
BACHELORARBEIT

Herr

Dominique Preuße

**Woody Allen in Europa -
Verlust der künstlerischen
Identität?**

2012

Fakultät: Medien

BACHELORARBEIT

Woody Allen in Europa – Verlust der künstlerischen Identität?

Autor:
Herr Dominique Preuße

Studiengang:
Film und Fernsehen

Seminargruppe:
FF09s1-B

Erstprüfer:
Prof. Peter Gottschalk

Zweitprüfer:
Dipl. - Journ. Katrin Kramer

Einreichung:

Berlin, 07.07.2012

BACHELOR THESIS

Woody Allen in Europe – The Loss of Artistic Identity?

author:

Mr. Dominique Preuße

course of studies:

Film and Television

seminar group:

FF09s1-B

first examiner:

Prof. Peter Gottschalk

second examiner:

Dipl. - Journ. Katrin Kramer

submission:

Berlin, 7 July 2012

Bibliografische Angaben

Preuße, Dominique:

Woody Allen in Europa – Verlust der künstlerischen Identität?

Woody Allen in Europe – The Loss of Artistic Identity?

69 Seiten, Hochschule Mittweida, University of Applied Sciences,
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2012

Referat

Die Bachelorarbeit thematisiert Woody Allens Gang nach Europa. Es wird ein Vergleich zwischen seinem New Yorker Werk der 70er-Jahre bis 2004 und seinem Europa-Werk von 2005 bis 2008 gezogen. Die Analyse bezieht sich dabei zum einen auf das Frauenbild, zum anderen auf die Gestaltung von Bild und Ton.

Anhand der ermittelten Ergebnisse wird erörtert, ob und inwiefern Woody Allen seinen Auteurstatus und damit seine künstlerische Identität in Europa verloren hat.

Vorwort

Eine filmische Analyse über Woody Allen durchzuführen, ist eine herausfordernde wie lohnenswerte Aufgabe. Es gibt viel Literatur über ihn, aber die Anzahl der Erörterungen über bildsprachliche Aspekte oder das Frauenbild laufen gegen Null.

Da ich mich innerhalb meines Studiums viel mit der feministischen Filmtheorie beschäftigt habe, war es eine großartige Möglichkeit für mich, meine Kenntnisse für eine Analyse der Allen-Filme zu nutzen. Da der Fokus dieser Arbeit nicht nur auf dem Frauenbild des Regisseurs liegt, sondern vielmehr auch auf der Frage nach Allens künstlerischer Identität, konnten nur einige Argumente der feministischen Filmtheorie berücksichtigt werden. Schließlich wollte ich auch weitere Aspekte untersuchen, die alle zusammen fundierter Aufschluss geben können, ob Allen seine künstlerische Identität verloren hat oder nicht.

Insgesamt kann das Theoretisieren eines künstlerischen Werks nie vollkommen zufrieden stellen. Zu viel ist gerade beim Filmemachen vom Zufall abhängig. Ich kann nicht sagen, ob Kate Winslet der Figur Nola Rice eine andere Richtung gegeben hätte¹. Wenn Kate Winslet und nicht Scarlett Johansson die neue Muse geworden wäre, hätte sich das Frauenbild eventuell anders entwickelt.

Ich habe daher versucht, in meinen Ausführungen stets mittels filmwissenschaftlicher Analyse die Veränderung aufzuzeigen. Eine Interpretation eines Werks, wie ich sie vorgenommen habe, bleibt jedoch stets subjektiv. Darüber hinaus finde ich, dass auch der Regisseur selbst sein Werk nicht objektiv erklären kann. Ein Film drückt immer Mentalitäten und Stimmungen aus, derer sich der Filmemacher nicht zwingend bewusst ist. Der Film „verselbstständigt“ sich sozusagen. Darin liegt letztendlich auch die Qualität und Ausdruckskraft des filmischen Werks eines Auteurs.

¹ Kate Winslet wurde zunächst für die Rolle der Nola Rice gecastet, musste den Dreh jedoch aus privaten Gründen absagen. Scarlett Johansson ersetzte sie, woraufhin Allen die ursprünglich britische Rolle zu einer amerikanischen umschrieb. (vgl. Garfield 2004, <http://www.guardian.co.uk/film/2004/aug/08/features.review> [Stand: 24.06.2012])

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis	7
1. Einleitung: Von Manhattan nach Oviedo und wieder zurück	8
2. Die Kunstfigur Woody Allen	9
3. Woody Allens Aufbruch nach Europa - Der Tod des Autors?	12
3.1. Einführung in die Auteur- Theorie.....	13
3.2. Das Frauenbild in Woody Allens Filmen	15
3.2.1. Die Maskerade der Frau	16
3.2.1.1. Nola Rice - „Picture of Desire“	19
3.2.1.2. Dorrie – Eigenständigkeit und Intellektualität.....	21
3.2.1.3. Vergleich.....	24
3.2.2. Die Bedeutung der Brille und das „Active Looking“	25
3.2.2.1. Die Brille	27
3.2.2.2. Das „Active Looking“ - 1988 in New York	29
3.2.2.3. Das „Active Looking“ - 2005 in London.....	31
3.2.3. Fazit zum Frauenbild.....	33
3.3. Filmmusikanalyse – Zwischen Jazz und Oper	34
3.3.1. Hannah and Her Sisters.....	35
3.3.2. Melinda and Melinda	36
3.3.3. Match Point.....	37
3.3.4. Vergleich.....	38
3.4. Bildsequenzanalyse – Zum Staging und Blocking.....	40
3.4.1. Hannah and Her Sisters.....	41
3.4.2. Match Point.....	45
3.4.3. Beide Szenen im Vergleich	48
3.5. Zusammenführung der Ergebnisse	50
4. Die Rückkehr nach New York.....	56
5. Fazit.....	60
6. Literaturverzeichnis.....	62
6.1. Bücher.....	62
6.2. Zeitungsartikel	63
6.3. Internetquellen	63
7. Anhang.....	66
Eigenständigkeitserklärung.....	69

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1	<i>Selbsterstellte Collage</i> (Quellen der einzelnen Bilder: „ <i>The Horse Whisperer</i> “: http://www.brigitte.de/kultur/leute/scarlett-johansson-1042970/ ; „ <i>Lost in Translation</i> “: http://chrisabraham.com/wp-content/uploads/2011/05/scarlett_johansson-lost-in-translation1.jpg ; „ <i>Match Point</i> “: Screenshot des Films)
Abbildung 2	„ <i>Match Point</i> “
Abbildung 3	„ <i>Stardust Memories</i> “
Abbildung 4	„ <i>Scoop</i> “
Abbildungen 5 - 17	„ <i>Hannah and Her Sisters</i> “
Abbildungen 18 - 25	„ <i>Match Point</i> “

Bei den Abbildungen 2 - 25 handelt es sich um Screenshots der jeweils genannten Filme.

1. Einleitung: Von Manhattan nach Oviedo² und wieder zurück

Woody Allen – Meister der Worte, der Dialoge, der Komik. Diese Stichworte sind wohl die meistgenannten im Zusammenhang mit dem Drehbuchautor, Regisseur und Schauspieler Woody Allen. Doch wo liegt hier der Bezug zum Filmischen?

Sicher ist ein gutes Drehbuch die Basis, doch wenn es an einer guten Umsetzung mangelt, verliert der Film an Wert. Das Werk Allens soll in dieser Arbeit anhand ausgewählter Beispiele untersucht werden. Es sollen hierbei keine Dialogmuster, nicht die Dramaturgie der Drehbücher oder der intellektuelle Humor analysiert werden, dies wurde bereits in zahlreich vorhandener Literatur in Angriff genommen. Beispielhaft genannt sei die Publikation „Woody Allen: Versuch über das Komische“ von Vittorio Hösle³. Stattdessen sollen Aspekte des Frauenbilds, der Bildgestaltung, der Verwendung von Filmmusik und eine Klärung der Frage, inwiefern Allen auch als Autorenfilmer gelten kann, im Mittelpunkt stehen.

Ein wichtiger Aspekt ist hierbei Allens Aufbruch nach Europa. Zunächst Budgetschwierigkeiten geschuldet, wird heute bereits von einem neuen künstlerischen Abschnitt für den Filmemacher Woody Allen gesprochen. Es soll im Folgenden auch untersucht werden, ob der Regisseur, dessen jüdische New Yorker Wurzeln nicht zu verkennen sind, einen Identitätsverlust erleidet oder eine künstlerische Entwicklung durch das neue Produktionsumfeld erfährt. Zu Anfang sollen diese New Yorker Wurzeln in einem kurzen Portrait betrachtet werden. Darauf folgt eine Analyse der Veränderungen in seinen Europa-Werken nach den Kriterien der Theorien der Autorschaft nach Barthes bzw. Bazin und Sarris. Im letzten Teil soll die vorerst einmalige Rückkehr Allens nach New York thematisiert werden.

Diese Arbeit setzt sich so mit Allens Schaffen in New York im Kontrast zu seinen Europa-Filmen auseinander und steht dabei unter der Fragestellung „Behält Woody Allen auch in Europa seinen Status als Auteur?“

² Drehort aus „Vicky, Cristina, Barcelona“ (2008)

³ Erschienen 2001 im Beck-Verlag

2. Die Kunstfigur Woody Allen

Woody Allen, mit bürgerlichem Namen Allen Stewart Königsberg, ist wohl die „berühmte[ste] [...] Hornbrille“⁴ der Filmkunst. So tritt er in vielen seiner Filme selbst auf, als unglücklicher TV-Komiker in „Annie Hall“, wissenschaftliches Wunder in „Zelig“ oder als ängstlicher Zauberkünstler in „Scoop“.

Geboren am 1. Dezember 1935 in Brooklyn, New York, wächst er als Kind jüdischer Eltern in einem großen Familienverband auf. Die jüdischen Familien seiner Eltern stammen aus Russland und Wien, daher wächst er mehrsprachig auf. Neben Englisch und Deutsch wird in der jüdischen Großfamilie vor allem Jiddisch gesprochen. Das turbulente Zusammenleben mit Familie und Verwandten in einem jüdischen Arbeiterviertel soll später zu einem häufig verwandten Motiv in seinen Filmen werden. Zudem prägt die analytische jüdische Erzählkultur bis heute seine Filme⁵.

„Ja ich bin Jude, in New York. Dieses Gefühl trage ich in mir, in meinem Herzen. Dieses Gefühl als Jude in New York zu leben, bringe ich natürlich in alle meine Filme mit ein. Immer, es steckt in mir drin, aber nicht bewusst.“⁶

Als Schüler interessiert sich Königsberg früh für das Theater, Kino und Radio der 40er- Jahre⁷ und weniger für seine Schulausbildung. Auf Wunsch seiner Eltern beginnt er dennoch ein Studium an der New Yorker Universität und belegt den Communications Arts Course, beendet das Studium jedoch bereits nach dem ersten Trimester. Stattdessen verfolgt er, was er mit 15 Jahren angefangen hatte: das Gagschreiben.

Neben kleinen satirischen Beiträgen für Zeitungen wie den New Yorker schreibt er One-Liner für anerkannte Entertainer wie Bob Hope oder Sid Caesar. 1953 bekommt er eine Stelle beim Fernsehsender NBC im Writer's Development

⁴ El- Bira o.J., <http://www.moviemaze.de/filme/290/der-stadtneurotiker.html> [Stand: 10.06.2012]

⁵ Die jüdische Erzählkultur ist durch ihre distanzierte Herangehensweise an Plot und Charaktere und deren Analyse geprägt. Ein Bezug hierzu wird kurz in der „Zusammenführung der Ergebnisse“ (Kapitel 3.5.) hergestellt, wenn Allens Schauspielereführung thematisiert wird. Eine genauere Erörterung soll aber nicht das Zentrum dieser Arbeit sein.

⁶ Allen, o.J., <http://www.woody-allen.de/wb/pages/biographie.php> [Stand 03.12.2011]

⁷ 2001 karikiert Allen den Kriminalfilm der 40er Jahre in „The Curse of the Jade Scorpion“.

Program. 1957 entdeckt ihn dann Jack Rollins, der später u.a. „Hannah and Her Sisters“ mitproduziert, als Stand- Up- Comedien. Allens schüchterne Art und seine subtilen, intellektuellen Witze schaffen es zunächst nicht im Geringsten, das Publikum zu begeistern. Dennoch erhält er Zuspruch von Rollins und lernt aus seiner Nervosität eine Masche zu machen und entwickelt so die Figur Woody, die nach und nach das Publikum auf ihre Seite zieht. Diese leidende Figur ist eben diese berühmte Figur, die in vielen seiner Filme immer wieder auftaucht und das Publikum zum Lachen bringt.⁸

Später traut ihm der Filmproduzent Charles K. Feldmann auch zu, sich als Drehbuchautor einen Namen zu machen. Es folgt „What’s New, Pussycat?“, in dem er auch als Darsteller neben Romy Schneider auftritt. Glücklicherweise ist er damit jedoch noch nicht, da sein Drehbuch von den Produzenten noch einmal umgeschrieben wird.

„Mein Originaldrehbuch erzählte die Abenteuer eines psychotischen Gynäkologen und eines litauischen Jockeys, die auf der Suche nach stabilen Werten waren -und das in einer Welt, die von einer Invasion durch Popgruppen bedroht war, mit Romy Schneider, Capucine, Paula Prentiss und Ursula Andress in der Rolle des Quasimodo. Die Künstlervereinigung fand das Thema etwas zu avantgardistisch und nahm deshalb einige subtile Veränderungen vor. Das jetzige Stück handelt von einem Pariser Modeverleger und einem geilen Wiener Psychiater, die auf der Suche nach Romy, Capucine, Paula, Ursula und einigen Entblättern sind - mit einer speziell für mich geschriebenen Rolle, die dazu dienen sollte, dem Film einen sexuellen Anstrich zu verleihen.“⁹

Zunächst als reiner Komiker bekannt, gelingt dem bereits als Darsteller und Drehbuchautor etablierten Woody Allen 1977 mit „Annie Hall“ sein endgültiger Durchbruch als ernst zu nehmender Autorenfilmer. Mit diesem Film „legte [er] [...] seinen ganz persönlichen Beitrag zur Filmhistorie vor“¹⁰. Bis heute folgt

⁸ vgl. Hample 2009, 8

⁹ Allen o.J., <http://www.woody-allen.de/wb/pages/biographie.php> [Stand: 03.12.2011]

¹⁰ El-Bira 2012, <http://www.moviemaze.de/filme/290/der-stadtneurotiker.html> [Stand: 10.06.2012]

jedes Jahr ein weiterer Film, bei dem er sowohl das Drehbuch schreibt als auch Regie führt. Bis 2003 trat er auch meist als Darsteller auf. Sein letzter Auftritt war 2006 an der Seite von Scarlett Johansson in „Scoop“ in den Kinos zu sehen. 2012 wird er wieder selbst eine Rolle in „To Rome With Love“ an der Seite von Judy Davis übernehmen.

3. Woody Allens Aufbruch nach Europa - Der Tod des Autors?

In New York ist Woody Allen ein Autorenfilmer, ein Auteur¹¹. Ob es sich um die New York Trilogie¹², „Everything You Always Wanted to Know About Sex * But Were Afraid to Ask“, oder „Zelig“ dreht, in diesen Klassikern ist die Handschrift des Regisseurs zu erkennen. Die skurrilen, aber auch ernsten Themen mit dem ironischen Grundtenor, die Schauspielführung, die den Darstellern eine intellektuelle Auseinandersetzung mit der Rolle abverlangt, die theaterähnlichen langen Einstellungen und Plansequenzen, der Reichtum an gut recherchierten Filmzitatzen oder die vertraute Jazzmusik finden sich über das Millennium hinaus bis 2004 in seinen, vor allem in New York angesiedelten Werken wieder. Im Jahre 2005 wagt Woody Allen jedoch den Schritt heraus aus New York, kehrt den Vereinigten Staaten den Rücken und verlagert seinen Drehort gleich auf einen ganz anderen Kontinent, Europa. Dieser Bruch, insbesondere mit New York, ist ein Schnitt in der Filmographie des Regisseurs. Natürlich haben veränderte Produktionsbedingungen Einfluss auf das Werk, doch nimmt dieser örtliche Wechsel dem Allen-Film nicht die typischen Merkmale? Verschwindet der Auteur sogar ganz hinter seinem Werk, verliert er seine künstlerische Identität, wie Roland Barthes¹³ es fordert? Beim Betrachten der Europa-Filme scheint es, als seien die Frauenfiguren nicht mehr dieselben, die Jazzmusik weniger präsent und die Schnitffrequenz zu hoch für eine Verbindung mit dem Regisseur. Von diesem Standpunkt kann angenommen werden, dass Woody Allen durch seinen Aufbruch nach Europa seinen Status als Auteur verloren hat. Diese These soll zunächst anhand des sich wandelnden Frauenbildes nachvollzogen und im Anschluss in Hinblick auf die Gestaltung von Bild und Ton untersucht und mit einer abschließenden Zusammenführung der Ergebnisse bilanziert werden.

¹¹ Eine Begriffserklärung des Auteurs erfolgt im hierauf folgenden Kapitel 3.1 „Einführung in die Auteurs Theorie“.

¹² „Annie Hall“ 1977, „Manhattan“ 1979 und „Stardust Memories“ 1980

¹³ Die Erläuterung zu Barthes Theorie folgt im anschließenden Kapitel.

