

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 51 (2009)
Heft: 297

Artikel: Verfilzungen : zu Fur von Steven Shainberg
Autor: Binotto, Johannes
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-864008>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.01.2026

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



VERFÜLLUNGEN

zu FUR von Steven Shainberg

«Hunchback, slaughter house, albinos ...» sehen wir die amerikanische Fotografin Diane Arbus in einem schaukelnden Bus in ihr Notizbuch eintragen, als wär's eine Einkaufsliste, ein makabrer Aufgabenkatalog für die Zukunft. Es ist das Jahr 1958. Als sie aussteigt und an das schmiedeiserne Tor einer Nudisten-Kolonie tritt, mäht ein hagerer nackter Mann den Rasen.

Man ahnt sie bereits, die Bilder, für die Diane Arbus berühmt werden sollte – Bilder, welche unsere Auffassung davon, was Fotografie kann und darf, was schön und was hässlich ist, für immer durcheinander gebracht haben. Doch was brachte

die damals fünfunddreissigjährige Frau, Tochter eines Pelzhändlers, Gattin eines Werbefotografen und zweifache Mutter, dazu, plötzlich aus all der Biederkeit auszubrechen, in der sie aufwuchs und lebte? Im Buch «Das Leben der Diane Arbus» von Patricia Bosworth findet sich dazu keine Erklärung. Jener kurze Zeitraum, in dem sich Arbus von der Hausfrau und Assistentin ihres Mannes zur souveränen Künstlerin transformiert hat, wird von der Biographin stillschweigend übersprungen. «What happened here?», so hatte der Filmemacher Steven Shainberg schon vor Jahren in seinem Exemplar des Buches jene Leerstelle markiert. Mit FUR, der mit

der eingangs beschriebenen Sequenz beginnt, gibt er auf diese Frage nun eine ganz eigene und eigenwillige Antwort. Er beschreibt eine Metamorphose und stützt sich dabei auf lauter biografische Details. Doch die Geschichte, die er aus lauter realen Versatzstücken zusammenknüpft, ist offensichtlich eine reine Erfindung. «Ich finde, es bringt nichts, sich an die Tatsachen zu halten», erklärte Shainberg in einem Interview. «Ich glaube nicht, dass diese etwas offenbaren. Sie erzählen, was man schon weiss. Ich hingegen wollte einen Film machen, der mir etwas über jemanden erzählt, was ich noch nicht wusste, ein Rätsel.»



1 LA BELLE ET LA BÊTE, Regie: Jean Cocteau; 2 Nicole Kidman als Diane Arbus in FUR; 3 Robert Downey jr. und Nicole Kidman in FUR

Doch das Rätsel, welches der Filmemacher seinem Publikum aufgegeben hat, will offenbar niemand lösen. Von der amerikanischen Kritik wurde *FUR* verrissen, und das US-Publikum hat ihn trotz Starbesetzung mit *Nicole Kidman* und *Robert Downey jr.* ignoriert. Im deutschsprachigen Raum kam er gar nicht erst in die Kinos, sondern wurde Ende letzten Jahres stillschweigend fürs Heimkino verramscht. Der Film droht, ungesehen zu bleiben, weil offenbar niemand recht weiss, was mit ihm anzufangen ist. Tatsächlich verunmöglicht dieses «imaginary portrait of Diane Arbus» – so der Untertitel des Films – jede eindeutige Zuordnung zu einem Genre. Mehr Märchen als Biopic und doch für ein Märchen zu nah an den Fakten ist der Film ein kurioser Zwitter, ein Zwischenwesen wie die New Yorker Stadt-Originele, welche Diane Arbus mit Vorliebe porträtierte.

Dabei ist die Textur des Films – wie es sein Titel schon betont – jene des Fells, in dem sich Fakten und Fiktionen verfilzen. Mit dem Fell sind die Pelzmäntel, die der Vater von Diane Arbus hergestellt hat, ebenso gemeint wie die restlos behaarte Haut jenes imaginären Geliebten, den ihr der Film andichtet. Aber möglicherweise auch jene aus Pelzstücken selber zusammengeknähte Decke, die Diane einer ihrer Töchter zu Weihnachten geschenkt hat und die sie in einem Brief so beschreibt: «It is a multifold patchwork of every sort of fur, replete with little fox's heads nestled among persian lamb and otter, badger, opossum mink fitch ermine seal caracul wolf civet cat ocelot raccoon, swirling, curling twining altogether. (...) I have never done anything quite so well.»

