

Woody Allen

Eine Einleitung

Ein alter, eher kleiner Mann steht am rechten Bildrand und schaut durch zwei Türrahmen hindurch auf eine dritte Tür – den Eingang zur Wohnung, wie am Türklopfer und an den Schlössern zu erkennen ist. Die Wohnungstür steht offen, sie soll Besucher einlassen, die jetzt noch nicht zu sehen sind. Ein leeres Blickfeld – ein leeres Bild aber nur dem ersten Anschein nach: Denn vieles, was das Werk von Woody Allen auszeichnet und Thema dieses Hefts der *Film-Konzepte* sein wird, ist in dieser Einstellung angedeutet.

Wie stillgestellt erscheint da zuerst die historische Situation, denn diese Szene könnte ebenso vor 70 Jahren spielen wie heute. Die gezeigte Kleidung, Türen, Accessoires und die Inneneinrichtung sind nicht eindeutig; sie stehen eher für eine Kontinuität zwischen den 1960er Jahren, in denen die Amazon-Serie *CRISIS IN SIX SCENES* (2016), aus der dieses Bild stammt, spielen soll und in denen Allen auch seine Karriere als Filmemacher aufgenommen hat, und heute – 50 Jahre und 48 Filme später. Diese Filme wirken schon lange wie aus der Zeit gefallen, dem Standbild vergleichbar. Mit Titeln in beinahe immer derselben, wiedererkennbaren Typografie, mit einem festen Stab an kaum jüngeren Mitarbeitern und einem Inszenierungsstil von langen, kaum unterbrochenen Szenen, aus halbtotale Entfernung aufgenommen, sowie mit einem bestens bekannten Humor, der weniger überwältigen als gepflegt unterhalten will. Denn das Genre der Komödie, das im Werk Allens den größten Raum einnimmt, bleibt in diesem Bild in sonniger Ausleuchtung und der Andeutung eines recht aufgeräumten Hauses spürbar. Ebenso wie die Einrichtung auch auf die bevorzugte soziale Welt seiner Filme verweist, die Ober- und gehobene Mittelschicht der US-amerikanischen Ostküste. Der angeschnittene Schreibtisch im Eck links unten offenbart Sidney Munsinger, wie die von Allen verkörperte Figur in der Serie heißt, als Schreibenden: Er verdient sein Geld als Autor. Auch diese Tätigkeit kann in einen Bezug zur Lebenswelt gestellt werden: Als Comedy-Schreiber für Stand-up, für Presse und Rundfunk hat er seine Karriere begonnen und noch nie hat Allen bei einem Film Regie geführt, dessen Drehbuch er nicht selbst verfasst hat. Auf dem Tisch von Munsinger stapeln sich

Archivkartons. Diese großen Pappkartons sind gewissermaßen auch ein Hinweis darauf, dass in Woody Allens Leben einiges an Material zusammengekommen ist seit Anfang der 1960er Jahre. Zu den ausdrücklich genannten Vorbildern seiner Arbeit gehören bekannte Vertreter der sogenannten Hochkultur – der Schreibende präsentiert sich auch im Standbild als Leser, was durch dickleibige Bände auf dem Schreibtisch angedeutet wird.

Gleichzeitig erscheint hier Woody Allen in einer Position, die seine Arbeitsweise und ihre besonderen Herausforderungen ins Bild fasst: Denn stellt man sich ihn in diesem Bild als Regisseur vor, dann schaut er in die richtige Richtung. Er wartet auf den Auftritt seiner Schauspieler, diese muss er anleiten und er muss entscheiden, nach welchem Take das Team wieder umbauen kann. Wer ganz genau hinschaut, kann sogar eine Hand mit einem Glas entdecken, die zu einer hinter der Wohnungstür stehenden Figur gehören muss, deren Aufgabe es sein müsste, einen Gast zu begrüßen. Die Türrahmen im Bild spiegeln den Rahmen des Filmbilds, in das die Figuren gefasst sind. Und das, während er selbst Teil des Bildes ist: Allen, der Schauspieler, erscheint hier wie Allen, der Regisseur. Er muss sich also selbst anleiten, sich selbst über die Schulter sehen.

