

Opera Slavica
Neue Folge 58

Sibille Rigler

„Picking up the Pieces“

Woody Allens intertextueller Dialog
mit der russischen Literatur

Harrassowitz Verlag

Opera Slavica

begründet von Maximilian Braun und Alois Schmaus

Neue Folge

herausgegeben von Reinhard Lauer

in Verbindung mit Matthias Freise, Ulrike Jekutsch
und Walter Kroll

58



2013

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

Sibille Rigler

„Picking up the Pieces“

Woody Allens intertextueller Dialog
mit der russischen Literatur

2013

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

Die Vignette auf dem Reihentitelblatt stellt August Ludwig Schlözer dar. Die Silhouette stammt aus dem Album des Göttinger Studenten Karl Schubert (um 1780), Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek zu Göttingen.

Signatur: H. lit. 103 Cim.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the internet at <http://dnb.dnb.de>.

Informationen zum Verlagsprogramm finden Sie unter
<http://www.harrassowitz-verlag.de>

© Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden 2013
Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Einspeicherung in elektronische Systeme.
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.
Druck und Verarbeitung: Hubert & Co., Göttingen
Printed in Germany
ISSN 0085-4514
ISBN 978-3-447-06941-0
e-ISBN PDF 978-3-447-19148-7

Gewidmet meiner Mutter,
die nicht nur dafür gesorgt hat,
dass ich mit Woody Allens Filmen groß geworden bin,
sondern auch die initiiierende Idee für diese Arbeit hatte.

Danksagung

Prof. Heinz-Ludwig Arnold, in tiefster Dankbarkeit, dafür, dass er mich immer darin bestärkt hat mir selbst treu zu bleiben. Ohne sein Vertrauen und seine Hilfe wäre dieses Buch nie so erschienen, wie es jetzt ist.

Christiane Freudenstein-Arnold, für die vielen Ratschläge und den guten Zuspruch und vor allem dafür, dass sie immer ein offenes Ohr für mich hatte.

Dr. Walter Kroll, für die tatkräftige Unterstützung und dafür, dass er mich nie aufgegeben hat.

Dr. Britta Korkowsky, für Lektorat, Motivation und ganz viel Geduld .

*It's our choices [...] that show what we truly are,
far more than our abilities.*

(Albus Dumbledore in: *Harry Potter and the Chamber of Secrets*)*

* 2000: 358.

Inhalt

Hinweise zu der in dieser Arbeit verwendeten Zitierweise:.....	XIII
1 Prolog.....	1
2 Theoretische Vorüberlegungen	7
2.1 Woody Allen und die Auteur-Theorie	9
2.2 Literatur und Film: Inter-, Intra- oder Transmedialität?	11
2.3 Transmedialität und Intertextualität.....	14
2.4 Fabel und Sujet.....	16
2.5 Theorien der Intertextualität	18
2.5.1 Anfänge: Bachtin und Kristeva	18
2.5.2 Universale vs. Spezifische Intertextualität.....	21
2.5.3 Harold Blooms Anxiety of Influence.....	23
2.5.4 Vorläufige Formulierung eines transmedialen Intertextualitätskonzeptes..	26
3 Analysen.....	31
3.1 Love and Death.....	31
3.1.1 Allgemeine Beobachtungen.....	33
3.1.1.1 Tolstoj und Dostoevskij.....	33
3.1.1.2 Ėjzenštejns Panzerkreuzer Potemkin und seine Dramaturgie der Film-Form.....	37
3.1.1.3 Literarische Parodie oder postmoderne Dekonstruktion?	39
3.1.2 Intertextualität und die Tradition des „jüdischen Humors“	43
3.1.2.1 Humor und Judentum	43
3.1.2.2 Das Pathetische und das Banale	49
3.1.2.3 Das Theoretische und das Praktische.....	56
3.1.2.4 Das Metaphysische und das Physische	61
3.1.3 Abschließende Analyse der intertextuellen Beschaffenheit von <i>Love and Death</i>	65
3.2 September	69
3.2.1 Allgemeine Beobachtungen.....	71
3.2.2 Grundzüge des Čechovschen Dramas und ihre Bedeutung für die Analyse von <i>September</i>	74
3.2.2.1 Grundsätzliche Überlegungen zur Dramenstruktur	74
3.2.2.2 Ereignishaftigkeit.....	80
3.2.2.3 Thematische und narrative Äquivalenz anstelle von temporaler und kausaler Verknüpfung.....	89
3.2.2.2.1 Die Möwe	91

