

Film: Der Intellektuelle als Komiker

Mit seinem neuen Film „Manhattan“, der seit Freitag in deutschen Kinos läuft, hat der US-Filmkomiker Woody Allen eine neue Qualität erreicht: Zwischen der Autobiog-

graphie des jüdischen Spaßmachers und seinen Filmhelden besteht kein Gegensatz mehr – Komik und Tragik sind in seinen defätistischen Späßen beispielhaft vereint.



Allen-Film „Manhattan“*: Epigramme auf den Tod

Er sieht aus, als könne jede Fliege ihm was zuleide tun. Klein, schmächtig mit rostrot-schülteren Haaren und altmodischer schwarzer Hornbrille verkörpert er in idealer Weise jenen Menschentyp, der im Leben immer rechts vom Komma steht. Durch Selbstverachtung erweist er sich als Mann von Geschmack, das Einstecken von Niederlagen bewältigt er mit der graziösen Routine eines durchtrainierten Underdog.

So kennt man den Komiker Woody Allen, der vor Jahren einmal höhnte, er bereue im Leben nur eines: nicht jemand anderer zu sein. Doch spätestens mit seinem neuesten Film „Manhattan“ hat Woody die entfremdende Mauer zwischen sich und seiner Filmfigur eingerissen und zu sich selbst gefunden. Der Clown hat seine Maske abgelegt, dahinter erscheint ein Mensch, über den und mit dem man zwar noch immer lachen kann, aber nicht mehr aus gnadenloser Schadenfreude.

Mit zähem, konsequentem Mut hat Woody Allen auf diesen Punkt hingearbeitet, seit er als Drehbuchautor der keß-flachen Sex-Komödie „Was gibt's Neues, Pussy?“ (1965) erstmals mit

dem Film in Berührung kam. Von „Take the Money and Run“ („Woody, der Unglücksrabe“), dem 1969 entstandenen ersten eigenen Film, in dem Woody Allen in Personalunion Autor, Regisseur und Hauptdarsteller war, bis zu „Manhattan“ versuchte er, sagt Allen, „mich auf eine Richtung von Filmen hin zu entwickeln, die mehr menschlich und weniger Karikatur sind“.

Mit sarkastischen Gags, deren kalte Häme bisweilen schon den Tatbestand der Beleidigung erfüllte, war der vor 43 Jahren im jüdischen Viertel von Brooklyn geborene Allen Stewart Königberg unter seinem Künstlernamen Woody Allen Anfang der 60er Jahre zum gefeierten Geheimtip der Nachtclubs zwischen San Francisco und New York aufgestiegen. Allen damals über seine erste Frau: „Das Naturkundemuseum nahm ihren Schuh und rekonstruierte nach dessen Maßen einen Dinosaurier.“ Oder er beschrieb sie als extrem kindisch: „Einmal nahm ich ein Bad und sie kam ohne jeden Grund herein und versenkte meine Schiffchen.“

Gags wie diese funktionieren nach dem Prinzip der Inversion, der Umkeh-

rung. In seinen frühen Nachtclubjahren entwickelte Allen darin eine solche Meisterschaft, daß Kollegen ihn nur noch Allen Woody nannten. So erzählte er, er würde immer eine Kugel in der Brusttasche bei sich tragen; einmal habe jemand mit einer Bibel nach ihm geworfen und die Kugel habe sein Leben gerettet.

Das zweite Prinzip von Allens Verbalkomik liegt in der übergangslosen Konfrontation von hehrem Tiefsinn und hanebüchener Banalität. Etwa: „Warum gibt es kein Mittel gegen den Ansturm der Jahre? Oder ein gutes Hotelzimmer im Zentrum von Indianapolis?“ Etwa auch: „Nicht nur, daß es keinen Gott gibt, sondern versuchen Sie mal, am Wochenende einen Klempner zu kriegen.“ Aus solchen Gags blüht der typisch jüdisch-intellektuelle Ostküsten-Defätismus, wie er sich etwa auch in den Büchern von Saul Bellow („Herzog“) oder Philip Roth („Portnoys Beschwerden“) wiederfindet.

Die optische Entsprechung dazu ist die Persiflage, die Parodie. Allens frühe Filme sind voll von zitathaften Anspielungen auf Eisenstein, Antonioni und Bergman.