Wie Diane Arbus diese wunderbare Decke genäht hat, so näht auch Shainbergs Film die verschiedensten Elemente, Erfindungen und Tatsachen, Menschen aus verschiedenen Zeiten und Welten zu einem Patchwork voller Falten zusammen. Als wollte man mit den Augen durch ein weiches Fell streichen, so schraubt sich die Kamera während des Vorspanns in ein Knäuel aus Haaren – es ist ein Sinnbild für all die Themen, die in diesem Film unentwirrbar miteinander verschlungen sind.

Dabei versucht *FUR* sich nicht allein der komplexen Beziehung von Diane Arbus zum fotografischen Handwerk und zu ihren Sujets anzunähern. Zugleich bringt er – wenn auch weniger offensichtlich – ein weiteres komplexes Beziehungsnetz ins Spiel, jenes zwischen Film und Fotografie, zwischen der Kinogeschichte und den Sujets, welche Diane Arbus besonders interessiert haben. Wie wohl alle grossen Filme kann auch *FUR* nicht anders, als zugleich sich selbst, das eigene Medium,

die eigene Technik mit zu reflektieren. Dies umso mehr, als sein Thema das Fotografieren ist, sitzt doch in den technischen Eingeweiden des Films immer schon die Fotografie. Wer also die Fotografie im Kino thematisiert, kann gar nicht anders, als dabei auch eine Vivisektion des filmischen Mediums zu betreiben.

«Indem sie Distanz und eine andere Zeit schafft, erlaubt mir die Fotografie im Kino zu denken. Sie erlaubt mir, sowohl den Film zu denken, wie die Tatsache zu denken, im Kino zu sein», schreibt Raymond Bellour in seinem Aufsatz «Le spectateur pensif». Taucht in der unablässigen Bewegtheit des Films eine starre Fotografie auf, so bildet sie eine Insel, ein Loch im Fluss des Films, durch das man aus diesem hinausfällt. Doch fällt der Betrachter dabei unweigerlich auf das filmische Medium zurück. Denn die starre Fotografie zeigt ja nur, woraus die Illusion des bewegten Bildes in Wahrheit besteht: aus lauter regungslosen Einzelbildern. Eine Fotografie im Film bringt darum gleichsam die Technik des Kinos auf die Leinwand und hält einen zum Nachdenken an. Nachdenken etwa über die Mechanik des Projektors, welche den Einzelbildern erst das Tanzen beibringt; über die Blende, welche das Bild stroboskopisch zerhackt und so der Bewegung erst Konsistenz gibt. Eine bemerkenswerte Paradoxie: Damit die starren Abbildungen des bewegten Lebens selbst wieder zu laufen anfangen, muss man nicht Technik abziehen, sondern hinzufügen. Der Eindruck der Unmittelbarkeit entsteht erst, wenn man zusätzliche Mittel, zusätzliche Medien und Apparaturen zwischen Gegenstand und Betrachter schaltet. Dieser Zusammenhang alleine entlarvt schon die klassische Unterscheidung von illusionistischem und realistischem Film als Irrtum. Für den Film steht die tricksende Technik niemals im Gegensatz zum realistischen Eindruck, sondern dieser entsteht erst durch jene.

Auch die Bilder von Diane Arbus zeugen von einer solchen Paradoxie. Von einer leicht handhabbaren Nikon-Kamera steigt sie zu Beginn der Sechziger auf eine umständliche Rolleiflex um. Diese Kamera erlaubt keine Schnappschüsse, kein unbemerktes Fotografieren mehr. Stattdessen muss die Kamera vor dem Bauch fixiert werden, während der Künstler auf sie herunterschaut. Wer mit einer solchen Kamera fotografiert, kann sich nicht verstecken, kann nicht heimlich Bilder stehlen. Die hastigen «images à la sauvette» eines Henri Cartier-Bresson oder die mit versteckter Kamera geschossenen Porträts von U-Bahn-Passagieren eines Walker Evans sind mit diesem Apparat nicht möglich. Wer von Diane Arbus fotografiert wurde, war

sich dessen bewusst, hatte Zeit, sich in Pose zu werfen. Das belichtete Negativ ist dabei nur der letzte Schritt in einer Beziehung, die vorher zwischen Fotograf und Sujet hatte aufgebaut werden müssen. Es ist diese Beziehung, welche die Fotografien von Diane Arbus so direkt und intim macht – eine Direktheit und Intimität, welche der umständliche Fotoapparat, der zwischen Künstler und seinem Gegenüber steht, nicht stört, sondern im Gegenteil geradezu erzwingt.

