Nachtrag zur Diskussion um Fellinis "8½"

Autor(en): **[s.n.]**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **24 (1964)**

Heft 2

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-964631

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Nachtrag zur Diskussion um Fellinis «8½»

Der jetzt 44jährige Fellini ist mit «La dolce vita» (1959) zu jenen Künstlern gestoßen, deren Werke sofort nach Erscheinen die Weltöffentlichkeit beschäftigen. Konnte bei diesem Werk über moderne Lebensdekadenz eine oberflächliche Kritik vor dem Publikum noch halbwegs bestehen, mit aufbauschenden Drum- und Drangeschichten, so zwang «8½», nachdem mit der Uraufführung die sensationsgierigen Vormeldungen ihr Ende gefunden hatten, zu seriöserer Betrachtung. Es konnte hier offensichtlich nicht mehr die Rede sein von Publikumsspekulation mit gewagter Darstellung morbiden Lebensbetriebes, dafür erschien die komplizierte, drei verschiedene Ebenen ineinander projizierende Gestaltung als zu geistig akzentuiert. Anderseits war gerade dies dem filmungewohnten Zuschauer ein Hindernis für das tiefere Verständnis des Werkes. Noch einmal erlebte man, wie zum Beispiel Akademiker mit einer nur logisch-konzeptuellen Aufnahmefähigkeit hilflos waren, wenn es um die adäquate Erfassung des Gehaltes dieses Werkes ging. Man sah des ratlosen Kopfschüttelns viel — auf seiten jener, die kraft ihrer Bildung berufen wären, in solchen Fällen klärend in das Gespräch einzugreifen. Und vom Nichterfassen des Gegenstandes bis zur Ablehnung des Films war, wie oft, nur ein kleiner Schritt. Etwas ähnliches zeigte sich auch in manchen Pressekritiken. Man sprach von einem verworrenen, zusammenhanglosen Werk und übersah dabei, daß ein kaleidoskopischer Stil (der hier eben adäquater Ausdruck eines inneren Ringens ist) durchaus zusammengehen kann mit einer klaren Grundsubstanz, der Offenbarung, in unserem Falle, des inneren Ringens des Künstlers, der an einer entscheidenden Stelle seines Weges angelangt ist. Es mag im Blick auf die unklare Situation in der Beurteilung Fellinis nicht überflüssig sein, eine methodische und eine inhaltliche Bemerkung nachzuholen.

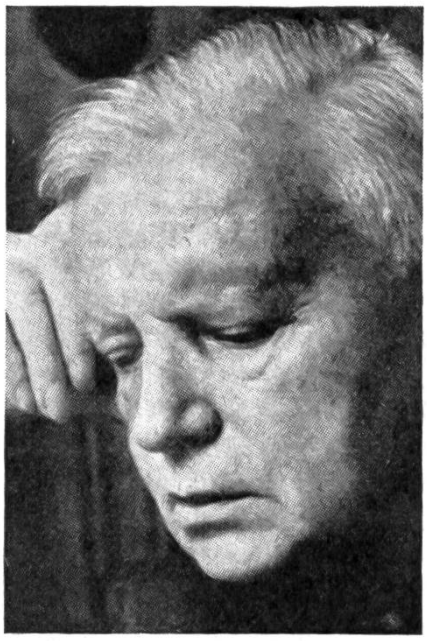
Methodisch: Um ein solches Werk richtig würdigen zu können, wird, nebst einer umfassenden Kenntnis des bisherigen Schaffens von Federico Fellini, eine entwickelte geistig-künstlerische Intuition nötig sein. Die Kritik hat dann, darauf aufbauend, in die «Anstrengung des Begriffes» einzumünden und zu Formulierungen zu kommen, die ein klares Urteil beinhalten. Im Falle von «8½» blieb man oft bei der Etikettierung mit Begriffen aus der Psychologie stehen und vergaß, daß diese allenfalls einen methodischen Zugang zum Verständnis eröffnen können, daß sie aber inhaltlich noch wenig aussagen. Man macht es sich viel zu leicht, dabei Fellini selbst zu zitieren. Ganz allgemein können die Erklärungen eines Künstlers nie die entscheidende Quelle der Kritik sein. Etwas anderes ist es, aus künstlerischer Empfindung und Schau ein Werk zu schaffen, etwas anderes, als Kritiker dieses Werk in seinen vielfältigen Bezügen sehen und verstehen zu lernen. Die Journalistin Oriana Fallaci mag allenfalls mit Recht von einem Aspekt in «8½» reden, der an Proust gemahnt — Fellini selbst gesteht mit entwaffnender Offenheit, daß er diesen Mann nicht kennt, wie er übrigens seinen allgemeinen Mangel an Belesenheit

