
Unter Aufsicht

Medium und Philosophie in Woody Allens
Filmkomödie ANNIE HALL

Lorenz Engell

1. Programm

MEDIENPHILOSOPHIE KENNT INZWISCHEN allerlei Varianten dessen, was sie und was ihr Anliegen eigentlich sei. Zu den gängigsten Selbstverständnissen gehört dabei eines, das der Medienphilosophie die Klärung des Begriffs »Medium« abverlangt. Das kann dann auf ein spezielles Medium – immer wieder gern genommen: »die Schrift«, »das Bild« – bezogen werden, oder, weiter gefasst, auf »das Medium« überhaupt, oder gar, auch sehr beliebt, auf »die Medialität« eines oder mehrerer oder aller Medien, oder sogar auf »das Mediale« in nicht weiter steigerbarer Schlechthinnigkeit. Mit all dem bleibt Medienphilosophie ein Seitenstück zur Philosophie. Sie bewegt sich auf dem gesicherten, fruchtbaren und aller Philosophie zugestandenem Terrain der Arbeit am Begriff. Und da Begriffe außerhalb sprachlicher Codierung nicht vorstellbar und zumindest nicht bearbeitbar sind, bleibt dieses Terrain fest von der Sprache umschlossen.

Aber jenseits dieses Terrains gehen Dinge vor. Dafür interessiert sich der folgende Beitrag. Er geht davon aus, dass Medien nicht – ausgerechnet – auf die Philosophie warten, um zu klären und zu begreifen, was sie sind. Sie arbeiten immer schon selbst daran und daran mit. Die Arbeit der Medien an sich und ihre Mitarbeit an ihrer Bestimmung ist allerdings nicht gerade einfach zu beobachten und zu beschreiben. Besonders für letztere Aufgabe müssen wir hier selbstverständlich erneut Begriffe und die Codierung durch schriftsprachlichen Text in Anspruch nehmen. Trotzdem werden wir sie so einzusetzen versuchen, dass sie den Blick auf das Terrain, in dem die Dinge vorgehen, freigeben.¹

¹ Insofern ist eine so verstandene Medienphilosophie, wie Siegfried J. Schmidt einmal hellsichtig formuliert hat, eigentlich eine »Medienphilosophie-Philosophie«, nämlich: eine Philosophie, die mit Begriffen freizulegen versucht, was an außerbegrifflicher philosophie-analoger Arbeit im jeweiligen Medium geleistet wird. In Anlehnung daran kann man diese Art der Medienphilosophie auch in der Schreibweise abheben: Medien-Philosophie. Das soll hier aber nicht weiter verfolgt werden.

Dabei gibt es auch überraschende Hilfen. Es hat nämlich den Anschein – und das ist die zweite Annahme der folgenden Überlegungen –, als könne und werde diese Arbeit, mindestens aber eben ihre Beobachtung, nicht selten die Erscheinungsweise des Komischen annehmen. Das Komische ist natürlich vor allen Dingen erst einmal selber ein Medium, und die Komödie ist eine der Formen zu diesem Medium. Aber das Komische benötigt – Inhalt eines Mediums ist immer ein anderes Medium – ein zweites Medium, in dem es sich erst ereignen kann. Die Komödie als Form oder das komische Ereignis als Figur des Komischen ist dann zugleich eine Reflexion auf dieses zweite Medium. Das kann zum Beispiel der menschliche Körper sein, das kann die Sprache sein, das kann aber auch ein institutionalisiertes Medium sein wie der Roman, das Theater oder – und darum wird es im Folgenden gehen – der Film. In diesem Sinne wäre eine Filmkomödie immer eine Reflexion auf das Medium Film oder einzelne seiner Aspekte oder die es tragenden, es konfigurierenden, es ausmachenden und umgebenden (anderen) Medien. Dieser These werden wir gleich anschließend nachgehen. Und wir vermuten weiter, dass Komödien in anderen Medien mit diesen anderen Medien ebenso verfahren.

Damit leistete die Komödie ein Stück der Arbeit am Medium im jeweiligen Medium. Sie wäre also ein der Philosophie strukturell äquivalentes Verfahren, das aber nicht durch Begriffe, sondern durch andere Formen, Operationen und Figuren vorgetragen wird. Sie sind für andere Medien jenseits des Terrains der Sprache oder in einem anderen Körper als demjenigen der Sprache praktikabel und codierbar. In unserem Fall ist das der Film, und wir werden es anhand eines ganz bestimmten Films aufzuzeigen versuchen.

Damit jedoch nicht genug. Denn die Komödie selber weiß immer schon, dass sie ein der Philosophie äquivalentes Verfahren völlig jenseits aller philosophischen Legitimationen und Usancen betreibt. Sie erfrecht sich sogar, dies zu zeigen, und zieht daraus nicht selten besondere und besonders komische Effekte. Simon Critchley hat genau dies in seiner schönen kleinen Studie zum Humor, die für unsere folgenden Betrachtungen wichtig ist, sorgfältig entfaltet.² Denn einerseits, so Critchley, ist – zumindest die abendländische, alteuropäische – Komödie eine Form der reflektierenden Distanznahme. Sie bestätigt damit – eingekleidet in die Unterscheidung zwischen »ridens« und »ridiculus«, zwischen dem, der lacht und dem, worüber gelacht wird – die eingeführte Differenz zwischen Subjekt und Objekt der Reflexion. Zugleich aber und andererseits ist ihr ein zweiter Zug eigen. Denn sie wendet sich auf beiden Seiten der Unterscheidung gleichermaßen an den Körper. Sie bewegt sich – bevorzugt – auf dem Terrain der Dinge und Stoffe.³

² Simon Critchley: *Über Humor*, Wien 2004, S. 54 ff.; S. 64 ff.; S. 74–77.

³ Das gilt selbst für die Sonderform des sprachgebundenen Witzes. Erstens bemühen Witze

Nicht nur der Gegenstand des Lachens ist in der Komödie ein begegnungsfähiges, dingliches Objekt. Auch das Subjekt des Lachens ist definiert durch einen speziellen physischen Zustand oder körperlichen Affekt, eben das Lachen. In scharfem Gegensatz dazu ist die traditionelle (in etwa: die vor-nietzscheanische) philosophische Unterscheidung zwischen dem Subjekt und dem Objekt auch eine zwischen dem Begriff und dem Gegenstand, dem Intelligiblen und dem Sensiblen, dem Geist und dem Körper, letztlich zwischen dem Reflexiven des Denkens und dem Irreflexiven der Physis und der Dinge. Reflexivität wird mithin in der komischen Situation, so wie sie von der Komödie systematisch erzeugt wird, zugleich eingerichtet und hinausgeworfen.

Und genau diese Paradoxie der reflektierenden Distanznahme einerseits, ihres Unterlaufens durch die Bezugnahme auf die Irreflexivität und Dinglichkeit dagegen andererseits, ist wiederum komisch. Komisch ist deshalb, so Critchleys bei Wyndham Lewis entlehntes Beispiel, der Kohlkopf, der Flaubert liest.⁴ So ist die Komödie zugleich ein Parallelunternehmen zur philosophischen Reflexionshaltung und ihre Parodie. Nehmen wir nun in einer medienphilosophischen Wendung, wie oben schon geschehen, an, dass der physische Körper der Komödie nicht zwingend derjenige des Menschen sein muss. Generell ist dieser Körper das Medium, in dem die Komödie fungiert und funktioniert, in dem sie Form, Operation oder Figur ist. Dann hieße das, dass in der Komödie dasjenige Medium, in dem sie Komödie ist, zugleich in eine Reflexionshaltung zu sich und dennoch gegen eine reine, körperlos angenommene – etwa: rein begriffliche, unmittelbare – Reflexionsstruktur zur Geltung gebracht wird. Wir werden genau diese Paradoxie in unserem Beispiel, Woody Allens Film *ANNIE HALL* aus dem Jahr 1976, nach Meinung mancher die beste Komödie, die je realisiert wurde, mindestens aber ein herausragendes und hoch dekoriertes Einzelstück des Genres, nachweisen.⁵ Und damit werden wir zeigen, dass und wie das Medium selbst an sich und seiner Bestimmung arbeitet – und wie es damit auch noch das entsprechende Bemühen etwaiger Medienphilosophie ridiculisiert.

