschauungen. Im Film werden die Unterschiede zwischen Stadt und Land außerdem allgemein durch die Art der visuellen Darstellung verdeutlicht. „Das schwarz-weiße New York findet sein Gegenstück in dem sonnigen, hellen und durchwegs farbig fotografierten Los Angeles, dessen Darstellungen aus den 80er Jahren Einflüsse der Werbefilm-Ästhetik nicht verleugnen können [...] Diese unterschiedliche Art der Darstellung durch Farbe

²⁹² Abb. 7. Anything Else. Quelle: DVD. Regie: Woody Allen. USA: DreamWorks SKG. 2003. 1:00:29

Peter und Dubel treffen sich regelmäßig im Central Park, um in Ruhe eindringliche Gespräche führen zu können. In der abgebildeten Szene sprechen die beiden gerade über Amanda, Peters Freundin.

²⁹³ Vgl. Wernblad, Annette: Brooklyn is not Expanding. Woody Allen's comic universe. S. 66

²⁹⁴ Annie Hall. 1:18:55'

entspricht der Charakterzeichnung der Protagonisten: Der New Yorker ist ernsthaft, nachdenklich, selbstzweifelnd, die Einwohner von Los Angeles sind extrovertiert, lebensfroh, aber jederzeit zu eruptiven Aggressionen fähig typisiert.²⁹⁵

Dieses stark kontrastierende Bild zwischen New York und Los Angeles lässt sich sehr gut auf die Filme von Woody Allen übertragen, der die beschriebenen Eigenschaften der New Yorker mit jedem seiner Werke auf eine neue Spitze zu treiben scheint. In Woody Allens ANNIE HALL erinnern die in Los Angeles spielenden Szenen stark an die oben genannte Werbefilmästhetik, indem sie farbkraftige, stark stilisierte Ansichten entlang des Sunset Boulevards und Beverly Hills vorführen.



*BILD aus Annie Hall (1977)*²⁹⁶

„Can you believe this is Christmas here?“, fragt Alvie ungläubig, während das Kinopublikum im kurzgemähten grünen Rasen einen Santaclaus mit Renntieren aus Plastik sehen, ein befremdendes Bild für einen New Yorker, bei dem es um diese Jahreszeit üblicherweise schneit. Alvie macht eine ironische Bemerkung über die Architektur: „[...] the architecture is really consistent, isn't it? [...] French next to Spanish, next to Tudor, next to Japanese.“²⁹⁷, worauf Annie begeistert ausruft: „God, it's so clean out here.“, und Alvie prompt erwidert: „It's that they don't throw their garbage away. They make it into television shows.“ Durch Aussagen wie diese lässt Allen seine harsche Kritik an der amerikanischen Fernsehindustrie anklingen. Alvies Freund Rob, der in Kalifornien für das Fernsehen arbeitet und falsche Lacher vom Band in seine Shows schneidet löst bei ihm einen ersten

²⁹⁵ Majchrzak, Holger: Von Metropolis bis Manhattan. Inhaltsanalysen zur Großstadtdarstellung im Film. S. 180

²⁹⁶ Abb. 8. Annie Hall. Quelle: DVD. Regie: Woody Allen. 1:09:24'

²⁹⁷ Annie Hall. 1:09:10'

mentalen Zusammenbruch aus. Alvie hatte Rob noch in New York gewarnt lieber nicht nach Kalifornien zu gehen: „Sun is bad for yuh. Everything our parents said was good is bad. Sun, milk, red meat, college [...]”²⁹⁸, doch dem macht das nichts aus. Stattdessen verkörpert er in L.A. Woody Allens gängige Vorstellung von Menschen an der Westküste. Er arbeitet in der durchwegs verdorbenen Fernsehindustrie und erzählt Alvie stolz von seiner Affäre mit 17-Jährigen Zwillingen, worauf Alvie ihn empört zurechtweist, dass er als Schauspieler lieber in New York Shakespeare im Park spielen sollte.²⁹⁹

„Accordingly all the characters who are associated with California become decadent, and because they are not obsessed with morality, morally corrupted in Alvy's eyes.”³⁰⁰ Der kulturbewusste Moralist Alvie hingegen agiert als der Inbegriff eines treuen New Yorkers mit Leib und Seele, der protestiert: „[...] I don't wanna live in a city where the only cultural advantage is that you can make a right turn on a red light.”³⁰¹ Für ihn kann Los Angeles nicht annähernd das Leben bieten, das er als eingefleischter New Yorker gewohnt ist. Die Kalifornische Architektur, wie sie in Annie Hall präsentiert wird, ist nur ein Indiz für die totale Gegensätzlichkeit zwischen den beiden großen Städten an der Ost- und Westküste und nur ein Grund für Alvies seltsames agieren. Tatsächlich ist Los Angeles nicht wie New York um ein urbanes Zentrum herum organisiert, sondern besteht vielmehr aus Anhäufungen von wirtschaftlichen und sozialen Strukturen, die über die ganze Region verstreut sind. Daher konnotiert Los Angeles auf eine gewisse Weise Ausdehnung und Dezentralisierung.³⁰² In diesem Umfeld bestätigen sich Alvies Befürchtungen rasch, seinen gewohnten Lebensalltag nicht weiterführen zu können. Statt zu Fuß, kommt er hier nur mehr mit dem Auto voran. Fern ist das Gefühl seiner Stadt, in welcher er zu Theatern-, Kinos, Restaurants, kleinen Buchläden und Galerien üblicherweise zu Fuss gelangen kann. Allens Darstellung von Los Angeles und New York entspricht Colin Mc Arturs Vergleich der populären Kultur, Natur, Bescheidenheit, und Homogenität der Kleinstadt gegenüber der Metropole, mit ihrer hohen Kunst, Kultur, Individualität, Scheinheiligkeit und ihrem Witz.³⁰³ Generell zeigt sich, das Land ist für Allens Stadtneurotiker die absolute Gegenwelt³⁰⁴ zu seiner Heimat New York. Er kommt aus der Stadt in der Anonymität herrscht und

²⁹⁸ Annie Hall. 23:26'

²⁹⁹ Annie Hall. 1:24:10'

³⁰⁰ Wernblad, Annette: Brooklyn is not Expanding. Woody Allen's comic universe.S. 66

³⁰¹ Annie Hall. 06:49'

³⁰² Vgl. Halle, David: New York and Los Angeles: Politics, Society, and Culture: A Comparative View. S. 1

³⁰³ Colin McArthur: Chinese Boxes and Russian Dolls. In: David Clark B.: The Cinematic City. S.23

³⁰⁴ Möbius, Hanno; Vogt, Guntram: Drehort Stadt. Das Thema "Großstadt" im Deutschen Film. S. 28

wo ihm eine Vielzahl von Identifikationsangeboten zur Verfügung steht auf das Land, wo er schließlich nicht mehr weiß wer er ist und was er mit sich anfangen soll. Besonders in Kalifornien fühlt er sich sichtlich unwohl und verliert die für ihn so wichtige innere Orientierung. Das Verhältnis von Stadt und Land drückt sich in Woody Allens Filmen auf vielfältige Weise aus, durch die Kameraeinstellungen, Lichtgebung und Farben ebenso, wie durch die Figuren. Durch deren Verhalten, Neigungen und Lebensanschauungen wird sofort klar, ob es sich dabei um typische StadtbewohnerInnen gemäß Allen handelt oder nicht, ein wichtiger Aspekt seiner Stadtgeschichten, dem sich die folgenden Kapitel widmen.

5.3. Das Land als "menschliche Bedrohung"

Die Städter grenzen sich bei dem Filmemacher von der Landbevölkerung auffallend durch ihr Verhalten und ihre Sprache ab. Die aus der Provinz stammenden Figuren bei Allen fallen dabei meist besonders sprachlich nicht sehr kultiviert aus. Das durch glückliche Umstände zu Reichtum gekommene kleinkriminelle Paar aus New Jersey in *SMALL TIME CROOKS* löst durch ihre ungehobelte Sprache und ihre drastischen Bildungslücken in der Aristokratie Manhattans geradezu Entsetzen aus. Danny Rose antwortet in *BROADWAY DANNY ROSE* auf Tina Vitales (Mia Farrow) Frage, ob er Freunde außerhalb der Stadt habe entsetzt: "Out of town? Like where? Are you nuts?"³⁰⁵ Er vermittelt das Gefühl, dass man sich als Großstädter, wie er einer ist, am besten gar nicht erst mit Leuten vom Land abgeben sollte. Das überrascht nicht, denn allein seinem Ausflug mit Tina nach New Jersey verdankt Danny Rose nun, dass dort eine in ihrer Ehre verletzten Familie von Italoamerikanern eine Hetzjagd auf ihn angesetzt hat. Die Gefahren die für ihn und seinesgleichen scheinbar außerhalb der Stadt lauern führen dazu, dass New York für ihn der einzig denkbare Lebensraum überhaupt darstellt. Als Yale (Michael Murphy) und Emily (Anne Byrne) in *MANHATTAN* über einen Umzug aufs Land nachdenken, fällt Yale ein: „What about Isaac? We can't abandon him, you know? He can't function anywhere other than New York, you know that.“³⁰⁶ Aber nicht nur Alvie und Isaac können ausschließlich in New York leben, auch Gabe Roth in *"Husbands and Wives"*(1992) muss von seiner Frau hören: "[...] You couldn't survive off the island of Manhattan for more than 48 hours.“³⁰⁷

³⁰⁵ *Broadway Danny Rose*. Regie: Woody Allen. USA: Orion Pictures. 1984. 54:14'

³⁰⁶ *Manhattan*. 9:05'

³⁰⁷ *Husbands and Wives*. Regie: Woody Allen. USA: TriStar Pictures. 1992. 1:27:36

In Amerika gibt es nur einen einzigen Ort, der in Allens Filmen die gleiche Beachtung verdient wie Manhattan und das ist Brooklyn, wo er aufgewachsen war.

„But in fact Brooklyn is anywhere one leaves his family behind – it is the black and white of Dorothy's Kansas; and Manhattan is wherever the flowers grow in new and more fertile soil – it is the Technicolor of Oz.“³⁰⁸

Daher verleiht er Brooklyn in seinen Filmen den selben nostalgischen Touch wie auch Manhattan. Doch bereits New Jersey, wo einige seiner Filme zumindest teilweise spielen, wie BROADWAY DANNY ROSE, PURPLE ROSE OF CAIRO und STARDUST MEMORIES ist für ihn Zielscheibe des Spotts, wenn beispielsweise Miles Monroe (Allen) in SLEEPERS deutlich sagt: „I believe there's an intelligence to the universe . . . With the exception of certain parts in New Jersey.“³⁰⁹

Seine spöttische Haltung gegenüber New Jersey, Los Angeles und den Südstaaten verhandelt er besonders, indem er bestimmte Eigenschaften und Charakterzüge seiner Protagonisten betont, welche von dort stammen.