3.1. Einführung in die Auteur- Theorie

Die Auteur-Theorien lassen sich zunächst in zwei Gruppen einteilen: die werkzentrierte und damit den Autor ablehnende Theorie nach Barthes und die autorzentrierte Theorie, vertreten von Bazin und Sarris. Letztere unterscheiden sich zwar dadurch, dass der Autor bei Bazin vor allem als Vermittler zwischen Werk und Rezipient und bei Sarris als Kopf des schöpferischen Teams des Films fungiert, dennoch bejahen beide ausdrücklich den Anspruch des Regisseurs auf den Titel des Auteurs.

Roland Barthes kritisiert in seinem Text „Der Tod des Autors“ die auf den Autor und seine Vergangenheit basierende Beurteilung des Werkes durch den Rezensenten.

„Die Erklärung eines Werkes wird stets bei seinem Urheber gesucht – als ob sich hinter der mehr oder weniger durchsichtigen Allegorie der Fiktion letztlich immer die Stimme ein und derselben Person verberge, die des Autors, der Vertraulichkeiten preisgibt.“¹⁴

Hieraus entstehen seiner Meinung nach Fehldeutungen in Bezug auf den Autor, wenn z.B. „im Werk von Baudelaire nichts als das Versagen des Menschen Baudelaire“¹⁵ gesehen wird. Daher bezieht er sich auf Stéphane Mallarmé und konstatiert, dass die Sprache an die Stelle des Autors rücken sollte. Dies bedeutet eine Umkehrung der bisher geltenden Regel, nach der der Autor Meister der Sprache ist und sie für den Ausdruck seines Inneren nutzt. Die Tatsache, dass es nun „die Sprache [ist], die spricht, nicht der Autor“¹⁶, macht den Autor zum „modernen Schreiber“¹⁷, der weder Vergangenheit, noch einen eigenen Stil besitzt. Er fügt lediglich die Sprache zu einem Text zusammen, der dadurch keine Rückschlüsse auf den Menschen, der dahinter steckt, zulässt. Nach Barthes bietet dies eine viel freiere Betrachtungsmöglichkeit des Werkes, das nicht mehr

¹⁴ Barthes, in: Jannidis 2000, 186

¹⁵ ebenda, 186

¹⁶ ebenda, 187

¹⁷ ebenda, 189

„eingedämmt, mit einer endgültigen Bedeutung versehen“¹⁸ wird. Diese Betrachtung kann nun vom Rezipienten vorgenommen werden, der keine Vorbildung in Bezug auf den Autor benötigt und entbunden ist von der Pflicht, das Werk im Gesamtkontext des Schaffens des Autors zu sehen.

Bazin sieht den Autor als eine Art Vermittler zwischen dem Werk und dem Zuschauer, der durch seine ganz eigene Handschrift den Inhalt vermittelt. Erklärte er den Regisseur zunächst noch als „alleinverantwortlich“¹⁹, so erkannte er später jedoch auch den Einfluss des Kameramanns als beteiligten Künstler an. Andrew Sarris entwickelte diese Theorie zu seiner Version der Auteurtheorie weiter. Für ihn ist der Regisseur das Oberhaupt eines künstlerischen Teams aus Drehbuchautor, Kameramann, Schauspielern u.v.a. Er unterteilt die Ansprüche an einen guten Regisseur in drei Kriterien. Sein erstes Kriterium legt die Basis für eine Auseinandersetzung mit dem Film:

„[...] the first premise of the auteur theory is the technical competence of a director as a criterion of value.“²⁰

Dies bedeutet, dass ein Autor ein ausreichend gutes Verständnis für Film besitzen muss, damit die Leistungen der einzelnen Bereiche, wie das Drehbuch, die Kameraeinstellungen, etc. überhaupt gewürdigt werden können. Folglich muss ein herausragender Regisseur, ein Auteur, „at least a good director“²¹ im technischen Sinne sein.

Das zweite Kriterium beschreibt die Hervorhebung des persönlichen Stils eines Regisseurs:

„The second premise of the auteur theory is the distinguishable personality of the director as a criterion of value.“²²

¹⁸ ebenda, 191

¹⁹ Hesse 2005, <http://www.rote-ruhr-uni.com/cms/Andre-Bazin-Was-ist-Film.html> [Stand: 02.06.2012]

²⁰ Sarris, in: Mast et al 1992, 586

²¹ ebenda

²² ebenda

Der Auteur benötigt also immer wiederkehrende “characteristics of style”²³, mit denen er sich von seinen Regie-Kollegen absetzen kann. Sarris bezieht sich hier besonders auf die visuelle Umsetzung des Films.

Das dritte und letzte Kriterium beschreibt das entscheidende Merkmal eines bedeutenden Auteurs:

„The third and ultimate premise of the auteur theory is concerned with interior meaning, [...] the tension between a director’s personality and his material.”²⁴

Hier wird deutlich, dass ein Werk immer in Verbindung mit dem „élan of the soul“²⁵ steht, dem Herzblut, das ein Regisseur durch das Einbringen seiner Persönlichkeit zu dem Film beisteuert.

In den folgenden drei Kapiteln „Das Frauenbild in Woody Allens Filmen“, „Filmmusikanalyse – Zwischen Jazz und Oper“ und „Bildsequenzanalyse – Zum Staging und Blocking“ soll - unter den zwei unterschiedlichen, hier zuvor erläuterten Theorien der Autorschaft - die Frage nach Allens Auteur-Status geklärt werden.

3.2. Das Frauenbild in Woody Allens Filmen

„Le Chagrin et la pitié“, der berühmte Dokumentarfilm des französischen Regisseurs Marcel Ophüls über das Leben der französischen Bevölkerung unter der deutschen Besatzung, läuft auf dem Fernseher im Schlafzimmer. Während Alvy darüber sinniert, wie schwer es wohl für die Franzosen in Zeiten von Widerstand und Unterdrückung sein musste, wenn man ständig Maurice Chevalier zuhören muss, liest seine Freundin Annie lieber konzentriert ihr Buch. Wenn er Anstalten macht mit ihr zu schlafen konzentriert sie sich lieber auf die eigene intellektuelle Auseinandersetzung und blickt nur ungern für die leidige Diskussion über ihr Sexleben auf. Dennoch gewinnt sie das Wortgefecht ohne sich großartig von ihrem Buch ablenken zu lassen.

²³ ebenda

²⁴ ebenda

²⁵ ebenda, 587

Diese Szene ist nicht nur typisch für den Film „Annie Hall“ aus dem sie entnommen ist, sondern auch für so viele Filme Allens. Seine Frauen sind intellektuell, neugierig, aufgeschlossen und auch wenn sie das ein oder andere Mal zweifeln, vertreten sie doch stets sehr klar ihre Meinung. Jetzt könnte man meinen, diese Frauen seien wenig begehrenswert, denn sie brauchen den Mann nicht, schauen nicht zu ihm auf, wie es doch das alte Rollenbild vorgibt. Sie brauchen keine hübschen Kleidchen, um sich zurechtzumachen. Ein weißes Hemd mit Krawatte und Weste oder ein hochgeschlossenes Holzfällerhemd mit schwarzem Jacket, das sind die Outfits die Annie täglich trägt. Dort sind sie nun zu sehen, Allens Frauen, auf der großen Leinwand, wo sie somit Teil einer in erster Linie visuellen Kunst sind, die Laura Mulvey in ihrem Essay „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ in Bezug auf die „pleasurable structures of looking“²⁶ wie folgt definiert:

“The first, scopophilic, arises from pleasure in using another person as an object of sexual stimulation through sight. The second, developed through narcissism and the constitution of the ego, comes from identification with the image seen.”²⁷

Inwiefern die Frauen in Woody Allens Filmen der „Vor-Europa-Zeit“ - Diane Keaton und Mia Farrow als Allens Musen jener Zeit - dieser Definition entsprechen und ob und wenn ja in welcher Weiser sich etwas an der Darstellung der Frau in seinen späteren Filmen - Scarlett Johansson als neue Muse - geändert hat, soll im Folgenden untersucht werden. Die Analyse und Argumentation soll sich dabei hauptsächlich auf die feministische Filmtheorie nach Laura Mulvey und ihrer Weiterentwicklung durch Mary Ann Doane stützen.

3.2.1. Die Maskerade der Frau

In den 70er-Jahren ist die Emanzipation der Frau eines der großen gesellschaftlichen Themen. Mit ihrem Essay „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ wird Laura Mulvey 1975 in diesem Kontext zu der „Vorreiterin der

²⁶ Mulvey, in: Mast et al 1992, 750

²⁷ ebenda

feministischen Filmtheorien²⁸. In jenem Essay prangert sie den „phallogocentris“²⁹ des Kinos an und will diesen durch eine auf der Psychoanalyse aufbauende Analyse dekonstruieren. Damit unternimmt sie den „first blow against monolithic accumulation of traditional film conventions [...] to free the look of the camera [...] and the look of the audience“³⁰, damit eine Trennung der beiden stattfinden kann, was gleichzeitig sowohl die „voyeuristic active/passive mechanisms“³¹ als auch die Lust zerstört, den Film als „invisible guest“³² zu genießen. Sie erhielt für ihre Thesen sowohl Zustimmung als auch viel Widerspruch, welchem sie später in ihrem sechs Jahre später erschienenen Essay „Afterthoughts on ‚Visual Pleasure and Narrative Cinema‘ inspired by King Vidor’s ‚Duel in the Sun‘“ teilweise zustimmte. Sie ist bis heute wissenschaftlich am Birkbeck College der University of London tätig und hat zudem selbst bei drei Kurzfilmen und fünf abendfüllenden Spielfilmen bzw. Dokumentarfilmen Regie geführt.

Mary Ann Doane fasst Mulveys Aussagen in ihrem Essay „Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator“ auf, entwickelt diese weiter und wird dadurch zum „pioneer in film-gender studies“³³. Heute lehrt sie an der Brown University und veröffentlicht weiterhin Bücher und Artikel. In den vergangenen 30 Jahren wurde sie zahlreich für ihre Arbeit geehrt. Zuletzt im Herbst 2008 mit dem ACLS Fellowship³⁴.

Wie auch Laura Mulvey sieht Doane den Blick der Kamera als einen männlichen, skopophilen Blick. Das Bild auf der Leinwand dient somit also zur sexuellen Stimulation des männlichen Publikums durch den voyeuristischen Blick auf die Frau, während der weibliche Zuschauer sich zwangsläufig entweder mit dem männlichen Protagonisten oder der weiblichen Nebenfigur identifizieren muss. Ersteres entspricht einer Travestie, die weibliche Rezipientin muss somit ihr

²⁸Schütze et al o.J., <http://www-e.uni-magdeburg.de/anschuert/einleitung.html> [Stand 09.06.2012]

²⁹ Mulvey, in: Mast et al 1992, 746

³⁰ ebenda, 757

³¹ ebenda

³² ebenda

³³ Word Press 2010, <http://iconicphotos.wordpress.com/tag/mary-ann-doane/> [Stand: 07.06.2012]

³⁴Vgl. Brown University o.J., <http://www.brown.edu/Departments/MCM/people/facultypage.php?id=10007> [Stand: 03.06.2012]

Geschlecht leugnen, um von der sadistischen Freude des Kinoerlebnisses profitieren zu können. Diese Art der Identifikation „with the active hero necessarily entails an acceptance of what Laura Mulvey refers to as a certain ‚masculinisation‘ of spectatorship“³⁵. Die Identifikation mit dem Objekt der Begierde, also der weiblichen Darstellung im Film ist dagegen stets verbunden mit der Übernahme einer „passive or masochistic position“³⁶. Es führt zu einer Karikierung ihrer selbst.

Doane stellt hierbei klar, dass die Frau, die an sich viel stärker in der Lage ist, die Geschlechterrolle zu wechseln, diese „trans-sex identification“³⁷ jedoch zu unterdrücken versucht. Auch wenn es für Doane erwiesen ist, dass die Sehnsucht, ein Mann zu sein, besonders groß ist für die Frau. So schreibt sie „everyone wants to be elsewhere than in the feminine position“³⁸. Dennoch muss sie eine Maske auflegen, welche eine übertriebende Zurschaustellung von Weiblichkeit darstellt, um den Besitz der Maskulinität zu verbergen und „to avert the reprisals expected if she was found to possess it“³⁹. Dies bedeutet wiederum für den weiblichen Zuschauer, dass nur zwei Optionen bleiben:

*“the masochism of overidentification or the narcissism entailed
in becoming one’s own object of desire“⁴⁰*

Um diesen Zusammenhang zu veranschaulichen, soll ein kurzes aktuelles Beispiel eingeschoben werden, welches die These Doanes aus den 80er Jahren für die heutige Zeit, in deren gesellschaftlichem Kontext die Europa-Filme Woody Allens stehen, belegt:

In der Musikindustrie zählt heutzutage mehr denn je das Motto „Sex-Sells“ und seien es die Pussycat Dolls, Rihanna oder Christina Aguilera, sie alle verkaufen ihre Platten unter diesem Gesichtspunkt. Wenn man sich jedoch ihre Käufer anschaut, dann sind dies nicht etwa hauptsächlich Männer, von denen man denken könnte, sie würden sich von der Erotik zu einem Kauf des Albums verleiten

³⁵ Doane, in: Conboy et al 1997, 184

³⁶ ebenda

³⁷ Mulvey, in: Framework 1981, 13, zitiert nach Doane, in: Conboy et al 1997, 184

³⁸ Doane, in: Conboy et al 1997, 184

³⁹ Riviere, in: Ruitenbeek 1966, 213, zitiert nach Doane, in Conboy et al, 185

⁴⁰ Doane, in: Conboy et al 1997, 191

lassen, sondern vielmehr heterosexuelle junge Frauen. Dies scheint schwer erklärbar, wenn doch eine Frau kaum den Kauf eines Albums davon abhängig machen wird, wie sexy und verrucht die Sängerin sich präsentiert. Sie tut es aber eben doch, wie Mary Ann Doane konstatiert. Wenn Rihanna ihr knappes Lederoutfit anzieht und sich für die Kamera „besonders weiblich“ in Szene setzt, also die bereits angesprochene Weiblichkeitsmaske auflegt, bewirkt dies bei der weiblichen Rezipientin ein enormes Identifikationspotential, da auch sie gleichermaßen erfolgreich sein möchte wie das Vorbild aus dem Fernsehen. Sie kauft also die Platte/Konzertkarte/Fangarderobe, um ihre Zugehörigkeit und damit ihre Weiblichkeit unter Beweis zu stellen.

Die weibliche Maskerade ist demnach weiterhin aktuell. Im Folgenden soll daher auf eben jenen Punkt eingegangen werden, wenn es um ein möglicherweise verändertes Rollenbild in Allens Filmen geht.

3.2.1.1. Nola Rice - „Picture of Desire“

Das „Sexsymbol“⁴¹ Scarlett Johansson beschrieb der deutsche Künstler Jonathan Meese einmal als „lieblichstes Gesetz des Films“⁴².

Bevor sie als Ersatz für Kate Winslet für die Rolle der Nola Rice in „Match Point“ gecastet wurde, war sie besonders für zwei Rollen bekannt: die des kleinen Mädchens aus „The Horse Whisperer“ und die der verlorenen jungen Frau aus „Lost in Translation“. Ihre Mädchenhaftigkeit wurde stärker betont als ihrer Weiblichkeit, doch mit „Match Point“ änderte sich ihr Image schlagartig, hin zu der sinnlichen Frau, die die Männerwelt auf den Kopf stellt. Und genau diese Entwicklung zeigt, wie auch hier die Maske wirkt. Mit ihrem plötzlichen „excess of femininity“⁴³ haben sich ihre Gagen vervielfacht und sie zu einer der bestverdienenden Schauspielerinnen der Welt⁴⁴ gemacht hat.

⁴¹Johansson in einem Interview zu „We bought a Zoo“, Renner 2012, http://www.focus.de/kultur/kino_tv/tid-25903/kultur-und-leben-medien-es-gibt-schlimmere-titel-als-sexsymbol_aid_743750.html [Stand: 02.06.2012]

⁴² Meese, in: Langer 2008, 138. Meese schreibt weiter: „Scarlett Johansson ist totaler ‚Stoffwechsel‘, also Erzmetabolismus der Sache, ein süßestes Werkzeug der Sache der Demut, eine Notwendigkeit, der Staatskristall einer neuen Weltordnung.“ (Meese, in: Langer 2008, 138).

