

## Federico Fellini, Otto e mezzo

Adina Sorian

### Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Sorian, Adina. 2015. "Federico Fellini, Otto e mezzo." In *Große Werke des Films: eine Ringvorlesung an der Universität Augsburg 2013/2014*, edited by Günter Butzer and Hubert Zapf, 127–44. Tübingen: Narr Francke Attempto.

### Nutzungsbedingungen / Terms of use:

licgercopyright

Dieses Dokument wird unter folgenden Bedingungen zur Verfügung gestellt: / This document is made available under these conditions:

**Deutsches Urheberrecht**

Weitere Informationen finden Sie unter: / For more information see:

<https://www.uni-augsburg.de/de/organisation/bibliothek/publizieren-zitieren-archivieren/publiz/>



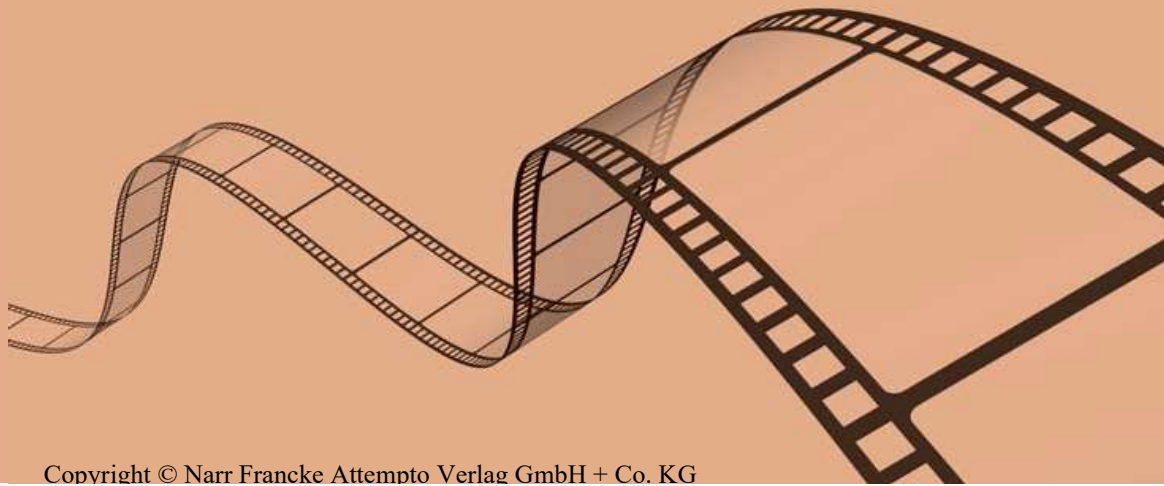
Günter Butzer / Hubert Zapf (Hrsg.)

# Große Werke des Films



1

francke  
VERLAG



# Große Werke des Films 1

Herausgegeben von Günter Butzer und Hubert Zapf



# Große Werke des Films

1

Eine Ringvorlesung  
an der Universität Augsburg  
2013/2014

herausgegeben von  
Günter Butzer und Hubert Zapf

francke |  
VERLAG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Umschlagabbildungen

© Blend Images / Fotolia.com | © nabihali / Fotolia.com

© 2015 · Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG  
Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne  
Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für  
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und  
Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem und säurefreiem Werkdruckpapier.

Internet: [www.francke.de](http://www.francke.de)  
E-Mail: [info@francke.de](mailto:info@francke.de)

Printed in Germany

ISBN 978-3-7720-8567-3

# Inhaltsverzeichnis

Vorwort

S. 7

Günter Butzer

Friedrich Wilhelm Murnau, *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* (1922)

S. 9

Heike Schwarz

Fritz Lang, *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* (1931)

S. 39

Johanna Hartmann

Ernst Lubitsch, *To Be or Not to Be* (1942)

S. 61

Katja Sarkowsky

John Ford, *The Searchers* (1956)

S. 83

Ingo Kammerer

Alfred Hitchcock, *Psycho* (1960)

S. 105

Adina Sorian

Federico Fellini, *Otto e mezzo* (1963)

S. 127

Michael Sauter

Stanley Kubrick, *Dr. Strangelove or:  
How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964)

S. 145

Susanna Layh

Jean-Luc Godard, *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution* (1965)

S. 163

Julia Koloda

Pier Paolo Pasolini, *Medea* (1969)

S. 189

Hanno Ehrlicher

Iván Zulueta, *Arrebato* (1979)

S. 209

Franz Fromholzer

Krzysztof Kieślowski, *Dekalog 5 / Ein kurzer Film über das Töten* (1988)

S. 229

David Kerler

David Lynch, *Lost Highway* (1997)

S. 253

Linda Ledwinka

Alexander Sokurov, *Faust* (2011)

S. 277

Die Beiträgerinnen und Beiträger

S. 297

# Federico Fellini, *Otto e mezzo*

Adina Sorian

Nichts liegt jenseits der Vorstellungskraft des berühmten Filmemachers Guido Anselmi, dem Protagonisten von Fellinis *Achteinhalb* (*Otto e mezzo*), außer wer er eigentlich ist und was er will. Zu Beginn von *Achteinhalb* weiß Anselmi nicht mehr, wie und warum er überhaupt die Arbeiten an seinem neuen Film fortführen soll. Seine Ehe droht an seiner ständigen Untreue zu zerbrechen und in seinem Kopf herrscht ein Durcheinander, das jede Inspiration verhindert. Eingezwängt zwischen gesellschaftlichen Erwartungen und innerem Schaffensdruck steckt der Starregisseur, ein Mann im mittleren Lebensalter, in einer persönlichen und künstlerischen Krise. Inzwischen laufen die Vorbereitungen für seinen neuen Film – einem Science-Fiction-Werk für das er am Set in der Filmstadt eine gigantische Stahlkulisse hat errichten lassen – auf Hochtouren. In einem renommierten Kurort sucht Guido etwas Abstand vom Alltag und trifft dort all jene Personen wieder, die unweigerlich Teil seines Lebens sind: seine Frau, die er einlädt, ihm nachzureisen, obwohl er seine Geliebte in einem Hotel bei sich in der Nähe untergebracht hat, der Schriftsteller der mit ihm über sein Drehbuch sprechen will, und die Schauspielerin, die darauf drängt zu erfahren, was für eine Rolle sie spielen wird. Reale Begegnungen und Gespräche vermischen sich bald mit Erinnerungsbildern aus der weit zurückliegenden Kindheit, bald mit sexuellen Fantastereien, und der Ort, der Guido Erholung spenden sollte, verwandelt sich zusehends in ein *purgatorio*, das von Huren ebenso bevölkert wird wie von mythisch idealisierten Madonnen gestalten, Geistlichen, und Guidos längst verstorbenen Eltern.<sup>1</sup>

Inspiziert von C.G. Jungs Traumtheorie und Archetypenlehre ist *Achteinhalb* Fellinis erste Erkundung der Phänomene Traum, Erinnerung, Kindheit und Imagination; eine der Logik des Unbewussten folgende, in Schwarzweiß komponierte Reise durch Guidos vielschichtige Erfahrungswelt, in der Reales und Imaginäres zu unterscheiden unmöglich ist. In weiten Teilen ist der Film ein selbstreflexiver kinematografischer *stream of consciousness* – Grund für Filmkritiker und Rezensenten, ihn mit Joyces *Ulysses* und Prousts *À la recherche du temps perdu* zu vergleichen (vgl. Moravia zit. in Fava u. Vigano, S. 115, vgl. auch Miller, S. 116). Auch wenn Fellini in einem Interview betonte, weder den einen noch den anderen Roman gelesen zu haben (Constantini, *Fellini on Fellini*, S. 57–58), sind sowohl die von Joyce perfektionierte Erzähltechnik des Bewusstseinsstroms als auch die der Strategie der *Recherche* stark ähnelnden selbstreflexiven Verfahrensweisen des Films Kernstück und Lebenspuls von *Achteinhalb*. Erscheint der Film somit einerseits als Kind seiner Zeit – der Ära der *cinéphilie*, in der Kino nicht nur als

---

<sup>1</sup> Zu den intertextuellen Bezügen zu Dantes *Commedia* vgl. Lewalskis, „Federico Fellini’s Purgatorio“.

kommerzielle Massenveranstaltung gesehen wurde, sondern als vollwertige Kunst, und der Regisseur, in Analogie zum literarischen Schriftsteller, zu deren alleinigem Schöpfer erhoben wurde –, so weist er andererseits über diese unter dem Begriff der Autorenpolitik (*politique des auteurs*) in die Filmgeschichte eingegangene kulturelle Praxis hinaus. Fünf Jahre bevor der Literaturtheoretiker und Poststrukturalist Roland Barthes den ‚Tod des Autors‘ ausrufen sollte, so möchte ich im Folgenden zeigen, präsentiert sich Fellini als ein Regisseur, der das Konzept des ‚großen‘ Autor-Regisseurs zugleich dekonstruiert und bestätigt.