Dabei trennen den Regisseur vom »Bild« jedoch zwei schwere Türrahmen, die Distanz ist eine verdoppelte – ein Bild auch für die distanzierte Perspektive, die die Presse und die wissenschaftliche Öffentlichkeit seit einiger Zeit auf ihn hat. So wenden sich in den letzten Monaten gerade viele von denen ab, die er als Regisseur hat auftreten lassen. Rachel Brosnahan, die eine der Hauptfiguren in *CRISIS IN SIX SCENES* verkörperte, erklärte inzwischen öffentlich, sie bedaure, den Part übernommen zu haben.¹ Zahlreiche weitere Schauspielstars haben angekündigt, nie wieder mit ihm drehen zu wollen, nachdem ausgerechnet sein eigener Sohn, der Journalist Ronan Farrow, mit der Aufdeckung des Gebarens von Harvey Weinstein eine ganze Bewegung ausgelöst hatte. #MeToo hat das Ziel, den systematischen, weit verbreiteten und fast immer verschwiegenen Missbrauch durch mächtige Männer in der Filmbranche aufzudecken. Allen, dem seine Adoptivtochter Dylan Farrow seit 1992 öffentlich vorwirft, sie sexuell missbraucht zu haben, geriet dabei wieder in den Fokus, nachdem es eine Zeitlang so schien, als sei das Thema in Vergessenheit geraten. Ob auch in Zukunft noch bekannte Schauspieler bereit sein werden, für den Regisseur Allen aufzutreten, muss sich noch zeigen. In der Fachpresse ist zu lesen, seine Karriere sei beendet.

Was bedeutet das alles für die Herausgabe eines Hefts, das seinen Namen auf dem Titel trägt? Einerseits hat sich die Reihe *Film-Konzepte* schon in der Vergangenheit nicht an der lebensweltlichen Deutung von Künstlerpersönlichkeiten beteiligt, sondern sich bewusst auf das Werk, dessen Bezüge und Wirkungen fokussiert. Der Name auf dem Cover war also stets um ein gedachtes »Die Filme von ...« zu erweitern. Egal, was später einmal über diese Menschen hinter der Kamera noch bekannt werden sollte, das Geschriebene sollte dadurch seine Gültigkeit nicht verlieren. Thema war stets das Werk. Andererseits aber stützt sich die Reihe schon in ihrem Titel auf das Konstrukt einer Person, auf eine zugrunde liegende Konstanz der titelgebenden Persönlichkeit. Denn an ihr wird ja die Filmauswahl festgemacht, sie ist das Verbindende der untersuchten Gruppe von Filmen. Und unbestreitbar steckt in jeder veröffentlichten Analyse immer auch eine Form der Würdigung.

Für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Werk Woody Allens ist die Gegenwart also eine besondere Herausforderung. Der Prozess um seine Person ist noch aktuell und in Bewegung; weitere wichtige Diskussionsbeiträge, Entdeckungen oder Entwicklungen sind wahrscheinlich, eine hilfreiche historische Distanz gibt es noch nicht. Welche Position soll die Filmwissenschaft in einem solchen Fall einnehmen? Wie sollte sie sich verhalten? Zwei gestandene Wissenschaftlerinnen, die für diesen Band zugesagt hatten, sich mit der Frage auseinanderzusetzen, inwiefern besonders der Film *MANHATTAN* heute kritisch gesehen werden kann, haben vier Wochen vor Abgabe ihren Beitrag ersatzlos abge sagt – allein mit dem Hinweis »Uns ist das Thema derzeit zu heiß.« Unser Titelbild, in dem »Woody« als visuelle Marke gerade nicht ins Auge springt, sondern als kaum erkennbare Figur in den leeren Raum sieht, ist daher auch ein Sinnbild für offene Fragen, für ein ungelöstes Problem.