Bevor wir jedoch auf *ANNIE HALL* eingehen, soll kurz eine zweite Paradoxie aufgerufen werden, die gerade die Komödie, und zwar diesmal insbesondere die Filmkomödie, in eine Relation zur Philosophie stellt. Sie hängt, das wird sich zeigen, mit der ersten zusammen, ist aber von ihr noch einmal zu unterscheiden.

signifikant häufig Klang und Lautung der Sprache selbst, zweitens ist ihre Referenz ebenfalls signifikant häufig auf das Körperliche, Dingliche und Stoffliche gerichtet; vgl. ebd. S. 58–63.

⁴ Critchley: *Über Humor* (wie Anm. 2), S. 72 f.

⁵ Dieser Film gewann immerhin vier Oscars; vgl. Hans Gerhold: *Woodys Welten*, Frankfurt/M. 1991, S. 95.

Stanley Cavell hat sich um die Entfaltung dieser Paradoxie besonders bemüht.⁶ Auch sie setzt an bei einem Begriff, nämlich beim Begriff des Genres. Mit diesem Begriff wird gefasst, dass kulturelle, besonders massenkulturelle Produkte auf Erwartbarkeit und Wiedererkennbarkeit hin ausgelegt sind und aus verschiedenen Gründen auch sein müssen. Besonders im Film hat sich schon früh und massiv eine Gruppierung und Strukturbildung entlang von Genres durchgesetzt. Dies hängt unter anderem mit dem enormen Investitionsbedarf der Filmproduktion und dem Versuch zur Verringerung des ökonomischen Risikos zusammen, das daraus resultiert. Ein Genre legt einen Rahmen fest für alles, was einen Film ausmachen kann. Das beginnt bei den fiktionalen Figuren, die in einem Film vorkommen können. Nicht jedes Genre lässt denselben Figurentypus und dieselbe Figurenzusammenstellung gleichermaßen erwarten. Dazu kommen durch das Genre festgelegte Settings in Raum und Zeit – nach Stadt und Land, Schloss und Wohnung, historischen Epochen etwa. Dies impliziert eine immer schon ikonographierte Kulisse und Requisite eines Films: bestimmte Dinge kommen vor, andere nicht. Weiter werden im Genre ganze Handlungs- und Konflikttypen verdichtet, es wird eine standardisierte Dramaturgie, ja sogar ein im Kern immer schon bekannter Verlauf erwartbar. Schließlich erfolgen die Festlegungen bis hin zu einzelnen Gesten und Redeweisen, aber auch zu Elementen der Bildführung, der Ausleuchtung, der Farb- und Tongebung. Die mehr oder weniger verdichtete Kombination einer Vielzahl solcher Standards von den Figuren, den Settings und der Requisite über die Orte und Zeiten, über die Handlungen und Gesten bis hin zu filmischen Operationen wie bestimmten Montageverfahren und zu Farb- und Formgestaltungen macht also ein Genre aus, einen Gangster- oder Abenteuerfilm, ein Melodram oder einen Western, einen Horror-, einen Science-Fiction-Film.

Nun weiß aber nicht nur die Theoriebildung, dass es Genres gibt. Das Wissen um diese für den Film zentrale Verdichtungsform ist erneut keines, das allein als begriffliches bestünde. Ein Film, der einem Genre zugehört, braucht erneut nicht auf den Analytiker oder den Filmkritiker zu warten, um das festzustellen. Er stellt es selbst immer schon fest. Und das Mittel, diese Feststellung zu treffen, ist erneut erstens ein paradoxes und zweitens ein im Film selbst verkörpertes. Denn das Mittel des Films, etwas über das Genre zu wissen und seine eigene Zugehörigkeit zu einem Genre auszuweisen, ist genau die Abweichung von den Festlegungen des Genres, die Absehung von den entsprechenden Regulierungen, die Durchkreuzung der Erwartung. Die darin liegende Negationsbewegung ist bereits die

⁶ Stanley Cavell: *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge, MA 1981, S. 27–33; vgl. ders.: *The World Viewed*, Cambridge, MA 1979; sowie ders.: *The Fact of Television* (1982), in: *Cavell On Film*, Albany, NY 2005, S. 59–86, hier S. 64–69.

Grundform der Reflexion auf das Genre; jede Negation muss sich auf das, was sie negiert, thematisch beziehen. Diese Abweichung kann zum Beispiel durch schlichte Übertreibung, durch Steigerung, geschehen: spannender sein als ein Thriller, grausamer als ein Horrorfilm, bunter auch und trauriger als alle anderen Melodramen – auch das signalisiert Souveränität gegenüber den jeweiligen Genre-grenzen. Gesten, Requisiten, Lichtverhältnisse spielen dabei eine große Rolle: der falsche Hut, die falsche Bewegung, der falsche Schattenwurf, die falsche Kameraperspektive, der falsche Anschluss.⁷ Diese und andere Figuren und Operationen verletzen und verschieben Genre-grenzen – bestätigen sie aber eben darin ganz genau. Präzise durch derlei Verletzungen erweist ein Film sich als Souverän der Regelbeherrschung und damit als geregeltes Subjekt mit einem Wissen um sich. Das kann sogar durch eine Art Überanpassung an die Erfordernisse des Genres geschehen, auch eine überperfekte Einhaltung aller Regeln wird als fast schon parodistische Perfektion lesbar werden oder aber als (kon)geniale Wiederholung und nochmalige Verdichtung.

Dieser Umstand führt dazu, dass ein Genrefilm stets ein vom Genre abweichender Film ist. Und für das Genre bedeutet das, dass es einem ganz eigentümlichen ontologischen Status verpflichtet ist. Das, was ein Genre jeweils ist, ist nicht ohne Verfehlung dessen, was es ist, zu haben. Das Genre hebt ab auf seine eigene Überschreitung, und diese Differenz ist nicht zu stillen. Sie bildet den Wesenskern des Genres, denn sie macht – als Abweichung dessen, was ein Genre ist, von dem, was es ist – sein Charakteristikum aus. Wesen des Genres wäre es, im Spannungsverhältnis dazu zu stehen, sich selbst voraus zu sein, neben sich zu stehen. Ein Schelm wäre, wer hier an andere und sehr viel edlere ontologische Bestimmungen denkt, die das »Sich-voraus-Sein« in Anspruch nehmen.⁸ Durch einen schlichten oder raffinierten Begriff vom Genre, wie er die Theorie des Genres kennzeichnet, ist dieser Vorgang jedenfalls nicht leicht einzuholen.⁹

Auch hier ist damit aber noch nicht genug getan. Selbst die Diskussion des paradoxen ontologischen Status des Genres ist nicht erst im Bereich des Begrifflich-Theoretischen anzutreffen. Denn es gibt, so ist mit Cavell anzunehmen, ein Genre, in dem wiederum die wesentliche Verfehlung des eigenen Wesens ihrerseits Gegenstand der Beobachtung wird.¹⁰ Dieses Genre ist die Komödie. Ohnehin ist, aus verschiedenen Gründen, die mit der Grundkonstitution des Komischen als

⁷ Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*, Frankfurt/M. 1991, S. 168 ff.

⁸ Martin Heidegger: *Sein und Zeit* (1927), Frankfurt/M. 1979, S. 327.

