



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Körper-Grimassen.

Der groteske Realismus in den Werken von Diane Arbus und
Federico Fellini

Verfasserin

Marie Floride

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, Oktober 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 582

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medientheorie

Betreuer:

Univ. -Ass. Dr. Manfred Öhner

Inhalt

Einleitung	1
Teil 1. Theoretische Einleitung	
1. Das Groteske als ästhetische Kategorie	4
1.1. Das Groteske und die Wahrnehmung von Realität	5
1.1.2. Bachtins grotesker Realismus	7
1.2. Exkurs: Der Zirkus als künstlerisches Motiv	12
1.2.1. Paul Bouissac – der zirzensische Topos	14
Teil 2. Federico Fellini	
2. Realismus im Film	19
2.1 Der Neorealismus – ein kurzer Überblick	21
2.2 Faktizität und Fantasie – Fellini als Journalist	27
2.2.1 Ein poetischer Neorealismus – Transzendente Wirklichkeiten	28
2.2.2 Verrätselungen des Unbewussten – Träume in Fellingis Werken	33
2.2.3 Traumarchitekturen	37
2.2.4 Das Unbewusste und die offene Form im Film	40
2.3 Fellingis Archäologien des Grotesken	43
2.3.1 Zirkuspersonal	46
2.3.2 Fellingis Hybridformen des Grotesken	48
2.3.3 Exkurs: Der Zirkus als metakultureller Code	52
2.4 Der körperbezogene Realismus in Fellingis Werken	53
2.4.1 Exzessivität und Transgression der Körper	57
2.4.2 Die Unabgeschlossenheit des Körpers	64
2.4.3 Die Umkehrung von Oben und Unten	67
2.5 Fellingis groteske Körper als karnevalesker Weltentwurf	70
2.5.1 Transformation und Erneuerung	71

2.5.2 Die Transformation als Teil des karnevalesken Weltentwurfs	72
Teil 3. Diane Arbus	
3. Fotografischer Realismus	76
3.1 Die Dokumentarfotografie und der Realismuseffekt	79
3.1.2 Autorenfotografie	81
3.2. Diane Arbus – Positionen der Dokumentarfotografie	85
3.2.1 Künstlerische Wegweiser	85
3.2.2. Fotografische Techniken	90
3.2.3 New Journalism	96
3.2.4 Fakten und Fiktionen	97
3.3 Arbus als Archivarin des Grotesken	100
3.3.1 Zirkuspersonal	103
3.3.2 Arbus' Hybridformen des Grotesken	105
3.3.3 Exkurs: Der Zirkus als metakultureller Code	112
3.4 Der körperbezogene Realismus in Arbus' Werken	115
3.4.1 Exzessivität und Transgression der Körper	116
3.4.2 Die Unabgeschlossenheit des Körpers	122
3.4.3 Die Umkehrung von Oben und Unten	124
3.4.4 Körper-Transformationen	126
3.5 Arbus' groteske Körper als karnevalistischer Weltentwurf	129
3.5.1 Der marginalisierte Körper im Portrait	130
4. Resümee	133
Bibliographie	135
Internetquellen	140
Filmografie	141
Abbildungsverzeichnis	142
Abstract	151

Einleitung

Es fällt auf, dass als markante Repräsentanten einer grotesken Ästhetik in der Kunst der zweiten Hälfte 20. Jahrhunderts immer wieder der italienische Filmmacher Federico Fellini und die amerikanische Fotografin Diane Arbus genannt werden. In ihrem künstlerischen Ausdruck stehen Arbus und Fellini für Einzelphänomene in der Kunst, die sich gerade dadurch auszeichnen, dass sie sich eindeutigen Kategorisierungen entziehen. Fellinis Arbeit, die sich durch seine eigenwillige und facettenreiche Filmsprache auszeichnet, wird dem Autorenfilm zugeordnet, während Arbus als Dokumentarfotografin in der Tradition von Lisette Model und August Sander betrachtet wird. Bei genauer Beobachtung fällt insbesondere eine spezifische groteske Körperlichkeit auf, die sich – einem roten Faden gleich – durch die Werke von Arbus und Fellini zieht.

Um das Kunstschaffen von Federico Fellini und Diane Arbus genauer untersuchen zu können, muss ihre soziale und kulturelle Verankerung in der italienischen bzw. amerikanischen Kultur beachtet werden, die sich auch in ihren Werken bemerkbar macht. So fokussierten beispielsweise beide auf einen speziellen urbanen Raum. Während Arbus fast ausschließlich in New York fotografierte und nicht wie andere Fotografen ihrer Zeit (beispielsweise Lee Friedlander oder Gary Winogrand) durch die USA reiste und ihre Eindrücke mit der Kamera festhielt, beschränkte Fellini sein filmisches Schaffen ausschließlich auf Italien, insbesondere auf Rom. In einem Interview berichtete er davon, einige Male in die USA gereist und vor allem von New York sehr beeindruckt gewesen zu sein. Fellini zufolge wäre New York die perfekte Kulisse für einen seiner Filme gewesen, da diese Stadt sichtbare Merkmale des Makabren und Karnevalesken aufweise. Zudem wirke New York mit seinen unterschiedlichen menschlichen Facetten auf ihn wie eine Zwischenform von Zirkus und Friedhof. Fellini blieb in seiner Filmarbeit jedoch Italien treu, da er glaubte, zu sehr in der italienischen Kultur verwurzelt zu sein, um sein Schaffen ins Ausland übertragen zu können.¹ Obwohl die beiden Künstler durch zwei verschiedene Kontinente getrennt waren, müssen der rege Austausch und die zahlreichen künstlerischen Vernetzungen zwischen den USA und Europa beachtet werden: Das gilt zum einen für den ästhetischen Begriff des Grotesken, der seinen Ursprung in der italienischen Renaissance hat und von internationalen Künstlern in unterschiedlichen Epochen immer wieder aufgegriffen wurde. Zum anderen waren Arbus und

¹Cardullo, Bert(Hg.), *Federico Fellini: interviews. (Conversations with Filmmakers)*, Jackson: Univ. Press of Mississippi, 2006, S. 61.

Fellini sich der zeitgenössischen und historischen Kunstgeschichte sowohl in Europa als auch in den USA sehr bewusst. Diesbezüglich nennt Fellini als Vorbilder die Filme von Charlie Chaplin, Alfred Hitchcock und Ingmar Bergmann, wohingegen Arbus sich in ihrer Kunst beispielsweise an August Sander, Weegee oder Lisette Model orientierte.

Sinnliches, wie Essen, Sexualität oder Tanz, wird von Fellini in seinen Filmen häufig durch einen hyperbolischen körperlichen Ausdruck sowie durch Überzeichnungen bis hin zum Grotesken dargestellt. Oft steht bei ihm die Transgression oder das Exzesshafte im engen Zusammenhang mit dem weiblichen Körper. Zudem fällt Fellinis Vorliebe für gesellschaftliche Außenseiter auf. So kommen in seinen Filmen immer wieder Prostituierte sowie Figuren des Jahrmarkts, des Zirkus und des Varietés zum Einsatz.

Auch Arbus widmete sich in ihren Arbeiten zumeist den Randbezirken der Gesellschaft. Sie portraitierte Menschen, die den ästhetischen und gesellschaftlichen Normen nicht entsprachen, wie Transvestiten, Kleinwüchsige, Nudisten oder lernbehinderte Menschen. Daneben fotografierte Arbus auch „normale Menschen“ und Personen des öffentlichen Lebens. Ihre Fotografie wird durch einen Stil charakterisiert, der insbesondere das Groteske hervortreten lässt. Außerdem überzeichnete sie ihre Modelle durch bestimmte fotografische Techniken, um das Bizarre zu betonen. Das Exzesshafte, die Transgression von Körpern und die Auseinandersetzung mit sexuellen Identitäten sind für Arbus' Werke im gleichen Maße relevant wie für Fellini.

Arbus' Interesse an den ritualisierten Veranstaltungen ihrer Kultur wie Jahrmärkten, Sideshows, Zirkussen oder Nudisten-Camps, speist sich unter anderem aus ihrer Hinwendung zu traditionellen mystischen Figuren und Gestalten. Diese spürte sie auch im Alltag des New Yorker Straßenlebens, auf Seniorenveranstaltungen oder bei Hundewettbewerben auf. Fellini suchte ebenfalls die Figuren für seine Darstellung der italienischen Gesellschaft in den verschiedenen traditionellen Volksfesten, Gebräuchen und Riten wie etwa dem Zirkus, dem Variété, den Prozessionen oder der Liturgie der katholischen Kirche: Das Alltägliche, besonders das familiäre Zusammensein, und hier vor allem das Ritual des gemeinsamen Essens, ist ein zentrales Motiv in seinen Filmen.

Nach dieser kurzen Einführung lässt sich vorerst die Frage formulieren, auf welcher Basis Arbus' und Fellinis Werke in Zusammenhang mit einer grotesken Ästhetik gebracht werden können, um einen Vergleich der beiden zu ermöglichen.

Bettina Papenburg schlägt in ihrer Dissertation „Transformationen des grotesken Körpers im Kino David Cronenbergs“ vor, die Untersuchungen zu den karnevalesken Körpertransformationen und ihren literarischen Entsprechungen auf die Repräsentationen von Körpergrotesken im Film (insbesondere bei David Cronenberg) und auf andere zeitgenössische „Medialisierungsformen“ auszuweiten. Als Grund für diese Vorgehensweise gibt Papenburg an, dass groteske Körperdarstellungen nicht ausschließlich in literarischen Verarbeitungen zu finden seien. Für ihre Dissertation zieht Papenburg Michail Bachtins Studie zum grotesken Körper in Rabelais’ „Gargantua und Pantagruel“ heran. Dabei soll jedoch kein historischer oder systematischer Vergleich gezogen werden, vielmehr dient die von Bachtin entworfene Stilcategory des Grotesken Papenburg als Hilfestellung für eine „kreative Neu-Interpretation der Körperbilder im Kino Cronenbergs“.²

Basierend auf Papenburgs Gebrauch einer bachtinschen Stilcategory kann man die Frage anschließen, inwieweit Diane Arbus und Federico Fellini in ihren Werken einen ähnlichen körperbezogenen Realismus entwickelten, der sich an Bachtins karnevalesken Weltentwurf anschließen lässt.

Das Ziel der vorliegenden Arbeit soll nun darin bestehen, die spezifischen Körperbilder in den Werken von Arbus und Fellini anhand von Bachtins groteskem Realismus neu zu interpretieren. Um den signifikanten körperbezogenen Realismus in den Werken der beiden Künstler herauszuarbeiten, wird der von Bachtin entworfene Topos zu den Körper-Grotesken seines karnevalesken Weltenwurfs als begriffliches Fundament dienen.

² Vgl. Papenburg, Bettina, *Transformationen des grotesken Körpers im Kino David Cronenbergs*, Diss. Univ. Heidelberg, Fakultät für Verhaltens- und empirische Kulturwissenschaften 2007, S. 25.

Teil 1. Theoretische Einleitung

1. Das Groteske als ästhetische Kategorie

Angesichts der unzähligen Untersuchungen in den Theater-, Literatur-, oder Kulturwissenschaften können in der vorliegenden Arbeit nur einzelne Punkte zum Grotesken hervorgehoben werden. Es kann jedoch in der Fachliteratur ein Konsens darüber festgestellt werden, dass im Grotesken anhand von Kontrasten ein Spannungsverhältnis hergestellt wird: Dementsprechend wird das Grelle mit dem Traurigen oder Schrecklichen, das Komische und Bizarre mit dem Lächerlichen und Grauenhaften, die Übertreibung mit dem Monströsen oder das Ausgeschlossene mit dem Zugehörigen verbunden.³

In seiner Untersuchung zum Grotesken begreift Peter Fuß das Groteske als eine „Dekomposition einer kulturellen Ordnung.“⁴ Im Verlauf seiner Studie, deren Ziel es ist, eine Kulturtheorie des Grotesken zu entwerfen, stellt er die für seine Arbeit zentrale These auf, dass „das Groteske ein Produkt einer virtuellen Anamorphose der symbolischen Ordnungsstrukturen jener Kulturformation ist, in der es grotesk wirkt.“⁵

Die Autoren Peter Stallybrass und Allon White, die unter dem Grotesken hingegen eine „Transgression von kulturellen Normen“ verstehen, verhandeln in ihrer wissenschaftlichen Untersuchung „The Politics and Poetics of Transgression“, in Anknüpfung an Michail Bachtins Arbeit „Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur“, die Wandlung des grotesken Körpers vom siebzehnten bis in das neunzehnte Jahrhundert.⁶

Indem sich das Bürgertum von den Populärkulturen absetzen wollte, schaffte es sich den Raum für eine Selbstidentifikation über das Andere und Fremde.⁷ Der Karneval war mit seinen grotesken Elementen Teil der populären Volksfeste, die u. a. für die Fremderfahrung und Transgression der Körper stehen. Stallybrass und White weisen dementsprechend darauf hin, dass im Laufe der Zeit Elemente des Grotesken und des Karnevals im kulturellen Umfeld des Bürgertums, beispielsweise in der Psychoanalyse oder in der Kunst, als das „Fremde“ oder

³Vgl. Preschl, Claudia, Lachende Körper: Komikerinnen im Kino der 1910er Jahre, Wien: Synema Gesellschaft für Film und Medien, 2013, S. 51.

⁴Fuß, Peter, Das Groteske: ein Medium des kulturellen Wandels, Köln ; Wien [u. a.]: Böhlau: Kölner Germanistische Studien, 2001.

⁵ Vgl. Preschl, Claudia, 2013, S. 50.

⁶ Vgl. Papenburg, Bettina, 2007, S. 14.

⁷Wie beispielsweise groteske Motive aus dem Karneval oder anderen volkstümlichen Spektakeln.

Andere aufgenommen wurden und sich aus diesem Grund eine Hybridisierung von „Eigenem“ und „Fremdem“ ergeben konnte.⁸ Demzufolge kann auch die Aufnahme von grotesken Elementen in den medialen Formen des Films und der Fotografie unter dem Aspekt der Hybridisierung von „Fremdem“ (dem Grotesken aus der Populärkultur) und „Eigenem“ (der Hochkultur) betrachtet werden. Die Transformationen des Grotesken, die sich durch den Prozess der Aneignung definieren, werden auch von Arbus und Fellini in ihren Werken angewendet.

Zusammenfassend kann das Groteske als ein kulturelles Phänomen begriffen werden, das sich durch unzählige (körperliche) Grenzüberschreitungen sowie Reflexionen über Neuordnungen von gesellschaftlichen Macht und Ordnungsstrukturen auszeichnet.⁹ Stallybrass und White erweitern Bachtins Theorie vor allem, indem sie das Karnevaleske als ein weit greifendes Phänomen der Transgression begreifen, das nicht nur auf die folkloristische Welt zu beziehen ist, sondern eine „politische Anthropologie, die einen binären Extremismus in der Gesellschaft offenlegt“ bedeutet. Durch diese Erweiterung wird die unfruchtbare Debatte, ob der Karneval politisch progressiv oder doch konservativ sei, hinfällig. Denn jene Erweiterung ermöglicht nun auch, die dem Karneval zugrunde liegenden Eigenschaften nicht ausschließlich innerhalb der Grenzen von populären Festivitäten zu sehen, sondern als Teil einer gesellschaftlich weit reichenden, dialektischen sozialen Klassifikation. In der Ausweitung des Karnevalesken sehen Stallybrass und White eine Chance, die Dialektik zwischen „Antinomien wie high/low, official/popular, grotesque/classical“ und den inhärenten Möglichkeiten der Überschreitungen verständlich zu machen. So vermittelt das Groteske, Stallybrass und White nach, „vor allem zwischen den Gegensätzen und lässt Ausgrenzungen sichtbar werden“.¹⁰

1.1. Das Groteske und die Wahrnehmung von Realität

Kunst und Kultur der Renaissance waren von einer Ästhetik des Grotesken geprägt. Nachdem um 1480 in Rom fantastisch anmutende Gewölbemalereien¹¹ und Stuckdekorationen in dem freigelegten ehemaligen Palast von Nero (Domus Aurea) entdeckt worden waren, sollten sich die neuen grotesken Motive in Europa verbreiten. Der Begriff Grotesk, so wird vermutet, entstammt der Tatsache, dass die Wandmalereien in unterirdischen Gewölben gefunden

⁸ Vgl. Papenburg, Bettina, 2007, S. 14-15.

⁹ Vgl. Preschl, Claudia, 2013, S. 51.

¹⁰ Vgl. Lachende Körper, S. 51.-52.

¹¹ Beispielsweise dionysische und erotische Motive aus der Mythologie, Chimären, Pflanzenwelten, sowie Mischwesen. Vgl. Scholl, Dorothee, *Von den "Grottesken" zum Grotesken: Die Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance*, Münster: Lit-Verlag, 2004, S. 69.

wurden, die sodann „grottesche“ (nach der Grotte) genannt wurden. Die neue groteske Ästhetik sollte in weiten Teilen des kulturellen Lebens Entsprechungen finden, wie dem Karneval, in Kostümen, der „commedia dell’arte“ oder den Triumphzügen.¹²

Das Groteske als eine ästhetische Kategorie in den Künsten wird seit der Renaissance mit bizarren, ungewöhnlichen oder monströsen Erscheinungen verbunden.¹³ Dorothee Scholl kommt in ihrer Untersuchung „Von den Grottesken zum Grotesken: die Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance“ zu dem Schluss, das Groteske in den Künsten als eine „Para-Ästhetik“ zu begreifen.¹⁴ Mit diesem Begriff beschreibt Scholl das Groteske als anpassungsfähige Konstante in den verschiedenen künstlerischen Epochen, das sich durch „seine Assimilations- und Integrationsfähigkeit sowie seine Aktualisierbarkeit“¹⁵ auszeichnet. Scholl stellt zudem die These auf, dass sich bereits in der Renaissance (und nicht erst im 19. Jahrhundert), neben der praktischen Ausführung des Grotesken, eine universale Theorie zum Grotesken unter anderem in der Kunst, der Literatur und der Philosophie entwickelte. Als programmatisch für die Überführung des „Grottesken“ zu einer eigenständigen ästhetischen Kategorie, nämlich dem Grotesken, wird das Werk Michel de Montaignes verstanden, der das Groteske von den bildenden Künsten auf die Literatur übertrug.

In ihren Untersuchungen zum Grotesken betont Scholl zudem, dass das Groteske in der Renaissance eng mit dem Ausdruck künstlerischer Freiheit und mit subjektiver Wahrnehmung von Realität verbunden war,¹⁶ die sich gegen die Nachahmung von Wirklichkeit richtete und stattdessen andere Zugänge zur sichtbaren Wirklichkeit mit den Mitteln der Verfremdung, mit Traumbildern und fabelhaften Wesen suchte.¹⁷

Für den Literaturwissenschaftler Wolfgang Kayser gestaltet sich das Groteske (das auch in Bezug zum Absurden betrachtet werden muss und damit eine humoristische Seite hat) als eine Entfremdung, die durch das Grauen entsteht. Das Groteske wird bei Kayser also zu etwas Bedrohlichen und nicht Greifbaren, das sich gegen den Rationalismus wendet. Kayser wertet

¹² So wird die Bezeichnung grotesk, in ihrem etymologischen Ursprung im Kryptischen gesehen. Demnach wird grotesk auch in etymologischen Wörterbüchern, von den italienischen Begriffen grottesco oder grotta abgeleitet. Vgl. Scholl, Dorothee, 2004, S. 15.

¹³ Vgl. Ebd. S. 16.

¹⁴ Vgl. Ebd. S. 17.

¹⁵ Ebd. S. 17.

¹⁶ „[...]die Wirklichkeit mittels seiner Phantasie zu beherrschen und neu zu entwerfen, indem er ihre Komponenten fragmentiert, neu zusammensetzt, verfremdet, nach seinen Eingebungen und Launen gestaltet und seine subjektive Wahrnehmung in der kompositorischen Kombination von Wirklichkeitsfragmenten wahrnehmbar macht.“ Ebd. S. 581.

¹⁷ Vgl. Kaninskaia Natalia, *Postmoderne Groteske - groteske Postmoderne? eine Analyse von vier Inszenierungen des Gegenwartstheaters*, Berlin; Münster: Lit Verlag, 2012, S. 16.

das Groteske somit als etwas Unheimliches/Negatives um, das seinem Empfinden nach durch die Existenzkrise des Individuums entsteht, welches sich von der Ambivalenz der Welt verunsichert und entfremdet fühlt.¹⁸ Bei seinen Betrachtungen sieht Kayser das Lachen zwar mit dem Grauen verbunden, ordnet die Heiterkeit jedoch dem Grauen unter. Auf Basis dieser Kategorisierung entwickelt Kayser die These, dass Heiterkeit und Komik das Groteske abschwächen und verharmlosen würden.¹⁹

Scholl hebt insbesondere die Erkenntnis Kaysers, das Groteske sei eine Reaktion des Künstlers auf das Seiende, als gewinnbringend hervor²⁰: „Es ist die künstlerische Reaktion auf eine Welt, die als Chaos erfahren wird. Das Groteske zerstört Ordnungen und bewirkt Verunsicherung. Es hebt die für gültig gehaltenen Gesetze und Ordnungen auf [...]“.²¹

1.1.2. Bachtins grotesker Realismus

Der russische Literatur- und Kunsttheoretiker Michail Bachtin wendet sich in seinen Überlegungen zum Karneval gegen Kaysers Auffassungen zum Grotesken im Zusammenhang mit dem Unheimlichen, der Angst und dem Absurden. Bachtin begreift das Groteske als eine positive Erscheinungsform, die im Kontrast zum Beängstigenden und Unheimlichen betrachtet werden kann. In seiner Studie „Rabelais und seine Welt“²² stellt Bachtin eine Theorie des grotesken Realismus auf. Das Groteske wird hierin von ihm mit dem Karnevalslachen und der Umstülpung der Welt, die sich durch die Riten und Teilnehmer des Karnevals manifestiert, verbunden. Unter diesem speziellen Weltentwurf (der Umstülpung der Welt), wird von Bachtin der groteske Realismus verstanden.²³ Im Zentrum seiner Studien steht jedoch nicht die Kategorie des Grotesken an sich, sondern die Karnevalskultur, deren Auswirkungen Bachtin, in Hinblick auf die Literatur der Renaissance, anhand des Romans „Gargantua und Pantagruel“ (Romanzyklus: 1532, 1534, 1545, 1552, 1564) von François Rabelais untersuchte.²⁴

¹⁸ Vgl. Ebd. S. 22.

¹⁹ Vgl. Ebd. S. 19.

²⁰ Vgl. Ebd. S. 23.

²¹ Ebd. S. 23.

²² 1940 veröffentlicht 1965 in Russland unter dem Titel „François Rabelais and the Populare Culture in the Middle Ages and the Renaissance“.

²³ Vgl. Kaninskaia, Natalia, 2012, S. 20.

²⁴ In seinen Untersuchungen zur Lachtheorie und dem Grotesken bezieht sich Bachtin auch auf Hermann Reich, Abel Lefranc, Lucien Fevre und Heinrich Scheegans. Bachtins Betrachtungen zur Lachtheorie sind unter anderem mit seiner Romantheorie und seiner Studie zu Fjodor Dostojewski („Probleme der Poetik Dostojewskijs“ 1929) in Verbindung mit dem Dialogischen verknüpft. Vgl. Ebd. S. 20.

Bachtin betrachtet Rabelais' „Gargantua und Pantagruel“ als eine Karnevalisierung von Literatur und damit als den Anfang einer neuen Gattung, die es sich zur Aufgabe gemacht hatte, die in Vergessenheit geratenen volkstümlichen Sprachen der Lachkultur in die Literatur zu übertragen und damit zu konservieren.²⁵ Nach Bachtin bezieht sich die Lachkultur der Renaissance in ihren theoretischen Überlegungen auf die antike Lachkultur, während sie jedoch innerhalb ihrer künstlerischen, praktischen Ausdrucksformen auf das Mittelalter zurückgreifen sollte. In den mittelalterlichen und antiken Lachkulturen werden von Bachtin drei Ausdrucksformen des Lachens festgestellt: „rituell-szenische (Feste, Karneval, Narrentage, Jahrmärkte, Marktplatzszenen), schriftliche (komische, parodistische Texte) und mündliche (Schimpfworte, Flüche, volkstümliche Scheltgedichte, Blasons etc.)“.²⁶ Bachtin beschreibt das karnevaleske Lachen als allumfassend und nicht situationsbezogen, welches in seiner Universalität die „offizielle und inoffizielle Kultur“ miteinander vereint.²⁷ In dem zweideutigen Karnevalslachen wird das Fremden und das Eigene gleichermaßen verlacht,²⁸ da es zugleich heiter, jubelnd, spöttisch, negierend, bestätigend, beerdigend und lebenserweckend ist.²⁹ So sind für Bachtin das Ambivalente und eine Dualität in allen karnevalesken Erscheinungen vorhanden. Das Lachen in seiner Doppeldeutigkeit wird von Bachtin als positives und zuversichtliches gewertet, welches sich jedoch nach der Renaissance zu einem negierenden und spöttischen Lachen wandeln sollte. Aus diesem Grund konnte sich die Lachkultur in der Literatur nur in der Renaissance einen bedeutenden Platz in der Gattungshierarchie erobern und wurde in der Neuzeit zurückgedrängt.³⁰

Für Bachtin steht die Leiblichkeit im Mittelpunkt seiner Überlegungen zum *grotesken Realismus*. So ist auch eine Trennung der körperlichen Materialität vom Zeichenhaften (dem Wort) laut Bachtin nicht möglich. Es ist demnach bezeichnend, dass sich für Bachtin das *karnevaleske Weltempfinden* im gesprochenen Wort der Lachkultur, beispielsweise in der Marktplatzrede, materialisiert.³¹

Bachtin versteht unter dem Karnevalesken nicht ausschließlich das traditionelle Fest vor Beginn der sechswöchigen Fastenzeit im Christentum.

²⁵ Vgl. Sasse, Sylvia, *Michail Bachtin zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag, 2010, S. 157.

²⁶ Ebd. S. 160.

²⁷ Vgl. Ebd. S. 161.

²⁸ Vgl. Ebd. S. 161.

²⁹ Vgl. Bachtin, Michail, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995, S. 61.

³⁰ Vgl. Sasse, Sylvia, 2010, S. 160.

³¹ Als Beispiel schildert Bachtin, die von Rabelais, „literarisch, auditiv und visuell“ umschriebenen Marktplatzschreie („cris de Paris“). Vgl. Ebd. S. 162-163.

„Wir gebrauchen das Wort ‚karnevalesk‘ im weiten Sinn. Der Karneval als ein bestimmtes Fest hat bis heute überlebt, während andere Bestandteile des volkstümlich-festlichen Lebens, die ihm in Charakter und Stil (und auch von der Genese her) ähnlich sind, schon lange ausgestorben oder bis zur Unkenntlichkeit degeneriert sind. Der Karneval ist überall bekannt. Im Verlauf einiger Jahrhunderte ist er oft beschrieben worden. Selbst in seinem Spätstadium, dem 18. Und 19. Jahrhundert, hat er ziemlich klar, wenn auch in etwas reduzierter Form, einige grundlegende Besonderheiten des volkstümlichen-festlichen Milieus bewahrt. Als relativ gut erhaltenes Fragment dieser großen, reichen Welt repräsentiert er für uns das ganze volkstümlich-festliche Milieu. Daher gebrauchen wir das Epitheton ‚karnevalesk‘ großzügig und bezeichnen damit nicht nur die festlichen Karnevalsformen im genauen und engeren Sinn.“³²

Demzufolge kann das Karnevaleske beispielsweise auch im Zirzensischen oder im Umfeld des Varietés³³ zu finden sein. Als bezeichnend für ein karnevaleskes Weltverständnis gilt insbesondere die Befreiung von autoritären Ordnungen:

„In Wirklichkeit befreit die Groteske den Menschen von allen inhumanen Zwängen, die die herrschenden Vorstellungen von der Welt bestimmen, sie entlarvt diese Zwänge als relative und nur beschränkt gültige. [...] Das Lachprinzip und die karnevaleske Welterfahrung, die der Groteske zugrunde liegen, zerstören den bornierten Ernst dieser Zwänge und deren Anspruch auf zeitliche Gültigkeit, sie machen das menschliche Bewusstsein, die Gedanken und die Phantasien frei für neue Möglichkeiten.“³⁴

³² Bachtin, Michail, 1995, S. 258.

³³ Zwischen dem Zirkus und dem Variété müssen einige Unterscheidungen getroffen werden: 1. Die Entwicklungsgeschichte der beiden Kunstformen verläuft unterschiedlich. Während der Zirkus vermutlich aus der Reitkunst entstand, liegt der Ursprung des Variété (im 19. Jahrhundert) in dem Zusammenschluss verschiedener Artisten, mit dem Augenmerk auf Gesang und Musik. So nehmen Tiere im Variété eine weniger zentrale Position ein als im Zirkus. 2. Ebenso ist die Örtlichkeit für die Differenzierung ein wichtiger Faktor. Denn der Zirkus definiert sich über die Manege und ist an sie gebunden, wohingegen das Variété eine Bühne braucht, die anhand einer Vielzahl von möglichen Lokalisationen leicht zu improvisieren ist. Vgl. Jansen, Wolfgang, *Das Variété: die glanzvolle Geschichte einer unterhaltenden Kunst*, Berlin: Ed. Hentrich, 1990, S. 71.-72.

³⁴ Bachtin, Michail, 1995, S. 100-1001.

In den Werken von Arbus und Fellini können dementsprechend ästhetische Grenzüberschreitungen, die sich in einer grotesken Körperlichkeit manifestieren, ausgemacht werden.

Zusammenfassend wird der Karneval bei Bachtin als ein Fest der Befreiung von den Konventionen und Regelwerken verstanden, indem er diese parodiert und umkehrt. Der Karneval möchte Bachtin zufolge eine Gegenwelt schaffen, in der das Abnorme, Verbotene und die Marginalisierten wie „Zwerge“, „Riesen“, Narren und Monster die vorherrschenden Protagonisten sind. Es werden also Verhaltensregeln verletzt und die Regeln der Schamhaftigkeit und Triebbeherrschung werden ad absurdum geführt.³⁵

Die Leibhaftigkeit und materielle Sinnlichkeit des Körpers gilt mithin als ein wichtiges Charakteristikum des grotesken Realismus. Daran anknüpfend wird der groteske Körper, der seine Körperlichkeit ausstellt und sich unverhüllt präsentiert, einer klassischen und unversehrten Körperkonzeption gegenübergestellt.³⁶ Weitere materiell-leibliche Motive innerhalb des grotesken Realismus nehmen in exzessiver Form Essen, Trinken, Sexualität, Ausscheidungen sowie Transformationsprozesse ein. Der groteske Realismus subsumiert demnach „das Wachsen und Werden, das Unfertige und Unvollendete, den Überfluss, das Ambivalente, Degradierung, Transformation und Zukunftszugewandtheit“.³⁷ Die Transformationsprozesse innerhalb der karnevalesken Welt beinhalten auch im gleichen Maße den Anfang neuen Lebens sowie den Tod, da der groteske Körper im Keim immer schon einen neuen Körper ausbildet.³⁸ So entsprechen groteske Körper mit ihren Auswüchsen und Öffnungen keinem individuellen Körperkonzept mehr, da sie eine „Zweileibigkeit“ aufweisen.³⁹

Durch die Entindividualisierung des einzelnen Menschen ergibt sich laut Bachtin in der karnevalesken Welt ein Kollektivkörper: „Die Karnevalsteilnehmer, das Volk, sind die absolut heiteren Herren der in Licht getauchten Welt, denn sie kennen den Tod nur schwanger mit neuem Leben, sie kennen das heitere Motiv des Werdens und der Zeit, sie beherrschen das „stirb und werde“. Es geht nicht um den Grad an subjektiver Bewusstheit all dessen, sondern um den objektiven Anteil des einzelnen am Gefühl für die kollektive Ewigkeit, die irdische, historische Unsterblichkeit und das Wachsen als Volk.“⁴⁰

³⁵ Vgl. Kandinskaia, Natalia, 2012, S. 20.

³⁶ Vgl. Ebd. S. 20. -21.

³⁷ Vgl. Sasse, Sylvia, 2010, S. 162.

³⁸ Vgl. Bachtin, Michail, 1995, S. 359

³⁹ Vgl. Ebd. S. 363.

⁴⁰ Ebd. S. 291.

Bei den grotesken Leibern ist eine Unterscheidung zwischen Innen und Außen nicht mehr möglich, da ihre Körper-Grenzen aufgehoben wurden.

„Der groteske Körper ist, [...] ein werdender. Er ist nie fertig und abgeschlossen, er ist immer im Entstehen begriffen und erzeugt selbst einen weiteren Körper; er verschlingt die Welt und lässt sich von ihr verschlingen.“⁴¹

Als Bindeglied zwischen der inneren und der äußeren Welt dienen dem grotesken Körper seine Ausstülpungen wie beispielsweise Mund, Nase oder Phallus. In ihrer überdurchschnittlichen Größe oder markanten Erscheinung verbinden die Körperteile und Öffnungen das Innere und Äußere, da sie die eigenen Grenzen des Körpers durchlässig werden lassen:⁴² „Der groteske Körper besteht aus Einbrüchen und Erhebungen, die schon den Keim eines anderen Körpers darstellen [...].“⁴³ Häufig wird vermutet, Bachtins Betrachtungen zur Karnevalstheorie und dem grotesken Körper seien eine versteckte Kritik, die sich gegen das stalinistische Regime und dessen propagierte ästhetische Richtlinien in der Kunst, wandte.⁴⁴ Zu den signifikanten Motiven von Bachtins Entwurf zum grotesken Körper, die im weiteren Verlauf dieser Arbeit, insbesondere bei der Analyse von Fellinis und Arbus Werken von zentraler Bedeutung sind, gehören: 1. Die „Unabgeschlossenheit des Materiell-Leiblichen“ (die sich anhand von zwei Kategorien unterscheiden lässt, nämlich der „Exzessivität“ und der „Unabgeschlossenheit des Körpers“), 2. die „Transformation“ in Bezug auf Verwandlung sowie Erneuerung, 3. „die Umkehrung von Oben und Unten durch die Betonung des Unterleibs als Degradierung ins Materiell-Leibliche“ und 4. die „Transgression“ hinsichtlich der Darstellung von Körperlichkeit.⁴⁵

Bachtins entworfene Theorie der Lachkultur wurde mehrfach als „rückwärtsgewandte Utopie“, „Verherrlichung des grotesken Realismus“ und „Idealisierung des volkstümlichen Karnevalesken“ kritisiert. Die Kritiken beziehen sich hierbei darauf, dass Bachtin Fragen nach speziellen Aufführungspraxen oder nach der Performativität von Körperlichkeit kaum nachgeht.⁴⁶ Dennoch können Bachtins Überlegungen, insbesondere wegen seiner Betonung des Grotesken als Grenzüberschreitung in Bezug auf den Körper,⁴⁷ für die Beschreibung von Arbus und Fellinis Gebrauch eines körperbezogenen Realismus herangezogen werden.

⁴¹ Bachtin, Michail, 1995, S. 358.

⁴² Vgl. Kaninskaia, Natalia, 2012, S. 21.

⁴³ Bachtin, Michail, 1995, S. 359.

⁴⁴ Vgl. Sasse, Sylvia, 2010, S. 163.

⁴⁵ Vgl. Papenburg, Bettina, 2007, S. 7.

⁴⁶ Vgl. Preschl, Claudia, 2013, S. 53.

⁴⁷ Vgl. Ebd. S. 53.

Fellinis und Arbus' Verwendung von Zirkus-Motiven stellt einen weiteren zentralen Punkt in ihren Werken dar. Da sich der Fokus der vorliegenden Arbeit jedoch nicht auf das Zirkusische als Einzelmotiv konzentriert, soll das folgende Kapitel ausschließlich als ergänzender Exkurs dienen.

1.2. Exkurs: Der Zirkus als künstlerisches Motiv

In seiner Rezeption durch die verschiedenen Künste wird der Zirkus seit dem Ende des 19. Jahrhunderts als ein Ort für das Exotische und Fremde sowie als ein Schauplatz der Transgression begriffen. Der Zirkus steht für eine Parallelwelt, in der die Gesetze (moralische als auch die Naturgesetze), die außerhalb des Zirkusrings existieren, nicht gelten.

Das Zirkus- und Artistenleben wird in der Regel mit Normüberschreitungen und Freiheit verbunden. Das ergibt sich zum einen aus dem artistischen Körpereinsatz, bei dem das eigene Leben aufs Spiel gesetzt wird: Der Körper wird zu Höchstleistungen getrieben und überwindet scheinbar jedwede Naturgesetze. Zum anderen wird mit dem Zirkus ein „Fahrendes Volk“ assoziiert, das ungebunden von Ort zu Ort zieht. Diese Zuweisung ist mit einem Idealbild des Künstlers verbunden, der dazu befähigt ist, frei von gesellschaftlichen Regeln und Normen zu leben. Gerade diese Ambivalenz, die in der Hinwendung oder auch Divergenz zum gesellschaftlichen und künstlerischen Status der Artisten entsteht, bildete eine attraktive Grundlage für künstlerische Weiterverarbeitung in Malerei, Literatur, Fotografie und im Film. Für viele Künstler (insbesondere aus der Avantgarde) stellte die zirkusische Artistik zudem vorbildlich die Verbindung von Kunst und Leben dar, nach der sie strebten.⁴⁸

Das Zirkusgewerbe⁴⁹ sollte sich von England über Frankreich, Italien und Spanien nach Deutschland und von dort weiter nach Polen und Russland verbreiten.⁵⁰ Nach Amerika

⁴⁸Konrad, Verena/Matthias Christen (Hg.), Kat. Ausst. *Parallelwelt Zirkus*, Kunsthalle Wien, Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst, 2012, S. 22.

⁴⁹ Der ehemalige Kavallerist Philip Astley gilt als Begründer der modernen Zirkus-Institution, da er Ende des 18. Jahrhunderts in seiner Reitschule in London Pferdedressur, Kunstreiterei, Clownerie, Akrobatik und Pantomimen durch ein striktes Programm miteinander verband. Vgl. Kirschnick, Sylke, *Manege frei. Die Kulturgeschichte des Zirkus*, Stuttgart: Theiss, 2012, S. 26.

Eine seiner einflussreichsten Erfindungen war die Zirkel-Manege als Grundform für seine artistischen Reitershow: „Ashley war es auch, der herausfand, daß sich die Kunststücke zu Pferde leichter ausführen ließen, wenn die Pferde im Kreis trabten; er baute daher den Reitplatz um zu einer kreisförmigen Manege (mit einem Durchmesser von dreizehn Metern), [...]“ Birgit, Peter, *Schaulust und Vergnügen: Zirkus, Variété und Revue im Wien der Ersten Republik*, Dipl. Arbeit Univ. Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, 2001, S. 28. Das 1780 von Ashley errichtete Amphitheater mit Überdachung, Manege, Bühne, Orchester und Zuschauerraum war in seiner Ausstattung zukunftsweisend für europäische Zirkusbauten. Vgl. Kirschnick, Sylke, Stuttgart, 2012, S. 28.

gelangte der Zirkus 1792 durch den Engländer John Bill Ricketts, der in Edinburgh eine Artistengruppe gründete, mit der Ricketts vorerst im Circus Royal auftrat, bevor er den Atlantik überquerte.⁵¹

Die Entwicklungsgeschichte des Zirkus verläuft nicht linear, sondern lässt sich auf verschiedenste Einflüsse und Faktoren zurückführen. Das Schaustellergewerbe mit seinen Harlekinen, Clowns und der Artistik ist durch vielfältige kulturelle Traditionen geprägt und taucht in unterschiedlichen gesellschaftlichen Zusammenhängen immer wieder in alten oder sich neu definierenden Formen auf.

Der Zirkus grenzt sich durch das Chapiteau (das in Europa in den 1870ern Jahren aufkam) oder einem eigens dafür errichteten Gebäude als unabhängig von der äußeren Welt ab. Durch diesen Umstand ergab sich für die Zuschauer eine neue sinnliche Form der Wahrnehmung.⁵² Die im Zirkus stattfindenden Attraktionen dienen einzig der Befriedigung des Auges, dem immer wagemutigere Kunststücke geboten werden. Das Konzept des Zirkus bildet daher ein Gegenmodell zum Theater, das eher den Intellekt des Zuschauers ausbilden sollte, als seine Sensationslust zu wecken.⁵³

Im Allgemeinen steht der Zirkus für ein frühes Phänomen des Massenspektakels, welches sich im 19. und 20. Jahrhundert immer mehr etablieren würde. Die Populärkulturen wie Zirkus und Kino sollten die bis dahin herrschenden Hierarchien innerhalb des Publikums auflösen, da die neue Vergnügungskultur nun nicht mehr ausschließlich für eine privilegierte Gesellschaftsschicht zugänglich war.⁵⁴

Die drei Zirkusunternehmen, die am Ende des 19. Jahrhunderts ihren festen Sitz in Paris hatten, Cirque d'Été auf der Champs-Élysée, Cirque d'Hiver und der Cirque Fernando (der später in Cirque Médrano umbenannt wurde) waren auf ein sehr unterschiedliches Publikum ausgerichtet, dem sie ein Ganzjahresprogramm präsentierten.⁵⁵ Da der Besuch im Zirkus zur allgemeinen Vergnügungskultur gehörte, nahmen auch zahlreiche Künstler an den Veranstaltungen teil. Zu diesen gehörten Maler wie Edgar Degas, Auguste Renoir, Georges Seurat und Henri de Toulouse-Lautrec, die sich bei ihren Zirkusbesuchen zur künstlerischen Weiterverarbeitung inspirieren ließen.⁵⁶ In der Moderne wiederum wurden die zirzensischen

⁵⁰ Krug, Reinhard/ Gisela Winkler, *Zirkus-Plakate: Zirkusse in Mittelddeutschland im Spiegel ihrer Plakate von 1946-1990*, Norderstedt: Books on Demand GmbH, 2005, S. 6.

⁵¹ Kotar, S. L.: *The rise of the American circus, 1716-1899*, North Carolina: Mcfarland & Company, 2011, S. 50.

⁵² Vgl. Joest, Birgit: *Von fliegenden Menschen, ratlosen Artisten und Unbesiegbaren : Transformationen des Zirzensischen im deutschen Film ; Genese und Selbstreflexivität*, Gardez!, Remscheid, 2008, S. 24.

⁵³ Vgl. Ebd. S. 24.

⁵⁴ Vgl. Ebd. S. 26.

⁵⁵ Vgl. Konrad, Verena, 2012, S. 22.

⁵⁶ Vgl. Ebd. S. 22.

Sujets von Künstlern wie Max Beckmann, Paul Klee, Fernand Léger, Henri Matisse aufgenommen.

Die verschiedenen Zirkus-Topoi, denen sich später auch Film und Fotografie bemächtigen sollten, wurden demnach anfänglich durch die Literatur und die Malerei geformt. Der Zirkus hat sukzessiv spezifische Codes entwickelt, die von den Künstlern (der Malerei, Literatur, Film) nicht nur übernommen, sondern letztendlich auch erweitert wurden.

Im Ausstellungskatalog „Parallelwelt Zirkus“ (Kunsthalle Wien 2012) wird hierzu folgendes Beispiel genannt: Zirkusartistinnen neigen ihrem Wesen nach nicht ständig zu erotischen Normüberschreitungen, doch in den Romanen des 19. Jahrhunderts bekamen sie dieses Attribut zugeschrieben.⁵⁷ Dahingehend begreift Paul Bouissac die zirzensischen Transformationen als einen metakulturellen Code, der in den verschiedenen künstlerischen Ausdrucksformen weiterentwickelt wird und dadurch sein Bedeutungsspektrum erweitert.⁵⁸ Der Zirkus lässt sich daher nicht nur auf eine bestimmte Struktur festlegen, sondern kann als eine Konstruktion verstanden werden, die sich aus verschiedenen Zeichen zusammensetzt, die, je nachdem wie sie angeordnet werden, um ein vielfaches erweiterbar und formbar sind.

Die entstandenen mannigfaltigen zirzensischen Zeichen und die damit einhergehende Dynamik, die sich durch die künstlerische Weiterverarbeitung des Zirzensischen ergab, wurden in die zeitgenössische Kultur übertragen. Durch diese Übertragung vermischten sich, gefördert durch den Prozess der Globalisierung, traditionelle zirzensische Zeichen und Motive mit anderen verwandten Traditionen und formten einen interkulturell lesbaren Zirkuscode.⁵⁹ Paul Bouissac beschreibt ebenjenen Zirkuscode als eine “cross-culture language of the creative imagination, accommodating various ideologies as well as socio-economic systems”⁶⁰.

1.2.1. Paul Bouissac – der zirzensische Topos

In seinem Artikel “The Circus as a Topos of European Literature and Art” untersucht Bouissac, warum sich gerade im 19. und 20. Jahrhundert die Kunst und Literatur für den Zirkus als künstlerisches Motiv zu interessieren begann.⁶¹ Bouissac geht dieser Frage nach,

⁵⁷ Vgl. Ebd. S. 47.

⁵⁸ Vgl. Ebd. S. 24.

⁵⁹ Bouissac, Paul, “The Circus as a Topos of European Literature and Art”, *The Force of Vision. Proceedings of the XIIIth Congress of the International Comparative Literature Association*, Tokyo: University of Tokyo Press, 1995, S. 447.

⁶⁰ Ebd. S. 447.

⁶¹ Vgl. Ebd. S. 447.

indem er einige signifikante Beispiele aus der Literatur analysiert, deren zirzensische Motivik eng mit dem Zirkus als Ort der rituellen Transformation verwoben ist.

Das Interesse innerhalb der verschiedenen Künste an den drei archetypischen Zirkushelden Clown, Artist und Tiertrainer speist sich Bouissac zufolge nicht nur aus der Vorliebe für das zirzensische Pittoreske und Außergewöhnliche, sondern vor allem aus der Hinwendung zur vermeintlich mystischen Dimension des Zirkus.⁶² So schreibt Théodore de Banville 1853 über eine Theatertruppe auf dem Jahrmarkt: “I will never forget these faces made beautiful by poetry and pain... Is not a mountebank an independent and free artist who makes miracles to earn his daily bread, who sings in the sun, and dances under the stars for the sake of his art without any hope of being accepted in any academy?”⁶³ Eine ähnliche Verarbeitung des Zirzensischen ist auch bei Gustave Kahn in seinem Roman „Le cirque solaire“ (1898)⁶⁴ und Jean Genets „Le funambule“ (1958)⁶⁵ zu finden.

Die drei genannten Autoren skizzieren die Erhebung des Zirzensischen, hin zu einem transzendentalen Objekt, von den Künstlern der Romantik über den Surrealismus bis in die Gegenwart.

Wie zuvor beschrieben, taucht auch im Kino der zirzensische Topos immer wieder auf, wie anhand der Filme von Charlie Chaplin, Federico Fellini oder Ingmar Bergman deutlich wird. So ist gleichermaßen in der französischen Literatur eine zirzensische Tradition mit Théophile Gautier, Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Guillaume Apollinaire und Max Jacob zu finden.

In seiner Untersuchung der europäischen Literatur konnte Bouissac einen zirzensischen Topos, der sich aus fünf Hauptaspekten zusammensetzt, herausarbeiten konnte: „1. sociological uprooting, 2. poetics of the body, 3. idealization of risk, 4. cosmological representation of the sublime, 5. paradoxical status of the clown.“⁶⁶

Die sogenannte „kosmologische Repräsentation des Sublimen“ von Punkt vier bezieht sich auf die Hinwendung der Künstler zu der vermeintlich mystischen Dimension des Zirkus:

62 Vgl. Ebd. S. 449.

63 Bouissac, Paul, *Circus as multimodal discourse*, London; New York: Bloomsbury Academic, 2012, S. 161.

64 „Circus, circus, all is circus, all is round. All events can be found in any conjuncture in the circular microcosm of a circus ring.“ Ebd. S. 161.

65 „This leads me to proclaim that the circus must be loved and the world must be despised. A huge beast emerges from the deep past and lands, heavy, on the cities: you enter and discover that this monster is full of mechanical and creul wonders: equestrian girls, clowns, lions and their tamer, German acrobats, a horse which speaks and counts, and you [...]“ Ebd. S. 161.

⁶⁶Bouissac, Paul, Tokyo, 1995, S. 450.

Anhand der Analyse von Stéphane Mallarmés Prosagedicht „Un Spectacle interrompu“⁶⁷ (um 1875), stellt Bouissac fest, dass „Un Spectacle interrompu“ symptomatisch ist für die Wahrnehmung des Zirkus als einen mythischen Ort der transzendentalen Erfahrungen.⁶⁸ In Mallarmés Gedicht, in dem Reportage und Lyrik miteinander verbunden werden, beschreibt Mallarmé einen persönlichen Zirkusbesuch, bei dem sich ein Unfall in der Manege ereignete: So wird während einer der Nummern ein Clown von einem Bär verletzt. Mallarmé hat seinen kurzen Text über den Zirkus, seinem Ideal nach, als eine „kosmische Vision“ konstruiert. Er beschreibt den Bären „[...]als einen Mensch niederer Stufe, der schwerfällig und gutmütig auf seinen zwei gespreizten und behaarten Beinen stehend, den Genius umarmt, [...]“.