Wie ich nachstehend argumentiere, bewegt sich *Achteinhalb* in einem produktiven Spannungsfeld zwischen der im Kino und in der filmwissenschaftlichen Praxis bis in die 1960er Jahre vorherrschenden Autorenpolitik, der zufolge der Regisseur als *auteur* seines Werks sämtliche Aspekte des Films bestimmte, einerseits, und der Krise derselben, die im Anschluss an Barthes’ Postulat vom ‚Tod des Autors‘ in den 1970er Jahren in der Kinolandschaft Einzug hielt, andererseits. Die Idee vom ‚großen Filmmacher‘, die in den 50er und 60er Jahren die internationalen Filmfestspiele ebenso beherrschte wie die *Cahiers du cinéma*,<sup>2</sup> verbindet sich in *Achteinhalb* mit dem Bewusstsein über die wesentliche Unvollkommenheit und Brüchigkeit des Konzepts des großen Filmautors: schöpferische Bemühungen sind stets prekär; ihr Weg ist nie von vornherein abzusehen, und Autorschaft ist immer nur Ausdruck eines sich im kreativen Akt herstellenden, kontingenten Subjekts, dem erst nachträglich ‚Autorität‘ zugesprochen werden kann. Das zeigt uns der rat- und rastlose Guido und verweist damit durch einen raffinierten Kunstgriff Fellinis zugleich auf den großen Filmmacher Fellini selbst – Italiens Meisterregisseur, der sich, wie er in einem Interview berichtete, während der Vorbereitung zu *Achteinhalb* in einem Zustand äußerster künstlerischer Verworrenheit befand. ‚Bella Confusione‘ lautete der Arbeitstitel *Achteinhalbs*, und gerade diese schöne, eigentümlich planvolle Verworrenheit versinnbildlicht den besonderen, selbstreflexiven Charakter des Films, die typisch ‚felineske‘ Melancholie, Leichtigkeit des Humors, sowie souveräne Bildlichkeit – Spezifika, die von zahlreichen wichtigen Theoretikern als große Symbole der filmischen Moderne gefeiert wurden. Bis heute findet *Achteinhalb* in vielen bedeutenden internationalen Filmen und Fernsehproduktionen Widerhall, vom Musikvideo zu R.E.M.s „Everybody Hurts“ zu Charlie Kaufmans *Synecdoche New York*. Neben vielen anderen Prämien brachte *Achteinhalb* Fellini einen Oscar für das Beste Drehbuch und Nominierungen für Beste Regie, Bestes Sujet, und Beste Originalbauten ein, und für die Filmmusik von Nino Rota gewann der Film einen Nastro d’Argento. Das British Film Institute zählt *Achteinhalb*, der nach Fellinis eigener Zählung das achteinhalbte seiner Werke war, zu den größten Filmen aller Zeiten.

<sup>2</sup> Die *Cahiers* waren eine von André Bazin, François Truffaut, Jean-Luc Godard und anderen Filmregisseuren der Nouvelle Vague mitherausgegebene Filmzeitschrift, die die spezifischen Regeln der kinematografischen Kunst begreifen wollte und als repräsentativ für die *politique des auteurs* gelten kann.

## I. *Achteinhalb* im Kontext des italienischen Neorealismus: Vom Bewegungs-Bild zum Zeit-Bild

Während er noch im Vorgängerkino *La dolce vita* mit seiner Darstellung der Hautevolee im Rom der fünfziger Jahre Anschluss an die gesellschaftliche Wirklichkeit gesucht hatte, kehrte Fellini mit *Achteinhalb* in den Augen vieler dem italienischen Neorealismus den Rücken. Der Neorealismus, der 1943 noch während der Zeit des italienischen Faschismus entstand, als das italienische Kino sich programmatisch gegen den Illusionismus des Hollywood-Kinos und das faschistische Kino der Mussolini-Ära abzusetzen begann, forderte einen neuen Realitätsbegriff und damit ein neues Kino auf allen Ebenen. Gegen die schmeichelhaften und verfälschenden Darstellungen der italienischen Gesellschaft wie sie das Vorkriegskino praktizierte, wandten sich Regisseure wie Visconti, Rossellini, De Sica, Fellini, und Antonioni – teils während des Krieges und in großem Stil danach – indem sie die momentanen wirtschaftlichen und sozial äußert prekären Bedingungen in den Fokus rückten. Nicht mehr Heldenpathos und Propaganda sollten das Kino dominieren, sondern der Blick auf die ungeschminkte Wirklichkeit, auf die alltäglichen Geschehnisse, das Leben der kleinen Leute. Gedreht wurde an Originalschauplätzen, häufig kamen Laienschauspieler zum Einsatz und auf aufwändige technische und ästhetische Mittel wurde weitgehend verzichtet, möglichst sogar auf ein Drehbuch (vgl. Leonhard, *Medienwissenschaft*, S. 1219–1220). Diesen Realismus-Begriff (den Fellini in seinen Filmen *La strada* (*Das Lied der Straße*, 1954), *Il bidone* (*Die Schwindler*, 1955) und noch *La dolce vita* (*Das süße Leben*, 1960), der zu großen Teilen in Rom auf offener Straße gedreht worden war, in vielerlei Hinsicht erfüllte) fasste der Regisseur spätestens nach *La dolce vita*, der Film, der ihm sowie Marcello Mastroianni 1960 zu Weltruhm verhalf, offenbar weiter. „Realismus“, so fand Fellini bereits 1959, „ist ein schlechtes Wort. In einem gewissen Sinne ist alles realistisch. Ich sehe keinen Trennungsstrich zwischen der Vorstellung von Wirklichkeit. Ich sehe viel Wirklichkeit in der Vorstellung“ (Fellini, *Aufsätze und Notizen*, S. 194). Während Fellini damit für viele den Neorealismus hinter sich gelassen hatte, sah Gilles Deleuze in Fellinis ‚visionärem‘ Wirklichkeitsbegriff die eigentliche Erfüllung des Neorealismus.<sup>3</sup> Über den Neorealismus schreibt der Philosoph in seinem zweiten *Kino*-Band, man habe es hier

mit einem Unbestimmbarkeits- oder Ununterscheidbarkeitsprinzip zu tun: man weiß nicht mehr, was imaginär oder real, körperlich oder mental in der Situation ist, nicht weil man diese Merkmale vermengte, sondern weil man es nicht mehr zu wissen braucht und es auch keinen Anlaß mehr gibt, danach zu fragen (Deleuze, *Zeit-Bild*, S. 19).

Deleuzes Ansicht nach war der Neorealismus die große Wende in der Entwicklung des Films, dies jedoch nicht, weil er inhaltlich oder formal die äußere Wirklichkeit abbildete, sondern weil er es wie keine Form zuvor vermochte, Bilder zu erschaffen, die sich der Zeit und dem Denken selbst annäherten.

In Deleuzes Terminologie markierte der Neorealismus den Übergang vom „Bewegungs-Bild“ (oder „Aktionsbild“) zum „Zeit-Bild“. Deleuze rekurriert hier auf Cesare

<sup>3</sup> Dies hat ähnlich schon Lorenz Engell festgestellt.

Zavattinis Definition des Neorealismus als einer Kunst der Begegnung – „eine Kunst bruchstückhafter, vergänglicher, zerstückelter und verpaßter Begegnungen“ (Deleuze, *Zeit-Bild*, S. 12). Nicht aber Begegnungen zwischen Menschen in der empirischen Welt versteht Deleuze darunter, sondern vielmehr Begegnungen zwischen dem Bewusstsein und der Wirklichkeit. Analog zu Zavattini sieht Deleuze diese Begegnungen als solche des Konflikts, der Differenz, der Inkommensurabilität. Ihnen entsprächen Bildformen, die sich nicht mehr von dem her denken ließen, was er als die ‚sensomotorischen Situationen‘ des Aktionsbildes bezeichnet, also jenen den traditionellen Realismus kennzeichnenden Kausalbeziehungen zwischen Wahrnehmendem und Wahrgenommenen, Reiz und Reaktion, Situation und Aktion. Die Logik des Aktionsbildes lässt sich durch das Schuss-und-Gegenschuss-Verfahren des Hollywood-Kinos am besten begreifen: Zuerst wird die Figur aufgenommen und in einer zweiten Einstellung das, was sie sieht; im nächsten Schritt wird die Reaktion der Figur auf das, was sie sieht, gezeigt und anschließend wiederum die Wirkung dieser Reaktion auf das Gesehene. Diese sensomotorischen Verbindungen zwischen der Wirklichkeit der Figur und der Handlung sind nun nach Deleuze im Neorealismus erstmals nur noch „in den Störungen bemerkbar, die auf sie einwirken, sie lockern, ablenken und aus dem Gleichgewicht bringen“ (Deleuze, *Zeit-Bild*, S. 17). An die Stelle der sensomotorischen Verkettungen treten im Neorealismus rein „optische“ und „akustische Situationen“, in denen traumähnliche Verbindungen zwischen der Realität des Milieus und der Realität der Aktion vorherrschen (vgl. Deleuze, *Zeit-Bild*, S. 17).

Deleuze beschreibt diese optisch-akustischen Situationen vor allem in Anlehnung an die Filme der italienischen Filmemacher der Nachkriegszeit (Visconti, De Sica, Fellini, Antonioni), aber er denkt auch an Hitchcock und die französische Nouvelle Vague der späten 50er und 60er Jahre (Godard, Rivette, Truffaut): das Bild zeige Gegenstände, die von den Figuren gesehen, nicht aber in Handlungen eingebunden werden; es träten Figuren auf, die beobachten, nicht aber agieren. In Umkehrung der gewohnten Identifikation zwischen dem Zuschauer und der Figur werde hier „die Figur [...] selbst gewissermaßen zum Zuschauer. Sie bewegt sich vergebens, rennt vergebens und hetzt sich vergebens ab, insofern die Situation, in der sie sich befindet, in jeder Hinsicht ihre motorischen Fähigkeiten übersteigt“ (Deleuze, *Zeit-Bild*, S. 13). Stellvertretend für diese Identifikation der Figur mit dem Zuschauer, die Deleuze zufolge in der Tat Hitchcock als erster vollzogen habe, könne die Rolle des Kindes im Neorealismus (und später auch in Frankreich bei Truffaut) gelten: in der Welt der Erwachsenen sei das Kind von einer gewissen motorischen Unzulänglichkeit betroffen, die es aber umso befähigter mache, zu sehen und zu verstehen (vgl. Deleuze, *Zeit-Bild*, S. 14). Natürlich verkörpert auch Guido, der Held *Achteinhalbs*,<sup>4</sup> diesen Typus: Er ist buchstäblich handlungsunfähig, blockiert, nur noch zum Beobachten seines eigenen Lebens in der Lage. In der berühmten Anfangssequenz von *Achteinhalb* steckt er in einem riesigen Verkehrsstau, dem er nur entkommt, indem er sich in einer spektakulären

---

<sup>4</sup> Damit ist nicht das Kind Guido gemeint, dessen Rolle im Film an späterer Stelle dieses Aufsatzes gesondert betrachtet wird.

Tagtraumscene aus seinem Auto befreit, um daraufhin wie ein Drache in die Wolken zu steigen (vgl. Abb. 1).