⁹ Zur Übersicht über die Genretheorie nach wie vor einschlägig Barry Keith Grant (Hg.): *Film Genre: Theory and criticism*, Metuchen/London 1977; Stephen Neale (Hg.): *Genre and Contemporary Hollywood*, London 2006; Raffaëlle Moine: *Cinema Genre*, Malden, MA 2008.

¹⁰ Cavell: *Pursuits of Happiness* (wie Anm. 6), S. 30f; S. 113 f.

Beobachterkategorie zu tun haben – schon Bergsons Stolpern ist ja komisch nicht für den, der stolpert, sondern für den, der das sieht¹¹ –, die Komödie dasjenige Genre, in dem der Film sich am stärksten selbst beobachtet und also in reflektori-sche Distanz zu sich treten kann. Die Komödie ist, wie Cavell völlig überzeugend festhält, das Genre, in dem das Genre beobachtet wird und reflektiert werden kann. Das ist der Grund dafür, dass eine auffallend große Vielzahl von Komödien insbesondere der klassischen Zeit der zwanziger bis sechziger Jahre als Genreparodien ausgelegt sind. Auch kleinere Operationen weisen in diese Richtung: Wenn etwa Ernst Lubitsch Greta Garbo erwartungswidrig in einer Komödie agieren lässt, dann unterläuft er die Bindung eines Stars – und also einer Rollenimago – an ein bestimmtes Genre und dessen Figuresetting. Das parodierte Genre kann dann aber auch genau das Genre sein, das die Komödie selber ist. Klassisch ist das nach Cavell etwa in *BRINGING UP BABY* der Fall. So erklärt sich aber auch etwa der überdrehte Zuschnitt der Komödien Frank Tashlins und Jerry Lewis' und eines ganzen Strangs französischer Komödien von Louis Malle bis Louis de Funès: als unausgesetzte Selbstüberbietung und Selbstparodierung eines Films. Bei Billy Wilder findet sich dieser Grundzug ebenfalls, zurückgenommen und gerade deshalb in aller wünschenswerten Deutlichkeit. Und schließlich kann es überhaupt die Funktionsweise von Genre, also die Genrehaftigkeit, das heißt das Prinzip der Selbstabweichung sein, die von der Komödie reflektiert wird – ich denke hier etwa an Arbeiten wie *THE BIG LEBOWSKY* der Coen-Brüder oder an Lars von Triers Film *THE BOSS OF IT ALL*. Ohnehin schon eine Abweichungskategorie, wird das Genre in der Komödie noch ein weiteres Mal überboten, dezentriert und gestört.

Für unseren hier vorliegenden Zusammenhang – nämlich eine Lektüre der Filmkomödie als medienphilosophische Intervention – ist daran wichtig, dass erneut eine Paradoxierung stattfindet, die im Verhältnis des Mediums zur Reflexivität einerseits, zu seiner Physis, seiner materiellen Beschaffenheit andererseits eingehängt ist. Denn mit dem Genre ridikülisiert und reflektiert die Komödie einen Grundzug des kommerziellen, massenkulturellen Films, den es jedoch zugleich selbst in Anspruch nimmt und nehmen muss. Das Genre (der Komödie) ist dann zugleich Subjekt und Objekt des Komischen. Diesmal jedoch ist es nicht das Subjekt, das als irreflexiv und materiell gesetzt wird, wie vorhin, sondern umgekehrt: selbst als materielles Objekt der Ridikülisierung ist das Genre der Komödie immer schon reflexiv – und gerade deswegen komisch. Das Bild von Kohlkopf, der Flaubert liest, stimmt dennoch auch hier, wenn auch nur in einem zugespitzten Sinn: War es vorhin komisch, weil ein Kohlkopf, der ein materielles Objekt ist, angesehen wird wie ein Subjekt, das lesen – also: reflektieren – kann, so ist es

¹¹ Henri Bergson: *Das Lachen*, Jena 1921.

nun komisch, weil »Flaubert lesen« dasselbe ist wie »ein Buch von Flaubert lesen«. Der materielle – und wir können sagen: der mediale – Körper, den das Reflexive bewohnt und bewohnen muss, wird mit ihm in eins gesetzt – hier also etwa: das Buch mit dem Gedanken. Und genau so ist die Filmkomödie gleich mehrfach komisch, wenn der Körper, den das Komische bewohnt und besitzt und der es in der Form der Komödie zugleich ist, sich am Ende als derjenige des Films selbst erweist.

2. Kritik

Das Komische und das Lachen sind natürlich tradierte Themen philosophischer Anstrengung. Aber auch der Gedanke, dass ausgerechnet die Filmkomödie ein quasi- oder pseudophilosophisches Unternehmen sein könnte und besonderer philosophischer Aufmerksamkeit würdig, ist bei all dem überhaupt nicht neu. Diese Aufmerksamkeit muss jedoch keineswegs eine spezifisch medienphilosophische Ausprägung annehmen. Sie muss sich nicht auf das Medium richten, auf den medialen Körper, den das Komische bewohnt, in dem die Komödie sich entfaltet und den sie paradoxiert. Der Unterschied wird vielleicht deutlich, wenn man eine solche philosophische, aber nicht medienphilosophische Lektüre der Filmkomödie einmal konsultiert. Der Philosoph Vittorio Hösle hat sich mit Woody Allens Filmen befasst. Sein Buch gelangt zu einer umfassenden Theorie des Komischen anhand der Filme Woody Allens und bemüht sich umgekehrt, die Filme im Licht einer Philosophie des Komischen zu erhellen.¹²

Hösle überträgt in einem ersten Strang seiner Argumentation den philosophischen Wissensstand um das Komische auf Woody Allens Filme und kann so einerseits zeigen, dass und inwiefern die Filme die philosophischen Begriffe und Modelle bestätigen oder illustrieren, andererseits vermag er philosophische Erklärungen für ihr Funktionieren als Komödien anzubieten. Das beginnt etwa mit Thomas Hobbes' Annahme aus dem *Leviathan*, derzufolge das Lachen die Handlung des Überlegenen sei, der sich über den Unterlegenen amüsiere.¹³ Beispielsweise lache der Schöne über den Hässlichen. Im Anschluss daran fasst, so Hösle, auch Charles Darwin das Komische. Komisch sei demnach etwas Unangemessenes oder Unvorhergesehenes, das ein Überlegenheitsgefühl im Lacher erzeuge, der dazu allerdings immer schon in einem »fröhlichen Gemütszustand« sein muss.¹⁴ Damit

¹² Vittorio Hösle: Woody Allen. Versuch über das Komische, München 2005.

¹³ Thomas Hobbes: *Leviathan*, London 1981, S. 125; zit n. ebd. S. 17.

¹⁴ Charles Darwin: *The Expressions of Emotion in Man and Animal*, Chicago, IL 1965, zit. n. ebd. S. 18.

könnten wir annehmen, dass wir Filmzuschauer, die wir uns vermutlich für wohlgestaltet und geschickt halten, über eine Figur wie Alvy Singer, den Helden aus *ANNIE HALL*, amüsieren, die überall aneckt. Wir lachen über sein Äußeres oder auch über seine schwache Vorstellung als Autofahrer, weil wir uns für bessere Autofahrer halten.