„Take the Money and Run“ persifliert die amerikanischen pathetischen Fernsehreportagen, „Bananas“ beginnt mit der Direktübertragung eines blutigen Regierungswechsels in einem süd-amerikanischen Operettenstaat, kommentiert von Howard Cosell, dem amerikanischen Harry Valerien.

Die Welle der Sex-Aufklärung verspottet Allen in der Bestsellerpersiflage „Was Sie schon immer über Sex wissen wollten, aber bisher nicht zu fragen wagten“.

In „Mach's noch einmal, Sam“ (1972) ist die Parodie, die Imitation selbst zum Thema geworden, in den verzweifelt-komischen Versuchen eines kümmerlichen Filmkritikers, es seinem großen Vorbild Humphrey Bogart in Sachen Frauen nachzutun. „Der Schläfer“ (1973) zieht den Science-Fiction-Film, „Die letzte Nacht des Boris Gruschenko“ („Love and Death“ 1975) Stendhal („Rot und Schwarz“) und Tolstoi („Krieg und Frieden“) durch den Kakao.

Erst mit dem „Stadtneurotiker“ (1977) findet Woody Allen thematisch zu sich, kleidet er seine Ängste und

* Mit Diane Keaton und Woody Allen.



Obsessionen nicht mehr in Kostüme des 19. oder Fiktionen des 22. Jahrhunderts. „Anhedonia“ sollte der Film ursprünglich heißen, Bezeichnung eines psychischen Zustandes, unter dem Allen trotz nunmehr 22jähriger psychoanalytischer Behandlung leidet: die Unmöglichkeit, Freude zu empfinden. Erst auf Bitten des Verleihs änderte Allen den Titel in „Annie Hall“, nach dem bürgerlichen Namen der Hauptdarstellerin und langjährigen Lebensgefährtin Allens, Diane Keaton.

Ein freudloser Spaßvogel? Woody Allen ist ein Mensch voller Widersprüche. Der un-

bestritten größte lebende Komiker hätte lieber als all seine Filme, so gesteht er, O'Neills „Eines langen Tages Reise in die Nacht“ oder Millers „Tod des Handlungsreisenden“ geschrieben. Er ist am komischsten, wenn er sich mit den ernstesten Dingen beschäftigt, mit Liebe und Tod. Der Unterschied zwischen beiden sei, witzelt er, daß man's mit dem Tod alleine abmachen könne und sich keiner über einen lustig mache. Er habe keine Angst vor dem Sterben, er möchte nur nicht dabei sein, wenn es passiert. Außerdem glaube er nicht an ein Leben nach dem Tod, obwohl er

Komiker Allen, Rollen: Unterwäsche fürs Jenseits



Komiker Lloyd
Tücke des Objekts

Unterwäsche zum Wechseln mitnahme. Wenn, laut Nietzsche, der Witz ein Epigramm auf den Tod eines Gefühls ist, dann artikuliert sich in den komischen Nachrufen Allens auf existentielle Ängste und Begierden von Film zu Film deutlicher eine unerfüllte Sehnsucht nach Glück und Harmonie.

Auf diesen Punkt angesprochen, versteht Allen jetzt auch keinen Spaß mehr: „Es gibt eine weit verbreitete religiöse Enttäuschung“, meint er, „eine allgemeine Vorstellung von Sinnlosigkeit, die eine Gesellschaft schwer ertragen kann. Es ist eine Gesellschaft mit so vielen Fehlern — unempfindlich gemacht durch Fernsehen, Drogen, Schnellgaststätten, laute Musik und gefühllosen mechanischen Sex. Solange wir keine Lösung für unsere Plagen finden, werden wir nur eine zweckmäßige Kultur haben, nicht mehr — weil wir all ihre Energien darauf richten, mit den Alpträumen und Existenzängsten zu Rande zu kommen, und nichts suchen als Ruhe und erlösende Befreiung von der Angst.“

Und weiter: „Wir müssen die auf unmittlere Selbstbefriedigung gerichtete Denkweise aufgeben. Wir müssen den Übergang zu einer Lebenskultur finden, in welcher wir klare, ehrliche moralisch-ethische Entscheidungen treffen, einfach weil sie — aus grundsätzlich pragmatischen Gründen — als höchstes Gut angesehen werden.“

Woody Allens Filmfiguren sind alle diesseits jener utopischen Glücksschwelle angesiedelt, sie gehören zu uns, ihre Schwächen und Defekte sind Allgemeingut. Von Virgil Starkwell, dem kleinen Einbrecher aus „Take the Money and Run“, der fast ohne eigenes

Zutun zum Gangster des Jahres aufsteigt, bis zu Isaac Davis, dem Neurosenkavalier aus „Manhattan“, hat Allen als Filmheld eine Entwicklung durchgemacht, die sich etwa mit der Charlie Chaplins vom Tramp zum „Monsieur Verdoux“ und dem „großen Diktator“ vergleichen läßt.