⁴³ Doane, in: Conboy et al 1997, 185



Abbildung 1: Scarlett Johansson (v.l.n.r.) 1998 in „The Horse Whisperer“, 2003 in „Lost in Translation“ und 2005 in „Match Point“

Auch bei den Kritikern wuchs ihr Ansehen. So schreibt Carsten Baumgardt über Johanssons darstellerische Leistung in seiner Rezension zu „Match Point“ auf Filmstarts.de:

„Johansson, die beste Schauspielerin ihrer Generation, spielt zwar nicht die tragende Rolle des Films, aber dafür ist sie die Schlüsselperson. Brillant zeigt die junge New Yorkerin die Facetten ihres Könnens, ist als strauchelnde Schauspielerin Nola Rice wahlweise unglaublich selbstbewusst, zutiefst verunsichert oder der Verzweiflung nahe. Die Rolle gibt viel Potenzial her, was Johansson voll ausnutzt.“⁴⁵

Es soll hier jedoch nicht Johanssons schauspielerische Interpretation, sondern vielmehr Allens Darstellung der Nola Rice analysiert werden. Präsentiert wird sie als fleischgewordene Leidenschaft. Zum ersten Mal tritt Nola beim Tischtennis spielen in Erscheinung. Wenn Jonathan Rhys Meyers den Saal betritt, zeigt die Kamera zunächst nur einen hilflosen Engländer aus der Upper Class der seine Niederlage eingestehen muss. Noch blickt die Kamera nicht auf Johansson, doch ihre brechende, raue Reibeisenstimme, ihr Markenzeichen seither, zieht den Zuschauer jetzt bereits in ihren Bann. „So, who’s my next victim?“, fragt sie in den Raum hinein und just in diesem Moment schneidet Allen auf sie. Sie ist in

⁴⁴ 2009 war Scarlett Johansson mit 5,5 Millionen Dollar Jahreseinkommen auf dem 14. Platz der Rangliste von „Hollywood’s Top- Earning Actresses“ des Forbes Magazines und damit einen Platz vor Kate Winslet mit 2 Millionen Dollar. (Pomerantz 2009, http://www.forbes.com/2009/06/30/top-earning-actresses-business-entertainment-hollywood_slide_28.html [Stand: 01.06.2012])

⁴⁵Baumgardt o.J., <http://www.filmstarts.de/kritiken/38181-Match-Point/kritik.html> [Stand: 25.06.2012]

einer schlichten Bluse mit tiefem Ausschnitt gekleidet, ihre Lippen formen „You?“ und machen sie zum „picture of desire“⁴⁶. Auch ihre Augen spiegeln Versuchung wieder. Sie schlägt auf und Meyers haut ihr den Ball um die Ohren. Hier kippt das Machtgefälle. Er geht auf sie zu, um sie zu „besitzen“, und sie lässt sich darauf ein. Er erklärt ihr, wie sie besser spielen könnte, drückt sie an sich und bemerkt, was für sinnliche Lippen sie besitzt, während diese im Close-up dem Zuschauer präsentiert werden. Sie steckt sich zudem noch eine Zigarette an, ganz im Stile einer Brigitte Bardot.

Was hier präsentiert wird, ist also eine Karikierung von Weiblichkeit, eine lupenhafte Vergrößerung der Reizmerkmale einer Frau. Wenn Michèle Montrelay, die von Doane zitiert wird, davon spricht, wie „the woman uses her own body as a disguise“⁴⁷, dann meint sie genau das. So ist sie begehrenswert und erfolgreich, nur in eben jener Maske. Dabei steht hier die Darstellung der Nola Rice stellvertretend für die weiblichen Figuren (zwei wichtige davon ebenfalls von Johansson gespielt), die im Laufe der Europa-Filme Allens die Handlungen bestimmen.

3.2.1.2. Dorrie – Eigenständigkeit und Intellektualität

Eine völlig gegensätzliche Darstellung von Weiblichkeit zeigt Charlotte Rampling in „Stardust Memories“. Ihre Figur Dorrie ist jedoch gleichermaßen begehrenswert und erfolgreich.

Auch sie wird zunächst nur durch ihre markante Stimme eingeführt, allerdings gleich mit einer intellektuellen Frage. Woody Allen, der einen frustrierten Regisseur spielt, kommt auf die Kamera zu und schaut aus dem Fenster. Im ersten Moment scheint es, als wäre die durchdringende Frauenstimme die eines extradiegetischen Erzählers, wenn sie fragt: „What are you thinking about, when you look out there?“ Allen antwortet philosophisch darauf, sinniert über die Bedeutungs- und Sinnlosigkeit des Lebens. Es ist hier somit offensichtlich, dass er der Fragestellerin genug Vertrauen schenkt, dass sie versteht, wovon er redet.

⁴⁶ Doane, in: Conboy et al 1997, 186

⁴⁷ Montrelay, in: mlf 1978, 93, zitiert nach Doane, in: Conboy et al 1997, 185

Diese Frauenstimme scheint tief zu ihm durchzudringen, zu tief wohl für eine Außenstehende.

„Is there any way I can cheer you up?“, führt sie fort und bricht endgültig die Distanz. In genau diesem Moment wendet sich Allen, wie auch die Kamera, zu ihr, Charlotte Rampling. Sie ist nicht besonders feminin gekleidet, trägt einen hochgeschlossenen Pullover, wenig Figur betont, der die Aufmerksamkeit des Zuschauers viel mehr auf ihr Gesicht lenkt. Sie blickt nach unten - nicht in Demut, sondern vielmehr in Erwartung - mit einem wissenden Lächeln im Gesicht. Sie schaut nur kurz zu ihm, dann schaut sie wieder geradeaus, an ihm vorbei, mit Augen die „Unergründlichkeit“⁴⁸ widerspiegeln, „der Kern des größten Wunders der Schöpfung, des weiblichen Geschlechts“⁴⁹, wie Gero von Boehm in „Frauen, die wir liebten“ über Charlotte Rampling schreibt.

Sie bemerkt, dass Allen gut riecht, während ihr Blick weiterhin in die Ferne gerichtet bleibt. Wenn sie daraufhin erklärt, dass sein Geruch einen „Proustian Rush“ auslöst, der sie in ihre Kindheit versetzt, dann gibt sie abermals zu erkennen, dass sie gebildet und sich dessen sehr bewusst ist. Allen kann ihr nicht widerstehen und fängt an, ihr über den Rücken zu fahren. Es entsteht der Eindruck, dass die Körpergröße - Allen ist etwas kleiner als Rampling - auch das Machtgefälle in der Beziehung widerspiegelt. Alles was der Regisseur hier zeigt soll somit eine Beziehung charakterisieren, die von der starken Frau bestimmt wird. Ganz im Gegensatz zu der vorher besprochenen Szene aus Match Point mit Johansson und Meyers, in der Johansson aufgrund ihrer Erscheinung und ihres Verhaltens von Meyers „in Besitz genommen“ wird. Rampling scheint sich nicht besitzen lassen zu wollen und Allen auch gar nicht fähig dazu, zu unergründlich ist ihr Verhalten. Wenn sie ihm sagt, dass sie kein Lithium⁵⁰ mehr nimmt, versucht Allen ihr zu erklären, dass sie es weiter nehmen muss, aber Rampling schaut ihn dabei nicht einmal an. Zwar beginnt sie sich dafür zu rechtfertigen, was Allen die Diskussion scheinbar gewinnen lässt, doch Rampling lässt sich nicht beirren, schaut weiter an Allen vorbei und beendet die Diskussion mit einem Kuss. Damit gibt sie ihm das Gefühl verstanden zu haben, worum es ihm geht,

⁴⁸ Boehm, in: Langer 2008, 84

⁴⁹ ebenda, 84

⁵⁰ Die Lithiumtherapie wird bei psychischen Erkrankungen wie Depression oder bipolarer Störung genutzt.

aber ihre Entscheidung bleibt. Sie lässt sich davon nicht abbringen. Sie hat demnach den aktiven Part in der Beziehung. Sie lässt sich nicht küssen, sie küsst.

Rambling widerspricht also deutlich der Karikierung des Femininen. Sie hat eine sinnliche Ausstrahlung - das ist nicht abzustreiten - überhöht diese aber nicht, betont vielmehr ihre männliche Seite, ihre Stärke, ihre Unabhängigkeit. Was hier zu sehen ist, repräsentiert ein anderes Frauenbild. Die Weiblichkeit der attraktiven Frau ist nicht durch, wie Doane sie nennt, eine Maske, die die Körperlichkeit in den Vordergrund rückt, definiert, sondern durch Eigenständigkeit. Ihr Erfolg ist ihr gewiss, denn Allen wird im späteren Verlauf des Films stets nach einer Frau suchen, die an Rambling herankommt, und bei dieser Suche scheitern. Es ist kaum notwendig zu betonen, dass die Beziehung von ihr beendet wurde.

3.2.1.3. Vergleich



Abbildung 2: Scarlett Johanssons erster Auftritt in „Match Point“



Abbildung 3: Charlotte Ramplings erster Auftritt in „Stardust Memories“

Im Vergleich von Nola und Dorrie zeigt sich der Unterschied deutlich. Zwar erreichen beide ihr Ziel, begehrt zu werden, jedoch jede auf ihre Art. Die eine spielt mit ihrer Weiblichkeit, karikiert sich selbst, um sich vom Mann einnehmen zu lassen, sich ihm hinzugeben, die andere weist den Mann zurück, bleibt bei sich und bannt ihn doch genauso sehr. Übertragen auf die These des skopophilen Blicks, ist ersichtlich, dass Dorrie im Jahre 1980⁵¹ eben jenem Blick entgeht,

⁵¹ Charlotte Rampling steht hierbei als Beispiel für die unzähligen starken, intellektuellen Frauenfiguren, die Allen so häufig von den 70ern bis in die 90er hinein und auch darüber hinaus in seinen Filmen auftauchen ließ. Die meisten Auftritte hatten Diane Keaton (8) und Mia Farrow (13) und können somit als Musen dieser Zeit gesehen werden. So beispielsweise in „Annie Hall“ (1977), „Hannah and Her Sisters“ (1986) oder „Husbands and Wives“ (1992).

indem sie sich nicht als ein „*object of sexual stimulation*“⁵² benutzen lässt. Ihren Reiz für den Zuschauer beschrieb Hitchcock folgendermaßen:

“Es ist absolut sinnlos, die Frauen verstehen zu wollen, wo doch ihr größter Reiz in der Unergründlichkeit⁵³ liegt.“⁵⁴

Johanssons Figur Nola ist im Jahre 2005 leichter zu ergründen, ihre Anziehungskraft ist pure, konzentrierte Weiblichkeit, die dem Anspruch des skopophilen Blickes in jeder Facette gerecht wird. Für den weiblichen Zuschauer kann es nach Doane hier nur ein masochistisches Sehvergnügen geben, während es in Ramplings Fall fast zu einer Umkehrung des Ganzen kommt. Hier kann der weibliche Zuschauer durch die Identifikation mit der Figur fast schon sadistisch das Scheitern des Mannes und den Sieg der Frau genießen.

3.2.2. Die Bedeutung der Brille und das „Active Looking“

Im letzten Abschnitt konnte somit festgestellt werden, dass sich in Allens Filmen von 1980 in New York bis 2005 in London eine andere Frauendarstellung im Hinblick auf das Auftreten der „Masquerade“⁵⁵ entwickelt hat. Im Folgenden wird nun einem weiteren interessanten Punkt in Doanes Theorie auf den Grund gegangen: die Verwendung der Brille und das „active looking“⁵⁶.

Mary Ann Doane stellt im Abschnitt “Men seldom make passes at girls who wear glasses” ihres Essays “Film and the Masquerade: theorising the female spectator” fest, wie bedeutend das visuelle Motiv des Brille-Tragens bei der weiblichen Darstellung ist. Am Beispiel von „Now, Voyager“ des britischen Regisseurs Irving Rapper beschreibt sie, wie aus dem hässlichen Entlein Bette Davis, der „spinster aunt of the family“⁵⁷, eine verführerische junge Frau gemacht wird. Dazu werden ihr nicht nur die Augenbrauen gezupft oder die Garderobe

⁵² Mulvey, in: Mast et al 1992, 750

⁵³ Dabei könnte nun auch die Frage gestellt werden, inwiefern die Unergründlichkeit nicht ebenso ein bloßes stereotypes Klischee der unnahbaren, divenhaften Frau darstellt. Eine Diskussion dessen soll jedoch nicht Bestandteil dieser Arbeit sein.

⁵⁴ Boehm, in: Langer 2008, 84

⁵⁵ Doane, in: Conboy et al 1997, 176

⁵⁶ ebenda, 186

⁵⁷ ebenda

gewechselt, sondern, auch und dies ist der zentrale Punkt, die Brille abgenommen. Dabei spricht Doane von einem der „most intense clichés of the cinema“⁵⁸, die Brille tragende Frau.

*“The woman with glasses signifies simultaneously intellectuality and undesirability; but the moment she removes her glasses [...] she is transformed into spectacle, the very picture of desire.”*⁵⁹

Eine Frau kann somit nur dann begehrenswert sein, wenn sie ihre Brille abnimmt und so, anstatt selbst zu sehen, vom Mann betrachtet werden kann, als vollkommene Frau ohne Makel. Doane geht aber noch einen Schritt weiter. Sie stellt zudem fest, dass das Tragen einer Brille im Film nicht zwingend eine „deficiency in seeing“⁶⁰ erzählt, sondern vielmehr vom bereits erwähnten Active Looking. Das bedeutet, dass die Frau mit Brille aktiv beobachtet, was sich um sie herum abspielt und somit selbst handlungsfähig ist. Sie dreht den Spieß herum, der normalerweise das Kino prägt. Anstatt angeschaut zu werden - wie es im letzten Paragraph bereits beleuchtet wurde - ein Objekt der Begierde zu werden, bewegt sie sich „to the other side of the specular“⁶¹. Jetzt ist sie also diejenige, die die Macht besitzt, die Szenerie zu analysieren und zu hinterfragen, als Intellektuelle. Damit wird sie jedoch gleichzeitig zum „threat to an entire system of representation“⁶². Deshalb müssen ihr die Brillengläser genommen werden, nur so, meint Doane, kann der Status Quo des Kinos beibehalten werden, der männliche Blick auf die weibliche Zurschaustellung.

An den Beispielen von „Leave Her to Heaven“ (John Stahl, 1945) „Humoresque“ (Jean Negulesco, 1946) und „Beyond the Forest“ (King Vidor, 1949) belegt Doane, dass die Frau, die aktiv schaut, ob nun das tägliche Beobachten von Zügen (Beyond the Forest) oder das ständige Fixieren des Protagonisten mit ihrem Blick (Humoresque), letzten Endes genau dafür bestraft wird. „In all three films the woman dies“⁶³, stellt Doane fest und betont dabei zum einen die Bedeutung des Tragens einer Brille, wie im Fall von Humoresque. Dort wird die „transformation

⁵⁸ ebenda

⁵⁹ ebenda

⁶⁰ ebenda

⁶¹ ebenda

⁶² ebenda

⁶³ ebenda, 187

from spectator to spectacle“⁶⁴ immer wieder durch das Auf- und Absetzen der Brille bildsprachlich gekennzeichnet. Zum anderen erweitert Doane die Bedeutung zudem allgemein auf den aktiven, weiblichen Blick, der auch ohne das Brille-Tragen zur Bestrafung der Protagonistin führt.⁶⁵

Im Folgenden wird nun diese Thesen im Zusammenhang mit den Arbeiten von Woody Allen aus den frühen New Yorker Jahren und den Europa-Jahren betrachtet. Sowohl die Verwendung der Brille als Klischee für „intellectuality and undesirability“⁶⁶, sowie den aktiven Blick der Frau und seine Konsequenz werden untersucht.

3.2.2.1. Die Brille

Wie bereits im ersten Abschnitt am Beispiel von Charlotte Rampling festgestellt wurde, ist Intellektualität in Woody Allens New-York Filmen ein absolutes Zeichen für Attraktivität einer Frau. Dies bezieht sich jedoch nicht nur auf die früheren, sondern auch auf die späteren Filme, die er in seiner Heimatstadt gedreht hat. Ein Beleg dafür ist „Husbands and Wives“ aus dem Jahre 1992. Auf einer Party einer typischen intellektuellen Gesellschaft versucht sich die Aerobic-Trainerin Sam, gespielt von Lysette Anthony, gerade wenig erfolgreich für ihren Glauben an Astrologie und Esoterik zu rechtfertigen. Ihrem von Sydney Pollack gespielten Freund Jack, der sich eine gewisse Zeit zuvor von seiner Frau getrennt hat, wird diese Diskussion zu peinlich und er drängt sie dazu, die Party zu verlassen. Dabei agiert er sehr aggressiv und dominant. So sehr sie ihm auch versucht zu vermitteln, dass sie es unmöglich findet, wie respektlos er sich verhält, fährt sie am Ende dennoch mit ihm gemeinsam im Wagen nach Hause. Er wird sich daraufhin von ihr trennen und später wieder mit seiner intellektuellen Frau Sally, gespielt von Judy Davis zusammenkommen, die sich nie so hat behandeln lassen, da sie eine eigenständige, stärkere Frau ist. Die Beziehung mit der intellektuell unterlegenen Frau geht hier also zwangsläufig in die Brüche, denn ihre körperlichen Reize bereichern die Beziehung nur bis zu einem bestimmten Punkt.

⁶⁴ ebenda

⁶⁵ vgl. ebenda

⁶⁶ ebenda, 186

Nun soll konkret das Klischee der Frau mit Brille betrachtet werden. Der erste Gedanke an die Frauen in Allens Filmen lässt zunächst das Bild von einer wenig feminin gekleideten Frau mit einer intellektuell wirkenden Brille voraussetzen. Doch ist dem wirklich so? Der genauere Blick enthüllt, dass es die Brille tragende Protagonistin gar nicht zu sehen gibt. Ausnahmen bilden in seltenen Fällen Sonnen- oder Lesebrillen, die nur kurz getragen werden. Weder Diane Keaton noch Mia Farrow, die am häufigsten in Allens Filmen aufgetreten sind, tragen mehr als diese Sonnen- oder Lesebrillen, während sie gleichwohl die Rolle der „intellectual woman [who] looks and analyses“⁶⁷ übernehmen und „in usurping the gaze“⁶⁸, sich also den eigentlich dem Mann vorbehaltenen Blick aneignen und für ihre Ziele zu nutzen wissen, anstatt dafür bestraft zu werden. Auf diese Bestrafung wird im späteren Verlauf dieser Analyse zum aktiven Blick zur Sprache kommen.