Eine weitere Denkbewegung fügt Hösle an die berühmte Bestimmung des Lachens aus Kants *Kritik der Urteilskraft* an. Das Lachen sei, so Kant, ein »Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in Nichts«. ¹⁵ An diesem Verständnis interessiert Hösle vor allem die Form: die Gegenüberstellung nämlich, die eine Inkommensurabilität oder Inkongruenz freilegt; für Kant diejenige zwischen »gespannter Erwartung« und »Nichts«. Für diese Struktur des Inkommensurablen oder Inkongruenten lassen sich aus *ANNIE HALL* natürlich, ebenso wie aus vielen anderen Allen-Filmen (und, so würde ich einmal vermuten, Filmen überhaupt) nahezu beliebig Beispiele aufführen. Die Spur der Inkongruenz aber zieht sich weiter durch die Philosophie des Komischen. Hösle findet sie etwa bei Schopenhauer: Lachen ist für ihn die Rache, die wir an der Vernunft nehmen, wenn wir erkennen, dass ihre Begriffe den subtilen Unterschieden der Wirklichkeit nicht angemessen sind. ¹⁶ Das ist eine interessante Wendung, vielleicht nicht einmal so sehr, weil man sie erneut für komische Effekte bei Allen in Anspruch nehmen kann; etwa da, wo der neunmalklugen Wartende in der Schlange an der Kinokasse mit abgeschmackten formelhaften Begriffen über große Werke der Filmkunst sprechen zu müssen glaubt. Sondern, weil hier wiederum Hösle mit seiner Arbeit am Begriff des Komischen ansetzt und weil damit die Beziehung des Begriffs selber zum Außerbegrifflichen (also dem, was im Terrain jenseits der Philosophie vorgeht) in Rede steht. Damit zieht auch die oben schon aufgezeigte vertrackte paradoxe Beziehung der Komödie als reflexive Form zu ihrem irreflexiv gesetzten Medium (dem Film) wieder am Horizont auf.

Die von Schopenhauer konstatierte und zur Erklärung des komischen Effekts herangezogene Inkommensurabilität zwischen Begriff und Wirklichkeit nämlich muss, so Hösle, keineswegs zu Lasten des Begriffs – also der reflexiven Form – ridiculisiert werden. Erstens kann das Ungenügen, das die Inkongruenz hervorruft, durchaus auch auf der Seite der Wirklichkeit liegen. Es kann auch die Wirklichkeit – wir würden anfügen: das Medium in seiner Materialität und Irreflexivität – sein, die für die zur Verfügung stehenden Begriffe zu plump ist oder aber zu filigran und deshalb ausgelacht wird. Und zweitens führt schließlich selbst das Lachen über die Begriffe keineswegs zu ihrer Aufgabe, sondern zu ihrer Verbes-

¹⁵ Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, B 225, Werke, hrsg. v. W. Weischedel, Bd. 8, S. 437; vgl. ebd. S. 39 u. 25.

¹⁶ Ebd. S. 25 f.

serung.¹⁷ An dieser Denkfigur einer Perfektibilität der Begriffe und an dem Versuch einer Sinngebung, die dem Komischen eine konstitutive Leistung in der Begriffsarbeit zuschreibt (nämlich: ihre Verbesserung), wird schon deutlich, in welche Richtung seine Argumentation zielen wird.

Diese Tendenz bestätigt sich, wenn wir Hösles Bezugnahme auf Bergson hinzunehmen.¹⁸ Auf Bergsons Philosophie des Lachens beruht zweifellos Hösles Annahme von der konstruktiven, evolutionären Optimierungsfunktion des Komischen. Bei Bergson war es so, dass das Lachen als ein Auslachen eine gesellschaftliche Immunisierung gegen Trägheit und überbordende Routine bewirkt und so den sozialen wie den individuellen Organismus lebendig, wandlungsbereit und veränderungsoffen halte.¹⁹ Bergsons These vom Konflikt (oder: der Inkongruenz und Inkommensurabilität) des Mechanischen und des Lebendigen jedoch, auf dem das Komische beruhe und der das Lachen bewirke, nimmt Hösle nicht auf, ohne ihn weiter zu entwickeln, und zwar in Richtung auf eine Theorie der Werte.²⁰ Zum einen müsse der Konflikt am Ende, das ist wichtig, folgenlos bleiben und ohne Schaden für etwa involvierte Personen ausgehen (der Stolperer darf sich nicht ernsthaft verletzen, alles andere ist nicht komisch, sondern schlägt um und wird entsetzlich).²¹ Und zum anderen kritisiert Hösle Bergson: Nicht das Lebendige sei, wie bei Bergson, der eigentlich wichtige und sich behauptende Wert im Komischen, sondern, ganz im Gegenteil, das Mechanische. Darin steckt etwas höchst Bemerkenswertes, das sich gerade anhand der Filmkomödie und des Medial-Komischen markant bestätigen lässt: Anhand zahlreicher Filmkomödien vom frühen Slapstick über Chaplins große Komödien der dreißiger Jahre, über Jacques Tatis *PLAYTIME* und Terry Gilliams *BRAZIL* bis hin zu Wes Andersons *THE LIFE AQUATIC* bemerken wir, dass wir unter den Bedingungen moderner Mechaniken, Maschinerien und Medien an das Lebendige gar nicht mehr herankommen können. Es gibt in all diesen Filmen bereits kein Außerhalb des Mechanischen (und, das ist speziell für Woody Allen wichtig, des Massenmedialen) mehr. Es gibt nur verschiedenerlei und untereinander inkommensurable Mechaniken, die konfliktieren können und dann so etwas wie das Lebendige gleichsam im Riss, genau in der komischen Inkommensurabilität durchscheinen lassen. Der irreflexive, aber lebendige Körper, der sich dem reflexiven, aber schematischen Begriff nicht fügen will, ist längst selbst ein mechanischer, und im Fall der Komödie: ein technisch-medialer geworden.

¹⁷ Ebd. S. 27.

¹⁸ Ebd. S. 30ff.

¹⁹ Bergson: Das Lachen (wie Anm. 11).

²⁰ Vorgesprochen hat dies vor Hösle schon, ebenfalls im Anschluss an Bergson, Alfred Stern: Philosophie des Lachens und des Weinens, Wien 1980, S. 40–48.

²¹ Hösle: Woody Allen (wie Anm. 12), S. 40.

Während wir aber hier bei den Mechaniken tatsächlich an so etwas wie Mechaniken, nämlich an Medienmaschinerien, an Dispositive und Apparaturen der Wahrnehmung gedacht haben und Bergsons komischen Grundkonflikt unter den Bedingungen einer grundlegenden Transformation sehen, denkt Höhle erstens an etwas rein Gedankliches, an Denkgewohnheiten, und er hält zweitens am Gegensatz von Lebendigem und Mechanischem fest, indem er ihn lediglich umpolt. Ihm geht es um die Festigkeit und Strukturqualität von Begriffen und Begriffssystemen, aus der alternativelos kein Weg hinaus führe. Sie gelte es zu bewahren und an wechselnde Anforderungen anzupassen, und eben dem diene der Konflikt mit dem Lebendigen. Das Komische stellt nach Höhle die abstrakten Begriffssysteme – und hier ist natürlich besonders an diejenigen der Philosophie selbst zu denken – keineswegs grundsätzlich in Frage oder zur Disposition, sondern arbeitet an ihrer Verbesserung und damit an ihrer Stärkung.²² Die formalen Systeme des bewegten Bildes allerdings werden so nicht eingeholt. Eben das haben wir oben ausführlich am wohl umfassendsten Formalsystem des Films, dem Genresystem, gesehen: es verfehlt sich beständig und konstitutiv. Dabei spielt in der Tat wiederum die Komödie, wie gezeigt, eine besondere vermittelnd-katalysierende Rolle. Aber die Irritation des formalen Systems dient beim bewegten Bild keineswegs seiner Optimierung oder der Anpassung an irgendwelche Herausforderungen. Die Komödie wird nicht »besser«. Sie ist überhaupt nicht in Termini der Dienlichkeit zu fassen: Sie ist das formale System des Genres selbst – das eben darum sowohl auf der Seite der strukturierten Konzeptfestigkeit – des Bergsonschen »Mechanischen« – fungiert als auch auf derjenigen des »Lebendigen«. Dagegen geschieht, was bei Schopenhauer noch als »Rache« an der – diskursiven – Vernunft gefasst wird, mit Höhle unter der Letztaufsicht eben dieser Vernunft und verhilft ihr zum Ausbau ihrer Überlegenheit. So wäre für Höhle eine Figur wie Alvy Singer, der Witzemacher, am Ende doch nichts anderes als genau der verlachte Verlierer, als der er sich selbst darstellt: Wer zuletzt lacht, lacht am besten, und das ist demnach immer der Philosoph.