Die Komik der frühen Filme lebt davon, daß Woody sich Welten und Erfordernissen aussetzt, denen er nicht gewachsen ist, denen er sich nicht anpassen kann. Alle Gags sind auf diesen Widerspruch abgerichtet. Als Virgil Starkwell will er eine Bank ausrauben, indem er dem Beamten am Schalter einen Zettel mit seinen Forderungen überreicht, scheitert aber an seiner mangelhaften Orthographie. In „Bananas“ gerät er in die Wirren einer lateinamerikanischen Diktatur und wird zum Staatspräsidenten ernannt.

Als „Schläfer“ erwacht er im 22. Jahrhundert, in dem die Tendenzen



Komiker Keaton
Trauer des Slapstick

amerikanischer Freudenkultur bis ins Abstruse fortgeschrieben sind. Vom staubsaugenden Roboter bis zur Orgasmusdusche ist hier das Leben zur vollmechanisierten Passivität degeneriert.

In der „Letzten Nacht des Boris Gruschenko“ soll Woody die Rolle Tolstoischer Kriegshelden ausfüllen. Als russischer Soldat gerät er — Erfolge sind bei Allen immer das Ergebnis wideriger Umstände — in die für einen Feigling prekäre Lage, Napoleon ermorden zu können. Er erwischt aber nur dessen Double, und selbst bei seiner Exekution wird er angeschmiert: Obwohl ihm ein Engel erschienen war, der ihm das Leben versprach, wird er doch hingerichtet. Der Tod, obzwar schlimmer als die Hühner in Treskys Restaurant, habe, wie Allen am Schluß bemerkt, trotzdem sein Gutes: Er bietet die wirkungsvollste Möglichkeit, wenig Geld auszugeben.

Alvy Singer, der Stadtneurotiker, wurde dann Woodys erstes unkostümiertes Film-Ego. Allen ging darin soweit, daß er sogar einen eigenen Auftritt aus der Dick-Cavett-Show in den Film montierte. Alvy arbeitet, wie Woody in seinen frühen Jahren, beim Fernsehen, haßt, wie Woody, den bronzefarbenen, ausgeflippten Lebensstil Kaliforniens, dessen einzige kulturelle Errungenschaft darin bestehe, daß man bei Rot rechts abbiegen dürfe, er liebt New York und hat Probleme mit den Frauen.

Mit denen haben sich allerdings auch alle seine früheren Figuren herumgeschlagen, vom Ganoven Virgil Starkwell, dessen Frau ihm zu Weihnachten ein Kind schenkt, wo es doch, wie Virgil meint, auch eine Krawatte getan hätte, bis zum zaristischen Untertan Boris Gruschenko, der seine manntolle Cousine, Sonja, derart liebt, daß er sich von ihr in den Heldentod jagen läßt. Mit der Zote, dem Bastard von Frustration und Trotz, haben sich Allens Unhelden gerne aus derartigen glücklosen Affären gezogen.

Boris Gruschenko etwa erklärt seine fulminanten Liebeskünste einer russischen Gräfin damit, daß er eine Menge übe, wenn er allein sei, und auch Alvy Singer, der Stadtneurotiker, legt gerne Hand an sich, da Onanie schließlich Sex mit jemandem sei, den man liebt. In Allens Verhältnis zum Sex spiegelt sich Amerikas krankhafte Überwindung des Puritanismus durch Mechanisierung.