Konsequent also – sowohl im Bezug auf die Filmtechnik als auch auf die Fotografien von Diane Arbus –, dass Steven Shainberg sein imaginäres Porträt mit sorgfältig stilisierten, mit hoch technischen Bildern erzählt. Eine Stilisierung indes, die von ganz anderer Natur ist, als jene auf Diane Arbus' Bildern. In satten, malerischen Farben strahlen die Filmsets von Designerin *Amy Danger*, wo doch Arbus eine Meisterin des scharfen Schwarzweiss war, und die Kamera von *Bill Pope* schlingert um die Figuren, während diese bei Arbus in statischen Posen verharren. So verfilzen sich die Filmsequenzen mit den Fotografien von Diane Arbus, die der Zuschauer in seinem Bildgedächtnis gespeichert hat. Dies umso besser, je klarer die Distanz zwischen beidem ist. Das Filmbild kommt den Fotografien und der Fotografin nahe, gerade weil es diese nie zu imitieren versucht.

Die Verfilzung der Gegensätze, wie sie sich in den Fotografien von Diane Arbus, aber auch in Shainbergs Annäherung an diese Fotografien zeigt, ist das Wesensmerkmal des Unheimlichen. Denn das Unheimliche ist – wie Sigmund Freud in seinem gleichnamigen Aufsatz ausgeführt hat – nicht einfach das Gegenteil vom Bekannten und Altvertrauten. Unheimlich ist vielmehr jener Moment, wo das Bekannte einem fremd und umgekehrt das Fremde vertraut wird. «Unheimlich ist irgendwie eine Art von heimlich», schreibt Freud. Und erst in diesem Verwischen der Gegensätze liegt das Beunruhigende des Unheimlichen. Die «singular characters», wie Arbus sie nannte, die man auf ihren Bildern sieht, sind unheimlich eben nicht in dem Sinne, dass sie einen eindeutig abstossen würden. Vielmehr sind sie Märchengestalten, die einen schockieren und zugleich von Kindheit an vertraut zu sein scheinen, sind mythische Wesen und doch real.

Würden die Fotografien von Diane Arbus die körperliche Deformation und das Abnorme als blosses Monstrosität zeigen, wäre es verwerflich. Und doch ist das Gegenteil, die Verharmlosung und Ablenkung vom Äusseren, ebenso eine Falle. Denn es geht auf diesen Bildern nicht darum, das irritierende Aussehen zugunsten einer angeblich authen-



1 Stephen «Lionel» Bibrowski; 2 «The King and Queen of a Senior Citizen's Dance», Diane Arbus N.Y.C. 1970; 3 *FREAKS*, Regie: Todd Browning; 4 «Masked man at a ball», Diane Arbus, N.Y.C. 1967; 5 Nicole Kidman und Ty Burrell in *FUR*