Neben diesen sehr prinzipiellen Überlegungen widmet sich Höhle den Komödien Allens allerdings auch unter einem ausgesprochen kulturellen und geschichtlichen Aspekt. Es ist ihm vollkommen klar, dass das Komische immer auch und womöglich sogar überwiegend historisch und kulturell relativ codiert ist. Aber auch hier führt er die Philosophie zum Sieg über die Komödie (und damit auch über das Medium). Allen sei – und das sagen auch andere speziell über ANNIE HALL²³ – nicht zu verstehen ohne dessen jüdischen Hintergrund und ohne wiederum dessen Hintergrund in der russisch-jüdischen Kultur der Vorfahren Allens

²² Ebd. S. 37f.

²³ Robert Benayoun: *The Films of Woody Allen*, New York 1986, S. 140ff.

und generell in der russischen Kultur und Literatur. Außerdem ist er – natürlich! – nicht zu verstehen ohne seine tiefe Verwurzelung in New York, und zwar speziell in Brooklyn einerseits, Manhattan andererseits.²⁴ Schließlich stünde Allens Komik an einer besonderen historischen Stelle, in den 70er Jahren, der Post-Hippie-Ära, der Ära der sexuellen Desorientierung und überhaupt der nicht wieder gut zu machenden Revolution der Geschlechterverhältnisse.²⁵ Das alles können wir bestimmt und sicher bestätigen, auch wenn eine speziell mediengeschichtliche Situierung der Filme Allens in dieser Sichtweise unterbleibt. Aber derlei Zeitgeistigkeit ist für Höhle, obschon im Schlussteil seiner Untersuchung behandelt, eigentlich ohnehin nicht der Kernpunkt. Der liegt vielmehr in einer Situierung Allens in der Geistesgeschichte des 20. Jahrhunderts. Sie wird vorgestellt, ganz anders, als es eine Medienphilosophie zu tun hätte, als eine Geschichte der Begriffe und Denksysteme, nicht jedoch der Medien, die die Gedanken erst tragen und formulierbar machen.

Und so wird also aus Allens Komik ein hoch interessanter philosophischer Umstand, der allerdings hier seiner antiphilosophischen und paradoxen Dimension beraubt wird: Allen formuliert nach Höhle das endgültige Ende des Existenzialismus der Nachkriegszeit.²⁶ Er verabschiedet nämlich den Glauben an die Authentizität, ohne dafür jedoch irgendeinen Ersatz anzubieten. Daher rührt auch die spezifische Melancholie in der Komik Allens. Der Existenzialismus hatte, so Höhle, der hier offenbar hauptsächlich an Jean-Paul Sartre denkt, optimistisch verkündet, dass die vormoderne, feste Identitätskonzeption, nach der man werden kann, was man ist, zwar im 20. Jahrhundert verloren gegangen sei. Trotzdem aber sei, so die existenzialistische Hoffnung, ein authentisches Selbstverhältnis möglich, auch jenseits der traditionellen Identitätsvorstellungen. Es begründet sich aus dem Entschluss und aus der Tat, es lautet: Du bist, was Du noch wirst, und das wirst Du durch die Tat. Diese Behauptung wird von Allen in seinen Filmen, so Höhle, für gescheitert erklärt. Allens Figuren sind keineswegs das, was sie tun, denn sie können das, was sie sind, indem sie es geworden sind, nicht loswerden, sie können aber andererseits zu ihrer Herkunft auch nicht wieder zurück gelangen. Alvys Liebesgeschichte mit ANNIE HALL ist eben unwiederbringlich beendet. Und damit gibt es für Allens Figuren, so Höhle, auch kein authentisches Verhältnis zu sich selbst.

Gerade deshalb aber sind sie so komisch, denn im Komischen begibt man sich, wie vorausgesetzt, in Abhängigkeit von kulturellen und historischen Kontexten, so etwa von Herkunft aus dem Judentum und Umgebung der New Yorker Intel-

²⁴ Höhle: Woody Allen (wie Anm. 12), S. 120.

²⁵ Ebd. S. 70–76; s. a. Gerhold: Woodys Welten (wie Anm. 5), S. 95 f.

²⁶ Höhle: Woody Allen (wie Anm. 12), S. 85 f. u. S. 97.

lektuellen. Dies legt speziell Filmfiguren – wir haben oben ausführlich das Phänomen des Genres diskutiert – auf eine feste Rollenidentität fest (»Ich liebe es, auf ein Klischee reduziert zu werden«, lässt Allen Alvy Singers (zweite) Ehefrau sagen). Man kann der Identität und der Festlegung also nicht entkommen. Zugleich aber ist genau sie bei Allen unmöglich, denn seine Figuren stellen sich im Komischen immer neben sich. So lautet ja auch gleich zu Beginn von ANNIE HALL der Leitwitz: Noch vor den Credits sehen wir eine Halbtotale, die uns frontal den in die Kamera erzählenden Alvy Singer zeigt. Er erzählt uns seinen Lieblingswitz: »Ich würde nie in einen Verein eintreten, der Leute wie mich aufnimmt.«

Das ist alles sehr interessant und wohl auch in hohem Maße zutreffend. Aber indem Hösle Allen so als Postexistenzialist liest, verkehrt er ihn vom Komiker zum Philosophen. Daran ist überzeugend, dass, wie wir gesehen haben, beide Unternehmungen, die (Film-)Komödie und die Philosophie, in gewissem Umfang Parallelaktionen sind. Dennoch bleibt hier viel auf der Strecke. Etwa wäre doch das Verfehlen der Selbstidentität als eine Bedingung der Vermittlung des Subjekts an sich selbst zu lesen. Das wiederum wirft die Frage nach dem Medium einer solchen Vermittlung auf, die ja medienphilosophisch keinesfalls als eine unmittelbare gesetzt werden kann. Modellhaft sind wir dieser Frage bei der Betrachtung des Genres begegnet. Im Unterschied zur Philosophie fragt die Komödie, zumal die Filmkomödie als Genre, immer zugleich auch über die komische Form hinaus nach dem Medium. Sie ist auf das Medium angewiesen und stellt diese Angewiesenheit aus und reflektiert sie in paradoxen Verwicklungen. Nur dadurch ist sie komisch. Genau das – etwa: im Film – freizulegen aber wäre die Arbeit der Medienphilosophie. Was Hösle daher nicht fragt, ist, warum Allen sich ausgerechnet der Komödie bedient, warum er das Werkzeug der Komödie benutzt statt dasjenige des philosophischen Textes, und welche Spur in seinem Resultat dieses Werkzeug hinterlässt. Und warum macht Allen ausgerechnet Filmkomödien, welche Spur hinterlässt die spezifisch kinematographische Form in Allens anzunehmendem Post-Existenzialismus; inwiefern ist dies also eine erstens komische und zweitens kinematographische Philosophie? Schon Cavell hat darauf hingewiesen, dass das Betreiben ernsthafter philosophischer Argumentationen (bei Cavell ist das die Frage nach der Natur der Liebesbeziehung) im Gewand der Filmkomödie selber nicht unkomisch ist.²⁷ Nicht besonders komisch dagegen ist es, das Komische unter die Aufsicht der Philosophie zu stellen. Wer lacht denn nun zuletzt?