3.2.2.2.2. September	103
3.2.2.3. Subtext.....	112
3.2.3 Abschließende Analyse der intertextuellen Beschaffenheit von <i>September</i>	121
3.3 Crimes and Misdemeanors	125
3.3.1. Einleitende Bemerkungen	127
3.3.2 Das Verbrechen und seine Relevanz als zentrale Komponente der narrativen Struktur.....	129
3.3.2.1 „Crimes“ und „Misdemeanors“	129
3.3.2.2 Das Verbrechen im Rahmen der dialektischen Spannung zwischen Individuum und Gesellschaft.....	134
3.3.2.3 Das Verbrechen als Übertretung einer individuell definierten Norm ..	141
3.3.3 Die trichotomische Anordnung der Protagonisten in Dostoevskijs Romanen und Woody Allens <i>Crimes and Misdemeanors</i>	143
3.3.3.1 Empirie	145
3.3.3.2 Ratio	149
3.3.3.3 Anima	154
3.3.3.4 Das Spannungsfeld zwischen Empirie, Ratio und Anima innerhalb des Handlungsaufbaus	159
3.3.4 Der „Großinquisitor“ und die „Sederfeier“ – zwei Allegorien auf die Ideendialektik im Schaffen Dostoevskijs und Allens.....	167
3.3.4.1 Ivans Poem und Judahs Reminiszenz	167
3.3.4.2 Das Reich des Großinquisitors	172
3.3.4.3 Theodizee, Antitheodizee und das Problem der Freiheit	179
3.4 Match Point	201
3.4.1 Einleitende Bemerkungen	203
3.4.2 Intertextualität im Bereich der Diegese – Chris Wilton und Raskol’nikov	206
3.4.2.1 Das Paradigma eines perfekten Verbrechens	206
3.4.2.2. ‚Misreading‘ Dostoevskij?	211
3.4.3 Intertextualität im Bereich der Exegese – Allen und Dostoevskij.....	216
3.4.3.1 Gottlose Welt oder Welt ohne Gott?	216
3.4.3.2 Die Philosophie des Glücks.....	225
3.4.3.3 Der Triumph des euklidischen Verstandes?	232
4. Epilog.....	247
Literaturverzeichnis	251

Hinweise zu der in dieser Arbeit verwendeten Zitierweise:

Filme:

Zitiert wird nach den Zeitangaben der in der Bibliographie angegeben DVD-Fassungen der entsprechenden Filme. Folgende Kürzel werden dabei für die Filme verwendet:

CaM – Crimes and Misdemeanours

LaD – Love and Death

S - September

MP – Match Point

WaP – War and Peace

Literatur:

Zitate aus den Primärtexten von Čechov, Dostoevskij und Tolstoj werden in den Fussnoten nach folgendem Muster angegeben:

Band der Werkausgabe, Seitenzahl

Die entsprechende deutsche Übersetzung wird nach folgendem Muster angegeben:
Seitenzahl

Zitiert wird dabei aus folgenden Übersetzungen:

Dostoevskij, Fjodor: Die Brüder Karamazow, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, ¹⁹2003.

Dostoevskij, Fjodor: Die Dämonen, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, ¹⁶2008.

Dostoevskij, Fjodor: Der Idiot, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, ¹⁷1999.

Dostoevskij, Fjodor: Schuld und Sühne, München: Deutscher Taschenbuchverlag, ²⁴1996.

Tolstoj, Lew: Krieg und Frieden, Düsseldorf: Patmos Verlag, 2002.

Tschechow, Anton: Die großen Dramen, Berlin: Insel Verlag, 2003.

1 Prolog

Angesichts der nahezu unüberschaubaren Menge an Publikationen, die über Woody Allen im Laufe der letzten 40 Jahre erschienen sind, scheint die Notwendigkeit einer neuen Untersuchung über den amerikanischen Künstler und sein Werk ernsthaft in Frage gestellt. Was lässt sich einer so umfassend durchgeführten Auseinandersetzung noch hinzufügen, ohne dabei in banalisierten Gemeinplätzen zu verharren oder längst zur Kenntnis genommene Sachverhalte erneut zu thematisieren? So reicht die Spannbreite der über Allen publizierten Sekundärliteratur von Monographien über den Einsatz von Filmmusik (Harvey (2007)) bis hin zu Zeitschriftenartikeln über Allens Beziehung zu Gott (Roth (1998)), von Abhandlungen über die Bedeutung von Humor (Hösle (2001) bis hin zu Untersuchungen über Allens jüdisches Selbstverständnis (Kinne (1996)). Bildbände (z.B. Sunshine (1994)), Interviews, Dokumentarfilme¹ und Nachschlagewerke (z.B. Schwartz (2000)) reihen sich an Biographien, Rezensionen und Jubiläumssammelbände (z.B. Rauch/Henning (1995)). In ihnen trifft überschwängliches Lob auf harsche Kritik, Populärjournalismus auf wissenschaftliche Recherche.

Trotz dieses vielseitigen Angebots lässt sich die Frage nach der Rechtfertigung einer weiteren Untersuchung zu Woody Allen leicht beantworten, da die Quantität der publizierten Literatur alleine nicht ausreicht, um von einer ganzheitlichen Erfassung von Allens Œuvre sprechen zu können. So sind auf der einen Seite einzelne Teilbereiche überdurchschnittlich gut erforscht, andere wiederum wurden bislang gar nicht oder nur oberflächlich behandelt. Besonders im Bereich der Biographie des Künstlers ist eine große Dichte an Material festzustellen, wobei hier speziell die Bücher von Yacowar (1991), Hirsch (2001), Pogel (1987), Lax (1975), Bailey (2001) und Meade (2000) zu erwähnen sind. Die Mehrheit dieser Monographien orientiert sich an der chronologischen Analyse von Allens filmischem Werk, manchmal auch mit dem Versuch, die Filme in verschiedene Schaffensperioden zu untergliedern.² Oft dominieren hierbei spezielle Fragestellungen und Forschungsansätze.³

Auf der anderen Seite mangelt es an qualitativ hochwertiger Literatur zu verschiedenen Einzelaspekten von Allens Werk. Auch wenn viele dieser Aspekte

1 Z. B. *Mister Manhattan – Woody Allen: Ein Komiker wider Willen*, 1987, R. P. Behle, oder *Hollywood Profile: Woody Allen*, 2001, R. G.S. Troller.

