

# Zelig von Woody Allen

Autor(en): **Knorr, Wolfram**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **25 (1983)**

Heft 133: **Impressum**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-867497>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## ZELIG von Woody Allen

Drehbuch: Woody Allen; Kamera: Gordon Willis; Production Designer: Mel Bourne; Kostüme: Santo Loquasto; Montage: Susan E. Morse; Musik: Dich Hyman.  
Darsteller (Rolle): Woody Allen (Leonard Zelig), Mia Farrow (Dr. Eudora Fletcher), u.v.a.  
Produktion: USA 1983, Jack Rollins and Charles H. Joffe Production; schwarz/weiß und farbig, 80 min. Verleih: Warner Bros.

Erstmals aufgefallen ist er 1928, an der amerikanischen Ostküste; und kein Geringerer als F. Scott Fitzgerald, Chronist der überspannten «roaring twenties», war es, der von ihm Notiz nahm; weil er erst als gutgekleideter Partygast mit dem Akzent der Bostoner Upper-class charmierter, um kurz darauf - völlig verwandelt - als Mitglied des Küchenpersonals, servil und im Slang sprechend, in Erscheinung zu treten. Diese erstaunliche Anpassungsfähigkeit verblüffte Fitzgerald - und nicht nur ihn: auch der berühmte Filmkomiker Woody Allen begann sein Interesse an jenem eigenartigen Menschen zu bekunden, der in den zwanziger und dreissiger Jahren zu einer merkwürdigen Berühmtheit wurde. Sein Name: Leonard Zelig.

In seinem jüngsten Film ZELIG geht Woody Allen der Spur dieses seltsamen Zeitgenossen nach, um dessen tolles Leben endlich dem Vergessen zu entreissen. Dabei entstand ein Dokumentarfilm, der sich von den sattsam bekannten Fernseh-Features kaum unterscheidet: viel authentisches Material über Tanzpaläste, die Flüsterkneipen Chicagos, über die Wirtschaftskrise und die kulturellen Ereignisse. Dazwischen die Person, um die es geht: Zelig. Zelig posierend im Kreise von Berühmtheiten, Zelig als Caruso Nummer zwei den berühmten Prolog des «Bajazzo» singend, Zelig im Yankee-Stadion als Baseball-Star reüssierend, Zelig beim Papst und Zelig im Nacken Adolf Hitlers.

Am bedeutendsten jedoch sind die Dokumente, die demonstrieren, warum der Mann so berühmt wurde. Befand sich nämlich Zelig im Kreise von Dicken, nahm er augenblicklich Pfunde zu; parlierte er auf einer High-Society-Party mit Snobs, redete er wie ein Snob; sprach er mit Negern, wurde er zum Neger; palaverte er mit Indianern, wuchs ihm der Federbusch: Leonard Zelig war ein menschliches Chamäleon, ein Genie der totalen Anpassung. Mit den Kenntnissen der Psychoanalyse und den Mitteln des Dokumentarfilms setzte Woody Allen dem kuriosen Leonard Zelig ein Denkmal.

Was ist Identität? Nach Erik Erikson ist sie der Schnittpunkt zwischen dem, was eine Person sein will, und dem, was die Welt ihr zu sein gestattet. Leonard Zelig hat sie nicht viel gestattet. Als Kind wurde er von seiner Schwester verprügelt, die wiederum von den grösseren Brüdern verdroschen wurde, und alle zusammen verwalkte der Papa; die Nachbarn, die vom ganzen Quartier geprügelt wurden, versohlten die ganze Familie Zelig - und so kam es, dass Leonard von allen die meiste Haue bezog.

Wer so schon in der Kindheit von seiner Umwelt drangsaliert wurde, der muss lange nach dem «Schnittpunkt» suchen, nach jener Stelle, wo sich äussere Situation und eigener Wunsch kreuzen. Leonards Leben ist eine einzige Hatz nach dieser «Kreuzung». Und weil aus der Suche reiner Wunsch wird, unter Umgehung dessen, was ihm die Welt zu sein gestattet, verwandelt sie sich für ihn in ein *theatrum mundi* - und er wird sein aktiver Protagonist: Auf der Suche nach einer Identität passt er sich an, setzt er nicht nur alles in Darstellung um, sondern verkörpert es auch. Leonard Zelig wird zum Anpassungs-Artisten ersten Ranges; ein Jedermann, ein Jederniemand.

