

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 34 (1992)
Heft: 180

Artikel: Shadows and Fog von Woody Allen: die unterträgliche Lächerlichkeit des Seins
Autor: Vogler, Roland
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867337>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 05.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

SHADOWS AND FOG von Woody Allen

Die unerträgliche Lächerlichkeit des Seins

John Malkovich als Clown und John Cusack als Student Jack

Ich lief zu einem Schutzmann und fragte ihn atemlos nach dem Weg. Er lächelte und sagte: «Von mir willst du den Weg erfahren?» «Ja», sagte ich, «da ich ihn selbst nicht finden kann.» «Gib's auf, gib's auf», sagte er und wandte sich mit einem grossen Schwunge ab, so wie Leute, die mit ihrem Lachen allein sein wollen.

Franz Kafka: Gib's auf!

«Kafkaesk» hat sich längst in unserer Umgangssprache eingebürgert, ist inzwischen zu einem beinahe sinnentleerten Schlagwort geworden, zu einem mehr als vagen Synonym für einen irgendwie beklemmenden Zustand, der rational nicht zu fassen ist. Was genau aber ist eigentlich darunter zu verstehen? Laut Duden bedeutet der Begriff: «in der Art der Schilderungen Kafkas; auf rätselhafte Weise unheimlich, bedrohlich». Die Definition ist allerdings nicht von allzu grossem Nutzen, denn sie wirft im Grunde eine noch weiter gehende, noch schwieriger zu beantwortende Frage auf, die, wie vermutlich kaum eine andere, die Literaturwissenschaftler dieses Jahrhunderts immer wieder von neuem beschäftigt hat: Welches ist denn das Wesen von Kafkas Dichtungen?

Kein Geringerer als Woody Allen wagt nun das schier Unmögliche: In SHADOWS AND FOG, seiner zwanzigsten eigenständigen Regiearbeit, macht er den Versuch, der Essenz des Kafkaesken auf die Schliche zu kommen, bemüht er sich, diesem Allerweltswort die ursprüngliche Bedeutung zurückzugeben. Das mag sich im ersten Augenblick unglaublich, geradezu wie ein dummer Spass, anhören, geben doch, oberflächlich betrachtet, der in Brooklyn aufgewachsene Spassvogel und der Grübler aus Prag ein höchst seltsames Paar ab, weil sie, abgesehen von der Tatsache, dass beide jüdischer Herkunft sind, scheinbar nur schwer unter einen Hut zu bringen sind.

Taucht man jedoch erst einmal in Allens filmisches Universum ein, lassen sich sehr bald Analogien zu Kafkas

erzählerischer Welt erkennen. Der klassische Antiheld zum Beispiel, der dauernd in Existenzängsten schwebt und seinem Los blind ergeben ist (man rufe sich bloss die Schiessbudenfigur Virgil aus dem hintergründigen Erstling TAKE THE MONEY AND RUN, 1969, in Erinnerung), oder die Vorliebe für surreale Momente, für die Vermischung verschiedener Wirklichkeitsebenen (am ausgeprägtesten wohl in THE PURPLE ROSE OF CAIRO, 1984). Und nicht zuletzt beruht beider Rezeption auf einem fundamentalen Missverständnis: Während die Zuschauer von Allens Filmen vornehmlich zum Lachen gebracht werden möchten, obwohl diese in der Mehrzahl von traurigen Gestalten und deren Schicksalsschlägen handeln, verkneifen sich die Leser von Kafkas Romanen und Erzählungen normalerweise selbst ein verschämtes Schmunzeln, obschon es in diesen von amüsanten Stellen wimmelt.

Trotz einer gewissen, wenn auch bislang lediglich angedeuteten, als Möglichkeit vorhandenen Verwandtschaft zwischen dem Schaffen der beiden notorischen Neurotiker wäre es jedoch verkehrt, von SHADOWS AND FOG, diesem offenen filmischen Glaubensbekenntnis, in dem der Regisseur und Autor auf sein bereits vor etlichen Jahren verfasstes Stück «Tod» zurückgreift, eine todernste Umsetzung von Kafkas skurrilen Kopfgeburten zu erwarten. Vielmehr variiert der Film Themen und Figuren aus dem Werk des epochalen Schriftstellers auf eine derart frei assoziierende, mitunter respektlos versatzstückhafte Weise, dass sie nur mehr sterbenskomische Karikaturen ihrer selbst sind.