Abb. 1

Eine großartige Quelle optischer Bilder ist *Achteinhalb* schließlich auch deshalb, weil sich der Film der Erforschung von Erinnerung, Halluzinationen, Traum und Alptraum widmet – Phänomene die, so Deleuze, vorwiegend dann auftreten, wenn die motorische Bewegungsfähigkeit der Figuren blockiert ist. In Bezug auf Filme, die sich solchen Phänomenen zuwenden, schreibt Deleuze, ihnen sei gemeinsam,

daß sie alle ein zeitliches „Panorama“ bilden, ein instabiles Ensemble von freischwebenden Erinnerungen und Bildern einer Vergangenheit *im allgemeinen*, die in schwindelerregendem Tempo vorüberziehen, als ob die Zeit eine tiefgründige Freiheit gewinnen würde. Man könnte sagen, daß auf die Bewegungsunfähigkeit der Personen eine allseitige und anarchische Mobilisierung der Vergangenheit antwortet. (Deleuze, *Zeit-Bild*, S. 79)

Wenn die Zeit selbst autonom wird, nicht mehr an räumliche Vorstellungen gebunden ist, verwischen sich auch Grenzen zwischen Innenwelt und Außenwelt, Realem und Imaginiertem, Zuschauer und Schauspiel. Die spektakulären Bildschöpfungen in *Achteinhalb* sind Paradebeispiele für diesen ‚irrealisierenden‘ Effekt der optischen Bilder, von der Drachenfliegerszene zu Beginn des Films bis zur abschließenden Vision des großen Reigens (die hier später noch behandelt werden). Wie Deleuze treffend bemerkt, haben diese optischen Situationen ihre Fortsetzung im sensomotorischen Zusammenhang verloren und sind „lediglich noch mit einer abgelösten Vergangenheit verbunden, nämlich mit freischwebenden Kindheitserinnerungen, Phantasien und Déjà-vu-Eindrücken“ (*Zeit-Bild*, S. 79).

Weil die optischen und akustischen Situationen des Neorealismus nicht mehr in den logischen, raum-zeitlichen Analogiebeziehungen des Aktionsbilds des frühen Realismus aufgehen, entsteht in Deleuzes Sicht mit ihnen ein ganz neuer Bildtypus, nämlich das ‚Zeit-Bild‘. Im Zeit-Bild werden sowohl Zeit als auch Denken direkt ins Bild integriert: zum einen kommt die Zeit, abgelöst von ihrem Verhältnis zum Raum und zur Handlung, ‚an sich‘ zur Darstellung; sie wird in Reinform erfahrbar. Zum anderen übt das Zeit-Bild dadurch, dass in ihm die logischen sensomotorischen Ketten gelo-

ckert oder aufgelöst sind, ‚Schocks‘ auf das Denken aus. Wie bei Eisensteins „Gedanken-Montage“<sup>5</sup> hat dieser Schock einen bestimmten Effekt auf den Geist, und zwar „zwingt [er] ihn zu denken und das Ganze zu denken“ (Deleuze, *Zeit-Bild*, S. 207). Das Denken ist nach Deleuze also Teil des Zeit-Bildes; es ist in ihm als der Ort integriert, an dem die zwei inkommensurablen Faktoren des Bildes zu einem Begriff, einer Einheit höherer Ordnung, zusammenführt werden.

## II. Krise des Aktionsbildes, Tod des Autors? Der phantasmatische Blick und das Kristallbild in *Achteinhalb*

Nach der Krise des Aktionsbildes nahm der Film eine folgeschwere Entwicklung, als er sich auf eine sehr hegelianische Weise von melancholischen Reflexionen über den eigenen Tod gefangennehmen ließ: da es keine Geschichte mehr zu erzählen gab, nahm er sich selbst zum Gegenstand und konnte von da an nur noch seine eigene Geschichte erzählen (Deleuze, *Zeit-Bild*, S. 106).

Wie dieses Zitat aus Deleuzes *Zeit-Bild* verdeutlicht, findet mit dem Neorealismus und der Überwindung des Aktionsbildes nicht nur eine Hinwendung zu Zeit, Denken und den Innenwelten von Traum, Phantasie und Erinnerung statt, sondern zugleich das, was man den Übergang vom ‚referentiellen‘ zum ‚selbstreferentiellen‘ Kino nennen könnte. Wo das Kino zuvor Geschichten von Helden erzählt hatte, die sich mittels Kraft oder Geschick durch schwierige Situationen manövierten, erzählte es nun vor allem von sich selbst und seinen medialen und künstlerischen Bedingungen. Dass Fellinis *Achteinhalb* in diesem Sinne durch und durch ein selbstreflexiver Film ist, ja, dass die Person des Filmemachers Guido Anselmi während des ganzen Films sogar niemand anderen als Federico Fellini selbst darstellt, wurde von Kritikern bereits früh erkannt und fand in einer Reihe wirkungsvoller späterer Analysen des Films immer wieder Bestätigung.<sup>6</sup> Den vielleicht einflussreichsten Beitrag in dieser Hinsicht hat Christian Metz in seinem berühmten Aufsatz von 1966, „La construction ‚en abyme‘ dans *Huit et Demi* de Fellini“, geleistet, wo er demonstrierte, dass *Achteinhalb* nicht einfach, wie andere selbstreflexive Filme, ein Film ist, der um einen „Film im Film“ zentriert ist. Auf den aus der Wappenkunde stammenden Begriff der ‚Infraierungskonstruktion‘ oder *construction en abyme* zurückgreifend, zeigt Metz vielmehr, dass der „Film im Film [...] hier der Film selbst ist“ (Metz, „Infraierungskonstruktion“, S. 294): Dadurch dass Guido über seinen Film reflektiere und sich über sich selbst Gedanken mache, werde er, so Metz, mit Fellini vorübergehend eins; und dadurch, dass der Film, den Guido machen will, eine Gewissensprüfung und eine Bilanz des Filmemachens ist, werde er eins mit dem, den Fellini gemacht hat. In diesem Sinne ist für Metz „8 ½ [...] der Film in dem 8 ½ entsteht“ („Infraierungskonstruktion“, S. 294).

<sup>5</sup> Auch wenn, wie Deleuze bemerkt, Eisensteins Analyse sich durchgehend auf das klassische Kino, das Kino des Bewegungs-Bildes bezieht (vgl. Deleuze, *Zeit-Bild*, S. 207).

<sup>6</sup> Vgl. Virmaux, Bellour, Jacotey und Kast. Vgl. später auch Metz, sowie Miller, S. 10–11.

Im Anschluss an die Argumentation von Deleuze und Metz, sowie unter Rückgriff auf weitere noch zu erläuternde filmtheoretische Begriffe, sollen nachfolgend zwei konkrete filmische Verfahrensweisen in *Achteinhalb* betrachtet werden, die das Funktionieren dieser besonderen selbstreflexiven Struktur des Films verdeutlichen: der ‚phantasmatische Blick‘ und das ‚Kristallbild‘. Entsprechend der leitenden Fragestellung dieses Aufsatzes ist dabei zu untersuchen, wie sich diese selbstreflexiven Verfahrensweisen in der Diskussion über den ‚Autor‘ oder *auteur* verorten lassen. Wie ich nach einigen vorbereitenden Erläuterungen zur Debatte um den Autor zeigen werde, weisen diese Figuren nämlich einerseits eine offensichtliche Nähe zu Ideen auf, die wenige Jahre nach der Entstehung des Films von Roland Barthes unter dem Stichwort vom ‚Tod des Autors‘ konturiert wurden (und kurze Zeit später auch im Bereich der Filmwissenschaft ein Umdenken angeregt haben). Andererseits kann aber auch davon gesprochen werden, dass diese Verfahrensweisen die Subjektivität des, oder genauer gesagt, der Filmemacher-Protagonisten *Achteinhalbs* – Guido Anselmi und Federico Fellini – in besonderem Maße ins Zentrum der filmischen Reflexion rücken und der Film damit unweigerlich im Paradigma der *politique des auteurs* verhaftet bleibt.

### ***Achteinhalb* und der ‚Tod des Autors‘**

Die in den 1960er Jahren vor allem durch Roland Barthes’ bahnbrechenden Aufsatz „Der Tod des Autors“ bekannt gewordenen intellektuellen Gegenbewegungen zur autorzentrierten Literaturwissenschaft werden üblicherweise zusammen mit dem Vormarsch des Poststrukturalismus und den studentischen Revolten von 1968 gesehen. Dabei wird leicht vergessen, dass einige der ersten Impulse für diesen Feldzug gegen die Figur des Autors von keinen anderen als den Schriftstellern des 19. Jahrhunderts kamen, auf die Barthes in seinem Essay über das Verschwinden des Autors rekurriert. Bereits Mallarmé habe, so Barthes, „in vollem Maße die Notwendigkeit gesehen, die Sprache [*langage*] an die Stelle dessen zu setzen, der bislang als ihr Eigentümer galt“. Wie für die Poststrukturalisten sei es für Mallarmé die Sprache gewesen, die spricht, nicht der Autor (Barthes, „Tod des Autors“, S. 187). Und über Proust, den Autor der *Recherche*, schreibt Barthes, er habe gegen die Konventionen des traditionellen Romans seinen Erzähler nicht als jemanden dargestellt, „der gesehen oder gefühlt hat, nicht einmal als jemanden, der geschrieben hat, sondern als jemanden, der *schreiben wird*“ (Barthes, „Tod des Autors“, S. 187). Diese frühen, auf literarischer Seite unternommenen Bemühungen, die Emanzipation des Schreibens vom Autor zu erreichen, sind es, ebenso wie moderne linguistische Sprechakttheorien, auf die sich Barthes beruft, wenn er schließlich seinerseits den literarischen Text als einen „vielfimensionalen Raum“ bestimmt, „in dem sich verschiedene Schreibweisen [*écritures*], von denen keine einzige originell ist, vereinigen und bekämpfen. Der Text ist ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur“ (Barthes, „Tod des Autors“, S. 190).