Der Bär bildet mit dem Clown ein Paar, das in „geheimnisvoller Bruderschaft vereint ist [...]“. Der Clown hingegen wird von Mallarmé als Kontrapunkt zum Bären gesetzt, indem er ihn als „schimmernden, übernatürlichen Bruder[...]“ und „[...]hohen Bruder aus dem Reich der Weisheit“, umschreibt.⁶⁹

Mallarmé erhebt in seinem Text die Figur des Clowns und die des Bären zu mystischen Gestalten, die Bezug nehmen auf kulturelle Zuschreibungen aus der Literatur und Kulturgeschichte. Dementsprechend ist der Bär bei Mallarmé kein gefährliches Raubtier, das durch Konditionstraining manipuliert werden kann, sondern ein mystisches Biest, bekannt aus Märchen und Erzählungen. Der Bär wird in seiner Mystifikation durch die Künste als Sinnbild für den Menschen verwendet, wie beispielsweise in Heinrich Heines „Atta Troll“⁷⁰ (1843).⁷¹

Mit der „soziologischen Entwurzelung“ hingegen beschreibt Bouissac eine bestimmte Implikation, die das nomadische Zirkusleben hervorruft: In der Romantik, auf die später der Surrealismus und der Existenzialismus zurückgreifen sollten, bildete sich unter anderem der Wille nach einer Emanzipation von den bestehenden sozialen Strukturen, wie der traditionellen Familie oder dem Grundbesitz heraus. Als Beispiele können an dieser Stelle Hector Malots „Sans famille“ (1878) oder Henri Alain-Fourniers „Le grand Meaulnes“ (1913) genannt werden, die unter anderem Themen wie Entwurzelung, Reise und Abenteuer,

⁶⁷ Mallarmé wollte die Lyrik mit der journalistischen Berichterstattung verbinden, um die populäre Kultur für die Lyrik zurückzugewinnen. In seinem Prosagedicht „Un Spectacle interrompu“ experimentierte Mallarmé mit der objektiven Berichterstattung über einen Unfall, den er im Zirkus miterlebte, und der lyrischen Sprache. Es entsteht demnach ein Spannungsfeld zwischen der realen Beobachtung von Mallarmé und seiner künstlerischen Imagination als Lyriker. Vgl. Pies, Stacy, „Poetry and Reportage in Stéphane Mallarmé’s ‘Un Spectacle interrompu’“, *French Forum* 29/2, 2004, S. 1.

⁶⁸ Vgl. Bouissac, Paul, Tokyo, 1995, S. 449.

⁶⁹ Vgl. Ebd. S. 448.

⁷⁰ In seinem Versepos stellt Heine das Freiheitsempfinden des Menschen durch die Lebensbeschreibung eines Tanzbären dar.

⁷¹ Vgl. Bouissac, Paul, Tokyo, 1995, S. 449.

Erfahrungen oder auch mythische Erlebnisse in ihren Werken verarbeiteten.⁷² Wie schon zuvor in diesem Kapitel angemerkt, suggeriert besonders der Wanderzirkus ein bestimmtes Freiheitsgefühl, da er sich zwar einerseits mit seinem Zelt und dem Wagen eines Ortes mit eigenen Regeln und Gesetzen bemächtigen kann, andererseits aber jederzeit die Unabhängigkeit hat, sein Lager abzubauen und weiterzuziehen.

Für Zirkusartisten scheinen die alltäglichen Gesetze außerhalb des Zirkuszelts nicht zu gelten: Durch diese äußeren Zuschreibungen konnte sich eine Typisierung von Zirkusheroen herausbilden, die unter anderem für ein Körperbild der Transgression stehen.

Der Körper ist im alltäglichen Leben unterschiedlichen sozialen Regeln, beispielsweise durch Kleiderordnungen oder Verhaltensweisen, unterworfen. Die Art und Weise wie Zirkusartisten dem Publikum ihre Körperlichkeit präsentieren, erweckt den Eindruck einer Desozialisierung, die besonders durch die eigens für die Artisten geschaffenen Apparaturen, mit denen sie ihre dynamische Körperlichkeit offenlegen, hervortritt. Denn so wird der in scheinbarer Freiheit agierende Körper des Artisten in Kontrast zur Körperlichkeit im alltäglichen Leben betrachtet, die einer stärkeren sozialen Kontrolle unterliegt.⁷³

Unter dieser Kategorisierung versteht Bouissac die „Poetisierung des Körpers“. Daran schließt auch seine „Idealisierung des Risikos“ an, die auf den schmalen Grat zwischen Leben und Tod anspielt, dem sich die Zirkusartisten regelmäßig in der Zirkusmanege aussetzen. Die Heroisierung der Artisten ergibt sich also aus einer Art Entmenschlichung, welche durch die Erhöhung und Idealisierung des Artistendaseins geprägt ist. Denn vor allem wird der Artist in seiner Kunstfertigkeit, die er scheinbar immer im Angesicht des Todes vollzieht und damit von den moralischen und naturgesetzlichen Regeln ausgeschlossen scheint, betrachtet. Daraus resultierte, dass Artisten den katholischen Heiligen gleich durch ihren Tod im Zirkuszelt zu Märtyrern ernannt wurden. Das im 20. Jahrhundert verfasste „Martyrologue du cirque“ kann als Beleg für diese These gelten.⁷⁴

Die Artisten ermächtigen sich einerseits durch ihre athletische Körperlichkeit im Zirkusraum, sind aber gleichzeitig immer der Gefahr eines tödlichen Unfalls ausgesetzt. Insofern ergibt

⁷² Vgl. Ebd. S. 450.

⁷³ Daran anknüpfend kann auf das Werk *Circus Bodies: Cultural Identity in Aerial Performance* (2005) von Peta Tait verwiesen werden, in welchem die Autorin die genderspezifische historische Entstehung der visuellen Darstellung von artistischer, im speziellen weiblicher Körperlichkeit untersucht. Weitere (Trivial-)Literatur, in der unter anderem eine Entmystifikation des Artistinnenkörpers und des Artistenlebens vorgenommen wird, sind *Donnalee Fregas Women of Illusion: A Circus Family's History* (2001) und von Nell Stoud Josser: *The Secret Life of a Circus Girl* (2000). Vgl. Bouissac, Paul, Tokyo, 1995, S. 450.

⁷⁴ Vgl. Bouissac, Paul, 2012, S. 165.

sich ein Spannungsfeld zwischen dem disziplinierten unversehrten Körper, der durch asketisches Training modelliert wurde, und dem zerstörten alten Körper, der unter der Maske des Clowns verschwindet.⁷⁵ Genau jene Divergenzen und Transgressionen von Körperlichkeit sind es, die Bouissac unter dem Punkt der „Poetik des Körpers“ zusammengefasst hat.

Insbesondere das Motiv des Clowns, welches Bouissac unter dem fünften Punkt des „paradoxen Status des Clowns“ benennt, ist eine Figur, die in den Künsten vielfältig aufgegriffen und verarbeitet wird.

Als Beispiel für einen Künstler, der die Rolle des Clowns in komplexer Art und Weise darstellt, kann Henry Miller mit seiner Erzählung „The Smile at the Foot of the Ladder“ (1948) genannt werden. Bouissac vereint Miller in seinem Roman die Hauptaspekte der literarischen Ikone des Clowns, die sich über das letzte Jahrhundert in der europäischen Kultur geformt haben. Demnach beschreibt Miller eine Vielzahl von Leitmotiven zum Clown: wie beispielsweise die paradoxe Melancholie unter der Schminke, die verzweifelte Erkenntnis des Clowns, dass seine Identität sich nur auf seine Maske beschränkt, das Groteske, die Überschreitung von sozialen Grenzen durch kindliches Benehmen oder die fehlende sexuelle und soziale Identität.⁷⁶

Das Erstaunliche an diesen äußeren Zuschreibungen ist, dass der Clown eigentlich durch das Erlernen und anschließende Aufführen von Slapstick-Einlagen zur Erheiterung des Publikums dienen soll. Die metaphysische Gestalt des Clowns als tragische und heterogene Figur wurde demzufolge weniger vom Zirkus, als von den Literaten und Malern geformt.

Die zugeschriebenen Eigenschaften oder die Erweiterung der Komplexität der Clowns beruhen nur zu einem Teil auf dem realen Zirkusgeschehen. Im Katalog „Parallelwelt Zirkus“ (2012) wird der August-Clown derart charakterisiert, dass er jede Norm bricht und maßlos in seinem Willen zum Scheitern ist, was sich besonders in seinen ständigen Bemühungen äußert, andere Artisten nachahmen zu wollen. Dem tollpatschigen August-Clown, der für den gesellschaftlichen Protest steht, wird der Weißclown, der in allem das genaue Gegenteil vom August ist, gegenüber gestellt.⁷⁷

Der Zirkusclown verkörpert durch seine Grenzüberschreitungen subversive Strategien, die sich auf den Zirkus im Allgemeinen beziehen lassen.⁷⁸ Hauptsächlich kann also, wie schon zuvor in diesem Kapitel festgestellt, in der allgemeinen Transgression des Zirkusischen eine

⁷⁵ Vgl. Ebd. S. 165.

⁷⁶ Vgl. Ebd. S. 165.

⁷⁷ Vgl. Konrad, Verena, 2012, S. 27.

⁷⁸ Vgl. Ebd. S. 27.

kreative Triebfeder für die unterschiedlichen Künstler gesehen werden, welche sie dazu animierte, dem Zirkus zahlreiche Eigenschaften zuzuschreiben.⁷⁹

In seiner Komplexität und Mehrdeutigkeit wird der Clown auch von vielzähligen zeitgenössischen Künstlern immer wieder aufgegriffen, wie etwa in den Arbeiten von Cindy Sherman, Roni Horn, Bruce Nauman oder Charles & Ray Eames.⁸⁰ So verwendet Cindy Sherman die Verkleidung des Clowns für ihre Erforschung von sexueller und sozialer Identität, oder das Künstlerpaar Charles & Ray Eames dokumentierte in „Clown Face“ (1971) den Prozess des Schminkens der Clowns im Zirkus „Barnum & Bailey“.⁸¹

Mithin wird deutlich, dass sich sowohl Arbus als auch Fellini einer Reihe von Künstlern zuordnen lassen, die das Zirkensische zur vielfältigen Ergründung von gesellschaftlichen Phänomenen in Anspruch nimmt. Einer genaueren Erläuterung zu den zirkensischen Motiven, die bei Arbus und Fellini immer wieder auftauchen, widmen sich die Kapitel 2.3.2 und 3.3.3.

Teil 2. Federico Fellini

2. Realismus im Film

Der moderne Realismusbegriff, der sich Ende des 18. Jahrhunderts herausbildete, wurde seither um ein vielfaches erweitert und spezifiziert. Realismus bezeichnete im Bereich der ästhetischen Darstellungsmodi bisher Nachahmung, Abbildung, Typisierung und auch „Wahrheit“. Ebenfalls wurde er als Epoche, Stil, allgemeine Kunstmethode und -theorie begriffen, mit den Prosagattungen in Verbindung gebracht sowie als Produktions- und Rezeptionsweise eingesetzt oder mit moralbildenden und sozialen Funktionen aufgeladen.⁸² Wolfgang Klein beschreibt in seinem Beitrag zum Realismus im Sammelband „Ästhetische Grundbegriffe“, dass die verschiedenen sehr komplexen Definitionen von Realismus ihre Wurzeln in einem ähnlichen Ausgangspunkt hatten:

⁷⁹ Bouissac stellt anschließend daran fest, dass sich vor allem seit den 1970er Jahren Zirkusprogramme wiederum begannen, an den zirkensischen Mythen orientieren, die durch Künstler geschaffen wurden. Vgl. Bouissac, Paul, Tokyo, 1995, S. 453.

⁸⁰ Vgl. Konrad, Verena, 2012, S. 27.

⁸¹ Vgl. Ebd. S. 27.

⁸² Vgl. Karheinz Barek (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe : (ÄGB); historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart: Metzler, 2005, S. 151.

„Als realistisch galten Positionen, die eine als Außen verstandene, bald wesentlich soziale Welt so ernst nahmen, daß sie ihre Konstruktionen aus deren Details zu errichten und sie erst auf dieser Grundlage auf die Zusammenhänge dieser Welt zu beziehen suchten.“⁸³

Mit Bezug auf den Film, weist André Bazin darauf hin, dass es in der Kunst nie einen Realismus gab, der nicht einem hohen Grad an Ästhetizismus unterlag und dass diese Tatsache besonders durch den Neorealismus deutlich wird.⁸⁴ Bazin war Befürworter eines phänomenalen Realismus im Film und wandte sich damit gegen einen Realismus, der sich uneingeschränkt am realistischen Roman (beispielsweise aus der französischen Literatur im 19. Jahrhundert mit Gustave Flaubert) orientierte und diesen versuchte nachzuahmen. Bazin zufolge ist der Film ähnlich wie die menschliche Wahrnehmung strukturiert und deswegen dafür prädestiniert, Erfahrungen auszutauschen.⁸⁵

Obwohl Bazin darauf hindeutet, dass es im Kino nie einen Realismus gab, der nicht ästhetisiert war, war er der Auffassung, dass es dem Kino der Neorealisten gelungen ist, einen unverfälschten „Durchblick“ auf die Wirklichkeit herzustellen.⁸⁶ „Keine Schauspieler, keine Geschichte, keine Mise en scène mehr, das bedeutet in der vollkommenen ästhetischen Illusion von Realität letztendlich: kein Kino mehr.“⁸⁷ Der Schnitt und der „Trick“ waren für Bazin, als vehementem Antifaschisten, zu schuldbelastet, weswegen er die Transformation oder den Eingriff in die vorgefundene Wirklichkeit eher ablehnte.⁸⁸ Bazin beschreibt in seinen Betrachtungen zum Film ein transparentes Kino, das seine Künstlichkeit vollkommen unsichtbar macht.⁸⁹ Folglich ist es Bazin nach möglich, Teilausschnitte der Wirklichkeit durch den Film wiederzugeben. Diese Annahme muss in Differenz zur konstruktivistischen Filmtheorie (deren Vertreter beispielsweise Sergej Eisenstein war) verstanden werden, in der der Film seine eigene Künstlichkeit offenlegt und damit auf die Realität außerhalb des eigenen Mediums verweist. (In Kapitel 2.2.4 wird in dem Unterpunkt „Das Unbewusste und die offene Form im Film“ die Fenster und Rahmen Theorie, sowie die geschlossene und offene Filmform ausführlicher angesprochen).

⁸³Ebd. S. 151.

⁸⁴ André Bazin, *Was ist Film*, Berlin: Alexander Verlag, 2004, S. 306.

⁸⁵ Elsaesser Thomas, *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag, 2007, S. 41.

⁸⁶ Ebd. S. 43.

⁸⁷ André Bazin, 2004, S. 351.

⁸⁸ Vgl. Elsaesser, Thomas, Hamburg, 2007, S. 43.

⁸⁹ Vgl. Ebd. S. 43

Die Bildsprache des Neorealismus wurde als Bruch mit den schönen und idealisierten Bildern und dem Illusionscharakter des Kinos, verstanden.⁹⁰ Trotzdem sich die Neorealisten in ihren Erzähl- und Darstellungselementen an filmische Traditionen anlehnten, wurde bei ihnen besonders die filmische Wiedergabe von Realität als authentisch und demzufolge als neuartig begriffen.⁹¹ Die besonderen filmischen Methoden lagen darin, auf eine Erzählung im klassischen Sinn zu verzichten. Zusätzlich war es nun die Beobachtung, die in den Vordergrund gerückt wurde: Ohne dass die Kamera in die Realität eingriff, schienen die Ereignisse in ihrer Natürlichkeit einfach zu passieren.⁹² Roberto Rossellini gebrauchte in seinen Filmen „Paisà“ (1946) und „Germania anno zero“ (1948) genau jene stilistische Methode in der die Kamera sich scheinbar als beobachtende Instanz zurückzieht, um nicht in das Geschehen einzugreifen.

Demnach können die Filme Rossellinis den Eindruck eines objektiven Blicks auf den italienischen Alltag erwecken. Dieser Vorgang wird von Joachim-Felix Leonhard und Hans-Werner Ludwig in ihrem Buch „Medienwissenschaft: Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen 1“ als „stilistische Reinigung“ bezeichnet.⁹³ Die scheinbare Zurücknahme von filmischen Effekten und die mit der Auflösung der klassischen Erzählung einhergehende Abstraktion bedeute jedoch keine Verschlechterung der Ausdrucksfähigkeit oder des Stils, sondern vielmehr deren Fortschritt.⁹⁴ Der karg wirkende Stil Rossellinis lässt sich demnach nicht unbedingt durch dessen eingeschränkte Mittel erklären, sondern verweist stattdessen auf die bewusste Wahl der Gestaltungsformen, die er einsetzte, um ein bestimmtes Bild der Realität zu vermitteln.⁹⁵

Die filmische Form kann so als Bedeutungsträger dienen, über den sich erst ein Sinn konstruieren lässt.⁹⁶ Auch bei Fellini ist ein enger Zusammenhang zwischen der Form und dem Inhalt gegeben, mit Hilfe dessen er gesellschaftliche Zusammenhänge reflektiert.⁹⁷

Allgemein ging es den Neorealisten um einen politischen und gesellschaftskritischen Realismus, der sich unter anderem auf den konstruktivistischen sowjetischen Film und den poetischen Realismus in Frankreich bezog.

⁹⁰ Leonhard, Joachim-Felix/ Hans-Werner Ludwig, *Medienwissenschaft: Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen 1.*, Berlin: de Gruyter, 1999, S. 1220.

⁹¹ Vgl. Ebd. S. 1220.

⁹² Vgl. Ebd. S. 1220.

⁹³ Vgl. Ebd. S. 1220.

⁹⁴ Vgl. André Bazin, 2004, S. 306.

⁹⁵ Vgl. Leonhard, Joachim-Felix/ Hans-Werner Ludwig, *Medienwissenschaft: Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen 1.*, Berlin: de Gruyter, 1999, S. 1220.

⁹⁶ Vgl. Susanne Strohm, *Kino der Extreme: die Filme Federico Fellinis zwischen Sensation und Ignoranz – ein Rezeptionsästhetischer Diskurs*, Frankfurt am Main; Wien: Lang, 1994, S. 52.

⁹⁷ Vgl. Ebd. S. 52.

2.1. Der Neorealismus – ein kurzer Überblick

Der in den 1940er Jahren aufkommende Neorealismus, der einen neuen Zugang zur Wirklichkeit erprobte, ist untrennbar mit der Zeit des Faschismus und dem 2. Weltkrieg, verknüpft. In seiner Studie „Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte“ weist Lorenz Engell darauf hin, dass in der Verbindung von Krieg und Kino der Fokus von einer „rein technisch-instrumentellen Sicht“ auf die „sinnstrukturellen Funktionen“ verlagert werden sollte.⁹⁸ Denn die Trennung einer spezifischen Kommunikationserfahrung (also der innergesellschaftlichen Ereignisse), die durch den Krieg entsteht und letztendlich Einfluss auf die Entwicklung des Neorealismus nahm, ist Engell zufolge von weit wesentlicherer Bedeutung als „kriegstaktische oder kriegstechnische Dispositionen“.⁹⁹ Die politischen und kulturellen Umbrüche in Italien nach der Befreiung schöpften ihre Dynamik aus der italienischen Widerstandsbewegung Resistenza. „In der Resistenza lebte die Hoffnung auf Befreiung des Menschen von jeder gesellschaftlichen Ungerechtigkeit und von Diskriminierung überhaupt.“¹⁰⁰ Diese moralische Haltung war es, die die unterschiedlichen Filmemacher des Neorealismus miteinander vereinte und die sie versuchten in ihre Filme zu übersetzen.¹⁰¹

Das Kino im faschistischen Italien kann anhand von zwei Kategorien unterschieden werden: so gab es zum einen die Propagandafilme und das seichte Unterhaltungskino. Daneben konnten jedoch auch einige, von der Überwachungsinstanz des Faschismus mehr oder weniger geduldete kleine und weniger konforme Filme entstehen, die im Zusammenhang mit der Entwicklung des Neorealismus stehen.¹⁰² Schon in den frühen 1940ern gab es einige Schriftsteller und Filmemacher, die sich gegen die geschönte Darstellung der italienischen Gesellschaft im Rahmen der ihnen auferlegten Grenzen der Zensur wandten. Dies geschah in Rückbezug auf den Verismus in der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts (besonders auf Giovanni Verga) und den sich daran anschließend entwickelnden „veristischen Film“ in den 1910er Jahren.¹⁰³ In diesem Zusammenhang entstanden Filme unter anderem von den Filmemachern: Francesco De Robertis („Uomini sul fondo“, 1941, „Alfa Tau“, 1942), Roberto Rossellini („La nave bianca“, 1941, „Un pilota ritorna“, 1942), Alessandro Blasetti

⁹⁸ Engell, Lorenz, *Sinn und Industrie: Einführung in die Filmgeschichte*, Frankfurt am Main: Campus Verlag, 1992, S. 160.

⁹⁹ Vgl. Ebd. S.160.

¹⁰⁰ Ebd. S. 168.

¹⁰¹ Vgl. Ebd. S. 168

¹⁰² Vgl. Ebd. 159

¹⁰³ Vgl. Leonhard, Joachim-Felix/ Hans-Werner Ludwig, 1999, S. 1219.

(„Quattro passi fra le nuvole“, 1942) und Vittorio De Sica („I bambini ci guardano“, 1943). Ein weiterer Hinweis für das Aufkommen des Neorealismus, kann in der Forderung nach einem neuen realistischen Kino gefunden werden, die schon während der Zeit des Faschismus laut wurde.¹⁰⁴ Anzumerken wäre auch die Verbindung vom Neorealismus zum französischen Kino. Dort hatte sich seit den 1930er Jahren ein spezifischer Realismus im Film durch Regisseure wie Jean Renoir mit „Boudu sauvé des eaux“ (1932) und „La Règle du jeu“ (1939) abzuzeichnen begonnen.¹⁰⁵ So hatte Luchino Visconti beispielsweise an Renoirs Film „Une Partie de Campagne“ (1936), mitgearbeitet.¹⁰⁶ Es ist also von einer direkten Einflussnahme des sogenannten „Poetischen Realismus“ auf den Neorealismus auszugehen.

Obwohl der eigentliche „Anfang“ des Neorealismus von der Filmgeschichtsschreibung mit Luchino Viscontis Film „Ossessione“ (1943) angesetzt wird, waren es Roberto Rossellinis Filme „Roma, città aperta“ (1945) und „Paisà“ (1946), die den Neorealismus als neue Filmbewegung international bekannt machten.¹⁰⁷ Zu den wichtigen Vertretern des Neorealismus gehört auch Fellini, der unter anderem bei einigen Filmen von Roberto Rossellini als Drehbuchautor und Regieassistent mitwirkte.

Die Bezeichnung Neorealismus, die als Sammelbegriff für die verschiedenen Autoren (u. a. Italo Calvino oder Carlo Cassola) und Filmemacher (u. a. Luchino Visconti, Roberto Rossellini, Federico Fellini oder Vittorio De Sica) dient, kann den Eindruck einer homogenen Bewegung erwecken. Es sind jedoch auch prägnante Unterschiede zwischen den verschiedenen Künstlern auszumachen.¹⁰⁸ Was die Künstler, neben ihrer moralischen Haltung vor allem vereinte, war eine ähnliche Haltung gegenüber der Darstellung von Wirklichkeit. So wollten sie den Film als ein „Erkenntnisinstrument“¹⁰⁹ einsetzen. Die Kamera sollte fortan dazu genutzt werden, die soziale Realität zu beschreiben und zu kommentieren, indem sie ungeschönt wiedergegeben wird.¹¹⁰

Die Forderungen des Neorealismus können ebenso als ein politisches Programm und als „soziale Interaktion“ gelesen werden, welche in Bilder übersetzt wirksam werden sollten.¹¹¹ Der Neorealismus wollte sich von allen zuvor dagewesenen Eigenschaften des Films lösen, indem er weder dem Hollywoodfilm noch dem konstruktivistischen Film nacheiferte. Vor

¹⁰⁴ Cesare Zavattini schrieb 1940 über seine Vorstellung eines neuen „antiheroischen Films“. Vgl. Engell, Lorenz, 1992, 160.

¹⁰⁵ Grafe, Frieda, *Nur das Kino. 40 Jahre mit der Nouvelle Vague*, Berlin: Brinkmann & Bose, 2003, S. 14-15.

¹⁰⁶ Bondanella, Peter, *Italian cinema: from neorealism to the present*, New York: The Continuum International Publishing Group, 2007, S. 24.

¹⁰⁷ Vgl. Leonhard, Joachim-Felix/Hans-Werner Ludwig, 1999, S. 1220.

¹⁰⁸ Vgl. Ebd. S. 1219.

¹⁰⁹ Vgl. Ebd. S. 1219.

¹¹⁰ Vgl. Ebd. S. 1219.

¹¹¹ Vgl. Engell, Lorenz, 1992, S. 162.

allem wollten die Neorealisten mit der Kinoerfahrung einer Wirklichkeitserfahrung gleichkommen, indem sie den Film nicht als eine sinnherstellende Erläuterung zur Realität einsetzten.¹¹² Während Hollywoodfilmewie auch nicht-konforme Filme der vielschichtigen, unvorhersehbaren und undurchsichtigen Wirklichkeit Sinn hinzufügen und damit diametral zur Realität stehen, wollten die Neorealisten gerade dadurch, dass sie das Ungeschönte, Fragmentarische und Undurchschaubare des Alltags in ihre Filme übersetzten, einen neuen filmischen Realismus herstellen.¹¹³

Dahingehend konstatiert Engell, dass der Neorealismus die Realität mithilfe des Films weder ergänzen noch reparieren oder vervollständigen möchte:¹¹⁴ „Sie soll vielmehr als das, was sie ist, erhalten bleiben, als konkretes Fragment statt als abstrakter Zusammenhang.“¹¹⁵

Um den Film einer Wirklichkeitserfahrung anzupassen, wurde versucht mit dem Material zu arbeiten, das in der Realität auffindbar war, und zog damit „die gefundene Story der erfundenen Story“ vor.¹¹⁶ Der Filmstoff sollte sich einzig aus Alltäglichem, wie „Tageserlebnissen, Berichten in Zeitungen und eigenen Erlebnissen“ zusammensetzen. Denn „vom Rohmaterial, dem fragmentarischen Geschehen des erlebten Alltags, soll sich der Film möglichst nicht entfernen.“¹¹⁷

Nach Engells kann der Neorealismus anhand seines „Realismus, der weniger Abbildung als ein Realismus der Rezeption“ ist, von anderen Realismus-Bewegungen im Kino unterschieden werden. In seiner Gestaltung lässt sich im neorealistischen Film eine Tendenz feststellen, die auf den Zustand vor dem gestalterischen Eingriff einer Sinngebung hinweist.¹¹⁸ Doch obwohl der Neorealismus versuchte, den Film in seiner strukturellen Beschaffenheit der Realität anzugleichen, kann er nicht als eine Doppelung von Wirklichkeit verstanden werden. Film bedeutet immer ein ästhetisches Konstrukt: Indem die Kamera eingreift und verschiedene Perspektiven und Einstellungslängen verwendet, werden automatisch Sinnstrukturen erzeugt.¹¹⁹

Die formalen Neuerungen im Neorealismus stehen mit seinem Bestreben, den Film in seiner Struktur einer Wirklichkeitserfahrung anzupassen, sowie mit den Zerstörungen des Krieges, die die Filmemacher zu Einschränkungen zwangen, indirektem Zusammenhang. Deswegen stand unter anderem das Drehen an Originalschauplätzen, die nun den Filmateliers (die zum

¹¹² Vgl. Engell, Lorenz, 1992, S. 164.

¹¹³ Vgl. Ebd. S. 164.

¹¹⁴ Vgl. Ebd. S. 164.

¹¹⁵ Ebd. S. 169.

¹¹⁶ Ebd. S.174.

¹¹⁷ Ebd. S.174.

¹¹⁸ Vgl. Ebd. S. 177.

¹¹⁹ Vgl. Ebd. S. 177.

größten Teil durch den Krieg zerstört waren oder zweckentfremdet wurden) vorgezogen wurden, im Vordergrund. Dieser Vorgang, die Details der Wirklichkeit, wie beispielsweise ein zerstörtes Haus oder zerrissene Plakate an einer Mauer, als Kulisse für ihre Filme zu benutzen, erhöhte den Effekt der realistischen Wiedergabe des italienischen Alltags.¹²⁰ Die Vorgehensweise der Neorealisten, nicht mehr zwischen dokumentarisch und fiktiv zu unterscheiden, sollte verschiedene Filmströmungen, wie beispielsweise das „Direct Cinema“, nachhaltig beeinflussen. Dahingehend beschreibt André Bazin als ein wichtiges Stilmerkmal des Neorealismus dessen „Verhaftetsein im Zeitgeschehen“. Ihm zufolge wirken die italienischen Filme immer wie „rekonstruierte Tatsachenberichte“, weswegen es unmöglich sei, sie losgelöst von ihrem dokumentarischen Gehalt betrachtet zu können.¹²¹

In seiner Ästhetik orientierte sich der Neorealismus an den weichen Schwarz-Weiß-Kontrasten der traditionellen Dokumentarfilme, in denen der Tonwert Grau dominierte.¹²²

Ein weiterer Kunstgriff der Filmemacher war der Einsatz von Laiendarstellern, deren Spiel als authentischer empfunden wurde. Rossellini äußerte sich hierzu wie folgt:

„Ich bevorzuge nicht-professionelle Darsteller, da sie ohne vorgefaßte Ideen ankommen. [...] Sobald er [der Darsteller] sich vor der Kamera befindet, ist er total verloren und wird versuchen zu spielen. Das muß man absolut vermeiden...Meine Arbeit ist es, ihm seine Natürlichkeit zurückzugeben, ihn zu rekonstruieren, ihn seine gewohnheitsmäßigen Gesten wiedererlangen zu lassen.“¹²³

Die Neorealisten beriefen sich durch den Einsatz von Laiendarstellern auf eine bereits bestehende Methode, die schon bei Eisensteins „Panzerkreuzer Potemkin“ (1925), „Streik“ (1924), Brechts „Kuhle Wampe“ und „Wem gehört die Welt“ (1932) angewandt wurde.¹²⁴ Daran anschließend wird von Susanne Strohm in ihrer filmwissenschaftlichen Untersuchung „Kino der Extreme“ angemerkt, dass auch im Drehen von Massenszenen eine Parallele zwischen russischem und italienischem Film gezogen werden kann.¹²⁵

Die Filmsprache des Neorealismus stellte auch insofern eine Revolution dar, als sie sich verstärkt an der Realität orientierte und so den Zuschauern ein Gefühl von Unmittelbarkeit gab. Das Publikum sollte das Gefühl haben, tatsächliche Ereignisse auf der Leinwand zu

¹²⁰ Vgl. Strohm, Susanne, 1994, S. 49.

¹²¹ Bazin, André 2004, S. 300.

¹²² Vgl. Strohm, Susanne, 1994, S. 49.

¹²³ Ebd. S. 51.

¹²⁴ Vgl. Ebd. S. 50.

¹²⁵ Vgl. Ebd. S. 50.

betrachten.¹²⁶ Expressive Darstellungen oder Verfremdungseffekte wurden daher, genauso wie die intellektuelle Montage, wie sie von Eisenstein praktiziert worden war, von den Filmemachern vermieden.¹²⁷

Der Wunsch völlig ohne „filmische Grammatik, filmische Rhetorik, Strukturgebung und Konvention“ auszukommen, um der Realität zu entsprechen, konnte von den Neorealisten nur schwer eingehalten werden. Nach einiger Zeit wurden wieder Genrekonventionen und andere Elemente des traditionellen Films in die Filme mit einbezogen, wie beispielsweise in dem Film „Riso amaro“ (1949) von Giuseppe De Santis. In diesem sollte es eigentlich um den Alltag der Reisbauern gehen, doch wurde der Fokus eher auf die „erotische Ausstrahlung“ der Protagonistin Silvana Mangano verlagert. Zudem weist der Film Elemente des Melodramas auf.¹²⁸

Fellini sollte sich in seinen Filmen mit zunehmender Zeit immer mehr von einem Realismus entfernen, der (wie im Neorealismus) versucht die Wirklichkeit in ihrer strukturellen Beschaffenheit nachzuahmen. Es lässt sich in seinen Werken vielmehr ein immer zentraler werdender grotesker körperbezogener Realismus feststellen, der diametral zu dem Programm der Neorealisten steht. Dennoch sprechen Engells zufolge einige Merkmale in Fellinis späteren Werken für sein Verhaftetsein im Neorealismus. Dazu gehört, dass sich Fellini in seiner filmischen Ästhetik nicht vom Hollywoodkino beeinflussen ließ, sondern eine eigenständige Filmsprache entwickelte. Außerdem war er (ähnlich wie Arbus) darauf bedacht, das Groteske, Außergewöhnliche und Spektakuläre im Alltag freizulegen, was Cesare Zavattinis¹²⁹ Forderung nachkommt,¹³⁰ „das Spektakuläre im unbedeutendsten Alltagsgeschehen zu entdecken“¹³¹.

Das folgende Kapitel untersucht Federico Fellinis inhaltliche und formale Weiterentwicklung des Neorealismus hin zu einer persönlichen Ausdrucksform. Dazu sollen einige ästhetische Merkmale von Fellinis Filmen in Verbindung zu Fellinis Verständnis von Realismus untersucht werden.

¹²⁶ Vgl. Leonhard, Joachim-Felix/ Hans-Werner Ludwig, 1999, S. 1219.

¹²⁷ Vgl. Strohm, Susanne, 1994, S. 49.

¹²⁸ Vgl. Engell, Lorenz, 1992, S. 182.

¹²⁹ Drehbuchautor und Theoretiker des Neorealismus (1902-1989).

¹³⁰ Vgl. Engell, Lorenz, 1992, S. 183.

¹³¹ Ebd. S. 183

2.2. Faktizität und Fantasie – Fellini als Journalist

Für Fellini war die journalistische Arbeit genauso wie seine Tätigkeit als Karikaturist und Zeichner, unter anderem für die populäre humoristische Zeitschrift „Marc’ Aurelio“, ein wichtiger Wegweiser für seine spätere Filmarbeit. Folglich ist es sehr auffällig, dass Fellinis Filmfiguren häufig nicht als Charaktere dargestellt sind, sondern vielmehr Typen verkörpern.¹³² Anders als im Neorealismus, sollten sie jedoch nicht unbedingt soziale Typen versinnbildlichen. Fellini ging es dabei häufig um die Physiognomie seiner Darsteller, die durch groteske Steigerungen karikiert wurden. Georg Seeßlen weist zusätzlich darauf hin, dass Fellinis Filme aus gegenläufigen Bewegungen der Demontage und Rekonstruktion bestehen, was ein weiterer Hinweis auf das journalistische Genre ist.¹³³ Besonders die journalistische Methode, Gesehenes und Erlebtes sofort fragmentarisch und episodisch ins Schriftliche zu übersetzen, wobei Fellini dazu neigte, Alltagsbetrachtung, Satire und Tagtraum miteinander zu verbinden, erinnert an jene immer wiederkehrenden Motive in Fellinis Filmen (siehe Kapitel 2.3).¹³⁴ Durch seine Arbeit in der Redaktion von „Marc’ Aurelio“ kam Fellini zu seinen ersten Anstellungen als Drehbuchschreiber. Vorerst schrieb er mit anderen Mitarbeitern von „Marc’ Aurelio“ (als Nebenverdienst) die Gags und Dialoge für Filmkomödien (Drehbücher wurden prinzipiell in Teamarbeit geschrieben), die in Cinecittà entstanden.¹³⁵ Zu den ersten Filmkomödien für die Fellini Gags schreiben sollte, gehörten einige Filme von Mario Mattoli „Lo vedi come sei?“ (1939), „Il pirata sono io“ (1940), „Non me lo dire!“ (1940). Die Gag-Schreiber hatten im Allgemeinen eine wichtige Bedeutung für Filmkomödien und Radiosendungen sowie für die populäre italienische Show „avanspettacolo“. Diese Unterhaltungsform war eine Mischung aus Theater und Varieté, ähnlich dem Vaudeville in den USA, welches zumeist vor einer Filmvorstellung aufgeführt wurde.¹³⁶ Die Unterhaltungsform „avanspettacolo“ mit ihrer bunten Vielfalt aus Varieté, Zirkus und Theaterfiguren sollte Fellini als Inspiration für seine journalistischen Arbeiten und insbesondere für seine späteren Filme dienen. Daher widmete er beispielsweise den bekannten Stars der „avanspettacolo-Shows“ eine Portrait-Reihe, bei der er ähnlich wie im Gonzo-Journalismus vorgeing und Erfindungen mit seinem Beobachten verband.¹³⁷ Erwähnenswert ist zudem, dass der humoristische Faktor auch in Fellinis späteren Filmen, beispielsweise in

¹³² Vgl. Seeßlen, Georg, „Sechs Arten, Fellini zu verehren“, *epd-Film* 1/90, 1990, S. 29.

¹³³ Vgl. Ebd. S. 29.

¹³⁴ Vgl. Ebd. S. 29.

¹³⁵ Vgl. Bondanella, Peter, *Perspectives on Federico Fellini*, New York: Hall, 1993, S. 35.

¹³⁶ Vgl. Ebd. S. 35.

¹³⁷ Vgl. Seeßlen, Georg, 1990, S. 6.

„Bocacchio-La tentazione del dottor Antonio“, immer wieder auftaucht.

2.2.1. Ein poetischer Neorealismus –Transzendente Wirklichkeiten

Die Begegnung mit Rossellini sollte Fellinis spätere Filmarbeiten nachhaltig prägen, sodass Fellini einige neorealistische Arbeitsweisen und Formen in seiner Entwicklung als Filmautor übernahm.¹³⁸ Bisher hatte Fellini die Filmindustrie von Cinecittà kennengelernt: Jeder Schritt, vom Engagieren der Schauspieler bis hin zur Wahl des Drehbuchs und des Regisseurs, wurde vom Produzenten entschieden. Zudem war der Film vom Organisationstalent des Produzenten sowie von seinen finanziellen Mitteln abhängig.¹³⁹

Die Zusammenarbeit mit Rossellini ließ Fellini nun an einem völlig anderen System der Filmarbeit teilhaben. Denn Rossellini war an keinen Produzenten gebunden und konnte künstlerisch vollkommen über seine Projekte bestimmen. Der persönliche Filmstil den sich Rossellini aneignen sollte, weist ihn daher als Filmautor aus.¹⁴⁰ Was Fellini letzten Endes vor allem nicht von Rossellini übernehmen sollte, war dessen Verlangen, filmische Realität einer programmatischen Stilistik anzupassen. Denn Fellini interessierte im Laufe der Zeit mehr und mehr die Möglichkeit, den Film als vielfältige künstlerische Ausdrucksform ständig neu zu erfinden.¹⁴¹ Im Nachhinein betonte Fellini immer wieder, dass Rossellini und der Neorealismus ihm weniger einen filmischen Stil, als eine moralische Haltung nahebrachten.

Fellinis Filme können nur schwer klassifiziert werden. In seinem Frühwerk lassen sich noch Elemente des klassischen Neorealismus ausmachen, von denen er sich im Laufe seiner späteren Filme jedoch immer weiter entfernt. Durch das Mythologisieren und die Fiktionalisierung der eigenen Biographie im Zusammenspiel mit dem Grotesken sowie dem Unbewussten hat Fellini zu einer ganz eigenen Filmsprache gefunden.

Der Umbruch zu einer eigenen Ausdrucksform wurde durch Fellinis Erstlingswerk „Luci del varietà“ (IT 1950), das ein Gemeinschaftsprojekt mit Alberto Lattuada war, eingeleitet.¹⁴² Peter Bondella beschreibt „Luci del varietà“ als einen Film, der den Wandel im italienischen Film

¹³⁸ Fellini wirkte bei den Filmen *Roma, città aperta* (1945) und *Paisà* (1946) als Drehbuchautor mit. Vgl. Leonhard, Joachim-Felix/ Hans-Werner Ludwig, 1999, S. 1225.

¹³⁹ Vgl. Töteberg, Michael, *Federico Fellini: mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1989, S. 28.

¹⁴⁰ Obwohl diese Bezeichnung erst in den 1960ern durch die Nouvelle Vague (die sich wiederum auf Alexandre Astruc's *Essay Caméra Stylo* von 1948 bezog) geprägt werden sollte. Vgl. Ebd. S. 28.

¹⁴¹ Vgl. Bondanella, Peter, 1993, S. 47.

¹⁴² Vgl. Bondanella, Peter, 2002, S. 118.

vom Neorealismus hin zu einem neuartigen Film vorzeichnete, indem Fellini Realität und Illusion miteinander verband. Zwar waren es keine besonderen ästhetischen und technische Neuerungen, die Fellini in „*Luci del varietà*“ hervorbrachte, sondern vor allem Fellinis neue Art der Charakterdarstellung, die sich von der Konzeption der Filmcharaktere im Neorealismus abgrenzte.¹⁴³

Im neorealistischen Film werden die Charaktere durch ihre soziale Umgebung geformt (durch diesen Umstand jedoch auch gleichzeitig limitiert). Demnach sollen die Filmfiguren Repräsentanten einer ganz bestimmten Gesellschaftsschicht sein. So verkörpert der Arbeiter in De Sica's „*Ladri di biciclette*“ genau jenen Typus einer ganzen Bevölkerungsschicht in der italienischen Nachkriegsphase.¹⁴⁴

Ungeachtet dessen, dass manche der von Fellini entworfenen Schauspielrollen für eine bestimmte historische Zeit oder ein soziales Umfeld stehen, scheinen sie auch immer dem Figurenrepertoire des Zirkus, der *commedia dell'arte*¹⁴⁵ und Fellinis Karikaturen und Zeichnungen aus der Zeit von „*Marc' Aurelio*“ zu entstammen. Häufig verdeutlichen Fellinis Typen das Spannungsfeld zwischen der für die Öffentlichkeit bestimmten sozialen Rolle oder Maske und dem authentischen Ich der Charaktere, das durch deren Hoffnungen, Ideale und Imaginationen sichtbar gemacht wird.¹⁴⁶

Fellinis für seine ersten drei Filmen („*Luci del varietà*“ (IT 1950), „*Lo sceicco bianco*“ (IT 1952), „*I vitelloni*“ (IT 1953)) entworfene Typen werden prägnanter Weise nicht von den sozialen Problemen ihrer Umgebung geformt. Ihre Existenz scheint vielmehr auf die durch Fellini erschaffene, künstliche Welt limitiert, in der die Grenzen zwischen Fantasie und Realität durchlässig sind. Und genau dieses Spiel zwischen Wahrheit und Fiktion transportiert

¹⁴³ Vgl. Ebd. S. 118.

¹⁴⁴ Vgl. Bondanella, Peter, *The Cinema of Federico Fellini*, Princeton: Princeton Univ. Press, 1992, S. 72.

¹⁴⁵ Die *commedia dell'arte* kam in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in der Form des Straßentheaters mit ephemeren und improvisierten Theaterbühnen, auf. Die einzelnen Schauspielertruppen setzten sich aus Jahrmarktartisten von acht bis zehn Mitgliedern zusammen. Signifikant für die Auftritte der *commedia dell'arte*, war der Gebrauch von Masken. Die Masken waren an das traditionelle venezianische Maskenspiel angelehnt. Da das Mienenspiel der Schauspieler von den Masken verdeckt war, wurde die Ausdruckskraft der Gesten und Bewegungen überbetont und dadurch präzisiert. Die Regeln für einen bestimmten Bewegungsablauf beruhten zum Teil auf dem Aussehen der verschiedenen Masken. So wurden beispielsweise Dreiviertelmasken aus einer schrägen Perspektive präsentiert, während eine Maske mit großer Nase von der Seite gezeigt wurde. Schauspieler, die eine Maske trugen verkörperten keine individuell wandelbare Persönlichkeit, sondern bestimmte Typen. In ihrem Aufführungsstil kann die *commedia dell'arte* mit einem Stehgreiftheater verglichen werden, da das improvisierte Spiel der Darsteller eine zentrale Bedeutung hatte. Nachdem sich die *commedia dell'arte* sehr schnell in ganz Europa ausgebreitet hatte, geriet sie im 18. Jahrhundert im Verlauf der Theaterreformen in Vergessenheit. Vgl. Erdmann, Eva, *Der komische Körper. Szenen – Figuren – Formen*, Bielefeld: Transcript, 2003, S. 205-212.

¹⁴⁶ Vgl. Bondanella, Peter, 1992, S. 73.

Fellini mit seinen exzentrischen Filmfiguren und löst sich damit vollständig vom Ideal der Neorealisten, soziale Realität auf eine bestimmte Art und Weise vermitteln zu wollen.¹⁴⁷

Peter Bondella merkt dazu an, dass er die Charakterentwürfe in Fellinis Frühwerk weniger als einen neuartigen filmischen Stil, sondern mehr als eine Entwicklung in der psychologischen und dramaturgischen Darstellung versteht. Daran anknüpfend sieht Bondella Fellinis filmisches Figurenkonzept in Verbindung zum italienischen Schriftsteller und Dramatiker Luigi Pirandello „Il piacere dell'onestà“ (1918 „Il giuoco delle parti“ (1919), der sich in seinen frühen Dramen ebenso gegen Konventionen der Darstellung von Realismus, jedoch vornehmlich im Theater, wandte.¹⁴⁸

Pirandellos und Fellinis Charaktere sind zwar an ihre soziale Umgebung gebunden, doch nur um den Zwiespalt dieser Gebundenheit mit der zu spielenden sozialen Rolle der Charaktere und ihrem „wahren“ Gesicht aufzuzeigen. Die Charakterzeichnung wird durch diesen Vorgang zu einem reflexiven Spiel, welches zu einer sowohl subjektiven als auch philosophischen Erforschung von Persönlichkeit führt.¹⁴⁹ Einer der markanten Unterschiede zwischen Pirandello und Fellini liegt darin, dass Pirandello den Prozess der Demaskierung seiner Figuren dazu nutzte, das zeitgenössische Bürgertum anzugreifen¹⁵⁰, während Fellini sein Figurenkonzept eher dazu verwendete, einen imaginären Kosmos zu schaffen, innerhalb dessen er die Vielschichtigkeit von Realitätserfassung erforscht. Außerdem lässt sich durch Fellinis vermehrte Verwendung von Zirkusmotiven, Tanz-Hallen, Kinos oder dem Karnevalesken sein wachsendes Interesse an einer künstlerischen und privaten Mythologie festmachen.¹⁵¹

Zur Verwendung einer privaten Mythologie gehört auch das künstlerische Spiel mit der eigenen Identität. So erfand Fellini sein gesamtes Leben neu: “I have invented myself entirely: a childhood, a personality, longings, dreams and memories, all in order to enable myself to tell them.”¹⁵² Das vermeintlich Autobiographische wurde von Fellini immer wieder als künstlerische Strategie genutzt, um ebenjene Mythologisierung der eigenen Person voranzutreiben. Auch die scheinbare Einflechtung von Persönlichem in seine Filmwerke wurde immer wieder vermutet und von Fellini nicht abgestritten.

Für den Episodenfilm „L' amore in città“ (IT 1953), der ein gefilmtes Magazin darstellt (so

¹⁴⁷ Vgl. Ebd. S. 73.

¹⁴⁸ Vgl. Ebd. S. 37.

¹⁴⁹ Vgl. Ebd. S. 74.

¹⁵⁰ Vgl. Ebd. S. 75.

¹⁵¹ Vgl. Ebd. S. 98.

¹⁵² Bondanella, Peter, *La Strada*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1987, S. 16.

wird der Film beispielsweise mit dem Cover des Magazins eingeführt), steuerte Fellini die fiktive Reportage „Agenzia matrimoniale“ bei. Das übergeordnete Thema der filmischen Beiträge von Cesare Zavattini (Initiator des Projekts), Michelangelo Antonioni, Carlo Lizzani, Federico Fellini, Alberto Lattuada, Francesco Maselli und Dino Risi drehte sich um die unterschiedlichen Formen und Problematiken von Liebe in der Stadt. In „L'amore in città“ werden bewusst Dokumentarisches und Fiktives, Reportage und künstlerische Inszenierung miteinander verschränkt. Deshalb wurden auch Laiendarsteller engagiert, die von ihren persönlichen Erlebnissen erzählten, wie beispielsweise in Antonionis Beitrag „Tentato suicidio“, in dem die Darsteller von Antonioni zu ihren Selbstmordversuchen interviewt werden.

Das Interessante an Fellinis Beitrag „Agenzia matrimoniale“ ist, dass Fellini seinen Film diametral zu Zavattis Wunsch von Wirklichkeitswiedergabe konzipierte. In „Agenzia matrimoniale“ wird ein Journalist mit der Reportage über Heiratsagenturen beauftragt. In einer Agentur spricht er als Kunde vor, der für einen Freund (der ein vermeintlicher Werwolf ist) eine Frau sucht. Der Journalist findet trotz der seltsamen Eigenschaften seines Freundes eine junge Frau, die ihn heiraten würde. Doch der Journalist kann seinen Auftrag nicht objektiv ausführen, da er, als er von der misslichen finanziellen Lage der jungen Frau hört, persönlich involviert wird. Letztendlich wird er die Frau mit seinem Wagen in der Stadt absetzen, ohne zu erfahren, dass alles eine erfundene Geschichte war und warum sie nun doch nicht seinen Freund kennenlernen wird.

An Stelle eines klassischen Voice-Overs lässt Fellini den Reporter aus einer vergangenen Perspektive von seinem Erlebnis in einer Mischung aus objektiver Berichterstattung und persönlichen Eindrücken berichten. Fellini bricht in „Agenzia matrimoniale“ bewusst mit der Erwartungshaltung, eine Wahrheit oder authentische Geschichte über Liebe in einer Großstadt vermitteln zu können.¹⁵³ An diesem Beispiel wird deutlich, wie sehr sich Fellini schon zu dieser Zeit von der neorealistischen Auffassung von Realitätswiedergabe und der neorealistischen Ästhetik entfernt hatte.

Fellinis Neuerungen oder Weiterführungen des Neorealismus bestanden insbesondere darin, einen anderen Realismusbegriff zu etablieren. Er selbst äußerte sich zu seiner generellen Auffassung von Realität folgendermaßen: „Realität ist ein schlechtes Wort. In einem gewissen Sinne ist alles realistisch. Ich sehe keinen Trennstrich zwischen der Vorstellung und der Wirklichkeit. Ich sehe viel Wirklichkeit in der Vorstellung.“¹⁵⁴

¹⁵³ Vgl. Bondanella, Peter, 1992, S. 100.

¹⁵⁴ Vgl. Strohm, Susanne, 1994, S. 52.