²⁷ Cavell: *Pursuits of Happiness* (wie Anm. 6), S. 272.

3. Analyse

Das Moment der Aufsicht spielt im Komischen eine eigene Rolle. Wir sind ihm mit Hösle schon bei Hobbes begegnet. Sigmund Freud hat es in seiner kleinen Schrift über den Humor erweitert.²⁸ »Humor«, so Freud, sei etwas anderes als der Witz. Im Witz werde eben das Unbewusste in Anspruch genommen, um psychische Energie einzusparen, etwa: das disziplinierte und diskursive Kausalitätsdenken außer Kraft zu setzen. Auch der Humor sei auf den Aufbau des psychischen Apparates in seine Schichten (Es, Ich, Über-Ich) zurückzuführen. Aber er beruhe nicht auf der Abkürzung durch das Unbewusste im Sine des »Es«, sondern darauf, dass das Ich plötzlich den Blickwinkel des Über-Ichs einnehme und aus dieser Perspektive auf das Ich gleichsam zurückschaut. Das Über-Ich hat eine überlegene Sichtweise. Es verhält sich, so Freud, zum Ich wie der Vater zum Kind und lächelt darüber. Im Humor aber nimmt das Kind selber diesen Blick auf sich ein. Das mag man dann komisch finden oder nicht. Freuds Gedanke hat in jedem Fall erneut mit der Figur der Selbstdistanzierung und vielleicht sogar derjenigen des berühmten systemtheoretischen »Re-Entry« zu tun.²⁹

Die Umkehrung der aufsichtlichen Verhältnisse, die Freud hier anlegt – aber nicht zu Ende führt, wie wir sehen werden – findet sich auch im oben schon aufgerufenen Leitwitz unseres Films. Wenn ich in einen Verein nicht eintrete, weil er bestimmte Leute aufnimmt, dann ist das die Haltung des Über-Ichs, das das Ich beaufsichtigt. Zugleich jedoch wird von eben diesem Ich, das ja hier spricht, beaufsichtigt oder zumindest beobachtet. Das Ich, das den Ansprüchen des Über-Ich nicht genügt, schwingt sich zum Beobachter der Aufsicht des Über-Ich auf. Es leidet jetzt nicht mehr unter den verfehlten Ansprüchen, sondern, so Freuds Formulierung, es vermeidet dieses Leiden durch Selbstdistanzierung im Humor.

Jedoch funktioniert der Prozess der Selbstdistanzierung in ANNIE HALL offenbar noch einmal anders als bei Freud. Denn hier wird mindestens im selben Maß, in dem das Ich unter Freuds wohlwollende Aufsicht gestellt wird, auch umgekehrt das Über-Ich beaufsichtigt. Der Erwachsene wird also zum Kind, und (erst) diese Umwertung und Umkehrung ist komisch. Hier findet ein Übergang von der Hobbeschen Überlegenheitsgeste zur Rabelaischen Umkehrfigur statt. Diese Sichtweise auf sich selber einzunehmen, gleichsam über sich selbst zu stehen und dabei zugleich den Instanzenzug umzukehren, ermöglicht eine gleich doppelte Distanznahme, eine Relativierung der Relativierung, die den ganzen apparativen Aufbau

²⁸ Sigmund Freud: *Der Humor* (1927), in: ders.: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, Frankfurt/M. 1992, S. 251–260.

²⁹ Niklas Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt/M. 1998, S. 179 ff. et passim; George Spencer Brown: *Laws of Form/Gesetze der Form*, Lübeck 1997.

in Frage stellt, der doch zugleich den humorigen Effekt erst erzeugt. Die gemeinte Umkehrung geschieht in ANNIE HALL ganz bildlich: Der erwachsene Alvy nämlich, der an die Orte seiner Kindheit zurückkehrt, koexistiert in ein- und demselben Bild mit dem Kind Alvy. In der Schule seiner Kindheit taucht der erwachsene und sich erinnernde Alvy auf, dadurch haben wir es mit zwei Alvys zu tun. Daraufhin verdoppeln sich auch die anderen Mitschüler: sie berichten als aus der Zukunft zurückgekehrte Kinder über das, was einmal aus ihnen als Erwachsene werden wird; sie tun dies frontal in die Kamera und zugleich vor der Schulklasse.

Dass es gerade die Schule ist, in der das geschieht, bestätigt erstens, dass es hier um einen Instanzenaufbau geht und dass dieser zweitens eine vorgegebene externalisierte dispositionelle, räumlich und dinglich festgelegte, eben apparative Ordnung – hier: diejenige der Schulklasse – erfordert. Das Kind Alvy hat sich falsch verhalten und wird von der Lehrerin vorn am Pult zur Rede gestellt. Zugleich sitzt aber mitten unter den Kindern der Erwachsene Alvy in der Schulbank. Hier wird er scharf von der kleinen Mitschülerin abgekanzelt (die dazu aufsteht). Das Spiel umgekehrter Aufsichtsperspektiven wiederholt sich dann beim Besuch im Elternhaus, wo die Gruppe der Freunde, die die Stätten der Kindheit Alvys aufsuchen, plötzlich wie Zeitreisende im Wohnzimmer von 1940 stehen. Erneut kommt Alvy zwei Mal vor. Wieder beobachtet der Erwachsene das Kind, das mit ihm in Raum und Zeit des Filmbildes koexistiert, mit dem er kopräsent ist und das er insofern gerade ist, genau wie bei Freud das Über-Ich das Ich. Der Zeitsprung wird hier also nicht »im Geiste« realisiert, ausgewiesen als bloßes Gedankenspiel, eben als Rückblende, sondern in ein und derselben Realitätsebene und ganz physisch. Die Gruppe befindet sich, aus der Zukunft zurückgekehrt, in Alvys Vergangenheit. Ebenso ist später der erwachsene Alvy, der im Zuge seines Ausflugs nach Kalifornien die Autokarambolage anrichtet, zugleich der Junge im Autoscooter. Die Frage nach Vorher und Nachher – und damit auch diejenige nach dem »Zuletzt« des Lachens – löst sich auf. Ähnliches passiert nicht nur im Nacheinander der Zeiten und der ausgebildeten psychischen Instanzen, sondern auch im Nebeneinander: In den Split-screen-Sequenzen etwa – die interessanterweise keine eins-zu-eins-Teilung, sondern eine zwei-zu-eins-Teilung aufweisen – werden einander ausschließende Varianten desselben Geschehens in ein und dasselbe Bild gebracht, und beide sind gleich »wirklich«.

Die Spaltung und Verdoppelung der Figuren, die damit komplexe Beziehungen der Selbstbeobachtung und der Selbstaufsicht ermöglicht, geschieht aber nicht nur im biographischen Zusammenhang. Sie vollzieht sich auch, zunächst als imaginär, nämlich als drogeninduziert ausgewiesen (Annie hat einen Joint geraucht) in der Liebesszene, wenn Annie wie ein Schatten als Doppelbelichtung aus dem Bett steigt und sich selbst beim Sex zusieht.³⁰ Aber Alvy kann sie dort dennoch, am

³⁰ Vgl. Gerhold: Woodys Welten (wie Anm. 5), S. 108.