2 So z. B. in: Jacobs (1982) oder auch: Felix (1992).

3 So widmet z.B. Lee (2002) seine Monographie dem philosophischen Aspekt von Allens Werk, Kinne (1996) beschäftigt sich mit der Manifestation jüdischen Bewusstseins in Allens Filmen oder Janssen (2002) betrachtet Allens Werke unter dem Aspekt postmoderner Dekonstruktion.

allgemein bekannt sind und in der Literatur über Woody Allen wiederholt thematisiert werden, sind Analysen, die über bloße Feststellungen und Aufzählungen hinausgehen, selten: Fragen nach der Art der Verwendung einzelner Techniken, dem Ergebnis verschiedener Einflüsse sowie nach dem strukturellen Sinn der Werke stellen ein Desiderat dar. Aus diesem Grund hat es sich die vorliegende Untersuchung zum Ziel gesetzt, einigen dieser Teilbereiche besondere Aufmerksamkeit zu schenken und dieser Lücke in der Literatur über Woody Allen entgegenzuwirken. Die Motivation für dieses Projekt sowie die Entscheidung für eben jene Thematik lassen sich dabei primär auf vier Charakteristiken zurückführen, die als Grundgerüst für das Verständnis der Analyse als elementar angesehen werden können.

Eine dieser Charakteristiken besteht in der gezielten Auseinandersetzung des Autors mit den drei Fragenkomplexen, die Kant als die „drei transzendentalen Ideen“ – Gott, Freiheit und Unsterblichkeit – und „unabweisbaren Fragen der Metaphysik“⁴ beschreibt und die den philosophischen Kern von Allens Werk bilden:

1. Die Frage nach Gott als Sinnspitze allen Seins.
2. Die Frage nach dem Menschen und seiner Freiheit als Möglichkeitsbedingung für verantwortliches Handeln.
3. Die Frage nach der Welt als ganzer und ihres Woher und Wohin als Möglichkeitsbedingung für geschichtliches, d.h. Wirklichkeit veränderndes, Handeln.⁵

Allens Beschäftigung mit diesem Fragenkomplex ist dabei primär intellektuell.⁶ So greift er auf ein breit gefächertes Spektrum an literarischer und philosophischer Lektüre zurück, dem in seinen Werken stets eine bevorzugte Stellung eingeräumt wird. Nancy Pogel erwähnt unter anderem, dass Allen sich alleine im Zeitraum zwischen 1969 und 1987 in Interviews dezidiert auf 27 verschiedene Autoren bezogen hat, deren Einflüsse in seinen Filmen identifizierbar sind.⁷ Darüber hinaus hat auch Allens Beschäftigung mit der Geschichte des Films ihre Spuren in seinen eigenen Filmen hinterlassen, wobei hier besonders Allens Vorliebe für die Klassiker der Stummfilmzeit wie Buster Keaton, Charlie Chaplin oder die Marx Brothers⁸ sowie für Autorenfilmer wie Bergmann, Fellini, Truffaut oder Godard⁹ zu nennen

4 Kant 1911 (Abt. 1, Bd. 4): 7 (Vorrede zur ersten Auflage der *Kritik der reinen Vernunft*).

5 Bucher 2000: 17.

6 Vgl. dazu auch Roth 1998: 8; beziehungsweise Höhle 2001: 63.

7 „Among the many authors whose works Allen has referred to in interviews since 1969 are Arendt, Flaubert, Kafka, Chekhov, Dostoevsky, Ionesco, Genet, Joyce, Borges, Beckett, Jung, Freud, Woolf, Benchley, Perelman, Shulman, Plath, Mishima, Sartre, Kierkegaard, Heidegger, Camus, Russell, Dewey, Hegel, Berdyayev, and Wittgenstein.“ (Pogel 1987: 29); vgl. dazu auch Lee (2002: 9): „In his serious films as in his earlier comedic work, Allen demonstrates an understanding of the history of Western philosophy which is quite extraordinary for a man whose formal education ended at the age of nineteen when he was ejected from New York University.“

8 vgl. Björkman 2004: 3ff.

9 ausführlicher dazu in Björkman (2004); zu Allens intertextueller Beziehung zum europäischen Kino vgl. u. a. Bailey (2001: 20f.).

sind. Indem Allen sich in seinen Werken selbst zum Prototypen des Intellektuellen stilisiert, beziehungsweise seine Protagonisten überwiegend als Vertreter eines intellektuell dominierten Milieus präsentiert, gelingt es ihm, sein erworbenes theoretisches Wissen mit seiner unmittelbaren Wirklichkeitserfahrung in Bezug zu setzen und dadurch eine weitere Dimension der intellektuellen Auseinandersetzung zu schaffen. Lee spricht in diesem Fall von einer „decades-long debate with himself“, einer „ongoing dialectic in which [Allen] presents all sides of the arguments, concerning the most profound philosophical issues“.¹⁰ Aus diesem Grund trifft Allens Arbeit auf das Interesse eines – wenngleich auch kleinen – so doch ausgesprochen heterogenen Publikums: deklarierte Cineasten treffen auf Film- und Literaturwissenschaftler, philologische Laien auf Philosophen oder Theologen. Besonders im, sowohl christlichen als auch jüdischen, theologischen Bereich ist eine aktive Beschäftigung mit Allens Werken festzustellen,¹¹ wobei sich die Mehrheit dieser Untersuchungen als besonders produktiv erweist und zu überzeugenden, zumeist zur populären Interpretation der Werke konträren, Ergebnissen kommt.