Zuerst soll der Vergleich zu einem der Europafilme in Bezug auf das Klischee des Brilletragens gezogen werden. Wie bereits erwähnt, hat Allen bis zu diesem Zeitpunkt auf das Klischee der Brille verzichtet, um Intellektualität bildsprachlich zu verdeutlichen. Nicht so im Fall von *Scoop* (2006). Hatte Allen in „*Match Point*“ noch eine verführerische und zugleich gefährliche *Femme Fatale* aus Scarlett Johansson gemacht, besetzte er sie nun, wie er es schon so häufig mit seinen Darstellern gemacht hatte, entgegen ihres neuen Rollenprofils: als spleenige Journalistikstudentin.

Ganz vertrauen wollte er hier jedoch anscheinend nicht auf eine andere Schauspielführung, die wieder eine andere Seite an Scarlett Johansson herauskitzelt. Damit die schöne Hauptdarstellerin nicht ihre eigentliche Intelligenz durch die im vorherigen Abschnitt besprochene *Masquerade* überstrahlt, greift Allen das Klischee aus „*Now, Voyager*“ auf. Er verpasst ihr eine unattraktive Brille mit runden Gläsern und eine Zahnspange, die sie nachts tragen muss. Allen stützt sich also auf diesen „social knot of meaning“⁶⁹ und hofft so auf eine Akzeptanz des nun nicht mehr ganz so verruchten Sexsymbols Scarlett Johansson. Natürlich muss man die Verwendung dieses Klischees auch im Hinblick auf den Kontext sehen. Allen überspitzt die Kriminalstory von der ersten bis zur letzten

⁶⁷ ebenda

⁶⁸ ebenda

⁶⁹ ebenda

Minute des Films, dennoch ist die Verwendung des Brillenmotivs ein Novum in seinem Schaffenswerk.⁷⁰



Abbildung 4: Scarlett Johansson als Sondra Pranksy in „Scoop“

3.2.2.2. Das „Active Looking“ - 1988 in New York

„Another Woman“ (1988) erzählt die Geschichte von Marion Post. Gespielt wird sie von Gena Rowlands, bekannt besonders durch ihre Interpretationen in John Cassavetes Filmen „A Woman Under The Influence“ (1974) und „Gloria“ (1980). „Another Woman“ ist insgesamt ein recht ungewöhnlicher, weil sehr ruhig und bisweilen erdrückend erzählter Film für Woody Allen, der auch als Hommage an eines seiner Vorbilder, Ingmar Bergmann, gesehen werden kann⁷¹. Das Set-Up befindet sich in seinem Wohnzimmer New York und kann in Bezug auf die Protagonistin exemplarisch für seine Frauenfiguren der Vor-Europa-Zeit als Ausgangspunkt für die Analyse genommen werden.

⁷⁰ Dies bezieht sich natürlich auf das Brillenmotiv bei der Frau, die berühmte Hornbrille taucht selbstverständlich in allen seiner Filme aus, in denen der Regisseur selbst auftritt.

⁷¹ Das Lexikon des internationalen Films fasst den Film folgendermaßen zusammen: „Das sensible, vielschichtige Porträt einer Frau und ihrer Lebenskrise, ebenso sichtlich wie vergeblich den Werken von Ingmar Bergman nacheifernd, sodass der Film trotz der eigenständigen Qualitäten wie aus "zweiter Hand" wirkt.“ (Filmlexikon des internationalen Films o.J., <http://www.zweitausendeins.de/filmlexikon/?wert=18419&sucheNach=titel> [Stand: 05.06.2012])

“I don’t choose to delve.[...] I always feel, if something seems to be working, leave it alone.”⁷²

Marion ist ganz zufrieden mit ihrem Leben. Sie schreibt an ihrem neuen Roman, für den sie sich ein Ein-Zimmer-Apartment genommen hat, um Ruhe vor der Baustelle vor der gemeinsamen Wohnung von ihr und ihrem Mann zu haben. Alles scheint okay. Sie möchte lieber nicht zu tief graben, da oberflächlich gesehen alles zu laufen scheint. Sie schaut somit nicht zu genau hin, denn mit einem verklärten Blick sieht alles schöner aus, auch ihre Vergangenheit. Diese Einstellung behält sie so lange bei, bis sie bemerkt, dass sie durch den Lüftungsschacht ihres Apartments die Therapiegespräche des Psychotherapeuten nebenan mithören kann. Sie dichtet die Stelle zunächst ab, bis sie eines Tages eine Frauenstimme hört, die ihre Probleme klagt und tief in Marions Herz trifft. Im späteren Verlauf des Films wird sie die Frau namens Hope (Mia Farrow) treffen und ihr versuchen zu helfen, wobei Marion selbst erkennt, welche Fehler sie gemacht und welche vermeintlich falschen Entscheidungen sie selbst getroffen hat. Hope, bei der der Regisseur einige klare Hinweise gibt, dass sie letztlich eine Projektion des Innenlebens von Marion ist, dient im Film immer wieder als, wie der Name bereits vermuten lässt, hoffnungsbringende Reflexionsebene für Marion. Allen vermeidet allerdings einen Plot-Twist, der sie zum bloßen Hirngespinnst degradiert.

In Bezug auf das Active Looking kann Hope als eine Art Brille gesehen werden, die Marion dazu verhilft, endlich aktiv wahrzunehmen, was um sie herum passiert. Durch die Brille nimmt sie endlich nach vielen Jahren der Betäubung zur Kenntnis, wie sich ihre Mitmenschen fühlen, wie sie sich zuvor ihnen gegenüber verhalten hat und welche Wunden noch immer klaffen. Sie lernt zu fühlen und zu verstehen, nicht nur die Menschen um sich herum, sondern auch sich selbst. Durch den aktiven Blick kann sie die Vergangenheit analysieren, sie zwar nicht verändern, gleichwohl aber ein neues Leben beginnen. Es wird also eine Protagonistin gezeigt, die im Gegensatz zu Bette Davis in „Now, Voyager“ im übertragenen Sinne die Brille auf und nicht absetzt. Im ersten Moment wird sie

⁷² Voice Over Marion

dafür auf eine Art und Weise durchaus bestraft, denn sie muss den ganzen Schmerz, den sie in den Jahrzehnten zuvor verdrängt hat, zulassen. Am Ende dieser Katharsis aber ist sie gereinigt und bereit, ein glückliches Leben ohne Altlast anzutreten. Ihr aktiver Blick wird somit im Gegensatz zu Doanes Beispielen belohnt.

3.2.2.3. Das „Active Looking“ - 2005 in London

In Allens erstem Europa-Film „Match Point“ ist die Betrachtung des aktiven Blicks gleich in Bezug auf zwei weibliche Figuren interessant. Zum einen ist dies die bereits im Hinblick auf die karikierende Maske untersuchte Figur der Affäre des Protagonisten Chris Wilton, Nola Rice (Scarlett Johansson), zum anderen die Figur der Ehefrau des Protagonisten Chloe Hewett Wilton, die von Emily Mortimer gespielt wird.

Zu Beginn des Films ist sich Nola sehr bewusst, welchen Einfluss sie auf Chris hat. Nach ihrer ersten Begegnung im Tischtennissaal treffen sie sich einige Zeit später zufällig auf der Straße, als Nola gerade auf dem Weg zu einer Audition ist. Nach dem wieder einmal erfolglosen Vorsprechen gehen die beiden gemeinsam etwas trinken.

Nola, die bereits mit Chloes Bruder Tom verlobt und mit ihm einigermaßen glücklich ist, analysiert zu diesem Zeitpunkt die Situation sehr genau. Sie weiß, dass ihre Schwiegermutter in spe alles tun wird, um ihre Heirat mit Tom zu verhindern, aber bei Chris ist es anders. Mit seiner charmanten Art wird er bestens aufgenommen werden. „You’re going to do very well for yourself“, stellt sie fest, „unless you blow it“. „And how am I going to blow it?“, fragt Chris, woraufhin Nola nach einem langen Blick in seine Augen antwortet: „By making a pass at me.“ Sie sieht den Konflikt sehr klar vor sich. Auch wenn die beiden später tatsächlich eine Affäre anfangen, reflektiert sie die Situation. „I don’t know what I’m doing with you, you’ll never leave Chloe“, wirft sie Chris zu einem späteren Zeitpunkt entgegen. Wenn er daraufhin meint, dass er es vielleicht doch tut, reagiert sie sehr deutlich: „Don’t say that unless you mean it.“

Sie schaut somit weiter aktiv auf ihre Situation. Sie behält diese Stärke auch dann bei, wenn sie schließlich schwanger ist, wodurch sie gleichzeitig mehr und mehr zur Bedrohung für Chris wird. „I’m not walking away from this“, betont sie. Chris soll sich von Chloe trennen. Sie einigen sich darauf, dass er die „Bombe“ nach dem großen Familienurlaub platzen lässt. Dieser wird kurze Zeit später jedoch abgesagt, ohne dass Nola davon weiß. Belügen kann Chris sie nur am Telefon und tut so, als wäre er noch in Italien, während Nola auf ihn warten muss. Doch Nola sieht ihn wenig später auf der Straße. Es ist somit wieder sie, die die Wahrheit aktiv mit ihrem Blick erkennt und ihn zur Rede stellt. Sie macht ihren Standpunkt klar, finanzielle Hilfe von ihm will sie nicht. „That’s not enough“. „Tell Chloe [...] either you’ll do it or I’ll do it“, macht sie deutlich und so kommt nun genau der Moment, in dem entschieden wird, ob sie für dieses Active Looking belohnt oder bestraft wird.

Hier manifestiert sich der große Unterschied zwischen Allens New Yorker Figur Marion und seiner Londoner Figur Nola: Marion wird belohnt, Nola bestraft, denn sie wird mit ihrem Ungeborenen für ihr Drängen nach Aufrichtigkeit umgebracht, erschossen von dem Mann, den sie geliebt hat.

Ganz im Gegenteil zu Nola, gelingt es Chloe nie wirklich aktiv zu sehen, wofür sie aber schließlich mit einer für sie glücklichen Ehe und der Erfüllung ihres sehnlichen Kinderwunsches belohnt wird. Während der Handlung spürt sie nichts von der Anziehungskraft zwischen Nola und Chris, selbst wenn sie mit beiden an einem Tisch sitzt. Zwar wird auch sie misstrauisch und konfrontiert Chris schließlich an einem Punkt im Film mit ihrem Verdacht. Doch sie ist zu schwach, um darauf zu beharren. Anstatt genau hinzusehen und Chris’ Verhalten zu analysieren, wahrzunehmen, dass er sie mit jemand anderem betrügt und nicht wirklich liebt, schaut sie nur auf sich selbst. Sie meint vielmehr bei sich das Problem suchen und finden zu müssen, als wirklich den Blick auf ihn zu richten.⁷³

Es ist somit auch hier eine Veränderung der Konsequenz des aktiven Blicks der weiblichen Charaktere in Allens Europafilmen zu konstatieren. Wurden die New

⁷³ Eine Bildsequenzanalyse dieser Szene im Hinblick auf die wechselnden Machtniveaus ist Kapitel 3.4.2. zu entnehmen.

Yorker Frauen noch für den passiven Blick bestraft und für den aktiven belohnt, funktioniert dies in Europa genau entgegengesetzt.

3.2.3. Fazit zum Frauenbild

Zusammenfassend ist zu konstatieren, dass der Regisseur zwei verschiedene Frauenbilder in den Filmen in New York bzw. in Europa präsentiert.

Die begehrteste New Yorker Frau zeichnet sich durch ihre Eigenständigkeit aus, durch ihre Intellektualität, ohne sich äußerlich als solche durch die obligatorische Brille stereotypisieren zu lassen, durch ihre Bereitschaft ihrer Umwelt mit offenen Augen entgegen zu treten. Sie kann ihre als männlich konnotierte Seite ausleben und muss diese nicht hinter der Maskerade einer überhöhten Weiblichkeit verstecken. Für all diese Attribute wird sie belohnt mit Selbsterkenntnis, Selbstverwirklichung oder Liebe sowie Wertschätzung ihres Partners.

Die begehrteste Frau in den Europa-Filmen macht vielmehr ihre Fraulichkeit aus, ihre körperliche Anziehungskraft und ihre Leidenschaft. Sie trägt stets die Maskerade, um dem Mann zu gefallen. Nur noch in seltenen Fällen, wie im Falle der Nola Rice, eignet sich die Frau den aktiven Blick an und demonstriert Stärke. Dabei wird sie allerdings auch für diese Fähigkeit bestraft. Verhält sie sich jedoch anders - bleibt sie passiv und lässt den Blick des Mannes die Handlung bestimmen - wird sie belohnt.

Folglich ist zu konstatieren, dass die Frauen der New Yorker Filme der Kritik der feministischen Filmtheorie widersprechen, während die Frauen der Europa-Filme diese im Grunde nur bestätigen. Zu Beginn der feministischen Filmkritik und unter den von der feministischen Bewegung geprägten Gesellschaftsumständen zeichnet Allen ein Bild der Frau, welches modern und emanzipiert ist. In Europa hingegen, zu einer Zeit, in der das Thema Feminismus weniger tonangebend ist, präsentiert er eben jenes *Picture of Desire*, gegen das Mulvey und Doane protestieren.

Abgesehen vom Einfluss der gesellschaftlichen Umstände, ist in diesem Bezug der Einfluss der neuen Muse Scarlet Johansson zu beachten. Auch sie prägt das Werk des Künstlers im hohen Maße.

Es ist nun im weiteren Verlauf der Analyse des Werks von Woody Allen zu untersuchen, inwieweit eine Veränderung auch in Hinblick auf weitere Aspekte wie die Inszenierung von Kamera, Schauspiel und dem Einsatz von Musik stattgefunden hat. Es ist zu klären, ob sich seine künstlerische Identität hierdurch auflösen droht. Was das Frauenbild anbelangt, so wird Barthes Argumentation gestützt, nach der der Zuschauer den Autor nicht hinter seinem Werk erkennen kann. Die Frauendarstellungen liegen hierfür zu weit auseinander, als dass eine Verbindung vom Zuschauer gezogen werden könnte.

3.3. Filmmusikanalyse – Zwischen Jazz und Oper

Die Musik in einem Woody-Allen-Film war von Anfang an ein wichtiger Bestandteil und vermochte es, den Zuschauer in das Geschehen hineinzuziehen. Jedoch nicht durch die Untermalung einzelner Szenen, sondern durch immer wieder auftauchende Leitmotive, die sowohl diegetisch als auch non-diegetisch auftauchen. Im Film kreieren sie ein gewisses Flair und erzeugen eine bestimmte Stimmung.

Die Analyse der Filmmusik wird sich auf die Entwicklung der Werke Woody Allens beziehen. Hierzu wird ein typisches Beispiel für die New Yorker Werke - „Hannah and Her Sisters“ - dem ersten Europawerk - „Match Point“ - gegenübergestellt. Zusätzlich dient „Melinda and Melinda“ (2004) zum Vergleich, da dieser der letzte New York-Film vor dem Gang nach Europa ist und bereits eine Weiterentwicklung in der Arbeit von Woody Allen erkennen lässt, wie im Weiteren gezeigt werden wird.

3.3.1. Hannah and Her Sisters

Hannah and Her Sisters ist ein klassischer Vertreter hinsichtlich Allens Musikauswahl. Bereits im Vorspann stimmt Jazz den Zuschauer ein. So komplex oder kompliziert wie der Jazz selber, sind auch die Figuren im Film. Sie kämpfen alle auf ihren eigenen Schlachtfeldern und müssen hart für das Erreichen ihrer Ziele arbeiten. Die Melancholie, die Ironie und die Komik, die das Leben der Figuren prägen, finden sich in der Musik wieder.

Die verschiedenen Variationen des Jazz lassen sich auch in den handelnden Personen wiederfinden. Nervöser, schneller Jazz treibt das Hetzen von Mickey, gespielt von Woody Allen, auf die Spitze. Melancholische, langsamere Stücke wiederum begleiten Micheal Caine alias Elliot, der hin- und hergerissen ist zwischen der Treue zu seiner Frau und seinem Verlangen nach deren Schwester.

Kontrast zum Jazz bietet die klassische Musik, die zum Beispiel die Handlungen der von Diane Wiest gespielten Holly begleitet oder die intimen Momente von Elliot und Lee ankündigt. In letzterem Fall versteht sich das hier auftauchende Leitmotiv auch als eine Bedrohung für Frederick (Max von Sydow). Je öfter dieses Leitmotiv auftaucht, desto deutlicher wird, dass er Lee nicht halten kann.

Häufig tritt die Filmmusik diegetisch auf: Beim Thanks-Giving-Familienfest zu Anfang und Ende des Films auf zwei verschiedene Arten. Zum einen läuft im Wohnzimmer der Plattenspieler, zum anderen wird zwischendurch direkt am Klavier gespielt und dazu gesungen. Hier wird die Musik zur Zeichnung der Atmosphäre genutzt.