Aber eben auch ein Schwejk und ein Schlemihl, die sehr wohl begriffen haben, dass man sich nur noch mit einem Doping der Anpassung behaupten, schützen kann. Nicht nur, um sich für alle Erniedrigung von früher zu entschädigen, sondern vor allem, um sich nicht mehr unterbuttern zu lassen. Den «Schweinemet der Zeit» (Hermann Kinder) verkörpert keiner besser als der amerikanische Autor und Komiker Woody Allen. Ein Wichtel von der traurigen Gestalt, immer Verlierer, aber immer zäh auf der Suche nach Selbstbestätigung und Anerkennung.

In TAKE THE MONEY AND RUN (1969) lernt er fix, sich der bösen Buben zu erwehren, die ihm auf der Strasse ständig die Brille zerdeppern: beim nächstenmal zertritt er sie vorsorglich selbst. In BANANAS (1970) wird er - Flucht nach vorn - Chef einer Bananenrepublik, in PLAY IT AGAIN, SAM (1972) wünscht er sich die Identität von Humphrey Bogart, um endlich bei den Frauen anzukommen, im SLEEPER (1974) erwacht er versehentlich in einer futuristischen Gesellschaft und versucht ihr zu entfliehen, in LOVE AND DEATH (1975) wehrt er sich, als «militanter Feigling» mit den Popen und Popanzen von Mütterchen Russland zu charmieren, und lässt sich prompt auf einen Deal mit dem Engel des Herrn ein: Der nämlich verspricht ihm, sein Todesurteil in letzter Sekunde zu ändern. Doch Boris, der Fliegenpilz-Wichtel, der tolsto-

isches Heldentum verweigert, wird verarscht - der Engel lässt sich nicht blicken, der Aufstand gegen die Norm hat sich nicht gelohnt.

In THE FRONT (1976) lässt er sich als Strohhalm eines von McCarthy verbotenen Autors anheuern und muss Stücke schreiben, die er gar nicht schreiben kann, und in ANNIE HALL (1977) haben ihn die ewigen Klimmzüge, um in der Heuchlergesellschaft seinen Schnitt zu machen, derart gebeutelt, dass er zum Opfer von Väterchen Frust wird: zum Stadtneurotiker, dem nichts mehr gelingt ausser Klippklapp-Dialogen, mit denen er sich aus der Misere hochzuschrauben versucht.

In seinem jüngsten Werk ZELIG präsentiert er nun - nach MANHATTAN und STARDUST MEMORIES, die randvoll mit Biographischem sind - diesen Typ sozusagen total, als sozialpsychologisches Phänomen, Objekt eines Dokumentarfilms: Leonard Zelig, den jüdischen Underdog aus Brooklyn, der als entschlossener Jasager die ungewöhnliche Fähigkeit der perfekten Anpassung besitzt, dessen Leben allerdings zum Alptraum wird. Nicht nur, weil das Verwandlungs-Unikum von einer sensationsgeilen Öffentlichkeit und einer erklärungs-süchtigen Wissenschaft auf einen Leidensweg gezwungen wird, sondern weil auch Woody Allen dessen Biographie in das Korsett eines abgewetzten Dokumentarfilms zwingt. Dadurch ist Allen zweierlei gelungen: eine hinreissende Satire auf den grassierenden Opportunismus und eine Persiflage auf die Dokumentarfilmerei.

Um den Zuschauer gänzlich zu irritieren, lässt Allen *echte* Persönlichkeiten über den *fiktiven* Zelig reden: Saul Bellow, Susan Sontag, Bruno Bettelheim; vermischt er echte Dokumentarbilder mit inszenierten, kopiert er falsches in authentisches Material. Die Irritation ist perfekt: Hat nun Zelig tatsächlich gelebt? Wurde er wirklich mit Konfettiparaden geehrt? Tauchte er wirklich im Heiligen Jahr neben dem Papst auf dem Balkon auf und verwirrte den Heiligen Vater? Brachte er tatsächlich den krakeelenden Hitler aus seinem schwungvollen Redekonzept? Die Bilder belegen es - erfunden ist die gesamte Biographie natürlich trotzdem.

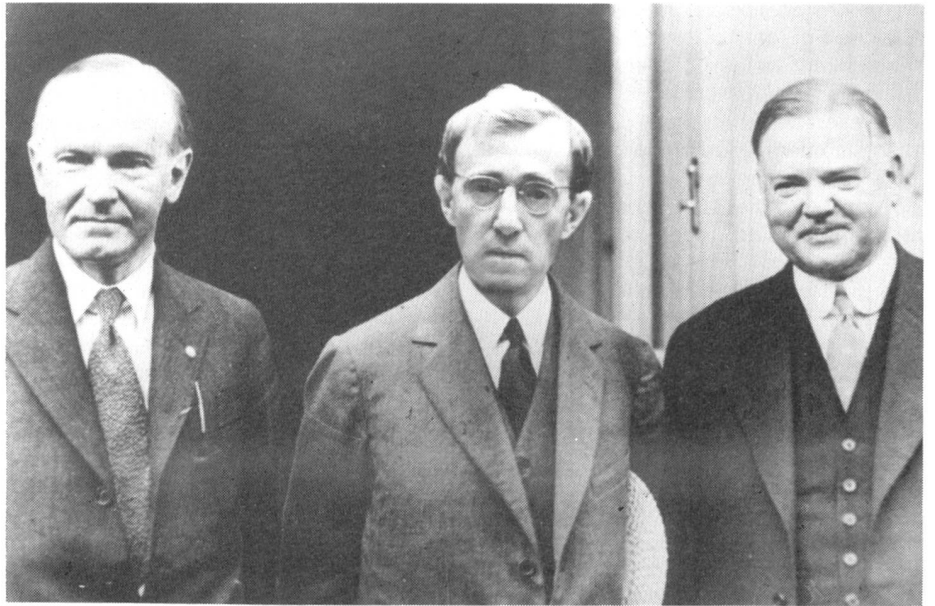
Schon im 18. Jahrhundert schwante einem englischen Aesthetiker: «Wie kommt es, dass wir als Originale geboren werden und als Kopien sterben?» Die Antwort gab später Rousseau: Die Gesellschaft zerstört die individuelle Echtheit, weil das Daseinsgefühl von der Meinung anderer abhängig ist. Und für Sartre schliesslich war die Meinung der anderen, die Allgemeinheit, die Hölle, weil jeder die Allgemeinheit werden will, aber die Täuschungsmanöver

der anderen beachten muss, die seine Anstrengungen zunichte machen können.

Zelig kann davon ein Lied singen. Der einzige Mensch nämlich, der sich wirklich für ihn interessiert, ist die Psychiaterin Dr. Eudora Fletcher, die ihren prominenten Kollegen misstraut und Zelig auf dem psychoanalytischen Weg zu heilen versucht. Dadurch aber kommt Zelig zunächst in Teufels Küche: Wenn sie sagt, sie sei Ärztin und er der Patient, streitet er das rundweg ab, weil er in seiner Anpassungssucht sofort behauptet, selbst Arzt zu sein. Als Dr. Fletcher aber den Spieß umdreht und sich als Patientin dem «Arzt» anbietet, windet sich der qualvoll auf seinem Stuhl und bekennt, dass er auch kein Arzt sei.

Die Hölle, das ist der andere. Die Ärztin kann Zelig sagen, wie er nicht sein darf, wenn er wirklich *sein* will, und wie man nicht sein darf, begreift er schon: nicht sein wie irgendein anderer - aber wie kann man dahin gelangen, wenn man doch gleichzeitig aus der Gesellschaft nicht ausgeschlossen, von ihr nicht kaputt gemacht werden will? Zelig will sich seine Identität gar nicht selbst schaffen, er möchte sich vielmehr jener Identität fügen, von der er glaubt, dass er damit dem Gegenüber einen Gefallen tut; Zelig will ja nur, dass man ihn liebt. Wenn es Dr. Fletcher im Laufe ihrer langen, geduldigen Gespräche dann doch noch gelingt, Leonard von seinem krankhaften Opportunismus zu befreien, dann zum Preis einer neuen Abhängigkeit: Kaum hat ihn die Psychiaterin überzeugt, nimmt er schon die banalste Äusserung zum Anlass, um heftigst zu widersprechen. Weil die Fachkollegen von Dr. Fletcher das Ergebnis studieren wollen, treffen sie sich mit Zelig und geben Triviales von sich: «Schönes Wetter heute». Obwohl tatsächlich die Sonne scheint, widerspricht Zelig - und es kommt fast zur Schlägerei.

In Luigi Pirandellos berühmtem Stück «Sechs Personen suchen einen Autor» wird einmal die Frage gestellt: «Können Sie mir sagen, wer Sie sind?» Auch Zelig könnte, trotz erfolgreicher Behandlung durch Dr. Fletcher, diese Frage nicht beantworten; er bleibt ein Opfer der Manipulation - mit einer Pirandello-Erfahrung: «So ist es - wie es Ihnen scheint.» Dem amerikanischen Volk erscheint er nämlich plötzlich nach seiner «Heilung» nicht mehr als «Star», als Superman der Anpassung, sondern als Scharlatan, rücksichtsloser Egomane, der die Menschen schamlos ausnutzt. Auf einmal melden sich Frauen zu Wort, die behaupten, ein Kind von ihm zu haben, von ihm geheiratet worden zu sein undsoweiter. Zelig wird zum Verfolgten und zum Opfer einer Gesellschaft, die -



Leonard Zelig, posierend im Kreis von Berühmtheiten



ein menschliches Chamäleon, ein Genie der totalen Anpassung.



mit der Frau, die ihn liebt, Dr. Eudora Fletcher

Ironie des Schicksals - nur Gleiche unter Gleichen duldet; die amerikanische Öffentlichkeit weidet die ehemalige Berühmtheit genüsslich aus: Es hagelt Prozesse. Das hat man davon, wenn man sich dem Diktat der Mehrheit nicht unterwirft. Zelig flieht - und flüchtet dorthin, wo die schwachen Personen willkommen sind: unter die Fittiche Hitlers.

Ein jüdischer Minderheitenzwerg als braune Knetmasse - das ist die sarkastische, ätzende «Rettung» eines Unge liebten, vom dem einerseits verlangt wird, dass er sich anpasst, aber anderseits auch gefordert wird, dass er die Rechtfertigung für sein Handeln und Lassen in sich selbst erfinden muss.

Zeligs einzige Chance, das Leben doch noch in den Griff zu bekommen, ein Gleichgewicht zu finden, ist die Liebe, und Dr. Fletcher liebt ihn wirklich. Sie ist es auch, die ihm nachreist nach Deutschland und rechtzeitig zur Nürnberger Parteitags-Show unter den frenetisch jubelnden Zuschauern sitzt. Oben auf der Bühne, hinter dem grell schwafelnden Hitler, hockt Zelig, in einer braunen Uniform - und winkt ihr zu. Diese gegenseitige Zuwinkerei bringt den Diktator so aus dem Konzept, dass er den Polen-Witz nicht zu Ende erzählen kann.

Zelig bleibt nur die Flucht: per Flugzeug jagen die beiden zurück über den Atlantik und werden von der US-Bevölkerung wieder frenetisch bejubelt. Aufgrund seiner tollkühnen Flucht hat ihm das amerikanische Volk verziehen, und Zelig hat endlich jemanden gefunden, der ihn wirklich liebt. Ein schönes hollywoodesques Happy End.

Wer aber ist Zelig? Nur eines ist gewiss: Er hatte Kontakt zu allen Berühmtheiten. Auf alten Fotos ist er mit Eugen O'Neill zu sehen, mit Edgar Hoover, US-Präsident Coolidge, Charles Chaplin, Scott Fitzgerald; ihm wurden Songs gewidmet und Gedichte; sein Leben wurde von Hollywood verfilmt und von der Tourismus-Industrie ausgebeutet. Das alles wird mit Bildern belegt. Dort aber, wo Zelig in Filmdokumenten in Erscheinung tritt, bleibt er schemenhaft, eine kleine Figur unter Prominenten.

Wie aber kommt man einer solchen Null auf die Spur, wenn es doch so wenig Dokumente über ihn gibt? Man dreht einen Dokumentarfilm, wäre ja nicht das erste Mal. Die zahllosen Fernseh-Features exerzieren das fast täglich vor: Filmschnipsel, Fotos, noch lebende Zeugen, und ein Kommentar kleistert das Material, so disparat und willkürlich es sein mag, zu einem sinnvollen «Ganzen» zusammen. Das Ergebnis wirkt dann authentisch.

Das intellektuelle Schlitzohr Woody Allen arbeitet genau nach diesem moder-

nen Aneignungsprinzip. So wie T.S. Eliot einmal behauptet hat, der Roman habe mit Flaubert und Henry James sein Ende erreicht, argumentieren heute einige Filmemacher in bezug auf den Spielfilm: Das erzählerische Hollywood-Prinzip sei überholt, altmodisch - und das heisst: für die Gegenwart nicht authentisch.