In Allens intensiver Beschäftigung mit den Werken seiner Vorgänger und Zeitgenossen liegt auch der zweite für die vorliegende Untersuchung relevante Aspekt seines Werkes begründet – die Intertextualität. Von seinen frühesten Filmen und Texten an bis hin zu seinem gegenwärtigen Schaffen hat die intertextuelle Verbindung zu seinen Kollegen oder Vorbildern für Allen stets eine entscheidende Rolle gespielt, was in der Literatur über Allen auch wiederholt thematisiert worden ist. So bezeichnet unter anderem Pogel Allens Werk als „densely intertextual or dialogic“¹² und Hirsch beschreibt Allens Filme als „vast network of intertextual citation“.¹³ Die ausführliche Analyse dieser Referenzen sowie ihre Interpretation im jeweiligen Kontext spielen in den meisten dieser Publikationen jedoch nur eine untergeordnete Rolle. Nicht selten lediglich als ein Indiz für die Inanspruchnahme postmoderner Schreibpraktiken abgetan, verkümmert Allens vielschichtiges intertextuelles Netzwerk oft zu einer bloßen Nebenerscheinung. In der vorliegenden Untersuchung soll im Gegensatz dazu nicht nur gezeigt werden, dass die Intertextualität eine zentrale Komponente im künstlerischen Schaffen Allens darstellt, sondern auch, dass mit Hilfe der Beschreibung dieses Phänomens eindeutige Aussagen über die künstlerische Weiterentwicklung Allens gemacht werden können. In diesem Sinne soll das Augenmerk nicht – wie in den meisten anderen Untersuchungen – auf das Identifizieren intertextueller Referenzen gelegt werden, sondern auf die Art und Weise ihrer Einbettungen in den übergeordneten Kontext.

10 Lee 2002: 1.

11 So z.B. in den Publikationen von Bleiweiss (1989, in: Silet (2006)), Greeley (1993), Roche (1995), Roth (1998), oder Gansera (2006).

12 Pogel 1987: 8.

13 Hirsch 2001: 201; vgl. dazu auch Hösle (2001: 118): „Allen ist ein *poeta doctus*. Seine Anspielungen auf die Klassiker des Films und der Literatur sind zahllos – von der griechischen Tragödie zu Shakespeare, der russischen Literatur und dem Film des zwanzigsten Jahrhunderts.“ (Kursivsetzung des Originals)

In der Formulierung dieses Forschungsziels zeigt sich zugleich die Spezifik einer so gearteten Fragestellung: nicht dem Phänomen der Intertextualität im Allgemeinen, sondern der Verbindung zur russischen Literatur im Besonderen soll drittens die Aufmerksamkeit der Untersuchung gelten. Die Begründung für diese Differenzierung liegt auf der Hand: Allens Beziehung zur russischen Literatur stellt eine sich über mehrere Jahrzehnte hinweg entwickelnde Auseinandersetzung dar, die in all seinen Werken – sowohl in dezidiert als auch indirekter Form – manifest ist:

One can trace Woody Allen's creative roots to American and Western European film, literature, and comedy. However, we must include in our study of his works his indebtedness to and affinity with Russian literature and culture. Our acknowledgement of this point makes us understand Woody Allen's cinematic world even that much better. [...] Allen's indebtedness to Russian literature [...] spans his career. Russian literary roots show even in those later Allen films that seem, at first glance, to have nothing to do with the Russian literary tradition.¹⁴

Auch Allen selbst hat diese Affinität in Interviews mehrfach bestätigt. So äußert er sich unter anderem in einem Gespräch mit Eric Lax über Dostoevskij und Berdjaev als „the minds I like“¹⁵, im Gespräch mit Björkman über Dostoevskijs philosophisch existenzielle Themen als „natural material for the dramatist“¹⁶ sowie über seine Bewunderung für die russischen Romanciers im Allgemeinen:

I don't think that one can aim more deeply than at the so-called existentialist themes, the spiritual themes. That's probably why I'd consider the Russian novelists as greater than other novelists. Even though Flaubert, for example, is a much more skilled writer than, I think, either Dostoyevsky or Tolstoy, his work can never be as great, for me personally, as the other two.¹⁷

Neben direkten Zitaten, parodistischen Anspielungen, filmischen Adaptionen und der Übernahme von Arbeitstechniken erweist sich besonders Allens Interesse an existenziellen und metaphysischen Fragestellungen als Verbindungsglied zwischen dem amerikanischen Regisseur und der russischen Literatur- und Geistesgeschichte:

[Allen] is one of a very small number of American artists today whose major focus is the ultimate meaning of life. And it is this dimension of his movies that strongly links him to the great Russian writers of the past.¹⁸

Unmittelbar verknüpft mit Woody Allens Interesse an der russischen Kultur und Literatur offenbart sich schlussendlich auch der letzte der vier, für diese Forschungs-