Fellini versuchte seinen Blick auf die Realität zu erweitern, indem er die Dinge unter der scheinbaren Oberfläche mit einbezog. Daraus resultierte eine geradezu metaphysische und transzendierende Anschauung von Wirklichkeit.¹⁵⁵

„Es gehört viel mehr zur Wirklichkeit, als das Auge wahrnimmt. Nehmen Sie beispielweise jede beliebige Landschaft. Sie hat ein greifbares, oberflächliches Aussehen und sie hat ein verborgenes, geheimnisvolles Spektralaussehen. Mich interessiert es, die Dinge hinter den Dingen zu zeigen, nicht einfach Mitteilungen über das zu machen, was man sieht.“¹⁵⁶

Fellini Betrachtungen von Wirklichkeit lassen die Grenzen zwischen objektiven Kategorisierungen von Wirklichkeit verschwimmen, da für ihn Wahrheit umso wahrer ist, je mehr sie erfunden wird.¹⁵⁷ Daran anknüpfend konstatierte er: „Die Dinge, die man zeigt, müssen nicht authentisch sein. Im Allgemeinen sind sie es besser nicht. Authentisch muß nur die innere Bewegung sein, die man beim Sehen und bei dem, was man ausdrückt, verspürt.“¹⁵⁸ Mit dieser sehr subjektiven und irrationalen Auffassung von Realität und ihrer Wiedergabe beginnt Fellini sich als Filmregisseur immer mehr von den eigentlichen Idealen des Neorealismus zu entfernen. Besonders der Film „La Strada“ (IT 1954), für den Fellini seinen ersten Oskar für den besten ausländischen Film erhielt, sollte die Grenze vom Neorealismus hin zu einer neuen Ästhetik markieren. Obwohl „La Strada“ noch einige Kategorien des Neorealismus erfüllt, wie beispielsweise den Einsatz von Laiendarstellern oder die provinzielle Szenerie mit originalen Schauplätzen, entwirft Fellini in seinem Roadmovie eine ganz eigene Ästhetik und Narration. Was „La Strada“ vom Programm der Neorealisten unterschied,¹⁵⁹ war unter anderem, dass zwar das Leben innerhalb der verarmten Gesellschaftsschicht gezeigt

¹⁵⁵ Vgl. Ebd. S. 59.

¹⁵⁶ Ebd. S. 59.

¹⁵⁷ Vgl. Ebd. S. 59.

¹⁵⁸ Ebd. S. 59.

¹⁵⁹ Die zeitgenössischen Meinungen zu *La Strada* waren sehr gespalten, so wurde der Film einerseits gefeiert und andererseits von einigen Neorealisten abgelehnt: „Man hat mir vorgeworfen, Zavatti vor allem, daß ich mich in „La Strada“ von der Wirklichkeit entfernt und in den Traum geflüchtet hätte. [...] Es ist das, was ich unter der Haut der Dinge und Menschen aufzeigen möchte, was man als unwirklich abtut. Man nennt das dann Vorliebe für das Mysterium. [...] Wenn Zavatti [...] von Mysterium spricht, so versteht er darunter poetisches Surrogat, mit dem ich die Wirklichkeit überzuckere und dabei das wahre Gesicht der Dinge verstecke. Für mich ist das Mysterium der Mensch, sind es die großen Linien seines Geisteslebens, die Liebe, das Heil, die Erlösung, die Fleischwerdung. [...]“ Fellini betrachtet sich zu diesem Zeitpunkt noch im Neorealismus verhaftet, wollte diesen jedoch um eine subjektive Mystifikation erweitern. „Ich halte mich für mindestens so neorealistisch oder neorealistischer als dogmatische Neorealist. [...] Was uns unterscheidet, ist gewiß, daß sie eine materialistische und ich eine spiritualistische Sicht der Welt habe.“ Ebd. S. 60.

Zavatti hatte auch schon mit seinem Film *L'amore in città* versucht, den Neorealismus um eine medienreflexive Ebene zu erweitern, war jedoch in seiner neuen Vorgehensweise weniger (besonders im Ausland) wahrgenommen worden als Fellini. Vgl. Ebd. S. 60.

wird, diese Armut aber nur äußere Kulisse bleibt und nicht innerhalb eines sozial-revolutionären Kontextes thematisiert wird.¹⁶⁰

In seinen filmischen Anfängen liegt bei Fellini die Überwindung ästhetischer Grenzen hauptsächlich in der Suche einer ersten Realitätserweiterung, wodurch er sich vom Neorealismus lösen sollte. In seinem Buch „Federico Fellini as Auteur. Seven Aspects of his Films“ weist John C. Stubbs darauf hin, dass Fellini den Zuschauer bewusst Verfremdungen aussetzt, um seinen Blick auf die Realität zu erneuern und zu erweitern.¹⁶¹ Um den genannten Verfremdungsprozess zu erreichen, spielt Fellini mit den Erwartungen der Zuschauer, die er immer wieder enttäuscht. Die von Fellini verwendeten Verfremdungen können vor allem in seinem Gebrauch der verschiedenen Körper-Grotesken gesehen werden.

2.2.2 Verrätselungen des Unbewussten – Der Traum in Fellinis Arbeiten

Während man die im vorangegangenen Kapitel beschriebene Phase in Fellinis Schaffen als ein Abarbeiten am und ein Sich-Loslösen vom Neorealismus bezeichnen kann,¹⁶² so lässt sich eine zweite, daran anschließende Phase erkennen, die von Traumbildern und der Beschäftigung mit dem Unbewussten geprägt ist. Diese zweite Phase, die sowohl Fellinis letztendliche Überwindung des Neorealismus als auch seine Konzeption eines körperbezogenen grotesken Realismus darstellt, kann auf die Bekanntschaft mit dem Psychoanalytiker Dr. Ernest Bernhard zurückgeführt werden, der ihm die Studien von Carl Gustav Jung nahebrachte. Für Fellini waren die Methoden von Jung, sich mit dem Unbewussten auseinanderzusetzen (wie beispielsweise seine Theorie zum „persönlichen Unbewussten“ und „kollektiven Unbewussten“¹⁶³), eher umsetzbar, als die Psychoanalyse Freuds, dessen Umgang mit dem Unbewussten Fellini als autoritär und dogmatisch empfand.¹⁶⁴

¹⁶⁰ Vgl. Ebd. S. 60.

¹⁶¹ Vgl. Stubbs, John Caldwell, *Federico Fellini as Auteur: seven Aspects of his Films*, Carbondale: Southern Illinois Univ. Press, 2006, S. 3.

¹⁶² Die Filme *La Strada* (1954), *Il Bidone* (1955) und *Le Notte di Cabiria* (1957) werden von dem Filmwissenschaftler Peter Bondanella als eine „trilogy of salvation or grace“ bezeichnet. Vgl. Bondanella, Peter, *A History of Italian Cinema*, New York: Continuum, 2009, S.146.

In ebenjenen Filmen ist eine stilistische Nähe von Fellini zum Neorealismus noch zu spüren, obwohl er auch anfang einen anderen Zugang zur Realität zu erproben, indem er nun das Transzendente mit einbezog und ein eigenes Figurenkabinett der Außenseiter und grotesken Typen aufzustellen begann. Bondanella zufolge erfahren die Hauptfiguren in der „trilogy of salvation or grace“ eine Läuterung und grundsätzlichen Wandel ihrer Persönlichkeit, die auf eine traditionelle katholische Lesart zurückführbar, ist. Vgl. Bondanella, Peter, 1992, S. 177.

¹⁶³ Jung hatte die Begriffe des Bewusstsein und des Unbewussten aus der Psychoanalyse von Freud übernommen und weiterentwickelt. Daher unterteilte er nun das Unbewusste in das persönliche Unbewusste und in das kollektive Unbewusste. Das kollektive Unbewusste ist nach Jung angeboren und kann nicht durch individuelle Erfahrungen erworben werden. In seiner Beschaffenheit setzt sich das kollektive Unbewusste aus Urbildern zusammen, die durch menschliche Denkmuster geprägt sind und dazu führen, dass es zu Ähnlichkeiten und

Dazu muss angemerkt werden, dass Jungs Studien zur „Archetypenlehre“ von einer Vielzahl von Künstlern in Europa und den USA (beispielsweise von Jackson Pollock, Willi Baumeister oder Marc Rothko) im Rahmen ihrer Kunst rezipiert wurden.¹⁶⁵ Der Grund für die intensive Auseinandersetzung der unterschiedlichen Künstler mit der Archetypenlehre kann darin gesehen werden, dass sich die Künstler durch ihre Arbeiten als eine Art Sprachrohr des Unbewussten und der Archetypen verstanden.

Demzufolge sahen sie ihre künstlerischen Werke als Ausdruck oder Projektionsfläche von kollektiven Mythen und menschlichen Erfahrungen.¹⁶⁶ Es ist aufschlussreich, Fellinis filmische Werke auch unter diesem Fokus zu betrachten, da sich sein Interesse an kollektiven Mythen und einer persönlichen Mythologie durch sein gesamtes Werk zieht. Dementsprechend fällt eine hyperbolische Leiblichkeit auf, die er immer wieder bei seinen weiblichen Filmfiguren betonte. Diese Frauentypen tauchen unter anderem in den Träumen und Erinnerungen der Protagonisten auf: Sie sind Kinderfrauen, Geliebte, Mütter, Ehefrauen sowie Schamaninnen und stellen in ihrer körperlichen Präsenz entweder sexuelle Bedrohung, mütterlichen Schutz oder das Objekt sexueller Begierden dar. Der sogenannte Mutterarchetypus nach Jung vereint die gegensätzlichen Eigenschaften einer liebenden und einer schrecklichen Mutter. So kann dieser ambivalente Archetyp zum einen „das Gütige, Hegende, Tragende, Wachstum-, Fruchtbarkeit- und Nahrungsspendende; die Stätte der magischen Verwandlung, der Wiedergeburt“ und zum anderen „[...], das Finstere, der Abgrund, die Totenwelt, das Verschlingende, Verführende und Vergiftende, das Angsterregende und Unentrinnbare“ enthalten.¹⁶⁷ Der Mutterarchetypus tritt in verschiedenen Formen auf: unter anderem als persönliche Mutter, Großmutter, Stief- und Schwiegermutter, als Amme und Kinderfrau, als Ahnfrau und als die weiße Frau.¹⁶⁸ Als wesentliche Charakteristika des Archetypen nennt Jung „das Mütterliche“ und „die magische Autorität des Weiblichen“.¹⁶⁹ Es kann also davon ausgegangen werden, dass die vielen verschiedenen Frauentypen, die immer auch durch eine

Gleichheiten in der menschlichen Erfahrung und der kreativen Imagination kommt. Jene Urbilder wurden von Jung als Archetypen bezeichnet. Jung ging folglich davon aus, dass die Archetypen die menschliche Erfahrung (Geburt, Tod, Beziehungen oder Mutterschaft) insoweit beeinflussen, dass sie in verschiedenen Zeiten und Kulturen immer wieder die gleichen Bilder hervorbringen. Als Beleg für seine Archetypenlehre dienten Jung die von ihm analysierten Träume seiner Patienten und die sich wiederholenden Motive aus der Mythologie. Vgl. Tepe, Peter/ Thorsten Bachmann (Hg.), *Mythos No. 1 - Mythen in der Kunst*. Mythos Bd. 1 Fächerübergreifendes Forum für Mythosforschung, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004, S. 28.

¹⁶⁴Vgl. Bondanella, Peter, 1992, S. 152.

¹⁶⁵ Vgl. Tepe, Peter/ Thorsten Bachmann, 2004, S. 28.

¹⁶⁶ Vgl. Ebd. S. 28.

¹⁶⁷ Vgl. Jung, C. G., *Gesammelte Werke. Neunter Band. Erster Halbband*, Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1976, S. 97.

¹⁶⁸ Vgl. Ebd. S. 96.

¹⁶⁹ Vgl. Ebd. S. 97.

groteske Körperlichkeit miteinander verbunden sind, Fellinis filmische Interpretation des Mutterarchetypus ist.

Mit *La dolce vita* (1960) begann Fellini nun innerhalb seiner Filme das Verhältnis von Traum und Wirklichkeit verstärkt zu thematisieren und sich immer mehr von der mimetischen Wiedergabe von Realität zu entfernen.¹⁷⁰ Das Selbstreflexive von Fellinis Filmen trat nun verstärkt in den Vordergrund, was sich insbesondere durch innerfilmische Verweise, Zitate und der daraus resultierenden filmischen Reflexion über das eigene Medium äußerte.

In den Gesprächen mit Bernhard ging Fellini seinem Unbewussten in Form seiner Träume und Fantasien nach und wurde sich über den kreativen Motor seiner eigenen Fantasie bewusst.

„It was like the sight of unknown landscapes, like the discovery of a new way of looking at life; a chance of making use of its experiences in a braver and bigger way, of recovering all kinds of energies, all kinds of things, buried under the rubble of fears, lack of awareness, neglected wound. What I admire most ardently in Jung is the fact that he found a meeting place between science and magic, between reason and fantasy. He has allowed us to go through life abandoning ourselves to the lure of mystery, with the comfort of knowing that it could be assimilated by reason.“¹⁷¹

Fellini hatte schon in Bezug auf „La Strada“ darauf aufmerksam gemacht, dass er zwischen seiner persönlichen Vorstellungskraft und der Realität keine Grenze ziehen würde. Durch die Beschäftigung mit Jung gelang es Fellini, seine Imagination produktiver in eine Bildsprache zu übersetzen. Mithilfe der symbolischen Bildsprache, die Fellini anfang zu kreieren, wollte er eine Ausdrucksform des Unbewussten finden, um mit dem Publikum zu kommunizieren.¹⁷²

Filme von Fellini, in denen das Unbewusste in Form von Träumen immer wieder thematisiert wird, sind unter anderem: „Boccaccio 70 – Le tentazioni del dottor Antonio“ (1962), „8 ½“ (1963) oder „Giulietta degli spiriti“ (1965). Beispielsweise beginnt in „8 ½“ die erste Szene mit einem Traum des Protagonisten Guido Anselmi. Durch ebenjenen beklemmenden Traum werden die Zuschauer sofort mit dem Unbewussten von Anselmi konfrontiert. Dieser ist eingesperrt in einem Auto, aus dem er, umgeben von skurrilen Menschen (darunter Anselmis Geliebte), deren Handlungen er nicht deuten kann, zu entkommen versucht. Zusätzlich

¹⁷⁰Vgl. Bondanella, Peter, 1992, S. 150-151.

¹⁷¹ Ebd S. 152.

¹⁷² Vgl. Ebd. S. 152.

verwendete Fellini das Motiv des Fliegens und des anschließenden Abstürzens, das Anselmi aus seinem Traum aufschrecken lässt. In der ersten Minute von Anselmi Traums wandert der Blick der wackeligen Handkamera umher und kommt immer wieder, mitten in der Bewegung, zum Stillstand. An dieser Stelle verweist die Kameraarbeit auf ihren eigenen konstruierten Blick und reflektiert damit über ihr eigenes Medium.

Ein weiterer Film, in dem das Unbewusste als Handlungsträger und visuelles Motiv ein zentrales Element darstellt, ist in „Giulietta degli spiriti“. Die Hauptfigur Giulietta Boldrini wird als einsame und gelangweilte Hausfrau gezeigt, die, umgeben von unzähligen skurrilen und bizarren Personen, die sich aus einer Mischung von Zirkus- und Variété-Figuren zusammensetzten, in ihrer einsamen Verzweiflung immer weniger zwischen ihren erträumten Figuren und Stimmen und der eigentlichen Realität unterscheiden kann.

Auf diese Weise wird auch der Zuschauer in die Irre geführt, da selbst die nächsten Freunde und die Familie von Giulietta Boldrini märchenhafte und zirkensische Gestalten darstellen. Durch das Übersinnliche in Form der Séancen, an denen Boldrini teilnimmt, wird der Film um eine zusätzliche Ebene des Transzendentalen erweitert.

Es ist außerdem erwähnenswert, dass „Giulietta degli spiriti“ Fellinis erster Film war, den er in Farbe drehte. Eigentlich war er der Meinung, Schwarz und Weiß seien die einzigen Farben, die für seine Filme funktionieren könnten. Fellini zufolge, lässt der Schwarzweißfilm Raum für die Fantasie des Zuschauers, während der Farbfilm mit seiner Überdeutlichkeit die Vorstellungskraft der Zuschauer, begrenzt. Zusätzlich beschreibt Fellini in einem Interview von 1966 mit Irving R. Levine die technischen Problematiken, die sich mit der Verwendung von Farbfilm auftun. Dabei betont er besonders die Schwierigkeit, Farbe in Bewegung durch ein Kameraauge darzustellen, da es bei diesem Vorgang sehr kompliziert sei, die Lichtverhältnisse zu kontrollieren, um die Farben nicht zu verfälschen.¹⁷³

Der Entschluss, den Film „Giulietta degli spiriti“ in Farbe zu drehen (genauso wie all seine darauffolgenden Filme), kann wiederum in Fellinis vertieftem Interesse am Unbewussten, der Traum-Analyse von Jung und Fellinis daraus entstanden persönlichen Traumnotizbüchern verortet werden.¹⁷⁴

Die Realitätserweiterung, die Fellini in seinen Filmen durch das Unbewusste und Metaphysische vornahm, bezog sich demnach nicht nur auf die inhaltliche, sondern auch auf die formale Ebene seiner Filme.

¹⁷³ Vgl. Fellini, Federico/Bert Cardullo, 2006, S. 64-65.

¹⁷⁴ Vgl. Bondanella, Peter, 1992, S. 299.

„Nevertheless I have made “Giulietta” in color because it is a story to which color, regardless of the conditioning and profound disappointments, adds a certain restlessness, certain oblique atmospheres. The film is a big dream, and color is a part of the language of dreams.”¹⁷⁵

Aufgrund der fruchtbaren Sitzungen mit Bernhard und dem Studium von Jungs Arbeit entstanden als Resultat seiner kreativen Auseinandersetzung mit dem eigenen Unbewussten und dem „kollektiven Unbewussten“ Fellinis schon erwähnte Traumnotizbücher. Seine Zeichnungen fertigte Fellini in Farbe an und versah sie mit Überschriften, um sie besser klassifizieren zu können. John Stubbs vermutet, dass Fellini vor allem in Anlehnung an Jungs Therapiesitzungen begann, seine Träume zu sammeln.¹⁷⁶

Innerhalb seiner Therapiesitzungen forderte Jung seine Patienten des Öfteren auf, Schlüsselbilder aus ihren Träumen und Erinnerungen zu beschreiben oder zu malen. Anhand der Berichte seiner Patienten versuchte Jung nun Analogien zu verschiedenen Mythen, Volksmärchen und Kunstwerken aus den unterschiedlichsten Kulturen herzustellen (die Archetypen).¹⁷⁷

Es kann demnach ein direkter Zusammenhang mit Fellinis Traumnotizbüchern und Jungs Therapiearbeit gesehen werden. Auch die Abkehr vom Schwarzweißfilm hin zum Farbfilm lässt sich unter anderem in Fellinis „farbigen“ Traumskizzen nachvollziehen.

Daran anschließend muss noch ergänzt werden, dass sich Fellinis Traumnotizbücher vordergründig aus Skizzen zusammensetzten, die er mit kurzen Texten kombinierte. Wie schon angemerkt, hatte Fellini als Karikaturist gearbeitet. Die verschiedenen Aufzeichnungen, die Fellini für seine Filme oder seine Traumnotizbücher machte, können in einer karikaturistischen Tradition gesehen werden. Mit einfachen Linien hingeworfen, in Verbindung mit ein paar geschriebenen Zeilen, schuf Fellini humoristische und satirische Zeichnungen und sammelte auf diese Weise kuriose Figuren und Ideen für seine Filme.

2.2.3 Traumarchitekturen

Die Auseinandersetzung mit seinem Unbewussten äußerte sich bei Fellini, wie schon angemerkt, nicht nur durch den Inhalt seiner Filme, sondern auch durch ihre Form.

¹⁷⁵ Vgl. Fellini, Federico/Bert Cardullo, 2006, S. 65.

¹⁷⁶ Es ist jedoch nicht bekannt, ob Fellini seine Traum-Zeichnungen in den Sitzungen mit Bernhard analysierte. Vgl. Stubbs, John Caldwell, 2006, S. 44.

¹⁷⁷ Vgl. Ebd. S. 44.

Fellinis Filme, die er fast ausnahmslos in Rom und der Cinecittà drehte, widmen sich wiederholt dem Leben auf der Straße.¹⁷⁸ So wird das Urbane in seinen Filmen durch die Straßen, die öffentlichen Plätze, die Architektur, die Monumente in Rom oder den künstlichen städtischen Kulissen in Cinecittà immer wieder in den Vordergrund gerückt. Als Beispiel dafür kann der Film „La notte di Cabiria“ genannt werden, dessen Handlung zum größten Teil in den nächtlichen Straßen von Rom spielt, da diese den Arbeitsplatz der Prostituierten Cabiria darstellen.

Ferner schuf Fellini regelrechte Traum-Architekturen, die durch ihren Pappmaché-Charakter auf ihre eigene Künstlichkeit verweisen. Derlei Traumarchitekturen, die bei Fellini auch stark mit Erinnerungen oder Träumen verknüpft sind, findet man u. a. in „8 ½“:

Eine der Erinnerungen von Guido Anselmi, hervorgerufen durch das aus seiner Kindheit stammende Kunstwort „Asa Nisi Masa“¹⁷⁹, zeigt das große karge Haus seiner Kindheitstage. Die Sequenz vermittelt auf eindrückliche Weise die Wirkung, die Fellini mit seinen Traumarchitekturen hervorruft: Zu sehen ist der große offene Hof eines Hauses



Abb.1. „8 ½“ Min 41:28.

am Abend. Einzige natürliche Beleuchtungsquellen scheinen die Kerzen im unteren rechten Vordergrund zu sein und ein Kaminfeuer, das links im Hintergrund zu sehen ist. Des Weiteren wird das Bild durch verschiedene geometrische Formen unterteilt, wie den Rahmen eines Bildes im rechten Vordergrund, den Dachbalken, die Häuserwand, die Wäscheleinen und die verschiedenen Licht- und Schattenwürfe. Besonders die im Mittel- und Hintergrund aufgehängten weißen Tücher, die Teile des Raums verdecken, geben dem Bild eine traumartige und unwirkliche Atmosphäre. In seinen reduzierten Formen, den verlassen Räumen und dem Spiel mit Licht und Schatten erinnert Fellinis Traumarchitektur unter anderem an die Bilder des italienischen Malers Giorgio de Chirico, der ein Hauptvertreter der „Pittura metafisica“ war und als ein Vorreiter des Surrealismus angesehen wird.¹⁸⁰

¹⁷⁸ Vgl. Töteberg, Michael, 1989, S. 46.

¹⁷⁹ In der Fachliteratur wird angenommen, dass Asa Nisi Masa auf das Wort Anima von Jung verweist. Anima ist bei Jung das innere Urbild einer Frau, das jeder Mann in seinem Unterbewusstsein mit sich trägt.

¹⁸⁰ Die Vertreter der Pittura metafisica wollten durch ihre Malerei u. a. das Rätselhafte und Metaphysische, welche sich hinter den sichtbaren Objekten verbergen, darstellen. In dem Sinne suchten auch diese Künstler (De Chirico oder Carlo Carrà) nach einer Realitätserweiterung durch ihre Kunst. Fellini, den ebenso transzendente

Eine der eindrucklichsten Traumarchitekturen, die Fellini in seinen Film „8 ½“ schuf, ist das Setting, auf dem für Guido Anselmi Film (der eigentlich gar nicht existiert) ein riesiges utopisches Bauwerk errichtet wird, welches Anselmi am Ende des Films mit in seine Fantasien und Träume einbezieht.



Abb.2: „8 ½“ Min: 2:02:41

Ebenfalls kann auf den Film „La città delle donne“ (1980) hingewiesen werden, dessen Handlung hauptsächlich aus mehreren ineinander verschachtelten Träumen des Protagonisten Snàporaz zu bestehen scheint. Hinsichtlich einer Traumarchitektur kann unter anderem eine Szene genannt werden, in der Snàporaz unter seinem Bett einen Durchgang



Abb. 3: „La città delle donne“ Min. 1:44:27

zu einem Jahrmarktähnlichen Ort findet, der mit einer Rutsche und hell erleuchteten Karussellen bestückt ist. Im Vordergrund finden sich in Frack und Zylinder gekleidet, drei ältere Herren, die in einem sich drehenden tassenförmigen Objekt sitzen.

Weitere Filme, in denen die Topographie der Stadt nicht nur als Kulisse, sondern auch als ein Handlungsträger eingesetzt wird, sind beispielsweise „La dolce vita“ (1960) oder „Roma“ (1972). So verbildlichte Fellini mit „Roma“ vermeintliche Erinnerungen und Erfahrungen mit der Stadt Rom im Zusammenspiel mit inszenierten Reportagen und semi-dokumentarischen Berichten (wie beispielsweise mit archäologischen Ausgrabungen).

Die Struktur von „Roma“ ist in verschiedene Episoden untergliedert, die in ihrer Zusammensetzung keiner feststehenden Ordnung folgen. William Van Watson beschreibt in dem Sammelband „Federico Fellini: Contemporary Perspectives“, dass Fellini sich in der Strukturierung seiner Filme (ab 1960) an der Psychoanalyse orientierte, in der angenommen

und rätselhafte Vorgänge hinter der materiellen Fassade interessierten (was sich unter anderem in seinen Traumarchitekturen niederschlägt), kann aus diesem Grund in Zusammenhang mit den Künstlern der Pittura metafisica betrachtet werden.

wird, dass sich das Unbewusste einer zeitlichen Chronologie entzieht.¹⁸¹ Dahingehend konstatierte Fellini: "I no longer succeed in distinguishing past, present and future."¹⁸²

In den sehr unterschiedlichen Episoden von „Roma“ ist das stringentste Bindeglied des Films der urbane Raum von Rom. Demzufolge könnte die Stadt Rom als der eigentliche Protagonist bezeichnet werden, die sich in ihrer Authentizität jedoch als zweideutig erweist, da der gesamte Film fast vollständig in der Cinecittà gedreht wurde. Folglich wurden unter anderem Bauten wie das Colosseum, die römische Autobahn und das Varieté in der Cinecittà nachkonstruiert.¹⁸³

Neben den vielen Verweisen auf die scheinbar persönliche Vergangenheit Fellinis wird in „Roma“ auch immer wieder auf die kollektive Vergangenheit der Stadt, durch bestimmte Architekturen oder vermeintliche historische Ereignisse, hingedeutet. Auf diesem Weg hinterfragt Fellini die Grenzlinie zwischen Wahrheit und Fiktion in der persönlichen und der kollektiven Erinnerung.

2.2.4 Das Unbewusste und die offene Form im Film

Im Hinblick auf seine fortschreitende Beschäftigung mit dem Unbewussten muss noch explizierter auf den formalen Wandel in Fellinis Schaffen hingewiesen werden. Jener Wandel vollzog sich in seinen Filmen von einer geschlossenen klassischen Erzählform hin zu einer offenen Form, wie beispielsweise in dem erwähnten Film „Roma“.

John C. Stubbs macht hinsichtlich des Zusammenhangs der offenen filmischen Form mit Fellinis Arbeit auf Umberto Ecos Studie „Opera aperta“ (1962) aufmerksam. Darin führt Eco Werke barocker und moderner Musik sowie unter anderem James Joyces „Finnegans Wake“ an, um auf die zentrale Position des Zuschauers hinzuweisen, dem bei Werken der offenen Form eine aktive Rolle des Performers zukommt, wenn es um die Herstellung von Sinn geht.¹⁸⁴ Die verstärkte Einbeziehung des Unbewussten, das in Form von Träumen und Erinnerungen in Fellinis Filmen immer wieder den Handlungsverlauf überlagert oder durchbricht, kann als ein Indikator für die Erzeugung einer komplexen offenen Form verstanden werden.

Leo Braudy schreibt in seiner Arbeit "The World in a Frame. What We See in Films" von 1976:

¹⁸¹ Vgl. Burke, Frank (Hg.), *Federico Fellini: contemporary perspectives*, Toronto [u. a.] : University of Toronto Press, 2002, S. 74.

¹⁸² Ebd. S. 74.

¹⁸³ Vgl. Bondanella, Peter, 2009, S. 298.

¹⁸⁴ Stubbs, John Caldwell, 2006, S. 4.

“In a closed film the world of the film is the only thing that exists; everything within it has its place in the plot of the film - every object, every character, every gesture, every action. In an open film the world of the film is a momentary frame around an ongoing reality. The objects and the characters in the film existed before the camera focused on them and they will exist after the film over. They achieve their significance or interest within the story of the film, but, unlike the objects and the people in a closed film, the story of the open film does not exhaust the meaning of what it contains.”¹⁸⁵

Das Kino kann dementsprechend in zwei prägnante Motive, nämlich in das Fenster und seinen Rahmen unterteilt werden. Während das Fenster für eine Transparenz steht, verweist der Rahmen zugleich auf die Grenzen der Illusion und auf das ästhetische Konstrukt.¹⁸⁶ In diesem Zusammenhang kann das Fenster für die offene filmische Form stehen, während der Rahmen wiederum der geschlossenen filmischen Form zugeordnet werden kann.

Als Beispiele für die geschlossene Form können klassische Hollywood-Filme genannt werden, wie beispielsweise der Film „Casablanca“ (1942), in denen ein Konflikt in den ersten Minuten eingeführt wird. Dieser Konflikt wird dann im Laufe der Handlung weiterentwickelt, um am Ende gelöst zu werden. Ein anderes Beispiele für die geschlossene Form sind Filme, in denen der Hauptcharakter am Anfang eines Films vorgestellt wird und dann im Laufe der Handlung eine Menge Hürden bestehen muss, die am Ende beispielsweise zu einer Läuterung führen.¹⁸⁷ Zudem wird in diesem klassischen Modell des Geschichtenerzählens versucht eine perfekte Illusion herzustellen, die jedoch nur innerhalb des Films existiert. Ziel der geschlossenen filmischen Form ist es außerdem, ihre Machart zu verschleiern, um die Illusion aufrechtzuerhalten.

Die offene Form dagegen charakterisiert der ständige Verweis auf die Welt außerhalb des Filmgeschehens, indem beispielsweise die eigene Künstlichkeit transparent gemacht wird. Jenes hat Fellini in seinen Filmen auch überdeutlich betont. Demnach stellte er die Künstlichkeit der Cinecittà Kulissen aus, wie unter anderem in dem Film „Amarcord“ (1973), insbesondere in der Szene, als die Bewohner der Stadt auf das Meer zusteuern, um gemeinsam das Vorüberziehen des gigantischen Kreuzfahrtschiffes *Rex* abzuwarten. So besteht das Meer am Abend zeitweilig aus dunkler Plastikfolie. Noch extremer wird die Künstlichkeit in den Filmen „Satyricon“ (1969) und „Casanova“ (1976) sichtbar gemacht. Das Kulissen- und Theaterhafte ist vor allem in „Satyricon“ vertreten, indem Gebäude in ihrer Ausführung

¹⁸⁵ Baudry, Leo, *The World in a Frame*, Garden City, New York: Anchor Press/Doubleday, 1976, S. 44.-47.

¹⁸⁶ Elsaesser, Thomas/Malte Hagener: *Filmtheorie, zur Einführung*, Hamburg: Junius, 2007, S.24

¹⁸⁷ Stubbs, John Caldwell, 2006, S. 5.

oftmals nur angedeutet sind und erst durch das Spiel der Schauspieler belebt werden. Daher scheinen die Kulissen und sogar das Spiel der Schauspieler auf metaphorische Zeichen reduziert und dadurch stilisiert zu sein.

Innerhalb des Films „Casanova“ kann auf jene Szene aufmerksam gemacht werden, in der sich Casanova zu einem Rendezvous mit der Nonne Maddalena auf einer Insel trifft. Auf dem Bild ist im linken Vordergrund die dunkle Rückenansicht der Nonne zu sehen, wie sie mit ihrem Boot auf die Insel zusteuert. Im Mittelpunkt des Bildes befindet sich die kleine Insel, auf der Casanova ihr zuwinkend steht. Das Meer, das sich zwischen ihnen befindet, besteht abermals aus dem Wellengang nachempfundener schwarzer Plastikfolie. Insgesamt wirkt das Sequenzbild wie ein Gemälde. Die winzige Insel mit den dunklen Schattenrissen eines Hauses, den zwei



Abb. 4: „Il Casanova di Federico Fellini“ Min. 07:04.



Abb. 5: „Die Toteninsel“

Zypressen und Casanova, der im weißen Gewand der Nonne Lichtzeichen gibt, wirkt wie gemalt. Durch die gesamte Szenerie ergeben sich surreale, morbide und mythische Assoziationen, die an das Gemälde „Die Toteninsel“ des Symbolisten Arnold Böcklin erinnern lassen.

Als ein weiteres Merkmal der offenen Filmform kann die Fragmentierung genannt werden, wodurch der Film nicht in sich geschlossen ist und somit der Eindruck entsteht, die Handlung würde auch über den Rahmen des Films hinaus existieren.¹⁸⁸ Bei Fellini wird schon in seinen

¹⁸⁸ Als Vorreiter für die offene Form gilt unter anderem der sowjetische Filmmacher Sergej Eisenstein, der die intellektuelle Montagetechnik (Attraktionsmontage) für seine Filme (wie Oktober oder Streik) erfand. Indes sollte er vor allem Autorenfilmer, wie Jean-Luc Godard (Nouvelle Vague) beeinflussen, der einige von Eisensteins Ideen zur Montagetechnik in seine Werke mitaufnahm. Auch Godard entwickelte eine neue Form der Erzähltechnik: durch die Betonung von Bruchstellen und dem Spiel mit Widersprüchen gelingt es ihm, die Prozesshaftigkeit des Denkens sichtbar zu machen. Anhand dieser sehr offenen Form und Struktur der Bilder wird der Zuschauer in die Handlung mit einbezogen und zum Mitdenken angeregt. Dadurch ist es die Aufgabe

ersten filmischen Werken eine Tendenz zur offenen Form deutlich. So sind seine Filme oft episodisch angelegt, wie beispielsweise „La notte di Cabiria“. In seiner Struktur lässt sich der Film in 5 Episoden unterteilen: 1. Die Episode mit Giorgio, 2. die Nacht mit dem berühmten Schauspieler, 3. die Pilgerfahrt zum Heiligengrab, 4. der Vaudeville Auftritt und 5. die Geschichte mit Oskar.¹⁸⁹ All diese Episoden scheinen in sich geschlossene Geschichten zu sein, die jedoch innerhalb des Films beliebig variierbar sind, während der Anfang und das Ende dem Film eine feste Rahmung geben.

In Fellinis späteren Filmen, angefangen mit „La dolce vita“, „8 1/2“ oder „Roma“, erarbeitet Fellini immer komplexere Erzählweisen. Folglich erzählt „8 1/2“ vordergründig die Geschichte eines Regisseurs in einer Sinnkrise und eines Films, der nicht existiert. Doch neben dieser Geschichte ist vor allem die ungewöhnliche Narration ein Indiz für den Metafilm¹⁹⁰. Was bei „8 1/2“ am markantesten hervortritt, sind die Träume, Fantasien und Erinnerungen des Protagonisten, die immer wieder die vermeintliche Wirklichkeit überlagern und durchbrechen. Der Metafilm und die offene Filmform stehen somit in direktem Zusammenhang mit der Entwicklung von Fellinis Autorschaft, die wiederum an den immer deutlicher hervortretenden grotesken Realismus in seinen Werken gekoppelt ist.

2.3. Fellinis Archäologien des Grotesken

Als Indikator für diese persönliche Filmsprache muss sein Entwurf eines Typenkabinetts, das sich vor allem durch einen körperbezogenen grotesken Realismus auszeichnet, betrachtet werden. Dabei steht die enge Verbindung dieses Typenkabinetts mit Fellinis Interesse an gesellschaftlichen Ritualen und volkstümlichen Traditionen immer im Vordergrund.

Schon in Fellinis filmischen Anfängen zeichnete sich mit „Luci del varietà“ (1950), „La Strada“ (1954) oder „Le notti di Cabiria“ (1957) ein bestimmtes Figurenrepertoire ab. So stehen am Anfang seiner Karriere oft Figuren vom Rande der Gesellschaft im Zentrum: Betrüger („Il bidone“, 1955), Prostituierte („La notte di cabiria“, 1957) oder Fahrendes Volk („Luci del varietà“, 1950, „La Strada“, 1954). Mit „La dolce vita“ sollte jedoch sein Fokus auf

des Zuschauers, die Lücken und Bruchstellen im Film weiter und zu Ende zu denken. Vgl. Vogt, Guntram (Hg.), *Godard und die Folgen*, Marburg: Schüren, 2003, S. 34

¹⁸⁹ Stubbs, John Caldwell, 2006, S. 13.

¹⁹⁰ Der Metafilm beschreibt ein selbstreflexives Kino, das sich mit dem persönlichen Schaffensprozess, den Fragen zum eigenen Medium und den filmischen Seherfahrungen auseinandersetzt. Vgl. Filmstelle VSETH (Hg.), *Bernardo, Bertolucci; Woody Allen; Metafilm; Das Gespenst: Prozess um einen Film*, Filmstelle VSETH : Zürich, 1985, S. 143.

ein bestimmtes Figurenpersonal erweitert werden, da nun ein Journalist und sein exzessives und sinnentleertes Leben im Vordergrund standen.

Fellinis Konzentration auf unterschiedlichste Motive speist sich zum einen, aus seiner Auseinandersetzung mit der Psychoanalyse und dem Unbewussten und zum anderen aus seinem Interesse an den traditionellen Ritualen der westlichen (insbesondere der italienischen) Gesellschaft, wie etwa den Volksfesten, dem Zirkus, dem Variété, den Prozessionen oder der Liturgie der katholischen Kirche. Diesbezüglich resümierte Fellini in einem Interview von 1983:

„Ich glaube, daß sich mit der Entmystifizierung der Rituale und der Abwertung des Zeremoniells auch die Beziehung zu uns und dem Leben verschlechtert hat. All die Rituale in unserem Leben wie Taufe, Hochzeit, Beerdigung, Erstkommunion, Weihnachten, Abitur, Geburtstag, einfach alle haben ihren Symbolcharakter eingebüßt. [...] Ritus und Zeremonie sind eine vermittelnde Darstellung, eine ungefährlichere Art und Weise, in Kontakt zur Realität zu treten.“¹⁹¹

Zu den erwähnten traditionellen Formen gehören auch die „commedia dell’arte“ und das „avanspettacolo“, von denen in der Literatur angenommen wird, dass sie Fellinis Typendarstellung beeinflusst haben. Hinsichtlich Fellinis Konzentration auf die in der italienischen Gesellschaft tief verwurzelten Rituale und Bräuche muss abermals auf Fellinis Beschäftigung als Karikaturist verwiesen werden: Seine Ideen und Träume, die er später in Filmmaterial verwandeln sollte, hielt er mithilfe seiner karikaturhaften Zeichnungen in Verbindung mit kurzen Texten fest. Er übertrug auch das karikaturhafte Wesen seiner Zeichnungen auf die Charaktere in seinen Filmen, die er in humorvoller und überspitzter Weise darstellte.

¹⁹¹Tornabuoni, Lietta/Tullio Kezich, „Federico Fellini. E la nave va. Der absurde Wunsch nach einer Katastrophe“, *Tintenfass. Das Magazin für den überforderten Intellektuellen* Nr. 9., Zürich: Diogenes Verlag, 1983, S. 217.

Dementsprechend kann auf folgende Abbildung verwiesen werden, die eine Skizze zu Fellinis Hauptfigur Casanova zeigt: Casanova ist in einer Profilsansicht dargestellt, einfache Linien geben der Figur ihre Kontur. Das Karikaturhafte tritt hier primär durch die starke Überbetonung der Akren wie Nase, Kinn oder Lippen hervor.

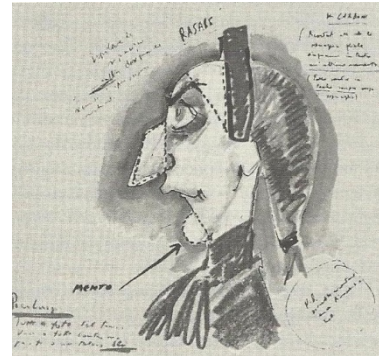


Abb. 4 Fellinis Skizze von Casanovas Profil

Als ein frühes Beispiel für eine von Fellinis Zeichnungen zu seinen Filmen kann eine Skizze für seinen Film „La Strada“ dienen: Auch dieses Bild von der Hauptfigur Gelsomina ist in seiner Ausführung sehr schlicht gehalten. Während jedoch bei der Casanova-Zeichnung bestimmte Gesichtszüge insofern übertrieben dargestellt sind, als sie grotesk und lächerlich wirken, wurde die überspitzte Darstellung von Gelsomina (beispielsweise durch ihre großen Augen oder den lachenden Mund) vielmehr dafür verwendet, um auf ihren unschuldigen und naiven Charakter zu verweisen.



Abb. 5. Fellinis Zeichnung von Gelsomina

Um noch kurz auf die vielfältigen Figuren in Fellinis Filmen zu sprechen zu kommen, soll der direkte Zusammenhang zwischen den karikaturartigen Typen und Fellinis Interesse an gesellschaftlichen Ritualen und volkstümlichen Traditionen untersucht werden. Die karikierte und persiflierte Darstellung von gesellschaftlichen Typen und deren Bräuchen äußert sich bei Fellini vornehmlich durch die Wiedergabe von kirchlichen oder profanen Prozessionen, gemeinschaftlichen Bräuchen in der Familie (insbesondere des Essens), gesellschaftlichen Ritualen, wie beispielsweise dem Zusammenrotten auf öffentlichen Plätzen, von Populärkultur wie Zirkus und Varieté oder dem folkloristischen Jahrmarkt.

Ferner tauchen schon in Fellinis Frühwerken, wie „Lo Sceicco bianco“, „La notte di Cabiria“ oder „La Strada“ profane, meistens jedoch kirchliche Prozessionen auf. So rennt der Protagonist Ivan in „Lo sceicco bianco“ auf einer öffentlichen Straße in eine Blaskapelle, die ihn, da er sehr in Eile ist, aufhält. In „La notte di Cabiria“ ist es die kirchliche Prozession, die Cabiria zurück zu ihrem Glauben bringt. Und in „La Strada“ gerät Gelsomina im Treiben der Stadt Rom in eine kirchliche Prozession, in deren Verlauf sie von der Menschenmenge mitgerissen wird. Das gemeinsame familiäre Essen findet sich unter anderem in Filmen wie

„Luci del Varietà“, „Roma“ oder „Amarcord“, in denen die Gemeinschaft oder Familie eine zentrale Funktion einnimmt.

Fellini lässt seine Filmfiguren immer wieder aufgrund der Konfrontation mit Riten, wie Hochzeiten oder Prozessionen innehalten. Sie erfahren durch die aufgeladenen Rituale eine Läuterung und werden von ihrer urtümlichen Stimmung angezogen, genauso wie sie befremdlich über Prozessionen stolpern oder in ihnen als Teilnehmer aufgehen.

2.3.1 Zirkuspersonal

Fellinis erster Film „Luci del varietà“, der in Co-Regie mit Alberto Lattuada entstand, handelt von einer umherziehenden Schauspieltruppe, die versucht, ihren Lebensunterhalt durch Engagements in Varietés und Kleinkunsttheatern zu bestreiten. Das Schausteller-Milieu, das Fellini für seinen ersten Film wählte, zieht sich durch sein gesamtes filmisches Werk. Die Fokussierung auf skurrile Haupt- und Nebenfiguren hatte insofern seinen Beginn mit „Luci del varietà“. Es kann jedoch auch festgestellt werden, dass die sehr starke Überzeichnung und die damit einhergehende Hervorhebung einzelner Figuren sich erst im Verlauf von Fellinis Arbeiten immer deutlicher bemerkbar macht. Ähnliches kann in „La Strada“ mit seinen beiden Hauptfiguren Gelsomina und Zampanò beobachtet werden. Denn „La Strada“ spielt zwar im Zirkusmilieu, doch die Figuren tragen noch keine überdeutlichen karikaturistischen Züge, und es kommen weder die verschiedenen Hybridformen aus Hoch- und Populärkultur, noch die komplexe Form des Metafilms oder eine offene Erzählform zum Einsatz,¹⁹² die Fellini erst im Laufe seiner späteren Filme stärker herausarbeiten sollte.

Ein weiterer Film, der sich hauptsächlich auf das Zirkusmilieu beschränkt, der jedoch im Gegensatz zu „La Strada“ kein stringent erzähltes Melodrama ist, sondern sich durch eine Verbindung von Fiktionalem und Semidokumentarischem als Metafilm ausweist, ist „Il Clowns“ (1970). In „Il Clowns“ verknüpft Fellini seine vermeintlichen Kindheitserinnerungen im Zirkus mit seinem späteren Forschen nach den alternden Clown-Heroen. Das beständige Scheitern des August-Clowns wurde von Fellini auf den Film übertragen, indem er sein Projekt (der Suche nach den alten Clowns, um der im Zerfall begriffen Zirkuskultur nachzuspüren) vor laufender Kamera einem wiederholtem Scheitern aussetzt.

Die Figur des Clowns war für Fellini von fundamentaler Bedeutung. Mit „La Strada“ und „Il Clowns“ widmete er zwei Filme gänzlich der Welt des Zirkus. Während in „La Strada“ der Fokus vor allem auf Gelsomina als weiblichem Clown und der Entwicklung ihres Charakters

¹⁹² Vgl. Stubbs, John Caldwell, 2006, S. 4.

liegt, wird der Begriff des Clowns in *Il Clowns*“ 16 Jahre später von Fellini auf eine komplexe und metaphorische Ebene gehoben.

Zu seiner Konzentration auf Clowns schreibt Fellini in seinem Essay „Why Clowns“ (1970):

„This is the struggle between the proud cult of reason (which comes to be a bullying form of aestheticism) and the freedom of instinct. The white clown and the Auguste are teacher and child, mother and small son, even the angel with the flaming sword and the sinner. In other words, they are the two psychological aspects of man: one which aims upwards, the other which aims downwards.“¹⁹³

Überdies gibt Fellini in einem Interview mit Enzo Biagi einige Hinweise, die sein Interesse an der Clownsfigur konkretisieren: So spricht er beispielsweise von der Gestalt des Clowns als einer Karikatur des Menschen und betont die anarchischen Clown- und Zirkusumzüge, die er als blasphemische Prozessionen bezeichnet. Ferner weist er auf die familiäre Atmosphäre im Zirkus sowie ihre Riten und Traditionen hin, die tief in der italienischen Gesellschaft verwurzelt sind.¹⁹⁴ Diese Aussagen von Fellini lassen sich mit seinem Interesse am volkstümlichen verknüpfen.

Fellinis Faible für Clowns kann ebenfalls darin gesehen werden, dass er gerne die Wirkung von Kontrasten einsetzte, wie etwa in seinem Gebrauch des August- und des Weißclowns. Dementsprechend kombinierte er in seinen Filmen unter anderem große Charaktere mit sehr kleinen, wie beispielsweise in „Casanova“ die Riesenfrau und die zwei Kleinwüchsigen, Dr. Antonio Mazzuolo und die riesige Anita Ekberg in „Boccaccio 70“, den langen Onkel Theo aus „Amarcord“ mit der kleinwüchsigen Nonne oder Zampanò, den Kraftmenschen, mit der melancholischen Clownsfigur Gelsomina in „La Strada“.¹⁹⁵

Fellini fand seine Filmfiguren jedoch nicht nur an den Randbezirken der Gesellschaft. Er war ebenso sehr an den Typen der Mittel- und Oberschicht interessiert. Seine zentrale Motivation lag hauptsächlich darin, das Ungewöhnliche und Groteske im Alltag abzubilden.

¹⁹³ Vgl. Ebd. S. 190.

¹⁹⁴ ACCASFILM, *Federico Fellini*, 29.10.2012, <http://www.youtube.com/watch?v=2K5Cu3Ohe1A> (abgerufen am 20.07.2013)

¹⁹⁵ Vgl. Stubbs, John Caldwell, 2006, S. 27.

2.3.2 Fellinis Hybridformen des Grotesken

Was immer wieder bei Fellinis Filmen auffällt, sind Figuren und Motive, die im Milieu des Zirkus, der Welt des Varietés, des Unbewussten (des Traums) oder dem Karnevalesken ihre Entsprechung finden. Obwohl diese vier Kategorien durch ihre Heterogenität auch in Abgrenzung zueinander betrachtet werden müssen, entwarf Fellini aus den genannten Kategorien, ungeachtet ihres Ursprungs und ihrer Traditionen, sogenannte „groteske Hybridformen“¹⁹⁶.

Eine erste Spur ebenjener grotesken Hybridformen kann in den Filmen „Lo sceicco bianco“ (1952) und „Le notti di Cabiria“ (1957) ausgemacht werden:

In „Lo sceicco bianco“ erzählt Fellini die Geschichte eines frisch verheirateten jungen Paares (Ivan und Wanda), dessen Ehe bei einem Romaufenthalt auf die Probe gestellt wird. In der für diese Arbeit zentralen Episode besucht Wanda, die eine große Leidenschaft für Fotoromane¹⁹⁷ hat, die Redaktion ihrer Lieblingszeitschrift und trifft auf den Darsteller des weißen Scheichs (Fernando Rivoli), den sie sehr verehrt. In besagter Begegnungsszene kann eine Vorstufe der grotesken Hybridform festgestellt werden: Während Wanda durch den Wald irrt, auf der Suche nach einem Telefon, hört sie Gesang und entdeckt Rivoli auf einem Trapez über ihr schaukeln. In seiner orientalischen Kostümierung und der Himmelschaukel, die in den ersten Momenten direkt vom Himmel



Abb. 6: „Lo sceicco bianco“ Min: 4:30.

heruntergelassen scheint, verbindet Fellini ein zirkusisches Motiv (das Trapez) und die romantisierte orientalische Verkleidung von Rivoli miteinander. Zusätzlich wird der surreale und metaphysische Eindruck verstärkt, da die Schaukel den Eindruck erzeugt, vom Himmel abgeseilt worden zu sein.

¹⁹⁶ Die Bezeichnung groteske Hybridformen ist in Anschluss an Peter Stallybrass' und Allon Whites Theorie zur Hybridisierung von Eigenem und Fremden in der Kunst und Kultur des 17.-19. Jahrhunderts zu betrachten, welche im ersten Kapitel kurz angeführt wurde.