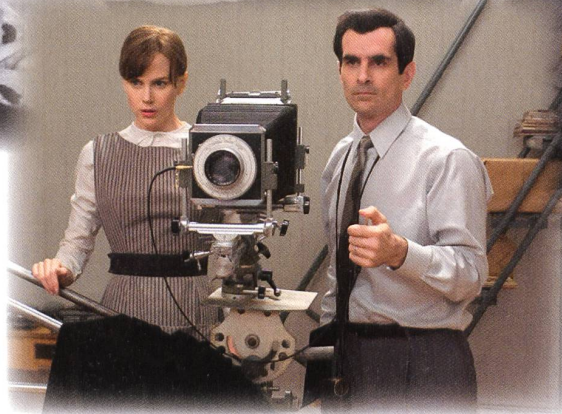
1



2



4

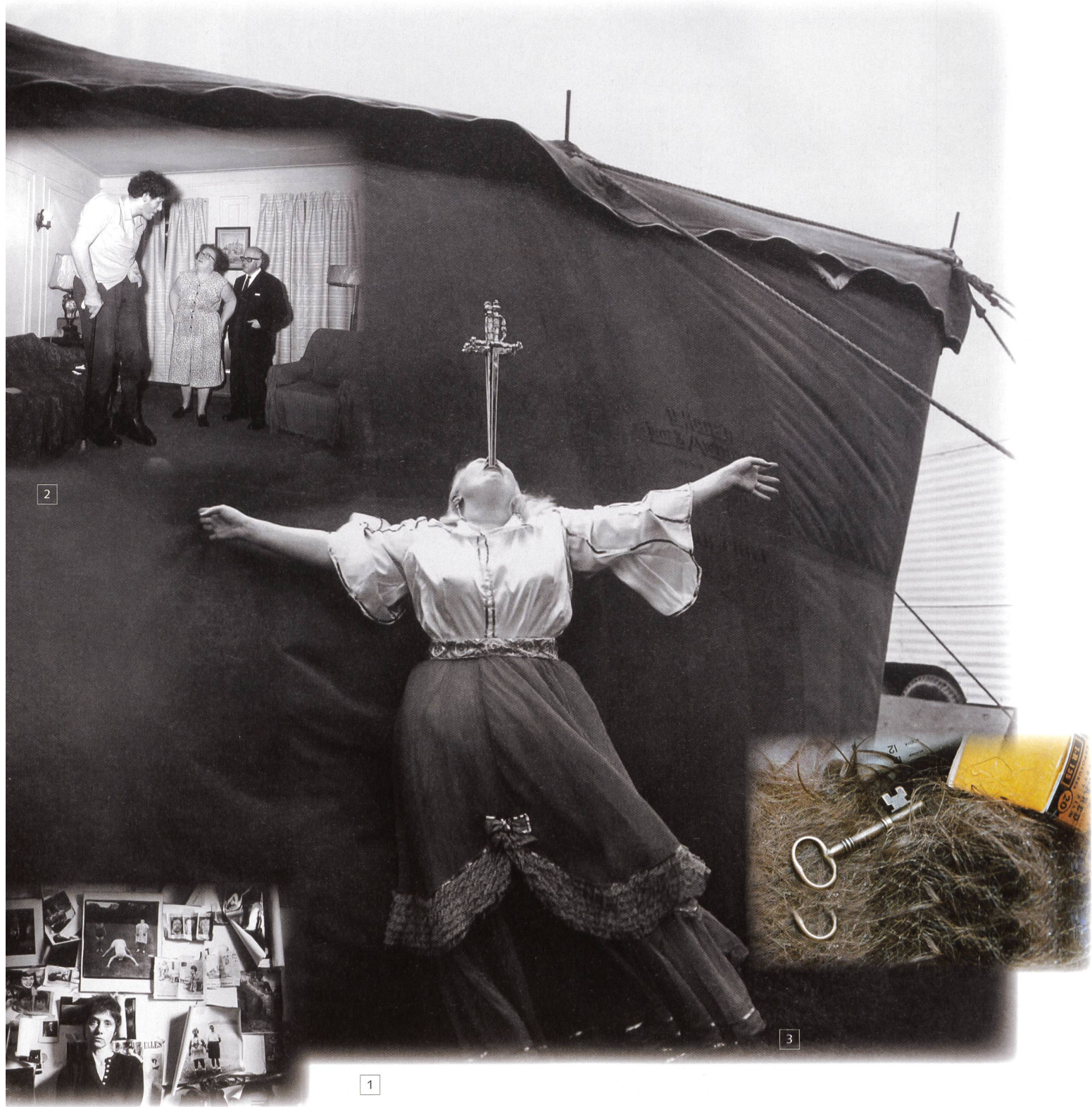


5



3





4



tischeren Innerlichkeit zu negieren, sondern vielmehr darum, sich die Faszination am Ungewöhnlichen einzugestehen. Eine Faszination, die nicht nur die Fotografin ihren Sujets entgegenbrachte, sondern die von den Fotografierten selbst bewusst angestachelt und auch genossen wurde. Der Schausteller mit Nadeln im Gesicht, der Riese zu Besuch bei seinen Eltern, der sich verdrehende «Backwards Man» in seinem Hotelzimmer, die schwertschluckende Albinofrau oder der nackte Mann, der als Frau posiert – sie nennen sich selbst voller Stolz «Freaks» und scheuen sich nicht, ihr frappierendes Äusseres mit übertriebenen Posen noch zu unterstreichen. Dabei muss man wissen, dass es vielen Freaks durch die ausbeuterische Zurschaustellung des eigenen Körpers erst möglich wurde, sich gegen Ausbeutung zu schützen und ein selbstständiges Leben als mitunter gut bezahlte Artisten zu führen. So wie für das Starlet das schöne Gesicht, so ist auch für den Freak sein Körper das ganze Kapital, auf den er dann auch entsprechend stolz ist. Darin liegt der hohe Anspruch von Diane Arbus' Bildern: Sie zeigt die Freaks nicht als Menschen wie du und ich, sondern zeigt gerade umgekehrt, wie auch der scheinbar Normalste bei genauerer Betrachtung ein Freak ist.