Barthes' Aufruf zur Abwendung von der autorzentrierten, biographistischen Literaturwissenschaft wie sie seit Jahrhunderten existiert hatte<sup>7</sup> fand ab den 1970er Jahren auch in verschiedenen filmwissenschaftlichen Überlegungen ein Echo, so etwa in marxistisch geprägten, poststrukturalistisch-psychoanalytischen oder feministischen Ansätzen. Jenen diene Barthes' Aufsatz zum „Tod des Autors“, neben den Schriften Claude Lévi-Strauss', Michel Foucaults, Louis Althusser, Jacques Lacans und anderer, als theoretische Grundlage für die Entwicklung einer neuer Filmwissenschaft, die sich nicht mehr auf die in der Tradition patriarchaler Heldenverehrung stehende *politique des auteurs* und der damit einhergehenden Stilisierung des (männlichen) Regisseurs als Star verlassen wollte. Ziel der verschiedenen neuen filmwissenschaftlichen Ansätze war es, sowohl den kollektiven Charakter von Filmproduktionen sichtbar zu machen, als auch, je nach individueller theoretischer Ausrichtung, deren genderspezifischen, politischen, psychoanalytischen, oder intertextuellen Aspekten Rechnung zu tragen. In diesem Zusammenhang erscheint *Achteinhalb* geradezu als Vorbote einiger in diesem Zuge von der Filmwissenschaft aufgegriffener Überlegungen. Zunächst kann im Film die Nähe zur poststrukturalistischen Idee vom Primat des Werks vor dem Künstler festgestellt werden. So lässt sich *Achteinhalb*, ganz ähnlich dem, was Barthes in seinem Essay über Prousts *Recherche* schrieb (vgl. Barthes S. 188–9), als ein Werk beschreiben, das in einer radikalen Verwischung der Autor-Werk-Relationen seinem Autor quasi vorausgeht: die Schaffenskrise eines Filmemachers, der etwas sagen möchte, ohne es zu können; und in dem Moment, als das Sagen endlich möglich wird, endet der Film. Genaugenommen löst sich Guidos Blockade in dem Moment, als er erkennt, dass er „keine Angst davor“ mehr haben muss, etwas zu sagen, „was [er] noch nicht weiß, was [er] noch such[t]“, <sup>8</sup> denn das, was er – vielleicht – einmal zu sagen haben wird, wird sich immer erst gesagt haben. Das heißt, der Inhalt seines Films existiert nicht schon im Voraus irgendwo ‚in seinem Kopf‘ und wartet darauf, veräußert zu werden, sondern er entsteht im selben Moment, in dem der Film tatsächlich gemacht, die Arbeit ausgeführt wird. Wie bei Barthes gibt es keine Intention, keinen ‚Geist‘ in *Achteinhalb*, der dem Film zeitlich vorausginge oder ihn überstiege, sondern jedes der Details von Guidos (und Fellinis) Film entsteht erst mit dem Akt seiner filmischen Umsetzung, seiner Realisation. Mit der Terminologie der Sprechakttheorie formuliert, erweist sich der Film, den Guido machen wird – der durch den speziellen, eine ‚doppelte Infraierung‘ erzeugenden Kunstgriffs Fellinis gleichzeitig der Film ist, den wir schon sehen, Fellinis *Achteinhalb* –, als das, was die Sprechakttheorie ein ‚Performativ‘ nennt, nämlich das Vollziehen einer Handlung mit Hilfe einer Äußerung, die keinen anderen Äußerungsgehalt hat als eben den Akt, den sie vollzieht – etwa wie in ‚Ich gratuliere dir‘ oder ‚Ich verspreche dir‘.

Noch in einer weiteren Hinsicht klingen in *Achteinhalb* poststrukturalistische Ideen an: das Filmende lässt dem intertextuellen und kollektiven Charakter des Filmemachers offenbar den Vorzug vor dem *auteur*. Wenn Guido am Ende des Films zu seiner

<sup>7</sup> Dieser Paradigmenwechsel war in den USA schon in den 1940er Jahren mit William Wimsatts und Monroe Beardsleys Manifest gegen die *intentional fallacy* und in Deutschland 1967 mit Wolfgang Isters Wirkungsästhetik auf den Weg gebracht worden.

<sup>8</sup> Fellini, 8 1/2, 02:05:33–02:05:39. Nachweise im Folgenden in Klammern im Text.

Frau sagt, „Es ist eine Freude zu leben, lass‘ uns unser Leben gemeinsam leben“ (Fellini, 8 ½, 02:05:45–02:05:48), dann wird unter ‚Leben‘ erstens, wie immer in diesem Film, auch das Kunstwerk verstanden, das Guido machen wird und das wir schon sehen. Zweitens meint Guido mit ‚gemeinsam‘ nicht nur ihn und seine Frau, sondern all die realen und imaginierten Personen seines Lebens, die in diesen Momenten – die meisten von ihnen nun in idealistisch strahlendem Weiß gekleidet – nach und nach wieder das Bild bevölkern. Als purifizierte Verkörperungen von Guidos Erinnerungsbildern, symbolisch gereinigt und von allen Irrungen der Vergangenheit entsühnt, ziehen sie erneut in Guidos Welt ein (vgl. Abb. 2). In ironischer Anspielung auf das, was Guidos Kritiker-Kollege Daumier kurz zuvor im Film über Guidos Erinnerungen bemerkt, inszeniert die *mise-en-scène* die Personen aus Guidos Leben buchstäblich als Triumphzug zum Leben erweckter „Bilder“, „Töne“, „Worte“, „die aus der Leere kommen und in die Leere gehen“ (02:03:23–02:03:32).



Abb. 2

Mit dem Poststrukturalismus und gegen die von Daumier in dieser Sequenz geäußerte Auffassung, ein Künstler müsse sich zum Schweigen erziehen, wenn er nichts wirklich Notwendiges zu sagen habe, wird mit dieser *mise-en-scène* am Ende des Films der Primat des Spektakels vor dem Plot, der Intertextualität vor der Idee, des *pathos* vor dem *logos* affirmiert. Noch einmal deutlicher zeigt dies das berühmte Finale *Achteinhalbs*, das mit einem aus nahezu allen Figuren des Films bestehenden zirkushaften Reigen (vgl. Abb. 3) eine großartige Metapher für den kollektiven, in der Darstellungs- und Unterhaltungskunst wurzelnden Charakter des Filmemachens anbietet.



Abb. 3

Obwohl sich der Film somit, trotz seiner weitgehend psychologischen Thematik, von der subjektzentrierten *politique des auteurs* zu distanzieren scheint, nimmt *Achteinhalb*, wie ich nachstehend darlegen möchte, insgesamt doch eine ambivalentere Position innerhalb der Reflexion über den Autor ein als diese Schlusszene suggeriert. Die zwei eingangs erwähnten zentralen Figuren des Films – der phantasmatische Blick und das Kristallbild – sollen unter diesem Gesichtspunkt vorgestellt und operationalisiert werden.

### Der phantasmatische Blick

„Ich habe nichts zu sagen, und doch will ich etwas sagen“ (Fellini, 8 ½, 01:20:10–01:20:13). Die Krise des Filmautors Guido, die er Rosella, der Freundin seiner Frau, mit diesen Worten zu erklären versucht, findet zahlreiche Entsprechungen auf der visuellen und akustischen Ebene *Achteinhalbs*, von der im Verkehrsstau materialisierten künstlerischen Blockade zu Beginn des Films (00:00:59–00:02:08), über Guidos alptraumhaftes Verstummen bei der Pressekonferenz, das filmisch-erzählerisch bis zur Flucht in den Selbstmord fortgesponnen wird (01:59:20–02:01:26), bis zur Absage der gesamten Produktion im Anschluss an die Konferenz (02:01:38–02:02:02). Und doch verhält es sich mit der Negation der Autorfigur nicht so einfach in *Achteinhalb*, denn alle diese Tropen der Negation sind, wie hier argumentiert wird, ebenso Tropen, Metaphern für die radikale *Selbstreflexivität* des Autors; ihre eigentlich Aussage ist: „Ich habe nichts zu sagen, darum *erzähle ich von mir selbst*“. Folgt man dieser Annahme, entspricht in *Achteinhalb* dem Verschwinden der klassischen *auteur*-Figur, analog zur von Deleuze beschriebenen Überlagerung des heteroreferentiellen Bewegungs-Bilds durch das selbstreferentielle Zeit-Bild im Neorealismus, die Entstehung einer neuen Autorinstanz, nämlich der eines selbstreflexiven *auteur*, der in Abwesenheit einer Geschichte mit klarem Außenbezug „nur noch seine eigene Geschichte“ (Deleuze, *Zeit-Bild*, S. 16) erzählen kann. Das Besondere in diesem Film ist dabei, dass dieser über sich selbst reflektierende Autor in seiner Geschichte nicht nur inhaltlich vorkommt, sondern auch formal in Erscheinung tritt – nämlich als quasi-materialisierter Kamerablick, den wir in der materiellen Realität des Bildes wahrnehmen können.

Die filmtheoretische Entsprechung für diese selbstreflexive, sich im Film-Bild materialisierende Kamera, ist die Figur des ‚unmöglichen‘ oder ‚phantasmatischen Blicks‘,

ein kinematographisches Konzept, das von der Filmwissenschaftlerin Joan Copjec aus Jacques Lacans Theorie des Blickes extrapoliert wurde.<sup>9</sup> Der Blick, sagt Copjec, befindet sich für Lacan nicht vor dem Bild, sondern im Bild selber, als das was in ihm ausgespart ist. Abweichend von der Auffassung der meisten Filmtheoretiker, die sich in ihrer Verwendung des kinematographischen Blicks bislang auf Lacan berufen hatten, ist nach Copjec der kinematographische ‚Blick‘ im Lacanschen Verständnis nicht mit dem Schauen des Auges gleichzusetzen, sondern steht für den blinden Fleck im Feld des Sichtbaren, von dem aus jemand gesehen wird, ohne eigentlich erkannt zu werden (vgl. Copjec, *Read My Desire*, S. 35–36).<sup>10</sup> Was hiermit gemeint ist, verdeutlicht exemplarisch die berühmte Anfangssequenz von *Achteinhalb*, in der Guidos kreative Blockade durch einen Verkehrsstau verbildlicht ist (00:00:59–00:02:08). Obgleich Guido der Erzähllogik nach der ‚Erzähler-Beobachter‘ (*cinematic narrator*)<sup>11</sup> in dieser Sequenz zu sein scheint, aus dessen Sicht wir das Geschehen sowie die Insassen der anderen Autos beobachten, ist es filmisch betrachtet dennoch nicht eindeutig seine Perspektive, die hier eingenommen wird. Wenn wir etwa die Insassen der anderen Autos sehen, dann reagieren diese zwar auf ein Angeblicktwerden oder auf etwas, das sie sehen, doch fehlt der dazugehörige Gegenschuss, der das Objekt ihrer Betrachtung tatsächlich als Guido qualifizieren würde (vgl. Abb. 4 u. 5).<sup>12</sup> Und gleichzeitig ist es auch keine klassische ‚unsichtbare‘ (nullfokalisierte)<sup>13</sup> Kamera, die hier sieht – denn dann würden die Figuren sie nicht wahrnehmen. Wem also gehört dieser Blick, der im Bild tatsächlich fehlt?