¹⁹⁷ Der Fotoroman kam 1947 in Italien auf und verbreitete sich wenig später bis nach Frankreich. Die Themen der Fotoromane waren zumeist Liebes- oder Kriminalgeschichten. Ihren Ursprung hatten die Fotoromane in Kino- und Filmromanen, den sogenannten cineromanzi, die aus Filmstills mit kurzen Texten bestanden und insbesondere für Menschen aus der Provinz hergestellt wurden, damit diesen auch der Zugang zu den neusten Filmen ermöglicht wurde. Vgl. Wegmann, Thomas (Hg.), *„High“ und „low“: Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur*, Berlin ; Boston, Mass. : De Gruyter, 2012, S. 213.

In „8 ½“ (der 10 Jahre nach „Lo sceicco bianco“ entstand) treten Hybridformen noch deutlicher hervor: Die komplexe Struktur des Films zeichnet sich durch die verschiedenen Realitätsebenen des Protagonisten Guido aus, die im engen Zusammenhang mit zirkensischen und varietéhaften Motiven stehen. Um dieses Prinzip der Verschränkung des Unbewussten mit Motiven aus Zirkus und Varieté genauer zu erläutern, muss abermals auf die Szene mit dem Zauberer Maurice (der aus einem Varieté entstammen könnte) verwiesen werden, der anhand von Telepathie das Wort „Asa Nisi Masa“ in Anselmis Gedanken lesen kann. Auf Maurice Frage hin, was dieses Wort bedeuten würde, wird der Erzählfluss von einer traumartigen Kindheitserinnerung Anselmis unterbrochen.

Die in gemeinsamer Abhängigkeit stehenden grotesken Mischformen werden ebenfalls in der Szene deutlich, in der Guido Anselmi (der seine Ehefrau betrügt und deswegen ständig neue Ausflüchte suchen muss) sich ein Leben als Oberhaupt in einem Harem vorstellt. In seiner Fantasie leben anfänglich alle seine Frauen in Eintracht zusammen, zetteln jedoch später einen Aufstand gegen ihn an, den er nur schwer im Zaum halten kann. Insgesamt kann die Haremsepisode als eine Mischung aus karnevalesken und varietéhaften Elementen beschrieben werden: Im chaotischen Durcheinander der verschiedenen Frauen (die entweder seiner Fantasie entspringen oder realen Persönlichkeiten entsprechen) und ihren unterschiedlichen Kostümierungen kann ein karnevaleskes Motiv ausgemacht werden, da alle Regeln (der „Realität“) auf den Kopf gestellt scheinen. Jacqueline, die von Anselmi als zu alt befunden und in das obere Stockwerk verbannt wird, trägt ein Varieté-Kostüm mit Federschmuck. Bevor Jacqueline ausrangiert wird, darf sie im Scheinwerferlicht noch ein letztes Mal eine ihrer alten Varieténummern aufführen. Doch Jacquelines Tanz, bei dem sie ständig ihre Perlen verliert und ungeschickt versucht, diese wieder aufzuheben, entpuppt sich als eine Performance der Verzweiflung, die ins Traurig-Absurde kippt.



Abb.7: „8 ½“ Min. 1:42:32

Die vollständige Auflösung von Traum, Fantasie und Realität vollzieht sich in der Schluss-Szene des Films, nachdem Anselmi (in einem weiteren Tagtraum) einen symbolischen Selbstmord begeht und Clownsgestalten in einer musizierenden Prozession auftauchen. Anselmi läuft geschäftig hin und her und gibt Anweisungen. Letzten Endes tanzen alle Menschen, die in seinem Leben eine wichtige Bedeutung hatten, Hand in Hand.



Abb.10: „8½“ Min: 2:13:18.



Abb. 11: „8 ½“ Min: 2:16:19.

Eine facettenreiche Verbindung von Metaphysischem, Unbewusstem, Varieté, Zirkus und karnevalesken Elementen kann in „Guilietta degli spiriti“ (1965) gefunden werden. Der Film ist ähnlich wie „8 ½“ von den Träumen und Fantasien der Hauptdarstellerin Giulietta Boldrini durchdrungen. Das Metaphysische tritt hier am deutlichsten in Form der Séancen hervor, an denen Boldrini teilnimmt. Diesbezüglich kann auf die Szene hingewiesen werden, in der Boldrini eigentlich ihren Hochzeitstag mit ihrem Mann feiern möchte und dieser jedoch unangekündigt (da er den Hochzeitstag vergessen hat), eine Gruppe von Freunden und Bekannten mit nach Hause bringt, die sich aus allerlei kuriosen Gestalten zusammensetzt. Unter den Gästen befinden sich beispielsweise



Abb. 8: „Guilietta degli spiriti“ Min 30:19.

Genius, der Boldrini als ein Geisterbeschwörer vorgestellt wird, oder die hyperaktive und weltfremde Val, welche immer opulente Kleider trägt, die sich aus einer Kombination von Zirkus- und Varieté-Kostümen zusammensetzen scheinen (Abb.12).¹⁹⁸ Im Laufe des geselligen Beisammenseins, dem sich Boldrini unterwürfig fügt, wird eine Geisterbeschwörung veranstaltet, an der Boldrini teilnimmt. Genius, der hierbei als Medium fungiert, empfängt im

¹⁹⁸ Daneben wecken auch die opulenten Kostüme der Mutter und Schwestern oder der Nachbarin Suzy Assoziationen mit dem Zirkus und dem Varieté.

Laufe der Séance eine übersinnliche Botschaft, die für „Giulietta“ bestimmt ist. Des Weiteren kann eine zweite Szene als Beispiel für das Metaphysische und Unbewusste genannt werden, in der Giulietta Boldrini das Medium Bishma aufsucht, um sich einen Rat für ihr Liebesleben und ihre Zukunft zu holen.

Ein wiederkehrendes Motiv sind Boldrinis Kindheitserinnerungen: Die Geschichte ihres Großvaters, der einen Zirkus besuchte und daraufhin mit einer Zirkusartistin durchbrannte, ist an dieser Stelle zentral. In einer Rückblende wird in nostalgischen Bildern die Liebesgeschichte des Großvaters und der Zirkusartistin Fanny geschildert, die am Ende mit einem Flugzeug (einem altmodischen Doppeldecker) davonfliegen.

Das Überlappen von Fantasie, Erinnerung und Realität kann anhand der Szene verdeutlicht werden, die Boldrini mit Freunden und Raffaele, dem Doktor, am Strand zeigt. Der Doktor und Boldrini debattieren über Fantasie und Träume: Während der Doktor eine schulmedizinische Haltung einnimmt und



Abb. 9: „Giulietta degli spiriti“ Min. 14:33.

Boldrini davon überzeugen möchte, genügend Bewegung und Luft würden dabei helfen, ihre Träume und inneren Stimmen zu kontrollieren, erklärt Boldrini hingegen ihre rege Fantasie als „normal“. Nach dem sie ihre Augen schließt, um zu demonstrieren, dass sie ihre Fantasie unter Kontrolle hat, erscheint ihr überraschend die trapezschwingende Fanny, mit der ihr Großvater durchgebrannt ist.

Die Filmmusik, die von Nino Rota¹⁹⁹ geschrieben wurde, ist in ihrer eigentümlichen Spielart, die ganz konkret an Zirkus und Variété-Musik erinnert, einer der Gründe für die surreale und metaphysische Atmosphäre des Films. Die fantastische, unheimliche und ans Spektakel anmutende Musik erweitert die grotesken Hybridformen also um ein weiteres Element.

Ein karnevaleskes Moment kann beispielsweise in der Party in Boldrinis Haus an ihrem Hochzeitstag erkannt werden. Die Art der chaotischen Kommunikation der Gäste und der

¹⁹⁹ Nino Rota sollte bis zu seinem Tod (1979) für die Musik in sämtlichen Fellini-Filmen zuständig sein. Zentral an ihrer Zusammenarbeit war, dass Rota oftmals keine völlig neuen Kompositionen schuf, sondern seine Musik vor allem durch Zitate von populärer 1930er und 1940er Jahre Musik, in Verbindung mit Melodien, die Fellinis Kindheits- und Jugenderinnerungen entstammten (wie etwa Zirkus und Variété-Motive), einem Flickenteppich gleich, zusammensetzte.

Vgl. Kölner Philharmonie, *Meisterregisseure und ihre Komponisten 3. Nino Rota – Federico Fellini*, Nationales Sinfonieorchester des Rundfunks Katowice, Frank Strobel, 2011, <http://www.koelner-philharmonie.de/media/content/veranstaltung/programmheft/2011-01-21.pdf> (Abgerufen am 20.6.2013)

scheinbar außer Kraft gesetzten Regeln des „normalen“ Lebens können hierbei als ein Indiz für das Karnevaleske gelten. Vor allem können jedoch das Verhalten und die Lebensweise von Boldrinis Nachbarin Suzy²⁰⁰, die in ihrer Freizügigkeit, Verrücktheit und äußeren Erscheinung das genaue Gegenteil der biedereren und zugeknöpften Boldrini bedeutet, als karnevalesk beschrieben werden. Das Haus von Suzy, welches in seiner äußeren und inneren Gestalt der in Kapitel 2.2.2 besprochen Traumarchitektur zugeordnet werden kann, bietet Boldrini den Eintritt in eine Gegenwelt der Dekadenz und Exzentrik. Halb verfallen und nur zu einem Teil von den unterschiedlichsten kuriosen Gestalten bewohnt, sind auch das Innen und Außen des Hauses nicht klar abgegrenzt. So wachsen Bäume und Kletterpflanzen in den Räumen, Laub liegt auf dem Boden und eine Rutsche führt direkt aus dem Schlafzimmer von Suzyin einen Swimmingpool.

2.3.3 Exkurs: Der Zirkus als metakultureller Code

Die besprochene Verschränkung von Traum, Fantasie und Metaphysischem mit Zirkus und Variété-Motiven erlaubt es nun, kurz an Bouissacs Theorie des Zirkus als metakulturellem Code anzuschließen.

Bouissac erklärt, dass der Zirkus sich nicht auf eine bestimmte Struktur festlegen lässt und im Laufe der Zeit (durch die zunehmende Globalisierung) sein Zeichenrepertoire (u. a. durch die künstlerische Weiterverarbeitung) erweitert hat und formbar geworden ist. So wurde die zirzensische Motivik durch die künstlerische Weiterverarbeitung auf die zeitgenössische Kultur übertragen, weswegen sich eine Verschmelzung der traditionellen zirzensischen Zeichen mit anderen verwandten Traditionen ergab. Bei Fellini fällt vor allem auf, dass er die Zirkusmotivik mit Elementen aus Populär- und Hochkultur verband und sie in diesem Sinne vor allem erweiterte und einer grotesken Überformung aussetzte.

Wie in Kapitel 1.3.1. angemerkt, ist Bouissac der Meinung, dass sich die verschiedenen Künste (im 19. und 20. Jahrhundert) vor allem wegen einer vermeintlich mystischen Dimension zum Zirkus als artistischem Motiv hingezogen fühlten.²⁰¹ In Bouissacs Untersuchung der französischen Literatur konnte er einen zirzensischen Topos, der sich aus fünf Hauptaspekten zusammensetzt, herausarbeiten: „1. sociological uprooting, 2. poetics of the body,

²⁰⁰ Suzy, Fanny als auch die Geisterstimme Iris (die während der Séance in Erscheinung tritt) werden alle von der Schauspielerin Sandra Milo verkörpert. Diese drei Frauen bilden anhand ihres ungezwungenen Wesens, das sich vor allem durch körperliche Transgression und der Hervorhebung erotischer Körperlichkeit ausweist, einen Kontrast zu der biedereren Boldrini.

²⁰¹ Worin auch eine Parallele zu Fellingis Umgang mit dem Zirzensischen gezogen werden kann, da es ihm ebenso um eine transzendente Weltsicht ging, mit der er eine Realitätserweiterung durch den Film erprobte.

3.idealization of risk, 4. cosmological representation of the sublime, 5. paradoxical status of the clown.”²⁰²

Diese fünf Aspekte lassen sich auf Fellinis Umgang mit dem Zirkensischen in seinen Filmen anwenden. So kann in der „sozialen Entwurzelung“ Fellinis Hinwendung zu vagabundierenden Figuren gesehen werden, wie Gelsomina und Zampano aus „La Strada“ oder Cabiria aus „La notte di Cabiria“. Der Poetisierung des Körpers lässt sich eine Figur wie Fanny, der Zirkusartistin in „Giulietta degli spiriti“, zuordnen, die durch körperliche Transgression, wie dem Schwingen auf dem Trapez, in erster Linie sexuelle Freiheit symbolisiert.

Hinsichtlich der „Idealisierung des Risikos“ kann auf die Figur des Matto in „La Strada“ hingewiesen werden, dem Gelsomina bei einer Seiltanzperformance in Rom das erste Mal begegnet. Während seiner Performance sitzt Matto mit Stuhl und Tisch auf dem hoch gespannten Seil über der Menschenmenge und versucht Pasta zu essen. Doch er kommt ins Wackeln und der Tisch mitsamt dem Stuhl fällt in die Tiefe. Im letzten Moment gelingt es Matto sich zu halten, und er führt seine waghalsigen Kunststücke unter dem jubelnden Beifall der Menge zu Ende.

Was den Punkt des „kosmologischen Sublimen“ betrifft, kann auf Fellinis Thematisierung des Metaphysischen, des Transzendentalen und des Unbewussten in Verbindung mit dem Zirkensischen hingewiesen werden. Als Beispiel kann an dieser Stelle die letzte Szene von „8 1/2“ dienen, wenn das eigentliche Scheitern von Guido Anselmi in einer Mischung aus Traum, Fantasie und lebensbejahendem Fest durch die musizierende Clownsprozession eingeleitet wird.

Der letzte Punkt der fünf Kategorien, der paradoxe Status des Clowns, findet sich u. a. in der Protagonistin Gelsomina aus „La Strada“ wieder, die in ihrer kindlichen Naivität, der Melancholie und einer uneindeutigen sexuellen und sozialen Identität den besagten komplexen Clowns-Charakter darstellt, der von Künstlern immer wieder aufgegriffen wird.

2.4 Der körperbezogene Realismus in Fellinis Werken

Eine erste Erklärung der grotesken Motive bei Fellini findet sich in seinem Typenkabinett und den damit verbundenen gesellschaftlichen Ritualen, Bräuchen und Traditionen, die von ihm immer wieder aufgegriffen wurden. Insbesondere Fellinis Wurzeln in der karikaturistischen Kunst und seine Aufzeichnungen (beispielsweise in den Traumnotizbüchern) für Filmideen

²⁰²Bouissac, Paul, 1995, S. 450.

geben Auskunft über seine spezifische Ästhetik. Sein stetiger Bezug auf das Bizarre sowie auf „menschliche Kuriositäten“ lassen sich außerdem mit einer langen Tradition von grotesker Körperlichkeit, die auf Jahrmärkten ausgestellt wurde und auch in der Belletristik und Fachliteratur ihre Entsprechung findet, verknüpfen.²⁰³ Es kann demzufolge von einer autarken Ausdrucksform gesprochen werden, die Fellini anhand der Synthese des Unbewussten mit einer spezifischen grotesken Tradition entwarf und auf die Rituale und Bräuche seiner Gesellschaft übertrug.

Wie schon erwähnt, äußert sich das Groteske bei Fellini vielfach durch eine transgressive, hyperbolische und exzesshafte Körperlichkeit. Dementsprechend soll der groteske Realismus bei Fellini im Folgenden insbesondere hinsichtlich eines körperbezogenen Realismus untersucht werden.

Dorothee Scholl verweist darauf, dass die Groteske in der Renaissance in Zusammenhang mit dem Ausdruck der künstlerischen Freiheit und der subjektiven Wahrnehmung von Realität verbunden war. Demzufolge richtete sich die groteske Ästhetik mit ihren Mitteln der Verfremdung, wie etwa Traumbildern und fabelhaften Wesen, gegen eine mimetische Abbildung der Realität. Fellini richtete sich in seinen Filmen ebenfalls immer mehr gegen eine direkte Nachahmung der Wirklichkeit und suchte nach eigenen Möglichkeiten der Realitätserfassung. Die Entwicklung einer grotesken Ästhetik in seinen Werken kann also in engem Zusammenhang mit seinem Streben nach Realitätserweiterung gesehen werden.

In Anlehnung an Michail Bachtin können Fellinis Filmmotive in der Art ihrer Darstellung als grotesker Realismus beschrieben werden. Angemerkt sei, dass Bachtin seine Untersuchungen nicht ausschließlich auf den Karneval beschränkte.

So gebrauchte er das Adjektiv „karnevalessk“ für das gesamte „volkstümlich-festliche Milieu“. Das „Volkstümlich-Festliche“ kann nun als Stichwort betrachtet werden, da genau in den verschiedenen traditionellen gesellschaftlichen Riten und Festen, wie etwa dem Zirkus, dem Varieté, den Prozessionen oder der Liturgie der katholischen Kirche die Interessen von Fellini lagen.

Fellini übertrug den grotesken Charakter seiner Karikatur-Skizzen auf seine Filmfiguren. Das äußert sich zum einen durch die Überbetonung bestimmter Merkmale im Gesicht, die durch die Maskenarbeit und Schminke noch hervorgehoben wurden, wobei die Künstlichkeit der

²⁰³Vgl. Gross, Frederick, *Arbus's 1960s. auguries of experience*, Minneapolis, Minn. [u. a.] ; Univ. of Minnesota Press., 2012, S. 167-174.

Film-Maske bei diesem Effekt mehr betont als kaschiert wurde.²⁰⁴ Und zum anderen durch Fellinis Wahl seiner Filmdarsteller, die er oft aufgrund von rein physiognomischen Aspekten traf. In Kapitel 2.3. wurden zwei Skizzen von Fellini besprochen (zu Casanova und Gelsomina), die sich auf das Gesicht beschränken. Die Skizze zu „La tentazione del dottor Antonio“ weist hingegen auf jenen spezifischen körperbezogenen Realismus hin, den Fellini in seinen Filmen etablieren sollte.

Die Abbildung zeigt eine in groben, schwarzen Linien gezeichnete Frauengestalt. Ihr massiger, rundlicher Körper steht im Gegensatz zu ihrem kleinen Gesicht, das von einem diabolisch-lächelnden Ausdruck verzerrt wird. Zwischen ihren großen Brüsten (die den Bildmittelpunkt ausmachen), thront das lächerlich wirkende,



Abb. 10. Fellinis Zeichnung von Anita Ekberg.

erschrockene Gesicht eines Mannes mit Brille und Hut, der in seiner Winzigkeit bedroht ist, jederzeit von den Riesenbrüsten verschlungen zu werden. Es ist demnach der Körper (vor allem der Frauenkörper), den Fellini einer Transgression oder dem Exzesshaften aussetzt. So übertrug Fellini seine Skizze zu „Bocacchio-La tentazione del dottor Antonio“, die im Speziellen das Hyperbolische und Transgressive des Frauenkörpers betont, auf den realen Film. Der Sittenwächter Dr. Antonio Mazzuolo geht in „La tentazione del dottor Antonio“ gegen ein überlebensgroßes Plakat an, das eine laszive Anita Ekberg zeigt, die für Milch wirbt. Schon in der Charakterdarstellung ist die Figur des Dr. Mazzuolo ins Lächerliche überzeichnet, indem sich dieser ständig als übereifriger Sittenwächter aufspielt, der in einem religiösen Wahn die Gesellschaft vor dem lasterhaften Sittenverfall schützen möchte. Das Unbewusste wird auch in diesem Film als ein tragendes Element eingesetzt:

Während Mazzuolo tagsüber gegen das „lasterhafte“ Plakat wettet, wird er des



11: Abb. „La tentazione del dottor Antonio“ Min 20:39.

²⁰⁴ Diese Technik des sehr ausdrucksstarken Schminkens, erinnert an das traditionelle Theaterschminken und insbesondere an die commedia dell'arte und ihre ausdrucksstarken Masken.

Nachts in seinen Träumen von einer lebendigen Anita Ekberg heimgesucht, deren Reizen er sich nicht widersetzen kann. Einem erotischen, weiblichen King Kong gleich steigt Anita Ekberg aus ihrem Plakat und versucht Mazzuolo von seiner Engstirnigkeit zu befreien. Dabei wird ihr gigantischer weiblicher Körper gegen den winzigen Körper von Mazzuolo ausgespielt.²⁰⁵

Die Leibhaftigkeit und materielle Sinnlichkeit des Körpers wird von Bachtin als ein zentrales Charakteristikum des grotesken Realismus beschrieben. Des Weiteren bestimmen auch Essen, Trinken, Sexualität, Ausscheidungen in exzessiver Form sowie Transformationsprozesse das Materiell-Leibliche. Für den weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit werden nun folgende Punkte von Bedeutung sein:

1. „die Unabgeschlossenheit des Materiell-Leiblichen“ (die sich anhand von zwei Kategorien unterscheiden lässt, nämlich der „Exzessivität“ und der „Unabgeschlossenheit des Körpers“),
2. die „Transgression“ hinsichtlich der Darstellung von Körperlichkeit, 3. „die Umkehrung von Oben und Unten durch die Betonung des Unterleibs als Degradierung ins Materiell-Leibliche“ und 6. die „Transformation“ in Bezug auf die Verwandlung sowie Erneuerung.²⁰⁶

²⁰⁵ Die hyperbolische Darstellung von Anita Ekberg kann als eine Versinnbildlichung der Urmutter (nach Jung) gedeutet werden, die ihre Form im Traum von Dr. Mazzuolo entfaltet und erotische Verführung genauso wie bedrohende und zerstörerische Kraft verkörpert.

²⁰⁶ Vgl. Papenburg, Bettina, 2007, S. 7.

2.4.1 Exzessivität und Transgression der Körper

Bei Fellini ist der Hang seiner Filmfiguren zur körperlichen Exzessivität überdeutlich zu erkennen. Das wird besonders bei den von Fellini dargestellten gesellschaftlichen Ritualen ersichtlich, wie etwa dem gemeinsamen Essen. So findet sich schon in dem Film „Luci del varietà“ (1950) eine Szene, die die Schauspieltruppe beim Essen zeigt. Das Besondere ist hier die Darstellung jedes Einzelnen in der Runde beim schmatzenden Verschlingen der Speisen.



Abb. 12 (a., b., c., d.): „Luci del varietà“ Min. 00:00-00:48

Eine ähnliche Darstellung ist in „Roma“ in dem chaotischen familiären Zusammensein während des Essens auf dem öffentlichen Platz zu finden. Während der Fokus in „Luci del varietà“ mehr auf das exzessive und hyperbolische körperliche Verhalten beim Essen gelegt wurde, ist es in „Roma“ vor allem das rituelle chaotische Zusammensein, ausgelöst durch das Essen, welches im Vordergrund steht.

In den Filmen „Satyricon“ und „Casanova“, bei denen die Exzessivität, die überbordende Leiblichkeit und das damit einhergehende Groteske eine dominierende gestalterische Form annehmen, ist ebenfalls das Essen als gesellschaftliches Ritual von zentraler Bedeutung. In den beiden Filmen werden zwei unterschiedliche kulturelle Formen der Dekadenz verhandelt. Während „Satyricon“ im Italien der Antike spielt, wird Casanova auf seinen Reisen zu unterschiedlichen europäischen Herrschaftshöfen in ganz Europa begleitet. Körperliche Exzessivität und Transgression werden dabei vor allem durch das gemeinsame zeremonielle Essen visualisiert.

Das in „Satyricon“ dargestellte Gastmahl des Trimalchio²⁰⁷ könnte folglich als ein „Bankett des Grotesken“ bezeichnet werden. Die vielen geladenen Gäste liegen, während sie die in verschiedenen, in Gängen servierten Speisen (die oftmals Assoziationen zu Monstern und Fantasiewesen wecken) verzehren, auf dem Bauch. Die Gäste essen mit den Händen, reißen grobe Stücke mit ihren Zähnen ab und lecken sich die Finger: In diesem Sinne wird dem Zuschauer ein sinnliches und beinahe haptisches Erlebnis vermittelt. Trimalchio fordert im Laufe des Banketts seine Gemahlin zu einem Tanz auf, den sie, nur spärlich bekleidet, zwischen den Gästen zu trommelnder Musik aufführt. Während des Banketts kommt es zum Streit zwischen Trimalchio und seiner Gemahlin, woraufhin er ihr eine rote Masse ins Gesicht wirft. Die Sequenz verdeutlicht die exzessive Körperlichkeit der Darsteller: Das von Emotionen (hier von Empörung) verzerrte



Abb. 17: „Satyricon“ Min. 37:26.



Abb. 18: „Guilietta degli spiriti“ Min. 1:40:32.

Gesicht, dessen Entgleisung durch verschmiertes Essen oder Schminke ins Lächerlich-Groteske hervorgehoben wird, findet auch in der Abb. 18 seine Entsprechung. Die genannte Abbildung stammt aus dem Film „Giulietta degli“ und zeigt eine in flagranti erwischte Bewohnerin in Suzys Haus.

Bei Casanova, der an unzähligen Banketten teilnimmt, kann vor allem auf die Szene am Hof von Lord Talou in Rom, wo ein Weintrinkwettkampf stattfindet, verwiesen werden. In einem großen Tumult wird der Wettkampf veranstaltet; die Männer und Frauen rennen angefeuert durch ihr Publikum hin und her und trinken aus den mit Wein gefüllten Schalen, um sie auf der anderen Seite des Raumes in die nächsten Gefäße zu spuken. Zum Trinken stecken sie ihre Gesichter tief in die Behältnisse, der Wein wird dabei verschüttet und läuft über ihre Gesichter. An dieses Spektakel anschließend wird Casanova zu einem Sex-Wettkampf herausgefordert, der daraufhin ausgetragen wird.

²⁰⁷ Bei Trimalchio handelt es sich um einen Neureichen (ehemaligen Sklaven), der sich mit einem von ihm ausgerichteten Gastmahl hervortun möchte. Durch Trimalchios Geschmacklosigkeit wandelt sich das Bankett jedoch in eine grotesk-absurde Vorstellung.

Die körperliche Transgression wird bei Fellini, wie schon erwähnt, vor allem durch den weiblichen Körper, durch Tanz, durch Geschlechteruneindeutigkeiten und Sexualität veranschaulicht. Die Verformung und Überzeichnung des Körpers (insbesondere des Frauenkörpers), wie am Beispiel von Anita Ekberg gezeigt, findet sich auch in weiteren Filmen von Fellini: Schon bei „Il notte di Cabiria“ kann eine groteske Hervorhebung des Körperlichen bei einer der Prostituierten festgestellt werden, mit der Cabiria sich im Verlauf der Handlung prügelt. Die besagte Prostituierte, die als sehr zänkisch dargestellt wird, versucht sich durch beständige Provokation und Krakeelen mit den anderen Prostituierten anzulegen. Durch ihr egozentrisches Verhalten (sie wertet die anderen Prostituierten ab und betitelt sich selbst als „echte Dame“) in Kombination mit ihrem skurrilen Äußeren (dem überschminkten Gesicht oder der sehr weiblichen Formen, die von einer Bluse mit Leopardenmuster geschmückt werden), ist sie einer Karikatur gleich stark überzeichnet.



bb. 13: „La notte di Cabiria“ Min. 5:35.



Abb. 14: "La notte di Cabiria" Min. 5:30.

In „8 ½“ ist es der sehr rundliche Körper von Saraghina, der durch die Kamera monumental hervorgehoben wird. Ihr Auftritt ist Teil einer Kindheitserinnerung von Guido Anselmi, in der sie am Strand für die Jungs zu Rumba-Musik eine wilde Tanzperformance gibt. Saraghina, die am Strand lebt und die zugleich Mutter als auch erotische Projektionsfläche für die Jungen sein könnte, tritt verwahrlost und halb wahnsinnig aus ihrer unterirdischen Behausung in Erscheinung. Während des exzessiven Tanzes von Saraghina wird ihr Gesicht immer wieder in Close-Ups oder Nahaufnahmen gezeigt. Aufgrund der Vergrößerung durch die Kamera werden das Gesicht von Saraghina und ihr



Abb. 15: „8½“ Min: 59:15.

Körper dominierend in den Vordergrund gerückt. Abbildung 21 belegt, wie Saraghina sich in ihrer bedrohenden sexuellen Körperlichkeit vor dem Jungen Guido Anselmi aufbaut.

Die Verzerrung des Gesichts wiederum, der zur Grimasse aufgerissene Mund, gibt den Anschein von unkontrollierbaren und nicht beherrschbaren menschlichen Expressionen, die in der Nahansicht zu etwas Monströsem und Groteskem werden.



Abb. 16: „8½“ Min. 1:00:22.



Abb. 17: „Il Casanova di Federico Fellini“ Min: 1:01:58.



Abb. 18: „Il Casanova di Federico Fellini“ Min. 46:16.



Abb.19: „Satyricon“ Min: 4:51.

Weitere weibliche Figuren, die anhand des Ausstellens ihrer Körperlichkeit in Zusammenhang mit ihrem exzessiven Verhalten gesellschaftliche Normen überschreiten, finden sich in der Tabakverkäuferin und Volpina aus „Amarcord“. Die Tabakverkäuferin zeichnet sich durch eine hyperbolische Körperlichkeit aus, die ähnlich wie bei Saraghina in „8 ½“ monumental in Szene gesetzt wird: Genau wie in Abb. 19 veranschaulicht, wächst auch der Körper der Tabakverkäuferin (hier als Schatten dargestellt) in seiner sexuellen Bedrohlichkeit über den jungen Protagonisten Titta ins Riesenhafte.



Abb. 20: „Amarcord“ Min. 1:35:45.

Das unkontrollierte und triebgesteuerte Verhalten der Tabakverkäuferin kulminiert in der Entblößung ihrer gigantischen Brüste, mit denen sie den Protagonisten zu verschlingen scheint. Der gleichermaßen ekstatisch als auch entsetzt wirkende Titta ist in folgender Sequenz mit weit aufgerissenem Auge im direkten Angesicht mit der Brust der Tabakverkäuferin zu sehen.



Abb. 21: „Amarcord“ Min. 1:36:10.

Die Unkontrolliertheit des Ausdrucks wird einmal mehr durch die Grimassen des Protagonisten verbildlicht, als er beispielsweise versucht (Abb. 28), in exzessivem Gebaren die Tabakverkäuferin hoch zu heben. Bei Volpina lässt sich das Transgressive und Exzessive vor allem an ihrem nicht



Abb. 22: „Amarcord“ Min. 1:35:15.

konformen Verhalten ausmachen, weswegen sie auch als stadtbekannte Verrückte gilt: Die Unkontrolliertheit ihrer Triebe wird immer wieder durch Volpinas Grimassen und ihre unartikulierten, obszönen Laute und Gesten deutlich.

Geschlechteruneindeutigkeiten in Beziehung zur körperlichen Transgression finden sich in Fellinis Filmen verstärkt ab 1965. Als Beispiel kann die Figur des Bishma in „Giulietta degli spiriti“ dienen. Giulietta, die den Bishma in seinen Privaträumen besucht, um ihre Zukunft vorausgesagt zu bekommen, wird mit einer absurden und grotesken Vorführung des Bishma und zwei seiner Mitarbeiter konfrontiert. Der Bishma charakterisiert sich durch weibliche (beispielsweise Brüste oder eine sehr hohe feminine Stimme) als auch männliche Geschlechtsmerkmale.



Abb. 23: „Giulietta degli spiriti“ Min. 38:18.

Die Séance, in der Bishma scheinbar die verschiedenen Persönlichkeiten von Geistern annimmt (sowohl Männer als auch Frauen), gipfelt in einem von Krämpfen, unmenschlichen

Lauten und obszöner Sprache begleiteten Anfall. Die körperliche Transgression und Exzessivität kann demzufolge in der Auflösung der sexuellen Identität als auch durch das exzessive Verhalten des Bishmas veranschaulicht werden, indem er beispielsweise unartikulierte und anstößige



Abb. 24: „Guiliotta degli spiriti“ Min. 42:03.

Laute von sich gibt und sich dabei wie in Krämpfen windet. Das Gesicht, das sich immer wieder zu einer grotesken Grimasse verzieht, lässt sich auch beim Bishma wiederentdecken.

In den Filmen „Satyricon“ und „Casanova“ ist ebenfalls eine starke Tendenz zur Auflösung von sexuellen Identitäten erkennbar. Die homoerotischen Aspekte sind vor allem in „Satyricon“ ein zentraler Handlungspunkt, da die Geschichte weitestgehend von der unglücklichen Liebe des Protagonisten Encolpius zu seinem Lustsklaven Gitone handelt. In „Satyricon“ lässt sich u. a. anhand der mythologischen Figur des Hermaphroditos eine körperliche



Abb. 25: „Satyricon“ Min. 1:23:28.

Transgression feststellen. Der Hermaphrodit, der als Heiliger betrachtet wird und zu dem die Kranken pilgern, da sie glauben, anhand seiner Kräfte genesen zu können, vereint zwei Geschlechter in sich.

Obwohl die Geschlechtergrenzen in „Casanova“ weniger augenscheinlich als in „Satyricon“ aufgehoben werden, können dennoch einige Merkmale hinsichtlich der Auflösung sexueller Identitäten in „Casanova“ benannt werden: Ein erster Hinweis kann in der Figur des Casanovas gesehen werden, der eindeutig mit femininen Attributen (in seinem Verhalten und seiner Kleidung) ausgestattet ist. Abbildung 32 zeigt Casanova in Frankreich, bei dem Bankett der Madame d' Urfé, im rosafarbenen Rüschengewandt, mit stark geschminktem Gesicht.

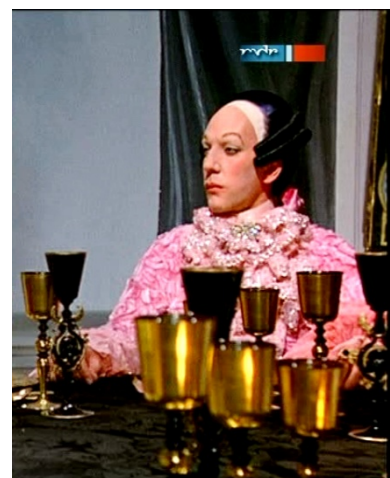


Abb. 26: „Il Casanova di Federico Fellini“ Min. 36:15.

Vor allem kann jedoch auf jene Szene verwiesen werden, in der Casanova in Italien zu Gast beim Marquis Du Bois ist. Der exzentrische Du Bois führt vor seinen Gästen ein kurzes Theaterstück auf, das von einem Insekt, welches einen schönen Schmetterling verfolgt, erzählt: Du Bois, der ein blaues fantastisch anmutendes Kostüm trägt, umschwärmt in absurd-übertriebenen und lüsternen Gesten einen schönen Jüngling, der nur spärlich bekleidet ist. Am Ende des Stücks wird der Schmetterling vom Insekt aufgefressen, was Du Bois verdeutlicht, indem er den liegenden Körper des Jünglings mit einem Tuch bedeckt und anschließend seinen Kopf darunter steckt, um ihn im symbolischen Sinn zu „verzehren“. Das bizarre Spiel wird besonders von Du Bois „lüstern-groteskem“ Verhalten charakterisiert: Erzieht Grimassen, indem er die Augen weit aufreißt, die Zunge immer wieder rausstreckt und vorgibt, in den Schmetterling zu beißen.



Abb. 27: „Il Casanova di Federico Fellini“ Min. 1:00:08.



bb. 28: „Il Casanova di Federico Fellini“ Min. 59:49.

Der sich auf diese Weisen deutlich abzeichnende körperbezogene Realismus, den Fellini in seinen Filmen entwickelte, kann unter der Berücksichtigung des Karnevalesken, wie es Bachtin begreift, als eine ästhetische Grenzüberschreitung bezeichnet werden.

Dabei spielt unter anderem die Befreiung von autoritären Strukturen und Herrschaftsordnungen eine zentrale Rolle. Der Karneval bricht mit Konventionen und Regelwerken, indem er diese parodiert und umkehrt und auf diese Weise der Gesellschaft einen Zerrspiegel vorhält. Diese Gegenwelt, die durch den Karneval entsteht, wird durch das Abnorme, Absurde und Verbotene charakterisiert. Dementsprechend wird diese Welt auch von Marginalisierten, wie etwa „Zwergen“,

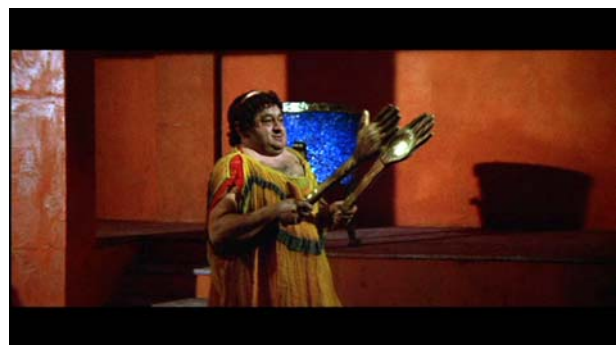


Abb.29: „Satyricon“ Min. 24:58.

„Riesen“, Narren und Monstern dominiert. Fellinis Interesse an den Bewohnern der „outskirts“, zu denen auch „Zwerge“, „Riesen“ und bucklige Menschen gehörten kann einerseits seiner Hinwendung zu mythischen Figuren verstanden werden. Andererseits lassen sich die deformierten und nicht der Norm entsprechenden Körper, die ästhetische Grenzen umstoßen und oftmals mit exzessivem Verhalten gesellschaftliche Verhaltensregeln verletzen, einer transgressiven Körperlichkeit zuordnen.

2.4.2 Die Unabgeschlossenheit des Körpers

Zum Verletzen gesellschaftlicher Regeln gehören u. a. die schon besprochenen Grimassen, wie beispielsweise das Aufreißen der Augen oder das Zunge Herausstrecken. Daran knüpft die „Unabgeschlossenheit des Körpers“ an: Die groteske Körperlichkeit zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass eine Unterscheidung von Innen und Außen nicht mehr möglich ist, da die Grenzen des Körpers zu seiner Umgebung nicht mehr vorhanden sind. Die Akren und anderweitige Ausstülpungen, wie beispielsweise Phallus oder After, die durch ihre überdurchschnittliche Größe oder markante



bb. 30: : „Satvricon“ Min. 4:46.



Abb. 31: „Guiliotta degli spiriti“ Min. 1:46:11.

Erscheinung auffallen, dienen dem grotesken Körper als Bindeglied zwischen der inneren und äußeren Welt. Bei den Grimassen, die von den Filmfiguren Fellinis in Ekstase, Wahnsinn oder Verzückung gezogen werden, kann immer wieder das exzessive Rausstrecken der Zunge beobachtet werden. Dieses Rausstrecken der Zunge wäre somit ein Hinweis auf den grotesken Körper und seine Auflösung der Grenzen von Innen nach Außen.

Des Weiteren spricht für die Auflösung von Innen und Außen die folgende Sequenz aus dem Film „Satyricon“, in der ein ganzes gegrilltes Schwein zum Bankett des Trimalchio gebracht wird und seine Innereien vor den Augen der Gäste ausgeleert werden. Das Innere des Schweinekörpers wird in dieser Szene von innen nach außen gekehrt.



Abb. 32: „Satyricon“ Min. 28:45-29:07.



Abb.33: „Satyricon“ Min. 06:16.

Zusätzlich muss auf das grotesk-absurde Theaterstück mit dem Schauspieler Vernacchio hingewiesen werden, in dessen Verlauf einem Sklaven die Hand abgehakt wird. Der blutende Stumpf wird dem Theaterpublikum als auch der Kamera entgegengestreckt und lässt sich somit als Teil eines un abgeschlossenen Körpers definieren.



Abb. 34: „Satyricon“ Min. 06:16.

Was in den Filmen von Fellini immer wieder auffällt, ist seine Konzentration auf weibliche Brüste und das Gesäß, die von ihm in vielfältiger Form durch die Effekte der Maske oder durch die Kameraarbeit stark vergrößert und auf diese Weise in extremer Form in den Vordergrund gerückt werden. Demzufolge ist der gesamte Körper von Anita Ekberg in dem schon erwähnten Film „La tentazione del dottor Antonio“



Abb. 35: „La tentazione del dottor Antonio“ Min. 21:13.

einer übernatürlichen Vergrößerung ausgesetzt. In einigen Momenten fokussiert die Kamera den zu einer Miniatur geschrumpften Dr. Mazzuolo, der zwischen den riesigen Brüsten von Ekberg gefangen ist. Der Kontrast wird an dieser Stelle durch die riesige Brust Ekbergs und den winzigen Mazzuolo hergestellt. Auch in „Amarcord“ ist es eine riesige, bedrohlich wirkende weibliche Brust (nämlich die der Tabakverkäuferin), die einen Kontrast zu dem Jungen Titta herstellt.



Abb.36: „Amarcord“ Min: 1:36:10.

Als weitere ästhetische Normüberschreitung hinsichtlich der Grenzauflösung zwischen dem grotesken Körper und seiner Außenwelt, kann auf die bizarre Darstellung des weiblichen Geschlechts in Fellinis Filmen hingewiesen werden. Hierfür lässt sich in „Casanova“ die deutlichste Entsprechung verorten: So findet sich Casanova während seiner Reisen auf einem Jahrmarkt im Inneren einer riesigen Wal-Attrappe wieder, in dem eine Laterna-Magica-Vorführung stattfindet. Die verschiedenen Bilder, die auf eine der Wände projiziert werden, zeigen in vielfältiger grotesker Ausführung Zeichnungen vom weiblichen Geschlecht, das immerzu als urtümliches, verschlingendes Monster dargestellt ist.



Abb. 37 (a., b.): „Il Casanova di Federico Fellini“ Min. 1:19:41-1:19:44.

Mithinkann auch in der Liebeszene zwischen Casanova und der mechanischen Puppe eine Hervorhebung des weiblichen Unterleibs konstatiert werden. Während



Abb. 38: „Il Casanova di Federico Fellini“ Min: 2:17:17.

Casanova die Puppe anfänglich umwirbt und sich im Liebespiel äußerst enthusiastisch zeigt, lässt er diese nach vollzogenem Akt auf dem Bett, mit in der Luft abgespreizten Beinen liegen, wodurch für den Zuschauer ein Teil der Scham der Puppe sichtbar wird.

Die Vergrößerung des weiblichen Gesäßes findet sich hingegen in der Tanzszene mit Saraghina (in „8 1/2“) oder während die Gruppe befreundeter Jungen in „Amarcord“ einen Pferdemarkt besucht und die Marktfrauen beobachtet. Die Kamera (die Blickrichtung der Jungen wiedergibt) konzentriert sich in diesem Moment ausschließlich auf die überproportionierten Gesäße der Frauen.



Abb. 39 (a., b.): „Amarcord“ Min. 35:52-36:00.

2.4.3 Die Umkehrung von Oben und Unten

Die Fokussierung von Fellini auf den unteren Teil des menschlichen Körpers in Form des weiblichen Geschlechts oder des Gesäßes, kann im Folgenden auch der „Umkehrung von Oben und Unten durch die Betonung des Unterleibs als Degradierung ins Materiell-Leibliche“ zugeordnet werden.

Bezüglich der Betonung des Unterleibs muss nochmals auf die Tanzszene mit Jacqueline in „8 1/2“ aufmerksam gemacht werden, die sich als absurd-komische Performance der Verzweiflung herausstellt. Während ihres Auftritts (im grellen Scheinwerferlicht) verliert Jacqueline immer



Abb. 40 „8 1/2“ Min. 1:42:41.

wieder ihre Perlenketten und bückt sich mit ihrem dem Publikum entgegengerecktem Gesäß ungeschickt, um ihre Perlen aufzusammeln.

Weitere Anhaltspunkte für die „Degradierung ins Materiell-Leibliche“ finden sich in „Amarcord“, wenn Volpina ihren Unterleib am Strand vor dem Auge der Kamera entblößt und sich zum Urinieren in den Sand hockt. Oder in dem schon erwähnten Zusammentreffen der



Abb. 41: „Amarcord“ Min. 1:35:15.

Tabaksfrau und Titta, in dessen Verlauf Titta versucht, die Tabaksfrau hochzuheben, wodurch ihr Gesäß durch die Nahaufnahme der Kamera und in Kontrast zu Tittas schmaler Gestalt ins Riesenhafte anwächst.

Auch in anderen, vereinzelt Bildern aus Fellinis Filmen lässt sich die Betonung des Unterleibs ermitteln, wie beispielsweise innerhalb eines Traumes, den Guilietta („Giulietta degli spiriti“) während eines Strandaufenthaltes hat, in dem sich vor ihren Augen ein Schiffsbug mit einer Ansammlung grotesker, nackter Gestalten öffnet, deren Mittelpunkt von einem



Abb. 42: „Giulietta degli spiriti“ Min. 19:03.

entblößten weiblichen Unterkörper und dessen Gesäß bestimmt wird. Während des grotesken und grausamen Theaterstücks in „Satyricon“, bei dem der Schauspieler Vernacchio sein entblößtes Gesäß auf der Bühne zur Schau stellt, erhält der Unterleib ebenfalls eine Pointierung. Dafür verwendete Fellini im Allgemeinen die Nacktheit und insbesondere das Gesäß als ein ästhetisches Element des Grotesken und Absurden. Die dekadente und bunt-groteske Welt, die Fellini für seinen Film „Satyricon“ erfand, entfaltet ihre Wirkung vor allem auch durch die vielen Nebendarsteller, die sich anhand ihres opulenten und bizarren Aussehens



Abb. 43: „Satyricon“ Min. 5:11.

auszeichnen. Wenn Encolpius mit seinem Sklaven Gitone durch das nächtliche Romstreift, welches sich durch fantastisch anmutende Kulissen charakterisiert, begegnen sie Menschen, die in ihrer transgressiven und exzessiven Körperlichkeit als ein zentraler Teil der düsternden und grotesken Kulisse dienen.

Sehr deutlich fällt zudem die Akzentuierung des Unterleibs in „Casanova“ auf, wenn Casanovas Geliebte ihm während einer absurden Essenszene ausführlich von ihrem Gesäß berichtet, welches sich, ihrer Meinung nach, immer wieder in den Vordergrund drängen möchte. Daraufhin beschließt Casanova das Gesäß seiner Geliebten zu bestrafen, was sie mit entblößtem Unterleib und exzessivem Enthusiasmus geschehen lässt.

Die Umkehrung von unten und oben durch die Betonung des Unterleibs findet im doppelten Sinn eine Entsprechung in der Liebesszene zwischen Casanova und der Nonne Maddalena: Innerhalb des akrobatischen und durchchoreographiert scheinenden Liebesaktes von Casanova und Maddalena, bei dem nur ihr Gesäß vollständig entblößt ist, wirbelt Casanova Maddalena umher, bis sie schließlich mit dem Kopf nach unten und Ihrem entblößten Unterleib nach oben zeigend in seinen Armen hängt. Im weiteren Verlauf der Szene schiebt Casanova Maddalena in einer Art „Schubkarrenstellung“ durch den Raum, sodass sie ihr Gesäß vollkommend entblößt der Kamera entgegengestreckt.



Abb. 45: „Il Casanova di Federico Fellini“ Min. 25:13.



Abb. 44 (a., b.): „Il Casanova di Federico Fellini“ Min. 13:21-13:54

Für Fellinis Sammlung von grotesken Körpern ist es charakteristisch, dass nicht eine bestimmte soziale Gruppe der grotesken Überformung ausgesetzt wird. Es erfahren somit Personen aus der Oberschicht, der Mittelschicht und gesellschaftliche Außenseiter gleichermaßen eine groteske körperliche Akzentuierung. Zudem tritt das Groteske besonders im Alltag der Protagonisten hervor, wie beispielsweise bei der Filmfigur Guilietta („Giulietta degli spiriti“) in Form des Bishma oder als groteske Körper in ihren Träumen. Genauso wird auch der Protagonist Titta („Amarcord“) von der überbordenden Leiblichkeit der Tabakverkäuferin in seinem Alltagüberrascht.

2.5 Fellinis groteske Körper als karnevaler Weltentwurf

Die „Transformation“ in Bezug auf Verwandlung und Erneuerung muss in Fellinis Werken hinsichtlich seines Umgangs mit den grotesken Hybridformen, die sich aus Motiven des Zirkus, des Varietés, des Unbewussten oder des Karnevals zusammensetzen, verstanden werden.

Bachtin sieht im Grotesken einen Ausdruck von Familiarität. Insofern begreift er das Groteske auch als die utopische und idealisierte Verwirklichung einer klassenlosen Gesellschaft.²⁰⁸ Der groteske Körper, der nicht abgeschlossen ist, verschmilzt mit seiner Umgebung oder verschlingt sie. Aus diesem Grund gehen die grotesken Körper ineinander auf und bilden einen Kollektivkörper. Durch diese Unabgeschlossenheit ergibt sich auch ein ständiges Wachsen und Werden der grotesken Körper und ihrer Umgebung, weshalb der Tod und die Geburt in der karnevaler Welt nicht als absolut begriffen werden können.

Wie oben beschrieben, behandelt Fellini seine Filmmotive in der grotesken Überformung gleichberechtigt. Daher tritt sie in seinen Filmen allorts zutage: Sowohl in den Träumen der Filmfiguren als auch in ihrem Alltag, egal ob Heranwachsender (Titta in „Amarcord“), frustrierte Hausfrau (Guilietta in „Guilietta degli spiriti“), Künstler (Guido in „8 ½“), Prostituierte (Cabiria in „La notte di Cabiria“) oder Schriftsteller („Casanova“). Der groteske Körper, erweist sich damit als ein verbindendes Element zwischen den unterschiedlichen Filmfiguren und Milieus.

Daran anschließend konstatiert William J. Free in seinem Essay „‘I Clowns’ and the Grotesque“ (1973), dass der Einsatz einer grotesken Ästhetik vermehrt als ein negatives, unheimliches oder negierendes Mittel verwendet wurde, um Kritik an der Gesellschaft zu üben. So ist auch in der komischen Repräsentation des Grotesken in der Kunst oft eine negative Konnotation vorhanden, da hier das Ironische und das Sarkastische hervortreten²⁰⁹, wie beispielsweise im Lachen, das ein Lachen der Verzweiflung oder Negierung sein kann.²¹⁰

²⁰⁸ Damit unterscheidet sich Bachtins Verständnis des Grotesken grundsätzlich von Kaysers Wahrnehmung, da dieser das Groteske als Ausdruck von Entfremdung und Ängsten definiert. Dorothee Scholl weist darauf hin, dass sich beide Theoretiker durch ihre Definitionen begrenzen würden, da im Grotesken sowohl Entfremdung als auch ein karnevaler Weltempfinden enthalten seien. Vgl. Scholl, Dorothee, 2004, S. 27.