14 Chances 1992: 77.

15 Pogel 1987: 71.

16 Björkman 2004: 209.

17 Hösle 2001: 82.

18 Chances 1992: 77.

arbeit relevanten Aspekte. Allens Blick auf die Literatur Osteuropas ist nicht nur der Blick des Amerikaners auf die Kultur einer längst vergangenen Epoche, sondern auch der Blick eines Menschen, der in sich die Verbindung zwischen der Alten und der Neuen Welt verkörpert. Allens biographische Wurzeln liegen in Russland sowie Österreich-Ungarn.¹⁹ Auch wenn Allen bereits in Amerika geboren wurde, so zeugt seine Arbeit davon, dass die vollständige Entwurzelung aus der alten Heimat in Allens Generation noch nicht stattgefunden hat. Saposnik zählt Allen daher auch gemeinsam mit Isaac Bashevis Singer zu den Vertretern einer Kultur, „that was born in Eastern Europe and then redesigned in the streets of New York“:

From this culture they took their identifiable accents, their comic view of the world and a cast of characters that only they could create. While Bashevis writes in Yiddish and Woody in a mix of East European cadence and New York rhythm, their collective voice recalls the generations that crossed the Atlantic during the great migration and transformed Jewish and American culture.²⁰

Unter diesem Aspekt betrachtet zeigt sich die besondere Charakteristik von Allens Werk. In seinen Filmen und Texten schlägt er eine Brücke zwischen zwei Kulturen, zwei Kontinenten und zwei Epochen.²¹ Durch diese spezielle Zwischenposition, die gleichzeitige Verwurzelung in zwei unterschiedlichen Kulturkreisen, schärft sich der Blick für Differenzen und Gemeinsamkeiten, wodurch eine konstruktive Weiterentwicklung nicht nur ermöglicht, sondern sogar zwingend notwendig wird. Mit der vorliegenden Untersuchung soll versucht werden, Allens Schaffen unter Berücksichtigung aller vier besprochenen Aspekte – der Philosophie, der Intertextualität, der Beziehung zur russischen Literatur und der Position des Künstlers als Verbindungsglied zwischen Alter und Neuer Welt – in ihrer Verbindung gerecht zu werden.

¹⁹ Ausführlicher dazu u.a. in: Meade 2000: 25ff.

²⁰ Saposnik 2002: 97-98.

²¹ „Sein Werk gilt als eine amerikanisch-europäische Synthese.“ (Reimertz 2000: 15)

2 Theoretische Vorüberlegungen

Criticism is the discourse of the deep tautology – of the solipsist who knows that what he means is right, and yet that what he says is wrong. Criticism is the art of knowing the hidden roads that go from poem to poem.

(Harold Bloom, *Anxiety of Influence*)*

* Bloom 1997: 96.

2.1 Woody Allen und die Auteur-Theorie

Da in der folgenden, vergleichenden Analyse sowohl literarischen als auch filmischen Materials von einer Intertextualität ausgegangen wird, die den Autor als aktiven Produzenten seiner Texte voraussetzt, muss zunächst die Frage nach der Autorschaft von Filmen genauer beleuchtet werden. Tatsache ist, dass es sich bei den Filmen von Woody Allen um einen Sonderfall handelt, da Allen bei allen hier analysierten Filmen nicht nur der Autor der Drehbücher ist, sondern auch Regie führte. Hinzu kommt, dass Allen in produktionstechnischer Hinsicht von einer, besonders im amerikanischen Raum, beinahe beispiellosen Freiheit profitieren kann – ein Faktum, das eine große Kohärenz zwischen Textvorlage und filmischer Realisation garantiert:

Although Allen does not produce his films, all of those which he has written and directed, starting with *Take the Money and Run*, have been produced by individuals who have unquestionably given Allen control over all their artistically interesting aspects. For each such film, he has either written or co-written the screenplay; chosen the cast, crews and locations; he had the final say on all of the technical aspects of the filming process; done the final editing; and participated in the marketing and distribution process. On the American scene, in fact, very few individuals have ever had such complete control over their work as has Allen.¹

Filmemacher, die sich durch die eben beschriebenen Eigenschaften auszeichnen, werden oft als Autorenfilmer bezeichnet, wobei dieser Terminus an sich nicht ganz unproblematisch ist, da die Genese der so genannten ‚Auteur-Theorie‘ seit ihrer Entstehung in den 1920er Jahren steten Modifikationen unterzogen war. Die ursprüngliche Grundvoraussetzung – Autor des Filmes ist, wer sowohl das Drehbuch schreibt, als auch Regie führt – wurde in den 50ern durch die Kritiker der französischen Filmzeitschrift *Cahier du cinéma* erweitert, was zur Folge hatte, dass nun auch jemand als ‚Auteur‘ bezeichnet werden konnte, der zwar nicht das Drehbuch geschrieben hatte, dessen Regiestil sich aber durch eine starke individuelle Prägung auszeichnete:

They argued that just because American directors had little or no say over any of the production process bar the staging of the shots, this did not mean that they could not attain auteur status. Style, as in *mise-en-scène*, could also

1 Lee 2002: 15; vgl. auch Silet (2006: xiii): „Woody Allen remains one of contemporary cinema’s most prolific and interesting directors. The degree of control he exercises over his films has been highly unusual in corporate-driven industry, and his films’ financing has given him a freedom to play with the medium in ways almost unheard of in the world of commercial film.“

demarcate an auteur. Thanks to the *Cahier* group, the term auteur could now refer either to a director's discernible style through mise-en-scène or to film-making practices where the director's signature was as much in evidence on the script/scenario as it was on the film product itself.²