Non-diegetisch verwendete Musiktitel dienen vornehmlich der Intensivierung der Gefühle der Charaktere. Ein Beispiel ist hierbei die Szene, in der sich Holly in Gedanken über ihre Freundin April aufregt, die ihr einen Mann streitig macht. Die Streicher werden hier immer aggressiver, je mehr sich die Szene ihrem Höhepunkt nähert. Als der Ausbruch jedoch ausbleibt, klingt auch die Härte der Streicher wieder ab.

Interessant ist auch der meist harte Tonschnitt. Ein gutes Beispiel hierfür ist der Besuch in der Oper. In der vorherigen und der darauffolgenden Szenen wird keine Musik verwendet, sodass der hohe Ton der Opernsängerin am Anfang der Szene noch stärker wirkt und der Zuschauer direkt in das Geschehen hineingeworfen und

genauso schnell wieder herausgeworfen wird. Die Dramatik der Oper bleibt so im Gedächtnis und wird auf die nächste Szene projiziert.

Musikalisch dominiert letztlich insgesamt der Jazz und wird durch die Verwendung anderer Stücke in seiner Bedeutung nur noch stärker unterstrichen.

3.3.2. Melinda and Melinda

Wie bereits angesprochen bildet „Melinda and Melinda“ die Brücke zwischen den New York- und den Europa-Filmen Woody Allens. Wichtig zu erwähnen ist hierbei zum einen, dass die Figur Woody hier nicht auftaucht. Im vorangegangenen Film „Anything Else“ (2003) wurde dies bereits angekündigt, da die Woody Figur hier zum Mentor für den von Jason Biggs gespielten Protagonisten wird und sich damit aus Woody Allens Werk verabschiedet.⁷⁴

Gemeinsam mit „Anything Else“ könnte die Tragikomödie als ein Fazit der New York Filme gesehen werden. Der Film umfasst den philosophischen Diskurs zweier Autorenpositionen: Das Leben sei tragisch bzw. komisch. Es werden zwei Geschichten erzählt, die beide mit dem Auftauchen von Melinda, gespielt von Radha Mitchell, anfangen und sich tragisch bzw. komisch entwickeln.

Untypisch für einen Film von Allen beginnt der Film mit einem durch klassische Musik untermalten Vorspann. Wie schon bei „Annie Hall“, wo der Regisseur im Vorspann komplett auf Musik verzichtete, konfrontiert Allen den Zuschauer mit etwas Unerwartetem. Doch noch während der Zuschauer den Vorspann sieht und sich fragt, worauf er sich nun einstellen soll, schlägt die Musik in den typischen Jazzsound um. Der Rezipient befindet sich nun also wieder im typischen Allen-Universum. Dass es in diesem Universum jedoch zwei Seiten gibt, wird im Folgenden durch die Musik deutlich. Die klassische Musik kehrt zurück, und zwar jedes Mal, wenn die tragische Geschichte erzählt wird. Die komische Seite wird durch Jazzmusik begleitet, zeichnet aber keinesfalls ein durchweg positives Bild. Das Gegenteil ist der Fall. Es vermischt sich Tragisches und Komisches in Handlung und Musik. Die Tragik der Figuren wird zur Komik der Szenen. Die

⁷⁴ Tatsächlich trat die Woody- Figur noch einmal in „Scoop“ (2006) auf, jedoch erneut eher als eine Art Mentor, der am Ende sogar stirbt. Man könnte hier also von einem Ende der Ära „Figur Woody“ sprechen. Ob sie im Sommer 2012 in „To Rome With Love“ eine Renaissance erlebt, wird sich zeigen.

klassischen Stücke hingegen lassen nur wenig Komik zu und zeichnen ein eher düsteres Bild.

Außerdem auffällig ist die diegetische Verwendung des 90er-Jahre-Sounds, der so zum ersten Mal Einzug in einen Woody-Allen-Film hält. Für die zwei Szenen, in denen er verwendet wird, unterstreicht er die Atmosphäre zwar sehr natürlich, aber ungewöhnlich für einen Allen-Film. Es ist ein erstes musikalisches Experiment Allens durch die Wahl von Pop-Musik-Titeln, die dem Jazz fern sind, dem Setting besser gerecht zu werden. Er perfektioniert dies später in „Vicky, Cristina, Barcelona“.

Insgesamt ist festzuhalten, dass in „Melinda and Melinda“ zum ersten Mal eine weitere Musikrichtung gleichberechtigt neben dem Jazz vertreten ist. Was bei „Hannah and Her Sisters“ eine wichtige Ergänzung war, wird hier ausgebaut zu einer treibenden musikalischen Kraft, die eben auch den Grundtenor des Films gleichberechtigt mitbestimmt.

3.3.3. Match Point

Im Vorspann zu Match Point geht Allen noch einen Schritt weiter. Der gewohnte Vorspann wird von Enrico Carusos "Una furtiva lagrima" aus „L'Elisir d'Amore“ begleitet. Die Musik macht hier eine klare Ansage: Die Geschichte wird in der aus der Oper bekannten, obligatorischen Katastrophe enden. Die Musik übernimmt somit die Funktion der Exposition. Im Verlauf des Films ermahnt sie den Zuschauer trotz der scheinbar greifbaren Möglichkeit zu einer positiven Lösung immer wieder zur Vernunft. Es kann kein zufriedenstellendes Happy End geben. Und doch baut sich im Film eine starke Sympathie des Zuschauers für den Protagonisten auf, sodass der Zuschauer die warnende oder Unheil andeutende Musik immer wieder aufs Neue ignoriert.

Der musikalische Höhepunkt markiert gleichzeitig die Katastrophe im Film. An diesem Punkt wird es unmöglich, für den Zuschauer an ein positives Ende zu glauben. Die Sequenz erstreckt sich über 9 Minuten und wird komplett vom Titel „Desdemona“ aus „Otello“ von Giuseppe Verdi begleitet. Chirs erschießt hier zunächst die Nachbarin und dann die schwangere Nola, um anschließend mit

Chloe, seiner Frau, ein Musical anzusehen. In der Oper überzeugt Iago erfolgreich Otello, dass Desdemona schuldig ist, da sie Ehebruch begangen hat.

Die Musik fungiert hier sowohl als Paraphrasierung als auch als Polarisierung. Die Sequenz bietet zum einen Momente der Übereinstimmung zwischen Musik und Geschehen auf der Leinwand, z.B. wenn Rhys Meyers erschreckt und dies durch einen starken Akzent in der Musik verstärkt wird. Zum anderen gibt es aber viele Passagen, in denen die Musik die Handlung im Film vollkommen vernachlässigt und in ihrem eigenen Tempo und Rhythmus erzählt. Der Zuschauer ist hier mit zwei „simultaneous dramatic strands“⁷⁵ konfrontiert, was letzten Endes durch die Übereinstimmung bzw. Divergenz der beiden Erzählungen den „traumatic act“⁷⁶ wiedergibt. Der Mord geschieht in einer Mischung aus bewusstem Handeln (Musik und Bild decken sich) und vermeintlich unbeeinflussbarem, „wie im Traum“ verlaufendem Hergang der Tat (keine Verbindung zwischen Musik und Bild).

Der „traumatisierte Zuschauer“ schließt am Ende dieser Szene - jetzt da die positive Lösung nicht mehr möglich ist - einen Pakt mit dem Protagonisten und hofft auf dessen Davonkommen. Jetzt scheint es fast unmöglich zu sein, dass Rhys Meyer mit seinen Lügen durchkommt. „O figli o figli miei“ aus Verdis „Macbeth“ unterstreicht die Bedrohung. In diesem Stück schwört Macduff Macbeth Rache für die Ermordung seiner Kinder.

Die Stücke dienen also immer einer zusätzlichen Informations- bzw. Bedeutungsebene im Film und besitzen somit eine große Relevanz innerhalb des Filmkontexts.

3.3.4. Vergleich

Im Vergleich der Filmmusik der drei Filme ist deutlich eine Entwicklung zu erkennen. Der Regisseur hat zunächst seinen typischen Sound etabliert und perfektioniert. Der Jazz steht für philosophische, tragische oder tragikomische New Yorker Filme und bietet ein weites Spektrum, das so auch für 34 ½ Filme gereicht hat. Bei „Melinda and Melinda“ wird jedoch deutlich, dass für die

⁷⁵ Goyios 2006, <http://sensesofcinema.com/2006/feature-articles/match-point/> [Stand: 25.06.2012]

⁷⁶ ebenda

Trennung der zwei Geschichten eine neue Musikrichtung benötigt wird. Sie ist sicherlich nicht gänzlich neu, denn wie bereits erwähnt, arbeitet Allen auch in „Hannah and Her Sisters“ mit klassischen Stücken. Der Unterschied liegt in der Verschiebung des Schwerpunktes. Im Experiment bestimmt letztlich die klassische Musik bei „Melinda and Melinda“ die Grundstimmung des Films ebenso stark mit wie der Jazz. Der Versuch gelingt, ein Grund mehr in „Match Point“ Motive aus bekannten Opern zu verwenden. Eine Wahl, die auch den Inhalt trägt, wie auch Allen in einem Interview betont:

“The music is opera because for a number of reasons. One is that the picture is operatic. [...] The picture is about all the things that opera is about, or so often is about. [...] It’s about lust and passion and jealousy and murder and betrayal and so I wanted an operatic score.”⁷⁷

Die Musik folgt dem Inhalt. Allen hat somit die nötigen Konsequenzen aus der neuen Umgebung gezogen. Während „Crimes and Misdeamors“⁷⁸ noch durch Jazz getragen wird, wagt Allen in Europa mit einem ähnlichen Thema einen Schritt weiter zu gehen. Letztlich war es vielleicht gerade die Entscheidung nach Europa zu gehen, die Allen ermutigt hat, in seiner musikalischen Entwicklung neue Richtungen einzuschlagen.

In Hinblick auf die künstlerische Identität des Auteurs ist zu konstatieren, dass Allens Entwicklung es zwar schwieriger macht, den Regisseur hinter seinem Werk zu erkennen, die besondere Vorliebe für die klassische Musik, insbesondere die Oper, die bereits in „Hannah and Her Sisters“ auftaucht, lässt aber weiterhin die künstlerische Handschrift erkennen. Musikalisch gesehen, behält Allen somit den Auteur-Status.

⁷⁷ Allen im Interview zu Match Point 2005: DVD „DISC 2: Match Point - 2 Disc Special Edition“ 2005, veröffentlicht von Paramount Home Entertainment

⁷⁸ Dieser Film von 1989 zeigt wie „Match Point“ einen Mann, der nach einer Affäre zurück zu seiner Frau geht. Er lässt seine Geliebte von einem Auftragsmörder töten.

3.4. Bildsequenzanalyse – Zum Staging und Blocking

Viele von Allens Werken sind von langen Einstellungen bestimmt. Die Inszenierung im Raum spielt daher eine große Rolle. Allerdings ist die Montage das am weitesten verbreitete Stilmittel in der zeitgenössischen Filmkunst, während das Staging und Blocking nahezu ausgestorben ist. Regisseure wie Ingmar Bergman, Orson Welles oder Federico Fellini arbeiteten noch viel mit langen Einstellungen, während heutzutage mit Blick auf Filme wie den James Bond von 2008 „Quantum of Solace“ auffällt, in welchem Maße die Filmlandschaft unter „dem Diktat der Beschleunigung“⁷⁹ steht und dadurch „hohe Schnittfrequenzen“⁸⁰ dominieren. Inwiefern hat sich auch Woody Allen davon beeinflussen lassen? Wie viel hat er adaptiert bzw. inwieweit hat er seinen klassischen visuellen Erzählstil behalten? 20 Jahre liegen zwischen der Veröffentlichung von „Hannah and Her Sisters“ und „Match Point“. Spielt Staging und Blocking noch eine Rolle in einem Film des neuen Jahrtausends wie Match Point?

Wie im Folgenden aufgezeigt wird, bedient sich Allen sowohl in seinen New-York- als auch in seinen Europa-Filmen des Staging und Blockings, um wechselnde Machtposition genau in Szene zu setzen. Es soll in diesem Abschnitt der Gebrauch des Staging- und Blocking- Prinzips als Alternative zur Montage dargelegt werden.

Um zu veranschaulichen, dass Allen weiterhin von diesem Stilmittel Gebrauch macht, bezieht sich die Analyse im Folgenden auf zwei ausgewählte Plansequenzen aus den Filmen „Hannah and Her Sisters“ und „Match Point“. Die inhaltlichen Parallelen der beiden Szenen führen dabei zu einer guten Vergleichsmöglichkeit der Auflösung einer ähnlichen Handlung mit wechselnden Machtniveaus. Zum besseren Verständnis befinden sich nach der Analyse der jeweiligen Szene dazugehörige Standbilder.

⁷⁹ Guitting 2010, <http://www.schnitt.de/248,6463,01> [Stand: 25.06.2012]

⁸⁰ ebenda

3.4.1. Hannah and Her Sisters

„Hannah and Her Sisters“ ist eine in 16 Kapitel geteilte, komplexe Komödie, die sich mit Beziehungsproblemen und Identitätskrisen New Yorker Großstädter auseinandersetzt. Dieser Film ist Allens 14. Regiearbeit. Im Vordergrund des Films stehen die Beziehungen zwischen den fünf Hauptcharakteren Hannah, Lee, Holly, Elliot und Micky. Die für das Staging und Blocking typische Szene befindet sich in „The Abyss“, dem 8. Kapitel des Films. Lee, gespielt von Barbara Hershey, und Elliot haben sich zuvor in einem Hotel getroffen. Ihre Affäre ist inzwischen sehr intensiv. Lee hat sich innerlich bereits von Frederick gelöst und kommt nun nach Hause, wo Frederick, gespielt von Max von Sydow, bereits auf sie wartet.

Durch einen Schwenk führt Allen ins Geschehen ein. Die Einstellung verbleibt danach 70 Sekunden in der gleichen Größe. Es folgt ein Schnitt mit einer anschließenden Plansequenz, in der der Regisseur die Darsteller in wechselnden Einstellungsgrößen zeigt. Hierbei wird die Spielachse mehrfach überschritten und die Charaktere von Gegenständen bzw. voneinander geblockt. Die Einstellungsgrößen verändern sich sowohl durch Schwenks als auch durch Zooms und Kamerafahrten.

Mit dieser Szene zeigt Woody Allen ein gutes Beispiel für Staging und Blocking. Bis auf den einen Schnitt schafft er es, den Fokus des Zuschauers ohne Montage auf die wichtigen Ereignisse zu lenken und gleichzeitig das Verhältnis der Charaktere zueinander herauszuarbeiten.

Zu Anfang ist es die Säule, die Hershey verdeckt. Ihr zielstrebiges Gang von der Tür weg gerät so in den Hintergrund und eröffnet den Blick auf Sydow. Es entwickelt sich ein Gespräch, das Hersheys Desinteresse an Sydows fast nihilistischen Betrachtungen verdeutlicht. Dies wird durch die räumliche Trennung der beiden hervorgehoben. Da sie jedoch immer in einer Halbnahen zu sehen ist, weil sie vom Herd geblockt wird, entsteht so ein klassisch in zwei gleichen Einstellungsgrößen aufgelöster Dialog (siehe „Hannah and Her Sisters - Standbilder“ Abbildung 5 auf Seite 44).

Den monologartigen Charakter des Gesprächs beendet Hershey durch das Überschreiten der Spielachse. Sie tut dies noch zwei weitere Male im Verlauf der Szene, was ihren Bruch mit Sydow verdeutlicht. Zunächst markiert Allen aber durch den einzigen Schnitt in der Szene den Wechsel vom Monolog zum Dialog. Nachdem Hershey die Achse überschritten hat und zum Bett gegangen ist, dreht sich Sydow zu ihr um, kurz darauf tut sie es ihm gleich. Dies ist der erste Moment, in dem sich die beiden Darsteller anschauen. Es entsteht ein Spannungsmoment (Abb. 6).

Es folgt der Schnitt (Abb. 7) und Sydow steht auf und geht zu ihr herüber. Der Schwenk trägt sowohl Sydow als auch den Zuschauer zu Hershey. Es wird daher deutlich, dass es nun endlich zu einem Geständnis Hersheys kommen muss. Zunächst ist sie so positioniert, dass ihr Gesicht nicht zu erkennen ist (Abb. 8). Der Blick des Zuschauers verbleibt also auf Sydow, bis sie sich zu ihm setzt. Der anschließende Zooming-In bis in die Halbnaher lässt den Zuschauer sinnbildlich näher an die Charaktere rücken, auch dies erhöht die Spannung (Abb. 9). Wenn sich schließlich die Spannung entlädt, weil Sydow bemerkt, dass Hershey von jemandem geküsst worden ist, bricht Hershey die Einstellung und überschreitet erneut die Spielachse.

Die Kamera schwenkt bei gleichzeitigem Zooming-Out mit ihrer Bewegung in Richtung Küchenecke. Hershey endet am rechten Bildrand und schaut nach rechts (Abb. 10). Sie wendet sich also vollkommen ab. Es entsteht ein Vakuum, das neue Spannung erzeugt, woraufhin Sydow links ins Bild tritt, während sich Hershey zu ihm dreht und der Zuschauer somit ihre Mimik sehen kann. Mit dem Rücken zur Kamera wirkt Sydow im Gegensatz zu ihr mehr bedrohlich als verletzlich (Abb. 11).