²⁰⁹ Als ein Beispiel aus der Kunst, in der das Groteske als ein ironisches und sarkastisches Element verwendet wird, kann das Absurde Theater genannt werden. Sozialkritische Portraits mit einer grotesken Ästhetik machte unter anderem Lisette Model.

²¹⁰ Free, William J., „Fellini’s ‘I Clowns’ and the Grotesque“, *Journal of Modern Literature/Film as Literature and Language* 3/2, April 1973, S. 215.

An dieser Stelle kann ein Unterschied von Fellinis groteskem Realismus zu anderen Künstlern im 20. Jahrhundert aufgezeigt werden. Denn der positive humoristische Aspekt ist in Fellinis Filmen, ebenso wie die Verfremdung der Realität ein zentrales Element. Fellinis positiver und heiterer Entwurf einer Körper-Groteske, die er als verbindendes Element der unterschiedlichen Motive einsetzt, kann daher mit Bachtins karnevaleskem Weltentwurf verknüpft werden.

2.5.1 Transformation und Erneuerung

Die Themen der Transformation und Erneuerung können als weitere zentrale Motive für Fellinis karnevaleske Weltordnung genannt werden. Ein Hinweis darauf lässt sich in Fellinis Beschäftigung mit dem Unbewussten festmachen. Denn anhand der Erinnerungen und Träume, die in die Realität der Protagonisten von Fellinis Filmen einwirken, diese überlagern und bestimmen, wird immer wieder eine Transformation und Erneuerung vollzogen, die sich auf die Film-Wirklichkeit auszuwirken beginnt.

Insofern kann in „Giulietta degli spiriti“ beobachtet werden, wie alltägliche Situationen durch Träume, Erinnerungen und Bilder der Fantasie verfremdet und damit einem Transformationsprozess unterzogen werden, der das Leben der Protagonistin beeinflusst. So kann der Zuschauer visuell miterleben, wie Giulietta am Strand sitzend langsam einschläft und sich in einem Traum wiederfindet. Der

Transformationsprozess beginnt damit, dass ihr Kopf langsam nach vorne gleitet und Giuliettas Gesicht, dem Zuschauer durch ihre Hutkrempe Stück für Stück verborgen wird. Die Kamera verweilt einige Momente auf dem weißen Hut, der dem Zuschauer die Grenze



Abb. 46: „Giulietta degli spiriti“ Min. 17:54.

zwischen Wach- und Traumzustand von Giulietta aufzeigt. Innerhalb ihres Traumes findet sich Giulietta am gleichen Strand wieder, an dem sie auch eingeschlafen ist, doch scheint dieser jetzt seltsam verändert. Ein Mann tritt ihr aus dem Meer entgegen und zieht schwerfällig an einem Seil, das ins Wasser hinausragt. Er bittet Giulietta um Hilfe. Diese beginnt nun selbst an dem Seil zu ziehen, woraufhin im rechten Bildrand ein verschwommener Gegenstand auftaucht, der



Abb. 47: „Giulietta degli spiriti“ Min. 18:46.

sich, als er langsam sichtbar wird als ein Floß entpuppt, auf dem Pferdekörper in verdrehter und erstarrter Haltung stehen.

Nach diesem bizarren Bild öffnet sich vor Giuliettas Augen ein Schiffsbug, welcher eine Ansammlung nackter und halbnackter Menschen zum Vorschein bringt. Daneben werden märchenhafte und archaische Elemente sichtbar, wie beispielsweise Männer mit Säbeln und Speeren, die auf einem weiteren Floß stehen.

Gegen Ende des Films kann Giulietta immer weniger die Realität von der Fantasie unterscheiden, da sich die Stimmen und Figuren aus ihrer Erinnerung, gemischt mit Versatzstücken der Realität, mehr und mehr in den Vordergrund drängen. Letztendlich gelingt es Giulietta jedoch, sich von den dominanten und beängstigenden Fantasien und Stimmen zu befreien, indem sie sich mit einer Kindheitserinnerung aussöhnt. Durch diesen Vorgang ziehen die Figuren ihrer Fantasie in einem pompösen, märchenhaften und zirkusischen Umzug davon, welcher anfänglich von einer fröhlichen Zirkusmusik begleitet wird.

2.5.2 Die Transformation als Teil des karnevalesken Weltentwurfs

Ein ähnlicher Vorgang kann auch in der letzten, schon erwähnten Szene des Films „8 1/2“ beobachtet werden, in der sich eine vollständige Auflösung von Traum, Fantasie und Realität vollzieht. Guido flüchtet, um die Konfrontation mit seinem eigenen Scheitern zu umgehen, in einen Tagtraum, der ihn auf der Flucht vor den Reportern unter den Tisch kriechen lässt, wo er sich in letzter Konsequenz erschießt. Der Transformationsprozess wird an diesem Punkt durch den symbolischen Selbstmord Guidos und den anschließend auftauchenden Zauberer Maurice eingeleitet, der als eine Figur, die die Grenzen zwischen Traum und Erinnerung sowie zwischenmetaphysischer Erfahrung und Realität verschwimmen lässt, bezeichnet werden kann.

Maurice erscheint, nachdem Guido seiner Umgebung das eigene Scheitern eingestanden hat und motiviert Guido dazu, in einer utopischen Idealvorstellung der Aussöhnung, die sich durch ein zirkusisches und karnevaleskes Durcheinander kennzeichnet, Regie zu führen. Angefangen mit der musizierenden Clowns-Prozession, die das heitere Spektakel einleitet, gibt Guido Anweisungen und dirigiert die auftauchenden Menschen, die seiner Fantasie, seiner Erinnerung und seinem tatsächlichen Leben entspringen, auf einen manegeartigen Platz zu einem fröhlich tanzenden Reigen. Gegen Ende reiht sich Guido selbst mit in den tanzenden Kreis von Menschen ein und geht damit als ein Teil von ihnen auf. So endet der Film mit genau jener musizierenden Clowns-Prozession, mit der Guidos Tagtraum auch begonnen hat. Nachdem alle Menschen aus dem Bild verschwunden sind, geben die Clowns (deren Anführer

ein Junge ist, der als die junge Version von Guido Anselmi verstanden werden kann) im grellen Scheinwerferlicht eine letzte Vorstellung.

Es sind demnach die Transformation und die Erneuerung, die den letzten Teil von „8 ½“ bestimmen. Die Transformation deutet sich hier durch die Verkehrung und Umstülpung der Realität ins Traumhafte und Surreale an, während die Erneuerung durch das karnevaleske Weltempfinden eingeleitet wird, indem Guido mit seiner Fantasie und den darin beherbergten Menschen eins wird. Aus dem Scheitern Guidos wird sodann etwas Hoffnungsvolles und Neuartiges kreiert.

In einem früheren Beispiel aus Fellinis Œuvre kann etwas ganz Ähnliches ausgemacht werden. „Le notti di Cabiria“ nämlich handelt von der Prostituierten Cabiria, die auf der Suche nach Liebe einem ständigen Scheitern ausgesetzt ist, welches am Ende des Films seinen Höhepunkt erreichen soll. Eigentlich hatte Cabiria durch ihre negativen Erfahrungen der Liebe abgeschworen und war Menschen gegenüber zunehmend misstrauisch geworden. Dennoch beginnt sie sich von dem vermeintlich vertrauenswürdigen und sehr charmant erscheinenden

Oscar umgarnen zu lassen. Am Ende stellt sich heraus, dass Cabiria ihre ganze Selbstständigkeit (in Form ihres Hauses, das sie Oscar zuliebe verkauft) einem Heiratsschwindler geopfert hat, der plante, sie umzubringen, um an ihr Geld zu kommen.

Völlig abgerissen, desillusioniert und ohne einen Cent in der Tasche läuft Cabiria in der letzten Szene des Films im Dämmerlicht auf einer Straße entlang, als aus dem Dunkeln musizierende, fröhliche junge Leute auftauchen, die Cabiria immer wieder tanzend umkreisen und mit freundlichen Worten und Gesten Kontakt zu ihr aufnehmen. Auffällig ist hierbei, dass zwei der Personen spitze Hüte tragen, die auf Clowns- oder Karnevalskostüme verweisen.

Cabiria lässt sich von dem bunten Spektakel um sie herum lächelnd einnehmen. Mit einem Nicken dankt sie den freundlichen Menschen



Abbildung 48 (a., b., c.): „Le notti di Cabiria“ Min. 95:13-95:19.

und blickt für einen Moment direkt in die Kamera, als würde sie auch dem Publikum des Films für seine Anteilnahme danken. Ihr Mund deutet ein Lächeln an, im rechten Augenwinkel ist eine dunkle Tränenspur zu erkennen. Dergestalt erinnert das Bild an Clowndarstellungen mit einem lachenden und einem weinendem Auge.

Ebenso wie in „8 1/2“ wird die Protagonistin in „Le notti di Cabiria“ von einem traumartigen, karnevalesken Spektakel eingeholt, um darin am Ende aufzugehen. Obwohl auch hier das Scheitern von Cabiria im Zentrum steht, verwandelt sich dieses am Ende in einen hoffnungsvollen Neuanfang.

Dem wäre noch die letzte Szene aus „Satyricon“ hinzufügen, die dadurch eingeleitet wird, dass der verstorbene Dichter Eumolpus in seinem Testament verfügt, dass seine Erben ihn aufessen müssen. Um dies zu visualisieren, zeigt Fellini die Erben Eumolpus', die ihm diesen letzten Wunsch erfüllen und schwerfällig kauend dasitzen. Encolpius, der der Bestattung aus einiger Distanz beiwohnt, lächelt über diesen letzten Wunsch von Eumolpus und besteigt mit anderen heiteren und lachenden Menschen ein Boot des Verstorbenen, um in See zu stechen. Der Wunsch von Eumolpus, nach seinem Ableben von seinen Erben aufgegessen zu werden, ist ein groteskes und somit auch ein karnevaleskes Element. Der Wunsch, durch das Aufgegessen werden in der Gemeinschaft aufzugehen und in den Hinterbliebenen weiterzuleben, kann zum einen mit dem grotesken Körper verknüpft werden, der in seiner Unabgeschlossenheit mit der Außenwelt vereint ist, und zum anderen mit dem karnevalesken Weltentwurf, in dem alles in einem heiteren Wachsen und Werden zu einem utopischen Kollektiv-Körper verbunden ist. Das Lachen, das auf die Beerdigung folgt, kann demzufolge auch als ein lebensbejahendes gelesen werden.

Wie das vorangegangene Kapitel belegt, ist es vor allem der Körper, den Fellini einer grotesken Übertreibung aussetzt, weswegen auch von einem spezifischen, körperbezogenen Realismus in Fellinis Œuvre gesprochen werden kann. Mit der Theorie von Bachtin zum grotesken Realismus konnten die grotesken Merkmale von Fellinis filmischer Körperschau genauer benannt und theoretisch eingebettet werden. Durch die Hervorhebung verschiedener grotesker Elemente hat Fellini ästhetische Grenzen überschritten, die u. a. hinsichtlich der Neuordnung des Körperversständnisses im Zuge der sozialen und künstlerischen Umbrüche in den 1960er Jahren betrachtet werden müssen.

Dazu gehört vor allem ein sich wandelndes Körperbild, das durch die Massenmedien als auch durch die Kunst repräsentiert und gleichermaßen geformt wurde. Der Fotografie-Historiker John Pultz beschreibt die Allgegenwärtigkeit des menschlichen Körpers folgendermaßen:

„Viele wesentliche Ereignisse der 1960er Jahre wurden durch den menschlichen Körper definiert, wie die Bürgerrechtsbewegung hinsichtlich des rassistischen Körpers, der politischen Interessen am physischen Körper, der Krieg in Süd-Ost-Asien (dessen Gewalt medial sehr stark präsent war und reflektiert wurde), die Antikriegsbewegung, die sich durch den kollektiven Körper der Protestierenden zusammensetzte und die Unruhen der Studentenproteste in Europa und den USA (1967/68).“²¹¹

Hinzugefügt werden muss auch die im Zuge der Studentenproteste neu formierte Frauenbewegung, die maßgeblich dafür verantwortlich war, dass Geschlechterverunsicherung erstmals wissenschaftlich berücksichtigt wurde.

In der Kunst wurde in den 1960ern das Körperverständnis neu verhandelt, was sich beispielsweise innerhalb der Performance-Kunst in Europa und den USA (die sich unter anderem mit der Fluxus-Bewegung herausbildete), der Fotografie oder des Films äußerte. Künstler wie Carolee Schneemann, Yayoi Kusama, Allan Kaprow, Yoko Ono, Valie Export und Jürgen Klauke begannen in den 1960ern mit dem eigenen (oder einem fremden) Körper als primäres Medium zu arbeiten. Den Künstlern ging es dabei vor allem darum, anhand des Körpers die Beziehung zwischen Künstler und Medium, die Repräsentation von Geschlechterrollen sowie die Grenzen zwischen Künstler, Zuschauer und Massenmedien in Frage zu stellen.²¹²

Fellinis übersteigerte Körpergrotesken weisen auf die Verzerrung und Überformung einer Realität hin, in welcher der Körper von der Populärkultur instrumentalisiert wird. Dies wird vor allem in Fellinis Betonung des Grotesken und Skurrilen im italienischen Alltag deutlich (wie beispielsweise in dem Film „Bocaccio-La tentazione del dottore“, der das Spannungsverhältnis zwischen religiösem Fanatismus und der sexualisierten Darstellung des Frauenkörpers in der Werbung humoristisch thematisiert). Ebenso wird unter anderem in „Amarcord“ das Zuschauerbegehren in Zusammenhang mit der filmischen Illusion verhandelt.

Oftmals liegt Fellinis Interesse in dem, was von der Norm abweicht, wie beispielsweise den sozial Marginalisierten, die sich einer gesellschaftlichen Zuordnung entziehen, oder der Auflösung von Geschlechterrollen. In dieser Hinwendung zum Ungewöhnlichen und Nicht-Zuordenbaren kann Fellinis Kunst auch unter dem Gesichtspunkt der Repräsentation des „Fremden“ und des „Anderen“ betrachtet werden, was sich wiederum in seiner Anwendung einer grotesken Ästhetik niederschlägt.

²¹¹Gross, Frederick, 2012, S. 92.

²¹² Vgl. Ebd. S. 184.

Das beständige Mythologisieren seiner filmischen Figuren sowie das „Sammeln“ von urtümlichen Riten und Gebräuchen der italienischen Gesellschaft können als ein Erforschen von Wirklichkeit gedeutet werden. Dieses Forschen sucht in der Darstellung von sozialen Bräuchen und Riten die Funktionsweisen der Gesellschaft offenzulegen. Der groteske Körper bei Fellini, der die unterschiedlichsten Filmtypen miteinander vereint und der den Prozessionen, den Hochzeiten, den Taufen und der Liturgie der katholischen Kirche angehört oder ihnen aus der Distanz beiwohnt, wird sodann in den Kontext eines großen Systems der sozialen und mythologischen Verbindungen gesetzt. Dadurch schuf Fellini einen eigenständigen karnevalesken Kosmos, in dem der groteske Körper als ein Bindeglied zwischen Widersprüchen wie „high/low, official/popular, grotesque/classical“²¹³ fungiert. Zentral ist vor allem der spezifische Gebrauch von Fellingis körperbetonter grotesker Ästhetik, da diese von ihm weniger als ein negierendes und wertendes, sondern vielmehr als ein lebensbejahendes und positives Element eingesetzt wurde. Mit diesem grotesken Weltentwurf entwickelte Fellini eine eigene Handschrift, die er unter anderem durch sein Abarbeiten am und sein Loslösen vom Neorealismus formulierte.

Teil 3 Diane Arbus

3. Fotografischer Realismus

Die Fotografie wurde besonders in ihren Anfängen als ein unhinterfragbares Abbild der Wirklichkeit begriffen. Eine anhaltende theoretische Reflexion über den Status der Fotografie (angefangen mit der Debatte „mechanischer Abdruck oder Kunst“) hat sich an das wandlungsfähige Medium geheftet, von seiner Reproduzierbarkeit bis hin zu seiner Digitalisierung.²¹⁴

Das Anzweifeln einer Autorschaft war schon in den frühen Anfängen der Fotografie gegeben, wenn unter anderem William Henry Fox Talbot den fotografischen Prozess als „Zauber“ oder „Magie“ bezeichnete und so den chemischen Prozess um ein metaphysisches Verständnis erweiterte.²¹⁵ Es ist Talbot nach also nicht der Künstler/Autor, durch den das Bild letztendlich

²¹³Preschl, Claudia, 2013, S. 51.

²¹⁴ Vgl. Greimer, Peter, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag, 2009, S. 9.

²¹⁵ Dahingehend konstatiert Talbot 1839 in einem Zeitschriftenbeitrag: „Die Erscheinung, die ich jetzt erwähne, scheint mir beinahe zu dem Wunderbarsten zu gehören unter allen Erscheinungen, die physikalische Forschung je zu unserer Kenntnis gebracht hat. Das Vergänglichste aller Dinge, ein Schatten, das sprichwörtliche Sinnbild für alles, was flüchtig und vergänglich ist, kann durch den Zauber unserer Magie gebannt und für immer festgehalten werden[...].“ Ebd. S. 61.

in Erscheinung tritt,²¹⁶ sondern: „Das Bild macht es von selbst“.²¹⁷ Dieser sogenannte Zauber, von dem Talbot spricht, spielt vor allem auf den chemischen Entwicklungsprozess der Fotografie an, bei dem eine Leerstelle im Erscheinungsmoment der Fotografie betont wird, die außerhalb der Einflussnahme des Fotografen steht. Dieses Phänomen der Leerstelle, das als Magie und als „Selbstabdruck der Natur“ beschrieben wurde,²¹⁸ verweist auf eine „Abwesenheit des Menschen“.²¹⁹

Die Weiterentwicklung der Fotografie (zum Beispiel durch ihre technische Reproduzierbarkeit und später durch ihre Digitalisierung) garantierte ihren anschließenden Aufstieg zum Massenmedium, weshalb jedoch die Diskussion um die Autorschaft nicht an Präsenz verlieren sollte. Theoretiker wie Jean Baudrillard, André Bazin, Roland Barthes oder Rudolph Arnheim suchten nach Antworten, um den Status der Fotografie bestimmen zu können.

Innerhalb der theoretischen Reflexionen ist der Automatismus der Fotografie immer von wesentlicher Bedeutung gewesen. Bazin beispielsweise betont in seinem Aufsatz „Ontologie des photographischen Bildes“, dass zwar die Persönlichkeit des Fotografen und seine Auswahl eines bestimmten Wirklichkeitsausschnitts die maßgebliche Wirkung des fotografischen Werkes bestimmen, der letztendlichen Autorschaft jedoch eine weniger zentrale Rolle zukommt als in der Malerei. Für Bazin ist jene Leerstelle (der Kontrollverlust des Fotografen) der entscheidende Punkt, der die Authentizität einer Fotografie (die Fotografie als Existenzbeweis des Dargestellten) garantiert.²²⁰ Seiner Meinung nach ist der Moment des Sichtbarwerdens des Fotos, der losgelöst ist von menschlicher Einflussnahme, nicht mit einem naturwissenschaftlichen Vorgang umschreibbar, sondern auf die „irrationale Macht der Fotografie“ rückführbar. Die von Bazin hergestellte Verbindung des Turiner Grabtuchs, welches das einzig authentische Abbild Christi zeigen soll, und der modernen Technik der Fotografie, gibt der Fotografie eine traditionelle theologische Lesart vor.²²¹

Auf eine ähnliche Weise verstand auch Roland Barthes die Fotografie mehr als etwas Magisches denn als Kunst, und stellt die Fotografie sogleich in den Kontext der theologischen

²¹⁶ Obwohl Talbot in seiner Schrift „The Pencil of Nature“ die Fotografie in die ikonographische Tradition der Malerei stellt und ästhetische Gestaltungsmöglichkeiten und Einflussnahmen des Fotografen beschreibt, weist er auf das spezifisch Magische der Fotografie, hin. Vgl. Ebd. S. 63.

²¹⁷ Ebd. S. 61.

²¹⁸ Anzumerken wäre noch, dass Talbot in „The Pencil of Nature“ das inhärent Magische der Fotografie nicht als eine negative Theorie auslegte, da er die künstlerische Fähigkeit des Fotografen und den chemischen Prozess letztendlich mit der fehlenden menschlichen Intervention vereinbarte. Vgl. Ebd. S. 62.

²¹⁹ Vgl. Ebd. 63.

²²⁰ Vgl. Ebd. S. 64.

²²¹ Vgl. Ebd. S. 66.

Tradition „der nicht von Hand gemachten Bilder“ (beispielsweise das Schweiß Tuch Veronikas).²²² Rudolph Arnheim hingegen schreibt in seinem Aufsatz „Die Fotografie – Sein und Aussage“ (1978):

„Das Unheimliche beim Fotografieren besteht darin, daß ein Bild schon zustande kommt, sobald man nur, sonst gänzlich unbeteiligt, auf den Auslöser des Maschinchens drückt. Weder Hand noch Auge brauchen da weiter tätig zu sein. Und da der Anteil des Apparats so groß und der des Menschen so gering sein kann, zögert man, ein solches Produkt ‚eine Fotografie‘ zu nennen, wenn man darunter etwas vom Menschen Geschaffenes versteht.“²²³

Er betont somit besonders das Unheimliche in der Fotografie. Hoffmann Christoph weist darauf hin, dass Barthes, Bazin und Arnheim hinter der technischen Funktionsweise der Fotografie etwas Unerklärliches und Geheimnisvolles vermuten, was in Richtung einer Mythisierung und Fetischisierung der Fotografie geht. Ohne letztendlich die Grenze ins Metaphysische zu überschreiten, stellen die drei Fotografie-Kommentatoren vor allem fest, dass der Fotografie ein „Moment des Entzugs inhärent hat, der in der Funktionsweise des Mediums angelegt ist“.²²⁴

In den 1970er Jahren sollte ein Wandel in der Theorie der Fotografie erfolgen. Der sogenannte realistische Gehalt eines Bildes wurde nun nicht mehr automatisch der Technik der Fotografie zugeschrieben, sondern „dem Effekt sozialer und kultureller Praktiken, Zuschreibungen und Codes“. Nun drehten sich die wissenschaftlichen Auseinandersetzungen nicht mehr um das „natürliche, chemische Bildverfahren“, sondern primär darum, wie Fotografie sozial, historisch und kulturell geformt wird und selbst Einfluss nimmt (unter anderem „wie wird Fotografie dazu genutzt, Klasseninteressen zu vertreten? Oder welche Politiken fotografischer Wahrheit gibt es?“).²²⁵

Das Wesen der Fotografie zu bestimmen ist nicht möglich, denn „ihr Status als Technologie ändert sich je nach Machtbeziehungen, von denen sie in Anspruch genommen wird.“²²⁶ Dementsprechend geben die unterschiedlichen Theorien zur Fotografie keine Anhaltspunkte über „das eine Wesen“ der Fotografie, sondern verhandeln insbesondere „soziale und

²²² Vgl. Ebd. S. 66.

²²³ Ebd. S. 67.

²²⁴ Vgl. Ebd. S. 69.

²²⁵ Vgl. Ebd. 71.

²²⁶ Ebd. S. 71.

historische Funktionen und Faktoren“, die sich von der Fotografie formen lassen oder sie für ihre Zwecke in Anspruch nehmen.²²⁷

3.1 Die Dokumentarfotografie und der Realismuseffekt

Eine fotografische Gattung, die seit ihrem Aufkommen als ein unmittelbares Instrument der Realitätsvermittlung begriffen wurde, ist die Dokumentarfotografie. Der Begriff „dokumentarisch“ tauchte 1926 erstmals in Zusammenhang mit dem Film und nicht mit der Fotografie auf. So benutze der Filmregisseur und Produzent John Grierson den Ausdruck, um „Moana“ (1926) von Robert Flaherty in einer New Yorker Zeitungskritik zu beschreiben.²²⁸ Der Film wurde von Grierson folgendermaßen verstanden: „Als visueller Bericht von den Ereignissen im täglichen Leben eines polynesischen Jugendlichen hat er dokumentarischen Wert“²²⁹. Vom Kritiker Christian Zevros wurde der Begriff „dokumentarisch“ zwei Jahre später erneut aufgegriffen, um unter anderem Arbeiten der Fotografen Eugène Atget, André Kertész und des Malers Charles Sheeler zu charakterisieren.²³⁰

In der Verwendung des Begriffs „dokumentarisch“ muss zwischen Grierson und Sheeler unterschieden werden. Denn Grierson verwendete den Ausdruck „dokumentarisch“, um einen sozial konnotierten Sachfilm zu umschreiben, während Sheeler mehr auf die ästhetischen Aspekte in den Werken der verschiedenen Künstler anspielte.²³¹ Da die Fotografie lange Zeit als objektives Beweismittel der Realität begriffen wurde, galt somit jedes Foto als dokumentarisch.

Doch ähnlich wie im Film ist die Fotografie einer Vielzahl von ästhetischen Entscheidungen des Fotografen unterworfen und zeigt immer nur einen kleinen Teilausschnitt der Wirklichkeit, die schon durch den technischen Fotografieprozess zu einer Verfremdung führt. Reinhard Matz beschreibt den Vorgang der bewussten Ausschnittauswahl des Fotografen als eine „Zersplitterung der Welt“²³².

Da der Vergleich des realistischen Gehalts in der Fotografie mit dem des Films naheliegt, kann auch ein Zitat des französischen Filmkritikers und Regisseurs Jean-Louis Comolli hinzugezogen werden, der den Realismus im Dokumentarfilm in „Der Umweg über das

²²⁷ Vgl. Ebd. S. 72.

²²⁸ Vgl. Wolf, Herta (Hg.), *Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. 2. Diskurse der Fotografie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S. 54.

²²⁹ Ebd. S. 54.

²³⁰ Vgl. Ebd. S. 54.

²³¹ Vgl. Ebd. S. 54.

²³² Vgl. Amelunxen, Hubertus von/Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie IV. 1980-1995*, München: Schirmer und Mosel Verlag, 2000, S. 96.

direct“folgendermaßen umschreibt: „Der Akt des Filmens bedeutet immer einen produktiven Eingriff, der das aufgenommene Material entstellt und transformiert. „Sobald die Kamera eingreift, beginnt eine Manipulation“.“²³³ Das Charakteristische der Dokumentarfotografie leitet sich demnach nicht aus ihrem „analogischen Verhältnis zur Realität“ ab, sondern vor allem aus einer spezifischen Sichtweise des Fotografen auf die Wirklichkeit.²³⁴

Inwieweit die dokumentarische Fotografie seit jeher einem hohen Grad an Ästhetizismus unterliegt, kann anhand der ersten sich als dokumentarisch verstehenden Fotografien, die in den 1920er Jahren in den USA gemacht wurden, belegt werden. Die sich neu herausbildende künstlerische Gattung der Dokumentarfotografie wurde vor allem durch die Hervorhebung der sozialen Missstände in den USA bekannt.

Die sogenannte „Farm Security Administration“ beauftragte 1935 verschiedene Fotografen wie Dorothea Lange, Gordon Parks und Walker Evans damit, die Armut der Landbevölkerung (hervorgerufen durch die große Depression) fotografisch festzuhalten. Die Fotos sollten dazu dienen, die von der FSA ins Leben gerufenen Hilfsprogramme (für die in Not geratene Landbevölkerung) zu bewerben. Damit diese Werbung effektiv sein konnte, wurden die Fotos einem sehr spezifischen ästhetisierenden Prozess unterzogen, der beispielsweise die Wahl der Modelle und ihre Darstellung miteinbeschloss. So sollten die Fotografien zum Beispiel Mitleid bei den Betrachtern hervorrufen.

Folglich haben die Arbeitsmethoden einiger FSA Fotografen – indem sie beispielsweise die zu fotografierenden Personen baten, nicht zu lächeln, düstere Posen einzunehmen und sich in möglichst zerrissener und alter Kleidung der Kamera zu präsentieren – einen hohen inszenatorischen Charakter.²³⁵ Da der dokumentarischen Fotografie der Ruf vorauseilte, das Leben authentisch und objektiv abzubilden und auf diese Weise Missstände aufdecken zu können, wurde der Gattung ein unverfälschter Zugang zur Wirklichkeit attestiert. Diese Annahme beruht jedoch auf einem Trugschluss, da (wie schon erwähnt) die fotografierten Gegenstände durch den fotografischen Prozess immer einer ästhetischen Überformung unterliegen.²³⁶ Die (dokumentarische) Fotografie liefert also vor allem „verschiedene Betrachtungsweisen der Wirklichkeit“.²³⁷

²³³ Comolli, Jean-Louis, „Le Détour par le direct“, *Cahiers du Cinéma* 209, 1969, zitiert nach Hohenberger, Eva (Hg.), *Bilder des Wirklichen, Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin: Verlag Vorwerk 8, 2000, S. 244.

²³⁴ Vgl. Amelunxen, Hubertus von/Wolfgang Kemp, 2000, S. 101.

²³⁵ Vgl. Wolf, Herta, 2003, S. 66.

²³⁶ Vgl. Amelunxen, Hubertus von/Wolfgang Kemp, 2000, S. 101.

²³⁷ Vgl. Ebd. S. 101.

3.1.2 Autorenfotografie

Diane Arbus' Fotografien stehen in einem ähnlichen Verhältnis zur Realität wie Fellinis Filme. Während Fellini sich am Neorealismus abarbeitete und diesen zugunsten einer persönlichen Handschrift weiterentwickelte, orientierte sich Arbus in ihrer Arbeit an Vorbildern aus der klassischen Dokumentarfotografie, der Straßenfotografie, der Modefotografie und dem Fotojournalismus. Aus dem Konglomerat der unterschiedlichen Fotografie-Gattungen entwarf Arbus ihre Autorschaft anhand einer eigenständigen fotografischen Sichtweise auf die Wirklichkeit, die sich vor allem in der Hervorhebung des grotesken Körpers auszeichnet. Die Realitätserfassung von Arbus kann als Gegenentwurf zu einem Realismus betrachtet werden, der beispielsweise eine negative Kritik an gesellschaftlichen Verhältnissen übt (wie etwa die sozialkritische Fotografie) oder der versucht, die Wirklichkeit mimetisch abzubilden.

Obwohl Arbus in unterschiedlichen Milieus fotografierte, sollte sie insbesondere für ihre Fotografien von gesellschaftlichen Außenseitern bekannt werden. Oftmals bewegte sie sich innerhalb verschiedener Subkulturen auf der Suche nach Menschen, die in der Kunst-Fotografie bis in die 1970er wenig Beachtung fanden. Dementsprechend portraitierte sie Personen, die traditionelle Rollenmuster aufbrechen oder sich in Identitätskrisen befinden. Hierfür recherchierte sie an Orten wie dem Varieté, dem Jahrmarkt, in Zirkussen oder städtischen Parkanlagen, immer dem auf der Spur, was sich von der Masse abhebt. Die Betonung von grotesker Körperlichkeit, beispielsweise in Form von hyperbolischer Leiblichkeit oder der Auflösung von Geschlechteridentitäten, war in ihren Werken zentral.

Beim Betrachten ihrer Fotografien wird deutlich, dass Arbus bestimmte Typen abbildete, die ihren charakteristischen Ausdruck vor allem in einer ästhetischen grotesken Überformung durch die stilistischen Mittel von Arbus' Kameraarbeit erfuhren.

Das Vermitteln von Authentizität durch ihre Fotografien versuchte Arbus mithilfe verschiedener künstlerischer Strategien zu erreichen, wie dem Gebrauch von dokumentarischen Stilmitteln (beispielsweise anhand von Schwarz-Weiß-Fotografie und nicht nachträglich manipulierten Bildern) oder dem ungewöhnlichen Umgang mit ihren Modellen (so arbeitete Arbus vor allem mit einer Rolleiflex, die den Vorzug hatte, in Hüfthöhe gehalten zu werden, was der Fotografin ermöglichte, einen direkten Blickkontakt zu der Person vor der Kamera zu haben und die Motive nicht durch den Sucher fotografieren zu müssen).²³⁸

²³⁸ Vgl. Arbus, Doon/Marvin Israel (Hg.), *Diane Arbus: eine Monographie*, Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 1984, S. 159.

In seinem Beitrag „Das subjektive Moment in der Dokumentar-Fotografie“ erprobt Klaus Honnef einen alternativen Zugang zur Fotografie, indem er das Prinzip des Autorenfilms nach Alexandre Astruc auf die Fotografie überträgt.²³⁹ Honnef weist in seinem 1980 verfassten Beitrag darauf hin, dass die Fotografie im Gegensatz zum Film keine aus sich selbst gewonnene Theorie besitzt, sondern noch immer in Abhängigkeit zur Bildenden Kunst, Psychologie und Soziologie steht, weswegen er vorschlägt, den spezifisch subjektiven Blick in der Fotografie folgerichtig als Autorschaft zu benennen.²⁴⁰

Für die vorliegende Arbeit ist zum einen Honnefs Beschreibung zu Realismus und Fotografie und zum anderen sein damit zusammenhängendes Verständnis vom Fotografen als „Autoren“ zentral. Wie oben bereits bemerkt, kann eine dokumentarische Fotografie nur sehr eingeschränkt als ein objektives Dokument der Wirklichkeit verstanden werden. Denn: Inszenatorisches (wie auch ein Ästhetisierungsprozess) wird zwar vor allem in einer Gattung wie der Modefotografie offenbar, ist aber genauso in sozialkritischer Fotografie enthalten.²⁴¹ Das Foto isoliert Honnef nach den fotografischen Gegenstand, indem es ihn einfriert und zugleich verdichtet.²⁴²

Honnefs Annahme, dass das Autorenprinzip noch besser auf die Fotografie als auf den Film passen würde, da in der Fotografie weder Kameramann noch Cutter gebraucht werden, kann nur zum Teil bestätigt werden, da auch ein Regisseur alleine all die erforderlichen Funktionen erfüllen kann, um einen Film zu drehen.²⁴³ Dennoch lässt sich die von Honnef auf die Fotografie übertragene Filmautorschaft sinnvoll auf Arbus' fotografische Arbeit anwenden. Denn bei Arbus geht es insbesondere um ihre sehr subjektive Sichtweise auf die Wirklichkeit, die sie dem Betrachter vermittelt. Es waren keine „Oberflächenreize“, die Arbus mit ihrer Kamera festhielt, sondern die unsichtbaren Verknüpfungen, die dem Auge zunächst entgehen.²⁴⁴

Nicht jeder Fotograf kann Honnef zufolge als Autorenfotograf bezeichnet werden. Ob diese Bezeichnung zutrifft, lässt sich nicht anhand eines einzelnen Bildes erkennen, sondern nur in der Summe des fotografischen Œuvres, welches eine spezifische Haltung des Fotografen

²³⁹ Vgl. Honnef, Klaus, „Das subjektive Moment in der Dokumentar-Fotografie. Materialien und Gedanken zu einer neuen Ansicht über Fotografie“, *Kunstforum International* 41/9, 1980, S. 211-229.

²⁴⁰ Vgl. Ebd. S. 213.

²⁴¹ Die sozialkritischen Fotografen Jacob Riis und Lewis Hine, die in Fabriken und Elendsquartieren fotografierten, mussten aufgrund der technisch eingeschränkten Mittel der damaligen Fotografie viele ihrer Bilder inszenieren, da spontane Aufnahmen nicht möglich waren. Vgl. Ebd. S. 217.

²⁴² Vgl. Ebd. S. 217.

²⁴³ Vgl. Ebd. S. 221.

²⁴⁴ Vgl. Ebd. S. 221.-222.

gegenüber der Wirklichkeit und somit seine individuelle Sehweise aufzeigt.²⁴⁵ Als Beispiel für Autorenfotografen nennt Honnèf: Jacob Riis, Lewis Hine, Eugène Atget, Heinrich Zille, August Sander, Walker Evans, Dorothea Lange und Henri Cartier Bresson, die seinem Verständnis nach ein ähnliches Engagement gegenüber der Wirklichkeit verbindet.²⁴⁶

„Diese Fotografen bezogen Stellung, sie hoben symptomatische Züge der Wirklichkeit hervor und schufen in ihrem Werk eine fotografische Realität, die zwar authentisch ist, weil sie sich streng an die dokumentarischen Prinzipien der Fotografie hält, aber doch von einem individuellen Bewußtsein ausgewählt, gefiltert, erarbeitet, verdichtet worden ist [...].“²⁴⁷

Weiterhin beschreibt Honnèf den Autorenfotografen als jemanden, der Alltägliches abbildet und darin insbesondere das Inhumane und Groteske sowie das Unbekannte aufdeckt. Unter dem Alltäglichen versteht Honnèf die unmittelbare Umwelt des Fotografen (beispielsweise in der Stadt), die Landschaft, die Menschen, die ihn umgeben, und „die gesellschaftlichen Riten anlässlich bestimmter städtischer oder dörflicher Festlichkeiten“, die sich der Fotograf mittels seiner Kamera aneignet.²⁴⁸ Dabei ist die Distanzierung vom Einzelbild (vorangetrieben vor allem durch die technische Entwicklung von der Großbildkamera zur Kleinbildkamera) ein zentrales gestaltendes Element für den Autorenfotografen. In dem neuen Bewusstsein um die Ausschnitthaftigkeit der Realität durch das Medium Fotoapparat, verwendeten die Fotografen dieses nun systematisch zugunsten einer „Inszenierung der Wirklichkeit“.²⁴⁹

In der jüngeren Literatur²⁵⁰ wird Honnèfs Begriff der Autorenfotografie kritisch hinterfragt, da er mit seiner Autoren-Definition einen sehr radikalen und subjektiven fotografischen Ansatz vertritt. Zudem sei der Begriff schwer zu fassen, da er versucht, sich von der angewandten Fotografie, der ambitionierten Amateurfotografie und von der künstlerischen Fotografie abzusetzen.²⁵¹ Obwohl der Begriff problematisch ist, lässt sich die in diesem Kapitel beschriebene Definition zur Autorenfotografie von Honnèf, bei der es insbesondere um die persönliche Handschrift des Fotografen und seinen subjektiven Blick auf die Realität geht, überaus sinnvoll auf Arbus' Werk übertragen. Denn die eigenständige Wirklichkeit, die Arbus

²⁴⁵ Vgl. Ebd. S. 222.

²⁴⁶ Vgl. Ebd. S. 224.

²⁴⁷ Ebd. S. 224.

²⁴⁸ Vgl. Ebd. S. 226.

²⁴⁹ Vgl. Lockemann, Bettina, *Das Fremde sehen. Der europäische Blick auf Japan in der künstlerischen Dokumentarfotografie*, Bielefeld: transcript Verlag, 2008, S. 125.

²⁵⁰ Beispielsweise bei Lockemann, Bettina, *Das Fremde sehen. Der europäische Blick auf Japan in der künstlerischen Dokumentarfotografie*, Bielefeld: transcript Verlag, 2008.

²⁵¹ Vgl. Ebd. S. 125.

konstant in ihren Bildern entwickelte und die sich in einem grotesken Realismus äußert, kann als Beleg für eine spezifische Autorschaft in ihrem Œuvre bezeichnet werden.

Noch präziser können Arbus' Werke jedoch mit der Beschreibung der künstlerischen Dokumentarfotografie von Thomas Welski erfasst werden:

„Anhand der künstlerischen Dokumentarfotografie wird nicht einfach unsere Kenntnis von [der Realität] bestätigt, sondern eine Differenz zwischen seiner (des Fotografen) und unserer Wahrnehmung entsteht. [...] Es geht um eine Darstellung der Wirklichkeit, die über den Gegenstand berichtet, und zugleich um die Formulierung einer Vorstellung von Welt. Mit diesem Verständnis kann man im Rahmen dieses technischen Mediums vom Fotografen als Autor sprechen, der auf der Grundlage von Fakten durch eine minimale Verschiebung der Perspektive eine Erzählung schafft, die ganz dicht am Leben angesiedelt ist.“²⁵²

Welski verbindet in seiner Überlegung zur künstlerischen Dokumentarfotografie das Prinzip des Künstlerischen mit der Autorschaft des Fotografen, die seiner Meinung nach in Abhängigkeit zueinander betrachtet werden müssen. Die simple mimetische Wiedergabe von Wirklichkeit wird in der künstlerischen Dokumentarfotografie zugunsten eines subjektiven Blicks, der eine eigenständige Wirklichkeit schafft, überwunden.²⁵³ Es wird also deutlich, dass die Wirklichkeit durch die fotografische Autorschaft transformiert wird.²⁵⁴ Die künstlerische Dokumentarfotografie kann in Abgrenzung zur angewandten Dokumentarfotografie betrachtet werden, die oftmals Aussagen über die Wirklichkeit trifft, während die künstlerische Dokumentarfotografie mit ihren Bildern eher Fragen aufwirft, die sie unbeantwortet lässt.²⁵⁵ Welski nach ist es vor allem eine eigenständige Wirklichkeit, die anhand der künstlerischen Dokumentarfotografie geschaffen wird und die in ihrer Differenz zur Realität ihr Spannungsfeld aufbaut.²⁵⁶

Arbus' Werk lässt sich, wie sich im Verlauf der nächsten Kapitel zeigen wird, neben dem von Honnert geprägten Ansatz der Subjektivität in der Fotografie, insbesondere mithilfe des Begriffs der künstlerischen Dokumentarfotografie nach Welski charakterisieren.

²⁵² Ebd. S. 126.

²⁵³ Vgl. Ebd. S. 126.

²⁵⁴ Vgl. Ebd. S. 126.

²⁵⁵ Vgl. Ebd. S. 126.

²⁵⁶ Vgl. Ebd. S. 126.

3.2 Diane Arbus – Positionen der Dokumentarfotografie

Um ein höheres Maß an Authentizität zu erreichen, verfolgte Arbus in ihrer Arbeit die Schnappschuss-Ästhetik. Viele ihrer Fotografien erwecken auch wegen des scheinbar puristischen Stils der Künstlerin, den entspannten Posen der Portraitierten oder durch die beschnittenen Motive den Anschein, als wäre ihr Entstehungsprozess auf Spontanität und Zufall gegründet. Tatsache ist jedoch, dass Arbus jahrelang an ihrem künstlerischen Stil arbeiten sollte, und dass die Suggestion der Einfachheit ihrer Bilder auf einen zentralen Ästhetisierungsprozess in ihren Werken hinweist.

Ein erster Anhaltspunkt in der Entwicklung einer persönlichen Handschrift kann in Arbus' Anfängen als Modelfotografin gefunden werden.²⁵⁷ So komponierte und inszenierte Arbus beispielsweise ihre Objekte und Modelle auch noch in ihren späteren dokumentarischen Fotografien ähnlich wie in der Studiofotografie.

3.2.1 Künstlerische Wegweiser

In ihrem künstlerischen Werdegang sollte Arbus unter anderem von der Fotografin Lisette Model geprägt werden, bei der sie von 1956 bis 1957 zwei Fotografie-Workshops besuchte. Model war bekannt für ihre Straßenfotografien des Grotesken, der Armut und des Alters, die

²⁵⁷ Zum professionellen Fotografieren kam Arbus durch ihren Mann Allen Arbus, der eine Militärfotografen-Ausbildung gemacht hatte und mit dem sie etwa um 1946 beschloss, sich in der Modelfotografie selbstständig zu machen. Zu Beginn ihrer Karriere arbeitete das Ehepaar Arbus fast ausschließlich für das Studio von Russeks, dem erfolgreichen Pelzgeschäft von Diane Arbus Eltern. Vgl. Bosworth, Patricia, *Diane Arbus. Eine Biographie*, München: Schirmer Mosel, 1984, S. 94.

Um zu einer professionelleren Arbeitsweise zu gelangen, begann Arbus für einen kurzen Zeitraum bei der Fotografin Berenice Abbott zu studieren, die besonders für ihre Straßenaufnahmen von New York und den Portraitaufnahmen von James Joyce berühmt war. Vgl. Ebd. S. 93.

Während Allen Arbus die Modeaufnahmen anfertigte, war Diane Arbus für den charakteristischen Stil ihrer gemeinsamen Fotografien verantwortlich, indem sie sich um die Requisiten und Bildkompositionen kümmerte. Die Arbus gehörten bald zum Redaktionsstab von *Vogue*, sie machten Titelaufnahmen für *Glamour* und für *seventeen*, unter anderem erhielten sie auch Aufträge von Werbefirmen wie Young & Rubicam und J. Walter Thompson. Zudem erschienen von ihnen gestaltete Werbeanzeigen im *Life-Magazin*. Vgl. Ebd. S. 143.

1955 nahmen Diane Arbus und ihr Mann an der Ausstellung *Family of Man* im Museum of Modern Art teil. Sie waren mit dem Portrait eines jungen Vaters vertreten, der zusammen mit seinem Sohn auf dem Sofa sitzt und diesem aus der Sonntagszeitung vorliest. Bei dieser Gelegenheit lernte Diane Arbus den Fotografen Louis Faurer kennen und war besonders beeindruckt von Foto eines lernbehinderten Mannes, der eine Blume in der Hand hält. Vgl. Ebd. S. 146.

An diesem Bild faszinierte sie insbesondere der chaotische und sehr emotionale Stil. Für Faurer war prägnant, dass er seine Bilder sehr eigenwillig beschnitt und Gesichter manchmal unscharf zeigte. Diese Art zu fotografieren stand im Gegensatz zur typischen Stieglitzschen Fotografie, die sich durch einen klassischen Bildaufbau und die perfekte Nuancierung der Kontraste und Farben auszeichnete. Faurers Absicht, wie auch später Robert Franks', war es, auf die formale Schönheit zu verzichten und mit ungewöhnlichen Einstellungen (die Zufälligkeit suggerieren, indem sie bewusst „Fehler“ imitieren) sowie dem Umgang mit Licht und Schatten zu experimentieren. Dieser Stil wurde später als „Schnappschuss-Ästhetik“ bekannt. Vgl. ebd. S. 146.

sie mit einem sezierenden Blick festhielt.²⁵⁸ Mit ihren fotografischen Aufnahmen verfolgte sie einen sozialkritischen Impetus. „Model reagierte auf das, was sie als die Würde der Armen begriff.“²⁵⁹ Ihre Portraits galten in den 40er Jahren als revolutionär, da sie Obdachlose und mittellose Leute auf Formaten von 40×50 cm vergrößern ließ, was eine unausweichliche Konfrontation des Betrachters mit dem Bildinhalt zur Folge hatte.²⁶⁰ Model kann der Bewegung der „New York school“ of photography zugerechnet werden, deren stilistische Merkmale sich aus Elementen des „documentary journalism“ und des Film Noir zusammensetzten. Mit kleinen handlichen Kameras dokumentierten Fotografen wie Louis Faurer, Helen Levitt, Weege,²⁶¹ Sid Grossman und William Klein die flüchtigen Eindrücke von New York. All diese Fotografen arbeiteten für Magazine und vereinten ihre journalistischen Vorgehensweisen mit ihren künstlerischen Ambitionen.²⁶²

Was jedoch für Arbus' Fotografie zentral werden sollte, war Models Vorgehen, eine urbane Typengalerie zu erstellen. Jene Typengalerie (die eine direkte Verbindung zu Fellinis Typen herstellt), die Arbus fortführen sollte, setzte sich unter anderem aus drei Themenfeldern zusammen: korpulente oder betagte weiße Frauen des Bürgertums, Kleinwüchsige und die Charaktere des Flohmarkts (Straße Nr. 42.) in New York.²⁶³ Models Interesse an den urbanen Typen gewann sie wiederum aus der Auseinandersetzung mit dem französisch-ungarischen Fotografen Brassai und dem deutschen Fotografen August Sander.²⁶⁴

Durch Models explizite Suche nach bestimmten menschlichen Typen wurde sie mit einem Castingdirektor verglichen, der nach Schauspielern für sein Stück sucht. Die Kuratorin Ann Thomas beschreibt Models Typensuche folgendermaßen: „For Model, the world was a stage, and she brought to photography a sense of gesture, emphasis, and generalization in order to make strong, moving, visual theatre.“²⁶⁵ Was einen weiteren Verweis auf Fellinis Typenkabinett bedeutet, sind Models groteske Typendarstellungen, die sich auf die sozial-satirische Tradition von William Hogarth, Francisco de Goya, Honoré Daumier und

²⁵⁸ Bosworth, Patricia, 1984, S. 158.

²⁵⁹ Pauli, Lori, „Lisette Model, August Sander, Diane Arbus und das menschliche Porträt“, Kat. Ausst. *Lisette Model: Fotografien 1934-1960*, Hg. Faber, Monika, Kunsthalle Wien, 2000, S. 61.

²⁶⁰ Bosworth, Patricia, 1984, S. 159.

²⁶¹ Arbus wurde zudem von Weeges Fotografien beeinflusst, der an ähnlichen Typen wie Model interessiert war. Weege fotografierte auch Zirkusartisten (zum Beispiel Clowns und Kleinwüchsige), Transvestiten und Menschen auf Masken-Bällen. Anders als Arbus, die ihre Modelle oft bei sich zu Hause fotografierte, entstanden die meisten Fotografien von Weege jedoch an öffentlichen Orten. Vgl. Gross, Frederick, 2012, S. 45. Weege war außerdem bekannt dafür, Opfer von Gewaltverbrechen an Tatorten zu fotografieren, und diese Fotos dann später an die Zeitungen zu verkaufen.

²⁶² Vgl. Gross, Frederick, 2012, S. 41-42.

²⁶³ Vgl. Ebd. S. 50.

²⁶⁴ Vgl. Ebd. S. 61.

²⁶⁵ Ebd. S. 61.