<sup>9</sup> Etwas später folgten auch Todd McGowan und Slavoj Žižek diesem Ansatz – ersterer in seinem Buch *The Real Gaze: Film Theory After Lacan*, letzterer vor allem in seiner 2001 erschienenen Studie zum Werk des polnischen Regisseurs Krzysztof Kiesłowski, *The Frigate of Real Tears*.

<sup>10</sup> Copjec beruft sich hier auf Lacans *Seminar XI*.

<sup>11</sup> Dieser Begriff stammt von Seymour Chatman und bezeichnet eine filmische Erzählerinstanz, in der visuelles und sprachliches Erzählen analytisch zusammengefasst sind (vgl. Chatman, *Coming to Terms*, S. 124–138). Für die Zwecke dieses Aufsatzes soll dieser Begriff beibehalten werden und die Problematik der filmischen Erzählerinstanz unberücksichtigt bleiben, auch wenn, wie Markus Kuhn in seiner Studie zur *Filmnarratologie* ausführt, die Annahme einer Erzählerinstanz im Film höchst umstritten ist und während der vergangenen Jahrzehnte zu einer Reihe von divergierenden Begriffen geführt hat (vgl. Kuhn, *Filmnarratologie*, S. 75–76).

<sup>12</sup> Ich beziehe mich hier auf die Analysen von Lorenz Engells und D.A. Miller, aber erweitere sie um einzelne, vor allem auf Lacan zurückgehende, Überlegungen zum kinematographischen ‚Blick‘.

<sup>13</sup> Dies ist Gérard Genettes Begriff und bezeichnet eine Art ‚auktoriale‘ Form der Fokalisierung, bei der die Wahrnehmung an keine spezifische Figur gebunden ist und die narrative Instanz folglich mehr weiß als die Figuren (vgl. Genette, *Erzählung*, S. 134).



Abb. 4



Abb. 5

Lorenz Engell beschreibt dies so: „Das einzige Betrachtersubjekt ist [...] die Subjektivität des Films selbst, der hier seine eigenen Figuren betrachtet“ (Engell, „Der gute Film“, S. 7). Oder anders gesagt verschwindet der Kamerablick hier nicht hinter der Illusion, die er kreiert, so wie dies in realistischen Filmen üblich wäre, sondern nimmt die Rolle eines ‚phantasmatischen‘ Subjekts ein, das sich der eigenen Unsichtbarkeit widersetzt und sich im Bild als ‚unmöglicher‘, aber dennoch spürbarer Betrachterstandpunkt materialisiert. Versinnbildlicht dieser ‚unmögliche‘, quasi-materielle Kamerablick nicht genau die besondere Rolle des *auteur* in *Achteinhalb*, einem Film, in dem der Autor-Regisseur, statt seine Botschaft nur indirekt durch sein Kunstwerk auszudrücken, auch als konkrete Person darin auftritt?

Im klassischen *cinéma des auteurs* tritt der *auteur*, so sehr er auch der ‚Star‘ seines Films sein mag, üblicherweise hinter die Realität des Bildes zurück: Er hat keinen Körper, keine Stimme; er findet sich nirgendwo in der Tatsächlichkeit des Bildes, sondern ist einzig in der formalen Gestaltung, den Themen und der Erzählweise des Werks verankert. In *Achteinhalb* dagegen wird Federico Fellini, verkörpert durch Guido, nicht nur zur Figur in seinem Film, sondern er kommt auch auf der Ebene des filmischen Erzählens vor – wenn auch in einer unheimlichen Pseudo-Position. Denn obwohl der intradiegetische Betrachter/Erzähler dieser Szene offensichtlich als Guido verstanden werden soll (welcher wiederum Fellini verkörpert), bleibt der Gegenschuss, der ihn in der filmischen Logik des Betrachtens als Guido bestätigen würde, konsequent aus. Nie sind die Blicke der Insassen der Autos die klassischen Blicke des ‚Anderen‘, die das Betrachtersubjekt ‚erkennen‘ würden, wodurch er, um im Lacanschen Paradigma zu bleiben, seine sozio-symbolische Identität erhielte, sondern sie scheinen ‚blinde‘ Blicke zu sein, die die Identität des Betrachters im Gegenteil geradezu in Frage stellen.

Eine interessante und überzeugende Interpretation dieses Phänomens gibt D.A. Miller. Das Fehlen eines Gegenschusses in dieser Sequenz, so Miller, kommt tatsächlich der Annihilation des Betrachtersubjekts gleich: „The meaning of this lack is not that ‚the figure sees, unseen‘ (position of social advantage – the man, the author, the spectator), but that ‚the figure is looked at, unrecognised‘ (position of social death)“ (Miller, 8 ½, S. 19). Aus dieser Sicht verwundert es nicht, wenn Guido, dessen Gesicht wir während der gesamten Anfangssequenz nie zu sehen bekommen, im weiteren Verlauf der Sequenz panisch aus der Situation flieht: in der großartigen Tagtraumscene, die der Film schließlich entfaltet, befreit sich Guido aus seinem Auto und schwebt durch die Wolken in die Höhe, bis er von einem an seinem Fußgelenk befes-

tigten Seil wie ein Drachen auf die Erde zurückgeholt wird und sein Traum, der spätestens jetzt als solcher kenntlich wird, abrupt zu Ende ist (Fellini, 8 ½, 00:01:45–00:02:45). In der nächsten Szene erwacht Guido im Sanatorium eines Kurorts; und erst hier sehen wir zum ersten Mal sein Gesicht, in Nahaufnahme zuerst als Spiegelbild (00:04:24–00:04:32). Wie Miller treffend bemerkt, ist Anselmi/Fellini erst in diesem Moment als eigentliche Figur des Films ‚geboren‘: „Only now does he seem fully incarnate, the authorial world made flesh“ (Miller, 8 ½, S. 22).

### Das Kristallbild und die Ununterscheidbarkeit von *auteur* und Figur

Die symbolische Identität der Künstlerfiguren Guido Anselmi – Federico Fellini, auf die die meisten Kritiker *Achteinhalbs* bereits hingewiesen haben, ist vielleicht die interessanteste, bestimmt aber im Kontext der Problematik des *auteur* relevanteste, in *Achteinhalb* erreichte Verwirklichung von dem, was Deleuze im Zuge seiner Auffächerung des ‚Zeit-Bildes‘ ein ‚Kristallbild‘ nennt. Kristallbilder vereinen Deleuze zufolge Aktuelles und Virtuelles, Gegenwärtiges und Vergangenes auf eine Weise, die die disparaten Elemente in einem ständigen Kreislauf der gegenseitigen Reflexion ununterscheidbar werden lässt: „[D]as aktuelle und das virtuelle Bild,“ so Deleuze, „koexistieren und kristallisieren gemeinsam, beide Bilder treten in einen Kreislauf, der uns beständig von einem auf das andere verweist [...]“ (Deleuze, *Zeit-Bild*, S. 114). Anhand des Deleuzeschen Begriffes lässt sich relativ differenziert beschreiben, wie in *Achteinhalb* die Figur des Filmemachers Fellini mit der Anselmis zusammenfällt, genauer gesagt, in die verschiedenen, Anselmi in diesem Film spielenden Personen aufgeteilt wird, um dann mit diesen Teilen bis zur Ununterscheidbarkeit zu verschmelzen. Freilich ist vorweg festzuhalten, dass der Deleuzesche Begriff des Kristallbilds eine Situation beschreibt, die im Begriff des ‚Schauspielers‘ selbst bereits angelegt ist: Der Schauspieler ist, wie Deleuze glaubte, mit seiner Rolle untrennbar verhaftet; „das virtuelle Bild der Rolle wandelt er zu einem aktuellen, das daraufhin sichtbar und leuchtend wird“ (Deleuze, *Zeit-Bild*, S. 99). Da er der Figur, die er spielt, einen konkreten Körper, eine bestimmte Gestik und Mimik gibt, erzeugt der Schauspieler einen ‚Schein‘, der vom ‚Sein‘ gar nicht zu trennen ist: in dem Moment, in dem er im Bild (oder auf der Bühne) erscheint, wird der Schauspieler quasi eins mit seiner Rolle, er ‚geht‘ in ihr ‚auf‘, in dem Maße, wie er ihr individuelle körperliche Merkmale und Bewegungen verleiht, die seine eigenen und entsprechend ‚real‘ sind. Mit Baudrillard könnte man argumentieren, dass das schauspielerische Bild somit einen ‚hyperrealen‘ Charakter erhält, denn es verschmilzt in sich die Realität des Schauspielers mit ihrer zeichenhaften Verdopplung – dem Schauspiel, das der Schauspieler in seiner Rolle zum Besten gibt.