Diese Einstellung wird erneut gebrochen, indem Hershey zum wiederholten Male die Achse überschreitet, indem sie sich ins Badezimmer bewegt. Eine Kamerafahrt kaschiert diesen Achsensprung für den Zuschauer jedoch, indem die Kamera im selben Moment nach rechts fährt und so im Moment der Überschreitung der Achse Hershey durch Sydow geblockt ist. Nun steht er komplett mit dem Rücken zur Kamera, was die bedrohliche Wirkung noch verstärkt (Abb.12). Hershey wiederum versucht sich ihm zu entziehen. Erst wenn er ihr sagt, dass sie seine einzige Verbindung zur Welt ist, tritt sie ihm

entschlossen entgegen - sie sucht wieder seine Nähe - was durch einen weiteren Zooming-In verdeutlicht wird (Abb. 13).

Sie tritt die Stufe aus dem Badezimmer hinunter, was den Größenunterschied der beiden deutlich macht, der hier sinnbildlich auch für die unterschiedlichen intellektuellen Niveaus steht (Abb. 14). Nachdem sie dies ausspricht, ist es zum ersten Mal Sydow, der sich der Kamera offen präsentiert, Hershey aus dem Bild drängt und seine Emotionen zeigt (Abb. 15). Er dreht sich daraufhin nur kurz wieder zu Hershey, die so wieder kurz in den Fokus des Bildes gerät (Abb. 16). Für einen kleinen Moment wirkt Sydow ein letztes Mal machtvoll. Diese Haltung gibt er jedoch kurz darauf wieder auf und die Kamera bewegt sich mit ihm. Sydows Gefühlsregung wird nun von Allen in einer Nahen in Szene gesetzt (Abb. 17). Die Szene endet abrupt im Schwenk in der Nahen mit Sydows Ausbruch von Verzweiflung, ein Gegensatz zu seiner anfänglichen Überlegenheit gegenüber seiner Umwelt und seinen Mitmenschen. Es zeigt, dass auch er nur ein Mensch ist.

Woody Allen schafft es somit in dieser Szene sowohl durch den Gebrauch von Staging und Blocking als auch durch die Fokussierung der Kamera auf jeweils einen Protagonisten die Szene geschickt zu komponieren, ohne sich der Montage zu bedienen.

Hannah and Her Sisters - Standbilder:



Abbildung 5



Abbildung 6



Abbildung 7



Abbildung 8



Abbildung 9



Abbildung 10



Abbildung 11



Abbildung 12



Abbildung 13



Abbildung 14



Abbildung 15

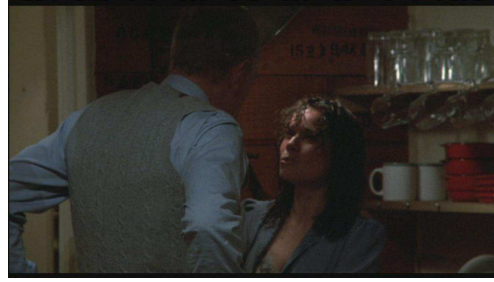


Abbildung 16



Abbildung 17

3.4.2. Match Point

Auch 2005 in „Match Point“ bewährt sich das Prinzip des Staging und Blockings und erzielt eine ähnliche Wirkung.

Allens 36. Regiearbeit portraitiert den Ex-Tennisprofi Chris Wilton. Dieser heiratet Chloe Hewett, die aus der Oberschicht stammt, beginnt jedoch eine Liebesaffäre mit der sozial schlechter gestellten Nola Rice, die er am Ende umbringt, um seine Ehe zu retten. Seine Tat kommt nicht ans Licht und er kann mit seiner Schuld letztlich gut leben.

Die Analyse bezieht sich im Folgenden auf die Szene von Chris, gespielt von Jonathan Rhys Meyers, und Chloe, gespielt von Emily Mortimer. Chris hat kurz zuvor erfahren, dass seine Geliebte Nola ein Kind von ihm erwartet und nun darauf besteht, dass er seine Frau endlich verlässt. Nach einem gemeinsamen Wochenende mit Freunden will Chris Chloe die Wahrheit erzählen.

Die ausgewählte Szene besteht aus einer einzigen Plansequenz. Die Einstellungsgrößen werden im Verlauf der Szene immer näher. Sie variieren von total bis groß und verändern sich durch Schwenks bzw. Ranfahrten der Kamera. Die Spielachse bleibt stets erhalten. Räumliche Distanz, Blocking und die

Schwenkbewegung der Kamera trennen die Darsteller bis kurz vor Ende der Szene voneinander.

Die Totale am Anfang zeigt eine vermeintliche Routine. Sie betreten die Wohnung, doch es ist nur Mortimer, die Briefe sortiert und zielstrebig auf Dinge zusteuert, die sie zu erledigen hat. Rhys Meyers hingegen geht direkt auf die Fensterfront zu und kümmert sich nicht um das Alltägliche um ihn herum. Wenn er durch die Säule geblockt wird, tritt Mortimer in den Vordergrund, die das Bild entgegengesetzt der Schwenkrichtung verlässt. Dies symbolisiert die Distanz zwischen den Darstellern.

Wenn Rhys Meyers wieder hinter der Säule zum Vorschein kommt, tritt Mortimer endgültig aus dem Bild. So kann sich der Zuschauer ganz darauf konzentrieren, wie Rhys Meyers nun diese schwierige Situation angehen wird. Die Amerikanische zeigt ihn aus dem Fenster schauend (siehe „Match Point – Standbilder“ Abbildung 18 auf Seite 48), obwohl er zuvor betont hatte, der Blick hinunter würde ihm Angst machen. Er zieht also einen für ihn beängstigenden Ausblick dem direkten Blick in Mortimers Augen vor.

Solange Mortimer noch in ruhiger Verfassung ist und harmlos im Off spricht, ist es Rhys Meyers möglich, ehrlich zu sprechen. Wenn sie jedoch mit dem Rücken zur Kamera in den Bildvordergrund rückt, wirkt sie wesentlich bedrohlicher. Dies wird noch durch eine Ranfahrt verstärkt (Abb. 19). Durch die leichte Untersicht wirkt sie ihm überlegen, wenn sie ihn fragt, ob er eine Affäre hat. Chloe gibt diese Machtposition jedoch kurz darauf wieder auf und setzt sich (Abb. 20).⁸¹ Die Konfrontation wird von Chloe nur in eben dieser Szene gesucht. Sobald sie sich setzt und das Verhör aufgibt, blickt sie für den Rest der filmischen Handlung nicht mehr aktiv auf ihren Ehemann. Die Rollen sind somit klar verteilt: Die schwache Frau schaut mit verklärtem Blick zu ihrem dominanten Mann auf. Im Bild entsteht eine leichte Aufsicht, die sie nun umso kleiner wirken lässt.

Auch Rhys Meyers setzt sich, allerdings auf die Lehne des Sofas und bleibt somit erhöht gegenüber Mortimer (Abb. 21). Allen verdeutlicht den großen Kontrast zwischen der leidenden Mortimer und dem unehrlichen Rhys Meyers, der ihr etwas vorspielt, um einem ernsteren Konflikt aus dem Weg zu gehen. Allen setzt

⁸¹ Diese Aufgabe ihrer Machtposition wurde bereits in Kapitel 3.2.2.3. „Das ‚Active Looking‘ – 2005 in London“ angesprochen.

diesen Kontrast um, indem er die Kamera zunächst an Rhys Meyers heranfahren lässt, der seine vorgetäuschten Schuldgefühle zeigt (Abb. 22), um dann die Kamera wieder hinunter zu der leidenden Mortimer schwenken zu lassen (Abb. 23).

Die vermeintliche Versöhnung wird dann in einem Bild, in dem beide in einer Großen zu sehen sind⁸², eingefangen (Abb. 24). Die Machtpositionen sind hier jedoch klar ersichtlich: Rhys Meyers befindet sich in einer höheren Position und schaut in eine andere Richtung, was dazu führt, dass sie seinen Gesichtsausdruck nicht erkennen kann. Zudem schlingt sie am Ende, ohne ihn aktiv anzuschauen⁸³, Hilfe und Schutz suchend ihre Arme um ihn (Abb. 25). Er ist letztlich also erhaben.

In dieser Plansequenz steht somit die Überwindung der Distanz zwischen den beiden Charakteren im Vordergrund. Je näher die Kamera heranfährt, desto näher kommen die beiden der Versöhnung. Neben den zwei Blockings spielt hier vor allem der Wechsel der Fokussierung immer einer Person eine Rolle. Steht Rhys Meyers im Vordergrund, verfolgt die Kamera ihn, wird Mortimer wichtiger, schwenkt sie zu ihr usw.

⁸² Mortimer blockt hierbei Rhys Meyers Oberkörper, so dass auch er in der Großen zu sehen ist.

⁸³ vgl. „Das ‚Active Looking‘ – 2005 in London“

Match Point - Standbilder:



Abbildung 18



Abbildung 19



Abbildung 20



Abbildung 21



Abbildung 22

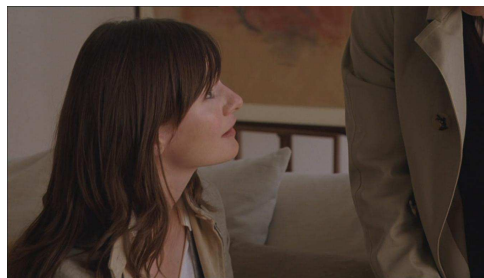


Abbildung 23



Abbildung 24



Abbildung 25

3.4.3. Beide Szenen im Vergleich

Die Szenen verdeutlichen Woody Allens Treue zu seinem visuellen Erzählstil. Er schafft es, diese Schlüsselszenen ohne Hilfe der Montage aufzulösen und in beiden Fällen den jeweiligen Charakteren in ihrer Darstellung gerecht zu werden. Beide Szenen bilden sowohl die Machtverhältnisse unter den Personen als auch

deren emotionale Verfassung ab. In beiden Filmen spielt die Fokussierung der Kamera eines Charakters die größte Rolle. Die Schwenks und Fahrten folgen immer wieder einem anderen Darsteller und erzählen so größtenteils die Geschichte. Das Staging dient zusätzlich zur Intensivierung der Spannung, z.B. das bedrohlich wirkende Abwenden von der Kamera (Sydow und Mortimer). Zuletzt kommt noch das Blocking hinzu, das bei „Hannah and Her Sisters“ zwar eine größere Rolle spielt, sich aber auch bei „Match Point“ wiederfinden lässt. Allgemein ist zu erkennen, dass die Szene mit Hershey und Sydow komplexer und daher stärker choreografiert ist.

Interessant sind zudem die ähnlichen Voraussetzungen für die Szenen, wobei sie letztlich vollkommen verschieden enden. Beide Szenen fangen mit einem Gespräch an, indem sich die Beteiligten nicht anschauen. Es kommt zur Konfrontation. Dann eskaliert die Situation zwischen Lee und Frederick in „Hannah and Her Sisters“ und beruhigt sich im Gegensatz dazu bei Chris und Chloe in „Match Point“⁸⁴. In beiden Fällen beabsichtigt der Regisseur die Gefühlswelt der Charaktere darzustellen, was ihm mit Hilfe einer vermeintlich „veralteten“ Technik gelingt. Die Plansequenzen bekommen so einen dynamischen Fluss, dem die Montage in dieser Weise nicht hätte gerecht werden können.

Folglich ist zu konstatieren, dass - ebenso wie die Filmmusik - bildgestalterische Aspekte stets dem Inhalt und dessen Ausdruck dienen. Die Weiterentwicklung der filmischen Sprache von den Achtzigern bis heute kann durchaus in Woody Allens Filmen nachvollzogen werden. Betrachtet man den gesamten Film „Match Point“, so sind deutlich mehr Schnitte zu finden⁸⁵ als noch in „Hannah and Her Sisters“. Seltener sind auch lange, klassische Einstellungen im Stile von „Annie Hall“ geworden. Dennoch ist seine Handschrift durch Plansequenzen, das Staging und Blocking und die Erzählung in Kapiteln auch in „Match Point“ wiederzufinden.

⁸⁴ In Kapitel 3.2.2.3. und 3.4.2. wurde bereits die Inferiorität Chloes innerhalb der Handlung von „Match Point“ beschrieben. Lee (siehe Kapitel 3.4.1.) aus „Hannah and Her Sisters“ entwickelt sich hingegen in der Szene zu einer ähnlich eigenständigen Persönlichkeit wie Dorrie aus „Stardust Memories“ (siehe Kapitel 3.2.1.2.). Auch hier werden somit die Ergebnisse aus der Analyse des Frauenbilds bestätigt.

⁸⁵ Besonders die Schuss-Gegenschuss- Auflösung ersetzt die Darstellung der Gesprächspartner in einem Bild.

Dieser Aspekt der Bildgestaltung wird in der Betrachtung von Woody Allen sehr häufig unterschätzt, da hauptsächlich sein Dialogwitz diskutiert wird und sehr genau konstruierte Szenen so in den Hintergrund rücken.

Die Analyse der Bildsequenzen spricht somit eindeutig für die Aufrechterhaltung Allens Status als Auteur.

3.5. Zusammenführung der Ergebnisse

Wird die Auteurtheorie nach Barthes auf den Regisseur Woody Allen angewendet, ist zunächst eine ähnliche Tendenz - das Verschwinden des Autors hinter seinem Werk - zu erkennen. Anstatt, dass der Zuschauer die weiblichen Figuren dem Regisseur zuordnen kann, wird ihm ein sehr gegensätzliches Bild gezeigt. Statt der starken, unabhängigen Frau, präsentiert Allen ein *Picture of Desire*, bedient sich ungewohnt des Brillen-Klischees der Frau und bestraft seine Frauen für das *Active Looking* vielmehr, als sie wie früher dafür zu belohnen.

Auch musikalisch kann nach Barthes argumentiert werden. 2005 veröffentlicht Allen einen Film, der den Zuschauer gleich in den ersten Sekunden mit etwas Ungewöhnlichem konfrontiert. Statt der erwarteten Jazzmusik ist bei „*Match Point*“ der Opernsänger Enrico Caruso zu hören, der wehklagend das fatale Ende des Films mit dem Stück aus „*L'Elisir d'Amore*“ schon vorwegnimmt. Im Laufe des Films steigert sich die Wirkung dieses Gesangs mit der Dramaturgie des Plots. Der Film kommt somit vollkommen ohne die Jazzmusik aus, daher kann der Zuschauer weniger auf den Regisseur schließen. Allen ersetzt auch in seinen nachfolgenden Filmen den Jazz durch andere Stilrichtungen. In „*Scoop*“ (2006) greift er erneut auf die klassische Musik zurück, „*Cassandra's Dream*“ (2007) bekommt einen eigenen Score und „*Vicky Cristina Barcelona*“ (2008) wird durch katalanische Musik untermalt. Diese Filmmusiken decken sich demnach zwar mit dem Inhalt des jeweiligen Werkes, lassen aber kaum Rückschlüsse auf den Autor zu.

Ein weiterer Umbruch ist auch in der Themenwahl zu erkennen. Behandeln die New York-Filme noch die Probleme intellektueller Bürger in der Lebenskrise, stellen sich den Charakteren der London- Filme ganz neue Probleme in den Weg.

Allen greift das immer noch bestehende class system auf und zeigt in „Match Point“ das Streben nach Reichtum und Anerkennung in der upper class, karikiert die Verehrung dieser in „Scoop“ und stellt besonders die Schwierigkeiten der lower class, Fuß in der Gesellschaft zu fassen, in „Cassandra’s Dream“ heraus. Aber auch Vicky und Cristina suchen, obwohl sie Amerikanerinnen sind, die Antworten auf die schwierige Frage „Was möchte ich eigentlich?“ nicht mehr in New York, sondern im sonnigen Spanien.

Das „Verschwinden des Autors“ wird noch unterstützt durch einen dynamischeren „zeitgenössischen“ Schnitt und das Fehlen der Kunstfigur Woody, für die Allen als Schauspieler jahrzehntelang bekannt war, ein klares Wiedererkennungsmerkmal seiner Filme. Die Figur taucht lediglich noch in „Scoop“ auf.

Diese Fakten sprechen somit für den Tod des Autors nach Barthes. Die Hinweise auf den Regisseur fehlen und der Film kann unabhängig von Kenntnissen über Allen durch den Zuschauer interpretiert werden. Dem entgegen stehen jedoch die Besonderheiten der Allen-Filme, die der Filmemacher mit nach Europa gebracht hat. Diese Merkmale lassen auf eine Auslegung nach Bazin und Sarris schließen.

Zunächst muss hierbei das erste Kriterium der technischen Kompetenz nach Sarris beleuchtet werden.

„[...] the first premise of the auteur theory is the technical competence of a director as a criterion of value.“⁸⁶

Dies ist ein Aspekt, dem Woody Allen auch in seinen Europa- Filmen nicht zuletzt durch die Inszenierung präziser Plansequenzen gerecht wird.⁸⁷ Zum anderen zeichnet ihn eine besondere Art der Schauspielführung aus. Den Zugang zu seinen Charakteren findet er in Zusammenarbeit mit seinen Schauspielern vielmehr auf intellektuelle Weise, als durch bekannte Varianten wie das Method Acting. Penelopé Cruz beispielsweise vertritt diese Philosophie.