Grandville berufen.²⁶⁶ Ihre Portraits sind demnach auch als gesellschaftliche Karikaturen zu lesen, die sie erstellte, indem sie sich ausschließlich auf die überzogene Darstellung der Physiognomien des Bürgertums konzentrierte, wodurch sie eine morphologische Typologie der Kritik schuf.²⁶⁷ Arbus sollte sich in ihren Werken an dieser spezifischen karikativen Typendarstellung orientieren. Sie selbst beschreibt Models Einfluss auf sie hinsichtlich der Sujetfindung so:

„Ich weiß noch, als ich vor vielen Jahren anfang zu photographieren, dachte ich mir, daß es wahnsinnig schwierig sein würde, alle Menschen zu photographieren, weil es so unheimlich viele gibt. Also nahm ich mir vor, sozusagen generalisierte Menschen zu fotografieren, die jeder wiedererkennen könnte. So was in der Art von Otto Normalverbraucher. Erst meine Lehrerin Lisette Model hat mir klar gemacht, daß etwas umso genereller ist, je spezifischer es ist“.²⁶⁸

Ebenso wie Model wurde auch Arbus durch August Sanders Typendarstellung geprägt: Sanders Projekt „Im Antlitz der Zeit. Menschen des 20. Jahrhunderts“ (1929) entstand zur Zeit der Weimarer Republik und setzte sich aus unterschiedlichen Portraits zusammen, die Sander zufolge die damalige „Gesellschaftsordnung“ aufzeigten. Im Gegensatz zum heutigen Verständnis, bedeutete die „Gesellschaftsordnung“ für Sander nicht ein System aus unterschiedlichen, hierarchisch geordneten Klassen oder Schichten. Für ihn waren die verschiedenen Typen und Gruppen vielmehr gleichwertig und hingen miteinander zusammen. Diese Gleichwertigkeit und den Zusammenhang wollte er darstellen.²⁶⁹

Für Sander war der Mensch nicht durch Reichtum oder Macht mit seinem Land verbunden, sondern durch einen inneren, tief verwurzelten Bund, der nur durch die Entfremdung von seinem Beruf oder Handwerk entzweit werden könne.²⁷⁰ Seinem Verständnis einer „Gesellschaftsordnung“ nach stellte Sander seine Modelle (u. a. Ärzte, Gemischtwarenhändler, Rechtsanwälte, Arbeiter, Adelige, Politiker, Bauern, Künstler, Fahrendes Volk) als gleichberechtigt und selbstbestimmt in Kategorisierungen wie „Stände“, „Großstadt“ und „Die letzten Menschen“ nebeneinander.²⁷¹ Dafür sprechen insbesondere die Bilder des Handlangers oder des Konditors, die – anhand der Attribute ihrer Profession identifizierbar –

²⁶⁶ Vgl. Ebd. S. 49

²⁶⁷ Vgl. Ebd. S. 49.

²⁶⁸ Feldhaus, Kathrin, *Inszenierung von Geschlechteridentitäten. Wechselwirkung von Maskerade und Demaskierung im Werk von Diane Arbus*, Stuttgart: ibidem-Verlag, 2008, S. 40.

²⁶⁹ Vgl. Pauli, Lori, 2000, S. 56.

²⁷⁰ Vgl. Ebd. S. 56.

²⁷¹ Vgl. Ebd. S. 57.

stolz in die Kamera blicken. Demnach betonte Sander in seinen Fotografien zuvorderst die Würde der Menschen, anstatt beispielsweise auf ihre Armut hinzuweisen und sie als mitleiderregend darzustellen.²⁷² In seiner Studie „Sander und die Portraitphotographie“ (1994) beschreibt Ulrich Keller Sanders Fotografien als „Sozialpsychologie“ und „Soziologie in Bildern“, da Sander einerseits über das sozial determinierte Außenbild Auskunft gibt und andererseits das subjektive Selbstbild der Portraitierten wiedergibt.²⁷³ Keller gibt an, dass das auffälligste Merkmal der Sanderschen Portraitstrategie darin liegen würde, „daß sie die Menschen dazu bringt, vor der Kamera ein Bild von sich selbst zu ‚entwerfen‘, durch Kleidung, Miene und Geste gesellschaftliche Ansprüche anzumelden, soziales Selbstverständnis zu demonstrieren.“²⁷⁴

Die Portraitfotografie konstituiert sich allgemein aus dem Eigen- und dem Fremdbild und beruht daher immer auf der Zusammenarbeit des Fotografen mit seinem Modell. Diesen Moment schildert Roland Barthes in seinem Essay „Die helle Kammer“ (1980), wenn er sagt: „Vor dem Objektiv bin ich zugleich der, für den ich mich halte, der, für den ich gehalten werden möchte, der, für den der Photograph mich hält, und der, dessen er sich bedient, um sein Können vorzuzeigen.“²⁷⁵ Es ist also ein Zusammenspiel aus dem Selbst- und Wunschbild, dem Fremdbild und dem medienspezifischen Instrument, auf dem ein Portrait basiert.²⁷⁶ Die Zusammenarbeit des Fotografen mit seinem Modell beruht jedoch nicht immer auf dem Übereinkommen, dass ein repräsentatives Wunschbild des Fotografierten entsteht. Folglich erwähnt Susan Sontag die dem Fotografen zukommende Machtposition:

„Die Kamera besitzt die Fähigkeit, sogenannte normale Menschen so aufzunehmen, daß sie anormal wirken. Der Fotograf wählt das Absonderliche aus, jagt ihm nach, fängt es ein, entwickelt es und gibt ihm einen Namen.“²⁷⁷

Zwar ist der Dialog zwischen Modell und Fotograf ein zentrales Element der Portraitfotografie, doch der Aspekt der idealen Selbst-Repräsentation, wie er noch in der traditionellen Portraitfotografie üblich war, hat sich verschoben, da die „[...] Balance zwischen der Suche nach der Identität des Objektes und der Selbstverwirklichung des Fotografen [...]“

²⁷² Vgl. Ebd. S. 57

²⁷³ Vgl. Feldhaus, Kathrin, 2008, S. 33.

²⁷⁴ Ebd. S. 33.

²⁷⁵ Barthes, Roland, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985, S. 22.

²⁷⁶ Vgl. Feldhaus, Kathrin, 2008, S. 30.

²⁷⁷ Sontag, Susan, *Über Fotografie*, München/Wien: Carl Hanser Verlag, 1989, S. 36.

ins Ungleichgewicht geraten ist.“²⁷⁸ Auch Arbus war in ihrer Fotografie generell nicht daran interessiert, Bilder der Selbst-Repräsentation zu schaffen.

Arbus' Arbeitsweise mit ihren Modellen ähnelte der von August Sander und unterschied sich von den Methoden anderer Dokumentarfotografen ihrer Zeit. Denn ihre Fotografien basierten oft auf der Zusammenarbeit zwischen ihr und dem Modell. So wies sie ihren Modellen selten Posen zu, sondern wartete darauf, dass sie sich selbst für die Kamera arrangierten. Die enge Zusammenarbeit beruhte auch darauf, dass Arbus ihre Modelle zu Hause aufsuchte und manchmal nach vielen Jahren des Kontakthaltens wiederkehrte, um sie abermals zu fotografieren.²⁷⁹

Thematisch ist Arbus unter anderem von Sanders Bildern einer Zirkusgruppe und den Bildern blinder Kinder beeinflusst worden. Bei einem direkten Vergleich von Sanders und Arbus' Portrait-Fotografien fällt zudem auf, dass es formale Gemeinsamkeiten zwischen beiden gab, denn sowohl bei Sander als auch bei Arbus sind die Aufnahmen streng durchkomponiert.²⁸⁰ Die zwei Fotografien (Abb.56 und Abb.55), „Girl in a shiny dress“, N.Y.C. 1967“, von Arbus und „Rundfunksekretärin“, 1931“, von Sander im Vergleich, können ein paar der formalen Zusammenhänge verdeutlichen:



Abb. 50: Sander, August
„Rundfunksekretärin“ (1931)



Abb. 49: Arbus, Diane „Girl in a shiny dress 1967“

²⁷⁸ Feldhaus, Kathrin, 2008, S. 32.

²⁷⁹ Vgl. Pauli, Lori, 2000, S.52.

²⁸⁰ Vgl. Ebd. S. 66.

Beide Fotografien sind frontal aufgebaut und die Frauen schauen direkt in die Kamera. Sowohl Sander als auch Arbus arbeiteten mit einer spezifischen Kameraeinstellung und mit dem Blitzgerät, um den glänzenden Stoff der Kleidung hervorzuheben. Obwohl mehr als dreißig Jahre zwischen den zwei Aufnahmen liegen, entsprechen beide Frauen einem ähnlichen Typus.²⁸¹ Eine weitere Parallele ist auch darin zu sehen, dass sowohl Arbus als auch Sander die Modelle immer in einer ähnlichen Form fotografierten, egal welcher Klasse oder Ethnie sie angehörten. Daneben waren es auch die verschiedenen Typen, die Arbus ähnlich wie Sander einem persönlichen Konzept nach in einen größeren Zusammenhang stellte.

3.2.2. Fotografische Techniken

Für Arbus war der „Wahrheitsgehalt“, den ihre Bilder vermitteln sollten, von primärer Bedeutung. Aus diesem Grund dirigierte Arbus ihre Modelle selten, um typische Haltungen zu vermeiden. Durch die damit hervorgerufene Unbeholfenheit entsteht in vielen Bildern eine besondere Statik und Steifheit der Fotografierten.²⁸²

Ende der 1950er Jahre hatte Arbus begonnen, mit einer 35-Millimeter Kamera zu arbeiten, mit der sie sich in die Tradition der Straßenfotografen einreichte.²⁸³ Aus diesem Grund weisen die Bilder zu dieser Zeit eine grobe Körnung auf.

Schon damals bestachen ihre Fotos durch Unmittelbarkeit und Direktheit. Sie machte fast ausschließlich Schwarz-Weiß-Aufnahmen. Zu Anfang kopierte sie die harte Schneidetechnik Robert Franks, bis sie zu einer weicheren Methode überging.²⁸⁴

Da Sie aus der Modefotografie kam, war sie stark von der Studiofotografie beeinflusst und kombinierte diese Technik mit der der Straßenfotografen und Fotojournalisten. Das Arrangieren und Komponieren der Aufnahmen sowie die Wahl der Kamera und der Einsatz von Blitzlicht waren bezeichnend für die Studiofotografen.²⁸⁵ Doch anders als diese, ließ Arbus die Leute nicht ins Studio kommen, sondern suchte die Menschen zu Hause oder in Hotelzimmern auf.²⁸⁶ Durch das in der Modefotografie gewonnene Wissen, wie „Glamour“ vor der Kamera inszeniert wird, war Arbus ebenso imstande, diesen in ihren Fotografien zu demontieren.²⁸⁷

²⁸¹ Vgl. Ebd. S. 66.

²⁸² Vgl. Sontag, Susan, 1989, S. 39.

²⁸³ Vgl. Arbus, Doon/Marvin Israel, 1984, S. 159.

²⁸⁴ Vgl. Bosworth, Patricia, 1984, S. 175.

²⁸⁵ Vgl. Arbus, Doon/Marvin Israel, 1984, S. 159.

²⁸⁶ Vgl. Ebd. S. 159.

²⁸⁷ Vgl. Pauli, Lori, 2000, S. 65.

Die meisten Porträts bezogen sich nicht auf den bloßen Ausdruck eines Gesichts, sondern fügten sich erst in der Gesamtdarstellung mit vielen Einzelteilen, wie Kleidung oder Zimmereinrichtungen, zu einer Identität zusammen.²⁸⁸

Abbildung 57 kann dies veranschaulichen: Wir sehen eine ältere Dame auf einem Stuhl sitzen. Sie trägt ein Abendkleid, Schmuck und hohe Schuhe. Sie scheint gerade in dem Moment aufgenommen worden zu sein, in dem sie sich in Pose bringen wollte und blickt den Betrachter überrascht aus dem Bild heraus an. Der zahlreiche Nippes und die Möbelstücke, die sich in dem Zimmer befinden, geben ihr von links und rechts eine Rahmung. Für das Foto arbeitete Arbus mit einem Blitzgerät,²⁸⁹ was sich durch die Lichtreflexionen auf den Gegenständen und besonders auf dem glänzenden Kleid der Portraitierten zeigt. Nur ihr Körper und besonders ihr Gesicht werden vom Licht nicht wirklich erfasst, wodurch der Eindruck verstärkt wird, dass sie mit ihrem



Abb. 51: „A widow in her bedroom, N.Y.C. 1963“

Mobiliar verschmilzt. Der Charakter der Portraitierten scheint sich zudem im überladenen Raum widerzuspiegeln.

Ab den 1960er Jahren begann Arbus mit einer Rolleiflex zu arbeiten. Die Negative haben die Maße 6×6 cm und sind größer als die der 35mm Kamera. Dadurch sind eine höhere Detaildichte und eine größere Übersichtlichkeit gegeben.²⁹⁰ Nun konnte sie Bilder mit mehr Klarheit einzelner Bildgegenstände und ohne den Effekt der Grobkörnigkeit erzielen.²⁹¹ Die Fähigkeit der Kamera, verschiedene Strukturen wiedergeben zu können, wie beispielsweise den Unterschied von Stoff und Haut, war für sie von zentraler Bedeutung.²⁹² Die Rolleiflex hatte zudem den Vorzug, in Hüfthöhe gehalten zu werden, was der Fotografin ermöglichte,

²⁸⁸Vgl. Arbus, Doon/Marvin Israel, 1984, S. 159.

²⁸⁹ Arbus verwendete den Blitz in ihren Fotografien zumeist, um neben der Kontrolle der Tonwerte eine Übertreibung, Hervorhebung oder Veränderung der Proportionen zu erzielen. Die Wirkung von Licht und Schattenspiel wurde von Arbus zugunsten der Unterscheidung unterschiedlicher Materialien und Stofflichkeit ihrer Portraitierten genutzt. Vgl. Feldhaus, Kathrin, 2008, S. 68.

²⁹⁰ Vgl. Arbus, Doon/Marvin Israel, 1984, S. 159.

²⁹¹Vgl. Ebd. S. 159.

²⁹² Pauli, Lori, 2000, S. 66.

einen direkten Blickkontakt zu der Person vor der Kamera zu haben und die Motive nicht durch den Sucher fotografieren zu müssen.²⁹³ Auf vielen Fotos von Arbus ist eine natürliche Lichtquelle vorhanden und die Konturen der Portraitierten heben sich auf den Außenaufnahmen oft sehr genau von ihrer Umgebung ab. Ihre Fotografien unterscheiden sich von denen anderer Dokumentarfotografen dadurch, dass sie ihre Bilder nicht nachbearbeitete oder nachträglich manipulierte; zudem verzichtete sie auf harte und extreme Kontraste.²⁹⁴

Arbus hatte sich bewusst dagegen entschieden, ihre Fotos zu beschneiden, um den Dokumentenstatus der Bilder nicht zu verfälschen. Sie verstand sich in ihrer Arbeit, wie ihre Vorbilder (wie Henri Cartier-Bresson) auch, als eine Puristin, die ihre Bilder im Nachhinein, soweit es möglich war, nicht manipulieren wollte.²⁹⁵ Diese Methode der fotografischen Arbeit kann im Kontrast zu Fotografen wie Robert Frank oder William Klein gesehen werden, deren Bilder für eine sehr expressive Fotografie standen, die durch die Manipulation von Kamera und Film neue Wege in der Dokumentarfotografie erprobten.²⁹⁶

In Arbus' Fotografien standen hauptsächlich die Bildmotive im Vordergrund, während der technische Prozess der Fotografie für sie eine weniger wichtige Ausdrucksform darstellte, über den sie in ihren Bildern reflektierte.²⁹⁷ Einzig bei ihren frühen Fotografien (Ende der 50er Jahre), die Arbus noch mit einer 35 mm Kamera machte und die von einer groben Körnung sind, kann davon ausgegangen werden, dass sie an dem technischen Entstehungsprozess der Fotografie interessiert war und diesen auch als ein künstlerisches Stilmittel einsetzte,²⁹⁸ wie folgendes Foto (Abb.58) verdeutlichen soll:

Die Fotografie zeigt eine korpulente Frau am Strand, ihr Körper ist in Bewegung, ihr rechter Arm schwenkt nach vorne, ihre Beine – in einer Art Kontrapost-Stellung – scheinen gerade einen Schritt machen zu wollen. Auf der linken Seite



Abb. 52: Woman Shouting 1960"

²⁹³ Vgl. Arbus, Doon/Marvin Israel, 1984, S. 159.

²⁹⁴ Vgl. Arbus, Doon/Sandra Phillips (Hg.), *Diane Arbus revelations : Offenbarungen*, Schirmer/Mosel, 2003, S. 275.

²⁹⁵ Vgl. Bosworth, Patricia, 1984, S. 175.

²⁹⁶ Vgl. Ebd. S. 175

²⁹⁷ Vgl. Ebd. S. 275.

²⁹⁸ Allgemein war Arbus von der Fähigkeit der Kamera fasziniert, die Unterschiede verschiedener Strukturen, wie beispielsweise die von Haut und Stoff, wiedergeben zu können. Oder wie sich eine Fotografie aus vielen kleinen Einzelpunkten zusammenfügt. Vgl. Pauli, Lori, 2000, S. 66.

des Bildes stehend, macht sie den Mittelpunkt des Bildes aus, ihr weißes T-Shirt hebt sich hell von ihrem Körper und dem dunkleren Bildhintergrund ab. Ihr Gesicht wirkt durch ihren weit zum Schreien aufgerissenen Mund verzerrt. Der Bildmittelgrund zeigt einen Ausschnitt von einem Strand, im Hintergrund auf der rechten Seite ist das Meer zu erkennen. Auf der rechten Bildseite sind verschwommen in weiter Ferne zwei Menschen am Wasser stehend auszumachen.

Die ganze Fotografie wirkt sehr dynamisch, was inhaltlich auf die festgehaltenen Bewegungen der Frau zurückzuführen ist, zudem scheint es ein windiger Tag zu sein, was an der weißen Wellengischt am Strand sowie an den Haaren der Frau und an ihrer Kleidung zu erkennen ist, die im Wind flattern. Formal korrespondieren die leichte Unterbelichtung der Fotografie und eine starke Grobkörnigkeit mit der Dynamik und Bewegung des Bildes, indem sie fast jegliche Kontraste verschwimmen lassen und dem Betrachter den Eindruck von Sand, Meer und Schreien als ein diffuses Ganzes vermitteln.

Der Autor Frederick Gross versucht in seiner Studie „Diane Arbus’s 1960s. Agurries of Experiences“ (2012) Arbus’ Arbeitsweise und Ausdrucksform innerhalb ihrer Arbeit anhand verschiedener Faktoren, wie der Geschichte des Portraitbildes, der sich wandelnden Körperkonzeptionen in den 1960er Jahren und Arbus’ Orientierung an anderen Künstlern zu erklären. Damit setzt der Autor Arbus’ Œuvre in einen größeren Kontext von gesellschaftlichen Zusammenhängen.

In Kapitel 1, „Documentary Photography and the Positivist Social Gallery“²⁹⁹, untersucht Gross, inwieweit die Fotografie von 1850-1960 beispielsweise in der Phrenologie und der Eugenik verortet und instrumentalisiert wurde. Gross’ These ist es nun, dass Arbus anhand ihrer Portraits eine Anti-Galerie schuf, die sich unter anderem auf die soziologischen (pseudo) wissenschaftlichen Typengalerien bezog. Seine Aussage stützt er auf die Tatsache, dass Arbus Fotografie-Bände besaß, die jene spezifische Typengalerien aus dem 19. Und 20. Jahrhundert beinhalteten.³⁰⁰ Vor allem stellt Gross jedoch fest, dass Arbus an Fotografen interessiert schien (wie Mathew Brady, August Sander und Erich Salomon), die anhand von Portrait-Aufnahmen das soziale Umfeld ihrer Modelle aufzeichneten.³⁰¹

Arbus fand ihre Modelle unter anderem im New Yorker Theater, Varieté, Jahrmarkt, im Stadtpark, im Zirkus oder in Tanzlokalen. Das Surreale, Befremdliche sowie Skurrile im alltäglichen Leben wurde von Arbus mithilfe ihrer Fotografie betont. Figuren am Rande der

²⁹⁹Gross, Frederick, 2012, S. 31.-62.

³⁰⁰ Vgl. Gross, Frederick, 2012, S. 31-33.

³⁰¹ Vgl. Ebd. S. 33.

Gesellschaft sowie Menschen aus der Mittel- und Oberschicht wurden von ihr porträtiert. Gross' These zur Anti-Galerie könnte sich nun auch darin bestätigen, dass Arbus die Portraitierten aus den Randbezirken der Gesellschaft als gleichberechtigt neben den Mittelständischen und den Menschen der Oberschicht einreichte.³⁰² Indem Arbus das Groteske nicht nur bei den Bewohnern der „outskirts“ suchte, sondern das Andersartige und Skurrile auch bei den „Normalen“ im alltäglichen Leben hervorhob, entwarf sie jenes System der Anti-Galerie der sozialen Typen.³⁰³

Entgegen der Glorifizierung der USA in den Medien (insbesondere von 1955 bis 1965) nach dem Zweiten Weltkrieg und während des Kalten Krieges, wurde von einigen Fotografen, wie Robert Frank und Diane Arbus, ein weniger heroisches Amerika-Bild gezeichnet.³⁰⁴ Für seinen Fotografie-Band „The Americans“ (1958-59) reiste Frank ein Jahr lang durch die USA und erstellte einen subjektiven Querschnitt der Gesellschaft, der mit den allzu optimistischen Repräsentationen der USA, die im Fotojournalismus zu jener Zeit vorherrschend waren,³⁰⁵ brach.³⁰⁶ Arbus' Fotografien können ebenfalls als ein Bruch mit dem Mythos Amerika als Ort der Freiheit und Gleichheit in der Gesellschaft betrachtet werden. Wegen ihrer Fotografien, die sich häufig durch Unmittelbarkeit auszeichnen, wurde ihr häufig ein voyeuristischer Blick auf ihre Modelle attestiert.

Eine Mythenbildung um Diane Arbus und ihre fotografischen Werke entwickelte sich nach ihrem Freitod (1971) vor allem durch eine erfolgreiche Retrospektive ihrer Arbeiten im „Museum of Modern Art“ 1972. Erste akademische und populäre Lesarten von Arbus' Werken basierten nach ihrem Tod zumeist auf der Rezeption von Susan Sontags Essay „Freak Show“ (1973)³⁰⁷. In diesem beschreibt Sontag die Fotografien von Arbus als Vorspiegelung einer Welt, „[...] in der jeder ein Fremder ist, hoffnungslos isoliert, erstarrt in einer mechanischen, verkrüppelten Identität und Umweltbeziehung.“³⁰⁸

³⁰² Vgl. Ebd. S. 88.

³⁰³ Vgl. Ebd. S. 87-88.

³⁰⁴ Vgl. Ebd. S. 35.

³⁰⁵ „Life's photo-essays created an imagined community through pictorial realism that naturalized a particular social form-the middle-class nuclear family-into a transhistorical ideal that symbolized the United States. In so doing, this imagined community also functioned to regulate social forms and deny diversity at a time when anti-communist campaigns made differences politically dangerous.“ Ebd. S. 37

³⁰⁶ Vgl. Ebd. S. 36.

³⁰⁷ Später veröffentlicht in der Essaysammlung, Sontag, Susan, *On Photography*, New York: Farrar, Straus & Giroux, 1977.

³⁰⁸ Sontag, Susan, *Über Fotografie*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2011, S. 37.

Sontag bemerkte zudem, dass Arbus durch ihre „betonte Gleichartigkeit ihrer Aufnahmen“ dazu fähig sei, „jedem Sujet Angst, Schrulligkeit oder Geistesverwirrung anzudichten.“³⁰⁹ Insgesamt wertet Sontag Arbus' Fotografien als „hässlich, schonungslos und voyeuristisch“. Sontag traf ihre ästhetischen und formalen Auslegungen unter anderem aufgrund einiger anekdotenhafter Äußerungen, die Arbus während ihrer Fotografie-Seminare geäußert haben soll. Für Sontag waren Arbus' „Fotografien Ausdruck einer pathologischen Wesensart, die Arbus dazu antrieb, Bilder zu sammeln, die schmerzhaft sind.“³¹⁰ Der Selbstmord von Arbus und ihre ungewöhnliche fotografische Ausdrucksform und kompromisslose Arbeitsweise führten in der Folge zu einer psychologisierten Betrachtungsweise ihres Œuvres.

Erst in den 1980ern wurde allmählich mit den herkömmlichen Lesarten gebrochen,³¹¹ die sich bisher auf einen direkten Zusammenhang von Arbus' Psyche und ihrer Kunst stützten.³¹² Philip Charrier konstatiert in seinem Artikel „On Diane Arbus: Establishing a Revisionist Framework of Analysis“, dass der soziale Kontext, in dem die Fotografien von Arbus analysiert wurden, häufig durch einen patriarchalen Blick charakterisiert waren.³¹³

Arbus ist für die Direktheit in ihrer fotografischen Darstellungsweise und für einen sehr privaten Blick auf ihre Modelle bekannt. Dahingehend ist hervorzuheben, dass weibliche Fotografinnen einer strengeren moralisierenden Kritik unterlagen, wenn es um die Motivwahl und Arbeitsweise ging, als ihre männlichen Kollegen. So können auch Arbus' Fotografien in diesem Kontext betrachtet werden, da sie durch ihre fotografische Ausdrucksform, die sich in einem kompromisslosen Blick auf die New-Yorker Gesellschaft äußerte, auffiel.³¹⁴

³⁰⁹ Ebd. S. 38.

³¹⁰ Vgl. Charrier, Philip, „On Diane Arbus: Establishing a Revisionist Framework of Analysis“, *History of Photography* 36/4, London: Routledge, 2012, S. 423.

³¹¹ Als Beispiel für eine differenzierte Rezeptionsweise kann in diesem Zusammenhang die Untersuchung von C. Zoe Smith zu Reaktionen von unterschiedlichen Frauen auf Fotografien von Arbus genannt werden. Mittels der Ergebnisse ihrer Studie sollte Smith abschließend feststellen: „There is little, if no, support for the critics who have lambasted her (Arbus) for what they consider cheap sensationalism and exploitation.“ Vgl. Smith, C. Zoe, „Audience Reception of Diane Arbus's Photographs“, *Journal of American Culture* 8/1, 1985, S. 19.

³¹² Vgl. Charrier, Philip, 2012, S. 423.

³¹³ Vgl. Ebd. 423.

³¹⁴ Besonders indem Arbus einen vermeintlich voyeuristischen Blick in ihren Fotografien annimmt, der eigentlich dem Mann vorbehalten war, kann argumentiert werden, dass sie sich in ihrer Kunst angreifbar machte.

3.2.3 New Journalism

Arbus hatte ab den 1950er Jahren angefangen, als kommerzielle Modefotografin und Bildjournalistin für verschiedene Zeitschriften zu arbeiten.³¹⁵ Dementsprechend veröffentlichte sie bis zu ihrem Tod etwa 250 Fotos in 70 Zeitschriftenartikeln.³¹⁶ Ihr wesentlicher Ruf und ihr Ansehen wurden also durch ihre Zeitschriftenarbeit begründet.³¹⁷ Erwähnenswert ist jedoch, dass vielen Zeitschriften Arbus' Portraits zu „exzentrisch“ waren und sie die Veröffentlichung ablehnten. Denn prägnanter Weise hob Arbus (ähnlich wie die im vorherigen Kapitel genannte „New York school“ of photography“ die Grenzen zwischen kommerzieller und künstlerischer Fotografie auf, indem sie ihre markante Sujetwahl und Ausdrucksweise mit in die Fotoprojekte einbrachte.

Aufgrund ihrer spezifischen Schreibmethode, die das Spiel mit Fakten und Fiktion beinhaltetete, lässt sich Arbus Fotografie unter anderem in der Tradition des „New Journalism“ verorten. Dieser entstand im Zuge der gesellschaftlichen Umwälzungen in den USA in den 1960er Jahren und äußerte sich durch die Suche nach einer neuen Realitätserfassung. Die Autoren des „New Journalism“ brachen mit der herkömmlichen Nüchternheit von Reportagen und etablierten einen sehr subjektiven und literarischen Schreibstil.

Als ein weiteres Hauptmerkmal des „New Journalism“ gilt das Bedürfnis, eine Verwandtschaft zwischen Fakten und Fiktion aufzudecken, jedoch ohne die bestehenden Grenzen verschwinden zu lassen.³¹⁸ Da Arbus für das „Esquire Magazine“ arbeitete, dessen Herausgeber Harold Hays als ein wichtiger Mitbegründer des „New Journalism“ gilt, kann von einer direkten Einflussnahme Hays auf Arbus' fotografische Arbeit ausgegangen werden.³¹⁹ Insofern war es für Arbus elementar, ihre Bilder zusammen mit ihren selbst verfassten Texten (zu einzelnen Bildern oder Bilderserien) zu veröffentlichen.

Für ihr Projekt „The Vertical Journey. Six Movements of a Moment within the Heart of the City“, das 1960 im „Esquire Magazine“ veröffentlicht wurde, hatte Arbus den Auftrag bekommen, ein fotografisches Essay über die Stadt New York und das Nachtleben zu liefern, wobei besonders die Kontraste zwischen den unterschiedlichen Bewohnern der Stadt hervorgehoben werden sollten. Für diesen Auftrag fotografierte Arbus im Leichenschauhaus

³¹⁵ In den fünfziger Jahren wurden im Fernsehen kaum Werbespots gezeigt, deswegen investierten Anzeigekunden viel Geld in Zeitschriftenkampagnen. Somit war dieser Markt bei den Fotografen sehr begehrt. Vgl. Arbus, Doon/Marvin Israel (Hg.): *Zeitschriften Arbeit*, Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 1984, S. 153.

³¹⁶ Arbus Fotografien wurden unter anderem im Esquire Magazine und in Harper's Bazaar veröffentlicht.

³¹⁷ Vgl. Feldhaus, Kathrin, 2008, S. 15.

³¹⁸ Vgl. Düker, Britt, *Kontinuitäten und (Auf)brüche: der peruanische Roman der 1990er Jahre*, München: M-Press Meidenbauer, 2007, S. 194.

³¹⁹ Vgl. Charrier, Philip, 2012, S. 434.

in Bellevue, in Hubert's Museum, im Armenhaus und in Bordellen. Später wendete sie sich heruntergekommenen Hotels und Parks in der Nähe der Brooklyn Bridge und in China Town zu. Im Gegensatz dazu fotografierte sie zudem auf Tanzveranstaltungen, Pfadfindertreffen, bei der Polizeiakademie, im Schlachthaus und auf einer Tierbeerdigung. Letztendlich wurden vom „Esquire“ sechs der Fotografien ausgewählt und unter dem Titel „The Vertical Journey“ herausgebracht.³²⁰ Die sechs Fotografien, zu denen sie auch den Text beisteuerte, deuten zum einen auf literarische Einflüsse und zum anderen auf Arbus' Interesse, ihre fotografischen Motive einem größeren, von ihr selbst entworfenen System unterzuordnen. Ihr Projekt wurde neben Essays von „New Journalism“-Autoren wie Norman Mailer, Gay Talese und Tom Wolfe veröffentlicht.

Im „New Journalism“ war auch die Grenzüberschreitung vom Reporter als passivem Beobachter zum partizipierenden Teilnehmer innerhalb des journalistischen Projekts üblich. Beispielhaft kann auf die Fotografien Bruce Davidson „Brooklyn Minority Report“ (1960), Danny Lyon „The Bikeriders“ (1968), oder auf die Tulsa Serie (1963-1971) von Larry Clark verwiesen werden, die in dem Milieu, in dem sie fotografierten, zur gleichen Zeit sowohl Beobachter als auch aktive Teilnehmer waren. In ihrer Arbeitsweise versuchte Arbus in letzter Konsequenz die Trennungslinien zwischen Privatheit und Öffentlichkeit, Beobachterin und Teilnehmerin, Subjektivität und Objektivität zu überwinden, um Fotografien anzufertigen, die ihrem Anspruch an die fotografische Konstruktion von Authentizität und Realität gerecht wurden.

3.2.4 Fakten und Fiktionen

Die journalistische Arbeitsweise, die sich Arbus mit der Zeit aneignen sollte, kann ebenfalls mit Fellinis Vorgehensweisen im Journalismus verglichen werden, innerhalb welcher er Fiktion, Tatsachenberichte und Persönliches miteinander verband. Diese daraus entstehende Form der Privatmythologie sollte Fellini auf seine Filme übertragen.

Arbus hatte einen starken Bezug zur Wirklichkeit, da sie mit vorgefundenen Teilstücken der Realität arbeitete, die sie sich jedoch aneignete und zu etwas Neuem zusammensetzte. Fellini schuf zwar vollkommen künstliche Film-Welten, diese verweisen aber (anhand ihrer Stilisierung zu Metaphern oder Zeichen geworden) auf die Wirklichkeit zurück und haben damit auch einen konkreten Realitätsbezug.

³²⁰ Vgl. Arbus, Doon/ Marvin Israel, 1984, S. 156.

Bei Arbus greift durch das Spiel mit Wirklichkeit und Fantasie ebenfalls der Begriff der Privatmythologie. Das wird vor allem durch ihr Sammeln spezifischer Typen verdeutlicht, die sie in der grotesken Überformung und Betonung der Leiblichkeit einem eigens angelegten Klassifizierungssystem unterwarf. Die Modelle, nach denen sie suchte, oszillierten zwischen sozialem Stereotyp und individueller Persönlichkeit, zwischen Faktizität und Fiktion³²¹, ähnlich den Kurzgeschichten „Historia universal de la infamia“ (1935) des argentinischen Schriftstellers Jorge Luis Borges³²². Die Verbindung von Arbus und Borges zeigt sich insbesondere in Arbus' 1961 veröffentlichter Fotoserie „The Full Circle“ in der Zeitschrift „Harper's Bazaar“, die scheinbar durch eine daran anschließende (und in der gleichen Ausgabe veröffentlichte) Geschichte von Borges („La casa de Asterión“, 1947)³²³ ergänzt wird. Es ist demzufolge plausibel, dass Arbus Borges Geschichte ihrem Projekt kommentierend beifügen wollte.³²⁴

Für das Projekt „The Full Circle“ hatte Arbus nach ihren eigenen Worten „Charaktere aus einem Märchen für Erwachsene“³²⁵ fotografiert und mit einem eigenen Text versehen.³²⁶ Das Exzentrische, das die Fotografierten miteinander vereinte, war, dass sie sich alle einen fiktiven Charakter ausgedacht hatten und mit dieser erfundenen Identität lebten. Frederick Gross konstatiert dahingehend, dass Arbus bewusst eine „borgesianische“ Arbeitsweise sowie Borges' Themenbereiche für ihre fotografische Arbeit adaptierte.

Was Borges' Schreiben auszeichnet, ist die Auflösung der Grenze zwischen Fakten und Fiktionen: Mithilfe eines pseudoautobiographischen Stils verwickelt er die Leser in ein „enzyklopädisches Verwirrspiel“, bei dem man nicht sicher sein kann, was wahr oder vom Autor erdacht ist. Insofern ist auch oft nicht erkennbar, ob es sich bei den in Borges'

³²¹ Vgl. Gross, Frederick, 2012, S. 9.

³²² Borges, gilt als Begründer des „Magischen Realismus“. Seine Geschichten und Erzählungen weisen sich durch die Vermischung von Realität und Fiktion aus.

Dass Arbus mit der Literatur von Borges vertraut war, zeigt sich unter anderem darin, dass die Werke „Ficciones“ (1941-2, 1944, 1956) und „Otras inquisiciones“ (1952) zu ihrer Privatbibliothek gehörten. Vgl. Gross, Frederick, 2012, S. 186.

³²³ Die Geschichte „La casa de Asterión“ handelt von der mythischen Gestalt des Minotauros Asterion, die menschliche Empfindungen wie Wut, Traurigkeit und Melancholie verspürt. In seinem labyrinthischen Gefängnis, erfindet er sich immer neue Spiele, um sich zu beschäftigen. Frederick Gross sieht in dem Minotauros von Borges eine Außenseitergestalt, wie jene, die Arbus beispielsweise für ihr Projekt „The full circle“ fotografierte. Genauso wie Borges die Leser an dem sehr menschlichen Innenleben des Minotauros teilhaben lässt, beschreibt Arbus Gedanken und Träume ihrer Portraitierten. Vgl. Ebd. S. 185.

³²⁴ Vgl. Ebd. S. 185.

³²⁵ Arbus, Doon/Marvin Israel, 1984, S. 157.

³²⁶ In dem Vorwort ihres Projektes schreibt Arbus: “These are five singular people who appear like metaphors somewhere further out than we do, beckoned, not driven, invented by belief, author and hero of a real dream by which our own courage and cunning are tested and tried; so that we may wonder all over again what is veritable and inevitable and possible and what it is to become whatever we may be”. Arbus, Doon/ Marvin Israel, 1984, S. 14.

Geschichten beschriebenen Personen um authentische oder fiktive Charaktere handelt.³²⁷ Genauso schrieb auch Arbus literarisch anmutende Texte in einem sehr subjektiven Stil, der sich aus Tatsachenberichten und persönlichen Beobachtungen und Vermutungen zusammensetzte.

Borges' Charaktere, die zwischen dem Realen und Mythischen angesiedelt sind, werden häufig in einen spezifischen geschichtlichen Kontext gesetzt, wodurch auch die Grenze zwischen Fiktion und Geschichte durchlässig gemacht wird. Die Identitäten der Charaktere von Borges zeichnen sich demnach durch ihre Hybridität und ihre Nicht-Greifbarkeit aus.³²⁸

Ein weiterer verbindender Aspekt zwischen Arbus und Borges liegt darin, dass Borges seine Charaktere, wie beispielsweise in seinen Geschichten „Historia universal de la infamia“, „El jardín de senderos que se bifurcan“ und „El Aleph“, wie in einer Galerie aufstellte. So sammelte er 1933 für seinen Text „Historia universal de la infamia“ Charaktere und Ideen anderer Veröffentlichungen, um diese neu zu erfinden.³²⁹ Der portugiesische Schriftsteller José Saramago bezeichnet die spezifische Schreibmethode von Borges (in Anbetracht der argentinischen Literatur) wie folgt: „The Argentinean writer's is a literature of ritual, announcing a world itself composed of ritual.“³³⁰

Diese Aussage lässt sich ebenfalls auf Arbus anwenden, da sie mit ihrer fotografischen Arbeit insbesondere die Sitten und Gebräuche ihrer Kultur erforschen und dokumentieren wollte. Sie interessierten ritualisierte Veranstaltungen wie Volksfeste, Sideshows, Zirkusse, Schönheitswettbewerbe oder Nudisten-Camps. Der Reiz, diese Veranstaltungen zu fotografieren, kann in Arbus' Vorliebe für traditionelle mythische Figuren und Gestalten gesehen werden, die sie nicht nur im Zirkus, in den Sideshows und im Varieté suchte, sondern auch in alltäglichen Situationen und Veranstaltungen, wie etwa bei einem Hunde- oder Schönheitswettbewerb. In ihrer Bibliothek fanden sich Werke, die auf ihr Interesse an griechischen Mythen schließen lassen, wie „The White Goddess“ und „The Golden Ass“ von Robert Graves, „The Crock of Gold“ von James Stephens oder Ovids „Metamorphosen“.³³¹ Es sind jedoch nicht nur die mythischen Figuren, die Arbus im Alltag sucht. Darüber hinaus wollte sie mit ihren Fotografien ein Archiv von zeitgenössischen Zeremonien und eigentümlichen Riten herstellen, um diese für die Nachwelt zu konservieren und gleichzeitig eine Aussage über ihre Zeit treffen zu können.

³²⁷ Vgl. Stepath, Katrin, *Gegenwartskonzepte - eine philosophisch-literaturwissenschaftliche Analyse temporaler Strukturen*, Würzburg: Verlag Königshausen und Neumann, 2006, S. 199.

³²⁸ Vgl. Gross, Frederick, 2012, S. 186.

³²⁹ Vgl. S. 200.

³³⁰ Ebd. S. 200.

³³¹ Arbus, Doon/Sandra Phillips, 2003, S. 51-52.

Arbus glaubte, eine Dechiffrierung der amerikanischen Gesellschaft der 1960er Jahre anhand ihrer „Riten, Sitten und Bräuche“³³², die sich ihr zufolge vor allem in den unterschiedlichen Veranstaltungen (Festzüge, Festessen, Sport-Wettbewerbe, Spielhallen, Beerdigungen, Tanzveranstaltungen, usw.) manifestieren, vornehmen zu können. So schreibt sie 1963 in einem Ansuchen um ein Guggenheim Stipendium:

“I want to photograph the considerable ceremonies of our present because we tend while living here and now to perceive only what is random and barren and formless about it. [...] its innumerable inscrutable habits lie in wait for their meaning. I want to gather them, like somebody’s grandmother putting up preserves [...]. There are the Celebrations (the Pageants, the Festivals, the Feasts, the Conventions) and the Ceremonies of Competition (Contests, Games, Sports), [...] or Family Ceremonies or Gatherings [...]. Then there are the Ceremonial Places (The Beauty Parlor, The Funeral Parlor or, simply The Parlor) [...]. These are our symptoms and our monuments.”³³³

3.3 Arbus als Archivarin des Grotesken

Arbus’ Verankerung in der sogenannten „künstlerischen Dokumentarfotografie“ offenbart sich in ihrer durch die Fotografie verwirklichten subjektiven Aneignung der Welt. So kann die eigenständige Wirklichkeit, die sie in ihren Bildern entwickelte und die sich vor allem in einem körperbezogenen grotesken Realismus äußerte, als Beleg für eine spezifische Autorschaft in ihrem Œuvre bezeichnet werden.

Arbus’ Hinwendung zu den Außenbezirken der Gesellschaft sowie zum Grotesken hatten jedoch nicht den Zweck einer Provokation des Publikums. Vielmehr beruft sie sich im Dokumentieren von Ungewöhnlichem und in der Betonung des Grotesken auf eine lange Tradition der „menschlichen Kuriositäten“, die beispielsweise auf Jahrmärkten oder in Sideshows zu finden war und auch von der Literatur (Belletristik, Fachliteratur) immer wieder aufgegriffen wurde.³³⁴ Auch Fellinis groteske Hervorhebung der Körperlichkeit seiner Darsteller bezieht sich unter anderem auf diese Tradition.³³⁵

³³² Vgl. Ebd. S. 41.

³³³ Ebd. S. 41.

³³⁴ Gross, Frederick, 2012, S. 167-168.

³³⁵ Sammlungen von Geschichten und Erzählungen, die von „Monstrositäten“ (beispielsweise Menschen mit verschiedenen Fehlbildungen) berichten und die zwischen Mythologisierung und Tatsachenbericht angesiedelt sind, lassen sich mit dem Babylonischen Lexikon der „Monstrositäten“, das auf Lehmplatten erhalten ist, bis in

Ebenso wie Fellini sortierte Arbus ihre Gedanken in Notizbüchern, in denen sie Ideen für zukünftige Projekte in Form von Zitaten aus der Literatur oder aus Gesprächen mit Freunden sowie ihre Träume festhielt. Aus diesen Notizbüchern tritt ihr Interesse an den sogenannten „menschlichen Kuriositäten“ deutlich hervor, da sie hier beispielsweise Zirkusflyer aufbewahrte, die mit „Human Blimp, Now the World’s Fattest Man“, „Suzy, Nature’s Enigma, the World’s Strangest Human“ warben.³³⁶

Die Listen, die Arbus in ihren Notizbüchern für mögliche Themenfelder anlegte, sind ihrem Klang nach geläufigen Bestiarien und Geschichten mit exzentrischen Charakteren (von der Renaissance bis in die Gegenwart) entlehnt: „Trottler“, „Schwachköpfige“, „Idioten“, „Makrozephalie“, „Hydrocephalus“, „Fat“, „Freaks“, „Exhibitionismus“, „Albinos“, „S&M“, „Kriminelle“.³³⁷ Auf der rechten Seite wurden die Sujets aufgezählt, die sich mit Arbus’ Interesse an sozialen Gruppierungen decken: „clubs, groups, ritual, plastic surgery, beauty queens, PR Queens, ... Proms.“ Anhand dieser Auflistungen wird deutlich, dass Arbus versuchte, die klassischen, den Bestiarien entnommenen Begriffe mit den zeitgenössischen gesellschaftlichen Ritualen der USA zu verbinden.³³⁸ Mittels dieser Verbindung von Zitaten mit ihren eigenen Notierungen begann sie, eine autonom funktionierende Galerie der Typen zu entwerfen.³³⁹

Für Arbus’ schon erwähntes Projekt „The Eccentrics“, das später in „Harper’s Baazar“ unter dem Titel „The Full Circle“ veröffentlicht wurde, hatte sie unter anderem in den Veröffentlichungen „Kirbys Wonderful Museum of Remarkable Characters“ (1803-20) und „Wilsons Magazine of Curios and Odd Memoirs and Anecdotes“ recherchiert.³⁴⁰ Die sechsbändige „Kirby-Reihe“ kann als eine Art Guinness-Buch der Rekorde von menschlichen Extremen betrachtet werden, welches exzentrische Charaktere, Menschen mit Fehlbildungen, Transvestiten, exzentrische Künstler sowie kuriose Naturphänomene beinhaltet.³⁴¹ Zusätzlich wurde Arbus von Edith Sitwell’s Buch „English Eccentrics“ (1957) beeinflusst, das Biographisches mit Mythischem und Folkloristischem verbindet. Sitwell beschreibt in der Einführung ihres Buches, dass Exzentriker ihrem Verständnis nach keine körperlichen Deformationen oder Anomalien aufweisen, sondern „normale“ Menschen sind, deren

das 28. Jahrhundert v. Chr. zurückdatieren. Weitere Beispiele finden sich unter anderem in C.J.S. Thompson’s: *The Mystery and Lore of Monsters, with Account of some Giants, Dwarfs, and Prodigies* (1931), Dame Edith Sitwell’s: *English Eccentrics* (1957). Vgl. Ebd. S. 165.

³³⁶Vgl. Ebd. S. 169.

³³⁷Vgl. Ebd. S. 174

³³⁸Vgl. Ebd. S. 174.

³³⁹ Vgl. Ebd. S. 164.

³⁴⁰ Vgl. Ebd. S. 167.

³⁴¹ Vgl. Ebd. S. 167.

Verhalten jedoch kurios erscheint.³⁴² Sie verstand sich demnach (ähnlich wie Arbus) als Sammlerin von kuriosen Erscheinungen. Da sich Arbus und Fellini als Sammler grotesker Motive im Zusammenspiel mit den Riten und Gebräuchen ihrer jeweiligen Kultur erweisen, muss kurz auf den Begriff des Sammelns näher eingegangen werden.

Alma-Elisa Kittner beschreibt in ihrer Studie „Visuelle Autobiographien. Sammeln als Selbstentwurf bei Hannah Höch, Sophie Calle und Anette Messager das Sammeln als eine Konstruktion von Autorschaft.“³⁴³ Sowohl bei Arbus als auch bei Fellini steht eine spezifische Autorschaft, die sie anhand einer Realitätsaneignung und -erweiterung in ihrer Kunst auszeichnet, im Vordergrund. Zu dieser Autorschaft kann auch die Aggregation bestimmter Motive und Themenfelder gehören, denn zuvorderst verweist die Sammlung auf das Subjekt, welches „auswählt, anordnet, gliedert und verdichtet.“³⁴⁴ Die in der Sammlung hervortretende spezifische Narration deutet auf eine subjektive Handschrift und somit auf eine Autorschaft hin.³⁴⁵ Dem Sammeln liegt der Mythos zugrunde, dass die Dinge und der Sammler eine Identität bilden, weshalb die gesammelten Objekte auf den Sammler zurückverweisen. Dieser Mythos wird von den Künstlern immer wieder neu belebt und damit auch bei den Betrachtern hervorgerufen.³⁴⁶ Durch das Sammeln von grotesken Motiven innerhalb der Riten und Gebräuche ihrer Gesellschaft konstruierten Arbus und Fellini eine je eigenständige Wirklichkeit, die unter anderem in der subjektiven Anordnung und Verdichtung der „Objekte“ einer Autorschaft entspricht.

Als ein weiteres verbindendes Element zwischen Arbus und Fellini können die karikativen Überzeichnungen ihrer „Darsteller“ (wie schon in dem Zusammenhang von Arbus und



Abb. 53: „A Jewish couple dancing, N.Y.C 1963“

³⁴² Vgl. Ebd. S. 171.

³⁴³ Vgl. Kittner, Alma-Elisa, *Visuelle Autobiographien. Sammeln als Selbstentwurf bei Hannah Höch, Sophie Calle und Anette Messager*, Bielefeld: transcript Verlag, 2009, S. 210-221.

³⁴⁴ Ebd. S. 210.

³⁴⁵ Vgl. Ebd. S. 210.

³⁴⁶ Vgl. Ebd. S. 211.

ihrer Lehrerin Lisette Model beschrieben) genannt werden. Die folgenden Bildbeispiele können diese Art der Pointierung genauer skizzieren: In den beiden Bildern steht das Lachen als groteskes Element im Vordergrund. Arbus' Fotografie zeigt ein während des Tanzens aufgenommenes älteres Pärchen. Scheinbar mitten in der Bewegung aufgenommen und frontal der Kamera zugewandt, füllen die Oberkörper des Pärchens die gesamte Fotografie aus. Die Gesichter und der unbedeckte Arm der Frau, die sich sehr hell von der Umgebung abheben, bezeugen, dass Arbus mit einem Blitzgerät gearbeitet hat. Indem sie die Fotografie aus einer leichten Untersicht anfertigte, wirken die lachenden Gesichter des Pärchens, insbesondere das des Mannes, leicht verzerrt, wodurch das Lachen zu einem grotesken Ausdruck wird.

Das Filmstill aus Fellinis „Casanova“-Film (das den karikativen Ausdruck noch stärker betont als Arbus' Fotografie) zeigt eine Szene aus einem von Casanovas Träumen, in dem ihm der Papst und seine Mutter aus einer goldenen Kutsche zuwinken. Der Papst möchte gerade die Hand heben, um Casanova herbeizuzitieren, im Hintergrund ist das lächelnde und stark überschminkte Gesicht der Mutter zu erkennen. Der Mund des Papstes ist zu einer Art obszöner Lachen verzogen, seine Zunge wird dabei entblößt und gibt seiner Mimik eine zusätzliche groteske Überzeichnung. Dieser Bildvergleich zeigt, dass Arbus und Fellini ähnliche Strategien verwendeten, um karikaturistische und groteske Überzeichnungen in ihrer Kunstherzustellen.