*Achteinhalb* macht sich ebendiese Hyperrealität des schauspielerischen Bildes ausgiebig zunutze, wenn er Marcello Mastroianni – der in Fellinis Gesamtwerk immer wieder als *alter ego* des Regisseurs fungiert – und den Kinderdarsteller Riccardo Gugliemi in die Rolle des Regisseurs Guido Anselmi schlüpfen lässt, erst abwechselnd, und in der Reigenszene am Ende des Films dann zusammen in ein und derselben Szene. Meisterhaft wird dabei nicht nur die symbolische Gleichzeitigkeit des Kindes im Künstler und des Künstlers im Kind sichtbar gemacht, sondern Mastroianni und Gugliemi bringen die Bilder der virtuellen Figur Anselmis auch mit Aspekten, seien es

reale oder imaginierte, des Künstlers Federico Fellinis immer wieder zur Koexistenz. Am deutlichsten geschieht dies dort, wo sie aktiv an der Entstehung des Films arbeiten, der sich vor unseren Augen gerade abspielt, Fellinis *Achteinhalb*. So etwa in der Sequenz, in der Anselmi/Mastroianni die Probeaufnahmen für den Film, an dem er und seine Crew arbeiten, betrachtet, wobei sich, auf und vor der Leinwand, Szenen ereignen, die in alternativen Versionen im Rahmenfilm *Achteinhalb* bereits vorgekommen sind (01:43:39–01:51:12),<sup>14</sup> oder in der Schlusszene, wo das Kind Guido/Gugliemi die Rolle des Regisseurs aufnimmt und mit einem Megaphon das Zirkusgefolge dirigiert, das in der vorhergehenden Szene als Teil des großen, vom erwachsenen Guido inszenierten Abschlussreigen zu sehen war (02:10:16–02:10:39). Mit Deleuze formuliert haben wir es an all diesen Stellen mit kristallinen Bildern zu tun, in denen Virtuelles und Aktuelles ständig aufeinander verweisen und nicht aufhören, sich zu überlagern und zu überschneiden.

### III. *Achteinhalb*, oder die Midlife-Crisis des Films an der Grenze zwischen Moderne und Postmoderne

Die Konsequenzen, die sich aus dieser Verfahrensweise für den Status des *auteur* in *Achteinhalb* ableiten lassen, sind durchaus ambivalent. Denn zum einen handelt es sich bei den vielfachen Selbstbezugskonstruktionen von Fellinis *Achteinhalb* ganz klar um spielerisch-postmoderne Dekonstruktionen des Begriffs des *auteur* als Urheber seines Werks, und Engells liegt in seiner Analyse richtig, wenn er behauptet, Fellini sei in diesem Film die Hervorbringung Guidos nicht weniger als umgekehrt: so wie Guido ein Gefangener der Welt ist, die er selbst hervorgerufen hat, so ist auch der *auteur* Fellini, der in *Achteinhalb* durch Guido porträtiert wird, das Produkt des Films, den er produziert hat (vgl. Engells, „Der gute Film“, S. 10). In typisch postmoderner Spielerei mit dem Konzept der Originalität ist keiner ursprünglicher als der andere. Und die Verwischung der ontologischen Grenzen zwischen Schöpfer und Produkt, die Verklammerung von Ebene und Metaebene, die hier stattfindet, gilt auch für den Film insgesamt: Wie die zwei Seiten einer Möbiusschleife – eine Figur, die auf dem Filmplakat *Achteinhalbs* in dem zur Acht gebogenen Filmstreifen auftaucht – sind der gesamte Inhalt des Films und sein Produktionskontext zu einer Form verwoben; insofern hatte Christian Metz 1963 vollkommen Recht, als er behauptete, dass „8 ½ der Film [sei] in dem 8 ½ entsteht“.

Und dennoch bleibt hinsichtlich der leitenden Fragestellung dieses Aufsatzes festzustellen, dass diese postmoderne ‚schöne Verworrenheit‘ *Achteinhalbs* das klassische *auteur*-Konzept nicht nur dekonstruiert, sondern zugleich auch, in seiner Selbstreflexivität, bewahrt. Als repräsentativ kann hier die Szene am Ende des Films angenommen werden, in der Guido erkennt: „Wieder ist alles wie vorher. Wieder bin ich verwirrt. ... Aber diese Verwirrung bin ich selbst“ (02:05:21–02:05:30). Denn dieser Punkt der kritischen Selbsterkenntnis, an dem Guido sich voll und ganz mit dem Chaos identifiziert, dem er zuvor zu entfliehen gesucht hatte, ist keineswegs der Todesstoß für die

<sup>14</sup> Vgl. hierzu auch Engell, „Der gute Film“, S. 9–12.

schöpferische Individualität des Filmemachers. Vielmehr ist es der nötige Motivations Schub für Guido, um einen Film genau über diese Thematik zu drehen – seine künstlerische Subjektivität und die Suche nach Inspiration – und mit ebendieser Hinwendung zum eigenen Leben seine kreative Blockade zu überwinden. Dies macht die im Film folgende, oben erwähnte Schlusssequenz *Achteinhalb* unmissverständlich deutlich. Im bereits abgebauten Drehort erscheinen in dieser Sequenz erneut Guidos Bekannte und Kollegen, und obwohl er die Produktion seines Films schon abgesagt hat, stellt Guido die Personen seines Lebens nun zu einem großen zirkushaften Reigen auf, das Megaphon, mit dem er sie dirigiert, fest in der Hand, als hätte er es niemals abgelegt. Noch während ihm der Kritiker Daumier beipflichtet, dass es das Richtige gewesen sei, auf die Realisation eines konfusen, konzeptlosen Filmes zu verzichten (Fellini, 8 ½, 02:02:11–02:04:48), findet Guido im Irrationalen und Formlosen, das er sein Leben nennt, seine lang ersehnte Inspiration wieder. In der spektakulären Reigen-Sequenz fassen sich alle Personen aus Guidos Leben an den Händen und tanzen unter seinen Anweisungen den Ringelreihen, wie um Versöhnung mit dem Leben zu feiern, und der Zuschauer erkennt, dass für Guido in der Akzeptanz des Chaos, dem er weder Herr werden kann noch länger sein will, der Schlüssel zu seiner Kreativität liegt. Personifiziert wird dies vor allem durch das Kind, das er einst gewesen ist und das in der Person Gugliemis, begleitet von einem Zirkusgefolge, den Anfang des Reigen bildet (02:06:08). Wie die anderen ist das Kind Guido in Weiß gekleidet und wird vom erwachsenen Guido dazu ermuntert, sich mit seinen Bekannten die Hand zu reichen und gemeinsam mit ihnen das Leben zu feiern. Am Ende gesellt sich schließlich auch der Regisseur selbst, Hand in Hand mit seiner Frau, zu der karnevalesken Gemeinschaft, die auf den Ruinen der als Raketenabschussbasis erbauten Filmkulisse ausgelassen den berühmten Schlussreigen des Films tanzt (02:09:40–02:10:05; vgl. Abb. 3). Wie oben bereits ausgeführt, wird mit diesem Abschlusstableau einerseits die kollektive Dimension des Filmemachens über die des individuellen *auteur* gestellt. Andererseits gibt es wohl kaum ein Symbol, welches die romantische Sicht auf das aus sich selbst schöpfende Künstler-Genie mehr zum Ausdruck bringt als das des Kindes, das in diesem Filmschluss auf so unvergessliche Weise in Erscheinung tritt. Die Bedeutung des Kindes bei Fellini, dessen Erleben stets von besonderer Intensität und künstlerischer Sensibilität zeugt, ist Kennern seines Werks, insbesondere seines Films *Amarcord*, wohl bekannt, und wie John Stubbs in seiner Studie zu Fellini gezeigt hat, liegt gerade in *Achteinhalb* „[i]n the boy’s intensity [...] the beginning of the portrait of the artist“ (Stubbs, *Federico Fellini as Auteur*, S. 79). In metonymischer Beziehung zur Kindheitsthematik steht in *Achteinhalb* noch eine weitere Strategie, mit der das Bild des aus seinem Inneren schöpfenden Künstlers evoziert wird, nämlich die leitmotivische Anspielung auf das Jungsche Konzept der *anima*, der weiblichen Seite in der männlichen Psyche. Hinter dem Wortspiel ‚Asa Nisi Masa‘, das in den Kindheitssequenzen des Films immer wieder repetiert wird, verbirgt sich nichts anderes, wie Kritiker einhellig dargelegt haben. Obgleich sowohl das Konzept der *anima* als auch das Bild des Kindes das Irrationale und Vorbewusste des künstlerischen Prozesses hervorheben, wurzeln

beide Begriffe doch in einem um die Subjektivität des Künstlers zentrierten Kreativitätskonzept, welches – der postmodern-dekonstruktivistischen Lesart des Films scheinbar widersprechend – als klassisch ‚modern‘ bezeichnet werden kann.

Die Ambivalenz, die dem Bild des *auteur* in *Achteinhalb* im Hinblick auf seine Verortung im modernen beziehungsweise postmodernen ästhetischen Diskurs zum Autor anhaftet, ist nicht zuletzt in der melancholischen letzten Aufnahme *Achteinhalbs* sichtbar, die uns Guido als Kind auf dem bis auf vier Zirkusmenschen leer gewordenen Filmset zeigt. Es ist Nacht und die Fünf sind nur von einem Scheinwerfer beleuchtet. Gemeinsam mit dem jungen Guido, dann von ihm dirigiert, marschieren die Zirkusleute zu Nino Rotas eingängiger Zirkusmusik, bevor die Vier die Szene verlassen. Guido bleibt daraufhin noch einige Sekunden allein im Scheinwerferlicht stehen, bis das Licht schließlich erlischt und er selbst ebenfalls aus dem Bild herausläuft (02:10:15–02:10:51). Nicht mehr mit Pauken und Trompeten, aber doch so, dass Guido bis zum Schluss der Dirigent des Geschehens bleibt, das ihn selbst zum Hauptthema hat, endet *Achteinhalb* sichtlich ‚modern‘ und ‚subjektzentriert‘ im Vergleich zur vorhergehenden Szene, wo mit dem karnevalesken Reigen in typisch postmoderner Manier gegen das Individualitäts- und Originalitätsgebot der modernen Autorenpolitik opponiert wurde. Als konventionell ‚modern‘ kann dabei auch der melancholische Ton bezeichnet werden, den Fellini seinem Film durch diese leise, im Fast-Dunkeln gefilmte Schlusszene verliehen hat – auch wenn dies wohl mehr ungewollt als gewollt geschehen ist, hing doch an Fellis Kamera beim Drehen *Achteinhalbs* ein Zettel mit der Aufschrift: „Vergiss nicht, das ist ein komischer Film“ (zit. in Bondanella, S. 100; meine Übersetzung).