Diese ambivalente Faszination für die Freaks, der Diane Arbus erlag, ist freilich eine, die auch dem Film seit seinen Anfängen inne wohnt. Schliesslich stammt das Kino selbst aus jenen Varietés, Wanderzirkussen und Sideshows, in denen um die Jahrhundertwende bärtige Frauen, lebende Torsi, Zwerge und Riesen zu bestaunen waren – ja, der Film war anfangs selbst ein solches Fabelwesen, welches das Publikum verwunderte und erschreckte. Auch das steckt in Sergej Eisensteins Diktum von der «Montage der Attraktionen»: das Kino als Freakshow. Diese enge Verbindung wurde spätestens mit Tod Brownings *FREAKS* von 1932 offensichtlich gemacht. Browning versuchte mit diesem Film, seinen Kassenschlager *DRACULA* noch zu überbieten, und besann sich dafür ausgerechnet auf die Anfänge des Kinos und seine eigenen: Browning hatte früher selbst als Dschungel-Wilder in einer Sideshow gearbeitet, und ein umherziehender Wanderzirkus sollte nun Schauplatz einer melodramatischen Horrorgeschichte werden. Was seinen Film bis heute so skandalös macht, ist seine eigentümliche Mischung aus Respekt und Sensationslust. Voller Zuneigung und Bewunderung präsentiert Browning Darsteller wie den kleinsten Harry Earles, den ohne Gliedmassen geborenen Prinz Randian oder die siamesischen Zwillinge Daisy und Violet Hilton. Und zugleich leugnet er nie die voyeuristische Lust an deren Anblick.

Ähnlich schillernd bringen die Fotografien von Diane Arbus ihren Betrachter bis heute in ein Dilemma, indem sie dessen Sensationslust ansprechen und zugleich diese ganz anderen Körper als uns allen verwandte zeigen. Unheimlich sind diese Bilder darin, dass sie unsere Lust am Abnormen aufdecken, der wir uns sonst nur heimlich hingeben. Aber auch darin, dass sie das vormals Unvertraute und Abstossende allmählich heimelig machen.

Sinnigerweise wird auch in *FUR* das erwachende Interesse von Diane Arbus fürs Bizarre in der Figur eines klassischen Freaks verkörpert. Ihr Nachbar, der direkt unter dem Dach ihres Apartementhauses wohnende Lionel Sweeney, in den sich Diane Arbus im Film verliebt, ist am ganzen Körper dicht behaart – ein Löwenmensch. Dieser Lionel ist – erschreckend und erotisch zugleich – natürlich ein Nachkomme des verführerischen Ungeheuers aus Jean Cocteaus *LA BELLE ET LA BÊTE*. Kindliche Gläubigkeit erbittet Cocteau im Vorspann seines Kino-Märchens. Und auch die Personen in *FUR*, wie auch der Film selbst, begegnet diesem mythischen Wesen mit einer kindlichen Unverfrorenheit. In einer der schönsten Sequenzen des Films sieht man die Töchter von Diane Arbus vor Lionel, der sie erschreckt hat, kreischend fliehen. Doch unmittelbar darauf spielen sie mit dem pelzigen Nachbarn. Lionel ist für sie ein Ungeheuer, und trotzdem scheuen sie sich nicht vor dessen Nähe – die Widersprüchlichkeit des Unheimlichen auszuhalten ist für sie kein Problem. Vielmehr ist es das, was sie auch aus den Märchen kennen: dass man ein Monster zugleich fürchten und lieben kann. Mit dieser kindlichen Empfänglichkeit fürs Unheimliche hat auch Diane Arbus ihre Kamera bedient.

Aber auch noch mit Lionel, seiner offenkundigsten Erfindung, vermischt sich in Shainbergs Film das Märchenhafte unheimlich mit der Realität. Denn so, wie die Menschen auf Diane Arbus' Bildern zwar als mythische Un-Wesen auftreten, ihre reale Existenz aber durch diese Fotografien zugleich beglaubigt ist, so hat es auch den imaginären Lionel tatsächlich gegeben: Stephen Bibrowski, genannt Lionel, geboren in der Nähe von Warschau und seit seiner Geburt an Hypertrichose leidend, trat um die Jahrhundertwende in verschiedenen Sideshows als menschlicher Löwe auf. Mit dem Zirkus Barnum & Bailey kam er schliesslich auch nach Amerika. Und wie sein filmischer Wiedergänger soll auch er nicht nur durch sein tierähnliches Äusseres, sondern auch durch seine perfekten Manieren, seine Bildung und Sprachkenntnisse aufgefallen sein. Tatsächlich begegnet sind sich Diane Arbus und Stephen «Lionel» Bibrowski niemals.

Und ob sie, die in ihren Notizbüchern immer Abbildungen von absonderlichen Menschen gesammelt hatte, jemals eine Fotografie von ihm gesehen hat, ist zweifelhaft. Dass der Film sie aufeinander treffen lässt, ist zwar faktisch falsch, aber mit dieser erfundenen Romanze sagt Shainberg doch die Wahrheit über Diane Arbus und ihre künstlerische Entwicklung.

Natürlich gab es reale Menschen, welche die Metamorphose von Diane Arbus unterstützt und begleitet haben, etwa ihr Freund und Mentor Marvin Israel oder ihre Lehrerin Lisette Model. Und doch können diese Einflüsse von aussen niemals als Erklärung genügen. Es fehlt die Begegnung mit den Ausgeburten der eigenen Phantasie.

Lionel und die Freaks auf den Bildern von Diane Arbus sind beides – Menschen, denen Diane Arbus begegnet ist und die zugleich nur ihren Träumen entsprungen sind, Märchengestalten und doch real, mythische Wesen in der unmittelbaren Nachbarschaft, die Menschen vor dem Objektiv und zugleich Künstlerin selbst hinter dem Fotoapparat.

Von der Fotografie schreibt Roland Barthes, sie sei «weder Bild noch Wirklichkeit, ein wahrhaft neues Wesen: etwas Wirkliches, das man nicht mehr berühren kann.» Diese rätselhaften Wesen zwischen Bild und Wirklichkeit hat Diane Arbus fotografiert, und Steven Shainberg hat sie gefilmt.

Im Film schwimmt der sterbenskranke Lionel hinaus auf den Ozean. Wo sich dieses Bild mit der Wirklichkeit von Diane Arbus' Leben trifft, weiss nur, wer in ihren Briefen liest: Aus der Zeit ihrer grossen Metamorphose Ende der fünfziger Jahre stammen folgende Zeilen: «Es ist fast, als müsste alles zur gleichen Zeit geschehen. Aber ich sehe nun, wie es zu schaffen ist. (...) es ist, als wäre man im Ozean, wenn die Wellen einem so viel Kraft geben, dass man nach Europa schwimmen könnte ... Ich fühle mich so voll von Versprechungen, wie so oft, das Gefühl immer erst am Anfang zu sein.»

Johannes Binotto

R: Steven Shainberg; B: Erin Cressida Wilson; inspiriert von der Biographie «Diane Arbus» von Patricia Bosworth; K: Bill Pope; S: Kristina Boden, Keiko Deguchi; A: Amy Danger; Ko: Mark Bridges; M: Carter Burwell. D (R): Nicole Kidman (Diane Arbus), Robert Downey jr. (Lionel Sweeney), Ty Burrell (Allan Arbus), Harris Yulin (David Nemerov), Jane Alexander (Getrude Nemerov), Emmy Clarke (Grace Arbus), Genevieve McCarthy (Sophie Arbus). P: Edward R. Pressman Film, River Road Entertainment, Iron Films, Vox 3 Films, Furthefilm. USA 2006. 111.85; 122 Min. DVD-V: Warner Home Video

Diane Arbus. *Revelations / Offenbarungen*. Englische Originalausgabe. Mit Texten von Doon Arbus, Sandra Philliös, Elisabeth Sussmann, Neil Selkirk und Jeff L. Rosenheim. München, Schirmer/Mosel, 2003



1 «Albino sword swallower at a carnival», Diane Arbus, Md. 1970; 2 «A Jewish giant at home with his parents in the Bronx», Diane Arbus, N. Y. 1970; 3 Nicole Kidman und Robert Downey jr. in *FUR*; 4 Diane Arbus vor ihrer Collage-Wand in ihrem Westbeth Apartment (Foto: Saul Leiter)