Betrand stehend und zuschauend, wahrnehmen, während er sie doch gerade im Bett umarmt: Sie verdoppelt sich also insofern »tatsächlich«. Am flagrantesten in dieser Hinsicht – und kombiniert mit der Rede in die Kamera – aber ist die »McLuhan-Szene«. Die herbeigeholte Aufsichtsperson weist den Neunmalklugen scharf zurecht. Erst die abschließende Rede in die Kamera weist die Szene als Phantasie kindlicher Allmacht aus. Wir könnten ansonsten auch hier nicht genau sagen, wo die »Wirklichkeit« endet und die »Phantasie« beginnt. Alles koexistiert in ein- und demselben Raum. Vittorio Hösle kann übrigens an dieser Episode, der Warteschlangensequenz, in deren Verlauf Marshall McLuhan auftaucht, besonders schön zeigen, wie detailliert und beziehungsreich Allen arbeitet.³¹ Es gibt natürlich tatsächlich eine Geschichte von Henry James, die, wie beiläufig in der Szene erwähnt, *The turning of the screw* heißt. Weiterhin existiert eine freudianische Interpretation dieser Geschichte, die die Bedrängnisse der Heldin als Folge ihres fehlgehenden Begehrens liest. Und insofern ist, wie in dem bedeutungs- und zusammenhanglosen Gerede der kulturbeflissenen Wartenden dahergesagt, »My sexual problems« tatsächlich die Fortsetzung von *The turning of the screw*.

In all diesen Verfahren bezieht ANNIE HALL sich natürlich auf den modernen europäischen Film als das Andere des amerikanischen Genrekinos. Gilles Deleuze macht – viel später – dieses Nebeneinanderlegen des Vergangenen und des Gegenwärtigen, des Phantasierten und Imaginierten mit dem »Realen«, des Geträumten und Vorgestellten mit dem Wahrgenommenen usw. als ein Merkmal der filmischen Moderne aus, wie sie insbesondere von der französischen *Nouvelle Vague* und der zeitgleichen *Rive Gauche*-Gruppe aufgebracht wurden.³² Ihrem Blick setzt Allen also hier seinen eigenen Film aus.

Ein ähnliches Aufsichtsverfahren verwendet er auch zur Selbstdistanzierung als kulturelles Selbstverhältnis. Alvy bezieht seine jüdische Identität insbesondere aus der Ablehnung durch andere, die er erfährt. Er nimmt eine Funktion als Detektor von Antisemitismus an. Er sieht etwa Annies Großmutter an, wie sie ihn ansieht.³³ Im anschließenden Gegenschritt sehen wir Alvy als orthodoxen Juden mit Kippa und Locken am Tisch sitzen. Er sieht dabei aber nicht, wie es erforderlich und erwartbar wäre, die Großmutter an, sondern blickt erneut frontal in die Kamera. Alvy sieht sich also hier selbst als orthodoxen Juden, genauer: Er sieht sich unter dem Blick der Großmutter und für uns als solchen. Etwas Ähnliches gilt für die den Film besonders im zweiten Teil strukturierende Opposition zwischen New York und Los Angeles. Sie knüpft auch an das Antisemitismus-Thema an: Alvys Freund aus Los Angeles hält ihn für paranoid und empfiehlt ihm das weniger

³¹ Hösle: Woody Allen (wie Anm. 12), S. 56–59.

³² Deleuze: Das Zeit-Bild (wie Anm. 7), S. 20–26.

³³ Vgl. dazu Gerhold: Woodys Welten (wie Anm. 5), S. 107.

antisemitische Kalifornien. Wenn Alvy zunächst an New York festhält, dann eben auch an der für ihn selbst antisemitischen Umgebung. Und zu dieser Verschiebung gesellt sich eine zweite, die auf eine spezifisch mediale Situation verweist: Alvys New York ist von europäischer Kultur geprägt, und insbesondere von europäischen Filmen. Er definiert sich also auch darin ausdrücklich als medienkultureller Nicht-Kalifornier.

Die Adressierung der Zuschauer in *ANNIE HALL* durch den frontalen Blick in die Kamera ist nicht nur in der Antisemitismus-Sequenz außerordentlich auffällig. Der Zuschauer wird mehrfach nicht nur angeblickt, sondern angesprochen und regelrecht angegangen. Alvy Singer wendet sich uns regelrecht zu, er sucht die Kamera auf und richtet die Rede an uns. Auch das ist natürlich eine Form der Begegnung mit dem Anderen im Selben. Vor allem jedoch beruft Allen sich damit auf die Urszene der Durchbrechung der diegetischen Illusion im modernen Film, nämlich Jean-Luc Godards *A BOUT DE SOUFFLE* von 1959. Damit verortet sich also Allens Film ein weiteres Mal ausdrücklich, ganz außeramerikamisch, in der Tradition des europäischen Autorenfilms.

Weit wichtiger jedoch ist, dass Allen sich dabei auf ein ganz anderes Medium bezieht: auf das Fernsehen. Denn im Fernsehen existiert diese frontale Anrede der Zuschauer als Konvention, z.B. durch einen Reporter, der das Geschehen kommentiert. Ebenso tritt auch Alvy aus dem Geschehen heraus und kommentiert es für uns; nicht nur zu Beginn, wenn er den Leitwitz erzählt, sondern auch, wenn er das Kino verlässt und Passanten nach ihrer Meinung fragt, ebenso im Inneren des Kinos, im Foyer, in der berühmten »McLuhan-Szene«. Mitten im Film begegnen wir hier dem Fernsehen, also erneut dem – kulturell verachteten, ja verhassten und jedenfalls ausgeschlossenen – Anderen des Films. Gerade das Fernsehen – und keineswegs die Filmindustrie – ist es ja, das in *ANNIE HALL* mit Los Angeles verknüpft wird. Die Kulturgeographie des zweiten Teils des Films ist also vor allem eine Mediengeographie. Nicht umsonst holt er auch ausgerechnet Marshall McLuhan, den größten und wichtigsten Theoretiker der Medien überhaupt und des Fernsehens im besonderen, aus den Kulissen seines Films und vor die Kamera. Und auch das Split Screen Verfahren, das wir beobachtet haben, erst recht die freie Bewegung über das Zeit- und Möglichkeitsfeld, kann im Zusammenhang mit dem Fernsehen gesehen werden, nämlich als Folge des Nebeneinanders der vielen Kanäle und der Wiederholungen des Fernsehens.³⁴ Die Zeitreisenden, die in Alvys Kindheit ankommen, verhalten sich auch zu den Figuren in der Woh-

³⁴ Dazu ausführlich Lorenz Engell: *Tasten, Wählen, Denken. Genese und Funktion einer philosophischen Apparatur*, in: Stefan Münker / Alexander Roesler / Mike Sandbothe (Hg.): *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*, Frankfurt/M. 2003, S. 53–77.

nung wie Fernsehzuschauer. Fernsehfiguren betreten ja auch unser Wohnzimmer und die Zuschauer beginnen dort das, was man »parasoziale Aktionen« nennt.³⁵ Kurz: es gibt hier so etwas wie eine Medienkomik: der Film wird zunächst als das überlegene Medium eingeführt, aus dessen Perspektive auf das – ja auch meist als jünger und als infantil angesehene – Fernsehen herabgeblickt werden kann. Trotzdem ist es das Fernsehen, das schließlich Schutz und Trost vor der Cinéphilien-Kultur und ihren Platteiten bietet – in der »McLuhan-Szene« –, und trotzdem wird Alvy Singer schließlich für das Fernsehen arbeiten. Zuletzt lacht im Jahr 1976 – im Übrigen auch mediengeschichtlich zutreffend platziert – das Fernsehen. Das Kind wird die Aufsicht über das erwachsene Über-Ich übernehmen.