Die Ambivalenz zwischen Melancholie und Heiterkeit, die *Achteinhalb* letztlich charakterisiert, lässt wieder eine kristalline Struktur im Sinne Deleuzes hervortreten: beide Pole, der spielerisch-heitere und der melancholische, sind in *Achteinhalb* zur Koexistenz gebracht; sie sind verschieden und dennoch ununterscheidbar. Gerade in dieser Schlusszene des Films, die das regieführende, den erwachsenen Künstler antizipierende Kind Guido in den Fokus rückt, manifestiert sich zudem etwas, das für die Bildform des Kristalls typisch ist, nämlich das, was Deleuze im Anschluss an Bergson die Koexistenz von Gegenwart und Vergangenheit nennt: „Die Vergangenheit koexistiert mit der Gegenwart, die sie gewesen ist; die Vergangenheit bewahrt sich als allgemeine (achronologische) Vergangenheit; die Zeit teilt sich in jedem Augenblick in Gegenwart und Vergangenheit auf, in vorübergehende Gegenwart und sich bewahrende Vergangenheit“ (Deleuze, *Zeit-Bild*, S. 113). Deleuze zufolge tauscht der Kristall diese beiden Zeit-Bilder, die er konstituiert, unaufhörlich aus. Ebendiese Vertauschung und Überlagerung der Zeiten findet genauso wie die Koexistenz des Heiteren und Melancholischen eine direkte Metapher im zentralen, von *Achteinhalb* bemühten Begriff der Midlife-Crisis, ein Drama, das sich in jeder Wahrnehmung, jeder Erinnerung und jeder Vision Guidos in *Achteinhalb* abspielt und das von Miller mit Recht als „manic-depressive“ definiert worden ist (Miller, *8 1/2*, S. 109). Im Lichte der hier entwickelten Argumentation, handelt es sich bei der Midlife-Crisis *Achteinhalbs* natürlich nicht nur um ein persönliches Drama, sondern, wie dieser Aufsatz anhand der Diskussion des Autorbegriffs zu zeigen beabsichtigt hat, auch um das Drama der Filmgeschichte – einer

Geschichte, die 1963 in und durch Fellinis Film, beispielhaft für Deleuzes und Bergsons These über die Koexistenz der Vergangenheit und Gegenwart, sowohl moderne als auch postmoderne Züge trägt. Denn wie Fellinis *Achteinhalb* veranschaulicht, sind die Bilder und Konzepte des modernen Kinos im postmodernen Filmbild nie bloß negiert, ausgelöscht, sondern allenfalls im zweifachen, Hegelschen Sinne des Wortes in ihm *aufgehoben*, das heißt zugleich beseitigt und bewahrt.<sup>15</sup>

## Filmographie

*8 1/2 / Otto e mezzo*. Produktion: Angelo Rizzoli, Italien, 1963. Regie: Federico Fellini. Drehbuch: Federico Fellini, Tullino Pinelli, Ennio Flaiano, Brunello Rondi. Kamera: Gianni Venanzo. Musik: Nino Rota. Darsteller: Marcello Mastroianni (Guido Anselmi), Claudia Cardinale (Claudia), Anouk Aimée (Luisa Anselmi), Sandra Milo (Carla), Barbara Steele (Gloria Morin), Riccardo Gugliemi (Guido als Kind).

## Bibliographie

- Barthes, Roland, „Der Tod des Autors“. In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hg. v. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, u.a. Stuttgart 2000, S. 185–193.
- Bellour, Raymond, „La splendeur de soi-même“. In: *1. Federico Fellini. Études cinématographiques* 28–29. Paris 1963, S. 27–30.
- Bondanella, Peter, *The Films of Federico Fellini*. Cambridge 2002.
- Chatman, Seymour, *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca, NY 1990.
- Constantini, Constanzo, *Fellini on Fellini*. London 1995.
- Copjec, Joan, *Read My Desire. Lacan against the Historicists*. Cambridge, MA 1994.
- Deleuze, Gilles, *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt/M. 1991.
- Engell, Lorenz, Skript zur Vorlesung: „Der Gute Film, Achteinhalb (Otto e mezzo, Federico Fellini, I 1963)“. Lichthaus Kino Weimar, 7.11. 2007.
- Fava, Claudio u. Aldo Vigano, *The Films of Federico Fellini*. New York 1990.
- Fellini, Federico, *Aufsätze und Notizen*. Hg. v. Anna Keel u. Christian Strich. Zürich 1974.
- Genette, Gérard, *Die Erzählung*. München 1998.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, „Wissenschaft der Logik I. Erster Teil: Die objektive Logik. Erstes Buch“. In: *Werke*. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu editierte Ausgabe, Bd. 5. Hg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel. Frankfurt/M. 1969.
- , „Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1830). Erster Teil: Die Wissenschaft der Logik. Mit den mündlichen Zusätzen“. In: *Werke*. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu editierte Ausgabe, Bd. 8. Hg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel. Frankfurt/M. 1970.

<sup>15</sup> Vgl. Hegel, „Wissenschaft der Logik I“, S. 114 und Hegel, „Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften I“, S. 204.

- Jacotey, Christian, „Bilan critique“. In: *1. Federico Fellini. Études cinématographiques* 28–29 (1963), S. 62–68.
- Kast, Pierre, „Les petits potamogétons“. In: *Cahiers du Cinéma* 145 (1963), S. 49–52.
- Kuhn, Markus, *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin 2011.
- Leonhard, Joachim-Felix, *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen, Teil 2*. Berlin 2001.
- Lewalski, Barbara K., „Federico Fellini's Purgatorio“. In: *Essays in Criticism. Federico Fellini*. Hg. v. Peter Bondanella. New York 1978, S. 113–120.
- Metz, Christian, „Die Infraierungskonstruktion in 8 1/2 von Fellini“. In: *Semiologie des Films*. München 1972, S. 289–297.
- Miller, D.A., *8 1/2*. Basingstoke 2008.
- McGowan, Todd, *The Real Gaze. Film Theory after Lacan*. Albany, NY 2007.
- Stubbs, John C., *Federico Fellini as Auteur. Seven Aspects of his Films*. Carbondale, IL 2006.
- Virmaux, Alain, „Les limites d'une conquête“. In: *1. Federico Fellini. Études cinématographiques* 28–29 (1963), S. 31–39.
- Žižek, Slavoj, *The Fright of Real Tears. Krzysztof Kieślowski between Theory and Post-Theory*. London 2001.

## Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Fellini, *Otto e mezz'ora*, 00:02:38
- Abb. 2: Fellini, *Otto e mezz'ora*, 02:05:15
- Abb. 3: Fellini, *Otto e mezz'ora*, 02:09:48
- Abb. 4: Fellini, *Otto e mezz'ora*, 00:01:52
- Abb. 5: Fellini, *Otto e mezz'ora*, 00:02:23



## Die Beiträgerinnen und Beiträger

**Günter Butzer** ist Professor für Vergleichende Literaturwissenschaft/Europäische Literaturen an der Universität Augsburg. Forschungsschwerpunkte: Kulturelles Erinnern und Vergessen, Kanon und Massenkommunikation, literaturwissenschaftliche Symbolforschung, Theorie der inneren Rede, Medienkulturen des Jenseits. Veröffentlichungen: (Hg., mit Bettina Bannasch) *Übung und Affekt. Formen des Körpergedächtnisses*, Berlin, New York 2007; *Soliloquium. Theorie und Geschichte des Selbstgesprächs in der europäischen Literatur*, München 2008; (Hg., mit Joachim Jacob) *Berührungen. Komparatistische Perspektiven auf die frühe deutsche Nachkriegsliteratur*, München, Paderborn 2012; (Hg., mit Joachim Jacob) *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, 2., erw. Aufl., Stuttgart, Weimar 2012; (Hg., mit Hubert Zapf) *Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven*, Bd. 6, Tübingen, Basel 2013.

**Hanno Ehrlicher** ist seit 2011 Professor für Romanische Literaturwissenschaft (Iberoromania) an der Universität Augsburg, wo er derzeit auch als Geschäftsführender Direktor das Institut für Spanien-, Portugal- und Lateinamerikaforschung leitet. Studium der Neueren Deutschen Literatur, der spanischen und katalanischen Philologie in Würzburg, Salamanca und Berlin. Er promovierte an der Freien Universität Berlin im Fach Komparatistik und habilitierte sich an der Universität Heidelberg in romanischer Literaturwissenschaft. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der spanischen Literatur der Frühen Neuzeit, des spanischsprachigen Films (Buñuel, Saura, Almodóvar, u.a.), der Avantgardeliteraturen in Europa und Lateinamerika und der Erforschung von Kulturzeitschriften der Moderne im spanischsprachigen Kulturraum ([www.revistas-culturales.de](http://www.revistas-culturales.de)). Bisherige Publikationen (in Auswahl): *Die Kunst der Zerstörung. Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgardebewegungen*, Berlin 2001; *Zwischen Karneval und Konversion. Pilger und Pícaros in der spanischen Literatur der Frühen Neuzeit*, München 2010; (Hg., mit Nanette Reißler-Pipka) *Almacenes de un tiempo en fuga. Revistas culturales en la modernidad hispánica*, Aachen 2014.

**Franz Fromholzer** ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft der Universität Augsburg. Er studierte Germanistik, Geschichte und Hispanistik in Regensburg, Augsburg und Valladolid. Forschungsschwerpunkte: Literatur der Frühen Neuzeit (insbesondere des 17. Jahrhunderts), Psalmendichtung, interkulturelle Germanistik, Gegenwartsliteratur, Stilistik. Publikationen: *Gefangen im Gewissen. Evidenz und Polyphonie der Gewissensentscheidung auf dem deutschsprachigen Theater der Frühen Neuzeit*, München 2013 (Dissertation). Mitherausgeber der Tagungsbände *Noch nie war das Böse so gut. Die Aktualität einer alten Differenz*, Heidelberg 2011 und *Polnisch-deutsche Duette. Interkulturelle Begegnungen in Literatur, Film, Journalismus (1990-2012)*, Dresden 2013. Diverse Aufsätze unter anderem zu Schiller,

Nietzsche, Brecht und zahlreichen Gegenwartsautorinnen und -autoren (Marcel Beyer, Katharina Hacker, Felicitas Hoppe z.B.).