Abb. 54: „Il Casanova di Federico Fellini“ Min. 2:26:27.

3.3.1 Zirkuspersonal

Schausteller und Fahrendes Volk, insbesondere das Personal des Zirkus, waren Sujets, zu denen Arbus (und Fellini) immer wieder zurückkehren sollte.³⁴⁷ Arbus' erste Zirkusbilder entstanden in den 1950ern. Hier lernte sie den Befreiungskünstler „Amazing Randi“

³⁴⁷ Das Sujet des Zirkensischen kam in der Fotografie Mitte des 19. Jahrhunderts auf. Jedoch waren die Fotografien nicht direkt im Zirkus entstanden, sondern in Ateliers, wo die verschiedenen Artisten sich in ihren Kostümen zu Werbezwecken portraituren ließen.

Vgl. Christen, Matthias, „Artisten, Freaks und Clowns“. Buchrezension von: Bruce Davidson, ‚Circus‘, Göttingen: Steidl Verlag, 2007, *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* 107/28, 2008.

kennen, von dem sie hunderte Fotos anfertigte und durch den sie wiederum andere Schausteller und Zirkusleute kennenlernte.³⁴⁸ Die der Öffentlichkeit zugänglichen Zirkusportraits von Arbus zeigen, dass sie ihre Modelle nicht in Innenräumen fotografierte. Vielmehr positionierte sie die Portraitierten für ihre Aufnahmen im Freien, aber so, dass ein Teil des Zirkuszelts den Hintergrund bildet. Dadurch wurden die Fotografien eindeutig dem Ort des Zirkus zuordenbar gemacht.

Abb. 61 zeigt (in der Gesamtansicht) eine Frau, die mit ausgebreiteten Armen und nach hinten gelegtem Kopf ein Schwert schluckt. Ihr Oberkörper, der mit den ausgestreckten Armen und dem aus dem Mund ragenden Schwert ein helles Kreuz bildet, macht den Bildmittelpunkt aus. Das Zirkuszelt, das den Hintergrund für die Schwertschluckerin bildet, füllt nicht den gesamten Bildhintergrund aus, sein Umriss ist in der oberen Hälfte des Bildes sowie am rechten Bildrand sichtbar.

Abbildung 62 "Girl in her circus costume, Maryland" (1970) ist im gleichen Jahr wie Abb. 61 aufgenommen worden. Die Zirkusartistin ist in einer Gesamtansicht vor dem Zelt abgebildet, ihr heller Körper setzt sich von dem dunklen Hintergrund ab. Wie auch in Abb. 61 fallen die weichen Kontraste von Hell und Dunkel auf.



Abb. 55: „Albino sword swallower at a carnival, Maryland 1970“



Abb. 56: "Girl in her circus costume, Maryland 1970"

Erst im 20. Jahrhundert fanden die Zirkusvorführungen Eingang in die Fotografie, da sich die technischen Voraussetzungen verbessert hatten: Es gab nun handlichere Kameras und lichtempfindlichere Filme, die die Aufnahmen von schnellen Bewegungen auch bei schlechten Lichtverhältnissen ermöglichten. Vgl. Ebd. Christen, Matthias, Göttingen, 2007.

Obwohl die Fotografie der Manege mit Artisten in Aktion realisierbar wurde und das bildliche Festhalten von entgrenzten Körpern beispielsweise in Tanz oder Akrobatik ein spannungsreiches Gebiet war, dominierte in der Zirkusfotografie das Portraitbild. Vgl. Ebd. Christen, Matthias, Marburg, 2008.

Besonders im 20. Jahrhundert wurde das Portraitieren von gesellschaftlichen Außenseitern, die sich im Umfeld von Zirkus, Varietés und Jahrmärkten bewegten, zu einem beliebten Sujet.

³⁴⁸Vgl. Bossworth, Patricia, München, 1984, S. 99.

Die Aufnahme in Abb. 63 zeigt die Halbfigur eines Mannes, der mit verschränkten Armen und leicht angehobenem Kopf frontal zur Kamera steht. Sein Blick geht nach oben links aus dem Bild hinaus; mehrere lange Nadeln stecken in der Haut seines Brustbereichs und in seiner Gesichtshaut. Der dunkle Hintergrund, von dem sich sein Körper hell abhebt, scheint das Zirkuszelt zu sein, welches durch den Faltenwurf in seiner Stofflichkeit deutlich wird.

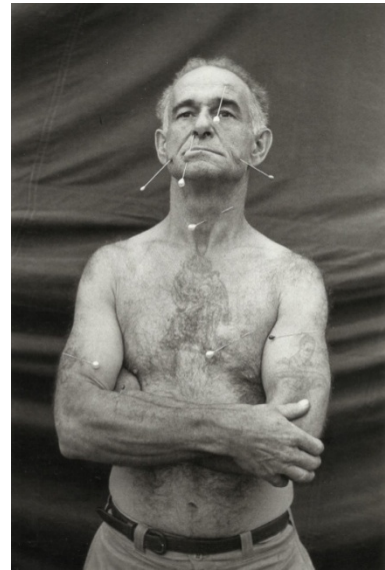


Abb. 57: „The Human Pincushion, N.J. 1962“

Beim Vergleich der drei Fotografien fällt auf, dass Arbus versuchte, eindeutige Attribute der Modelle mitzufotografieren, die auf das Zirkusmilieu verweisen. So forderte sie die Modelle auf, ihre Zirkus-Nummern für sie aufzuführen oder ihr Kostüm zu tragen und fotografierte die Portraitierten mit dem Zirkuszelt als Hintergrund. Es ist eindeutig, dass für Arbus ebenso wie für Fellini der Zirkus zu den tief verwurzelten Riten und Traditionen ihrer Gesellschaft gehörte, die es für sie aufzuzeichnen galt.

3.3.2 Arbus' Hybridformen des Grotesken

Arbus fand ihre Modelle aber nicht nur im Zirkus und in den Außenbezirken der Gesellschaft, sondern auch im alltäglichen Leben des Mittelstands, der High Society und in den Künstlerkreisen von New York. Das folgende Kapitel möchte schon mit seinem Titel an das Fellini-Kapitel 2.3.2 anschließen. Denn wie bei Fellini kann auch bei Arbus von Hybridformen gesprochen werden, die sie mit ihren Typengalerien entwarf. Diese Typengalerien zeichnen sich durch ein Konglomerat an verschiedenen Einflüssen aus, die jedoch immer in Abgleich zu ihrem Interesse an ritualisierten Veranstaltungen und Bräuchen betrachtet werden müssen. So artikulieren sich Arbus' Hybridformen des Grotesken durch eine Zusammenführung von mythischen und lyrischen Figuren (aus Varieté, Zirkus oder Jahrmarkt) mit Typen des New Yorker Alltags. Ein spezifischer körperbezogener Realismus ist bei der Betonung des 3.3.2 Grotesken im Alltag, wie folgende Abbildungen verdeutlichen werden, das zentrale formgebende Element.

In der Fotografie ist eine ältere Dame im Kopfbild dargestellt. Sie ist zentral im Bild platziert und füllt dieses fast vollständig aus. Ihre Augen blicken aus dem Bild starr über den Betrachter hinweg. Die Frau trägt einen Hut mit einem Netzschleier, der Teile ihres Gesichts durchlässig verhüllt, sowie große Perlenohrringe. Der weiße Pelz, der ihre Schultern bedeckt, gibt ihrem Kopf von unten eine Rahmung, sodass ihr Gesicht vom Körper losgelöst scheint. Durch die starke Untersicht der Aufnahme wird der Kopf der Frau ins Monumentale gehoben und bekommt durch das Lächeln im Zusammenspiel mit den Luxus-Attributen wie Schmuck und Pelz eine groteske Wirkung. Die Fotografie ist auf der Straße entstanden, im Hintergrund sind verschwommen Gebäude zu erkennen.



Abb. 58: „Woman with a veil on Fifth Avenue, N.Y.C 1968“

Für den Artikel „La Dolce Viva“, der 1968 im „New York“-Magazine erschien, hatte Arbus die Schauspielerin Viva (die der „Factory“ um Andy Warhol angehörte und sein „Superstar“ war) portraitiert.³⁴⁹ In der Fotografie ist Viva mit nacktem Oberkörper auf einer Couch halb liegend, halb sitzend erkennbar. Entgegen der in den Medien sonst sehr glamourös präsentierten Viva (beispielsweise durch Richard Avedon, der Viva 1969 fotografierte),³⁵⁰ bricht Arbus in ihrem Portrait mit der glamourösen Inszenierung des Filmstars: So ist in der Fotografie nur



Abb. 59: „Superstar at home, N.Y.C 1986“

der Oberkörper mit entblößter Brust zu sehen, der schief aus dem rechten unteren Bildrand in die Aufnahme hineinragt. Das Bild wird von Vivas Körper dominiert, ihr Kopf, der zentral in

³⁴⁹ Vgl. Gross, Frederick, 2012, S. 105.

³⁵⁰ Vgl. Ebd. S. 107.

der Aufnahme angeordnet ist, zeigt geschminkte, nach hinten rollende Augen bei denen das Weiß deutlich hervortritt. Die Fotografie vermittelt dadurch und durch Vivas Nacktheit den Anschein eines Kontrollverlusts der Schauspielerin. Zudem verleiht die schiefe Positionierung des Körpers im Zusammenspiel mit den verdrehten Augen der Aufnahme einen grotesken Charakter.

Arbus' bewusste Selektion bestimmter Fotos und ihre Suche nach dem Grotesken im Alltag kann anhand der Abbildung 66 verdeutlicht werden: Zu sehen ist ein Kontaktbogen mit 12 Fotografien eines kleinen Jungen, der eine Plastikgranate in den Händen hält. Von diesen Fotos wählte sie jenes aus, auf der Junge direkt in die Kamera blickt und eine Grimasse zieht



Abb. 60: „Child with toy hand grenade in Central Park, New York City 1962“, Kontaktabzug

In der einen Hand hält er die Plastikgranate, während er seine andere Hand zu einer verkrampten Klaue geformt hat. Dieses Bild gibt dem Betrachter einen verstörenden Eindruck, während die Fotos, die Arbus nicht entwickelt hat, einen fröhlichen kleinen Jungen zeigen, der in die Kamera lächelt.



Abb. 61: „Child with toy hand grenade in Central Park, New York City 1962”

Als ein Beispiel für zirzensische, karnevaleske und varietéhafte Figuren im Alltag können unter anderem ihre Aufnahmen von klein- und großwüchsigen Menschen dienen.

Auf der Aufnahme in Abb. 68 sind ein kleinwüchsiger Mann und zwei ebensolche Frauen zu sehen, die in der Mitte eines Wohnzimmers sitzen und in die Kamera blicken. Auf ähnliche Weise fotografierte Arbus einen großwüchsigen Mann bei sich zu Hause mit seinen Eltern.



Abb. 62: „Russian midget friends in a living room on 100th Street, N.Y.C. 1963”

Während sich die Portraitierten in der Abb. 68 eher klassisch gegenüber der Kamera positionieren, indem sie sich ihr sitzend und frontal zuwenden, scheint die Familie in Abb. 69 spontan in ihrem Wohnzimmer stehend und einander zugewandt fotografiert worden zu sein. Arbus hat in dieser Fotografie offensichtlich mit einem Blitzgerät gearbeitet, was an einigen stark ausgeleuchteten Stellen, wie beispielsweise dem weißen Hemd des Großwüchsigen oder den sich scharf abzeichnenden Schatten der Portraitierten erkennen lässt.



Abb. 63: „A Jewish giant at home with his parents in the Bronx, N.Y. 1970“

Auch die Fotografie Abb. 70, die im Rahmen des Projekts „The Full Circle“ entstand, kann den grotesken Hybridformen zugeordnet werden. Für ihr Projekt hatte Arbus, wie im Kapitel „Fakten und Fiktionen“ beschrieben, im New Yorker Alltag nach „Charakteren aus einem Märchen für Erwachsene“³⁵¹ gesucht und in Menschen, die sich eine neue, exzentrische Identität angeeignet hatten, gefunden.

Die Abbildung zeigt die Figur des „Uncle Sam“ als Ganzkörper-Portrait im Bildmittelpunkt stehend. Die Fotografie wurde in einem schmutzigen Hinterhof aufgenommen: Um „Uncle Sam“ herum liegen zerrissene Zeitungen und Müll, hinter ihm sind spielende Kinder zu erkennen, während über ihm,

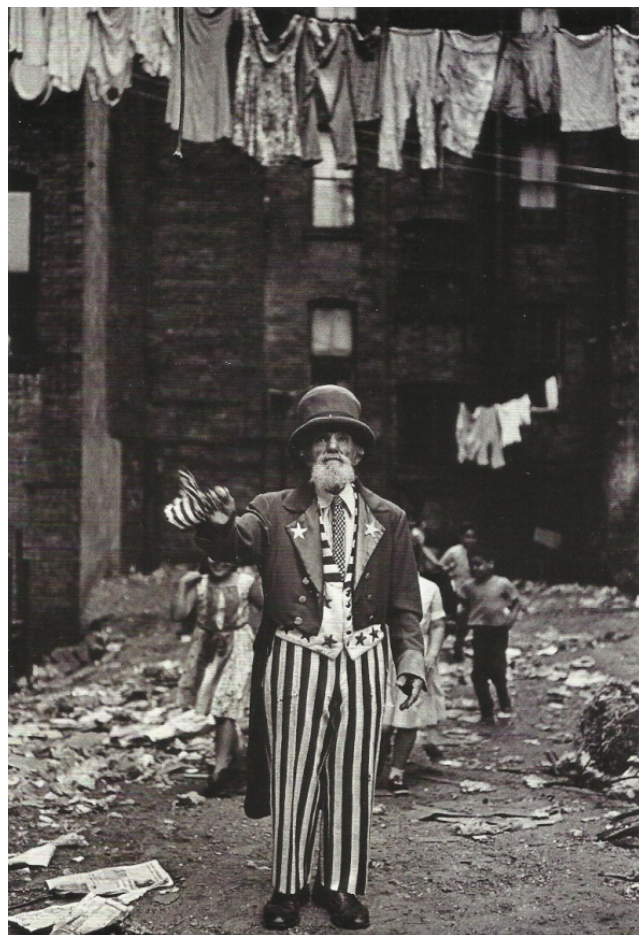


Abb. 64: „Max Maxwell Landar, Uncle Sam 1961“

am oberen Bildrand, eine Leine mit Wäsche hängt. Er selbst, ein alter Mann, ist mit gestreifter

³⁵¹ Arbus, Doon/Marvin Israel, Diane Arbus Magazine Work, New York Aperture, 1984, S. 157.

Hose, Frack und einer hohen und zu großen Melone bekleidet. Mit der rechten Hand schwenkt er ein gestreiftes Taschentuch (wahrscheinlich die Flagge der USA), sein Blick geht über den Betrachter hinweg aus dem Bild hinaus. In seiner Kostümierung könnte „Uncle Sam“ auch dem Zirkus oder Variété zugeordnet werden. So stellt er, besonders im Zusammenhang mit dem Umfeld, in dem er fotografiert wurde, eine clowneske und tragische Figur des Alltags dar.

Die positive Aufwertung mancher Modelle, die Arbus in Anwendung einer klassischen Bildkomposition erreichte, kann im folgenden Beispiel veranschaulicht werden:

Das Bild (Abb.71) wird vom Körper eines nackten Transvestiten dominiert, der in der Mitte des Bildes steht und sein Geschlecht verdeckend als Frau für die Kamera posiert. Er steht im Kontrapost und blickt mit seinem weiß geschminkten Gesicht (das an eine Pantomimen-Maske erinnert) dem Betrachter direkt entgegen. Im Hintergrund ist ein Bett zu erkennen, auf dem verschiedene Dinge drapiert sind, wie Bettwäsche und Kleidung, die das Bild in einem sozial schwachen Milieu verorten. Gerahmt wird die stehende Person von einem Vorhang, wodurch das Bild einen sehr klassischen Aufbau erhält und an eine Variété- oder Theaterszene erinnert. Arbus arbeitete bei diesem Bild mit einem Blitzgerät, weshalb der Körper des Mannes und die Gegenstände im Vordergrund stark ausgeleuchtet sind. Die hintere Zimmerwand gliedert sich in einen schwarzen und einen weißen Teil. Die Grenze dazwischen verläuft genau senkrecht zum Kopf des Transvestiten und scheint so mit seiner Person zu korrelieren, die auch in zwei Hälften geteilt ist: in eine weibliche und eine



Abb. 65: „A naked man being a woman, N.Y.C. 1968“

männliche. Der intime Moment, in dem sich der Portraitierte der Kamera offenbarte, wurde von Arbus mit der Kamera sehr nüchtern eingefangen. Dies gelang ihr zum einen durch die klare und klassische Bildkomposition und zum anderen mithilfe der Kontraste von hell und dunkel.

Ein weiteres Projekt, für das Arbus einen Figurentypus fotografierte, der im Jahrmarktsumfeld zu finden ist und der eine lange Tradition der künstlerischen Verarbeitung in Malerei und Literatur hat, war der 1964 im „Glamour“ veröffentlichte Fotoessay „The Soothsayers“.³⁵² In Abb. 72 „Madame Sandra“ steht eine alte Frau im Mittelpunkt des Bildes, die in ihrem Haus fotografiert wurde. Sie wird von zwei Stühlen eingefasst; rechts neben der Frau steht eine Tür offen, die zu einem weiteren Raum hinter ihr führt. Der Kamera



Abb. 66: „Madame Sandra 1964“

präsentierend, hält sie eine Wahrsagerkugel in den Händen und blickt mit ihren spiegelnden Brillengläsern direkt zum Betrachter. Die zierliche alte Frau, die in ihrer alltäglichen Umgebung fotografiert wurde, erhält durch die dunkle Wahrsagerkugel, die sie dem Betrachter stolz entgegenhält, eine exzentrische Wirkung.

All diese Bilder zeigen, dass Arbus das Groteske oder Exzentrische im Alltag der „Normalen“ suchte und betonte, während sie Menschen aus schwierigen sozialen Milieus oftmals durch eine bestimmte Ästhetik aufwertete und sie sich als selbstbestimmt präsentierend darstellte. (Diese spezifische Aufwertung von Arbus' Modellen wird im letzten Kapitel noch eingehender behandelt).

Das Groteske im Alltag findet sich bei Arbus' Portraitierten oftmals in Zusammenspiel mit ihrer alltäglichen Umgebung. Viele der Portraits funktionieren anhand des kontrastreichen oder sich ergänzenden Wechselspiels von Portraitiertem und Interieur. Ein Beispiel wurde schon zuvor beschrieben, anhand des Fotos Abb. 57, wo der Charakter der Figur in ihrem von Nippes überladenen Raum reflektiert zu werden scheint.³⁵³

³⁵² Auch für dieses Projekt hatte Arbus die Texte verfasst.

³⁵³ Ein Kontrast zwischen Portraitierten und ihrer Umgebung schaffte Arbus beispielsweise, indem sie Menschen aus einem schwierigen sozialen Umfeld (hingegen der Sehgewohnheiten des Betrachters) als selbstbestimmt und stolz darstellte.

Einen ähnlichen, jedoch humoristischeren Effekt, erzielt Arbus mit der Fotografie Abb. 73 Die Fotografie gliedert sich in zwei Teile: Auf der einen Seite sitzt eine junge blonde Frau in entspannter Pose auf einem Sessel. Sie hat eine hochgetürmte, kunstvolle Frisur. Auf der anderen Seite des Bildes ist ein kleiner metallener Beistelltisch zu sehen, auf dem ein falscher kleiner weißer Pudel mit aufgeplustertem Fell steht. Die Fotografie ist ein wenig unterbelichtet, Möbel und Gegenstände, besonders auf der linken



Abb. 67: „Lady bartender at home with a souvenir dog, New Orleans, LA. 1964“

Bildseite, heben sich nur undeutlich voneinander ab. Einzig der weiße Pudel kontrastiert analog zur Frisur der Frau hell mit dem dunklen Hintergrund. Durch das Nebeneinander von Hund und Frisur wird eine ästhetische Kohärenz hergestellt, die ebenso wie in dem Bild „Eine Witwe in ihrem Schlafzimmer“ den Betrachter dazu anregt, nach assoziativen Zusammenhängen zwischen der Frau und ihrem Interieur zu suchen.

3.3.3 Exkurs: Der Zirkus als metakultureller Code

Arbus' Hinwendung zum Figurenrepertoire des Zirkus lässt sich in einem kleinen Exkurs an Bouissacs Theorie des Zirkus als metakulturellem Code skizzieren. Die Erklärung Bouissacs, dass der Zirkus für die Künste des 19. und 20. Jahrhunderts insbesondere wegen seiner vermeintlich mystischen Dimension ein interessantes Motiv bedeutete, trifft auch auf Arbus' Fotografie zu. Indem sie zirzensische Figuren im Alltag, also außerhalb des Zirkus, suchte, kann von einer Übertragung von zirzensischen Zeichen auf andere Bereiche gesprochen werden. Der von Bouissac entworfene zirzensische Topos, der sich aus fünf Hauptaspekten zusammensetzt – „1. sociological uprooting, 2. poetics of the body, 3. idealization of risk, 4. cosmological representation of the sublime, 5. paradoxical status of the clown –,“ soll im Folgenden auf einige von Arbus' Fotografien angewendet werden.³⁵⁴

³⁵⁴Bouissac, Paul, 1995, S. 450.

Der erste Punkt der soziologischen Entwurzelung lässt sich in Arbus' generellem Interesse am Fahrenden Volk bestimmen: Immer wieder sollte sie Menschen, die dem Umfeld des Zirkus (oder Karnevals) angehören, fotografieren. Hauptmerkmal von Arbus' Portraits vom „Fahrenden Volk“ waren nicht immer die Kostümierungen oder das Aufführen der Nummern, sondern auch alltägliche Situationen, wie beispielsweise in der Abb. 74 zu sehen ist, die einen Artisten mit einem Baby auf dem Arm vor einem Zirkuszelt stehend zeigt.



Abb. 68: „The Man Who Swallows Razor Blades, Hagerstown, Md. 1961“

Die nächste Fotografie, Abb. 75, kann der Poetisierung des Körpers zugeordnet werden. Das Bild zeigt eine junge, nur spärlich bekleidete Artistin, die direkt in die Kamera blickt und eine lebende Schlange um ihre Schultern gelegt hat. Die Artistin wird bewusst mit ihrer Kostümierung und ihrem artistischen Attribut (der Schlange) dargestellt. Ihr nur teilweise verhüllter Körper wird erotisierend hervorgehoben, die Schlange, das gefährliche Raubtier, steht (wie der Zuschauer während der Vorführung ihrer Nummer) scheinbar unter „dem erotischen Bann“ der Artistin. Die Artistin scheint in ihrer Körperlichkeit den sozialen Regeln des alltäglichen Lebens enthoben, da sie sich zum einen freizügig präsentiert und zum anderen ein gefährliches Raubtier unter ihrer Kontrolle hat.



Abb. 75: „Woogie with snake, Hubert's Museum, N.Y.C. 1959“

Die Idealisierung des Risikos, die Bouissac beschreibt, findet sich unter anderem in Arbus' Portraits von den „Human Pincushions“ oder der Schwertschluckerin, die sie mehrfach fotografieren sollte. Diesen Punkt trifft auch die Fotografie des Feuerschluckers: Auf Abb. 76 ist ein dicker Mann zu sehen, der als Feuerschlucker auf einem Podest agiert. Die Fotografie wurde ohne Blitz erstellt, weswegen eine leichte Unterbelichtung



Abb. 76: „Fire Eater at a carnival, Palisades Park, N.J. 1956“

festzustellen ist. Der Mann, der dabei ist, sich einen brennenden Stab in den Mund zu einzuführen, ist zentral im Bild angeordnet. Das Feuer, das sich leuchtend von dem dunklen Hintergrund absetzt, erhellt das Gesicht des Mannes.

Der Zirkus als mystischer Ort von transzendentaler Erfahrung lässt sich in Abb. 77 verorten. Das Bild ist von einer starken Grobkörnigkeit und einer leichten Unterbelichtung, sodass sich die zu erkennenden Gegenstände nur wenig voneinander abheben. Es wurde in einer



Abb. 69: „Siamese twins in a carnival tent, N.J. 1961“

Art Zirkuszelt aufgenommen; im Mittelpunkt der Aufnahme steht ein Glas, das die Föten von Siamesischen Zwillingen enthält. Eine Lichtquelle am linken oberen Bildrand gibt der Szenerie ein diffuses Licht. Die Aufnahme erhält durch die Föten in Zusammenspiel mit dem groben Korn der Aufnahme sowie mit dem diffusen Licht einen sowohl grotesken und unheimlichen als auch mystischen Charakter. Arbus lässt sich daher auch den von Bouissac beschriebenen Künstlern zuordnen, die den Zirkus einer Mystifikation unterziehen.

Dem fünften Punkt von Bouissac schließlich kann die oben beschriebene Fotografie des „Uncle Sam“ Abb. 70 zugeordnet werden. Obwohl Arbus kaum Clowns fotografierte, suchte sie nach clownesken Figuren im Alltag und fand sie hier aufs deutlichste dargestellt: Uncle Sam, als komisch-tragische Alltagsfigur, repräsentiert den paradoxen Status des Clowns, von dem Bouissac spricht.



Abb. 71: „Diane seated in front of her college wall in 1971“
Rubinstein, Eva.



Abb. 70: Bildausschnitt Abb. 79.

3.4. Der körperbezogene Realismus in Arbus' Werken

Arbus' Interesse an grotesker Körperlichkeit durch Deformation, Anomalie oder Zerstückelung äußert sich besonders in einer Fotografie Abb. 78, die Arbus vor ihrer Collagen-Wand zeigt, an der sie für ihre zukünftigen Projekte eigene und fremde Bilder arrangierte.

Arbus ist in der Aufnahme wie auf einem Thron sitzend zentral im Bild angeordnet. Sie schaut mit leicht schief geneigtem Kopf in die Kamera. Rechts hinter ihr sind an der Wand Bilder von menschlichen Körpern zu erkennen, die entweder in Einzelteile zerlegt oder deformiert sind, wodurch Arbus' Collage aus grotesken Körpern wie ein in einem klassischen Medizinlehrbuch oder einem der Bestiarien entnommener Auszug wirkt. Mithilfe dieses Bildes verfolgte Arbus eine Selbstinszenierung, die sie als autonome Verwalterin ihrer Sammlung von grotesken Körpern ausweist.

Arbus' Umgang mit Körperlichkeit in ihrer Fotografie muss in Anschluss an die im Kapitel „Fellinis groteske Körper als karnevalesker Weltentwurf“ benannten sozialen und künstlerischen Umwälzungen der 1960er Jahre (in den USA und Europa) sowie hinsichtlich eines neuen Körperverständnisses betrachtet werden. Ebenso wie Fellinis Filmfiguren weisen auch Arbus' Modelle durch übersteigerte Körpergrotesken auf eine Verzerrung der Realität hin, in welcher der Körper von der Populärkultur instrumentalisiert wird.

Im Zentrum von Arbus' Typenkabinett steht (wie auch bei Fellini) vornehmlich eine spezifische groteske Körperlichkeit. Ferner kann ihre Verwendung von grotesken Körpern als Symptom einer subjektiven Wahrnehmung von Realität bewertet werden. Dieser Zusammenhang von grotesker Körperlichkeit und Wirklichkeitsbeobachtung in Arbus' Œuvre kann dementsprechend anhand von Bachtins Begriff des grotesken Realismus genauer benannt werden. Transgressive, hyperbolische und exzesshafte Körperlichkeit tritt immer wieder in ihren Bildern hervor und scheint mit Bachtins Körperkanon des grotesken Realismus übereinzustimmen. Das Karnevaleske, das bei Bachtin als das „Volkstümlich-Festliche“ allgemeiner gefasst wird, lässt sich auch auf Arbus' Dokumentation der Sitten und Gebräuche der amerikanischen Gesellschaft übertragen.

Da im Kapitel 2.3.1 Bachtins grotesker Realismus in Abgleich zu einigen von Fellinis Filmfiguren schon genauer besprochen wurde, werden hier nur die Punkte genannt, anhand derer die groteske Leiblichkeit in Arbus' Werken beschreibbar gemacht werden kann. Diese umschließen, wie oben bereits dargestellt:

1. die „Unabgeschlossenheit des Materiell-Leiblichen“ (die sich anhand von zwei Kategorien unterscheiden lässt, nämlich der „Exzessivität“ und der „Unabgeschlossenheit des Körpers“),
2. die „Transgression“ hinsichtlich der Darstellung von Körperlichkeit, 3. „die Umkehrung von Oben und Unten durch die Betonung des Unterleibs als Degradierung ins Materiell-Leibliche“ und 4. die „Transformation“ in Bezug auf Verwandlung sowie Erneuerung.³⁵⁵

3.4.1 Exzessivität und Transgression der Körper

Das Extreme, das Arbus versuchte mit ihrer Fotografie zu ergründen, äußert sich in der Hervorhebung der körperlichen Exzessivität und Transgression ihrer Modelle. So werden von Arbus beispielsweise deformierte und fehlgebildete Körper sowie die Nacktheit der Körper als ein Mittel der gesellschaftlichen und ästhetischen Grenzüberschreitung mehrfach in den Vordergrund gerückt. Die körperlichen Grenzüberschreitungen lassen sich anhand der gesellschaftlichen Riten und Bräuche der Gesellschaft erfassen. Die aus den klassischen Bestiarien entnommenen Begriffe wie „Schwachköpfige“, „Idioten“, „Makrozephalie“, „Fat“, „Freaks“, „Exhibitionismus“, „Albinos“, „S&M“ verbindet Arbus mit den zeitgenössischen gesellschaftlichen Ritualen der USA, wie „clubs, groups, ritual, plastic surgery, beauty queens“, und bezieht sie immer auf eine spezifische groteske Körperlichkeit.³⁵⁶

³⁵⁵ Vgl. Papenburg, Bettina, 2007, S. 7.

³⁵⁶ Vgl. Ebd. S. 174.

Körperliche Merkmale des Exzessiven finden sich unter anderem in Arbus Fotografien von übergewichtigen Menschen, die sie im Alltagsleben, im Zirkus, oder auf Jahrmärkten fotografierte. Auf ihrer Suche nach

Übergewichtigen hielt Arbus ein extremes Beispiel in Form einer Karnevals-Artistin fest. In der Fotografie ist die mit einer überbordenden Leiblichkeit ausgestattete Frau, auf einer Bank sitzend, im Zentrum des Bildes positioniert. Auf ihrem Arm hält sie einen kleinen Hund und schaut lächelnd in die Kamera. Indem die Artistin mit ihrer Gestalt beinahe den gesamten Bildrahmen ausfüllt, wird ihre massige Körperlichkeit



Abb. 72: „A carnival Performer and her pet, Maryland 1964“

zusätzlich hervorgehoben. Weitere Fotografien, die sich mit körperlich exzessiven Erscheinungsformen und Grenzüberschreitungen befassen, sind ihre Aufnahmen von sexuellen Handlungen wie S&M, Pornofilmdrehs oder Pärchen beim Sex.

Die beiden Fotografien „Dominatrix embracing her client her client, N.Y.C. 1970“ und „Dominatrix with a kneeling Client, N.Y.C. 1970“ zeigen eine Domina in Aktion mit ihren Kunden. Während die Domina in Abb. 82 spärlich bekleidet und in herrschender Pose, mit einer Reitgerte den unter ihr knienden nackten Mann niederdrückt, ist sie in Abb. 81 eher in einer zärtlichen Umarmung mit ihrem Kunden zu sehen. In beiden Fotografien steht jedoch ein sexuelles Machtgefälle im Vordergrund, was zum einen durch die Nacktheit der



Abb. 73: „Dominatrix embracing her client, N.Y.C. 1970“

Männer und zum anderen (in Abb. 82) durch das beherrschende Gebaren der Domina deutlich gemacht wird. Die Unterwürfigkeit der Kunden wird durch ihre Nacktheit insofern

betont, als Arbus mit einem Blitzgerät arbeitete, wodurch sich die nackten Körper als Bildmittelpunkte hell vom Rest der Aufnahme, insbesondere vom Körper der Domina, abheben.

Die Visualisierung von körperlichen Grenzüberschreitungen verfolgte Arbus auch in ihren Fotografien von Menschen beim Geschlechtsverkehr. Die zwei Fotografien „Couple in Bed, N.Y.C. 1966“ und „A Couple in Bed, undatiert“, beschreiben unterschiedliche Perspektiven auf Körperlichkeit. In dem Bild „Couple in Bed“, ist ein junges Pärchen nackt im Bett zu sehen. Die Körper ineinander verschränkt und einen Kuss austauschend, sind die Gesichter des Pärchens halb verdeckt. Ihre Körper, die in dem diffusen Licht

in verschiedene Einzelmodule zu zerfallen scheinen, ergeben, einem kubistischem Bild gleich, ein scheinbar geometrisches Durcheinander

In der Abb. 84 kann vor allem von einer hyperbolischen Leiblichkeit gesprochen werden, die Arbus in ihrer Aufnahme betont: Die sinnliche Körperlichkeit des Pärchens (ein dünner weißer Mann liegt auf einer dicken schwarzen Frau in einem Bett) wird durch den Kontrast der jeweiligen Hautfarbe und Körperfülle

hervorgehoben. Anders als in Abb. 83 wird der Fokus in diesem Bild auf eine groteske



Abb. 74: „Dominatrix with a kneeling client, N.Y.C.“



Abb. 83: „Couple in Bed, N.Y.C. 1966“



Abb. 84: „A Couple in Bed“, (o. O, o. J.)

Körperlichkeit der Modelle gelegt, da ihre Köpfe vollkommen im Dunkel des linken Bildrandes verschwinden und ihre Körper so einer Deformation unterzogen werden.

Das Bild von Abb. 85 entstand während eines Pornofilmdrehs und zeigt im Mittelpunkt zwei sich umarmende nackte Männer auf einem Bett. Der Hintergrund des Bildes ist sehr dunkel, weswegen sich ihre Körper sehr hell davon absetzen. Durch diesen scharfen Kontrast werden die nackten Körper der Männer statuenhaft akzentuiert und in ihrer plastischen Beschaffenheit beschrieben.

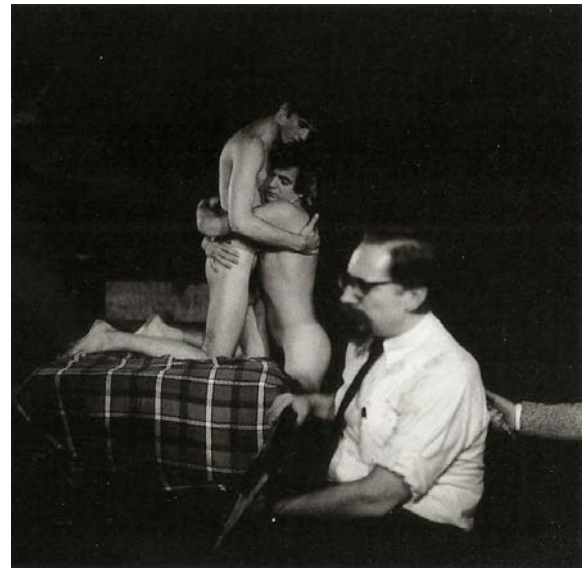


Abb. 75: „Pornografic Movie“, (o.O., o. J.)

Exzentrisches, normüberschreitendes Verhalten suchte Arbus auch anhand von Fotografien in Nudisten-Camps festzuhalten. Bei diesen Aufnahmen stand der nackte Körper, der im öffentlichen Alltag eigentlich als Tabu gilt, im Vordergrund. In Abb. 86 wird die gesellschaftliche Normüberschreitung durch eine zur Schau gestellte Körperlichkeit besonders deutlich: In der Aufnahme wurde ein Pärchen in seinem Wohnzimmer abgelichtet. Die Frau und der Mann säumen das Bild sitzend von links und von rechts; beide blicken lächelnd in die Kamera. Der Bruch mit dem scheinbar konservativ eingerichteten Wohnzimmer wird durch die Nacktheit des Ehepaars eingeleitet. Indem jedoch die Kontraste in der Fotografie sehr weich gehalten sind, heben sich die Körper des Ehepaars nicht allzu scharf von ihrer Umgebung ab, weswegen der Eindruck entsteht, ihre Körper würden sich in das Interieur ihres Wohnzimmers einfügen.



Abb. 76: „Retired man and his wife in a nudist camp one morning, N.J. 1963“

Auch Geschlechteruneindeutigkeiten (als Form einer körperlichen Transgression) sind in Arbus' Fotografie von fundamentaler Bedeutung. Immer wieder fotografierte sie Menschen, die Geschlechterrollen neu erproben und aufbrechen, wie beispielsweise Transvestiten oder Homosexuelle.

Das Portrait in Abb. 87 zeigt einen Mann, der in einem Sessel sitzend genau mittig in der Fotografie platziert ist. Er ist in Strapse, BH und Stöckelschuhe gekleidet, die Beine hat er übereinandergeschlagen und blickt direkt aus dem Bild auf den



Abb. 77: „Seated man in bra and stockings, N.Y.C. 1967“

Betrachter. Während sein Gesicht ungeschminkt ist und ihn als Mann ausweist, ist der Rest seines Körpers mit femininen Attributen (wie der Reizunterwäsche) ausgestattet und dadurch einem eindeutigen Geschlecht nicht zuordenbar. Arbus schien in ihren Fotografien darauf bedacht, genau diese Momente der Uneindeutigkeit von (Geschlechter)-Identitäten dokumentieren zu wollen.

Die Fotografien „Transvestite with a torn Stocking, N.Y.C. 1966“ Abb. 88 und „Transvestite and her Birthday Cake, N.Y.C. 1969“ Abb. 89 wurden in einem Abstand von



Abb. 78: „Transvestite with a torn Stocking, N.Y.C. 1966“

drei Jahren gemacht und zeigen dasselbe Modell in einer ähnlichen Haltung. In beiden Abbildungen sitzt das Modell frontal der Kamera zugewandt auf einem Bett und blickt

ernst in die Kamera. In Abb. 88 wirkt der Transvestit mit seinen verschatteten Augen, den zerzausten Haaren und der spärlichen Bekleidung, die seine weiblichen Attribute betonen, als sei er gerade aufgestanden. Wie in vielen von Arbus' Fotografien, wurde auch hier der Kopf des Modells am oberen Bildrand beschnitten, was zusammen mit der entspannt wirkenden Haltung der Portraitierten die Assoziation von der Spontanität der Aufnahme weckt. Abb. 89 zeigt das gleiche Modell auf dem Bett



Abb. 79: „Transvestite and her Birthday Cake, N.Y.C. 1969”

sitzend der Kamera zugewandt in einer sehr ähnlichen Haltung. Weniger zerzaust, sondern mit blonder Perücke und schwarz geschminkten Augen und dadurch femininer, schaut das Modell auch in dieser Aufnahme unverwandt in die Kamera. Besonders hier lässt sich, wie auch in Abb. 87, eine Betonung der zwei Geschlechteridentitäten feststellen.

Von einer exzessiven Körperlichkeit kann auch in Bezug auf weinende Kinder gesprochen werden, die Arbus oft in regelrecht sezierenden Großaufnahmen festhielt: In Abb. 90 fotografierte Arbus ein Kind aus sehr großer Nähe, sodass das Bild fast vollständig von dem vom Weinen verzerrten Gesicht ausgefüllt ist. Die dadurch entstehende Nähe macht es dem Betrachter unmöglich, sich dem weinenden und anklagenden Blick des Kindes zu entziehen. Der obere Bildrand (und somit der Kopf des Kindes) wurde von Arbus beschnitten, sodass die plastische Körperlichkeit des Kindes mittels ihrer fragmentarischen Inszenierung an Intensität gewinnt.

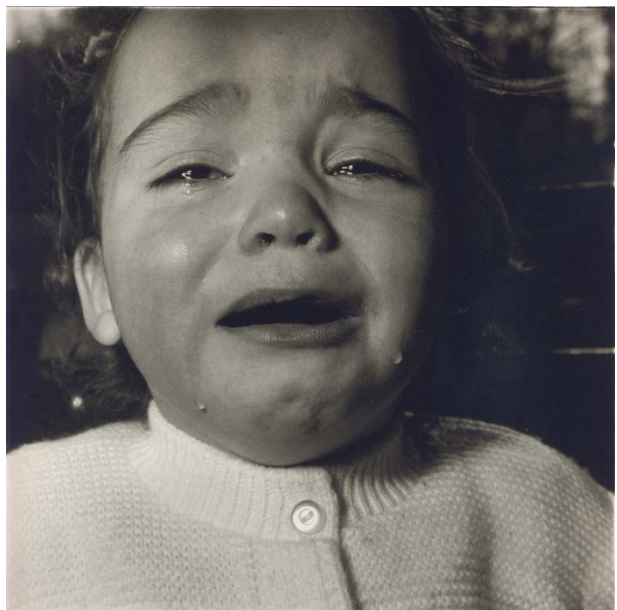


Abb. 80: „A Child crying, N.Y. 1967”

3.4.2 Die Unabgeschlossenheit des Körpers

Durch die Fotografie des weinenden Kindes kann übergeleitet werden zum Punkt der „Unabgeschlossenheit des Körpers“, welcher sich auf eine groteske Körperlichkeit bezieht, bei der eine Unterscheidung von Innen und Außen (wie im Kapitel 2.4.2 anhand von Fellinis Filmen exemplifiziert) nicht mehr möglich ist. Während es bei Fellini oftmals die zu Grimassen verzogenen Gesichter sind, die vor allem durch das Zunge Herausstrecken die Grenzen von Innen und Außen aufheben, sind es in der Fotografie „A Child crying“ beispielsweise der zum Weinen geöffnete Mund und die Tränen, die auf den grotesken Körper und seine Unabgeschlossenheit verweisen.

Vor allem deutet jedoch Arbus' Beschneidung und Fragmentierung der Körper ihrer Modelle (wie beispielsweise in Abb. 90 und Abb. 84) auf die Unabgeschlossenheit des grotesken Körpers hin. Auch in Abb. 91 „Tattooed man at a carnival“, kann ein solcher Vorgang beschrieben werden: Das Foto zeigt einen Mann, dessen tätowierter Oberkörper und Gesicht frontal aufgenommen wurden. Die klaren und scharfen Kontraste des den Bildraum dominierenden Körpers heben sich deutlich gegen den verschwommenen Hintergrund ab, der einen wolkenverhangenen Himmel und ein paar wehende Fahnen auf der rechten Seite zeigt.

Der Raum des Bildes ist fast vollständig von dem tätowierten Körper ausgefüllt, und die geringe Distanz zu dem Modell gibt dem Betrachter kaum die Möglichkeit, der körperlichen Präsenz des Mannes auszuweichen. Seine Stirn ist in Falten gelegt und er blickt, seinen Körper der Kamera stolz präsentierend, dem Betrachter direkt entgegen. Die Arme, die er ausgestreckt von sich hält, werden von den Bildrändern so beschnitten, dass der Betrachter

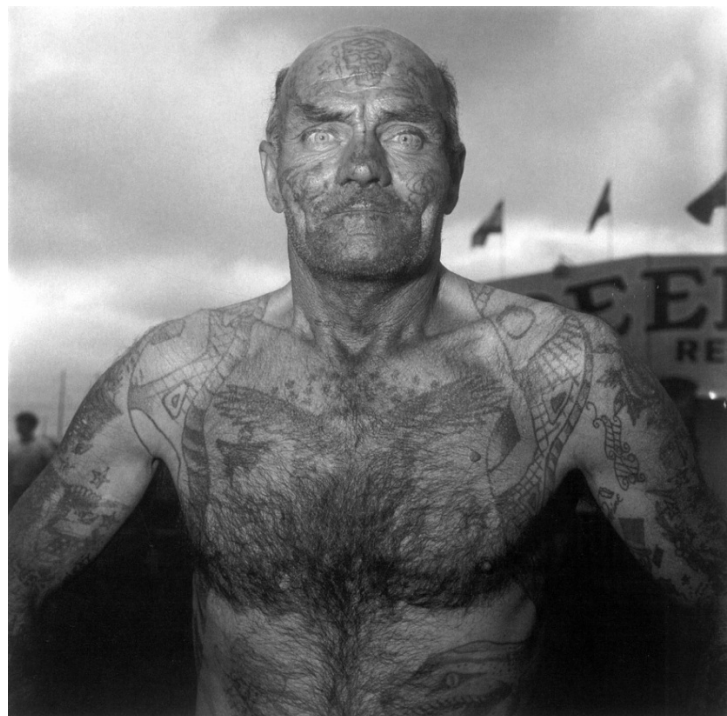


Abb. 81: „Tattooed man at a carnival, Md. 1970“

nur die Oberarme erkennen kann. Dadurch ergibt sich eine Fragmentierung und eine damit einhergehende Öffnung nach außen hin.

Eine ähnliche Fragmentierung und Zersplitterung von Körpern lässt sich in der Fotografie Abb. 92 „Female Impersonators in Mirrors“ erkennen: In der Aufnahme sind die Spiegelbilder von drei Transvestiten in einer Umkleidekabine beim Schminken und Umziehen für einen Bühnenauftritt zu sehen. Während ein Transvestit zentral im Bild stehend angeordnet ist, wird er von den zwei unter ihm sitzenden Modellen links und rechts gesäumt. Die Zergliederung der Körper entsteht nun durch die verschiedenen Spiegel, die einerseits nur die Oberkörper der zwei sitzenden Transvestiten offenlegen und andererseits den Körper des stehenden Transvestiten in zwei Hälften unterteilen, da der obere Spiegel seinen

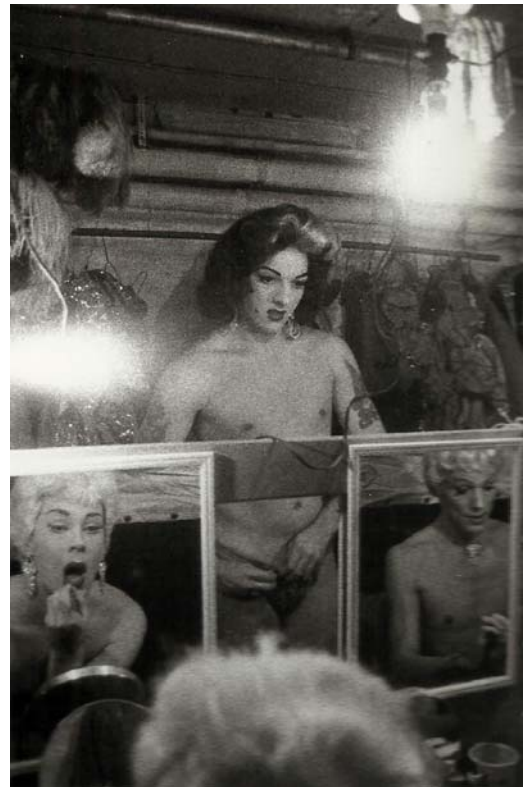


Abb. 82: „Female Impersonators In Mirrors, N.Y.C. 1958“

Kopf mit den Schultern und der Brust zeigt, während der untere Spiegel seine Hände, den Bauch, den Schambereich und einen Teil der Beine erkennen lässt. In diesem Sinn kann von einer Zersplitterung gesprochen werden, die den Körper in verschiedene Module unterteilt und damit gegenüber der Außenwelt durchlässig macht.



Abb. 83 a.: Ausschnitt von „1959 Contact Sheet #668: An Autopsy“

Arbus' Autopsieaufnahmen, die aufgeschnittene Leichen zeigen, können ebenfalls als ein Indiz für eine groteske Körperlichkeit der Unabgeschlossenheit angesehen werden. Abb. 93 zeigt zwei geöffnete Körper: Während die Silhouette eines menschlichen Körpers sich in Abb. 93 noch gut erkennen lässt, tritt in Abb. 94 ein Körper zutage, der halb verdeckt von einer Plane in seiner Deformation kaum noch als menschlicher Körper erkennbar ist. Das Innere dieses Körpers, das durch seine Ausstülpungen hervortritt, lässt sich kaum mehr von seinem Äußeren abgrenzen.



Abb. 84 b.: Ausschnitt von „1959 Contact Sheet #668: An Autopsy“

3.4.3 Die Umkehrung von Oben und Unten

Eine „Umkehrung von Oben und Unten durch die Betonung des Unterleibs als Degradierung ins Materiell-Leibliche“ kann vor allem in jenen Fotografien von Arbus festgestellt werden, die sie im Zuge ihres letzten Projektes von lern- und körperlich behinderten Menschen zwischen 1970-71 anfertigte.

Die erste Fotografie, Abb. 95, fällt durch ihren klar gegliederten Bildaufbau auf. Zwei Mädchen säumen von rechts und von links ein mit weit abgespreizten Beinen nach vorne gebeugtes Mädchen. Während das auf der rechten Bildseite stehende Mädchen nach unten schaut, blickt das auf der linken Bildseite stehende Mädchen nach oben. Der im Zentrum stehende Körper des mittleren Modells nimmt durch seine körperliche Verrenkung, bei der das



Abb. 85: „Untitled (6) 1970-71“, (o. O.)

Gesäß' in die Luft gestreckt wird und an die Stelle des Kopfes zu treten scheint, eine bizarre neue Form an. Durch den hellen Badeanzug, den das Modell trägt, hebt sich das Gesäß' deutlich vom dunkleren Hintergrund ab und wird zusätzlich betont. Bei dieser Fotografie hat Arbus auf einen Blitz verzichtet und arbeitete mit Tageslicht, weswegen weiche Kontraste entstanden.

Die zweite Fotografie, Abb. 96, entstand in einem Heim für lern- und körperbehinderte Kinder. Die Umkehrung von oben und unten wird hier durch einen körperlich behinderten Jungen visualisiert, der im Mittelpunkt der Fotografie steht. Dieser ist in gebückter Haltung mit nach oben gerecktem Gesäß zu sehen, sein Kopf ist nach unten zum Boden gerichtet. Um ihn herum sind drei weitere Kinder gruppiert, die stehend oder auf Stühlen sitzend abgebildet sind. Es fällt auf, dass Arbus mit einem starken Blitz arbeitete, der den Raum und die Menschen darin bis auf das kleinste Detail ausleuchtet und harte Kontraste herstellt.