Annie Hall aus Wisconsin, als "nervös scheue Landmaus"³¹⁰ kommt aus einem kleinen Dorf namens Chippewa Falls und sagt Dinge wie "la-de-da", "neat" und nennt ihre Großmutter "grammy". Alvy macht sich über diese Bezeichnungen lustig: „Uh, I hate to tell yuh, this is nineteen seventy-five, you know that "neat" went out, I would say, at the turn of the century.“³¹¹

Die Anfangs so voneinander angezogenen verschiedenen Gegenwelten von Annie und Alvie stoßen einander bald radikal ab. Besonders anschaulich wird dies in der Sequenz, in der Annie und Alvy bei ihrer Familie auf dem Land zum Essen eingeladen sind. Alvie richtet sich ans Publikum:

„I can't believe this family. Annie's mother. She really's beautiful. And they're talkin' swap meets and boat basins, and the old lady at the end of the table is a classic Jew hater. And, uh, they, they really look American, you know, very healthy and ... like they never get sick or anything. Nothing like my family. You know, the two are like oil and water.“³¹²

Darauf teilt sich das Bild im split scen Verfahren in zwei Hälften. Auf der einen Hälfte sieht man Annies Familie auf der anderen Alvys.

³⁰⁸ Lax, Eric: Woody Allen. A Biography. S. 167

³⁰⁹ Sleepers. DVD. Regie: Woody Allen. USA: Jack Rollins-Charles H. Joffe. 1973. 49:25'

³¹⁰ Gerhold, Hans: Woodys Welten. Die Filme von Woody Allen. S. 95

³¹¹ Annie Hall. 28:00'

³¹² Annie Hall. 44:45'



*BILD aus Annie Hall (1977)*³¹³

Das Essen der Hall-Familie ist ruhig und gesittet und es hat immer nur eine Person das Wort. Das Mahl der Singer-Familie hingegen ist geräuschstark und rau, da alle durcheinander reden. Hier werden nicht nur die Gegensätze wie von Öl und Wasser, sondern auch die von Stadt und Land illustriert, wobei Alvie New York bewusst vom Rest Amerikas und seine Familie von den "Amerikanern" abhebt. Nicht die New Yorker sind für ihn die eigentlichen "Amerikaner", sondern Leute vom Land, wie die Familie von Annie Hall. Seine eigene, aus Brooklyn stammende Familie mit ihrem jüdischen Hintergrund hat mit denen vom Land nichts gemeinsam.

5.4. New York als Wunderheilung

Wie Annie in ANNIE HALL oder Mery in MANHATTAN zieht es in WHATEVER WORKS gleich eine ganze Familie nach und nach weg vom Land, von dem sie stammen, in die Großstadt. WHATEVER WORKS ist ein überspitztes Portrait dafür, wie New York es schafft, eine von dem Filmemacher extrem stereotypisierte, amerikanische Südstaatenfamilie völlig zu verändern. Offensichtlich steht der Film ganz unter Motto seiner selbst erschaffenen Filmfigur Boris' Yelnikovs (Larry David): „Sometimes a cliché is finally the best way to make one's point.“³¹⁴, um so veraltete

³¹³ Abb. 9. Annie Hall. Quelle: DVD. Regie: Woody Allen. 45:05'

³¹⁴ Whatever Works 25:08'

Familienkonstellationen in Frage zu stellen, sich von konservativen Werten zu lösen und stattdessen so zu Leben wie es richtig scheint. Als erstes strandet die von ihrem christlich-keuschen Zuhause geflüchtete Tochter Melody (Evan Rachel Wood) vor der Tür des um Jahrzehnte älteren intellektuellen, paranoiden und menschenfeinlichen New Yorker Boris, der ihr noch am gleichen Abend an den Kopf wirft: „You're a brainless little twit who won't last three days in New York.“³¹⁵. Boris, der die fidele und unbedarfte Melody am liebsten so schnell wie möglich wieder los werden will, lässt sich schließlich von ihr den Kopf verdrehen. Als eines Tages ihre hoch konservative Mutter auftaucht, um sie zurückzuholen, gerät das inzwischen harmonische Eheleben der beiden langsam ins Wanken. Nachdem Marietta Celestine (Patricia Clarkson) den Kulturschock New York überwunden hat, verwandelt sie sich von der sittenstrengen Mutter zur weltoffenen Künstlerin. Sogar Boris zeigt sich beeindruckt von ihrer Verwandlung:

„She slept with Leo Brockman, never having been to bed with anyone before but her husband, and suddenly, the genie was out of the bottle! She liked sleeping with Brockman, and she liked sleeping with Brockman's friends. [...] First she moved in with Brockman. Then she moved in with Morgenstern. Then she moved in with Brockman and Morgenstern. She started dabbling with collages. [...] She started dressing differently. Soon all her deep-rooted beliefs went right down the toilet, where they belonged. She experimented with exotic pleasures. A new Marietta was born.“³¹⁶

Schließlich stolpert auch noch der verzweifelte Vater Melodies John Celestine (Ed Begley Jr.) über die Türschwelle von Boris, welcher sich entsetzt fragt: „Why do all the religious psychotics wind up praying at my doorstep? [...]“³¹⁷. So wie Marietta ihrem völlig verblüfften Exehemann erklärt: „I'm a different woman, John. I [...] I'm an artist. I don't bake pies. I don't go to church. [...] I live in Manhattan with two men who I love in a very happy "menage à trois".“³¹⁸, wird auch John schlussendlich zu einem "neuen Mann", der sich sexuell neu orientiert und zusammen mit seinem Partner einen Antiquitätenladen in Chelsea eröffnet. In diesem Film vermittelt Allen den Eindruck, dass die Entwicklungen der Jugendrevolutionen der 60er und 70er Jahre die Südstaaten Amerikas offenbar nicht erreicht haben. Erst der Umzug nach New York "bekehrt" die konforme und gläubige Familie vom Land. Hier kommen sie auf den Geschmack von Kunst und Kultur, "freier Liebe", bewusstseinsweiternden Rauschgiften, Kreativität und Spiritualität, ganz dem Titel des Films

³¹⁵ Whatever Works 14:12'

³¹⁶ Whatever Works 56:23'

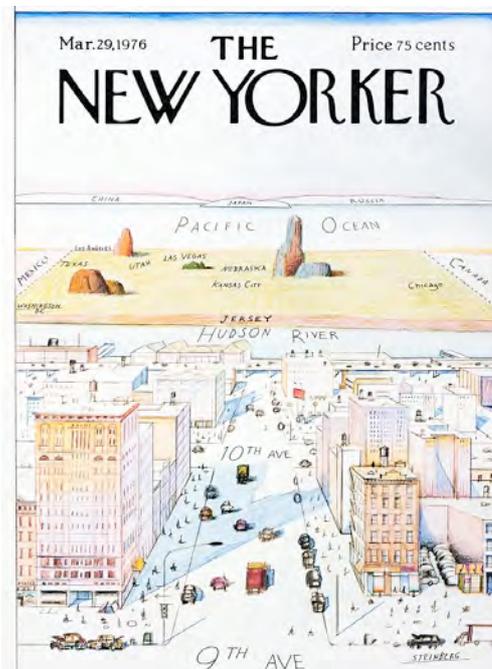
³¹⁷ Whatever Works 1:10:33'

³¹⁸ Whatever Works 1:13:27'

entsprechend "Whatever Works ". Auch in anderen Filmen, wie in SEPTEMBER (1987) spricht Allen New York eine Art heilende Wirkung zu. Die in Vermont vollends orientierungslos gewordene und in einer unglücklichen Liebe verstrickte Lane (Mia Farrow) wünscht sich sehnlich nach New York ziehen zu können, um dort endlich ihr Leben zu regeln.

5.5 „Your life is New York City [...] you're like this island unto yourself.“

Als Annie am Ende von ANNIE HALL zu Alvie sagt: „Your life is New York City [...] you're like this island unto yourself.“ trifft sie nicht nur bei dem unglücklichen Stadtneurotiker einen wunden Punkt. Woody Allen macht durch seine Filme häufig deutlich, dass er urbanes Leben prinzipiell über suburbanes stellt, was im Grunde ein sehr elitärer Zug ist und wofür er auch gerne kritisiert wird. Der Mangel an Platz und die explodierenden Kosten für Mieten in dem Zentrum einer Stadt wie New York City bedeuten, dass nur eine privilegierte Minderheit hier leben kann. In dieser Sonderstellung befinden sich beinahe alle Menschen aus seinen New York Filmen, für die Manhattan der einzig denkbare, völlig natürliche Lebensraum darstellt. Woody Allens Bild New Yorks erinnert in diesem Sinne an Saul Steinbergs *The view from 9th avenue*, wo New York als Zentrum des Universums versinnbildlicht wird.



*BILD View of the World from 9th Avenue (1976)*³¹⁹

³¹⁹ Abb. 10. View of the World from 9th Avenue. Quelle: Cover drawing for The New Yorker. Saul Steinberg. March 29, 1976.