**Johanna Hartmann** arbeitet seit 2010 als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl Amerikanistik der Universität Augsburg. Sie studierte Amerikanistik, Englische Sprachwissenschaft und Neuere und Neueste Geschichte an der Universität Augsburg und schloss ihr Studium 2009 bzw. 2010 mit dem ersten Staatsexamen für das gymnasiale Lehramt und der Magistra Artium ab. Sie promovierte 2014 mit einer Arbeit zu „Literary Visuality in Siri Hustvedt’s Works“. Im akademischen Jahr 2014/15 lehrte und forschte sie an der University of Texas at Austin als Assistant Professor am English Department. Ihre Forschungsinteressen liegen im Bereich der Intermedialitäts- und Ekphrasisforschung, der amerikanischen Gegenwartsliteratur, dem amerikanischen Drama des 20. Jahrhunderts und der Interrelation von Politik und Literatur. Aktuelle Publikationsprojekte sind die Sammelbände *Censorship & Exile*, Göttingen 2015 (Hg., mit Hubert Zapf), ein Buchprojekt das infolge der gemeinsam mit Hubert Zapf organisierten, gleichnamigen Konferenz entstand, und *Zones of Focused Ambiguities in Siri Hustvedt’s Works. Interdisciplinary Essays*, Berlin 2015 (Hg., mit Christine Marks und Hubert Zapf) und die Monographie *Literary Visuality in Siri Hustvedt’s Works*, Würzburg 2015.

**Ingo Kammerer** ist Akademischer Rat am Lehrstuhl für Didaktik der deutschen Sprache und Literatur an der Universität Augsburg. Studium und Promotion (2008) zu genrespezifischer Filmdidaktik im Deutschunterricht in Ludwigsburg. Forschungsschwerpunkte: Literatur- und Mediendidaktik, Film. Publikationen (Auswahl): *Literaturverfilmung im Deutschunterricht. Zur filmischen Transformation literarischen Erzählens am Beispiel von „Tonio Kröger“* (2006); *Das Exil des Thrillerhelden. Über die auf- und anregende Wirkung von Fremdheit und Fremde im Genrekin* (2007); *Mediale Sichtweisen auf Literatur* (Mhg. 2008); *Film – Genre – Werkstatt. Textsortensystematisch fundierte Filmdidaktik im Fach Deutsch* (2009); *Filmanalyse im Deutschunterricht: Spielfilmklassiker* (2012); *Dokumentarfilm im Deutschunterricht* (Mhg. 2014); *Georg Büchner lesen. Lesewege und Lesezeichen zum literarischen Werk* (i.V.).

**David R. Kerler** ist Akademischer Rat a. Z. am Lehrstuhl für Englische Literaturwissenschaft. Er studierte Englische Literaturwissenschaft, Spanische Literaturwissenschaft und Angewandte Sprachwissenschaft Spanisch an der Universität Augsburg und an der Universidad de Sevilla; Promotion 2011 an der Universität Augsburg mit dem Thema „Postmoderne Palimpseste. Studien zur (meta-) hermeneutischen Tiefenstruktur intertextueller Erzählverfahren im Gegenwartsroman“. Bisherige Publikationen setzen sich insbesondere mit der postmodernen Literatur auseinander, unter besonderer Berücksichtigung poststrukturalistischer Literaturtheorien sowie der Themenbereiche der Erinnerung und des Traumas. Sein derzeitiges Forschungsinteresse gilt dem Wechselspiel von Melancholie und Archivierungsprozessen in der Lyrik der englischen Romantik.

**Julia Koloda** ist seit 2011 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Vergleichende Literaturwissenschaft/Europäische Literaturen der Universität Augsburg. Sie studierte Ethik der Textkulturen im Rahmen des Elitenetzwerkes Bayern, Philosophie, Psychologie und Vergleichende Literaturwissenschaft an den Universitäten Augsburg und Heidelberg. Forschungsschwerpunkte: Literatur der Antike, Mythos und Mythentheorie, Filmtheorie, Medialität, Medientheorie. Publikationen erfolgten bis jetzt im populärwissenschaftlichen Bereich.

**Susanna Layh** ist Akademische Rätin als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Vergleichende Literaturwissenschaft/Europäische Literaturen der Universität Augsburg. Sie studierte Vergleichende Literaturwissenschaft, Spanische Literaturwissenschaft und Politikwissenschaft an der Universität Augsburg und am Queen Mary and Westfield College in London. 2011 promovierte sie im Fach Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Augsburg. Forschungsschwerpunkte: Utopie-, Anti-Utopie und Dystopie-Forschung, postapokalyptische Literatur, (postapokalyptische) Robinsonaden, Großstadtliteratur, Gegenwartsdramatik. Publikationen: *Finstere neue Welten. Gattungsparadigmatische Transformationen der literarischen Utopie und Dystopie*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014 (Dissertation). Verschiedene Aufsätze und wissenschaftliche Beiträge im Bereich der Utopie-/Dystopieforschung wie der (postapokalyptischen) Robinsonaden.

**Linda Ledwinka** ist seit 2011 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Vergleichende Literaturwissenschaft/Europäische Literaturen der Universität Augsburg. Sie studierte Vergleichende Literaturwissenschaft, Englische Literaturwissenschaft und Politikwissenschaft an der Universität Augsburg und der Südböhmischen Universität Budweis. Derzeit Promotion zum Thema Bekenntnisliteratur. Forschungsschwerpunkte: Intermedialität (Literatur und Film, Fotografie und Literatur, Kunst und Film), Autobiographie und Autofiktion, Theorie des Authentischen, Heldentypologien.

**Katja Sarkowsky** ist seit Oktober 2013 W3-Professorin für *American Studies* an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. Sie studierte Amerikanistik, Germanistik und Neue Englischsprachige Literaturen sowie *Women's Studies* an der Universität Trier, am *Trenton State College* (New Jersey, USA) und der Goethe-Universität Frankfurt/Main. 2003 wurde sie im Rahmen des Graduiertenkollegs „Geschlechterverhältnisse und Öffentlichkeiten. Dimensionen von Erfahrung“ (Frankfurt/Kassel) an der Goethe-Universität promoviert, war dann zunächst als Assistentin der Geschäftsführung des Zentrums für Nordamerikaforschung (ZENAF) und als Akademische Rätin in der Frankfurter Amerikanistik tätig, bevor sie 2008 den Ruf auf die Juniorprofessur „Neuere Englischsprachige Literaturen und Kulturwissenschaft“ an der Universität Augsburg erhielt. Forschungsschwerpunkte umfassen indigene Literaturen in den USA und Kanada, *life writing*, *Ethnic Studies*, literaturwissenschaftliche Stadtforschung und Kulturtheorie; ihr besonderes Interesse gilt der Verknüpfung von literatur- und kulturwissenschaftlichen mit gesellschaftswissenschaftlichen Fra-

gestellungen. Sie ist Autorin zahlreicher Aufsätze zur indigenen und asiatisch-amerikanischen Literatur und zur literarischen Konstruktion New Yorks sowie der Monographie *AlterNative Spaces. Constructions of Space in Native American and First Nations Literatures* (2007) und Mitherausgeberin zweier interdisziplinärer Sammelbände zu Migration, Literatur und Politik in Kanada und Europa.

**Michael Sauter** ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl Amerikanistik der Universität Augsburg und Koordinator des Elitestudiengangs Ethik der Textkulturen. Er studierte Amerikanistik, Angewandte Sprachwissenschaft und Kommunikationswissenschaften an der Universität Augsburg und der University of California, San Diego. Seine Dissertation zu *Ethical Aspects in the Novels of Philip Roth* erscheint 2015. Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der modernen und postmodernen amerikanischen Literatur und der Literaturtheorie, insbesondere *Ecocriticism* und *Ethical Criticism*. Er ist Mitglied des DFG-Netzwerks „Environmental Crisis and the Transnational Imagination“ (Universität Augsburg, 2014–2016). Im Rahmen eines Forschungsprojekts zur Transmedialität forscht er zu Film, Fernsehen und digitalen Medien. Gemeinsam mit Timo Müller ist er Herausgeber des Sammelbandes *Literature, Ecology, Ethics. Recent Trends in Ecocriticism*.

**Heike Schwarz** ist seit 2010 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Amerikanistik und Lehrbeauftragte am Lehrstuhl für Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Augsburg. Sie studierte Amerikanistik, Politik und Philosophie sowie Staats- und Völkerrecht an der Universität Augsburg und der University of Reading (UK). Forschungsschwerpunkte: neben Komparatistik vor allem amerikanische Literatur, Film und Kunst der Gegenwart, insbesondere die Analyse der Darstellungs- und Wahrnehmungsformen von psychiatrischen Diagnosen und Erkrankungen wie neuro-degenerative Diagnosen (insbesondere Alzheimer) und dissoziative Erkrankungen (z.B. Dissoziative Identitätsstörung). Weitere Schwerpunkte: *Ecocriticism* und „Ecopsychology“, Ökodystopien, Posthumanismus und *Animal Studies*. Veröffentlichungen u.a. *Beware of the Other Side(s). Multiple Personality Disorder and Dissociative Identity Disorder in American Fiction* (American Culture Studies, Bielefeld 2013), Aufsätze zu Woody Allens *Blue Jasmine*, Siri Hustvedts *The Blazing World* und zeitgenössischer amerikanischer Literatur. Arbeit an einer Herausgeberschaft zu *Madness in the Woods. The Ecological Uncanny in Literature and Film* sowie an der Monographie *Green Nostalgia Neurosis. Ecopathology in American Fiction*.

**Adina Sorian** ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Englische Literaturwissenschaft der Universität Augsburg. Sie studierte Englische Literaturwissenschaft, Neuere Deutsche Literaturwissenschaft und Amerikanistik an der Universität Augsburg, der Universität Wien und der Queen Mary University of London (Modern Languages und Film). Besondere Schwerpunkte ihrer Forschung: Literatur des 21. Jahrhunderts, Psychoanalyse, Literaturtheorie und Film. Derzeit Arbeit an einer Dissertation über das Lacansche Reale in zeitgenössischer Literatur und Film an der Universität Augsburg. Titel der Arbeit: *Reading the Real. Toward a Reevaluation of La-*

*canian Theory in the Study of Fiction and Film*. Neben Zeitschriftenartikeln und Fachbeiträgen in Tagungsbänden in den Bereichen zeitgenössische englische Prosaliteratur und Drama publizierte sie Beiträge zu Wim Wenders für das Filmmuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf.