

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 36 (1994)
Heft: 192

Artikel: Sterben und Überleben vor Lachen und Weinen : Manhattan Murder Mystery von Woody Allen
Autor: Lachat, Pierre
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867054>

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: 04.05.2025

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

Sterben und Überleben vor Lachen und Weinen

MANHATTAN MURDER MISTERY

von Woody Allen



Woody Allen
und Diane Keaton
in MANHATTAN
MURDER MISTERY

Was Woody Allen einzigartig macht, mag eine überflüssige Frage sein, doch die selbstverständliche Antwort darauf klingt seltsam paradox. Und zwar darum, weil die entscheidende Konstante in den vierundzwanzig Filmen, die er in vierundzwanzig Jahren gemacht hat – was für ein Durchschnitt! –, aus einer Variablen besteht. Denn tatsächlich, etwas ist von *TAKE THE MONEY AND RUN* bis zu *MANHATTAN MURDER MISTERY* immer wieder anders. Und doch wirkt, von 1969 bis heute, gerade dieselbe Sache auch jedesmal wieder merkwürdig gleich.

Seit seinen Anfängen klappert Allen auf tausend und zurück vom blutigen Ernst bis zur tödlichen Komik sämtliche Tonlagen und Zwischentonlagen ab. Er tut es wendig und wissend wie sonst keiner, mit einer berechnenden Schlaueit sondergleichen. Innerhalb des gegebenen Spielraums verschiebt sich alles und jedes ohne Unterbruch. Die Extreme berühren einander sozusagen hintenherum: auf der Rückseite der Skala.

Das Schreckliche und das Lächerliche

Egal, ob am einen Pol des Kontinuums oder am andern, immer geht es zuvorderst ums Überleben. Weder darf in Trauer versunken, noch darf vor Lachen gestorben werden. Nur dank ein und desselben Sinnes fürs Ausgelassene wie fürs Bedrückende lässt es sich über die Runden kommen. Mit *MANHATTAN MURDER MISTERY* möchte Allen jetzt wieder einmal etwas «purely for laughs, just for fun» gemacht haben. Die löbliche Absicht in Ehren, aber liess sie sich unter der Werkposition Nummer 24, nach dem vielen Hin und Her, überhaupt noch realisieren?

Denn da bleibt doch in einer Szene des Films Woody mit seiner Partnerin Diane Keaton in einem Lift zwischen den Etagen stecken, und auf der Stelle überkommt ihn seine sagenhafte Platzangst. Er zappelt und windet sich; er ringt nach Luft und greift sich an Brust und Kragen. Und da plumpst durch das klapprige Kabinendach auch noch eine blutige Leiche ganz tot auf das eingeschlossene Paar herunter. Das «murder

Den Typus des Würstchens und ewigen Verlierers, die bebrillte Witz- und Comics-Figur vertritt Woody mit Erfolg.

mystery", in das die beiden verwickelt sind, fördert auf diese Weise immerhin schon einen veritablen Toten zutage.

Um ein Haar trifft Woody der Schlag, während sich seine Begleiterin (auch sonst immer ein Wort oder einen Sprung voraus) natürlich viel schneller fasst. Und da wären wir dann wieder so weit wie schon oft zuvor. Das Schreckliche und das Lächerliche fallen, knallen in eins zusammen. "Wisch" durchzischt ein einziger Augenblick von maximal konzentrierter Energie die ganze Bandbreite.

Unter die Depressiven und Nachdenklichen

Von Mal zu Mal – und manchmal von Szene zu Szene – pendelt Allen um einen andern Prozentwert zwischen "E" für Ernst und "U" für Unernst herum. So gut wie jedesmal ist die Spannung zwischen den Gegensätzen gleich stark zu spüren. Und immer bleibt das ganze Spektrum überblickbar. Wohl ist die jeweils erreichte Marke variabel, doch die Skala ist konstant. «Purely for laughs», dieser Vorsatz vertrug sich vielleicht noch mit einer frühen Nur-Groteske wie *EVERYTHING YOU ALWAYS WANTED TO KNOW ABOUT SEX BUT WERE AFRAID TO ASK*, tief in den Siebzigern.

Das Gegenstück dazu war – «purely for sobs» – der reichlich tranige *INTERIORS*, der am Ende jenes selben Jahrzehnts Allens Anhänger zunächst einmal entgeisterte. Ohne schonenden Übergang (jammerten die meisten) läuft der uns zu den Depressiven und Nachdenklichen über. Was lag doch in dem grimmigen Nur-Drama für eine Vermessenheit! Schliesslich spielte Jerry Lewis auch nicht Bergman. Woody, bring uns wieder zum Lachen, bettelte die Gemeinde, schon am Rand komischer Verzweiflung.

Noch konnte niemand verstehen, weshalb und wozu Allen (nach sieben Durchgängen) vom graden engen Pfad unbelasteter "U"-Belustigung

abgewichen war. Möglicherweise begriff er selber nicht recht, dass er bereits auf eine höchst unkonventionelle Auffassung von Kino zusteuerte. Sie würde statt des gewohnten Gegensatzes zwischen "E" und "U" fortan häufiger das betonen, was den beiden Stimmungslagen (im Widerspruch zur Tradition) auch gemeinsam ist.

Fast wie bei einem Hund: Woody

Allen quält wohl von jeher jene gleiche Angst, die schon den meisten Komikern vor ihm im Nacken sass. Es ist die tiefe Sorge, unernst statt ernstgenommen zu werden. In der persönlichen Begegnung war oder ist dieser Kummer jemandem wie Jacques Tati, Emil Steinberger oder Loriot deutlich genug anzumerken. Woody strahlt die gleiche resignierte Reserve aus.

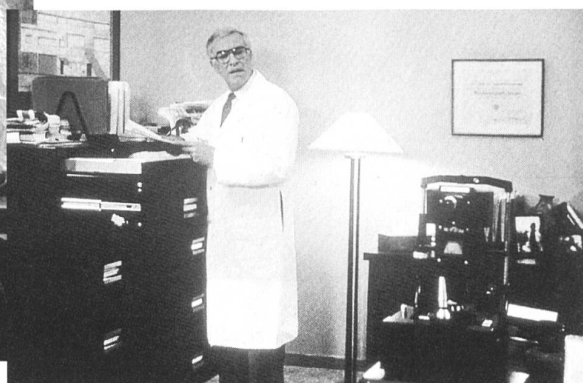
Auch er scheint sich zu sagen, dieser Besucher da zum Beispiel sehe doch leidlich zurechnungsfähig aus. Aber wird der jetzt auch wieder nur das eine von mir wollen, nämlich dass ich ihn zum Lachen bringe? Nichtkomiker haben mindestens theoretisch die Wahl zwischen so vielen verschiedenen Rollen. Jemand von Allens Schlag ist gezwungenermassen immer nur er selber, noch in der Todesangst. (Den Sensenmann fürchtet Woody ja nicht. Beim letzten Stündlein möchte er aber, nach eigenem Bekunden, lieber anderswo stecken als ausgerechnet in der eigenen Haut.)

Den Typus des Würstchens und ewigen Verlierers, die bebrillte Witz- und Comics-Figur vertritt er wohl mit Erfolg, doch gelingt ihm das nur, weil ihre Universalität so viel zu ihrer Stabilität beiträgt. Da kann einer wie er sich beliebig viele notdürftig schützende und wohlklingende Pseudonyme von Virgil Starkwell bis Lester Lipton zulegen. Fast wie bei einem Hund bleibt sein wahrer Name immer: Woody. Dabei ist ja

Woody Allen und Mia Farrow in *CRIMES AND MISDEMEANORS*



Martin Landau in *CRIMES AND MISDEMEANORS*



schon dieser nur angenommen (wenn auch weissgott trefflich ausgesucht). Auf dem Geburtsschein steht bekanntlich: Stewart Allen.

Hinterm Ofen hervor

Unter derlei misslichen Umständen wird bei Komikern das Bedürfnis nach Persönlichkeitsveränderung gern einmal übermächtig. Es kann sich zum Beispiel in dem erwähnten unsteten Irrlichtern zwischen "E" und "U" äussern. Aber mindestens ebenso stark wird dann auch (je nachdem) der Drang, hinter die Kamera zu flüchten. Das Regieführen verfolgt dann gern den Endzweck, so oft wie möglich ganz auf der andern Seite des Geräts unterzutauchen.