⁸⁶ Sarris, in: Mast et al 1992, 586

⁸⁷ vgl. Kapitel 3.4 „Bildsequenzanalyse – Zum Staging und Blocking“

“[...] you have to understand what your character is about and what the other characters are about, but specially with yours to know why she does the things she does. But I don't need to bring in the mix of my preparation of the character, an agreement with the character. I don't need to be like them or think like them. That doesn't matter to me.”⁸⁸

Die Zusammenarbeit von Cruz und Allen wurde mit dem Academy Award für die beste Nebendarstellerin, der erste Oscar für die spanische Schauspielerin, belohnt. Der persönliche Stil des Regisseurs ist das zweite Kriterium:

„The second premise of the auteur theory is the distinguishable personality of the director as a criterion of value.“⁸⁹

Sicherlich hat sich durch häufigere Schnitte der Stil teilweise verändert, wie aber bereits erwähnt, lassen sich die typischen theaterähnlich inszenierten Plansequenzen auch in den neuen Allen-Filmen wiederfinden, die sehr genau die Machtverhältnisse zwischen den Figuren unterstreichen. Auch das Opernmotiv mag zwar in seiner Ausdehnung breiter, jedoch ganz und gar nicht neu sein. Eine Vielzahl an Szenen auch in Allens New Yorker Filmen spielen sich in der Oper ab. So schickt Allen seine Figuren Holly und April aus „Hannah and Her Sisters“ gleich beide mit demselben Mann zum Rendez-vous in die Oper.

Auch die Besetzung der Schauspieler entgegen ihrem Image ist eine auffallende Charakteristik des Regiestils von Woody Allen. Scarlett Johansson wurde beispielsweise vor Match Point durch mädchenhafte Rollen in „The Horse Whisperer“ (1998) oder „Lost in Translation“ (2003) bekannt und spielte dann in „Match Point“ die Rolle einer verführerischen jungen Frau, einer femme fatale, um im nächsten Allen Film „Scoop“ (2006) eine schüchterne, etwas spleenige Jungjournalistin zu verkörpern. Von seinen Darstellern wird dies sehr geschätzt und bietet für sie neue darstellerische Herausforderungen. So war Samantha Morton sehr dankbar für Allens Angebot die Rolle der taubstummen Hattie in „Sweet and Lowdown“ zu übernehmen:

⁸⁸ Penelopé Cruz 2008 in einem Interview zu „Vicky Cristina Barcelona“, DVD „Vicky Cristina Barcelona“ 2008, veröffentlicht von Concorde Home Entertainment

⁸⁹ Sarris, in: Mast et al 1992, 586

„I've never been given the opportunity to play [such a character], I don't think I ever would unless Woody would have given me the part [...] a lot of directors; [...] they find it hard to see beyond what's in front of them and see that people are capable of more than they've done. [...] To be given that opportunity and that trust was just incredible.“⁹⁰

Diese Chance, die Allen seinen Darstellern gibt, führt somit auch zu einer Ermutigung sich auch bei anderen Projekten auf eine Interpretation untypischer Rollenprofile einzulassen. So entschied sich Scarlett Johansson im Jahre 2011 dazu trotz ihres Image der verruchten Verführerin mit „Glamour-Status“⁹¹ die Rolle der Tierpflegerin Kelly Foster in „We Bought a Zoo“ zu übernehmen:

„Es stimmt schon, diese Rolle weicht vielleicht ein bisschen ab von dem, wie ich sonst so vor der Kamera aussehe. Ich bin weder sexy oder glamourös noch muss ich im Latexanzug Typen verprügeln. Und Woody Allen hat auch nicht Regie geführt.“⁹²

Auch hier macht Johansson zugleich deutlich, dass die untypische Besetzung ein „*distinguishable*“⁹³ Markenzeichen Allens ist.

Mit Blick auf das dritte Kriterium wird noch einmal deutlich, dass Allen ein klassischer Auteur nach der Author Theory von Sarris ist:

„The third and ultimate premise of the auteur theory is concerned with interior meaning, [...] the tension between a director's personality and his material.“⁹⁴

Was Sarris nicht zu beschreiben vermag - diesen bestimmten Funken, der sich auf der Leinwand überträgt, „*the specific beauties of interior meaning*“⁹⁵ - lässt sich

⁹⁰Samantha Morton bei einer Pressekonferenz 1999 zu „Sweet and Lowdown“. DVD „Sweet and Lowdown“ 1999, veröffentlicht von Kinowelt Home Entertainment GmbH

⁹¹ Johansson in einem Interview zu „We bought a Zoo“, Renner 2012, http://www.focus.de/kultur/kino_tv/tid-25903/kultur-und-leben-medien-es-gibt-schlimmere-titel-als-sexsymbol_aid_743750.html [Stand: 02.06.2012]

⁹² ebenda

⁹³ Sarris, in: Mast et al 1992, 586

⁹⁴ ebenda

⁹⁵ ebenda, 587

wohl am besten in Allens Filmen nachvollziehen, auch in den europäischen Werken. Die künstlerische Leidenschaft zu seinen Filmen lässt sich schon in seiner Faszination für seine Umwelt erkennen. Dies betrifft nicht nur die Wahl der Schauplätze wie die Oper in London und den spanischen Ort Oviedo, es spiegelt sich auch in der Wahl einer Muse wieder. Die Rolle von Diane Keaton oder Mia Farrow nimmt seit seinem ersten Film abseits der USA Scarlett Johansson ein. Die Inspiration durch die Muse führt zu einer ständigen Weiterentwicklung der kreativen Arbeit und muss zwangsläufig auch Auswirkungen auf die Darstellung der Frau haben. Angesprochen auf die sinnlichere Inszenierung von Liebe und Sex in seinen Europa-Werken, bestätigt Allen einen Unterschied zwischen der Sexualität in Europa und der in Amerika.

"In Europa ist Sexualität ein normaler Teil des Lebens und nicht diese große, sündige Sache. In europäischen Filmen dient Sex dazu, Mann und Frau, Mann und Mann oder Frau und Frau in ihrem Zusammenleben und in ihren Konflikten zu zeigen. In den USA wird Sex als eine dramaturgische Waffe benutzt, wie die Gewalt. Das sagt viel aus über den Unterschied zwischen unseren Kulturen."⁹⁶

Dies spricht für ein bewusstes Weglassen von sinnlichen Inszenierungen in den New-York-Filmen und für eine bewusste Verwendung dieser, um die Handlungen der Europa-Filme in den Kontext ihrer neuen Umgebung zu setzen. In Europa kann sich Allen somit von einer sinnlicheren Muse wie Scarlett Johansson inspirieren lassen, um seine künstlerische Weiterentwicklung voranzutreiben. Gleichzeitig wird er damit den gegebenen Umständen gerecht, an einem Ort zu drehen, an dem Sexualität anders wahrgenommen wird als in seiner Heimat.

Allen trägt also seine Leidenschaft zum Film nach Europa, die sich auch in seiner Handschrift widerspiegelt. Die Ironie, die Satire, die Skurrilität, all das ist erhalten geblieben. Neue Themen wie das class system sind nicht sofort Allen zuzuordnen, weisen aber bei genauerer Betrachtung klar auf den Regisseur hin. Bei „Match

⁹⁶ Allen, in: Nicodemus 2009, <http://www.zeit.de/2009/50/Woody-Allen-50> [Stand: 13.06.2012]

Point“ greift Allen beispielsweise die Handlung seines 1989 erschienenen Films „Crimes and Misdemeanors“ auf und entwickelt sie im neuen Kontext weiter.

"Durch die britische Klassengesellschaft bewegt er [Woody Allen] sich mit der Begeisterung eines Ethnologen, der einen unbekanntes Stamm entdeckt hat. Er erkundet die Semiotik des selbstverständlichen Luxus, die natürliche Arroganz der Sprache und die Edelrestaurants, in denen Wilton lernt, einen Puligny-Montrachet zu Blinis und Kaviar zu bestellen."⁹⁷

Hieraus folgt zudem, dass „Match Point“ - auch ohne die noch in „Crimes and Misdemeanors“ auftauchende Woody-Figur - ein „echter“ Woody-Allen-Film ist, in dem der Regisseur wie gewohnt seine Leidenschaft und sein analytisches Interesse entfaltet.

Alles in allem bedeutet der Gang nach Europa keinesfalls den Tod des Autors Woody Allen, sondern eine Weiterentwicklung mit z.T. neuen Themen und Umsetzungen. Der Regisseur bleibt damit ein Auteur nach Bazin und Sarris.

⁹⁷ Nicodemus 2005, <http://www.zeit.de/2006/01/Matchpoint> [Stand: 13.06.2012]

4. Die Rückkehr nach New York

2008 entschließt sich Woody Allen noch einmal zurück für Dreharbeiten nach New York zu gehen. Ein Entschluss der Fragen aufwirft, hatte Allen doch erklärt, er hätte alles gezeigt, was New York ausmacht.

*"Ich drehe seit 30, 35 Jahren Filme in New York, ich hab jeden Zentimeter der Stadt abgedeckt. Ich hab versucht, New York als die romantischste, wärmste, schönste Stadt der Welt darzustellen."*⁹⁸

Früh kündigt er an, dass er noch zwei weitere Filme in Spanien drehen möchte, nachdem die Zusammenarbeit mit der spanischen Produktionsfirma MediaPro so erfolgreich gelaufen ist. Nur soll zunächst ein weiterer New-York-Film folgen: „Whatever Works“. Das Drehbuch entstand schon in den 70er Jahren, konnte damals jedoch nicht verfilmt werden, da Zero Mostel, den Allen für die männliche Hauptrolle vorgesehen hatte, 1977 verstarb. Mehr als 30 Jahre später ist es Allen nun aber gelungen, einen würdigen Nachfolger für die Rolle zu finden: Larry David.

Woody Allen, der vor allem aufgrund von Finanzierungsschwierigkeiten nach Europa ging⁹⁹, hatte die Möglichkeit bekommen wieder in New York zu drehen, jetzt da sich so viel verändert hat. Im Januar 2009 wurde der erste schwarze amerikanische Präsident ernannt, das Land befand sich in einer Aufbruchsstimmung mit dem Slogan „Yes we can“ und die Vereinigten Staaten stiegen seit langer Zeit wieder in ihrer Beliebtheit im Ausland. Allen musste einfach noch einmal nach New York gehen und seine Sicht der Dinge schildern.

Visuell hält sich „Whatever Works“ sehr streng an seine Filme der 70er und 80er Jahre. Im Zentrum steht nun wieder der Gebrauch von Plansequenzen. Sie sind allerdings recht simpel gehalten und ersetzen lediglich die steigende Zahl an Schnitten, die in den vorangegangenen Filmen Einzug in Allens Filme erhalten haben. Mehr Schnitte als in den frühen New York-Filmen, aber weniger als in den

⁹⁸Allen o.J., <http://www.woody-allen.de/wb/pages/biographie.php> [Stand: 03.12.2011]

⁹⁹ "It's very expensive to make movies in New York. I work on a very low budget and can't afford to do it." (Woody Allen in einem Interview zu "Whatever Works", Ryan 2009, http://www.starpulse.com/news/index.php/2009/06/16/woody_allen_larry_david_evan_rachel_wood [Stand: 05.04.2012])

Europa-Filmen sind letztlich zu sehen. Komplexe Plansequenzen, wie in der Bildsequenzanalyse beschrieben, lassen sich zwar nicht finden, an manchen Stellen greift Allen allerdings wieder die räumliche Figureneinführung aus „Hannah and Her Sisters“ mit auf. Dort werden die Figuren immer mit einem Schwenk in den Raum begleitet. Kommt eine weitere Person hinzu, erfolgt ein Schnitt und die Kamera trägt auch sie mit dem Schwenk zu den anderen handelnden Personen der Szene.

Auch lange stehende Einstellungen prägen in „Whatever Works“ das Bild. Dies erinnert stark an „Annie Hall“, besonders in Kombination mit der direkten Ansprache des Zuschauers in die Kamera. Larry David berichtet dem Zuschauer jedoch weniger von seinen Gefühlen und Eindrücken, sondern legt größeren Wert auf die Belehrung des Zuschauers, die einzige Person, die noch bereit ist ihm zuzuhören. Auch die Woody-Figur in „Annie Hall“ sucht den Kontakt zum Zuschauer, steht aber nicht so selbstsicher da wie Larry David. Interessant ist hierbei auch das Einbinden der anderen Figuren.

In „Annie Hall“ scheint der Umgang mit dem Zuschauer als anwesende Person vollkommen natürlich für alle Beteiligten zu sein. In einer Szene warten Diane Keaton und Woody Allen, der sichtlich genervt von einem Mochtegern-Filmkenner ist, in der Schlange vor dem Kinoticketschalter. Wenn Keaton nicht mehr bereit ist Allen zuzuhören, wendet sich dieser an den stummen Zuschauer, wobei Keaton sich abwendet. Der selbsternannte Filmkenner sucht nun, genau wie Allen, den Kontakt mit dem Zuschauer und verteidigt seinen Standpunkt. Der Zuschauer ist also fester Bestandteil des Geschehens.

Ganz anders verhalten sich die Figuren in „Whatever Works“. Auf der Terrasse ihres Stammcafés diskutiert Larry David mit seinen Freunden über das Schlechte im Menschen. Wenn David schließlich auch das Publikum anspricht, wird er von keinem der Anwesenden ernst genommen. Dies zieht sich durch den gesamten Film, niemand außer David erkennt den Zuschauer, sodass es so aussieht, als spräche David zu einem Hirngespinnst.

Im Hinblick auf das Frauenbild ist ebenfalls eine Tendenz in Richtung der früheren New-York-Filme zu entdecken. Die Figur der Melody, gespielt von Evan Rachel Wood, erinnert sehr an Mira Sorvinos Oscar-gekrönte Interpretation der Linda Ash aus „Mighty Aphrodite“ (1995). Sie ist nicht intellektuell, sondern

vielmehr naiv und ungebildet, gleichwohl bleibt der intellektuelle Protagonist aber auch nicht mit ihr zusammen. Ihre körperlichen Reize, die zudem weniger stark in Szene gesetzt werden als in den Europa-Filmen, reichen nicht aus, um sie langfristig attraktiv zu machen¹⁰⁰. Larry David geht letztlich eine Partnerschaft mit einer Frau ein, die ihm intellektuell das Wasser reichen kann. Ähnlich wie Linda Ash, entwickelt sich auch Melody zu einer eigenständigen Persönlichkeit, aller fehlender Intellektualität zum Trotz.

Des Weiteren wird das Active Looking der weiblichen Figuren aus „Whatever Works“ nicht bestraft, sondern durch Selbstverwirklichung belohnt: So beispielsweise im Fall von Patricia Clarkson, in der Rolle von Melodys Mutter, die erkennt, dass sie als Künstlerin in einer Ménage-à-trois wesentlich glücklicher ist, als sie es zuvor als verzweifelte Südstaaten- Hausfrau war.

Abseits des Frauenbildes und der visuellen Ebene, feiert auch der Jazz sein Comeback und fügt sich nahtlos in das Geschehen ein. Ergänzt wird er allerdings auch durch einige Musicaltitel. Insgesamt holt der Soundtrack den Zuschauer wieder in die 70er und 80er Jahre.

Dabei ist das Drehbuch höchst aktuell, trotz der vielen Jahre, die es in der Schublade lag.

When I took the script out of the drawer I did have to re-write the script because it had been laying there, you know, for a long time. Dormant, sort of. It took work ... the original material all remained the same but references... the concerns of the picture remained the same. Those will never change, ever. But the social and political things, many of them had to be changed and freshened up.¹⁰¹

Letztlich versteht sich „Whatever Works“ als eine Antwort auf „Yes we can“, die Antwort des Regisseurs, der mit seinen 74 Jahren schon viele Ereignisse in New York und den USA mitverfolgt hat. Sie ist nicht nihilistisch, aber weniger

¹⁰⁰ Die Trennung resultiert somit aus ähnlichen Gründen, wie 17 Jahre zuvor in New York bei Sam und Jack aus „Husbands and Wives“. Jenes Beispiel wurde in Kapitel 3.2.2.1 „Die Brille“ thematisiert.

¹⁰¹ Woody Allen in einem Interview zu „Whatever Works“, Ryan 2009, http://www.starpulse.com/news/index.php/2009/06/16/woody_allen_larry_david_evan_rachel_wood [Stand: 05.04.2012]

euphorisch, als die Stimmung im Land. „Was auch immer irgendwie für dich funktioniert, das ist die beste Lösung.“ Es klingt ein gewisser Sarkasmus mit, wobei der Film am Ende dennoch positiv schließt. Alles in allem scheint der Dreh in New York von „Whatever Works“ ein Bedürfnis Allens gewesen sein, dem die Trennung vom Drehort New York schwer fällt.

*I was going to make my next film in New York and I couldn't afford to ... so we shifted to London and made the cast British, just as we had done with 'Match Point.'*¹⁰²

Letztlich hat dieser Abstand seiner künstlerischen Handschrift jedoch gut getan. Das „neue“ New York bietet viele neue Aspekte gegenüber der Stadt aus „Anything Else“ oder „Manhattan“. Der Film verbindet neue Entwicklungen Allens, die er aus Europa mitgebracht hat, mit alten Tugenden, die seine Filme seit den 70er und 80er Jahren ausmachen.

¹⁰² ebenda

5. Fazit

Abschließend lässt sich konstatieren, dass Woody Allen in seinem bisherigen Lebenswerk mehr beweist, als die Fähigkeit das Komische in brillanten Dialogen darzustellen.

Er hat einen eigenen Erzählstil, der sich besonders durch die Inszenierung im Raum auszeichnet. Seine Arbeit ist sehr genau und drückt eine gezielte Bildsprache aus, früher wie heute. Die Bildkomposition dient letztlich immer dem Inhalt und untersteht keinem Druck abstrakte Bilder nur um des Looks Willen zu produzieren. Nicht nur mit dem Bild schafft Allen es, Geschichten zu erzählen und ihnen ein Umfeld zu geben, dessen dichte Atmosphäre im Gedächtnis bleibt. Auch die Filmmusik trägt entscheidend dazu bei. Inzwischen nutzt er im Vorspann, der durch Musik ins Geschehen einführt, auch Stücke, die nicht unbedingt aus dem Jazz kommen müssen, wenn sie der Geschichte besser dienen. Nicht zuletzt ist es der Gang nach Europa, der zu einer starken Weiterentwicklung des Künstlers Woody Allen in den letzten Jahren beigetragen hat. Seine New Yorker Wurzeln hat er dennoch nicht verloren, daher ist und bleibt er ein Auteur, auch nach den Theorien von Bazin und Sarris.

Dennoch ist festzustellen, dass sich etwas sehr verändert hat in seinen Werken: das Frauenbild. Es zerstört sicher nicht seine künstlerische Identität, ist aber gleichwohl ein großer Einschnitt, der seinen Filmen eine andere Prägung gibt. Während Allen mit seinen früheren Filmen den feministischen Filmtheoretikerinnen einen Gegenentwurf zum gewohnten, von ihnen verachteten Kino bot, präsentieren seine Europa-Filme genau das Frauenbild, das Mulvey, Doane und weitere feministische Filmtheoretikerinnen so scharf attackieren. Ob man diesen Schritt nun als rückläufig, antiemanzipatorisch oder vielmehr als Konsequenz aus der nicht mehr vorhandenen Notwendigkeit einer nachdrücklichen Darstellung der emanzipierten Frau, auf Grund ihrer heutigen Selbstverständlichkeit, sehen möchte, bleibt der eigenen Interpretation überlassen. Aus feministischer Sicht könnte dieser Wandel auch als eine Art Sarkasmus interpretiert werden, der aus der Ernüchterung erwächst, einen neuen Rollenentwurf der Frau geboten zu haben, der sich jedoch nicht durchsetzen konnte und sich somit nichts geändert hat.

Woody Allen kann aus verschiedenen Gründen als künstlerisches Vorbild gesehen werden. Er bringt jedes Jahr einen neuen Autorenfilm heraus und schafft es stets, ein gutes Niveau zu halten. Dazu gibt es immer wieder Glanzstücke, was Dialoge und Machart anbelangt, wie z.B. „Husbands and Wives“(1992), „Zelig“(1983) oder die beiden in dieser Bachelorarbeit besprochenen Filme „Hannah and Her Sisters“ und „Match Point“.

Allen benötigt stets ein geringes Budget im Vergleich zu anderen Filmen, die im selben Jahr erscheinen und besetzt Schauspieler häufig entgegen ihrem Image. Abgesehen von Scarlett Johanssons Wandel ist dies im Fall von Colin Farrell besonders prägnant. Er war der typische Action-Typecast, als Bösewicht in Minority Report oder Officer in „S.W.A.T.“. Allen besetzte ihn aber für eine sehr viel feinfühligere Rolle in „Cassandra’s Dream“, die den Rollen, die Farrell zu Beginn seiner Schauspielkarriere mit Anfang 20 spielte, viel eher entsprach.

Ein Woody-Allen-Film hat somit immer etwas Einzigartiges - häufig skurril, humorvoll und melancholisch, oder doch sehr ernsthaft und bitter. Seine Filme sind also zum einen sehr unterhaltsam, zum anderen behandeln sie stets tiefgründige Aspekte des menschlichen Zusammenlebens und andere Grundproblematiken menschlichen Seins - eine Mischung, die diese Filme absolut sehenswert macht.

6. Literaturverzeichnis

6.1. Bücher

- Barthes, Roland (1967): Der Tod des Autors. 1967. In: Jannidis, Fotis (Hrsg.):
Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000.
- Boehm, Gero von: Charlotte Rampling. In: Langer, Freddy (Hrsg.): Frauen, die
wir liebten. Filmdiven und ihre heimlichen Verehrer. 1. Aufl., München
2008.
- Conboy, Katie; Medina, Nadia; Stanbury, Sarah (Hrsg.): Writing on the body.
Female embodiment and feminist theory. New York 1997.
- Doane, Mary Ann: Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator.
1982. In: Conboy, Katie; Medina, Nadia; Stanbury, Sarah (Hrsg.): Writing on
the body. Female embodiment and feminist theory. New York 1997.
- Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. München 2002.
- Fernengel, Ingmar: Ängstlich und gottverlassen. Woody Allen und Ingmar
Bergman auf der Suche nach dem Sinn des Lebens. Frankfurt am Main 2010.
- Hample, Stu: Vom Irrsinn des Lebens. Woody Allen in comic strips. München
2009.
- Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. 4. Aufl., Stuttgart 2007.
- Hösle, Vittorio: Woody Allen. Versuch über das Komische. München 2001.
- Jannidis, Fotis (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000.
- Kreuzer, Anselm C.: Filmmusik. Geschichte und Analyse. 2. Aufl., Frankfurt am
Main 2003.
- Krusche, Dieter; Labenski, Jürgen; Nagel, Josef: Reclams Filmführer. 13. Aufl.,
Stuttgart 2008.
- Langer, Freddy (Hrsg.): Frauen, die wir liebten. Filmdiven und ihre heimlichen
Verehrer. 1. Aufl., München 2008.
- Mast, Gerald; Cohen, Marshall; Braudy, Leo (Hrsg.): Film theory and criticism.
Introductory readings. 4. Aufl., New York 1992.

- Meese, Jonathan: Scarlett Johansson. In: Langer, Freddy (Hrsg.): Frauen, die wir liebten. Filmdiven und ihre heimlichen Verehrer. 1. Aufl., München 2008.
- Monaco, James; Bock, Hans-Michael; Lindroth, David: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien : mit einer Einführung in Multimedia. Reinbek bei Hamburg 2009.
- Mulvey, Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema. 1975. In: Mast, Gerald; Cohen, Marshall; Braudy, Leo (Hrsg.): Film theory and criticism. Introductory readings. 4. Aufl., New York 1992.
- Riviere, Joan: Womanliness as a Masquerade. 1966. In: Ruitenbeek, Hendrik M. (Hrsg.): Psychoanalysis and Female Sexuality. New Haven 1966.
- Ruitenbeek, Hendrik M. (Hrsg.): Psychoanalysis and Female Sexuality. New Haven 1966.
- Sarris, Andrew: Notes on the Auteur Theory in 1962. 1962. In: Mast, Gerald; Cohen, Marshall; Braudy, Leo (Hrsg.): Film theory and criticism. Introductory readings. 4. Aufl., New York 1992.

6.2. Zeitungsartikel

- Hesse, Christoph (2005): Rezension zu "André Bazin: Was ist Film". In: *Konkret*, 5/2005.
- Montrelay, Michèle (1978): Inquiry into Femininity. In: *mlf*, 1/1978.
- Mulvey, Laura (1981): Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' Inspired by *Duel in the Sun* (King Vidor, 1946). In: *Framework*, 15-17/1981.

6.3. Internetquellen

- Baumgardt, Carsten (o.J.): Die Filmstarts-Kritik zu Match Point.

<http://www.filmstarts.de/kritiken/38181-Match-Point/kritik.html> [Stand: 25.06.2012].

El-Bira, Janis (o.J.): Kritik zu "Der Stadtneurotiker".

URL: <http://www.moviemaze.de/filme/290/der-stadtneurotiker.html> [Stand: 10.06.2012].

Filmlexikon des internationalen Films (o.J.): Eine andere Frau.

URL:
<http://www.zweitausendeins.de/filmlexikon/?wert=18419&sucheNach=titel>
[Stand: 05.06.2012].

Garfield, Simon (2004): Why I love New York.

URL: <http://www.guardian.co.uk/film/2004/aug/08/features.review> [Stand: 24.06.2012].

Goyios, Charalampos (2006): Living Life as an Opera Lover: On the Uses of Opera as Musical Accompaniment in Woody Allen's Match Point.

URL: <http://sensesofcinema.com/2006/feature-articles/match-point/> [Stand: 25.06.2012].

Gutting, Peter (2010): Wie die Montage die Essenz eines Films freilegt.

URL: <http://www.schnitt.de/248,6463,01> [Stand: 25.06.2012].

Internet Movie Database – IMDb (o.J.): Datenbank für Film und Fernsehen.

URL: www.imdb.com [Stand: 20.06.2012].

Mike Ryan (2009): Woody Allen, Larry David, Evan Rachel Wood & Others Discuss 'Whatever Works'.

URL:
http://www.starpulse.com/news/index.php/2009/06/16/woody_allen_larry_david_evan_rachel_wood [Stand: 05.04.2012].

Nicodemus, Katja (2005): Woody Allens "Matchpoint": Tennislehrer lieben nicht.

URL: <http://www.zeit.de/2006/01/Matchpoint> [Stand: 13.06.2012].

Nicodemus, Katja (2009): Mir geht's besser als meinen Figuren. Interview mit Woody Allen.

URL: <http://www.zeit.de/2009/50/Woody-Allen-50> [Stand: 13.06.2012].

(o.V.) (2010) : Un Regard Oblique.

URL : <http://iconicphotos.wordpress.com/tag/mary-ann-doane/> [Stand: 07.06.2012].

(o.V.) (o.J.): Biographie Woody Allen.

URL: <http://www.woody-allen.de/wb/pages/biographie.php> [Stand: 03.12.2011].

(o.V.) (o.J.): Mary Ann Doane.

URL:
<http://www.brown.edu/Departments/MCM/people/facultypage.php?id=1000>,
[Stand: 03.06.2012].

Pomerantz, Dorothy (2009): In Pictures: Hollywood's Top-Earning Actresses - Scarlett Johansson.

URL: http://www.forbes.com/2009/06/30/top-earning-actresses-business-entertainment-hollywood_slide_28.html [Stand: 01.06.2012].

Renner, Andreas (2012): Es gibt schlimmer Titel als Sexsymbol. Interview mit Scarlett Johansson.

URL: http://www.focus.de/kultur/kino_tv/tid-25903/kultur-und-leben-medien-es-gibt-schlimmere-titel-als-sexsymbol_aid_743750.html [Stand: 02.06.2012].

Schütze, Anna; Seidel, Nicole (o.J.): Feminismus und der Film?.

URL: <http://www-e.uni-magdeburg.de/anschuuet/einleitung.html> [Stand: 09.06.2012].

7. Anhang

Filmographie

Allen, Woody (1971 - 2004): Woody Allen Collection. Alice; Eine Andere Frau; Eine Sommernachts-Sexkomödie; Der Stadtneurotiker; Was Sie schon immer über Sex wissen wollten...; Bananas; Der Schläfer; Die letzte Nacht des Boris Gruschenko; Purple Rose of Cairo; Zelig; Schatten und Nebel; Broadway Danny Rose; Hannah und ihre Schwestern; Radio Days; Manhattan; Innenleben; September; Verbrechen und andere Kleinigkeiten; Melinda & Melinda. Mit Diane Keaton, Mia Farrow, Woody Allen, Gina Rowlands, Max von Sydow und Barbara Hershey. Metro-Goldwyn-Mayer Studios Inc. USA. DVD: Twentieth Century Fox Home Entertainment LLC, 1620 Min.

Allen, Woody (1980): Stardust Memories. Mit Charlotte Rampling und Woody Allen. Metro-Goldwyn-Mayer Studios Inc. USA. DVD: Twentieth Century Fox Home Entertainment LLC, 85 Min.

Allen, Woody (1992): Husbands and Wives. Mit Judy Davis, Mia Farrow, Woody Allen und Sydney Pollack. Inc Tristar Pictures. USA. DVD: Columbia Tristar Home Entertainment BV, 103 Min.

Allen, Woody (1995): Mighty Aphrodite. Mit Mira Sorvino, Woody Allen und Helena Bonham Carter. Sweetlands Films und Magnolia Productions. USA. DVD: Miramax International, 95 Min.

Allen, Woody (1999): Sweet and Lowdown. Mit Sean Penn, Samantha Morton und Uma Thurman. Magnolia Productions und Sweetlands Films. USA. DVD: Kinowelt Home Entertainment GmbH, 91 Min.

Allen, Woody (2001): Im Bann des Jade Skorpions. Originaltitel: The Curse of the Jade Scorpion. Mit Helen Hunt und Woody Allen. DreamWorks SKG. USA, Deutschland. DVD: ottfilm GmbH, 103 Min.

Allen, Woody (2003): Anything Else. Mit Jason Biggs, Woody Allen und Christina Ricci. Canal+, DreamWorks SKG, Granada Film Productions,

- Gravier Productions Inc und Perdido Productions. USA, Frankreich, England.
DVD: Alamode Film, 108 Min.
- Allen, Woody (2005): *Match Point*. 2 DISC SPECIAL EDITION. Mit Jonathan Rhys Meyers, Scarlett Johansson und Emily Mortimer. JADA Productions. England. DVD: Paramount Home Entertainment (Germany) GmbH, 119 Min.
- Allen, Woody (2006): *Scoop*. Mit Scarlett Johansson, Woody Allen und Hugh Jackman. Jelly Roll Productions Ltd. England, USA. DVD: Concorde Home Entertainment, 90 Min.
- Allen, Woody (2007): *Cassandras Traum*. Originaltitel: *Cassandras Dream*. Mit Colin Farrell, Ewan McGregor und Tom Wilkinson. Iberville Productions, Virtual Studios und Wild Bunch. England, Frankreich, USA. DVD: Highlight Film, 104 Min.
- Allen, Woody (2008): *Vicky Cristina Barcelona*. Mit Rebecca Hall, Scarlett Johansson, Javier Bardem und Penélope Cruz. Gravier Productions Inc und Mediaproducción S.L. Spanien, USA. DVD: Concorde Home Entertainment, 92 Min.
- Allen, Woody (2009): *Whatever Works*. Mit Larry David, Even Rachel Wood, Patricia Clarkson und Ed Bergley, JR. Perdido Productions. USA, Frankreich. DVD: Universum Film GmbH, 88 Min.
- Allen, Woody (2012): *To Rome With Love*. Mit Jesse Eisenberg, Penélope Cruz, Judy Davis, Woody Allen und Roberto Benigni. Medusa Film, Gravier Productions Inc und Perdido Productions. Italien, Spanien, USA. 102 Min.
- Cassavetes, John (1974): *A Woman Under the Influence*. Mit Gina Rowlands und Peter Falk. Faces. USA. DVD: Criterion Collection, The, 155 Min.
- Cassavetes, John (1980): *Gloria*. Mit Gina Rowlands, Henry Buck und Julie Carmen. Columbia Pictures. USA. DVD: Sony Pictures Home Entertainment, 123 Min.
- Coppola, Sofia (2003): *Lost in Translation*. Mit Bill Murray und Scarlett Johansson. American Zoetrope und Elemental Films. USA, Japan. DVD: Highlight Film, 97 Min.

- Crowe, Cameron (2011): *We Bought A Zoo*. Mit Matt Damon, Scarlett Johansson und Thomas Haden Church. Twentieth Century Fox Film Corporation. USA, 124 Min.
- Donner, Clive; Talmadge, Richard (1965): *What's New Pussycat?* Mit Peter Sellers, Peter O'Toole, Romy Schneider und Woody Allen. Famartists Productions S.A. und Famous Artists Productions. Frankreich, USA. DVD: MGM/UA Home Entertainment, 108 Min.
- Forster, Marc (2008): *Quantum of Solace*. Mit Daniel Craig, Olga Kurylenko und Mathieu Amalric. Metro-Goldwyn-Mayer Studios Inc., Columbia Pictures, Eon Productions und B22. England, USA. DVD: Twentieth Century Fox Home Entertainment LLC, 106 Min.
- Negulesco, Jean (1946): *Humoresque*. Mit Joan Crawford, John Garfield und Oscar Levant. Warner Bros. Pictures. USA. DVD: Warner Home Video, 125 Min.
- Rapper, Irving (1942): *Now, Voyager*. Mit Bette Davis, Paul Henreid und Claude Rains. Warner Bros. Pictures. USA. DVD: Warner Home Video, 117 Min.
- Redford, Robert (1998): *The Horse Whisperer*. Mit Scarlett Johansson, Kristin Scott Thomas und Robert Redford. Wildwood Enterprises. USA. DVD: Walt Disney Home Video, 170 Min.
- Stahl, John M. (1945): *Leave Her To Heaven*. Mit Gene Tierney, Cornel Wilde und Jeanne Crain. Twentieth Century Fox Film Corporation. USA. DVD: Twentieth Century Fox Home Entertainment LLC, 110 Min.
- Vidor, King (1949): *Beyond the Forest*. Mit Bette Davis, Joseph Cotten und David Brian. Warner Bros. Pictures. USA. VHS: MGM/UA Home Entertainment, 97 Min.

Eigenständigkeitserklärung

Ich versichere, die vorliegende Arbeit selbstständig angefertigt und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt zu haben. Textstellen, die wörtlich oder sinngemäß aus anderen Veröffentlichungen oder Quellen entnommen sind, wurden entsprechend gekennzeichnet.

Berlin, 07.07.2012