Eingefleischten Kafka-Jüngern werden bei dieser Vorstellung vermutlich vor Entsetzen die Haare zu Berge stehen; für sie dürfte Allen ein nicht wiedergutzumachendes Sakrileg begangen haben. Doch so paradox es erscheint: Gerade dadurch, dass sich hier einer getraut, Kafka vom Nimbus des Erhabenen zu befreien, ihn von seinem Podest des Hochgestoch-

nen in die profane Banalität hinunterzustossen, wird der gesamte literatur- und psychowissenschaftliche Ballast, der sich im Laufe der Jahre unter dem Namen des Dichters angesammelt hat, abgeworfen, wird auf einmal eine unvorbelastete, unverkrampfte Begegnung mit dessen Obsessionen möglich. Das Publikum kann jetzt unbeschwert, aus vollem Halse über Kafkas Phantastereien lachen, weil wie von selbst deren wesentlichste Eigenschaft zum Vorschein kommt: das Groteske.

Was anderes als grotesk nämlich ist es, wenn Max Kleinman – wie Josef K. am Anfang von Kafkas «Prozess» – von ein paar Sicherheitsbeamten aus dem Schlaf gerüttelt wird, um bei der Jagd auf einen frei herumlaufenden Würger behilflich zu sein, und wenn dieser ängstliche, untertänige Angestellte darauf bei Nacht und Nebel durch die Strassen irrt, ohne zu wissen, welches sein Ziel ist oder was für einen Auftrag er hat? Ist es nicht auch grotesk, wenn die einfältige Feuer-schluckerin Irmy – eine Personifizierung von Kafkas Bild der Frau als Heiliger und Hure – ihren treulosen Geliebten verlässt, nur um in einem Bordell zu landen, wo sie sich für 700 Dollar dazu bewegen lässt, mit einem Freier aufs Zimmer zu gehen? Der Gipfel des Grotesken aber ist wohl erreicht, als sich Kleinman, Irmy und der Würger schliesslich, einige Morde und andere Kleinigkeiten später, in der Arena eines Wanderzirkus gegenüberstehen – der Würger mit der Absicht, Irmy an die Gurgel zu springen, und Kleinman in der Hoffnung, ihr Herz zu erobern!

Die Geschichte, die Woody Allen dem Zuschauer auftrifft, ist – das merkt man sofort – ein einziger Witz, purer Nonsens. Sie stellt gewissermassen ein Kuriositätenkabinett dar, in dem nichts unmöglich ist und trotzdem alles so unrealistisch erscheint wie die vollständig im Studio errichtete Kulisse. Zugleich aber ist die absurde Handlung einem Spiegelkabinett vergleichbar (nicht zufällig kommt dem Spiegel im Finale des Films eine wich-

Woody Allen als Kleinman und Mia Farrow als Irmy

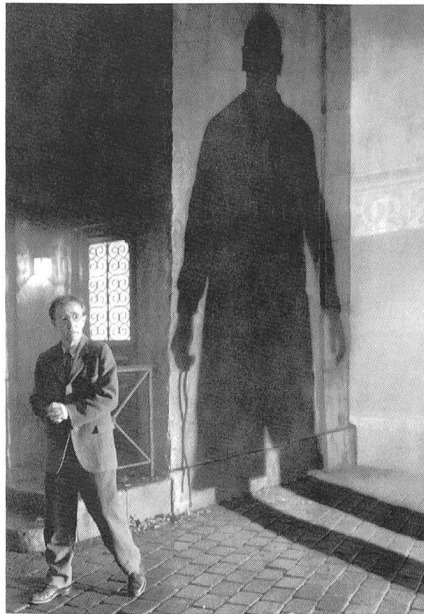
tige Bedeutung zu), in dem zwar die Wirklichkeit verzerrt, überdehnt und entstellt aussieht, in dem jedoch alles irgendeinen Sinn gibt oder zumindest sinnfällig ist. Das Thema der Entfremdung, der Identitätskrise beispielsweise, dieser oft zitierte Leitgedanke in Kafkas Schaffen, erfährt hier gleich eine mehrfache Brechung. So findet sich nicht alleine das Würstchen Kleinman plötzlich nicht mehr zurecht und sucht auf seinem Irrweg durch die Nacht verzweifelt nach einem Strohalm, an den es sich klammern kann. Auch Irmy, das gestrauchelte Mädchen, verliert die Orientierung: Sie fühle sich wie eine Fremde, nicht wie sie selbst, sagt sie, noch benommen, nach dem bezahlten Beischlaf zu ihrem Liebhaber.