Woody, komm hinterm Ofen hervor! So lautet vermutlich der Ruf, der ihn jedesmal wieder aufschreckt, wenn er darauf verzichtet, sich auch selber einen Part in der Besetzung zuzuteilen. Den Luxus hat er sich ausser bei *INTERIORS* noch fünf weitere Male geleistet: nämlich in *THE PURPLE ROSE OF CAIRO*, *RADIO DAYS*, *SEPTEMBER*, *ANOTHER WOMAN* und *ALICE*. Man sieht, die Tendenz schlägt nachhaltig genug zu Buch. Sie hat sich zwischen 1985 und 1991 auffällig verstärkt. Erst in jüngster Zeit läuft sie wieder merklich zurück.

Sicher haben die wieder häufiger gewordenen Auftritte auch mit dem wechselnden kommerziellen Erfolg zu tun. (Filme ziehen "mit" besser als "ohne".) Und doch geht es um mehr als blosses Kalkül, auch wenn Allen ein noch so offenkundiger Schlaumeier ist. Vielmehr setzt schon 1991 so etwas wie eine Erneuerung

oder Rückbesinnung ein. Das vermehrte Mitspielen hilft mit, diese neue Tendenz zu bilden.

Erstmals in fünfzehn Jahren wieder übernimmt Allen in *SCENES FROM A MALL* nur gerade eine Rolle vor der Kamera (und nicht mehr). Dass er dabei, unter der Anleitung seines Freundes Paul Mazursky, wieder ganz als der Woody von allemal erscheint, versteht sich von selbst. Fremdregie beeinflusst seine Auftritte anscheinend kaum. Ähnlich wie in diesem Film verfuhr er während seiner Anfänge, noch vor seinem Erstling. (Allerdings zeichnete er damals in der Regel auch noch als Szenarist.) Exakt gleich wie für Mazursky – nämlich ausschliesslich als Darsteller – fungierte er nur ein einziges weiteres Mal; und zwar war das 1976 bei Martin Ritt in *THE FRONT* der Fall.

Wegschmiss des Erworbenen

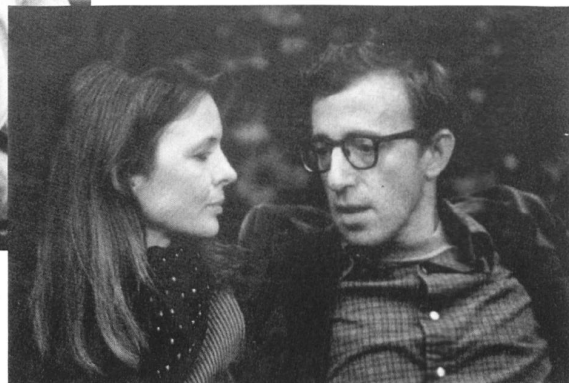
Erneuerung und Rückbesinnung prägen dann, im vorvergangenen Jahr (nicht lange nach dem eben erwähnten *SCENES FROM A MALL*), auch *HUSBANDS AND WIVES*. Zahlreiche Bewunderer Allens sind von dem Film zunächst einmal entgeistert. Sie sind es auf eine vergleichbare Weise, wie es vierzehn Jahre zuvor andere von *INTERIORS* waren. Doch ging es damals noch um die "E"- "U"-Frage. Diesmal stehen Reinheit und Trefflichkeit der Form zur Debatte.

Lange hat er sich nämlich mit beträchtlichem Aufwand die Kunst des qualifizierten Regieführens überhaupt erst zulegen müssen. Bei *TAKE THE MONEY AND RUN* beherrscht sie 1969 der gelernte Bühnenkomiker und Drehbuch-



Michael Murphy und
Woody Allen in *THE FRONT*
von Martin Ritt

Diane Keaton
und Woody Allen
in *ANNIE HALL*



Gut fünfzehn Jahre hat Woody Allen an die systematische Erarbeitung eines Stils verwendet – und dann schmeisst er alles, was er sich angeeignet hat, wieder weg.

schreiber noch herzlich schlecht. Restlos zu überzeugen vermag er als Filmautor im vollen Sinn des Wortes sowieso erst von 1977 an, mit ANNIE HALL.