So spielt im Schluß-Sketch von „Was Sie schon immer über Sex wissen wollten...“ Woody das Sperma Nummer Zwei in einem nach Science-fiction-Mannier als Industrieanlage gefilmten Kör-



Komiker Chaplin
David gegen Goliath

per. In der computergespickten Regiezentrale im Gehirn wird per Knopfdruck ein Lustreiz ausgelöst, der stämmigen Männern in der Genitalzone befielt, per Seilwinde die Erektion auf 45 Grad hochzuziehen, während Woody und seine Sper-mannen sich mit dem Fallschirm zum Ejakulationsabsprung bereitmachen und Angst haben, wie frühere Kollegen wieder nur im Handtuch zu landen.

Im „Stadtneurotiker“ entschuldigt sich ein glupschäugiges Mädchen bei Woody wegen ihrer Schwierigkeiten, erst spät zum Orgasmus zu kommen, und Woody ist unfähig, zu antworten, weil er sich offensichtlich beim Cunnilingus-Marathon die Kinnlade ausgerenkt hat (in der prüden deutschen Synchronisation ist dieser Gag total entschärft).

Hinter solchen Zoten versteckt sich freilich die Angst vor Gefühlen. Als kintoppverseuchter Filmkritiker muß Woody in „Mach's noch einmal, Sam“ sein Idol Bogart zum Showdown mit Väterchen Frust herbeiphantasieren, um wenigstens in der Imitation der Schlussszene von „Casablanca“ mit seiner Angeboteten klarzukommen. Die kurzen Momente verliebter Romanzen, die hier und da in seinen Filmen auftauchen, filmt Woody immer in der entpersönlichten Hochglanz-Ästhetik der Zahnpasta-Werbung, und man weiß nie so recht, ob's nun Verlegenheit oder Parodie ist. Die Vertreibung ins Paradies sieht bei Woody immer wie ein Himmelfahrtskommando aus.

Haben sich die frühen Filmkomiker von Chaplin bis Laurel und Hardy mit der Tücke des Objekts herumgeschlagen, so kämpft Woody Allen — ein Reinhold Messner im Neurosengebirge unserer Zivilisation — mit den Rissen und Verwerfungen des eigenen Ich, eine Sisyphusarbeit. „Ich habe“, witzelt er darüber, „schon oft an Selbstmord gedacht. Aber bei meinem Glück wäre das nur eine vorübergehende Lösung.“

Für Woody Allen, der so mit Scherz Entsetzen treibt, war es da eigentlich nur konsequent, wenn auch äußerst mutig, einmal die Dinge, die ihn quälen, ohne die Brechungen der Komik zu zeigen. Denn, so klagt er, „in einer Komödie kann man sich mit den ernsthaftesten Problemen beschäftigen, und die Leute sind nur auf Lacher aus“.

Mit „Innenleben“, seinem letzten Film vor „Manhattan“, behandelt er die Grundthemen seiner Komödien, Vereinsamung, Angst, Entfremdung, mit der Seelenschürftechnik seines großen Vorbildes Ingmar Bergman.

Die Kritik behandelte ihn denn auch wie einst Chaplin, als er aufhörte, den Tramp zu mimen. Diese „Angstrevue“, so ein US-Rezensent, „ist ein Akt der Selbstverstümmelung. Während man diesen Film sieht, fragt man sich immer wieder: Was würde Woody Allen dazu sagen? Bis einem einfällt, daß er selbst ihn geschrieben und inszeniert hat.“

Die Antwort auf solchen Spott, der in ihm immer nur den Possenreißer, den Hofnarren der bürgerlichen verkorktesten Gesellschaft sehen will, hat Allen nun mit „Manhattan“ gegeben. Es darf zwar wieder gelacht werden, aber Allens Komik hat eine neue, im „Stadtneurotiker“ bereits angeklungene Dimension erhalten, sie ist mitfühlender, weiser geworden.

Jeder Gag hat seinen Preis, und Allen hat, darin liegt sein masochistischer Heroismus, die meisten auf seine Kosten gemacht. In „Manhattan“ setzt er sich nun nicht mehr dem Gespött der Leute aus. Hatte er im „Stadtneurotiker“ noch den Groucho-Marx-Witz, er möchte nie einem Klub angehören, der ihn als Mitglied aufnimmt, zum Motto erhoben, so betrachtet er sich und seine Mitmenschen hier mit dem Ernst und

bei Vernissagen, in Museen, im Konzert oder im Wochenendhaus, und die unnötigen neurotischen Probleme entstehen immer durch die Schwierigkeit, miteinander zu leben.