Strukturalistische Ansätze versuchten ein Jahrzehnt später, die vage formulierte Prämisse des individuellen Regiestils der ‚politique des auteurs‘ zu präzisieren und mit Hilfe wissenschaftlicher Methoden eine objektive Basis für das Autorenfilmer-Konzept zu schaffen. Ausgehend von der Annahme, Film als totale Struktur begreifen zu können, versuchte man, sich von der romantischen Subjektivität, die die Auteur-Theorie bis dahin dominiert hatte, zu lösen und sie durch überprüfbare objektive Gesetzmäßigkeiten beschreiben zu können.³ Ab den 70-er Jahren des 20. Jahrhunderts begann die Auteur-Theorie jedoch unter dem Einfluss des Poststrukturalismus immer mehr an Bedeutung zu verlieren, da der Autor nun im Schatten semiotischer und psychoanalytischer Erkenntnisse zu einem von vielen textuellen Subjekten innerhalb des Textprozesses herabgesetzt wurde und somit seine Position als übergeordnete Instanz verlor.

Ungeachtet aller Differenzen sind sich die verschiedenen Ansätze darin einig, dass als Autorenfilmer nur jemand bezeichnet werden sollte, der den filmischen Entstehungsprozess maßgeblich prägt und somit als individuelle, künstlerische Instanz ausgemacht werden kann. Problematisch bleibt hierbei nicht nur, inwiefern sich der Einfluss des Autors im Werk selbst manifestiert, sondern auch die Frage nach der Relevanz eines derartigen Konzeptes. Der russische Regisseur Andrej Tarkovskij definiert das Konzept ‚Autorenfilmer‘ folgendermaßen:

Die Filmregie beginnt nicht etwa in dem Moment, wo man das Drehbuch mit dem Dramaturgen durchspricht, nicht bei der Arbeit mit den Schauspielern und auch nicht beim Treffen mit dem Komponisten. Filmregie beginnt vielmehr in jenem Moment, da das Bild vor dem inneren Auge jenes Menschen entsteht, der diesen Film machen wird und den man einen Regisseur nennt. Dabei ist unwichtig, ob das nun bereits eine detailgenaue Episodenreihe oder lediglich ein Gespür für die Faktur und die emotionale Atmosphäre ist, die der Film auf der Leinwand wiedergeben soll. Einen Filmemacher kann man nur dann auch als Regisseur bezeichnen, wenn er seinen Entwurf klar vor sich sieht und diesen dann bei seiner Arbeit mit dem Filmteam tatsächlich unbeschadet und genau umzusetzen versteht.⁴

Nach Tarkovskijs Definition handelt es sich bei einem Autorenfilmer also um einen Regisseur, der nicht notgedrungen auch Autor des Drehbuchs sein muss, wenn es ihm gelingt, seine ursprüngliche Vorstellung und Konzeption eines Filmprojekts im

2 Hayward 1996: 13.

3 Vgl. Hayward 1996: 15-17.

4 Tarkovskij 2002: 63-64.

Endprodukt Film zu realisieren – ein Anspruch, den Allens Filme in vollem Ausmaß erfüllen können.⁵ Aus diesem Grund soll im Weiteren das Verständnis von Woody Allen als selbstständiger, sich seiner künstlerischen Identität bewusster Autorenfilmer beibehalten werden. Will man an das Werk eines Regisseurs wie Allen, oder auch Tarkovskij – der sich selbst dezidiert als Autorenfilmer versteht – in adäquater Weise herantreten, so ist es unumgänglich, von dem Konzept des Auteurs auszugehen, da nur so das Werk des Regisseurs auch die ihm gebührende Beachtung finden kann.

2.2 Literatur und Film: Inter-, Intra- oder Transmedialität?

In einem 1998 veröffentlichten Artikel zum Thema Intermedialität beginnt der Medienwissenschaftler J. Paech seine Abhandlung mit den Worten: „Intermedialität ist ‚in‘“⁶, und bringt mit dieser saloppen Wendung gleichzeitig zwei Charakteristika der Entwicklungsgeschichte der Intermedialität auf den Punkt. Zum einen handelt es sich dabei um die Tatsache, dass sich das Konzept der Intermedialität spätestens seit Mitte der 1990er Jahre eines regen Interesses erfreuen darf. Zum anderen, dass dieses Interesse teilweise in eine übersteigerte Begeisterung für eine in Mode gekommene Terminologie ausgeartet ist, die zwar ungebrochen populär, selten aber wissenschaftlich exakt ist. Auch I. Rajewsky widmet sich in ihrer Monographie *Intermedialität* dieser Problematik, indem sie darauf verweist, dass der Begriff der Intermedialität , „zu einem modischen Terminus [geworden ist], der zwar in aller Munde, kaum aber klar definiert ist und – im Gegensatz etwa zum Konzept der Intertextualität – noch keiner eigenständigen Theoriebildung zugeführt wurde“.⁷ Dies mag zum einen an der jungen Entstehungsgeschichte dieses Terminus liegen, zum anderen aber an der großen Anzahl verschiedenster Erscheinungsformen, die sich unter dem Oberbegriff Intermedialität zusammenfassen lassen, durch ihre heterogene Zusammensetzung die erwünschte eindeutige Theoriebildung, beziehungsweise Definition aber erschweren. Infolge dieses Defizits entzog sich das Konzept der Intermedialität der Exklusivität wissenschaftlicher Terminologie und wurde – mit einer mangelhaft ausdifferenzierten Definition versehen – großzügig als Etikett für jedwede Fragestellung verwendet, die sich, in welcher Form auch immer, mit mehr als nur einem Medium beschäftigt. Will man jedoch, wie im Fall der vorliegenden Untersuchung, Phänomene beschreiben, die sich zwar in verschiedenen Medien manifestieren, die sich jedoch nicht aufgrund ihrer medialen Beschaffenheit voneinander differenzieren lassen, also sozusagen medienunabhängig