Was kann eine Untersuchung dieser Filme und der Persona »Woody« heute leisten, das einerseits Gültigkeit beanspruchen kann und andererseits über die zahlreichen Diskussionsbeiträge der Presse hinausgeht? Zuerst kann und sollte sie die Herausforderungen benennen, die Voraussetzungen versuchen zu klären, welche diesen speziellen Fall ausmachen. Diese sind ausdrücklich nicht als Indizien für oder gegen die Schuld von Woody Allen zu lesen, hierzu kann die Perspektive der Medienwissenschaft nichts Seriöses beitragen. Vielmehr verhandeln sie die Frage, inwiefern Wahrnehmungseffekte und medial geprägte Images die Diskussion um Schuld und nötige Konsequenzen beeinflussen.

1. Der Autor Woody Allen und die Figur »Woody«

Über Woody Allen *nicht* zu schreiben, hieße, ein Werk von 48 Filmen zu ignorieren, von denen viele Erfolg beim Publikum hatten, und von denen einige zu einer Art Kanon der Filmgeschichte des 20. Jahrhunderts gezählt werden können. Trotz seiner offen erklärten Abneigung gegen Hollywoods Tradition, sich selbst zu feiern, wurde er so oft wie kein anderer als Drehbuchautor für den Oscar nominiert. Er gewann ihn vier Mal, zudem zehn BAFTA-Auszeichnungen, Ehrenpreise für sein Lebenswerk bei den Filmfestspielen von Venedig und Cannes. ANNIE HALL (DER STADTNEUROTIKER, 1977) erscheint in zahlreichen »ewigen Bestenlisten« der Branche. Namhafte Autorinnen und Autoren der Medienwissenschaft, Psychologie, Soziologie, Philosophie und anderer Fächer haben sich in Büchern und Aufsätzen mit seinen Filmen auseinandergesetzt. Eine Geschichte des US-amerikanischen Films in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts kann nicht geschrieben werden, ohne Woody Allen zumindest zu erwähnen.² Seine Arbeit also in Zukunft einfach zu ignorieren, wäre eine Verfälschung. Zudem bliebe dann auch unterbelichtet, warum eine Diskussion der Vorwürfe gegen ihn überhaupt notwendig erscheint.

Dies liegt nicht nur im Erfolg seiner Arbeit begründet, sondern auch in der besonderen, in dieser Form fast einmaligen Personalunion seiner Autorschaft sowie der Konstanz seiner Arbeit. Seit Beginn der 1970er Jahre zeichnet er allein als kreativ verantwortlich für jeden seiner Filme und hat seitdem im Durchschnitt einen Film pro Jahr gedreht, von denen fast alle in größerem Umfang international in die Kinos kamen. Dabei schreibt er nicht nur und führt Regie, er hat auch als Schauspieler mit »Woody«, dem schlagfertigen, selbstreflexiven, neurotisch-überempfindlichen jüdisch-stämmigen Intellektuellen aus New York, eine Figur geschaffen, die sich in der öffentlichen Wahrnehmung stark mit der Off-screen-Persona Woody Allen überlagert, woran er selbst durch seine Interview-Beiträge mitgearbeitet hat. Es handelt sich um eine Figur, die in ihren Grundzügen selbst dann erkennbar bleibt, wenn sie von anderen Schauspielern verkörpert wird.³ Mitteilenswert ist dabei, neben der Konstanz seiner Arbeit und seiner Erfolge, weiterhin die besondere Art und Weise, in der er erfolgreich ist. Schließlich spielt genau diese besonders prominente Verschränkung von Off-screen-Image des Filmemachers mit dem On-screen-Image seiner Figuren eine Rolle in der Diskussion der Vorwürfe gegen ihn. So griff eines der Argumente, mit denen er sich gegen den Vorwurf von Dylan Farrow wehrte, auf

sein bekanntes Image zurück: Jeder wisse doch, so gab er kund, wie klaustrophobisch er sei. Unvorstellbar sei es also, dass er das siebenjährige Kind in einem so niedrigen Raum auf dem Dachboden missbraucht habe, wie geschildert.