SHADOWS AND FOG bewegt sich also auf einem schmalen Grat zwischen Trivialität und Sinnbild; in einem Zwischenbereich von Sinn und Unsinn, von Sein und Schein, in dem der eine Sachverhalt jederzeit in den anderen umkippen kann oder gar beide gleichzeitig zutreffen. Der Würger etwa entpuppt sich einerseits als Schreckgespenst, das den Entwicklungsprozess der Figuren in Gang bringt, und andererseits als Hirngespinnst, das sich am Ende einfach in nichts auflöst. Durch ein solches fortwährendes Aufeinanderprallen und schrittweises Aufheben von Widersprüchen aber herrscht unweigerlich ein Klima der allgemeinen Verunsicherung: Ähnlich wie Kleinman tappt letzten Endes auch der Betrachter im dunkeln, ob denn die haarsträubenden Vorkommnisse nun eigentlich komisch oder vielleicht tragisch aufzufassen seien. Und aus eben diesem Entscheidungsnotstand resultiert der existentialistische Aberwitz sowohl des Films als auch von Kafkas Erzählwerk; ein im Grunde grausamer Galgenhumor, mit dem die Nichtigkeit des menschlichen Tuns und Treibens, die unerträgliche Lächerlichkeit des Seins an den Pranger gestellt wird. Insofern hat bereits Orson Welles in seiner Umsetzung des »Prozesses«, THE TRIAL (1962), den Kern des Kafkaesken erfasst. Dort nämlich wird Josef K. am Schluss, in Abänderung der Vorlage, unter hysterischem Lachen hingerichtet.

Natürlich wird man dem Film nicht gerecht, will man ihn lediglich auf die Dimension des Kafkaesken festnageln. Denn Woody Allen trumpft hier als Meister der Taschenspielererei auf, der ein abgekartetes Spiel mit Illusionen und Allusionen treibt (man beachte nur, mit welcher Berechnung er den kurzen Auftritt von Madonna in Szene gesetzt hat: zunächst hört man

von der Pop-Ikone, die eine verführerische Seiltänzerin spielt, nur die Stimme; dann fährt die Kamera langsam auf die Sprechende zu, bis diese endlich ins Bild kommt). Den Anspielungen sind dabei praktisch keine zeitlichen, stilistischen oder kulturellen Grenzen gesetzt: Anleihen bei *Federico Fellini* (das Zirkusmilieu, beleibte Frauengestalten, eine an Fellinis verstorbenen Hauskomponisten *Nino Rota* anklingende Musik) finden sich ohne weiteres neben Verweisen auf *Roman Polanski* (*Donald Pleasence*, einer der Darsteller von Polanskis CUL-DE-SAC, 1966, wird just vor einem Plakat, das die Aufschrift besagten Films trägt, vom Würger ins Jenseits befördert). Am offensichtlichsten jedoch erweist Allen dem deutschen Expressionismus seine Reverenz, sei es nun inhaltlich (unter anderem der Unhold, der in der Stadt umgeht) oder formal (das Schattenspiel der Schwarzweiss-Fotografie von *Carlo Di Palma*, die musikalische Untermalung mit Leitmotiven aus der »Dreigroschenoper«).