Isaac ist zweimal geschieden und wohnt jetzt mit Tracy, einer siebzehnjährigen Schülerin, von Mariel Hemingway hinreißend gespielt, zusammen. Seine erste Frau hat die typische Odyssee der siebziger Jahre hinter sich: Sie war Kindergärtnerin, geriet dann in die Drogenszene in San Francisco, schloß sich später der Moon-Sekte an und arbeitet jetzt bei einer bekannten Hollywood-Agentur. Isaacs zweite Frau, mit der er einen Sohn hat, verließ ihn wegen einer anderen Frau, mit der sie jetzt zusammenlebt. Sie arbeitet zur Zeit an einem Buch mit dem Titel „Ehe, Scheidung und das Selbst“.



Komiker Allen, Partnerin Diane Keaton*: Zwischen Zoten und Romanzen

der humorvollen Gelassenheit eines New Yorker Balzac.

Allen spielt wieder eine Figur, die randvoll mit der eigenen Biographie ist. Isaac Davis hat gerade seinen hochbezahlten Job als Gagschreiber beim Fernsehen hingeschmissen, um einen Roman über seine Freunde und über New York zu schreiben.

„Die Leute von Manhattan“, so diktiert es Isaac in seinen Kassettengeräten, „machen sich ständig neue, in Wirklichkeit unnötige neurotische Probleme, die sie davon abhalten, sich mit den schrecklicheren, unlösbaren Problemen der Welt auseinanderzusetzen.“

Solch universelle Behauptung bleibt freilich auf Allens Umkreis beschränkt. Die Menschen, die er beschreibt, sind Intellektuelle, Künstler, oder solche, die sich dafür halten. Man trifft sich

* In „Manhattan“.

Diese Konstellation ist der Ausgangspunkt für einen Reigen, der die Geschwindigkeit eines neurotischen Wettrennens besitzt. Isaac verliebt sich in Mary (Diane Keaton), eine leicht hysterische Kulturzicke aus Philadelphia, die wiederum an Yale (Michael Murphy) hängt, der unglücklich verheiratet, aber zu schwach zur Trennung ist.

Beim Versuch, den gordischen Knoten ihrer Gefühle für- und gegeneinander zu lösen, verstricken sich alle aus Angst, irgendeine Verpflichtung einzugehen, nur noch tiefer in ihr Netz von Lebenslügen — die Nachfahren von Gorkis „Sommergästen“ vor der imposant gefilmten Kulisse von Manhattan.

Yale und Mary verplempern ihre Zeit mit intellektuellen Spielchen, indem sie etwa eine Akademie der Überschätzten gründen, in die sie mit in-

siderhaftem Gekicher F. Scott Fitzgerald, Mahler und Heinrich Böll aufnehmen. Bei Ingmar Bergman widerspricht Isaac allerdings heftig. Yales Frau möchte — gängigste Flucht aus dieser Sinnenleere — Kinder haben, Yale lieber einen Porsche.

Als unsichtbare Gurus überwachen und diskutieren die „Shrinks“, die allgegenwärtigen Psychoanalytiker, jeden dieser emotionalen Hasensprünge. Doch auch die sind nicht mehr von Freudschem Schrot und Korn. Marys Psychiater etwa liegt nach einem schlechten Drogentrip im Koma.

Wie ein pointillistisches Gemälde ist das Bild dieser Gesellschaft aus lauter Fluchtpunkten zusammengesetzt. Woody Allen als Isaac Davis erscheint dar-

in — ein Novum in seinen Filmen — noch als der relativ Gesundeste von allen. Als Yale ihm vorwirft, Gott spielen zu wollen, meint Isaac: „Ich muß mir schließlich jemand zum Vorbild nehmen.“

Doch auch er entgeht den Psycho-Katastrophen nicht. Er verläßt die ihn mit kindlicher Unbedingtheit liebende Tracy, um mit der hysterischen Mary zu leben, und als das schiefeht, verliert er Tracy, zu der er zurück möchte. Sie fliegt nach London, um dort auf die Schauspielschule zu gehen.

Allen, der „Manhattan“ in betörend schönen graphischen Schwarzweißbildern gedreht und mit der Musik von George Gershwin unterlegt hat, sieht die New Yorker Wolkenkratzer-Insel

als „Metapher für alles, was falsch ist an unserer Kultur“. Sein Film, so möchte er ihn verstanden wissen, handelt von dem Versuch, „ein würdevolles Leben inmitten all des Abfalls unserer gegenwärtigen Kultur mit ihren Versuchungen und Verführungen zu leben“.