Gut fünfzehn Jahre hat er, mit andern Worten, an die systematische Erarbeitung eines Stils verwendet. Seine Art zu inszenieren misst sich an europäischen Vorbildern, glänzt aber dennoch durch ihre legendäre (sehr amerikanische) Knappheit. Doch 1992, bei HUSBANDS AND WIVES, geht Allen hin und schmeisst in Bausch und Bogen alles, was er sich angeeignet hat, wieder weg. Ganz unerwartet verlegt er sich darauf, völlig anders, wild und planlos zu drehen und zu schneiden: nach Art des «cinéma vérité» oder der «nouvelle vague», um nicht von dokumentarischen Reportagen zu sprechen.

Beim Montieren lässt er zum Beispiel viele Szenen mit Genuss ganz willkürlich anfangen und enden, oft mitten im Bild oder Dialog. Es ist nun mindestens fürs erste vorbei mit sorgfältigen Expositionen, Abschlüssen und rhythmischen Übergängen. Auf solche hat er noch in SHADOWS AND FOG (zwischen SCENES FROM A MALL und HUSBANDS AND WIVES) ganz den üblichen Wert gelegt.

Der zweite Frühling

Der stilistische Rückgriff, den HUSBANDS AND WIVES tut, ist ausgesprochen regressiver Art. Eine der Episoden, die der Film erzählt, verdeutlicht es auf der inhaltlichen Ebene noch eigens. Woody sieht sich darin als recht und schlecht gereifter Literaturprofessor vom zweiten Frühling

ereilt, und er macht sich hinter eine seiner Studentinnen her, die ebenso attraktiv wie (praktischerweise) von allem Belletristischen begeistert ist.

Die Parallelen zum Privatleben des Autors liegen auf der Hand. An dieser Stelle ist nur aus einem Grund überhaupt von ihnen die Rede: Die unverhohlene Neigung des alternden Komikers für sehr junge Frauen hebt hervor, wie sehr der Prozess der Erneuerung und Rückbesinnung – und eben: auch der Regression – offensichtlich den ganzen Menschen erfasst hat, den Formsucher wie den Erotiker.

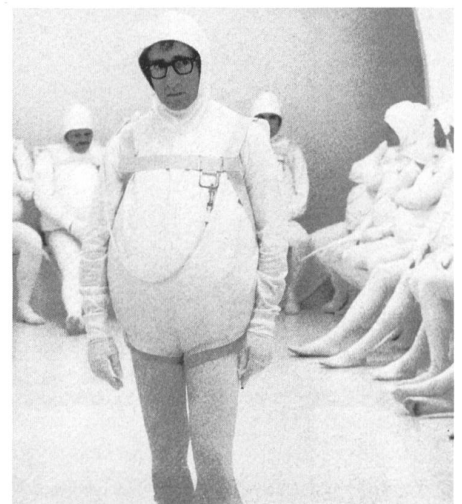
Von den atemberaubenden stilistischen Exzessen von HUSBANDS AND WIVES baut jetzt MANHATTAN MURDER MYSTERY lediglich einen Teil wieder ab. Andererseits setzt sich der Prozess der Erneuerung bei diesem Film auch in einer weiteren Hinsicht fort. Der Umstand, dass sich Allen (nach der Entzweiung mit Mia Farrow) auf Diane Keaton besinnt, knüpft wieder an frühere Gewohnheiten an. 1972 von ihm entdeckt, ist seine Spiessgesellin aus alten Tagen umständehalber in keinem der fünfzehn Filme mehr aufgetreten, die zwischen 1980 und 1992 entstanden sind.

Dabei bestätigt sich gerade heute deutlicher denn je, dass die Titelheldin von ANNIE HALL die archetypische Allensche Komödiantin (und Gespielin) geblieben ist. Sicher hatte die treuerherzige, rührende Farrow, die so lange die bewusste Position besetzt hielt, auch eigene Vorzüge. Ihr Einfluss auf das Schaffen ihres Lebensgefährten war gewiss nicht weniger notwendig und fruchtbar. Eine ausgesprochene Komödiantin war sie indessen nie. Im Gegenteil, gesamthaft gibt sie



*Diane Keaton
und Richard Jordan
in INTERIORS*

*Woody Allen in
EVERYTHING YOU ALWAYS
WANTED TO KNOW ABOUT SEX
BUT WERE AFRAID TO ASK*



doch deutlich mehr "E"- als "U"-Aura ab. Auf Keaton trifft seit jeher das Umgekehrte zu.

Das Genie und der Stümper

Die Mordgeschichte, die MANHATTAN MURDER MYSTERY erzählt, ist eindeutig als das Gegenstück zu CRIMES AND MISDEMEANORS, wenn nicht als dessen Korrektiv zu sehen. Vier Jahre sind es her, dass Allen jene "E"-Fabel erzählt hat, deren Held, ein Macbeth-Typ, die Gabe hatte, wenn unbedingt nötig, straflos zu töten. Das starke Stück spiegelte sich in einer "U"-gefärbten Parallelhandlung mit Woody als Kontrastfigur vom Typ eines Hamlet. Schiss vorm Erwischtwerden hinderte ihn kläglich daran, seine eigenen höchst lebhaften Mordphantasien zu verwirklichen.

Unversehens stirbt in MANHATTAN MURDER MYSTERY die Gattin von Woodys und Dianas Nachbar. Der Gedanke an ein perfektes Verbrechen ähnlich wie in CRIMES AND MISDEMEANORS schleicht sich ein. Zuerst ist das natürlich bei ihr, Diane, der Fall. Woody hingegen humpelt wie immer unentschieden hinter ihr her. Man geht dann doch auf gemeinsame Detektivtour und kommt wahrhaftig einer Affäre auf die Spur. Doch wirkt sie wie die "U"-Fassung jenes simpel-genialen, todsicheren Mordkomplotts, das der "E"-Schurke von CRIMES AND MISDEMEANORS kaltblütig schmiedet und ausführt.

Statt eines Genies ist diesmal, in MANHATTAN MURDER MYSTERY, ein jämmerlicher Durchwurstler zugang, der auf die faulsten Tricks seiner Verfolger hereinfällt. Dieser Stümper bringt es fertig, noch im Schrecklichen ein lä-

cherlicher Mensch zu sein. Woody und Diane ihrerseits schwingen sich weit über das eigene verschlotterte Spiesser-Ridikül empor. Wie aus Versehen kommen sie – sozusagen in einer männlichen und einer weiblichen Version – dem Ideal des "E"-Fahnders nahe.

"E" öffnet "U" nach (statt umgekehrt)

Eine doppelte Verschränkung stellt sich denn so zwischen Täter und Detektiv ein. Sie gilt fürs Komische und ebenso für den Gegenbereich, in dem der Spass gemeinhin aufhört. MANHATTAN MURDER MYSTERY spiegelt "U" in "E". Man stolpert auf der sportlichen Schnitzeljagd über echte Leichen, und ein handschellenreifer Täter wird gestellt. CRIMES AND MISDEMEANORS verfuhr umgekehrt. Das "E" des Entsetzlichen schepperte im "U" des Ulkigen nach wie dissonante Karnevalsmusik.

Doch lässt sich im einen wie im andern Fall fragen, warum eigentlich "U" immer nur die Nachäffung von "E" sein darf. Allen hat einmal gesagt: «Das Leben imitiert nicht die Kunst, das Leben imitiert schlechtes Fernsehen.» Jetzt schlägt er vor, das klassische Verhältnis von "U" und "E" auf die Füße zu stellen.

Was, wenn "E" eine Nachahmung von "U" wäre? Nicht nur wäre dann die Realität platterdings lachhaft. Nein, der Ernst des Lebens wäre obendrein ihre Persiflage.

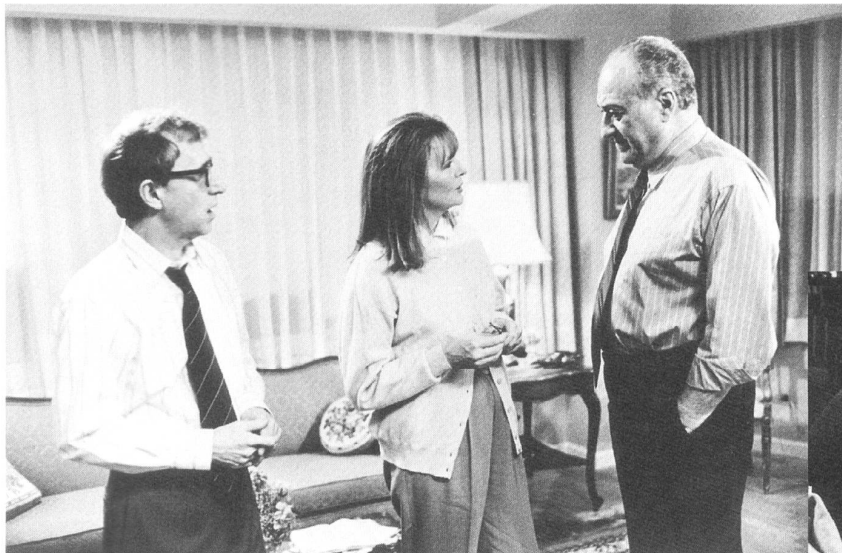
Pierre Lachat



Gene Wilder in
EVERYTHING YOU ALWAYS WANTED
TO KNOW ABOUT SEX BUT WERE
AFRAID TO ASK

Woody Allen
in TAKE THE MONEY
AND RUN





Woody Allen, Diane Keaton
und Jerry Adler in MANHATTAN
MURDER MISTERY



Alan Alda und
Woody Allen in CRIMES AND
MISDEMEANORS

Die wichtigsten Daten zu MANHATTAN MURDER MISTERY:

Regie: Woody Allen; Buch: Woody Allen, Marshall Brickman; Kamera: Carlo Di Palma, A.I.C.; Schnitt: Susan E. Morse, A.C.E.; Ausstattung: Santo Loquasto; Kostüme: Jeffrey Kurland; Musik: «I Happen to Like New York» von Cole Porter, interpretiert von Bobby Short; «The Best Things in Life are Free» von B. G. DeSylva, Lew Brown, Ray Henderson, interpretiert von

Erroll Garner; «The Hallway» von Miklos Rozsa aus seiner Filmmusik zu DOUBLE INDEMNITY; «Der fliegende Holländer» von Richard Wagner, interpretiert vom Chor und Orchester der Staatsoper München unter der Leitung von Clemens Krauss, Gesang von Hans Hotter; «Take Five» von Paul Desmond, interpretiert durch The Dave Brubeck Quartet; «I'm in The Mood for Love» von Jimmy McHugh, Dorothy Fields, interpretiert von Erroll Garner; «The Big

Noise from Winnetka» von Ray Bauden, Bob Haggart, interpretiert von Bob Crosby, seinem Orchester und The Bobcats; «Out of Nowhere» von John Green, Edward Heyman, interpretiert von Coleman Hawkins und seiner All-Star Jam Band; «Have You Met Miss Jones» von Lorenz Hart, Richard Rodgers, interpretiert vom Art Tatum-Ben Webster Quartet; «Overture» aus dem Musical «Guys and Dolls» von Frank Loesser, interpretiert

von der New Broadway Cast; «Sing, Sing, Sing (With a Swing)» von Louis Prima, interpretiert von Benny Goodman und seinem Orchester; «Misty» von und mit Erroll Garner.

Darsteller (Rolle): Woody Allen (Larry Lipton), Diane Keaton (Carol Lipton), Jerry Adler (Paul House), Lynn Cohen (Lillian House), Ron Rifkin (Sy), Joy Behar (Marilyn), William Addy (Jack, der Hausmeister), John Doumanian, Sylvia Kauders

(Nachbarn), Ira Wheeler (Notärztin), Alan Alda (Ted), Angelica Huston (Marcia Fox), Melanie Norris (Helen Moss), Marge Redmond (Frau Dalton), Zach Braff (Nick Lipton), George Manos, Linda Taylor (Angestellte des Club 21), Aida Turturro (Hotelporrier), John A. Costelloe, Frank Pellegrino, Philip Levy, Wendell Pierce, Steven Randazzo (Polizisten), Yanni Sfinias (Nachtporrier), Gloria Irizarry (Zimmermädchen), Ruth Last (Lillians Schwester), Suzanne

Raffaelli (Theaterbesucherin), Al Cerullo (Hubschrauberpilot).

Produktion: Tristar Pictures; Produzent: Robert Greenhut; ausführende Produzenten: Jack Rollins, Charles H. Joffe; Co-Produzenten: Helen Robin, Joseph Hartwick; assoziierter Produzent: Thomas Reilly. USA 1993. Format: 35mm, 1:1,66; Farbe; Dauer: 109 Min. CH-Verleih: 20th Century Fox, Genève; D-Verleih: Columbia TriStar, München.



Woody Allen und
Bette Midler in SCENES
FROM A MALL
von Paul Mazursky