5 Vgl. dazu auch Westendorf (1995: 1): „Wenn der von der europäischen Filmkritik geprägte Begriff des Autorenfilms auf die Produktionsbedingungen in den USA überhaupt zu übertragen ist, dann auf Woody Allens Arbeiten.“

6 Paech 1998: 14.

7 Rajewsky 2002: 3.

sind, stößt man schnell an die Grenzen eines solchen Ansatzes, da sich der Begriff der Intermedialität in einem solchen Fall als zu vage und oberflächlich erweist.

Um den Aufgabenbereich der Intermedialität sowie deren Abgrenzung von benachbarten Disziplinen zu präzisieren, erscheint Rajewskys Systematisierungs- und Theoretisierungskonzept des „Phänomenbereichs intermedialer Bezüge“⁸ als besonders operationalisierbar. Der zunächst von ihr als „Hyperonym für die Gesamtheit aller Mediengrenzen überschreitenden Phänomene“ definierte Begriff Intermedialität lässt sich laut Rajewsky nämlich in drei weitere grundlegende Forschungsbereiche unterteilen, und zwar in den Bereich der „Medienkombination“, den der „Medienwechsel“ und den der „intermedialen Bezüge“. Der Bereich „Medienkombination“ umfasst alle „Kombinationen mindestens zweier, konventionell als distinktiv wahrgenommener Medien, die sämtlich im entstehenden Produkt materiell enthalten sind“.⁹ Gemeint sind hiermit Medienprodukte, die unterschiedliche mediale Systeme in sich kombinieren, wie dies z.B. bei einem Photoroman, dem Bereich der Klangkunst oder einer nach Synthese der involvierten Medien strebenden Oper – Stichwort Wagnersches Gesamtkunstwerk – der Fall ist. Im Gegensatz dazu beschäftigt sich der „Medienwechsel“ mit der „Transformation eines medienspezifischen Produktes beziehungsweise Produkt-Substrats in ein anderes, konventionell als distinktiv wahrgenommenes Medium“.¹⁰ Das wohl prominenteste Objekt dieses Forschungsbereiches ist die Literaturverfilmung beziehungsweise –adaption. Grundsätzlich liegt das Interesse hier auf dem Prozess des Wechsels des für die Untersuchung relevanten Gegenstandes von einem Medium ins andere. Somit gehören zu dieser Kategorie auch die Inszenierung einer Oper oder eines dramatischen Textes.

Mit dem dritten Bereich, also der Gruppe der „intermedialen Bezüge“, verhält es sich etwas komplizierter. Untersuchungsgegenstand sind hier alle „Verfahren der Bedeutungskonstitution eines medialen Produkts durch Bezugnahme auf ein Produkt oder das semiotische System eines konventionell als distinktiv wahrgenommenen Mediums mit den dem kontaktnehmenden Medium eigenen Mitteln“¹¹. Gemeint sind hiermit die verschiedenen Formen und Funktionen, die sich ergeben, wenn einzelne Elemente eines fremden medialen Systems beziehungsweise das gesamte System in ein anderes Medium einbezogen werden. Im konkreten Fall betrifft dies z. B. Fragen nach der sog. ‚filmischen Schreibweise‘ in der Literatur, der ‚Literarisierung des Films‘, oder der ‚Musikalisierung literarischer Texte‘, also Fragen nach den Möglichkeiten der Aneignung beziehungsweise Aufnahme medienspezifischer Elemente und Strukturen durch ein anderes Medium.

Durch eine derartige Präzisierung des intermedialen Aufgabenbereichs ergeben sich nicht nur eine Systematisierung im Inneren des Terminus, sondern auch die

8 Rajewsky 2001: 6-27.

9 Rajewsky 2001: 6-27.

10 Rajewsky 2001: 6-27.

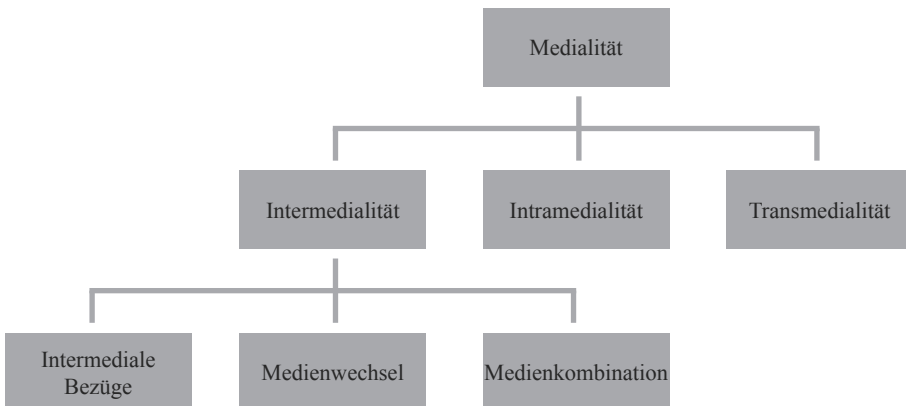
11 Rajewsky 2001: 12-13.