Zwei weitere Eigenschaften der »Woody«-Persona scheinen zudem genau dem Bild zu widersprechen, das die Vorstellung eines sexuell übergriffigen Erwachsenen evoziert.⁴ Denn »Woody«, v. a. in den imageprägenden Filmen *ANNIE HALL* und *MANHATTAN*, ist ein ebenso feinsinniger wie fast pathologisch selbstreflexiver Charakter. Er zeigt immer wieder Skrupel und den Drang, alles psychologisch zu analysieren, im Grunde wie ein Mann in scheinbar ganz selbstverständlicher und dauerhafter Psychotherapie. Diese Figur widerspricht damit der Vorstellung, sie könnte einfach sexuellen Trieben folgen, die sie nicht zuvor mehrfach und mit professioneller Hilfe reflektiert hat, und später scheinbar unerschüttert mit dem Wissen weitermachen, etwas Derartiges getan zu haben. Darüber hinaus erscheint »Woody« als größtmögliche Gegenfigur zu einer ganzen Reihe von Männern der Medienbranche, die sich Vorwürfen des Missbrauchs ausgesetzt sehen und so ein starkes Stereotyp des übergriffigen Mannes geprägt haben. Denn diese Männer sahen ihre Taten zumeist überdeckt und geschützt von einem institutionellen Machtgefälle. Der mächtige Filmproduzent, der einflussreiche *News-Anchor*, der gefeierte Popstar vergriffen sich an Frauen und Männern, die ihnen im Status weit unterlegen und/oder auf deren Wohlwollen diese stark angewiesen waren. Ein guter Teil der Attraktivität der Figur »Woody« liegt dagegen gerade darin, dass sie körperlich und in ihrer gesellschaftlichen Rolle unterlegen ist – ganz in der Tradition großer US-amerikanischer Filmkomödianten wie Stan Laurel, Oliver Hardy, Buster Keaton und Charlie Chaplin. Anders als es in der Lebenswelt der Fall sein muss, scheint von der Filmfigur »Woody« keine andere Person in existenzieller Form abhängig zu sein. Selbst als er in *HOLLYWOOD ENDING* einen Regisseur eines teuer produzierten Films spielt, bezieht auch diese Figur ihre Komik daraus, wie sehr sie Spielball höherer Mächte bleibt und wie wenig sie eigentlich zu entscheiden hat. In *THE PURPLE ROSE OF CAIRO* ist es sogar die von Mia Farrow gespielte weibliche Hauptfigur, die in ihrem Schauspiel Merkmale der »Woody«-Figur annimmt, während sie dem Missbrauch ihres körperlich bedrohlichen Ehemanns ausgesetzt ist. Allens On-screen-Image scheint sich also eher auf der Seite der Opfer zu verorten als auf der der Täter.

Dabei widerspricht auch diese Beobachtung bislang nicht den Informationen, die man aus der Lebenswelt zum Regisseur Woody Allen be-

kommt: Selbst die Schauspielerinnen und Schauspieler, die erklärt haben, nie wieder mit ihm arbeiten zu wollen, tun dies nicht mit einem Verweis auf eine irgendwie psychologisch oder künstlerisch übergreifende Arbeitsweise. Allens professionellen, also integren Umgang mit Angestellten hat bisher niemand infrage gestellt. Dass er das Rampenlicht der großen Preisverleihungen nicht zu suchen scheint und auch keine Geschichten über Exzesse oder Sucht zirkulieren, passt in dieses Image eines guten, weil ehrlichen Künstlers. Und schließlich durchbrechen seine Filme sehr häufig bekannte Erzählmuster, in denen am Ende auf unmoralisches Verhalten eine befriedigende Strafe folgt.⁵ Es liegt also nahe, einen solchen Autor, der sein Publikum nicht selten in der ethischen Widersprüchlichkeit belässt, für aufrichtiger und damit auch unschuldiger zu halten als andere Vertreter seines Metiers.⁶ Viele Merkmale seines Images auf der Leinwand wie auch jenseits davon scheinen den Vorwürfen gegen ihn zu widersprechen.