„Das Biotop des New Yorker mit Autoren wie Truman Capote, Susan Sontag und Woody Allen war der natürliche Lebensraum Steinbergs, der das Selbstverständnis des Blatts und seiner Leser bleibend illustrierte. So auch auf dem berühmtesten Magazincover des 20. Jahrhunderts: *Die Welt von der 9th Avenue aus gesehen*. Der Blick vom gefühlten Mittelpunkt des Erdenrunds auf die Welt wurde zum Sinnbild des New Yorkers und seiner Überheblichkeit. Und dafür, dass er mit dieser Überheblichkeit ziemlich gut klarkommt.“³²⁰ Das Bild verkörpert perfekt den „[...] New Yorker Chauvinismus – wie ihn etwa Woody Allen aufs Schönste pflegt, indem er ausserhalb Manhattans nichts mehr gelten lässt. [...]“³²¹

Das Bild fügt sich außerdem einem Stereotyp des New Yorkers, der Taxi fährt oder sogar zur Arbeit läuft, gegenüber den Weiten in Los Angeles, die nur mit Auto zu bewältigen sind. Saverio Giovacchini in *New York & Los Angeles: Politics, Society and Culture, A Comparative View* weist darauf hin, dass solche Stereotype wie auch Woody Allen sie zeichnet, sich ständig in der Popkultur wiederholen, man denke nur an Lieder von den Beach Boys oder Filme wie L.A. STORY oder die Romane von Raymond Chandler.³²² L.A. STORY (1991) scheint außerdem stark von Woody Allens MANHATTAN inspiriert. Steve Martin machte hier für Los Angeles genau das was Woody Allen für Manhattan tat; mit einer romantischen Komödie schuf er ein Klischee über die Menschen in Los Angeles, die ähnlich wie die Schriftsteller und Journalisten in dem Manhattan Woody Allens allesamt Berufe in der Unterhaltungsindustrie haben. Der Film aus New York taucht ein in die schwarzweißen Sphären von Manhattan und in das Leben deren ernstesten, nachdenklichen Einwohner voller Selbstzweifel, während L.A.STORY dem bereits beschriebenen Bild des sonnigen und farbenfrohen Los Angeles entspricht mit ebenso fröhlichen Bewohnern. Nicht verwunderlich scheint, dass in beiden Filmen die Figuren, die sich diesem Bild nicht fügen von außerhalb kommen. In Manhattan stammt Mery aus der Provinz und agiert in New York oft in der Rolle der Außenseiterin und in L.A. Story ist die Britin Sarah McDowel in Los Angeles eine völlig Fremde, die sich nicht mit den anderen identifiziert.

URL: http://www.saulsteinbergfoundation.org/gallery_24_viewofworld.html Zugriff: 15.01.2011

³²⁰ Behrisch, Sven : Am Weltmittelpunkt. In: Zeit Online (Kultur). Stand: 01.04.2009. URL: <http://www.zeit.de/2009/14/Saul-Steinberg> Zugriff: 15. 01. 2011.

³²¹ Meier, Philipp : Der witzigste Künstler der Welt. Eine Retrospektive zu Saul Steinberg im Kunsthaus Zürich. In: NZZ Online (Kultur). Stand: 23.08.2008. URL: http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/zuercher_kultur/der_witzigste_kuenstler_der_welt_1.813639.html Zugriff 15.01.2011.

³²² Vgl. Beveridge, Andrew A.; Weber, Susan: Race and Class in the developing New York and Los Angeles Metropolises. 1940 – 2000. In: David Halle (Hrsg): New York and Los Angeles: Politics, Society, and Culture: A Comparative View. S. 49

Doch nicht nur New York kann wie durch das Bild von Steinberg als eine Art elitäre Insel betrachtet werden, zu der dazugehören schon allein ein Privileg ist. Der Anwalt und Aktivist Carey McWilliams spricht gerade bei Kalifornien von einem „[...]island on the land“, separiert von dem Rest des Kontinents durch eine Reihe von geografischen, historischen und kulturellen Bedingungen.³²³ Besonders abgeschnitten von dem Rest der Vereinigten Staaten scheint für ihn Hollywood und existiert daher nur in Verbindung zu den Filmen, als Geisteszustand, nicht jedoch als geografische Stadt. Giovacchini Saverio weist darauf hin dass die Gegenhaltung zum "Hollywood State of Mind" nach dem II. Weltkrieg aufkam, als New Yorker Intellektuelle die Kultur der Masse ganz generell und Los Angeles im spezifischen, als das Gegenteil von Kunst, Modernismus und New York City empfanden.³²⁴ Genau dieser Zeit entspringen auch Woody Allens Werke und obwohl damalige New Yorker Filmemacher Los Angeles und speziell Hollywood kritisch gegenüberstanden, stellt Saverio Giovacchini unter dem Schlagwort "Hollywood State of Mind" fest, dass es sich bei ANNIE HALL nicht etwa um einen Avantgarde Film handelt, sondern dieser weit weg davon ist das klassische Hollywood Narrative zu vermeiden.³²⁵

Denn, obwohl Woody Allens Abneigung gegen Hollywood und dessen System sich in seinem gesamten Schaffen überdeutlich zeigt, erinnern seine Filme doch in ihrer Inszenierungsweise oft an klassische Hollywoodgenre, Musicals & Komödien wie EVERYONE SAYS I LOVE YOU und MIGHTY APRHODITE, Parodien auf Science Fiction Thriller wie SLEEPER, Kriminalkomödien wie THE CURSE OF THE JADE SCORPION und SMALL TIME CROOKS, und semiautobiografische Melodramas (ANNIE HALL, MANHATTAN, RADIO DAYS). Er lehnt sich an Filme von Groucho Marx, Frank Capra mit dem Kinohelden Clark Gable, Billy Wilder, John Ford, Alfred Hitchcock oder Orson Welles an. „Es hat etwas mit Nostalgie zu tun.“³²⁶, erklärt Allen auch hier.

Ein Woody Allen der Westküste wäre unter Umständen sogar denkbar, nur würde er dort unter Hollywoods "hands on policy"³²⁷ nicht lange durchhalten, erklärt er. Darüber hinaus ist Hollywoods klassisches Studiosystem sehr charakterzentriert, was bedeutet, dass es sich um mehr oder minder

³²³ Vgl. Giovacchini, Saverio: Hollywood Is a State Of Mind. New York Film Culture and the Lure of Los Angeles from 1930 to the Present. In: David Halle (Hrsg): New York and Los Angeles: Politics, Society, and Culture: A Comparative View. 2003. S. 423 nach McWilliams Carey: Southern California country: an island on the land. 1946. N.Y.: Duell, Sloan & Pearce, S. 330

³²⁴ ebs. S. 424

³²⁵ ebs. S. 445

³²⁶ Frodon, Jean-Michel: Woody Allen im Gespräch mit Jean-Michael Frodon. S. 132

³²⁷ ebs. S. 43

stabile Charaktere mit erwartungsgemäßem Benehmen handelt; bestimmte Rollen sind auf bestimmte SchauspielerInnen zugeschnitten, was zum so genannten Star System führte, in welchem jeder Star einen passenden Charakter-Prototyp vertritt. Auch Woody Allen hat einen Charakter Prototyp geschaffen, besonders durch seinen Stadtneurotiker, der ihm ähnlich scheint und durch den seine Zuschauer eine konkrete Erwartungshaltung an seine Filme richten. Doch spielen seine Schauspieler häufig völlig verschiedene Rollen, wie Mia Farrow als psychotische schwangere junge Ehefrau in *ANOTHER WOMAN*, ehrgeizige und unbeschwerte Sängerin in *RADIO DAYS* oder temperamentvolle und aufbrausende Geliebte in *BROADWAY DANNY ROSE*.

In Allens Filmen gibt es außerdem nicht nur auffällige Parallelen zu manchen Amerikanischen Filmemachern der goldenen Ära Hollywoods, sondern auch zum europäischen Film (wie zwischen *DECONSTRUCTING HARRY* (1997) und Ingmar Bergmans *SMULTRONSTÄLLET* (1957)) den er bevorzugt, weil er die Zuschauer nicht in so feste Verhaltensmuster³²⁸ einbindet.

„[...] When I was a middle teenager, after the war, there was a huge influx of European cinema in the United States, and that was a turning point in my life, because suddenly I saw that movies could actually be something substantially wonderful.“³²⁹

Kaum ein Filmemacher kritisiert Hollywood über einen so langen Zeitraum hinweg so konsequent und ungeniert wie Woody Allen es tut. Ähnliche Ambitionen hat beispielsweise Mel Brooks, unter anderem mit *SILENT MOVIE* (1976), einem Film der zugleich als Hommage und Satire auf erfolgreiche, kommerzielle Filme der Stummfilmzeit Hollywoods betrachtet werden kann. Allen greift das Thema in vielen seiner Filme mit großer Ironie auf, so zum Beispiel in *STARDUST MEMORIES*, *CELEBRITY* (1998) und *HOLLYWOOD ENDING* (2002). In *CELEBRITY* kritisiert er besonders das immense Aufsehen um die großen Leinwandstars und die extrem hohen Budgets mit denen in Hollywood Kino gemacht wird. Stattdessen hält er es gar für eine Ehrensache für einen großen Regisseur unter Umständen sogar umsonst zu arbeiten und zahlt seinen Schauspielern nur das gewerkschaftlich festgeschriebene Minimum.³³⁰

Der Film aus der goldenen Ära Hollywoods, so erklärt er, hätte eine ungeheure Manipulationskraft auf die Zuschauer gehabt, die im echten Leben enttäuscht waren, wenn sie feststellen mussten, dass ihre Partner nicht so sind, wie die auf der Kino Leinwand. Die Kino Fiktion und die von ihr vorgegaukelten Werte hätten gar Leben zerstört oder zumindest stark beeinträchtigt, wenn die

³²⁸ Frodon, Jean-Michel: Woody Allen im Gespräch mit Jean-Michael Frodon. S. 143

³²⁹ Schickel, Richard: Woody Allen. A Life in Film. S. 75

³³⁰ Vgl. Frodon, Jean-Michel: Woody Allen im Gespräch mit Jean-Michael Frodon. S109

Menschen feststellen mussten, dass sich die Welt des Kinos nicht auf ihr eigenes Leben übertragen ließ.³³¹

So verbirgt sich hinter der sauberen Fassade seines New Yorks, seinen charismatischen Charakteren und seiner Komik oft etwas sehr tragisches und verletzliches, kurzum menschliches. Seine filmischen Frauen sind keine "Wives of Stepford", seine Männer keine "Super Männer" und wirken eben dadurch auf das heutige Kinopublikum authentischer als ihre Starkollegen aus Hollywood.

„Deshalb sind sie keineswegs weniger menschlich oder sympathisch. Im Gegenteil, ihre Fehler, Marotten und Schwächen machen sie zu Identifikationsobjekten des vor allem großstädtischen Zuschauers, der ähnliche Probleme kennt.“³³²

Bisher zeigt sich deutlich: Woody Allens Darstellung der Stadt und der Menschen die darin leben bewegt sich zwischen Realität und Fiktion, zwischen realer Stadt und ihrer filmischen Repräsentation. Das letzte Kapitel dieser Arbeit beschäftigt sich aus diesem Grund unter anderem mit dem Aspekt der verschiedenen Ebenen und Beziehungen, die der Filmemacher zum Kino und Filmischen aufbaut und versucht seine New York Filme im Kontext der heutigen Popular Culture einzuordnen.

6. Woody Allens New York, der Film im Film, ein Erfolgskonzept?

Seit Beginn der Filmgeschichte wurde cinematic New York City bereits viele Male bis auf ihre Grundmauern zerstört. So verschwindet die Stadt in Roland Emmerichs THE DAY AFTER TOMORROW (2004) unter einer Schicht aus Eis und wird in I AM LEGEND (2007) von Francis Lawrence von einem tödlichen Virus heimgesucht der 90% der Menschheit auslöscht. In A.I. ARTIFICIAL INTELLIGENCE (2001) zeigt sich eine durch globale Erwärmung zerstörte Metropole und in THE TIME MACHINE (2002) reist ein Held aus dem Jahr 1899 in die Zukunft und findet sich vor den Trümmern der Stadt wieder. Schließlich fällt in CLOVERFIELD (2008) auch noch ein riesiges Monster über New York her. Was all diese Blockbuster gemeinsam haben ist nicht nur die immense Zerstörungswut, sondern auch ein verlässliches Happy End. Am Ende steht immer der ersehnte Neuanfang, der das heutige Zeitgefühl reflektiert, denn: „as we enter the 21th century, we

³³¹ Vgl. Frodon, Jean-Michel: Woody Allen im Gespräch mit Jean-Michael Frodon. S. 140

³³² Gerhold, Hans: Woodys Welten. Die Filme von Woody Allen. S. 108

see signs of exhaustion everywhere.³³³

Die zahlreichen Filme Woody Allens richten sich allgemein weniger entgegen der Zukunft aus, als dass sie sich auf längst vergangene Zeiten zurrückbesinnen.

Mit seinen Werken steht er somit in völliger Diskrepanz zu dem spektakulären und aktionsreichen kommerziellen Amerikanischen Kino Hollywoods und zu den Erfolgsserien der US Fernsehindustrie. Er hätte sich natürlich genauso entscheiden können, ein völlig anders Bild von New York zu zeigen, ähnlich wie das von Sidney Lumet mit der Lower East Side oder Martin Scorsese mit Little Italy, denn so völlig verschieden die Welten dieser New Yorker Filmemacher erscheinen, haben sie dennoch eines gemeinsam:

„[...] non of these neighborhoods has much in common with the glittery words of show business, high finance, and violent crime that come to mind when one thinks of the popular movie presentations of New York.“³³⁴

Doch Woody Allen entschied sich genau so wie Lumet und Scorsese für das was er selbst am besten kannte und das ist in seinem Fall die Upper East Side Manhattans.

Was macht das Leben für seine Up Town New Yorker lebenswert? Für Isaac sind es etwa Groucho Marx, Willie Mays, der zweite Satz der Jupiter Symphonie, Louis Armstrong, die Aufnahme von Potato Head Blues, schwedische Filme, die *Erziehung des Herzens* von Flaubert, Marlon Brando, Frank Sinatra, die unglaublichen Äpfel und Birnen von Cézanne, die Hummerkrabben bei Sam Wo und Traceys Gesicht.

Was wie eine mehr oder minder willkürliche Aufzählung scheinen mag bringt die Welt des Filmemachers akkurat auf den Punkt. Es ist die Welt eines außergewöhnlich privilegierten Manhattan Bewohners, wie er heute selbst einer ist, eine zwischen Kino, Theatern, Museen, der Oper, Restaurants, Kaffees, Bars und gelegentlichen Ausflügen mit Cabriolets in luxuriöse Sommerhäuser. Sein New York hat gar nicht den Anspruch, etwas von der Stadt selbst zeigen zu wollen, sondern ist vom Skript diktiert³³⁵, ganz im Hinblick darauf, was für den Film das beste ist.

Während Kunst oft provozierend und aufwühlend wirkt, nutzt Woody Allen sie vorrangig, um die Stadt auf das zu reduzieren, was seine Figuren zum Leben brauchen.³³⁶ Es ist nicht sein Anliegen ein möglichst realistisches und breites Panorama der Großstadt zu präsentieren, sondern mit seinem

³³³ Dixon Winston, Wheeler: Visions of the Apocalypse. Spectacles of Destruction in American Cinema. London: Wallflower Press, 2003. S. 1

³³⁴ Blake, Richard A.: Street smart: The New York of Lumet, Allen, Scorsese, and Lee. Xiii Prolog

³³⁵ Frodon, Jean-Michel: Woody Allen im Gespräch mit Jean-Michael Frodon. S. 120

³³⁶ Vgl. Schulz, Bernd: Was Sie schon immer über Woody Allen wissen wollten. S. 50

individualisierten und verklärten Bild der Stadt seiner "Metropole" am Hudson zu huldigen.³³⁷

So wie die Isaac aus MANHATTAN die großen Meister und ihre Werke der Vergangenheit aufzählt, tun es auch Woody Allens Filme durch ihre Soundtracks, exklusiven Referenzen und einem New York als Schauplatz, wie er nur in manch einer fantasiebegabten romantischen Vorstellung entspringen kann.

Durch das gesamte filmische Werk von Woody Allen zieht sich eine konsistente Faszination mit den schwer fassbaren Linien zwischen Fantasie und Realität.³³⁸

„You know, my way has been movies. I live for a year in a movie. I write the movie. I live with those characters. I cast the movie. I'm on the set. The set is maybe a 1940s nightclub, or maybe it's a contemporary thing, but I live in a fake world for ten months. And by living in this world I'm defying reality in a way – or at least hiding from reality. But that's what it's all about for me.“³³⁹

Was er sagt verdeutlicht, dass er sich als Filmmacher ständig zwischen zwei Welten, Realität und Fiktion bewegt. „Der verführerische Charme der Phantasie als Gegensatz zur schmerzlichen Härte des wirklichen Lebens ist ein Thema, das regelmäßig in meinem Werk aufgetaucht ist. [...]“³⁴⁰, gibt er zu. Der Raum zwischen Realität und Fantasie, in keinem seiner Werke hat er dieses Thema so eindringlich behandelt wie in THE PURPLE ROSE OF CAIRO. Der Film spielt zwar nicht in New York, sondern New Jersey, doch in doppelter Hinsicht in eben dem Raum zwischen Realität und Imagination, der für diese Arbeit so wesentlich ist: Erstens durch den Film selbst und zweitens durch die Film im Film Ebene. PURPLE ROSE OF CAIRO ist eine Hommage an das eskapistische Kino der goldenen Ära Hollywoods und an eine Zeit vor Fernsehen und Seifenopern. Cecilia (Mia Farrow) kann nur auf der Kinoleinwand aus ihrer tristen Realität flüchten, von dem Job als Kellnerin in einem Café, dem unerfüllten Kinderwunsch und dem arbeitslosen Ehemann der sie betrügt. Hier findet das Leben statt, von dem Cecilia und ihre KinogefährtInnen heimlich träumen, eines voller Eindeckungsreisen, Cocktailparties und luxuriöser Apartments, das mit ihrem eigenen Leben in einem Mittelklasse Arbeiterviertel zu Zeiten der großen Depression stark kontrastiert. Dennoch zeigt Cecalias Welt keine Bilder von Schmutz, Hunger und Elend, sondern es kommt lediglich zu kurzen

³³⁷ Vgl. Gerhold, Hans: Woodys Welten. Die Filme von Woody Allen. S. 216

³³⁸ Vgl. Wernblad, Annette: Brooklyn is not Expanding. Woody Allen's comic universe. S. 102

³³⁹ Schickel, Richard: Woody Allen. A Life in Film. S. 145

³⁴⁰ Gerhold, Hans: Woodys Welten. Die Filme von Woody Allen. S. 167 nach Woody Allen: Statement im Presseheft des Verleihs Orion im Filmverlag, 1985, o.O. o.S.

Anekdoten wie: „Right now the country is not in such great sheap. We are in the middle of a depression. Everybody is very poor.“³⁴¹ Wären die 40er Jahre wie sie tatsächlich ausgesehen haben, Vorbild für diesen Film gewesen, würde dieser Kontrast ungemein stärker ausfallen, doch die Schwierigkeiten der damaligen Zeit stehen nicht im Vordergrund dieser Geschichte, stattdessen wird die damalige Beziehung zwischen Kino und Individuum behandelt. Gerade dadurch wiederum werden sehr wohl einige Alltagsprobleme dieser Menschen und ihrer Zeit anschaulich gemacht.

Als Tom Baxter (Jeff Daniels) in PURPLE ROSE OF CAIRO, dem Film im Film aus der Leinwand des Jewel Kinos zu Cecilia herabsteigt, reagieren die Zuschauer desorientiert und aufgeregt. Eine Frau im Parkett erfasst prompt das Problem: „I saw the movie just last week. This is not what happens. [...] I want what happened in the movie last week happen this week, otherwise what's life all about anyway?“³⁴² Hans Gerhold vermerkt, dass es sich mit der Rezeption von Allens Filmen ganz ähnlich verhält, während MANHATTAN und ANNIE HALL große kommerzielle Kinoerfolge waren, waren es beispielsweise INTERIORS und A MIDSUMMER NIGHT'S SEX COMEDY nicht. Zu sehr hatte sich sein Publikum wohl bereits an die romantischen und lustigen Geschichten rund um den New Yorker Stadtneurotiker gewöhnt. Hans Gerhold schlussfolgert daraus, dass Woody Allen nie ein Autor für die Masse gewesen sei.³⁴³

Was die aufgebrachte Frau aus dem Parkett sagt, spielt auch darauf an, dass die Zuschauer zur damaligen Zeit noch sehr genau wussten, was sie auf der Leinwand sehen würden und ihre Erwartungen dementsprechend gefestigt waren. „In New Jersey anything can happen“³⁴⁴, lautet schließlich eine Erklärung für den ungewöhnlichen Zwischenfall in THE PURPLE ROSE OF CAIRO. Nur in der Welt des von der Kinoleinwand geflüchteten Entdeckers Tom Baxters kommt es nie zu unvorhergesehenen Situationen. „You know where I come from people don't disappoint. They are consistent. They are always reliable.“³⁴⁵, erklärt er seiner Angebeteten Cecilia. Tom Baxter, der schwarz-weiße Filmheld, der von der Leinwand in die Alltagsrealität Cecílias tritt, kennt nur die Welt seines Skripts, zahlt mit Spielgeld, trinkt als Champagner getarnten Ginger Ale und wartet nach einem Kuss ruhig auf das Fade Out. Trotz all dem beschließt Cecilia: I just met a wonderful new

³⁴¹ The Purple Rose of Cairo. Regie: Woody Allen. USA: Orion Pictures. 1985. 22:03'

³⁴² The Purple Rose of Cairo. 25:35'

³⁴³ Vgl. Gerhold, Hans: Woodys Welten. Die Filme von Woody Allen. S. 176

³⁴⁴ The Purple Rose of Cairo. 19:22'

³⁴⁵ The Purple Rose of Cairo. 28:03'

man. He's fictional, but you can't have everything.”³⁴⁶ Woody Allen erklärt ganz passend dazu:

„Reality has no certainty to it. Fantasy is much better than reality. I mean unfortunately we can't live in fantasy, and we're forced to live in this grim reality that we find ourselves in for inexplicable reasons. But one of the many, many appeals of fantasy is that it has got a calming regularity to it [...]“³⁴⁷

So wird Cecilia schließlich von Jeff Daniels, der als Tom Baxter aus der Kinoleinwand hinab ins Publikum tritt, als getreue Zuschauerin für ihre Liebe zum Kino belohnt.³⁴⁸ Am Ende entscheidet sie sich jedoch für die Realität und gegen die Fiktion und so bleibt ihr wieder nur das Kino, das ihr ihre heimlichen Sehnsüchte und Träume vor Augen führt. Und obwohl Allen mit der Idee des Rückzugs aus der Realität in das Filmische sehr sympathisiert, kritisiert er mit *THE PURPLE ROSE OF CAIRO* gleichsam den damaligen Film mit seinem Eskapismus. Bereits in seiner eigenen Kindheit flüchtete er sich in die cinematische Welt, solange, bis er nicht mehr zwischen Realität und Fiktion unterscheiden konnte.³⁴⁹ Der frivole Copacabana Tanzclub und die Ägyptischen Gräber, das große Piano und das weiße Telefon in *PURPLE ROSE OF CAIRO*, all diese hochstilisierte Merkmale machen deutlich, warum Hollywood sich zu dieser Zeit für solch einen Eskapismus entschied: Die Audienz sollte im Kino schlichtweg Ablenkung von ihren Existenzproblemen während der großen Ära der Depression finden.³⁵⁰

„[...] Allen not only blurs the distinction between fact and fiction, but revelingly points out the uncanny extent to which our conception of American history is fashioned by stereotypical media phenomena.”³⁵¹

Wie der von Andrew Sarris als “stylized past masquerading as reality.”³⁵² beschriebene Film *ZELIG* (1983) sind viele der Werke Allens historische Rekonstruktionen, die zwar sehr authentisch wirken, aber nicht weil sie tatsächlichen vergangenen Realitäten entsprechen. “We are haunted not by reality, but by those images we have put in the place of reality.”³⁵³ Dieses Zitat erinnert an Jean Baudrillard,

³⁴⁶ *The Purple Rose of Cairo*. 57:33'

³⁴⁷ Schickel, Richard: *Woody Allen. A Life in Film*. S. 77

³⁴⁸ Vgl. Felix, Jürgen: *Woody Allen. Komik und Krise*. S. 20

³⁴⁹ Frodon, Jean-Michel: *Woody Allen im Gespräch mit Jean-Michael Frodon*. S. 140

³⁵⁰ *Feyerabend, Britta: Seems like old Times. Postmodern Nostalgia in Woody Allens Work*. S. 207

³⁵¹ Wernblad, Annette: *Brooklyn is not Expanding. Woody Allen's comic universe*. S. 102

³⁵² ebd. S. 102 nach Sarris, Andrew: *Woody Allen at the Peak of Parody*. *Village Voice*, July 10, 1983.

³⁵³ ebd. S. 103 nach Boorstin, Daniel J.: *The Image. A guide to Pseudo-Events in America*. N.Y. Harper & Row Publishers, 1961.

dessen Konzept New Yorks nicht ohne Filme vorstellbar ist. „As a visitor, he describes his mode of perception as progressing from the outside to the inside; from the films he has seen, towards the City itself.“³⁵⁴ Wenn Woody Allens Filme also von der Audienz als ein Teil eines authentischen New Yorks gesehen werden, dann nicht weil diese New York kennen, sondern weil diese andere, ähnliche Filme von New York kennen und mit deren Charakteren bereits vertraut sind.³⁵⁵

Richard A. Blake hält gleich am Beginn seines Buches fest: „The challenge for any observers is to bring both the perspective of the outsider and the sensitivity of the insider to the project.“³⁵⁶ und kritisiert genau in diesem Zusammenhang Baudrillard, der in New York in der Rolle eines Außenseiters oder in seinen Worten als „an observant tourist from an alien planet“³⁵⁷ es nicht schaffte, klare Trennungen zwischen der realen Stadt und dem Phantom zu ziehen. Romantische Szenerien der Stadt findet Baudrillard nur in Filmen, die echte Stadt ist für den Europäer jedoch vollkommen fremd und beängstigend. Besucher der Stadt wie er, so erklärt Richard A. Blake, „[...] find the impersonal crowds on the streets intimidating, if not terrifying.“ Doch gerade dies sei das Bild der Stadt, mit dem Touristen oder Filmaudienzen am meisten vertraut seien, erklärt er weiters, während New Yorker verstehen würden, dass die kalte und wahnsinnige Welt, über die sich Baudrillard beschwert zwar irgendwie zu New York gehört, aber ganz bestimmt nicht ihr Leben reflektiert.³⁵⁸ „The concrete and asphalt, the real cab drivers and cocktail waitresses, reside only on the peripheries of the artistic horizon.“³⁵⁹ Für Blake ist auch Woody Allen aus Brooklyn gewissermaßen ein Fremder in New York, den er zum Außenseiter erklärt, als einer, der immer schon mit Sehnsucht von Brooklyn über den Hudson River nach Manhattan blickte.³⁶⁰ Doch das spielt keine besondere Rolle, denn Woody Allen, der seine Filme zum Kunstprodukt erklärt, macht auch aus New York eine einzigartige imaginäre Schöpfung.³⁶¹ So wird die Stadt nicht nur zum Schauplatz des Geschehens, sondern selbstständiger Charakter, der reduziert und typisiert in Szene tritt. Sein Stadtbild ist dabei durch keine andere beliebige Stadt austauschbar.

S. 6

³⁵⁴ ebd. S. 9

³⁵⁵ Vgl. Blake, Richard A.: Street smart: The New York of Lumet, Allen, Scorsese, and Lee. S. 9

³⁵⁶ ebd. S.2

³⁵⁷ ebd. S. 6

³⁵⁸ ebd. S. 36

³⁵⁹ ebd. S. 9

³⁶⁰ ebd. S. 108

³⁶¹ Vgl. Frodon, Jean-Michel: Woody Allen im Gespräch mit Jean-Michael Frodon. S. 30

7. Fazit

In meiner gesamten Arbeit zeigt sich wiederholt, dass die Stadt New York in den Filmen Woody Allens nicht nur den idealen Handlungshintergrund bildet, sondern gleichzeitig einen wichtigen inhaltlichen Anteil hat, ohne den viele seiner Stadtgeschichten schier undenkbar wären.

Allerdings zeigt er von der Stadt nur das, was für eben diese Geschichten wesentlich ist, die meist ein ähnliches Milieu verhandeln wie das, aus dem er selbst, als Angehöriger einer weißen oberen Mittelschicht mit jüdischen Wurzeln, stammt. Die Tatsache, dass er von der Stadt wenige und meist die gleichen Facetten nur leicht abgewandelt zeigt, ist ein Grundcharakteristikum aller seiner Filme, eines das nicht nur hohen Wiedererkennungswert, sondern auch eine sehr bestimmte Erwartungshaltung beim Publikum geschaffen hat. Dabei sind es gerade die markantesten ästhetischen Gesichtspunkte die New York als die größte Amerikanische Metropole besitzt, die Vielschichtigkeit der verschiedensten Viertel, ihrer Bewohner und die überwältigenden Dimensionen von Verkehr und Konsumangeboten auf den Straßen Manhattans, die in Woody Allens Filmen nicht vorkommen. Er konzentriert sich stattdessen meist ausschließlich auf das privilegierte Milieu Intellektueller und Künstler zwischen Central Park und East River, deren alltägliches Leben er oft parodiert. Diese Stadtbewohner leben in seinen Filmen mehr in einem Dorf als in einer Millionenmetropole, isoliert von den neuen kommerziellen Einflüssen der Stadt, den Werbebannern, Videoleinwänden, zahlreichen Retail Ketten wie Starbucks und Mc Donalds und selbst der Metro, die es immerhin seit 1905 gibt. Auch ist sein Werk gekennzeichnet von einer hartnäckigen Abneigung gegen Los Angeles und die dortige Film- und Fernsehindustrie, wiewohl er zugibt stark von den Filmen aus der goldenen Ära Hollywoods profitiert zu haben.

Mit der Figur des "Stadtneurotikers" schuf er seinen persönlichen gebrochenen Helden, einen "Antihelden" gegenüber dem klassischen Amerikanischen Filmhelden, einem der New York über alle Maßen verehrt und Los Angeles verachtet. Der Stadtneurotiker ist maßgeblich von Allens eigenen Anschauungen, Einstellungen und Meinungen gezeichnet und wird häufig auch von ihm selbst in seinen Filmen verkörpert. Dennoch muss man den Autor und Regisseur nach wie vor unbedingt von seiner dargestellten Figur trennen. Jedoch ist es allgemein interessant zu beobachten, wie sehr sich der Filmemacher in seine Werke mit einbringt. Bemerkenswert ist dabei, dass sich Allen in New York eine völlig unabhängige und in der Amerikanischen Filmlandschaft einzigartige Produktionsweise zugelegt hat, in welcher er seine Filme mit seinem Leben in der Großstadt, seinen Eindrücken, Ansichten und Erfahrungen verknüpft.

Was New York für seine Filme so reizvoll macht, liegt verborgen in seinen Kindheitserinnerungen und in der Darstellung Manhattans in einem bestimmten, klassischen amerikanischen Kino. Wie er New York in seinen Filmen darstellt, reflektiert vor allem seine ganz persönlichen Erinnerungen, Empfindungen und Eindrücke einer längst vergangenen, überwiegend imaginierten Stadt.

„Die Einbettung in eine eher filmische als reale Raum-Zeit und die altmodische Färbung dieses Universums unterstreichen Woody Allens Position: weder die Chronisten des Alltagslebens noch die Journalisten oder Soziologen, sondern die des Moralisten.“³⁶²

Aus diesem Grund spielen auch viele Szenen in der Umgebung, die ihm aus seinem privaten Leben bereits vertraut ist, den Lokalen, die er selbst gerne besucht und die inzwischen auch aus vielen anderen Filmen bekannt sind, wie dem Carnegie Deli, Elain's und Empire Diner und den Straßen und Plätzen die er längst kennt, wie der 5th Avenue und Park Avenue, dem Greenwich Village und Central Park.

Zudem gibt es in seinen Filmen viele formale Wagnisse, die er sich im wesentlichen von europäischen Filmemachern wie François Truffaut, Jean Renoir, Federico Fellini und Ingmar Bergman ausgeliehen hat und über die er sagt:

“The directors I respond to so much are personal filmmakers, and they seem to have their work intimately connected with their lives”

Genau das selbe trifft auch Woody Allen zu, was unter anderem dazu führte, dass seine Filme insgesamt weniger als amerikanisch, sondern viel mehr als europäisch empfunden werden und sein New York eher an Städte wie London, Barcelona, Wien, Stockholm oder Paris, als an die größte Amerikanische Millionenmetropole erinnert.

Woody Allens New York ist eine Stadt, die nur auf der Kinoleinwand existiert und die aus einem Zusammenspiel von filmischen Eindrücken und Eindrücken aus der Wirklichkeit entstanden ist.

„It has been said, that if I have one big theme in my movies, it's got to do with the difference between reality and fantasy. It comes up very frequently in my films. I think what it boils down to, really, is that I hate reality. And, you know, unfortunately it's the best place where we can get a good steak dinner. I think it comes from my childhood where I constantly escaped into the cinema.“³⁶³

³⁶² Frodon, Jean-Michel: Woody Allen im Gespräch mit Jean-Michael Frodon S. 180

³⁶³ Björkman, Stig; Woody, Allen: Woody Allen on Woody Allen. In conversation with Stig Björkman. N.Y.: Grove Press, 1994. S. 50

Für Woody Allen garantiert die Welt des Kinos eine Gleichmäßigkeit und Bestimmtheit, die wir in unserem Alltag oft vermissen, doch kritisiert er in seinen Filmen diese Welt auch, das Starsystem und die vom Kino vorgegaukelten Werte und Idealvorstellungen.

Richard Schickel nennt Woody Allen am Ende seines Buches *Woody Allen: A life in Film* in seinem Nachwort:

„[...] a great and serious comic artist, telling the truth – well, anyway, some significant truth – about his time and his place and, yes, about certain ineluctable aspects of – forgive the pompous phrase – „the human condition. [...]“³⁶⁴

Oder um es anders zu formulieren, sagt Colin McArthur, entstünde viel Wahrheit im Blickwinkel der Kunst, statt ausschließlich aus der Realität und tatsächlich käme der Impuls, Filme zu machen, genauso vom Einfluss anderer Filme, als auch aus dem, was tatsächlich um den Filmemacher herum passiert.³⁶⁵

„Think of Florence, Paris, London, New York. Nobody visiting them for the first time is a stranger, because he's already visited them in paintings, novels, history books, and films.

But if a city hasn't been used by an artist not even the inhabitants live there imaginatively.“³⁶⁶

Zur selben Zeit, erklärt er, ist das Filmen jedes Raumes eine Produktion eines Diskurses und abhängig von vorangegangenen Diskursproduktionen sowie auch von Verbindungen mit der realen Welt.

All das betrifft nicht nur die Darstellung filmischer Räume sondern auch die Vorstellung, die wir als Kinobesucher von eben diesen haben. Wenn wir New York sagen, haben wir das Bild einer Stadt vor Augen, die es als solche gar nicht gibt, sondern die wir aus all unseren Eindrücken und unserem Wissen zusammenfassen.

Dabei ist bemerkenswert, dass gerade die Filme von Woody Allen, die überhaupt nicht in das Bild der populären medialen Repräsentationen New Yorks passen, insbesondere nach den Ereignissen von 9/11 immer noch so stark mit der Stadt in Verbindung gebracht werden.

Das zeigt, ob nun "die Welt Woody Allens" irgendwo in der Stadt verborgen wirklich existiert oder nicht ist letztendlich überhaupt nicht wichtig. Wichtig ist, dass es sich um eine Kunstschöpfung

³⁶⁴ Schickel, Richard: *Woody Allen. A Life in Film.* S. 179

³⁶⁵ David Clark B.: *The Cinematic City.* S.40

³⁶⁶ Colin McArthur: *Chinese Boxes and Russian Dolls.* In: David Clark B.: *The Cinematic City.* S. 19 nach Gray, Alasdair : *Roman Lanark: A Life in 4 Books.* S. 243

handelt und aus diesem Grund keine Forderung bestehen kann, die städtische Realität getreu abzubilden. Als solche unterliegt New York ihren eigenen Regeln, Kriterien und Ansprüchen, die der Filmemacher ausschließlich sich selbst stellt. Auf dieser Grundlage kann man nicht bestreiten, dass Woody Allen ein außergewöhnliches künstlerisches Portrait der Stadt geschaffen hat. Schließlich, und damit gibt es doch eine ganz eindeutige Verbindung zwischen ihm und seinem berühmten Stadtbewohner aus MANHATTAN, geht es ihm hier ganz genau so wie seiner Filmfigur: „He adored New York City. He idolized it all out of proportion.“

Literaturliste

- Albrecht, Donald; Neumann, Dietrich: Film architecture: Set designs from Metropolis to Blade Runner. München: Prestel, 1996.
- Allemann, Richard: New York: The Movie Lover's Guide: The Ultimate Insider Tour of Movie New York. N.Y.: Perennial Library, 1988.
- AlSaiyad, Nezar: Cinematic Urbanism. A History of the Modern from Reel to Real. N.Y., London: Routledge, 2006
- Andersen, Thom; Ofner, Astrid et al.: Los Angeles eine Stadt im Film. Eine Retrospektive der Viennale und des Österreichischen Filmmuseums, 5. Oktober bis 5. November 2008. Wien: Schüren Verl., 2008.
- Arnheim, Rudolf: Anschauliches Denken: Zur Einheit von Bild und Begriff. Aufl. 7. Köln: DuMont, 1996 (Übers. Arnheim, Rudolf: Visual thinking. Berkeley, Calif.: Univ. of California Press, 1972.)
- Barthes, Roland: Mythologies. N.Y.: Noonday Press, 1972. (Übers. Lavers, Anette: Mythologies. Paris: Ed. du Seuil, 1957.)
- Baudrillard, Jean: America. Aufl. 10. London: Verso, 1999. (Übers. Turnler, Chris: Amérique. Paris: Grasset, 1986)
- Belton. John: American Cinema/Amerikan Culture. Aufl. 3. Boston: McGraw-Hill, 2009
- Bert, Cardullo: Woody Allen, or Artificial Exteriors. On the film career of Woody Allen. The Hudson Review Vol. 50, No. 2., 1997.
- Björkman, Stig; Woody, Allen: Woody Allen on Woody Allen. In conversation with Stig Björkman. N.Y.: Grove Press, 1993.
- Blake, Richard Aloysius: Street smart: The New York of Lumet, Allen, Scorsese, and Lee. Lexington: Univ. Press of Kentucky, 2005.
- Burns, Ric; Sanders, James et al: New York. Die Illustrierte Geschichte von 1609 bis Heute. München: Frederking und Thaler, 2005. (New York: An illustrated history. N.Y. : Knopf: Random House, 2003.)
- Caves, Roger W.: Encyclopedia of the City. London / New York: Routledge, 2005.
- Clark, David B.: The Cinematic City. London: Routledge, 1997. S. 21
- Dallmann, Antje: ConspiraCity New York. Grossstadtbetrachtung zwischen Paranoia und Selbstermächtigung. Heidelberg: Univ. Verl. Winter, 2009.
- Dear, Michael J.: The postmodern urban condition. Oxford: Blackwell, 2000.
- Desser, David; Friedman, Lester D.: American-Jewish filmmakers: Traditions and trends. Urbana: Univ. of Illinois Press, 1993.
- Dixon, Wheeler-Winston: Visions of the Apocalypse. Spectacles of Destruction in American Cinema. London / New York: Wallflower Press, 2003.
- Dixon, Wheeler-Winston: Film and television afer 9/11. Carbondale: Southern Illinois Univ. Press, 2004.
- Döring, Jörg; Thielmann, Tristan: Spatial Turn: Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften. 2. Aufl. Bielefeld: Transcript Verl., 2008.
- Felix, Jürgen: Woody Allen. Komik und Krise. 3 Aufl. Marburg: Hitzeroth, 1992.

- Feyerabend, Britta: Seems like old Times. Postmodern Nostalgia in Woody Allens Work. Heidelberg: Univ. Verl. Winter, 2009.
- Frodon, Jean-Michel: Woody Allen im Gespräch mit Jean-Michael Frodon. Zürich: Diogenes, 2005. (Übers. Aumüller, Uli: Conversation avec Woody Allen : d'après les entretiens parus dans "Le Monde". Paris: Pion, 2000.)
- Fröhlich, Helmut: Das neue Bild der Stadt. Filmische Stadtbilder und alltägliche Raumvorstellungen im Dialog. Stuttgart: Steiner, 2007.
- Gerhold, Hans: Woodys Welten. Die Filme von Woody Allen. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verl., 1991.
- Gray, Alasdair: Roman Lanark: A Life in 4 Books. Edinburgh: Canongate, 1981
- Halle, David: New York and Los Angeles. Politics, Society, and Culture: A Comparative View. Chicago: Univ. of Chicago Press, 2003.
- Hess-Lüttich, Ernest W. B.: Autoren, Automaten, Audiovisionen. Neue Ansichten der Medienästhetik und Tele-Semiotik. Wiesbaden: Westdt. Verl., 2001.
- Häussermann, Hartmut; Siebel, Walter: Neue Urbanität. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987.
- Kael, Pauline: Sitting out in Los Angeles. In: The Man from Dream City. When the Lights Go down. N.Y.: Holt Rinehart Winston, 1975.
- Kael, Pauline: When Mayor Lindsay began his efforts to attract the movie production business. In: For Keeps: 30 Years at the Movies. N.Y.: Dutton, 1994.
- Katz, Chuck: Manhattan on films: Walking tours of Hollywood's fabled front lot. N.Y.: Limelight Editions, 1999.
- Lanz, Peter: Woody Allen. Bergisch-Gladbach: Bastei Lübbe, 1980.
- Lax, Eric: Woody Allen. A biography. N.Y.: Knopf, 1991.
- Lax, Eric: Woody Allen and his Comedy. London: Elm Tree Books, 1976.
- Lynch, Kevin: Das Bild der Stadt. Basel, Birkhäuserverlag, 2007.
- Majchrzak, Holger: Von Metropolis bis Manhattan. Inhaltsanalysen zur Großstadtdarstellung im Film. Bochum: Brockmeyer, 1989.
- Mennel, Barbara: Cities and Cinema. London: Routledge, 2008.
- McWilliams Carey: Southern California country: an island on the land. N.Y.: Duell, Sloan & Pearce, 1946.
- Möbius, Hanno; Vogt, Guntram: Drehort Stadt. Das Thema "Großstadt" im Deutschen Film. Marburg: Hitzeroth, 1990.
- Nowell-Smith, Geoffrey: Geschichte des internationalen Films. Stuttgart: Metzler, 1998. (Übers. Book, Hans-Michael et al.: The Oxford history of world cinema. Oxford: Oxford Univ. Press. 1996.)
- Oswald, Franz; Schuller, Nicola: Neue Urbanität: Das Verschmelzen von Stadt und Landschaft. Zürich ETH: Gta, 2003.
- Sanders, James: Scenes from the City: Filmmaking in New York 1966-2006, N.Y.: Rizzolini International Publikations, 2006
- Schickel, Richard: Woody Allen. A Life in Film. Chicago: Dee, 2003.
- Schulz, Bernd: Was Sie schon immer über Woody Allen wissen wollten. Hamburg, Zürich: Rasch und Röhrig, 1987.
- Sennett, Richard: Civitas: Die Großstadt und die Kultur des Unterschieds. Berlin: Berliner Taschenbuch-Verl., 2009. (Übers. Kaiser, Reinhard: The conscience of the eye. The design and social life of cities. New York: Knopf: Random

House, 1990.)

Shiel, Marc; Fitzmaurice, Tony: *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*. Oxford, UK: Blackwell, 2001.

Shiel, Mark; Fitzmaurice, Tony: *Screening the City*. London: Verso, 2003.

Siebel, Walter: *Was macht eine Stadt urban: Zur Stadtkultur und Stadtentwicklung*. Oldenburg: Bibliotheks- und Informationssystem der Universität, 1994.

Sklar, Robert: *Movie Made America*. New York: Vintage Books, 1994.

Tieber, Claus: *Schreiben für Hollywood: Das Drehbuch im Studiosystem*. Wien: LIT, 2008.

Warf, Barney; Arias, Santa: *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*. London: Routledge, 2009.

Wernblad, Annette: *Brooklyn is not Expanding. Woody Allen's comical universe*. Rutherford: Fairleigh Dickinson Univ. Press, 1992.

Westendorf, Reinhard: *Kino der Enthüllungen. Mediale Rekurse im Filmschaffen Woody Allens*. Coppingrave: Coppi-Verl., 1995.

Woody Allen. (Hrsg.): *Alles von Allen: Storys, Szenen, Parodien*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2003.

Filmographie Woody Allen, USA*

- 1971 *Bananas* 82'
- 1972 *Play it Again, Sam* (Regie: Herbert Ross)
- 1973 *Sleepers* 89'
- 1977 *Annie Hall* 93'
- 1978 *Interiors* 93'
- 1979 *Manhattan* 96'
- 1980 *Stardust Memories* 89'
- 1982 *A Midsummer Night's Sex-Comedy* 88'
- 1983 *Zelig* 79'
- 1984 *Broadway Danny Rose* 84'
- 1985 *The Purple Rose of Cairo* 82'
- 1986 *Hannah and Her Sisters* 103'
- 1987 *Radio Days* 88'
- 1987 *September* 82'
- 1988 *Another Woman* 81'
- 1989 *New York Stories: Oedipus Wrecks* (1:16:18' – 1:53:40')
- 1990 *Crimes and Misdemeanors* 104'
- 1990 *Alice* 102'
- 1991 *Shadows and Fog* 85'
- 1992 *Husbands and Wives* 108'
- 1993 *Manhattan Murder Mystery* 104'
- 1994 *Bullets Over Broadway* 98'
- 1995 *Mighty Aphrodite* 95'
- 1996 *Everyone Says I Love You* 101'
- 1997 *Deconstructing Harry* 96'
- 1998 *Celebrity* 113'
- 1999 *Sweet and Lowdown* 95'
- 2000 *Small Time Crooks* 94'
- 2001 *The Curse of The Jade Scorpion* 103'
- 2002 *Hollywood Ending* 112'
- 2003 *Anything Else* 108'
- 2004 *Melinda and Melinda* 99'

2009 *Whatever Works* 92'

* Auflistung der für diese Arbeit relevanten Filmen von Woody Allen, siehe
<http://www.imdb.com/name/nm0000095/filmyear> Zugriff: 14.02.2011

Dokumentationen

- 1994 *Artgenossen: Immer wieder Manhattan - Woody Allen im Gespräch mit Melvin Bragg*. VHS. Regie: Wattis Nigel. o.O.: South Bank Show u. a. 46'
- 2002 *Der Neurosenplücker - Woody Allen und seine Filme*. Regie: Richard Schickel. USA, AT: DreamWorks u.a. SKG. 90'

Filmographie allgemein

- 1901 *What Happened On Twenty-Third Street*. Regie: o.A. USA: Edison Manufacturing Company. 1'
- 1906 *The Tunnel Workers*. Regie und Kamera: F. A. Dobson. USA: American Mutoscope & Biograph. 9'
- 1927 *New York*. Regie: Luther Reed. USA: Famous Players-Lasky Corporation. 70'
- 1927 *Berlin. Die Symphonie der Großstadt*. Regie: Walter Ruttmann. D: Deutsche Vereins-Film u.a. 65'
- 1927 *Sunrise*. Regie: F.W. Murnau. USA: Fox Film Corporation. 94'
- 1927 *Metropolis*. Regie: Fritz Lang. D: Universum Film (UFA). 135'
- 1928 *Lights of New York*. Regie: Bryan Foy. USA: Warner Bros. u.a. 57'
- 1936 *Swing Time*. Regie: George Stevens. USA: RKO Radio Pictures. 103'
- 1945 *Lost Weekend*. Regie: Billy Wilder. USA: Paramount Pictures 101'
- 1947 *Miracle on 34th Street*. Regie: George Seaton. USA: Twentieth Century Fox. 96'
- 1948 *Naked City*. Regie: Jules Dassin. USA: Hellinger Productions. 96'
- 1954 *Rear Window*. Regie: Alfred Hitchcock. USA: Paramount Pictures u.a. 112'
- 1955 *The Seven Year Itch*. Regie: Billy Wilder. USA: Twentieth Century Fox 105'
- 1961 *Breakfast at Tiffany's*. Regie: Blake Edwards. USA: Jurow-Shepherd. 115'
- 1961 *West Side Story*. Regie: Robert Wise, Jerome Robbins USA: Mirsih Corporation u.a. 152'
- 1968 *Rosemary's Baby*. Regie: Roman Polański. USA: William Castle Productions. 136'
- 1969 *Midnight Cowboy*. Regie: John Schlesinger USA: Florin Productions u.a. 1969. 113'
- 1970 *The out of towners*. Regie: Arthur Hiller USA: Jalem Productions. 98'
- 1971 *The Panic in Needle Park*. Regie: Jerry Schatzberg. USA: Gadd Productions u.a. 101'
- 1971 *Klute*. Regie: Alan J. Pakula. USA: Gus Productions u.a. 114'
- 1971 *French Connection*. Regie: William Friedkin. USA: Schine-Moore Productions 104'
- 1972 *The Godfather*. Regie: Francis Ford Coppola. USA: Alfran Productions u.a. 175'
- 1974 *Death Wish*. Regie: Michael Winner. USA: Paramount Pictures u.a. 93'
- 1975 *Dog Day Afternoon*. Regie: Sidney Lumet. USA: Artists Entertainment Complex 125'
- 1976 *Next Stop Greenwich Village*. Regie: Paul Mazursky. USA: Twentieth Century Fox. 111'
- 1976 *Taxi Driver*. Regie: Martin Scorsese. USA: Columbai Pictures Corpoation u.a. 113'
- 1976 *Silent Movie*. Regie: Mel Brooks. USA: Crossbow Productions. 87'
- 1977 *Saturday Night Fever*. Regie: John Badham USA: Robert Stigwood Organization (RSO) 118'
- 1978 *Un Married Woman*. Regie: Paul Mazursky. USA: Twentieth Century Fox. 124'
- 1979 *The Warriors*. Regie: Walter Hill USA: Paramount Pictures. 92'
- 1979 *Hair*. Regie: Regie: Miloš Forman USA: CIP Filmproduktion GmbH 121'
- 1981 *Wolfen*. Regie: Michael Wadleigh. USA: Orion Pictures Corporation u.a.115'
- 1985 *Back to the Future*. Regie: Robert Zemeckis. USA: Universal Pictures. 116'
- 1987 *The Pick-up Artist*. Regie: James Toback. USA: Twentieth Century Fox u.a. 81'
- 1986 *Crocodile Dundee*. Regie: Peter Faiman AUS: Rimfire Films.93'
- 1986 *Ferris Buller's Day Off*. Regie: John Hughes. USA: Paramount Pictures. 103'
- 1989 *Sex, Lies and Videotape*. Regie: Steven Soderbergh. USA: Outlaw Productions u.a. 100'
- 1989 *Batman*. Regie: Tim Burton. USA, UK: Warner Bros. 126'
- 1989 *New York Stories*. Regie: Woody Allen, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese. USA: Touchstone Pictures. 124'
- 1989 *When Harry Met Sally*. Regie: Rob Reiner. USA: Castle Rock Entertainment u.a. 96'
- 1994 *Pulp Fiction*. Regie: Quentin Tarantino. USA: A Band Apart u.a 154'

- 1996 *Independence Day*. Regie: Roland Emmerich. USA: Twentieth Century Fox .145'
- 1997 *Boogie Nights*. Regie: Paul Thomas Anderson. USA: New Line Cinema u.a. 155'
- 2001 *A.I. Artificial Intelligence*. Regie: Steven Spielberg. USA: Warner Bros u.a. 146'
- 2002 *Spiderman*. Regie: Sam Raimi. USA: Columbia Pictures Corporation u.a. 121'
- 2002 *The Time Machine*. Regie: Simon Wells USA: Warner Bros u. a. 96'
- 2007 *I am Legend*. Regie: Francis Lawrence. USA: Warner Bros u.a. 101'
- 2008 *Cloverfield*. Regie: Matt Reeve. USA: Paramount Pictures. 85'
- 2009 *New York, I Love You*. Regie: Jiang Wen, Mira Nair, Shunji Iwai, Yvan Attal, Brett Ratner, Allen Hughes, Shekhar Kapur, Natalie Portman, Fatih Akin, Joshua Marston, Randy Balsmeyer. International: Vivendi Entertainment u.a. 103'
- 2009 *The Taking of Pelham 1 2 3*. Regie: Tony Scott. USA, UK: Columbia Pictures 106'
- 2009 *Mery und Max*. Regie: Adam Elliot. AUS: Melodrama Pictures. 80'
- 2010 *Greenberg*. Regie: Noah Baumbach. USA: Scott Rudin Productions u.a. 107'
- 2010 *Das Leben ist zu lang*. Regie: Dani Levy. D: Warner Bros. 86'
- 2010 *Inception*. Regie: Christopher Nolan. USA: Warner Bros. Legendary, Syncopy. 148'

Zeitungsartikel:

New York ist immer noch New York. In: Spiegel Online (Panorama). Stand: 19. 09. 2001.