Möglichkeit, mit Hilfe eindeutiger distinktiver Merkmale die Grenzen zu den der Intermedialität benachbarten Bereichen abzustecken. Dies betrifft zunächst die so genannte ‚Intramedialität‘, die sich, wie ihr Name bereits andeutet, analog zu Rajewskys Intermedialitäts-Definition, als Hyperonym für alle Phänomene innerhalb der Grenzen eines Mediums, beschreiben lässt. Geht man von einem eingeschränkten Textbegriff aus, lässt sich die Intertextualität als Teildisziplin der Intramedialität definieren, da es sich dabei um die Bezüge zwischen zwei literarischen Texten handelt, also um mediale Produkte innerhalb ein und desselben Mediums. Ebenso fallen in den Aufgabenbereich der Intramedialität Fragen nach den Bezugnahmen eines Filmes auf einen anderen Film oder ein filmisches Genre, oder eines Gemäldes auf ein anderes Gemälde.

Abgesehen von den eben besprochenen Teilbereichen gibt es Fragestellungen, die zwar dem medialen Bereich zuzuordnen, aber weder mit dem Repertoire der Inter- noch der Intramedialität zu beantworten sind:

Gemeint sind Phänomene, die man als medienunspezifische ‚Wanderphänomene‘ bezeichnen könnte, wie z.B. das Auftreten desselben Stoffes oder die Umsetzung einer bestimmten Ästhetik beziehungsweise eines bestimmten Diskurstyps in verschiedenen Medien, ohne dass hierbei die Annahme eines kontaktgebenden Ursprungsmediums wichtig oder möglich ist oder für die Bedeutungskonstitution des jeweiligen Medienprodukts relevant würde.¹²

Konkretes Beispiel für ein solches „Wanderphänomen“ ist die Parodie, die zwar in verschiedenen Medien umgesetzt werden kann, deren Bedeutungskomponenten sich jedoch nicht durch die Analyse der Spezifika des jeweiligen Mediums erschließen lassen. Rajewsky fasst diese Phänomene unter dem Terminus „Transmedialität“ zusammen. In Anlehnung an Rajewskys Systematisierung ergibt sich nun folgende Graphik:



¹² Rajewsky 2001: 13.

Mit Hilfe dieser Systematisierung lässt sich nun auch der Arbeitsbereich der vorliegenden Untersuchung klar definieren, die ihre Zielsetzung keinesfalls in der Bestimmung medienspezifischer Äquivalenzen und Oppositionen sieht. Da in die Analyse sowohl epische als auch dramatische Texte sowie Filme inkludiert sind, liegt die Vermutung nahe, es würde sich um eine intermediale Studie handeln. Relevant für die Spezifizierung des Aufgabenbereichs ist aber nicht die Anzahl beziehungsweise Beschaffenheit der untersuchten Medien, sondern die Fragestellung, die sich an die jeweiligen Medienprodukte richtet. Untersuchungsgegenstand ist in diesem konkreten Fall jedoch weder der Prozess der Transformation eines spezifischen Produkts von einem Medium in das andere (dies wäre z.B. bei einer Literaturverfilmung der Fall), noch die Frage danach, wie ein Medium mit Hilfe des ihm zu eigenen Instrumentariums Elemente eines anderen Mediums in sein Repertoire aufnehmen kann (wie z. B. bei einer Untersuchung von Möglichkeiten filmischer Schreibweise in der Literatur). Im Gegensatz dazu sollen die Möglichkeiten der Bezugnahme zwischen verschiedenen medialen Produkten – die hierbei nicht zwingenderweise an verschiedene Medien gebunden sein müssen – einer Systematisierung zugeführt werden. Es handelt sich hierbei also um medienunspezifische rekurrierende Verfahren, die sich sowohl innerhalb als auch außerhalb von Medien Grenzen manifestieren können und somit eindeutig dem Bereich der Transmedialität zuzuordnen sind.

2.3 Transmedialität und Intertextualität

Versucht man, das eben besprochene Systematisierungskonzept durch Einbeziehung der Ebene der Intertextualität zu erweitern, ergeben sich einige Unklarheiten, die einer weiteren Präzisierung bedürfen. Zunächst ist zu klären, inwiefern der Begriff ‚Text‘ auf den grundsätzlich polymedialen Bereich anwendbar ist. Rajewsky schlägt die Verwendung eines stark eingeschränkten Textbegriffes vor, also eine Reduktion des Terminus auf den Bereich „ausschließlich verbalsprachlich fixierter“ Texte¹³, was zur Folge hat, dass die Intertextualität zu einer Subkategorie der Intramedialität wird. Bei ihrem Versuch, intertextuelle Phänomene im Bereich der Intermedialität zu beschreiben, kommt sie zu dem Schluss, dass der Terminus Intertextualität hier nicht anwendbar sei, und ersetzt ihn durch die Begriffe „intermediale Systemreferenz“ (z. B. Bezüge zwischen Einzeltexten und dem System Film in seiner Gesamtheit) und „intermediale Einzelreferenz“ (z. B. Bezüge zwischen einem einzelnen Text und einem Film).¹⁴ In Hinblick auf den Forschungsbereich der Intermedialität mag diese veränderte Terminologie und Ausdifferenzierung durchaus adäquat sein, sie löst aber keinesfalls die Frage, wie mit interferierenden Erschei-

13 Rajewsky 2001: 60.

14 Rajewsky 2001: 65ff.