2. Die Vorwürfe gegen Woody Allen und sein Image

Anders als gegen andere bekannte Männer, gegen die in den letzten Monaten und Jahren Missbrauchsvorwürfe erhoben wurden, beziehen sich die Anschuldigungen im Fall Woody Allens auf ein Fehlverhalten gegenüber zwei Personen: Dylan Farrow und seiner jetzigen Ehefrau Soon-Yi Previn, wobei Letztere selbst ihn keines Fehlverhaltens beschuldigt. Dass es »nur« zwei Fälle sind, macht die Vorwürfe nicht weniger dringend oder schwerwiegend. Aber es erleichtert auf dem Feld der öffentlichen Meinung eine Verteidigungsstrategie von seiner Seite – verglichen mit Fällen wie denen von Harvey Weinstein oder Bill Cosby, gegen die jeweils eine deutlich größere Anzahl von Frauen ausgesagt hat. Und eine Infragestellung seiner Ehe bedeutet ein Stück weit auch, dass man die öffentliche Entlastung durch die inzwischen 47-jährige Previn und somit auch ein Stück weit ihre freie Urteilkraft infrage stellt.⁷ Gerade, dass die On-screen-Figur des »Woody« über 50 Jahre lang mehr Konstanten als Veränderungen aufweist, legt zudem den Kurzschluss nahe, dass Allen auch *off-screen* eher gleich geblieben sein muss. Weil in jüngerer Zeit keine neuen Anschuldigungen hinzugekommen sind, kann die wahrgenommene Konstanz der Filmfigur die wahrgenommene Glaubwürdigkeit der Vorwürfe von Dylan Farrow mindern – deren lebensweltliche Wahrheit hier, so sei noch einmal wiederholt, weder infrage gestellt noch bestätigt werden soll.

Zudem ist es Allen gelungen, seine Version der Ereignisse in einer geschlossenen Erzählung zu präsentieren, in einer *Story*. So erhob Mia Farrow ihre Vorwürfe gegen ihn zur selben Zeit, in der auch das Verhältnis mit seiner eigenen Adoptivtochter bekannt wurde. Dieses zeitliche Zusammentreffen kann Allens Verteidigung mit narrativen Mitteln, d. h. einer kausalen Verknüpfung des Einen mit dem Anderen erklären: Weil Mia Farrow vor Eifersucht bereit sei, das Wohl ihrer Kinder zu opfern, habe sie der jungen Dylan diese Vorwürfe in den Kopf gesetzt. Wie in *INTERIORS* wäre damit das eigentliche Problem der Familie nicht die Entscheidung des Patriarchen (Arthur), seine Frau für eine andere zu verlassen, sondern die Unfähigkeit seiner Ex-Frau (Eve), sich mit dieser Kränkung abzufinden und sich aus eigenen Stücken eine neue Existenz aufzubauen. Joey, eine Tochter von Eve, wirft ihr zudem vor, aus lauter Egoismus dem Lebensglück ihrer eigenen Tochter im Wege zu stehen, woraufhin Eve sich selbst tötet. Und so fügt auch Eve bis in ihren Tod der eigenen Familie emotionale Schäden zu, der Abschied von ihr erscheint also gleichzeitig als Erleichterung. Eine ähnliche Erzählung versuchte Woody Allen 1992 in der Lebenswelt vor Gericht geltend zu machen, als er das alleinige Sorgerecht für die gemeinsamen Kinder beantragte.⁸ Ein derartiges narratives Muster von »Auslöser und Effekt« hat bessere Chancen, sich in der Wahrnehmung des Publikums festzusetzen, als die Schilderungen von Mia Farrow, die keine vergleichbare *Story* anzubieten hat.⁹