URL: <http://www.spiegel.de/panorama/a-157941.html>

Zugriff: 29. 09. 2010.

Verena Lueken: Bilder einer Stadt. Das ist New York. In: FAZ.NET (Feuilleton). Stand: 28. 10. 2010.

URL:

<http://mobil.faz.net/Rub8A25A66CA9514B9892E0074EDE4E5AFA/Doc~E0A5E6AA369A44BBE9C5A2AA7872EEC4C~ATpl~Epartner~Ssevenval~Scontent.xml>

Zugriff: 05.10.10

Marc Pitzke: Filmstadt New York. Hollywoods grösste Hassliebe. In: Spiegel Online (Kultur). Stand: 22.10.2006.

URL: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,443813,00.html>

Zugriff: 21. 10. 2010.

Susan Vahabzadeh: Neurosenstolz. In: Süddeutsche.de.(Kino). Stand: 01. 04. 2010.

URL: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/im-kino-greenberg-neurosenstolz-1.21190>

Zugriff: 17. 12. 2010

Behrisch, Sven : Am Weltmittelpunkt. In: Zeit Online (Kultur). Stand: 01.04.2009.

URL: <http://www.zeit.de/2009/14/Saul-Steinberg>

Zugriff: 15. 01. 2011.

Meier, Philipp : Der witzigste Künstler der Welt. Eine Retrospektive zu Saul Steinberg im Kunsthaus Zürich. In: NZZ Online (Kultur). Stand: 23.08.2008.

URL: http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/zuercher_kultur/der_witzigste_kuenstler_der_welt_1.813639.html

Zugriff 15.01.2011.

Onlinequellen:

<http://www.spiegel.de/panorama/a-157941.html>

Zugriff: 29. 09. 2010.

http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/D?papr:1:/temp/~ammem_XUw1

Zugriff: 03. 10. 2010.

[http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/h?ammem/papr:@field\(NUMBER+@band\(lcmp002+20761s1\)\)](http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/h?ammem/papr:@field(NUMBER+@band(lcmp002+20761s1)))

Zugriff: 03.10. 2010

www.sandammeer.at/rez10/joyce-prosa.htm

Zugriff: 26. 10. 2010

http://www.containerwelt.info/pdf/Foucault_AndereRaume.pdf

Zugriff: 30.11. 2010.

URL: <http://nymag.com/nymetro/news/people/features/2415/>

Zugriff: 31. 1. 2010.

http://www.carnegiedeli.com/press_media.php

Zugriff: 31. 1. 2010.

<https://bersarin.wordpress.com/tag/woody-allen/>

Zugriff: 31. 1. 2010.

<http://socio.ch/sim/verschiedenes/1903/grossstaedte.htm>

Zugriff: 30. 10. 2010.

http://www.askmen.com/celebs/men/entertainment_200/218_woody_allen.html

Zugriff: 15. 12. 2010.

<http://www.sueddeutsche.de/kultur/im-kino-greenberg-neurosenstolz-1.21190>

Zugriff: 17. 12. 2010.

<http://news.orf.at/stories/2009798/2009797/>

Zugriff: 18. 12. 2010.

http://www.saulsteinbergfoundation.org/gallery_24_viewofworld.html

Zugriff: 15.01.2011.

http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/zuercher_kultur/der_witzigste_kuenstler_der_welt_1.813639.html

Zugriff: 15.01.2011.

Bildverzeichnis

Abb. 1. Interior, N.Y. Subway 14th St. to 42nd St. American Mutoscope & Biograph. 1905. 3:37'(part 1) / 2:41' (part 2) 5, 59' Quelle: [http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/h?ammem/papr:@field\(NUMBER+@band\(lcmp002+20761s1\)\)](http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/h?ammem/papr:@field(NUMBER+@band(lcmp002+20761s1))) Zugriff: 03.10. 2010.

Abb. 2. Grafik: Theory of FilmSpace. Quelle: Dear, Michael J.: The postmodern urban condition. Oxford: Blackwell, 2000S. 187

Abb. 3. Die äußere Gestalt von Boston entsprechend den Aufzeichnungen geschulter Beobachter. 2. Übersichtsplan der Bostoner Halbinsel. 3. Das Boston, das jedermann kennt. Quelle: Lynch, Kevin: Das Bild der Stadt. Basel, Birkhäuserverlag, 2007. S. 19

Abb. 4. Hanna and Her Sisters. Quelle: DVD. Regie: Woody Allen. USA: Orion Pictures.1986. 20:42'

Abb. 5. Manhattan Murder Mystery. Quelle: DVD. Regie: Woody Allen. USA: TriStar Pictures. 1993. 48:53'

Abb. 6 Manhattan. Quelle: DVD. Regie: Woody Allen. USA: Jack Rollins-Charles H. Joffe. 1979. 27:59'

Abb. 7. Anything Else. Quelle: DVD. Regie: Woody Allen. USA: DreamWorks SKG. 2003. 1:00:29'

Abb. 8. Annie Hall. Quelle: DVD. Regie: Woody Allen. USA: Jack Rollins-Charles H. Joffe. 1977. 1:09:24'

Abb. 9. Annie Hall. Quelle: DVD. Regie: Woody Allen. USA: Jack Rollins-Charles H. Joffe. 1977. 45:05'

Abb. 10. View of the World from 9th Avenue. Quelle: Cover drawing for The New Yorker. Saul Steinberg.
March 29, 1976. URL: http://www.saulsteinbergfoundation.org/gallery_24_viewofworld.html
Zugriff: 15.01.2011

Abstact

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Darstellung der Stadt New York in den filmischen Werken von Woody Allen. Dabei steht die Frage nach der Bedeutung von urbanen Räumen und Urbanität für den Autor und Regisseur und seine Werke im Vordergrund.

Auch die Frage, welche der Professor und Geograph Michael J. Dear in seiner *Theory of Filmspace* stellt, ist für diese Arbeit wesentlich: „[...] how does one read the city in an age when the urban grows increasingly to resemble televisual and cinematic fantasy?“ Im weiteren Verlauf der Arbeit stimme ich Kevin Lynch zu, welcher herausfand, dass heute das reale und imaginierte Bild der Stadt sehr nahe beieinander liegen und so nie vollkommen isoliert voneinander betrachtet werden können. Auf die Filme von Woody Allen bezogen, ist es besonders interessant, dieses Thema genauer zu untersuchen. Seine Werke sind voller Referenzen zu bestimmten Filmen der goldenen Jahre Hollywoods und Bezügen zum Kino und Filmischen im Allgemeinen. Dabei entsprechen seine Filme nicht den bekannten aktuellen Repräsentationen der Stadt, sondern lehnen sich sowohl durch die Themen, als auch durch die Ästhetik an vergangene filmische Stile und Genres an. Er begeht dabei in seinen Filmen durch zahlreiche Verweise auf europäische Filmemacher auch formale Wagnisse, die im Amerikanischen Film ungewohnt sind. Nicht nur aus diesen Gründen nehmen seine Filme in der Amerikanischen Filmlandschaft eine absolute Sonderstellung ein. Im Zuge dieser Arbeit stellt sich auch die Frage nach filmsichen Stereotypen und wie sehr sich Woody Allens Werke von diesen abgrenzen. Er schafft im Gegenzug seinen eigenen "Antihelden", den komisch, nervösen Stadtneurotiker. Dieser überaus stolze Bewohner Manhattans liebt New York und verachtet Los Angeles, ein Thema, welches das gesamte Werk des Regisseurs prägt. Aus diesem Grund widmet sich ein Teil der vorliegenden Arbeit auch den (Stadt)landschaftlichen Gegensätzen zwischen New York und Los Angeles. Schlussendlich stellt sich die Frage, welche Rolle Woody Allens Filme, einer historisch filmischen Generation treu, im New York von heute spielen können.

Curriculum Vitae

• Persönliche Daten

Vorname(n) / Nachname Daniela Karin Raffl
Geburtsdatum 04. 10. 1984

• Studium

seit 10/2005 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
Schwerpunkt: Cultural Studies & Popular Culture

• Auslandsaufenthalte

01/2009 – 12/2009 Gaststudentin an der Stockholm University
Cinema Studies, Cultural Studies, Famous works of English Literature

09/2009 – 12/2009 Forschungsaufenthalt für Diplomarbeit „Die Darstellung der Stadt New York in den
Filmen von Woody Allen“ in Manhattan, New York

• Schulbildung

09/2000 - 06/2005 Höhere Technische Lehranstalt für Grafik & Kommunikationsdesign, Innsbruck

• Weiterbildung und Zusatzqualifikationen

05/2008 – 7/2008 Kostüm und Maske für STUTHE. Studierende -Theater, Wien
Produktion "Schlaf Kindlein Schlaf" nach Ken Kesey

08/2008 – 09/2008 Regie Hospitantz am Vorarlberger Landestheater, Bregenz
Produktion "Amphitryon" von Heinrich von Kleist

07/2009 Sommerkurs "Cultural Theory and the Documentary Film"
Department für Cinema Studies, Stockholm

06.09.-10.09. / 2010 Sommerakademie für Kulturmanagement "Do the right thing" Internationales
Kulturmanagement, Wien