Besonders einschlägig für diese Übernahme aber ist Allens Umgang mit dem Bildraum in seinem Film, der nämlich einer spezifischen Fernsehästhetik entspringt. Es gibt in den Bildern in ANNIE HALL sehr wenig Mittelgrund. Die Akteure sind auffällig oft ganz im Vordergrund platziert, an der vorderen Bildkante; oder sie begeben sich gleich zu Beginn der Einstellung schnell dorthin. Alternativ dazu sind sie allenfalls ganz weit in den Hintergrund gerückt. Selten aber werden sie ordnungsgemäß in dem dazu eigentlich vorgesehenen Bildraum aufgestellt. Diese Tendenz wird durch den Ton verstärkt: Der Ton wird immer ganz vorn, am Ort der Kamera, angenommen. Auch wenn die Protagonisten »weit entfernt« im Hintergrund sind, hören wir sie ganz antinaturalistisch nah, d.h. vorn, als ob sie am Bildrand in der Nähe zur Kamera und zum Zuschauerraum stünden. In der Sequenz vom misslungenen Konzert wird das im Zusammenspiel mit dem Ton besonders ausgeführt. Wir sehen Keaton ganz, ganz hinten, aber hören sie nicht; wir sehen sie im Gegenschnitt ganz vorn und hören sie ebenfalls nicht. Der Mittelgrund dagegen bleibt ganz unausgefüllt. Es ist deshalb auch kein Zufall, dass das zweite Konzert, das dann gelingt, so aufgenommen ist, dass wir gar keinen Hinter- oder Mittelgrund sehen, sondern nur Schwarz.

Dieses auffällige Verfahren hat zwei Effekte. Erstens wird die Figur vom Raum abgelöst, der sie umgibt. Die Konzertsequenz ist das deutlichste Beispiel, aber das Prinzip gilt auch an zahlreichen anderen Stellen: Es gibt keine zwingende, organische Verbindung zwischen Figur und Umraum, »Milieu«. Zweitens aber wird die Figur dadurch selbst flächig. Wie Schattenspielfiguren werden die Figuren an den vorderen Bildrand platziert und vor allem durch Lateralbewegungen definiert. Hinter ihnen kommt dann keine eigentliche Raumtiefe, sondern ein Hintergrund, also eine weitere flächige Anordnung. Mitunter liegen dazwischen noch weitere

³⁵ Donald Horton / Richard R. Wohl: Mass Communication and Para-Social Interaction. Observations On Intimacy at a Distance, in: *Psychiatry* 19 (1956), S. 215–229; Lynn Spiegel: *Make Room for TV: Television and the Family Ideal in Postwar America*, Chicago 1992.

Bildebenen, wie z.B. in der Restaurantszene, bei der eine Glasscheibe im Raum das Davorliegende spiegelt. Wir haben es also nicht mehr mit dem klassischen Bildraum zu tun, der nach den Gesetzen der Perspektive oder nach der speziell kinematographischen Möglichkeit der Bewegung in die Bildtiefe (als Kamerabewegung, als Figurenbewegung) organisiert ist, sondern vielmehr als Raum, der aus mehreren Ebenen hintereinander besteht, oder aus Schichten oder Folien, die übereinander liegen und einander durchscheinen lassen und aufeinander einwirken. Dieser Raum entsteht erst im Übereinanderlagern der Schichten oder Oberflächen und ihrer Reflexion aufeinander. Weder ist das Bild also als klassischer Bildraum mit Tiefe organisiert, noch aber als reine Oberfläche. Der Widerspruch zwischen dem Bild, das eine Oberfläche ist und dem Bild, das eine Bildtiefe hat, wird hier aufgelöst.

Dieses Verfahren erinnert nicht von ungefähr an den Wunderblock bei Sigmund Freud.³⁶ Der Wunderblock ist demnach eine technische Anordnung, die aus verschiedenen Schichten besteht und von Freud als materielle Externalisierung des psychischen Apparates aufgefasst wird. An die Stelle der Schrift und des Griffels mit seinem Eindruck sind hier allerdings Licht- und Sichtbeziehungen getreten, Projektionen, Reflexionen und Blicke. Man kann hier noch weiter gehen: Allens schichtenförmiger Bildaufbau verweist auf eine gegenüber dem Filmbild mehr oder weniger fremde Bildauffassung, die zunächst eher für das elektronische Bild der Kathodenstrahlröhre kennzeichnend ist, und darüber hinaus sogar bereits Grundzüge des digitalen Bildes vorausahnt. Weder ist es, wie das moderne Gemälde, eine lesbare Oberfläche, noch stellt es perspektivisch einen Tiefenraum dar. Vielmehr erzeugt es ein Übereinander von Schichten oder Folien, die wie später die Fenster der Computeroberfläche interagieren. Wir könnten sogar sagen, dass hier die Beziehung zwischen der Physik des technischen Bildes, nämlich seinem Oberflächencharakter als Objekt, und der Metaphysik der Repräsentationsverhältnisse, die mit der Raumillusion beginnt, die es erzeugt, neu einjustiert wird. Hatten Bilder sich bislang regelmäßig auf die eine oder die andere Seite dieser Unterscheidung gestellt, so übersteigt und reflektiert ANNIE HALL die Unterscheidung selbst. Für das Verhältnis zwischen Philosophie und Medium und weitergehend womöglich sogar für das Bild- und Weltverhältnis der Moderne könnten sich unerhörte Folgen ergeben.

Kurz: In ANNIE HALL wird der Film unter das Regime des Fernsehens gestellt, der Aufsicht des Fernsehens unterstellt. Im Herzen der Filmkomödie regiert hier längst das Fernsehbild, das ausgeschlossene Andere. Diese Beobachtung nun ist es, die uns zu einer neuen Bestimmung des Komischen in Allens Film führen könnte,

³⁶ Sigmund Freud: Notiz über den Wunderblock, in: ders.: Gesammelte Werke, Bd. 14, Frankfurt/M. 1948, S. 3–8.

einer, die, wie oben gefordert, beim Medium ansetzt, beim Körper, in dem sich das Komische hier entfaltet. Denn als die physische Realität des uns begegnenden technischen Bildes präsentiert sich noch stets seine Oberfläche und nicht die in ihm möglicherweise dargestellte Raamtiefe. Die Oberfläche in ihrer materiellen Qualität macht insofern den irreflexiven Körper des Bildes aus. Die Raamtiefe dagegen als Wahrnehmungs- und Darstellungseffekt, und das heißt: als Leistung und Effekt des wahrnehmenden Bewusstseins, bildet die immaterielle, die semantische, die intelligible, reflexionsfähige und insofern »geistige« Dimension des Bildes. Wenn Allen in seinen Bildern den Gegensatz von Tiefe und Oberfläche des Bildes bzw. im Bild aufhebt zugunsten einer Schichtung verschiedener überlagernder Folien, dann könnte das einer neuen Bestimmung des Komischen gleichkommen. Denn anders als das sprachliche Komische – der Witz –, das bildliche Komische – die Karikatur – oder das klassisch kinematographisch Komische – die komische Situation – kann dieses Allensche Komische eigentlich nicht mehr über Gegensätze wie das Mechanische und das Lebendige, das Bewusste und das Unbewusste, das Eigene und das Fremde, das Physische und das Metaphysische aufgeschlossen werden, auch nicht über ihre Widersprüche und Paradoxien. Insbesondere entzieht es sich der Dichotomie zwischen dem »Begrifflichen« und dem »Realen« oder Dinglichen. Die Grenze zwischen den verschiedenen Terrains wird zumindest unübersichtlich. Es ist vielmehr das Phänomen der Überlagerung und Überschreibung selbst, das sowohl die Vielzahl der Oberflächen als auch den – von ihr kaum mehr unterscheidbaren – Raum und Körper des Komischen ausmacht. Das Komische bekommt in ANNIE HALL einen neuen und deshalb sichtbaren medialen Körper. Vielleicht fordert es ihn sogar auch für die Philosophie. Eben darin liegt aus der Sicht der Medienphilosophie die epochale Bedeutung dieses Films für die Entwicklung der Filmkomödie und womöglich des Komischen als entrattem Zwillings der Philosophie überhaupt.