Wie moralisch fragwürdig dagegen die Partnerschaft eines 56-jährigen zu einer 19-jährigen ist, die sich zuvor jahrelang in einer Tochter-Vater-Beziehung zu ihm befand, kann der Filmemacher mit einer weiteren Erzählung erklären, die wie kaum eine andere die Filmgeschichte prägt: Die meisten Spielfilme enthalten als wesentlichen Bestandteil ihrer Handlung einen romantischen Liebesplot, der wiederum dramatische Aufladung gerade aus den Hindernissen erhält, die die Liebenden zu überwinden haben. Der große Altersunterschied, den Allen ja selbst im Film *MANHATTAN* thematisiert, wird hier, 1979 erzählerisch gewendet, zu einer ähnlichen noch zu überwindenden gesellschaftlichen Konvention.¹⁰ Wer auch immer ihm also Vorwürfe zu dieser Beziehung macht, stellt sich, im narrativen Kontext, auf die »falsche« Seite der Verhinderer einer romantischen Liebe zwischen zwei freien und autonomen Individuen. Und wer 1979 oder später mit Vergnügen die Partnerschaft des 42-jährigen Isaac mit der 17-jährigen Tracy verfolgt hat, wird 1992 eher weniger Probleme in einem Zusammenleben von Allen und Previn sehen und, in einem zweiten Schritt, eher dazu geneigt sein, die darauffolgenden Enthüllungen von Mia Farrow als unwahr abzutun.¹¹

Eine ganze Reihe von Wechselwirkungen zwischen dem On-screen-Image und der Off-screen-Person Woody Allen sowie narrative Muster und Wahrnehmungseffekte legen also den Schluss nahe, den Filmauto-Allen entweder für eher unschuldig zu halten oder das Wissen um seine Vergehen zu verdrängen. Gerade hierauf verweisen auch Autorinnen und Autoren der aktuellen Debatte, die in dieser Frage vor allem eine Auseinandersetzung mit ihrer eigenen Wahrnehmung, ihrer persönlichen Veränderung als Filmzuschauer sehen. Umso wichtiger erscheint entsprechend eine möglichst große Vielfalt von Perspektiven, die helfen sollen, sowohl die Bedeutung dieser Filme zu ergründen als auch deren fundierte Revision zu ermöglichen. Denn Woody Allen hat immer wieder Filme der unterschiedlichsten Genres hervorgebracht, von experimentellen Formen, Krimis und Dramen bis hin zu Komödien. Zuallererst wurden und werden diese als das Werk ihres Drehbuchautors und Regisseurs wahrgenommen und kommuniziert, obwohl doch auch an ihnen immer ein großes Team mitgearbeitet hat. Tim Moeck schlägt daher eine Rezeption vor, die dieses scheinbar so heterogene Werk in größere Werkgruppen gliedert – allerdings nicht entlang der Lebensgeschichte von Allen, sondern anhand der visuellen Gestaltung durch die jeweiligen Kameralleute. Anhand ganz konkreter Merkmale wie Beleuchtung, Wahl des Kamerastandpunkts oder visueller Auflösung der Handlung gelingt ihm der schlüssige Nachweis, wie viel von Allens bekannter »Handschrift« tatsächlich den jeweiligen Bildgestaltern zuzuschreiben ist.

Einen ähnlich großen Zugriff wagt auch Eva Trobisch, die sich der Frage stellt, wo diese Filme an der Verfertigung eines Stereotyps beteiligt sind: eines bestimmten Stereotyps des Intellektuellen, das Woody Allen sowohl *on-screen* wie *off-screen* selbst verkörpert, dabei immer auch ironisch kritisiert, und dessen Eigenschaften, also Vorwissen, Humor und Interessen, gleichzeitig beim Publikum seiner Filme vorausgesetzt zu werden scheinen. Im Anschluss daran stellt sie infrage, ob nicht gerade Allens Arbeitsweise die Vorstellung von Roland Barthes' »Tod des Autors« herausfordern muss.