Abb. 86: „Five children in a common room, N. J. 1969“

3.4.4 Körper-Transformationen

Die „Transformation“ in Bezug auf Verwandlung und Erneuerung kann bei Arbus anhand von drei verschiedenen Bildmotiven bestimmt werden: 1. Der 'Transformation von Arbus' Körper während der Schwangerschaft, 2. Die Transformation des Körpers, die sich bei der Inszenierung und Konstruktion von Geschlechteridentitäten ergibt, 3. Der spielerische Umgang mit Maskierungen im Alltag.

Abb. 97 zeigt Arbus selbst während ihrer Schwangerschaft. Sie ist in der leicht verschwommenen Aufnahme frontal zur Kamera stehend in einem Spiegel zu erkennen. Sie ist bis auf eine Unterhose unbekleidet, ihre rechte Hand liegt über ihrem gewölbten Bauch; mit schief gelegtem Kopf mustert Arbus ihr eigenes Spiegelbild. Mit der linken Hand umfasst sie die das Stativ der Kamera, im Hintergrund ist ein Bett zu erkennen. Arbus fertigte die Fotografie an, um ihren sich transformierenden Körper zu dokumentieren.



Abb. 87: „Self-portrait pregnant, N.Y.C. 1945“

Der Körper, der einer Transformation unterliegt, kann auch in den folgenden Beispielen deutlich gemacht werden.



Abb. 88 a.: „Four Images From A Sequence of Contact Sheets: ‘Catherine Bruce And Bruce Catherine’“, (o. J.)



Abb. 89 b.: „Four Images From A Sequence of Contact Sheets: ‘Catherine Bruce And Bruce Catherine’“, (o. J.)

Die Fotografien zeigen die Rück-Verwandlung einer Frau zu einem Mann: In der ersten Fotografie sitzt scheinbar eine Frau der Kamera zugewandt rauchend auf einer Parkbank. Im zweiten Bild ist sie auf einem Bett in Unterwäsche sitzend abgebildet, sie hat die Beine übereinandergeschlagen und schaut lasziv in die Kamera. In der dritten Aufnahme sitzt die Frau, nun vollkommen nackt auf dem Bettrand und lässt sich der körperlichen Physiognomie nach eher als Mann bezeichnen. In der vierten Fotografie wurde die Transformation der Frau zurück zu einem Mann gänzlich vollzogen. Dieser sitzt nun auf einer Parkbank in betont „männlicher“, lässiger Haltung.

Arbus hat in Bezug auf die Verwandlung als Verbindungslinie zum grotesken Körper immer wieder verschiedene Formen der Maskerade fotografisch dokumentiert.³⁵⁷ Dazu gehören auch ihre Aufnahmen von maskierten Menschen im Alltag, wie beispielsweise in Abb. 99 in der vier verkleidete und mit Masken ausgestattete, lernbehinderte Menschen frontal in einer Ganzkörperaufnahme zu sehen sind. Die Masken, die die Gesichter



Abb. 90: „Untitled (4) 1970-71“, (o. O.)

³⁵⁷ Durch das Fotografieren von differenten Maskerade-Formen untersuchte Arbus unter anderem die Möglichkeiten der Konstruktion und Inszenierung von (Geschlechter-) Identitäten. Vgl. Feldhaus, Kathrin, 2008, S. 97.

vollständig bedecken, bestehen hauptsächlich aus Papiertüten mit aufgemalten Gesichtern. Die Fotografie wirkt durch die weichen Kontraste wie von einem leichten Dunstschleier überzogen. Durch diesen Effekt und durch die Maskierungen wird die Atmosphäre der Aufnahme ins Unheimliche gerückt.



Abb. 101: „Masked Child With A Doll, N.Y.C 1961“



Abb. 102: Masked woman in a wheelchair, Pa. 1970“

Auf ähnliche Weise erzielt die Abb. 101 eine irritierende und unheimliche Wirkung: Hier ist ein sitzendes Kind zu sehen, das eine groteske Hexenmaske trägt. In den Händen hält es eine nackte Plastikpuppe. Die Irritation des Betrachters entsteht durch die Verbindung der kindlichen Physiognomie mit der fratzenartigen Maske.

In Abb. 102 hingegen sieht man eine alte Frau, die in ihrem Rollstuhl sitzt und mit ihrem maskierten Gesicht den Betrachter anblickt. Während Abb. 101 mit dem Widerspruch von Kindlichkeit und grotesker Hexenmaske spielt, ist es in Abb. 102 die Assoziationen von Tod, Alter und Hässlichkeit, die eine alte gebrechliche Frau bei dem Betrachter abrufen, indem sie ihr wahres Gesicht hinter einer hässlichen Altersfratze versteckt.

3.5 Arbus' groteske Körper als karnevalesker Weltentwurf

Die groteske Körperlichkeit wurde von Arbus (wie von Fellini) dazu genutzt, einen karnevalesken Weltentwurf zu formulieren.³⁵⁸ Diesen entwickelte Arbus mithilfe von Begriffen, die sie klassischen Bestiarien sowie der Literatur entlehnte und mit den Riten, Sitten und Gebräuchen ihrer Gesellschaft zugunsten einer persönlichen Typengalerie verband.

Der in Kapitel 2.5 erwähnte Essay von William J. Free „I Clowns' and the Grotesque“ (1973) kann daher auch auf Arbus' Fotografie bezogen werden. Denn Arbus konzipierte ihre Typengalerie der grotesken Körper weniger als eine negierende oder sarkastische Kritik an der Gesellschaft. Ihr Gebrauch des Grotesken kann (in Anknüpfung an Bachtin) vielmehr als der Entwurf einer karnevalesk wahrgenommenen Wirklichkeit gedeutet werden, bei der die unterschiedlichsten Motive gleichwertig nebeneinander stehen.

Die folgende Fotografie, Abb. 103, die Arbus' Bilder-Hängung in der Ausstellung „New Documents“ 1967 im „MoMA“ zeigt, verdeutlicht diese Zusammenführung von divergenten Motiven. So hängen von rechts nach links eine Frau, die sie auf der Straße fotografierte („Puerto Rican Woman with a beauty mark“) und eine offensichtlich wohlhabenden Frau („A widow in her bedroom“) neben dem Bild eines Transvestiten („Transvestite showing cleavage“), der wiederum in den Zusammenhang mit einer Schönheitskönigin gebracht wird („Miss Venice Beach Beauty Contest“). Des Weiteren wird die Fotografie eines anderen Transvestiten („A young man in curlers“) mit Arbus' Aufnahme von Kleinwüchsigen in einem Wohnzimmer („Russian midget friends“) sowie mit einem Kinderportrait „Child with a toy grenade“ kombiniert.



Abb. 91: „Installation photograph of the first room of ‘New Documents’ 1967“

³⁵⁸ Bachtins karnevalesker Weltentwurf ist als eine Utopie zu begreifen, innerhalb der die unabgeschlossenen grotesken Körper mit ihrer Umgebung zusammenwachsen und einen Kollektivkörper bilden. Daher sieht Bachtin im Grotesken einen Ausdruck von Familiarität und Zusammengehörigkeit.

Ein weiteres Indiz für Arbus karnevalesken Weltentwurf lässt sich auch in Abb. 104 finden. Arbus ist in dieser Fotografie zentral angeordnet; sie schaut direkt in die Kamera und steht vor ihrer Collagen-Wand, an der sich nach oben, nach unten und zu den Seiten hin unzählige



Abb. 92: „Diane seated in front of her collage wall in her Westbeth Apartment“, (o. J.)

(eigene und fremde) Bilder befinden, die unterschiedlichste Körperbilder zeigen. Genauso wie in Abb. 78 inszeniert sich Arbus hier als Sammlerin von Körperbildern, die in diesem Fall jedoch nicht nur das Groteske widerspiegeln, sondern differente Körper-Modelle aufzeigen.

3.5.1 Der marginalisierte Körper im Portrait

Arbus hatte zwar ein Interesse an den Bewohnern gesellschaftlicher „outskirts“, doch ihre Fotografien von sozial etablierten Menschen, die sie zum Teil mit einem sehr ähnlichen Ausdruck fotografierte, waren auch ein wichtiger Bestandteil ihrer Arbeiten. Vielmehr schien Arbus zeigen zu wollen, dass das Groteske auch im Alltäglichen oder in dem, was als sozial konform gilt, zu finden ist. Die fotografische Zusammenarbeit von Arbus und ihren Modellen kann dafür einen zentralen Hinweis geben. Da Arbus offensichtlich nicht der „Humanistischen Fotografie“ eines Walker Evans oder Lewis W. Hine zugeordnet werden kann, wurde ihr oftmals ein voyeuristisches Ausnutzen ihrer Modelle, die sie angeblich in ihrer Armut und menschlichen Hässlichkeit bloßstellen würde, vorgeworfen. Es war Arbus sehr wohl möglich, die Selbst-Repräsentation ihrer Modelle zu dekonstruieren, wie sie es unter anderem in der Fotografie, Abb. 78, getan hat. Folglich wollte Arbus keine Ideal-Portraits schaffen, sondern eher in der Konzentration auf den grotesken Körper einen neuen Zusammenhang herstellen, durch den sie eine Vorstellung von Wirklichkeit äußert. Besonders für ihre Fotografien von Exzentrikern oder Transvestiten gilt jedoch, dass sie diese nicht dem Publikum schonungslos aussetzte: Indem Arbus ihre „Freaks“ den Blick der Betrachter

konsequent erwidern lässt, wird ihr voyeuristischer Objektstatus vielmehr hinterfragt und dekonstruiert.³⁵⁹

Als Beispiel hierfür kann Abbildung 105 herangezogen werden. Der Transvestit, der in diesem Foto zu sehen ist, blickt frontal in die Kamera und scheint den Betrachter direkt zu fixieren. In seinen Haaren sitzen fünf helle Lockenwickler, die seinen Kopf umrahmen. Er trägt einen dunklen Pullover mit einem spitz zulaufenden V-Ausschnitt, der in Ergänzung zu dem schmalen Kinn und zum Gesicht steht. In der erhobenen, linken Hand (mit langen lackierten

Fingernägeln) hält er eine Zigarette. Sein Blick wirkt aufmerksam und beinahe erstaunt, was durch die hoch gemalten Augenbrauen verstärkt wird. Der Hintergrund besteht aus einer hellen Wand, die auf der linken Seite stark verschattet wird. Durch die sehr nahe Aufnahme des Gesichts, das fast den gesamten Bildraum einnimmt, fühlt sich der Betrachter unmittelbar mit dem Bildinhalt konfrontiert.



Abb. 93: „A young man in curlers at home on West 20th Street, N.Y.C. 1966“

Diese sehr intime Gesichtsaufnahme bezeugt ein gewisses Vertrauen des Portraitierten in die Fotografin, deren Blick auf ihr Model sehr nah ist, ohne jedoch die nötige Distanz zu verlieren. Denn der Blitz, mit dem Arbus arbeitet, erzeugt zwar einen harten Kontrast von hell und dunkel, der jedes kleine Detail des Gesichts offenlegt, doch wird der voyeuristische Blick des Betrachters durch den Blick des Portraitierten erwidert und damit irritiert. Der „Freak-Status“ des Transvestiten als Repräsentant des Anderen und Fremden erfüllt sich dementsprechend nicht.

Indem Arbus ihren „Freaks“ ermöglicht, durch den direkten Blick in die Kamera in einen Dialog mit dem Betrachter zu treten, befreit sie sie von ihrem passiven Status des Angeschaut-

³⁵⁹ Gross, Frederick, 2012, S. 200.

Werdens. Gleichzeitig etabliert sie einen sehr klassischen Aufbau für ihre Fotografien, mit dessen Hilfe sie eine weitere Aufwertung von sozial Ausgegrenzten unternimmt.

4. Resümee

Anhand von Bachtins groteskem Realismus konnten die differenten Körper-Grotesken in Arbus' und Fellinis Arbeiten beschreibbar gemacht werden. Die verschiedenen Elemente, aus denen sich die Werke von Arbus und Fellini zusammensetzen, lassen durch die Benennung des Grotesken eine ähnliche Strukturierung erkennen. Beide Künstler arbeiteten sich an einem künstlerischen Programm ab, das sich in einem besonderen Verhältnis zur Wirklichkeit positionierte. Fellini, der seine Anfänge im Neorealismus hatte, modifizierte diesen nach seinen eigenen Vorstellungen, wodurch er sich immer mehr vom neorealistischen Anspruch der Wirklichkeitsübertragung entfernen sollte. Arbus dagegen orientierte sich an der klassischen Dokumentarfotografie und gestaltete diese zugunsten eines eigenen Stils in Verbindung mit der Straßenfotografie, der Modefotografie und dem Fotojournalismus um. Dieses Umgestalten von zwei realistischen Kunstauffassungen, die auf ihren Wirklichkeitsbezug beharren, äußert sich bei Arbus und Fellini vornehmlich durch einen grotesken Realismus, der die Wirklichkeit verzerrt und damit diametral zu einer mimetischen Wiedergabe von Wirklichkeit steht.

Die verschiedenen grotesken Körperdarstellungen bei Arbus und Fellini, die in Bezug auf ihr Gesamtwerk betrachtet werden müssen, entsprechen einer Sammlung, durch die sich eine Autorschaft ablesen lässt. Alma-Elisa Kittner konstatiert, dass eine Autorschaft auch durch die Aggregation bestimmter Motive und Themenfelder hervortritt und dass besonders aufgrund der subjektiven Anordnung und Verdichtung der „Objekte“ eine persönliche Handschrift sichtbar wird.³⁶⁰ Insofern sind es die klassischen grotesken Körpermodelle aus Bestiarien, der Literatur und der Kunst, die Arbus und Fellini mit den Riten, Sitten und Gebräuchen ihrer Gesellschaft verbinden, um darauf basierend eine eigene Handschrift zu entwickeln. Dabei sind in beiden Werken das Mythologisieren von Figuren und Modellen sowie die Frage nach Wahrheit und Illusion grundlegende gestalterische Elemente.

In der Zusammenführung der unterschiedlichen Motive wird auch die gleichwertige Darstellung der grotesken Körper deutlich, anhand derer sich ein karnevalesker Weltentwurf bestimmen lässt: Sowohl Fellinis als auch Arbus' Sammlung von Körper-Grotesken charakterisiert sich durch eine gleichwertige Überformung, die nicht nur auf eine bestimmte soziale Gruppe beschränkt bleibt. In ihren Werken werden Personen aus der Oberschicht, der Mittelschicht sowie gesellschaftliche Außenseiter gleichermaßen einer grotesken körperlichen Akzentuierung ausgesetzt. Zudem wird das Groteske von beiden Künstlern insbesondere im

³⁶⁰Kittner, Alma-Elisa, 2009, S. 210.-221,

Alltag gesucht und hervorgehoben. Ein körperbezogener Realismus durchzieht demnach konsequent Arbus' und Fellinis Gesamtwerke, welche als künstliche Weltordnungen, in denen der groteske Körper als Mittler zwischen den unterschiedlichsten Motiven steht, funktionieren.

Bachtins karnevalesker Weltentwurf ist eine utopische Idealvorstellung der Welt, dessen Kennzeichen besonders das Familiäre und Heitere sind. Arbus' und Fellinis Werke, in denen verschiedene Körper-Grotesken durch ein gleichberechtigtes Nebeneinander sowie durch ihre Unabgeschlossenheit einen Kollektivkörper bilden, können daher mit Bachtin als karnevaleske Weltentwürfe verstanden werden.

Neben dem Kollektivkörper gibt es in Arbus' und Fellinis Werken zwei weitere „heitere“ und „positive“ Motive, die sich als ein formgebendes Element der karnevalesken Weltordnung identifizieren lassen: Bei Fellini tritt das Karnevaleske auch durch Transformation und Erneuerung zutage, wie an den Filmbeispielen „La notte di Cabiria“ und „8 ½“ beschrieben; hierv verwandelt sich das Scheitern der Protagonisten am Ende des Films in etwas Hoffnungsvolles und Neuartiges. Dagegen ist es bei Arbus die Darstellung von sozialen Außenseitern, die sie zum Teil anhand eines klassischen Bildaufbau sowie eines selbstbestimmten Blicks von ihrem passiven Status des Angeschaut-Werdens befreit und damit sozial aufwertet.

Das gleichwertige Nebeneinander der unterschiedlichen Motive innerhalb der Typengalerien von Arbus und Fellini kann als das spezifisch Karnevaleske in ihrem Œuvre benannt werden. Insofern lässt sich Arbus' karnevalesker Weltentwurf auch gut in Beziehung zu Fellinis Gebrauch eines körperbezogenen grotesken Realismus setzen. Denn ebenso wie Fellini schuf Arbus mithilfe eines umsortierten gesellschaftlichen Klassifikationssystems einen autozentriert funktionierenden karnevalesken Kosmos, in dem der groteske Körper als ein Bindeglied zwischen Widersprüchen wie „high/low, official/popular, grotesque/classical“³⁶¹ fungiert.

Durch das Sammeln von grotesken Motiven innerhalb der Riten und Gebräuche ihrer Gesellschaft, konstruierten Arbus und Fellini in ihren Werken eine je eigenständige Realität. Diese äußert sich in der Transformation und Verzerrung von Wirklichkeit zugunsten eines subjektiven Blicks, der einer persönlichen Handschrift entspricht und so die Autorschaft von Arbus und Fellini in ihren Werken markiert.

³⁶¹Preschl, Claudia, 2013, S. 51.

Bibliographie

Amelunxen, Hubertus von/Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie IV. 1980-1995*, München: Schirmer und Mosel Verlag, 2000.

Arbus, Doon/Sandra Phillips (Hg.), *Diane Arbus revelations: Offenbarungen*, Schirmer/Mosel, 2003.

Arbus, Doon/Marvin Israel (Hg.), *Diane Arbus: eine Monographie*, Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 1984.

Arbus, Doon/Marvin Israel (Hg.), *Diane Arbus Magazine Work*, New York Aperture, 1984.

Arbus, Doon/Marvin Israel (Hg.), *Zeitschriften Arbeit*, Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 1984.

Bachtin, Michail, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.

Baudry, Leo, *The World in a Frame*, Garden City, New York: Anchor Press/Doubleday, 1976.

Barthes, Roland, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.

Bazin, André, *Was ist Film. Qu'est-ce que le cinéma?*, Berlin: Alexander Verlag Berlin, 2004.

Birgit, Peter, *Schaulust und Vergnügen: Zirkus, Varieté und Revue im Wien der Ersten Republik*, Dipl. Arbeit Univ. Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, 2001.

Bondanella, Peter, *A History of Italian Cinema*, New York: Continuum, 2009.

Bondanella, Peter, *La Strada*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1987.

Bondanella, Peter, *Perspectives on Federico Fellini*, New York: Hall, 1993.

Bondanella, Peter, *Italian cinema: from neorealism to the present*, New York: The Continuum International Publishing Group Ltd, 2007.

Bossworth, Patricia, *Diane Arbus. Eine Biographie*, München: Schirmer Mosel, 1984.

Bouissac, Paul, "The Circus as a Topos of European Literature and Art.", *The Force of Vision. Proceedings of the XIIIth Congress of the International Comparative Literature Association*, Tokyo: University of Tokyo Press, 1995, S. 447-454.

Bouissac, Paul, *Circus as multimodal discourse*, London; New York: Bloomsbury Academic, 2012.

Burke, Frank (Hg.), *Federico Fellini: contemporary perspectives*, Toronto [u. a.]: University of Toronto Press, 2002.

Cardullo, Bert (Hg.), *Federico Fellini: interviews. (Conversations with Filmmakers)*, Jackson: Univ. Press of Mississippi, 2006.

Charrier, Philip, "On Diane Arbus: Establishing a Revisionist Framework of Analysis", *History of Photography* 36/4, London: Routledge, 2012, S.422-438.

Christen, Matthias, *Der Zirkusfilm: Exotismus – Konformität – Transgression*, Schüren, Marburg, 2010.

Comolli, Jean-Louis, „Le Détour par le direct“, *Cahiers du Cinéma* 209, 1969, S. 40-45.

Düker, Britt, *Kontinuitäten und (Auf)brüche: der peruanische Roman der 1990er Jahre*, M-Press Meidenbauer, München, 2007.

Elsaesser, Thomas/Malte Hagener: *Filmtheorie, zur Einführung*, Hamburg: Junius, 2007.

Engell, Lorenz, *Sinn und Industrie: Einführung in die Filmgeschichte*, Frankfurt am Main: Campus Verlag, 1992.

Erdmann, Eva, *Der komische Körper. Szenen – Figuren – Formen*, Bielefeld: Transcript, 2003.

Feldhaus, Kathrin, *Inszenierung von Geschlechteridentitäten. Wechselwirkung von Maskerade und Demaskierung im Werk von Diane Arbus*, Stuttgart: ibidem-Verlag, 2008.

Filmstelle VSETH (Hg.), *Bernardo, Bertolucci; Woody Allen; Metafilm; Das Gespenst: Prozess um einen Film*, Filmstelle VSETH : Zürich, 1985.

Free, William J., "Fellini's 'I Clowns' and the Grotesque", *Journal of Modern Literature/Film as Literature and Language* 3/2, April 1973.

Fuß, Peter, *Das Groteske: ein Medium des kulturellen Wandels*, Köln ; Wien [u. a.]: Böhlau: Kölner Germanistische Studien, 2001.

Grafe, Frieda, *Nur das Kino. 40 Jahre mit der Nouvelle Vague*, Berlin: Brinkmann & Bose, 2003.

Greimer, Peter, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag, 2009.

Gross, Frederick, *Arbus's 1960s. auguries of experience*, Minneapolis, Minn. [u. a.]; Univ. of Minnesota Press, 2012.

Hohenberger, Eva (Hg.), *Bilder des Wirklichen, Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin: Verlag Vorwerk 8, 2000.

Honnef, Klaus, „Das subjektive Moment in der Dokumentar-Fotografie. Materialien und Gedanken zu einer neuen Ansicht über Fotografie“, *Kunstforum International* 41/9, 1980, S. 211-229.

Jansen, Wolfgang, *Das Varieté: die glanzvolle Geschichte einer unterhaltenden Kunst*, Berlin: Ed. Hentrich, 1990.

Joest, Birgit, *Von fliegenden Menschen, ratlosen Artisten und Unbesiegbaren : Transformationen des Zirkensischen im deutschen Film ; Genese und Selbstreflexivität*, Remscheid: Gardez!, 2008.

Jung, C. G., *Gesammelte Werke. Neunter Band. Erster Halbband*, Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1976.

Kandinskaia, Natalia, *Postmoderne Groteske - groteske Postmoderne? eine Analyse von vier Inszenierungen des Gegenwartstheaters*, Berlin; Münster: Lit Verlag, 2012.

Karheinz Barek (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe: (ÄGB); historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart: Metzler, 2005.

Kirschnick, Sylke, *Manege frei. Die Kulturgeschichte des Zirkus*, Stuttgart: Theiss, 2012.

Kittner, Alma-Elisa, *Visuelle Autobiographien. Sammeln als Selbstentwurf bei Hannab Höch, Sophie Calle und Anette Messager*, Bielefeld: transcript Verlag, 2009.

Konrad, Verena/Matthias Christen (Hg.), Kat. Ausst. *Parallelwelt Zirkus*, Kunsthalle Wien, Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst, 2012.

Kotar, S. L., *The rise of the American circus, 1716-1899*, North Carolina: Mcfarland & Company, 2011.

Krug, Reinhard, Winkler, Gisela, *Zirkus-Plakate: Zirkusse in Mittelddeutschland im Spiegel ihrer Plakate von 1946-1990*, Norderstedt: Books on Demand GmbH, 2005.

Leonhard, Joachim-Felix/ Hans-Werner Ludwig, *Medienwissenschaft: Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen 1*, Berlin: de Gruyter, 1999.

Lockemann, Bettina, *Das Fremde sehen. Der europäische Blick auf Japan in der künstlerischen Dokumentarfotografie*, Bielefeld: transcript Verlag, 2008.

Papenburg, Bettina, *Transformationen des grotesken Körpers im Kino David Cronenbergs*, Diss. Univ. Heidelberg, Fakultät für Verhaltens- und empirische Kulturwissenschaften 2007.

Pauli, Lori, „Lisette Model, August Sander, Diane Arbus und das menschliche Porträt“, Kat. Ausst. *Lisette Model: Fotografien 1934-1960*, Hg. Faber, Monika, Kunsthalle Wien, 2000.

Pies, Stacy, „Poetry and Reportage in Stéphane Mallarmé’s “Un Spectacle interrompu”, *French Forum* 29/2, 2004.

Preschl, Claudia, *Lachende Körper: Komikerinnen im Kino der 1910er Jahre*, Wien: Synema Gesellschaft für Film und Medien, 2013.

Sasse, Sylvia, *Michail Bachtin zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag, 2010

Scholl, Dorothee, *Von den „Grottesken“ zum Grotesken: Die Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance*, Münster: Lit Verlag, 2004.

Seeßlen, Georg, „Sechs Arten, Fellini zu verehren“, *epd-Film* 1/90, 1990.

Smith, C. Zoe, „Audience Reception of Diane Arbus’s Photographs“, *Journal of American Culture* 8/1, 1985.

Sontag, Susan, *Über Fotografie*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2011.

Sontag, Susan, *Über Fotografie*, München/Wien: Carl Hanser Verlag, 1989.

Stepath, Katrin, *Gegenwartskonzepte - eine philosophisch-literaturwissenschaftliche Analyse temporaler Strukturen*, Würzburg: Verlag Königshausen und Neumann, 2006.

Strohm, Susanne Petra, *Kino der Extreme. Die Filme Federico Fellinis zwischen Sensation und Ignoranz – ein Rezeptionsästhetischer Diskurs*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1994.

Stubbs, John Caldwell, *Federico Fellini as Auteur: seven Aspects of his Films*, Carbondale: Southern Illinois Univ. Press, 2006.

Tepe, Peter/Thorsten Bachmann (Hg.), *Mythos No. 1 - Mythen in der Kunst. Mythos Bd. 1 Fächerübergreifendes Forum für Mythosforschung*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.

Tornabuoni, Lietta/Tullio Kezich, „Federico Fellini. E la nave va. Der absurde Wunsch nach einer Katastrophe“, *Tintenfass. Das Magazin für den überforderten Intellektuellen* Nr. 9, Zürich: Diogenes Verlag, 1983.

Töteberg, Michael, *Federico Fellini: mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1989.

Vogt, Guntram (Hg.), *Godard und die Folgen*, Marburg: Schüren, 2003.

Wegmann, Thomas (Hg.), *„High“ und „low“: Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur*, Berlin ; Boston, Mass. : De Gruyter, 2012

Wolf, Herta (Hg.), *Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. 2. Diskurse der Fotografie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.

Internetquellen

ACCASFILM, *Federico Fellini*, 29.10.2012,

<http://www.youtube.com/watch?v=2K5Cu3Ohe1A>. (Abgerufen am 20.6.2013)

Christen, Matthias, „Artisten, Freaks und Clowns“, *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* 107/28, 2008.

http://www.fotogeschichte.info/index.php?id=223&no_cache=1&sword_list%5B0%5D=zirkus(Abgerufen am 20.2.2012)

Kölner Philharmonie, *Meisterregisseure und ihre Komponisten 3. Nino Rota – Federico Fellini*, Nationales Sinfonieorchester des Rundfunks Katowice, Frank Strobel, 2011, <http://www.koelner-philharmonie.de/media/content/veranstaltung/programmheft/2011-01-21.pdf>. (Abgerufen am 20.07.2013)

Kunstmuseum Basel,

<http://194.176.109.156/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1118&viewType=detailView>. (abgerufen am 24.10. 2013)

Corradomas, *Luci del varietà – Cena*, 10.02.2011.

http://www.youtube.com/watch?v=7_CI9v1zMCw (abgerufen am 24.07.2013)

Filmografie

„8 ½“, Fellini, Federico, Italien, 1963.

„Amarcord“, Fellini, Federico, 1974.

„Guilietta degli spiriti“, Fellini, Federico, Italien, 1965.

„Il Casanova di Federico Fellini“, Fellini, Federico, Italien, 1976.

„La città delle donne“, Fellini, Federico, Italien, 1980.

„La tenzione del dottor Antonio“ (Eine Episode aus „Boccaccio '70“), Fellini, Federico, Italien, 1962.

„Le notti di Cabiria“, Fellini, Federico, Italien, 1957.

„Lo sceicco bianco“, Fellini, Federico, 1952.

„Satyricon“, Fellini, Federico, Italien, 1969.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: „8 ½“, Fellini, Federico, Italien, 1963, Min. 41:28.	38
Abb. 2: „8 ½“ Fellini, Federico, Italien, 1963, Min. 2:02:41	39
Abb. 3: „La città delle donne“ Fellini, Federico, Italien, 1980, Min. 1:44:27	39
Abb. 4: „Il Casanova di Federico Fellini“, Fellini, Federico, Italien, 1976, Min. 07:04.	42
Abb. 5: „Die Toteninsel“ (Erste Fassung), Böcklin, Arnold, Öl auf Leinwand, 1880, 110.9 x 156.4 cm, Kunstmuseum Basel.....	42
Quelle: http://194.176.109.156/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1118&viewType=detailView . (abgerufen am 24.10. 2013)	
Abb. 6: Skizze von Casanovas Profil, Fellini, Federico; (Quelle Stubbs, John Caldwell, 2006, S. 26).....	45
Abb. 7: Zeichnung von Gelsomina, Fellini, Federico; (Quelle: Stubbs, John Caldwell, 2006, S.145.....	45
Abb. 8: „Lo sceicco bianco“, Fellini, Federico, 1952, Min. 4:30.....	48
Abb.9: „8 ½“, Fellini, Federico, Italien, 1963, Min. 1:42:32	49
Abb. 10: „8 ½“, Fellini, Federico, Italien, 1963, Min. 2:16:19.	50
Abb. 11: „8½“, Fellini, Federico, Italien, 1963, Min. 2:13:18.....	50
Abb. 12: „Guilietta degli spiriti“, Fellini, Federico, Italien, 1965, Min 6:26.....	50
Abb. 13: „Guilietta degli spiriti“, Fellini, Federico, Italien, 1965, Min. 14:33.....	51
Abb.14: Zeichnung von Anita Ekberg, Fellini, Federico, zitiert nach: Stubbs, John Caldwell, 2006, S. 186.....	55

Abb. 15: „La tentazione del dottor Antonio“ (Eine Episode aus „Boccaccio ’70“), Fellini, Federico, Italien, 1962, Min. 20:39.	4
Abb. 16: (a., b., c., d.):„Luci del varietà“, Fellini, Federico/ Alberto Lattuada, Italien, 1950, Min. 00:00-00:48.....	57
Quelle: Corradomas, <i>Luci del varietà – Cena</i> , 10.02.2011.	
http://www.youtube.com/watch?v=7_CI9v1zMCw (abgerufen am 24.07.2013)	
Abb. 17: „Satyricon“, Fellini, Federico, Italien, 1969, Min. 37:26.	58
Abb. 18: „Guilietta degli spiriti“, Fellini, Federico, Italien, 1965, Min. 1:40:32.	58
Abb. 19: „Le notti di Cabiria“, Fellini, Federico, Italien, 1957, Min. 5:35.....	59
Abb. 20: „Le notti di Cabiria“, Fellini, Federico, Italien, 1957, Min. 5:30.	59
Abb. 21: „8 ½“, Fellini, Federico, Italien, 1963, Min. 59:15.	59
Abb. 22: „8 ½“, Fellini, Federico, Italien, 1963, Min. 1:00:22.....	60
Abb. 23: „Il Casanova di Federico Fellini“, Fellini, Federico, Italien, 1976, Min. 1:01:58.	60
Abb. 24: „Il Casanova di Federico Fellini“, Fellini, Federico, Italien, 1976, Min. 46:16.	60
Abb.25: „Satyricon“, Fellini, Federico, Italien, 1969, Min. 4:51.....	60
Abb. 26: „Amarcord“, Fellini, Federico, Italien, 1969, Min. 1:35:45.....	60
Abb. 27: „Amarcord“, Fellini, Federico, Italien, 1969, Min. 1:36:10.....	61
Abb. 28: „Amarcord“, Fellini, Federico, Italien, 1969, Min. 1:35:15.....	61
Abb. 29: „Guilietta degli spiriti“, Fellini, Federico, Italien, 1965, Min. 38:18.	61
Abb. 30: „Guilietta degli spiriti“, Fellini, Federico, Italien, 1965, Min. 42:03.	62

Abb. 31: „Satyricon“, Fellini, Federico, Italien, 1969, Min. 1:23:28.....	62
Abb. 32: „Il Casanova di Federico Fellini“, Fellini, Federico, Italien, 1976, Min. 36:15.	62
Abb. 33: „Il Casanova di Federico Fellini“, Fellini, Federico, Italien, 1976, Min. 1:00:08.	63
Abb. 34: „Il Casanova di Federico Fellini“, Fellini, Federico, Italien, 1976, Min. 59:49.	63
Abb.35: „Satyricon“, Fellini, Federico, Italien, 1969, Min. 24:58.....	63
Abb. 36: „Satyricon“, Fellini, Federico, Italien, 1969, Min. 4:46.....	64
Abb. 37: „Guilietta degli spiriti“, Fellini, Federico, Italien, 1965, Min. 1:46:11.	64
Abb. 38: „Satyricon“, Fellini, Federico, Italien, 1969, Min. 28:45-29:07.....	65
Abb.39: „Satyricon“, Fellini, Federico, Italien, 1969, Min. 06:16.....	65
Abb. 40: „Satyricon“, Fellini, Federico, Italien, 1969, Min. 06:16.....	65
Abb. 41: „La tentazione del dottor Antonio“ (Eine Episode aus „Boccaccio ’70“), Fellini, Federico, Italien, 1962, Min. 21:13.	65
Abb.42: „Amarcord“, Fellini, Federico, 1974, Min. 1:36:10.	66
Abb. 43: (a., b.): „Il Casanova di Federico Fellini“, Fellini, Federico, Italien, 1976, Min. 1:19:41-1:19:44.....	66
Abb. 44: „Il Casanova di Federico Fellini“, Fellini, Federico, Italien, 1976, Min. 2:17:17.	66
Abb. 45 (a., b.): „Amarcord“, Fellini, Federico, Italien, 1969, Min. 35:52-36:00.	67
Abb. 46: „8 ½“, Fellini, Federico, Italien, 1963, Min. 1:42:41.....	67

Abb. 47: „Amarcord“, Fellini, Federico, 1974, Min. 1:35:15.	68
Abb. 48: „Guilietta degli spiriti“, Fellini, Federico, Italien, 1965, Min. 19:03.	68
Abb. 49: „Satyricon“, Fellini, Federico, Italien, 1969, Min. 5:11.....	68
Abb. 50 (a., b.): „Il Casanova di Federico Fellini“, Fellini, Federico, Italien, 1976, Min. 13:21-13:54.....	69
Abb. 51: „Il Casanova di Federico Fellini“, Fellini, Federico, Italien, 1976, Min. 25:13.....	69
Abb. 52: „Guilietta degli spiriti“, Fellini, Federico, Italien, 1965, Min. 17:54.	71
Abb. 53: „Guilietta degli spiriti“, Fellini, Federico, Italien, 1965, Min. 18:46.	71
Abb. 54 (a., b., c.): „Le notti di Cabiria“, Fellini, Federico, Italien, 1957, Min. 00:13-00:19.	73
Abb. 55: „Rundfunksekretärin“, (o.O., 1931), Sander, August, (Quelle: Pauli, Lori, 2000, S. 58.).....	89
Abb. 56: “Girl in a shiny dress, N.Y.C. 1967”, Schwarz-Weiß-Fotografie, Silbergelatineabzug Arbus, Diane; (Quelle: Arbus, Doon/Sandra Phillips, 2003, S. 111.).....	89
Abb. 57: „A widow in her bedroom, N.Y.C. 1963“, Schwarz-Weiß-Fotografie, Silbergelatineabzug, Arbus, Diane; (Quelle: Arbus, Doon/Sandra Phillips, 2003, S. 44.)	92
Abb. 58: “Woman Shouting” (o.O., 1960), Arbus, Diane; (Quelle: Arbus, Doon/Sandra Phillips, 2003, S.153.).....	93
Abb. 59: „A Jewish couple dancing, N.Y.C 1963“, Schwarz-Weiß-Fotografie, Silbergelatineabzug, Arbus, Diane; (Quelle: Arbus, Doon/Sandra Phillips, 2003, S. 97.)	102
Abb. 60: „Il Casanova di Federico Fellini“, Fellini, Federico, Italien, 1976, Min. 2:26:27.	103

- Abb. 61:** „Albino sword swallower at a carnival, Maryland 1970”, Schwarz-Weiß-Fotografie, Silbergelatineabzug, Arbus, Diane; (Quelle: Arbus, Doon/Sandra Phillips, 2003, S. 305.)104
- Abb. 62:** „Girl in her circus costume, Maryland 1970”, Schwarz-Weiß-Fotografie, Silbergelatineabzug, Arbus, Diane; (Quelle: Arbus, Doon/Sandra Phillips, 2003, S. 243.)104
- Abb. 63:** „The Human Pincushion, N.J. 1962”, Schwarz-Weiß-Fotografie, Silbergelatineabzug, Arbus, Diane; (Quelle: Arbus, Doon/Sandra Phillips, 2003, S. 35.)105
- Abb. 64:** „Woman with a veil on Fifth Avenue, N.Y.C 1968”, Schwarz-Weiß-Fotografie, Silbergelatineabzug, Arbus, Diane; (Quelle: Arbus, Doon/Sandra Phillips, 2003, S. 10.)106
- Abb. 65:** „Superstar at home, N.Y.C 1986“, Schwarz-Weiß-Fotografie, Silbergelatineabzug, Arbus, Diane; (Quelle: Arbus, Doon/Sandra Phillips, 2003, S. 286.)106
- Abb. 66:** „Child with toy hand grenade in Central Park, New York City 1962”, Kontaktabzug, Arbus, Diane; (Quelle: Arbus, Doon/Sandra Phillips, 2003, S. 164.)107
- Abb. 67:** „Child with toy hand grenade in Central Park, New York City 1962”, Schwarz-Weiß-Fotografie, Silbergelatineabzug, Arbus, Diane; (Quelle: Arbus, Doon/Sandra Phillips, 2003, S. 104-105.)108
- Abb. 68:** „Russian midget friends in a living room on 100th Street, N.Y.C. 1963”, Schwarz-Weiß-Fotografie, Silbergelatineabzug, Arbus, Diane; (Quelle: Arbus, Doon/Sandra Phillips, 2003, S. 101.)108
- Abb. 69:** „A Jewish giant at home with his parents in the Bronx, N.Y. 1970”, Schwarz-Weiß-Fotografie, Silbergelatineabzug, Arbus, Diane; (Quelle: Arbus, Doon/Sandra Phillips, 2003, S. 301.)109
- Abb. 70:** „Max Maxwell Landar, Uncle Sam 1961“, Schwarz-Weiß-Fotografie, Silbergelatineabzug, Arbus, Diane, (Arbus, Doon/ Marvin Israel, 1984, S.19.)109
- Abb. 71:** „A naked man being a woman, N.Y.C. 1968“, Schwarz-Weiß-Fotografie, Silbergelatineabzug, Arbus, Diane; (Quelle: Arbus, Doon/Sandra Phillips, 2003, S. 98.)110

Abb. 72: „Madame Sandra 1964“ (o.O), Schwarz-Weiß-Fotografie, Silbergelatineabzug, Arbus, Diane; (Arbus, Doon/ Marvin Israel, 1984, S.37.).....	111
Abb. 73: „Lady bartender at home with a souvenir dog, New Orleans, LA. 1964“, Schwarz-Weiß-Fotografie, Silbergelatineabzug, Arbus, Diane; (Quelle: Arbus, Doon/Sandra Phillips, 2003, S. 168.)	112
Abb. 74: „The Man Who Swallows Razor Blades, Hagerstown, Md. 1961“, Schwarz-Weiß-Fotografie, Silbergelatineabzug, Arbus, Diane; (Quelle: Arbus, Doon/Sandra Phillips, 2003, S. 252.).....	113
Abb. 75: „Woogie with snake, Hubert’s Museum, N.Y.C. 1959“, Schwarz-Weiß-Fotografie, Silbergelatineabzug, Arbus, Diane; (Quelle: Arbus, Doon/Sandra Phillips, 2003, S. 149.) ...	113
Abb. 76: „Fire Eater at a carnival, Palisades Park, N.J. 1956“, Schwarz-Weiß-Fotografie, Silbergelatineabzug, Arbus, Diane; (Quelle: Arbus, Doon/Sandra Phillips, 2003, S. 7.)	113
Abb. 77: „Siamese twins in a carnival tent, N.J. 1961“, Schwarz-Weiß-Fotografie, Silbergelatineabzug, Arbus, Diane; (Quelle: Arbus, Doon/Sandra Phillips, 2003, S. 48-49.)	114
Abb. 78: Bildausschnitt Abb. 79., Arbus, Diane; (Quelle: Arbus, Doon/Sandra Phillips, 2003, S. 220.)	115
Abb. 79: „Diane seated in front of her college wall in 1971“, Rubinstein, Eva; (Quelle: Arbus, Doon/Sandra Phillips, 2003, S. 220.).....	115
Abb. 80: „A carnival Performer and her pet, Maryland 1964“, Schwarz-Weiß-Fotografie, Silbergelatineabzug, Arbus, Diane; (Quelle: Arbus, Doon/Sandra Phillips, 2003, S. 171.)	117
Abb. 81: „Dominatrix embracing her client, N.Y.C. 1970“, Schwarz-Weiß-Fotografie, Silbergelatineabzug, Arbus, Diane; (Quelle: Arbus, Doon/Sandra Phillips, 2003, S. 108.).	117
Abb. 82: „Dominatrix with a kneeling client, N.Y.C. 1970“, Schwarz-Weiß-Fotografie, Silbergelatineabzug, Arbus, Diane; (Quelle: Arbus, Doon/Sandra Phillips, 2003, S. 66.)	118

Abb. 83: „Couple in Bed, N.Y.C. 1966“; Schwarz-Weiß-Fotografie, Silbergelatineabzug, Arbus, Diane; (Quelle: Arbus, Doon/Sandra Phillips, 2003, S. 62.)	118
Abb. 84: „A Couple In Bed“, (o.O, o.J), Arbus, Diane; (Quelle: Arbus, Doon/Sandra Phillips, 2003, S. 181.).....	118
Abb. 85: „Pornocrafic Movie“, (o.O, o.J), Schwarz-Weiß-Fotografie, Silbergelatineabzug, Arbus, Diane; (Quelle: Arbus, Doon/Sandra Phillips, 2003, S. 200.)	119
Abb. 86: „Retired man and his wife in a nudist camp one morning, N.J. 1963“, Schwarz-Weiß-Fotografie, Silbergelatineabzug, Arbus, Diane; (Quelle: Arbus, Doon/Sandra Phillips, 2003, S. 253.)	119
Abb. 87: „Seated man in bra and stockings, N.Y.C. 1967“,Schwarz-Weiß-Fotografie, Silbergelatineabzug, Arbus, Diane; (Quelle: Arbus, Doon/Sandra Phillips, 2003, S. 279.)	120
Abb. 88: „Transvestite with a torn Stocking, N.Y.C. 1966“, Schwarz-Weiß-Fotografie, Silbergelatineabzug, Arbus, Diane; (Quelle: Arbus, Doon/Sandra Phillips, 2003, S. 279.)	120
Abb. 89: „Transvestite and her Birthday Cake, N.Y.C. 1969“, Schwarz-Weiß-Fotografie, Silbergelatineabzug, Arbus, Diane; (Quelle: Arbus, Doon/Sandra Phillips, 2003, S. 198.)	121
Abb. 90: „A Child crying, N.Y. 1967“, Schwarz-Weiß-Fotografie, Silbergelatineabzug, Arbus, Diane; (Quelle: Arbus, Doon/Sandra Phillips, 2003, S. 281.)	121
Abb. 91: „Tattooed man at a carnival, Md. 1970“, Schwarz-Weiß-Fotografie, Silbergelatineabzug, Arbus, Diane; (Quelle: Arbus, Doon/Sandra Phillips, 2003, S. 231.)	122
Abb. 92: „Female Impersonators In Mirrors, N.Y.C. 1958“, Schwarz-Weiß-Fotografie, Silbergelatineabzug, Arbus, Diane; (Quelle: Arbus, Doon/Sandra Phillips, 2003, S. 147.)	123
Abb. 93 a.: Ausschnitt von „1959 Contact Sheet #668: An Autopsy“, (o.O), Arbus, Diane; (Quelle: Arbus, Doon/Sandra Phillips, 2003, S. 53.).....	123

Abb. 94 b.: Ausschnitt von „1959 Contact Sheet #668: An Autopsy“, (o.O), Arbus, Diane; (Quelle: Arbus, Doon/Sandra Phillips, 2003, S. 53.).....	124
Abb. 95: „Untitled (6) 1970-71“, (o.O), Schwarz-Weiß-Fotografie, Silbergelatineabzug, Arbus, Diane; (Quelle: Arbus, Doon/Sandra Phillips, 2003, S. 293.).....	124
Abb. 96: „Five children in a common room, N.J. 1969“, Schwarz-Weiß-Fotografie, Silbergelatineabzug, Arbus, Diane; (Quelle: Arbus, Doon/Sandra Phillips, 2003, S. 293.).....	125
Abb. 97: „Self-portrait pregnant, N.Y.C. 1945“, Schwarz-Weiß-Fotografie, Silbergelatineabzug, Arbus, Diane; (Quelle: Arbus, Doon/Sandra Phillips, 2003, S. 15.).....	126
Abb. 98 a.: „Four Images From A Sequence of Contact Sheets: ‘Catherine Bruce And Bruce Catherine’” (o. J., o.O), Arbus, Diane; (Quelle: Arbus, Doon/Sandra Phillips, 2003, S. 195.)	126
Abb. 99 b.: „Four Images From A Sequence of Contact Sheets: ‘Catherine Bruce And Bruce Catherine’” (o. J., o.O), Arbus, Diane; (Quelle: Arbus, Doon/Sandra Phillips, 2003, S. 194.)..	127
Abb. 100: „Untitled (4) 1970-71“ (“o.O“), Schwarz-Weiß-Fotografie, Silbergelatineabzug, Arbus, Diane; (Quelle: Arbus, Doon/Sandra Phillips, 2003, S. 277.).....	127
Abb. 101: „Masked Child With A Doll, N.Y.C 1961“, Schwarz-Weiß-Fotografie, Silbergelatineabzug, Arbus, Diane; (Quelle: Arbus, Doon/Sandra Phillips, 2003, S. 158.).....	128
Abb. 102: „Masked woman in a wheelchair, Pa. 1970“, Schwarz-Weiß-Fotografie, Silbergelatineabzug, Arbus, Diane; (Quelle: Arbus, Doon/Sandra Phillips, 2003, S. 91.).....	128
Abb. 103: „Installation photograph of the first room of ‘New Documents, 1967’” (Anon); (Quelle: Arbus, Doon/Sandra Phillips, 2003, S. 184.).....	129
Abb. 104: „Diane seated in front of her collage wall in her Westbeth Apartment“ (o.J, Anon); (Quelle: Arbus, Doon/Sandra Phillips, 2003, S. 213.).....	130

Abb. 105: „A young man in curlers at home on West 20th Street, N.Y.C. 1966“, Schwarz-Weiß-Fotografie, Silbergelatineabzug, Arbus, Diane; (Quelle: Arbus, Doon/Sandra Phillips, 2003, S. 47.).....131

Abstract

Die vorliegende Arbeit untersucht die Werke des Filmemachers Federico Fellini (1920-1993) und der Fotografin Diane Arbus (1923-1971) hinsichtlich der Ästhetik eines körperbezogenen grotesken Realismus, wie ihn Michail Bachtin (1885-1975) in seiner Studie „Rabelais und seine Welt“ (1940 bzw. 1965) formuliert hat. Darin hebt Bachtin vier Merkmale hervor, an denen man einen solchen körperbezogenen grotesken Realismus erkennen kann: die Unabgeschlossenheit des Materiell-Leiblichen, welche sich in Exzessivität und Unabgeschlossenheit des Körpers aufteilen lässt; die Transgression; die Umkehrung von Oben und Unten durch die Betonung des Unterleibs als Degradierung ins Materiell-Leibliche; die Transformation. Mithilfe dieser Merkmale als theoretischer Grundlage wird herausgearbeitet, dass sowohl Fellini als auch Arbus einen körperbezogenen grotesken Realismus entwickeln, indem sie sich an den realistischen Strömungen ihrer Zeit – dem Neorealismus im Falle von Fellini, der klassischen Dokumentarfotografie im Falle von Arbus – abarbeiten. So gelangen sie einerseits zu einer eigenen Handschrift (Autorschaft) und präsentieren andererseits einen karnevalesken Weltentwurf.

In ihren Werken bleiben Fellini und Arbus in ihrer jeweiligen Gesellschaft, der italienischen respektive der amerikanischen, verhaftet und beziehen deren Bräuche und Rituale ausdrücklich mit ein. Darüber hinaus zeichnen sich ihre karnevalesken Weltentwürfe dadurch aus, dass soziale Randfiguren aus Zirkus, Varieté und Jahrmarkt und Menschen aus dem Bürgertum in ihrer grotesken Körperlichkeit gleichwertig nebeneinander gestellt werden.

Lebenslauf

Marie Jacqueline Floride

Ausbildung

seit Okt. 2010

Ma Theater-, Film- und Medientheorie
an der Universität Wien

Okt. 2007 – März 2008

Erasmus in Neapel

Okt. 2006 – Juli 2010

BA Kunstgeschichte und
Medienwissenschaft an der Philipps –
Universität Marburg

Okt. 2005 – Juli 2006

BA Gartenbau an der TFH Berlin

Sept. 2002 – Juli 2004

Fachoberschule für Gestaltung
Cuxhaven

Nov. 1999 – Juli 2002

Realschule Langen

Sept. 1997 – Nov. 1999

Niedersächsisches Internatsgymnasium
Bad Bederkesa

Sept. 1990 – Juli. 1994

Grundschule Langen