Am Ende von „Manhattan“ erstellt Isaac eine Liste von all den Dingen, die das Leben trotzdem lebenswert machen: Groucho Marx, der zweite Satz der „Jupiter“-Symphonie, Louis Armstrongs Aufnahme des „Potato-Head-Blues“, Flauberts „Education Sentimentale“, Cézannes Stilleben. Nicht erst nach „Manhattan“ könnte diese Liste um einen Posten länger geworden sein: um die Filme von Woody Allen.

Woody unser Clown oder Sieg der Schwäche

Regisseur Peter Zadek über den Regisseur und Schauspieler Woody Allen

„Der Mensch ruft nicht nach seinem Verstand. Denn der Verstand ist gerade dasjenige in ihm, was ihn weit über sein Dasein hinausgeführt hat. Er sucht nach einem verborgenen Bewußtsein, einem heimlichen Gefühl. Er hat ungeheure Sehnsucht nach den verlorenen Schlüsseln.“

Ribemont-Dessaignes

Wenn ich über die Kinoereignisse der letzten zwei Jahre nachdenke, dann erinnere ich mich zwar an ein paar schöne poetische Momente in Filmen wie Schraders „Hardcore“, Fassbinders „Dritte Generation“ oder Lienthals „David“ — aber nur drei Filme haben mich wirklich bewegt, wie nur große Kunst einen bewegen kann.

Und alle drei stammen vom größten lebenden Komiker. Ich meine die Filme „Der Stadtneurotiker“, „Innenleben“ und „Manhattan“ von Woody Allen.

Woody Allen, der noch vor ein paar Jahren eher ein Geheimtip unter Cinéasten war, ist mit seinen drei letzten Filmen zu „unserem Chaplin“ geworden, wobei „unserer“ gleichzeitig heißt: „zum Chaplin für unsere Zeit“ und „zum Chaplin für uns Intellektuelle“.

Wir leben in einer Zeit, die Intellektuellen feindlich ist, in der die totalitären Länder die Intellektuellen einsperren (nachdem die Spießer sie vergast), während die Demokraten sie

vermarkten und durch Teilhabe an den Medien zu bestechen versuchen.

Die Devise heißt Aktivität, Wirkung, Effektivität, Leistung. Das Denken und Witzeln, das Ironisieren und Spielen, das liebevolle Betrachten der eigenen Emotionen oder gar das Herumspinnen oder Zeitvertrödeln mit Bonmots — dazu hat niemand Zeit, während wir mit 130 in den Ölumpf brausen, unsere Diebe auf frischer Tat von hinten erschließen.

Wer hat denn da noch Zeit für die Rätsel des Geistes, für die Geheimnisse der Phantasie? Statt der Mysterien interessiert uns Ausgewogenheit, und Sehnsucht oder Religion gelten nur dann als unsere Sache, wenn dabei klar erkennbare Ziele ins Auge gefaßt werden. (Vielleicht wäre ja doch der kleine kränkliche Papst, der nach ein paar Tagen starb, besser für unser Innenleben gewesen als unser schicker, politisch effektiver Superpapst aus Polen. Wer weiß! Aber die Manager überleben — auch im Seelengeschäft.)

Wie Chaplin die Personifizierung des kleinen Mannes zwischen den Kriegen war, ihn in der Liebe, in der Politik, im Büro, also überall zeigte, hat sich Woody Allen langsam, aber sicher zu einem Typ verwandelt, wie ihn, soweit ich weiß, noch nie ein berühmter Komiker in der Öffentlichkeit dargestellt hat. Während Chaplin der kleine Mann war, der unsere Sympathie schon dadurch gewann, weil er durch die Willkür der Bosse unterdrückt wurde, zeigt Woody uns den kleinen Outsider, den kleinen Träumer und Spinner, den machtlosen, sich selbst reflektierenden Intellektuellen, einen Fremden in einer rasenden Welt der Leistungen.

Danny Kaye hatte das Absurde für sich gepachtet (jedenfalls in der schö-

* Mit Diane Keaton, Kristin Griffith und Marybeth Hurt.



Allen-Film „Interiors“: „Nix Bergman, nix Tschechow!“