Mit seinem Schatz an versteckten und offenkundigen Zitaten, einer wahren cineastischen Fundgrube, ist SHADOWS AND FOG zweifelsohne Allens referentiellster Film seit STAR-



DUST MEMORIES (1980). Auch in bezug auf den roten Faden der Handlung ergeben sich auffällige Parallelen zwischen den beiden Werken: Hier wie dort versucht ein von der Meute gehetzter armer Hund seiner Bestimmung auf die Spur zu kommen. Anders aber als in jenem bedeutungsschweren, durch autobiographische Bezüge getrübbten Porträt eines in die

Enge getriebenen Künstlers liegt Allen in seinem neuesten Streich eine beschwingte, unpräntöse Hommage an das europäische Kino, an die europäische Kultur generell, am Herzen. Der Filmtitel bedeutet ja nicht von ungefähr eine verschmutzte Abwandlung von »Licht und Schatten«, der poetischen Umschreibung für die Kinematographie.

Roland Vogler

Die wichtigsten Daten zu SHADOWS AND FOG (SCHATTEN UND NEBEL):

Regie und Buch: Woody Allen; Kamera: Carlo Di Palma; Kamera-Schwenker: Dick Mingalone; Kamera-Assistenz: Michael Green, Michael Caracciolo; Schnitt: Susan E. Morse; Produktionsdesign: Santo Loquasto; Architekten: Speed Hopkins, Tom Warren; Ausstattungsleitung: Glenn Lloyd; Setdekoration: George DeTitta jr., Amy Marshall; Innenrequisite: Dave Weinman; Bauüberwachung: Ron Petagna; Baubühne: Joe Alfieri; Chef-Baubühne: Vincent Guarriello; Setmaler: James Soric, Cosmo Soric; Requisite: James Mazzola; Kostüme: Jeffrey Kurland; Maske: Bernadette Mazur; Frisuren: Romaine Greene; Musik: »The Cannon Song« aus »Little Threepenny Music« von Kurt Weill, »When Day is Done« von Robert Katscher und B. G. DeSylva, »Ja, ja die Frau'n sind meine schwache Seite« von K. Schwebach und A. Egen, »Prologue« aus »The Seven Deadly Sins« von Kurt Weill und Bert Brecht, »Alabama Song« von Kurt Weill und Bert Brecht, »Moritat« aus »The Three Penny Opera« von Kurt Weill und Bert Brecht, »When the White Lilacs Bloom Again« von Franz Doelle und Fritz Rotter; Ton: James Sabat, Frank Graziadei; Tonmischung: Lee Dichter, Sound One Corp..

Darsteller (Rolle): Michael Kirby (Killer), Woody Allen (Kleinman), David Ogden Stiers (Hacker), James Rebhorn, Victor Argo, Daniel von Bargen (Sicherheitsbeamte), Camille Saviola (Landlady), Tim Loomis (Zwerg), Katy Dierlam (dicke Frau), Mia Farrow (Irmy), John Malkovich (Clown), Madonna (Marie), Dennis Vestunis (Strongman), Donald Pleasance (Arzt), Lily Tomlin, Jodie Foster, Kathy Bates, Anne Lange (Prostituierte), Andrew Mark Berman, Paul Anthony Stewart, Thomas Bolster (Studenten), John Cusack (Student Jack), Fred Melamed (unerwünschter Zuschauer), Greg Stebner (Polizeichef), Peter Appel, John C. Reilly, Brian Smiar, Michael P. Troy, Remak Ramsey, Ron Turek (Polizisten auf der Wache), Philip Bosco (Mr. Paulsen), Peter McRobbie (Barbesitzer), Josef Sommer (Priester), Ira Wheeler (Polizist mit Priester), Eszter Balint (Frau mit Baby), Kate Nelligan (Eve), Kurtwood Smith (Vogels Verfolger).

Produktion: Orion Pictures; Produktion: Robert Greenhut; ausführende Produzenten: Jack Rollins, Charles H. Joffe; Co-Produzenten: Helen Robin, Joseph Hartwick; assoziierter Produzent: Thomas Reilly. USA 1991. 35mm, Farbe: DuArt; aufgenommen in den Kaufman Astoria Studios, New York; Dauer: 90 Min. CH-Verleih: 20th Century Fox, Genève; D-Verleih: Columbia TriStar, München.