Daran anschließend widmet sich der Beitrag von Rasmus Greiner einer anderen populären Figur dieses Oeuvres: dem Künstler. Denn historische Künstlerfiguren bevölkern das Paris der 1920er Jahre in dem Film *MIDNIGHT IN PARIS*, und auf deren Einfluss befragt dieser Film auch unsere Gegenwart. Dabei unternimmt es dieser Text, die mehrfachen Zeitsprünge nachzuzeichnen, die diese Erzählung vorschlägt, um daran besonders die Besonderheiten des Mediums Kinofilm herauszuarbeiten.

Historische Brüche sind auch Thema der Arbeit von Isabel Jansson, und die Verschränkungen der Zeitebenen sind hier noch einmal verwickelter: Sie blickt im Jahr 2018 auf den Film *SLEEPER*, den Allen im Jahr 1973 gedreht hat und der im 22. Jahrhundert spielt. Ihr Text unternimmt es, die Vorstellungen von Körperlichkeit, Kybernetik und Sexualität in diesem Film beispielhaft nachzuzeichnen. Mit diesem Wissen untersucht er, wie der zum Objekt gewordene Körper sowohl zeitgenössisches Unbehagen als auch – im Sinne von Henri Bergson – historische Komik hervorruft.

Mit deutlichem Unbehagen schließt dann der letzte Beitrag, eine kritische Revision des Films *MANHATTAN* aus dem Jahr 1979 in einer Gegenwart, in der v. a. zahlreiche Frauen die sexuelle Ausbeutung durch mächtige Männer öffentlich anzuprangern wagen. Er fragt danach, wie genau dieser Film es schafft, eine Liebesgeschichte zwischen einem 42-Jährigen in der Midlife-Crisis und einer 17-jährigen Schülerin als ein glückliches Ende zu erzählen, und was daran zweifelhaft erscheinen muss.

1 <https://www.hollywoodreporter.com/race/rachel-brosnahan-says-she-regrets-working-woody-allen-1075123> [letzter Zugriff am 4.9.2018]. — **2** Colleen Glenn, »Which Woody Allen?«, in: *A Companion to Woody Allen*, hg. von Peter J. Bailey und Sam. B. Girgus, Chichester 2013, S. 35–52, hier S. 36; <https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/feb/11/woody-allen-films-popularity> [letzter Zugriff am 3.7.2018]. — **3** Vittorio Hösle, *Woody Allen. Versuch über das Komische*, München 2001, S. 8–11. — **4** Glenn, »Which Woody Allen?« (s. Anm. 2), S. 43. — **5** So zum Beispiel in den Filmen *CRIMES AND MISDEMEANORS*, *ANNIE HALL*, *MATCH POINT* und *CAFÉ SOCIETY*. — **6** Vgl. dazu: David Detmer, »The Philosopher as Filmmaker«, in: *A Companion to Woody Allen*, hg. von Peter J. Bailey und Sam. B. Girgus, Chichester 2013, S. 460–480, hier S. 460; Mary P. Nichols, *Reconstructing Woody. Art Love, and Life in the Films of Woody Allen*, Lanham 1998, S. 17. — **7** https://www.vice.com/de_at/article/dpezj7/kannman-den-mutmasslichen-kinderschinder-woody-allen-noch-gut-finden [letzter Zugriff am 3.7.2018]. — **8** Mia Farrow, *Dauer hat, was vergeht*, Bergisch Gladbach 1997, S. 392. — **9** Daniel Kahneman, *Thinking, Fast and Slow*, London 2011, S. 74–78. — **10** Vgl. hierzu den Artikel »MANHATTAN Revisited« in diesem Band. — **11** Kahneman, *Thinking, Fast and Slow* (s. Anm. 9), S. 52–58.