Schuld an dieser Einstellung sind die neuen Methoden, neuen Prozesse und neuen Lebensformen der wissenschaftlichen und industriellen Gesellschaft. Eine Erzählung wusste früher Rat, heute kaum noch, weil sie (scheinbar) an der Oberfläche bleibt. Seien es die neuen Erkenntnisse durch die Erforschung des Unterbewussten oder die neuen filmtechnischen Möglichkeiten einer filmischen Vermittlung: Authentisch wirkt in jedem Fall der Dokumentarfilm und weniger ein Spielfilm - auch nicht bei Godard oder Bresson, so sehr die sich auch um formale Innovationen bemühen.

Woody Allen aber trickst alle aus, die Hollywoodianer, indem er sozusagen einen pirandellesken Weg einschlägt: Er benutzt die zeitgemässen authentischen Mittel, um das Porträt einer Person herzustellen, die in Wahrheit nie existierte. Das «authentisch-historische» Material erhebt die Figur zur realen. Das Ergebnis ist ein Irrgarten, der für den Authentizitätsgläubigen Verstand aufgebaut ist, ohne dass der «Erzählungshörige» zu kurz kommt. Da gibt es keine Geheimnisse, da wird glasklar und zum Verzweifeln schlüssig argumentiert - so spannend und so lustig, dass am Ende alles überzeugend wirkt. Denn diesen Mann ohne Eigenschaften, der überall dabei ist, den gibt's ja wirklich: einer, keiner, hundertausend.

Woody Allen, wahrhaftig, dreht allen eine Nase: Er kehrt das Unterste zuoberst, erschlägt den Spielfilm mit dem Dokumentarfilm, die Authentizität mit dem Fiktionalen, grübelt mit der hinterlistigen Naivität eines intellektuellen Hofnarren über den geliebten Zeitgenossen nach und hockt wie ein hypnotisiertes Karnickel vor seinem eigenen Spiegelbild, auf der Suche nach der Identität. Herausgekommen ist der bedeutendste Film des Jahres.

Wenn Leonard Zelig mal mit Leichenbittermiene erklärt, er habe besonders darunter gelitten, nie «Moby Dick» gelesen zu haben (schwere Bildungslücke!), so muss dies kein Zufall sein: Melvilles Werk ist der grosse amerikanische Ideenroman, in dessen Mittelpunkt nicht das Ich steht, sondern eine überpersönliche Macht.

Davon muss Zelig schon einmal gehört haben.

Wolfram Knorr

## KHARIJ

### (AKTE ABGESCHLOSSEN)

von Mrinal Sen

Drehbuch: Mrinal Senn, nach einer Geschichte von Ramapada Chowdhury; Kamera: K.K. Mahajan; Ausstattung: Nitish Roy; Schnitt: Gangadhar Naskar; Musik: B.V. Karanth.

Darsteller (Rollen): Mamata Shankar (Mamata), Anjan Dutt (Anjan Sen), Sreela Majumder (Sreela), Indranil Moitra (Pupai), Debapratim Das Gupta (Hari), Nilotpal Dey (Polizeiinspektor).

Produktion: Bengalen, 1982. Neelkanth Films. Eastmancolor, 95 min. Verleih: Cactus Film.

Mit derselben Bestimmtheit, mit der die junge Frau sagt, dass sie ihren Mann brauche, fordert sie später von ihm einen Diener. Keinen erwachsenen Butler wie bei uns in Europa, sondern ein zehnjähriges Kind, das mit seiner schlechtbezahlten Arbeit zur Ernährung seiner Geschwister beitragen muss. Kinderarbeit ist in Indien noch immer weit verbreitet. Eine Studie aus den siebziger Jahren ergab, dass über zehn Millionen Kinder in Indien einer Arbeit nachgehen - müssen. Viele davon als sogenannte Diener für Familien des Mittelstandes und der Oberschicht. Die Kinder leben und arbeiten bei ihren «Gastfamilien» oft mehr als zwölf Stunden am Tag. Essen und Unterkunft sind meist schäbig, die Diener werden im Gegensatz zu den eigenen Kindern wie Menschen zweiter Klasse behandelt. Wegen des Überangebotes an jugendlichen Arbeitskräften sind sie in einer äusserst schwachen Position ihren Arbeitgeber gegenüber und können sich selbst gegen grösste Ungerechtigkeiten kaum zur Wehr setzen.

In KHARIJ stirbt ein solcher Knabe, weil er sich während eines nächtlichen Kälteeinbruchs von seinem zugewiesenen Schlafplatz unter der Treppe in die Küche begibt, wo er neben dem Kohleherd weiterschläft und am nächsten Morgen tot aufgefunden wird. Die polizeiliche und gerichtsmedizinische Un-