nicht verhehlt und auch zugibt, daß er kaum Filme anderer Regisseure anschaut. Wir verlangen dies alles nicht von ihm, aber man nehme ihn dann auch nicht als Orakel für die Interpretation seiner eigenen Werke. Bei einem Manne, der so umstritten ist wie Fellini, ist übrigens noch besondere Vorsicht am Platze, weiß man doch, wie sehr er von allen Seiten ständig bedrängt wird, Erklärungen abzugeben. Als ob er in einer Drehpause, erschöpft auf einer Couch liegend, ewige Wahrheiten zu formulieren hätte. Man müßte mindestens unterscheiden, ob er in einer Augenblicksreaktion redet — um nur grad den Vertretern von Presse, Fernsehen und Radio seinen, kommerziell bedingten, Tribut zu zollen — oder ob er sich wirklich seriös zu seinen Werken äußern will, was er auch schon getan hat. In keinem Falle dürfen seine Bemerkungen, so erwägenswert sie sein mögen, als letztinstanzliche Feststellungen genommen werden. Fellini wäre der erste, sich dagegen zu wehren.
Zum Inhalt der Fellinischen Welt kann die Frage gestellt werden: Ist Fellini noch in irgendeinem Sinne Neorealist? Besser: Wie kann und muß die — evident vorhandene — Entwicklung Fellinis verstanden werden? Spätestens seit «La Strada» (1954) gilt der Schüler und Freund Rossellinis manchen ernsthaften Kritikern, unter denen der Hauptpromotor des Neorealismus, Cesare Zavattini, hervorragt, nicht mehr als Vertreter des Neorealismus. Man bezichtigt Fellini, zusammen mit anderen, des Verrates an den Grundintentionen dieser Schaffensbewegung, die für das Nachkriegs-Italien und für die Geschichte des Films so entscheidende Bedeutung bekommen hat. Dabei wird oft übersehen, daß der Neorealismus seinen Anliegen und seiner Ausdruckskraft nach zeitverhaftet war (wie jede Kunstrichtung) und also mit den sich wandelnden Verhältnissen selber eine Wandlung durchzumachen hatte. Um ein äußeres Merkmal zu erwähnen: Wenn Rossellini unmittelbar nach dem Kriege keine genügende technische Ausrüstung zur Verfügung stand und er unter anderem auch deshalb zum Stil von «Roma, città aperta» kam, konnte wohl, nachdem sich die materiellen Produktionsverhältnisse gewandelt hatten, ein Regisseur nicht mehr dauernd auf die notbedingte Einschränkung der Mittel festgelegt werden. Entscheidend war nun aber, daß sich die geistige Situation zu wandeln begann. Das in der ungeheuren Belastung des Krieges und der faschistisch-nazistischen Beherrschung geschmiedete nationale Solidaritätsgefühl verlor seine euphorische Einheit. Die Don Camillos und Peppones vertrugen sich bald nicht mehr miteinander. Und in der Folge des Wiederaufbaues trat die Teilung von reich und arm wieder stärker hervor, es gab bald die Schicht der Neureichen, und Skandale und Prozesse offenbarten, daß, ähnlich wie in andern Ländern, neue Pontinische Sümpfe der Unmoral entstehen konnten. In der so gewandelten Situation mußte ein Fellini, gerade kraft des neorealistischen Hauptprinzips einer engagierten Lebensbeobachtung, zu neuen Themen und zu einem differenzierteren Stil gelangen. Darüber hinaus leitete ihn sein metaphysisches Gespür an, außer den sozialen Lebensbezügen die Tiefendimension der individuellen Existenz auszuloten. Die Bejahung solcher Dimensionen, als deren letzter Horizont das Mysterium Gottes ahnbar wurde, mag der wirkliche Grund für manche Gegnerschaft geworden sein.

Umgekehrt haben viele christliche Betrachter eine solche Ausrichtung Fellinis nicht sehen zu können geglaubt. Manche von ihnen stießen sich am «Realismus» (hier volkstümlich genommen) seines Sittengemäldes und weigerten sich, tiefere Strebungen des Autors anzuerkennen. Nun, Fellini ist kein Pfarrer. Er ist nicht einmal ein praktizierender Katholik. Aber eingehende Meditation seiner Werke wird, neben viel Ungeklärtem, unbedingt auf jene Grund-Angst und Grund-Sorge stoßen müssen, mit welcher Fellini das Leben nach seinem Sinn befragt. Noch immer, auch in «8½», scheint er uns zu jenem Bekenntnis zu stehen, das er vor Jahren einmal abgelegt hat: «Ich denke, wir dürfen die Wirklichkeit nicht betrachten wie ein Panorama, das nur eine Oberfläche böte. Diese Landschaft zum Beispiel hat mehrere Tiefenschichten, und die innerste, jene, die nur ein poetischer Stil freilegen kann, ist nicht etwa die unwirklichste. Sie will ich aufzeigen hinter der äußeren Erscheinung der Dinge und Menschen, die man als ‚unwirklich' zu taxieren beliebt. Man nennt das die Lust am Geheimnis. Gerne nehme ich diese Bezeichnung an, wenn ‚mystère' mit einem großen M versehen wird. Wenn Zavattini ‚Geheimnis' sagt, versteht er darunter Poesie als Ersatz für das wirkliche Leben, dessen wahres Gesicht ich angeblich ändere. Für mich hingegen bedeuten ‚Geheimnisse' etwas, was zum Menschlichen gehört, jene großen, irrationalen Linien seines geistigen Lebens, die mit der Vernunft nicht faßbar sind: die Liebe, das Heil, die Erlösung, die Menschwerdung ... Und im Zentrum der verschiedenen Wirklichkeitsschichten befindet sich für mich Gott, der Schlüssel aller Geheimnisse.»

SB

Carl Theodor Dreyer 75jährig



Überragende Künstler haben zu allen Zeiten und in allen Kunstrichtungen ein ähnliches Los geteilt: die meisten wurden in ihrer Zeit in keinem Verhältnis zu ihrem Verdienst gewürdigt, und viele starben verarmt, einsam und abseits, um dann nach dem Motto: «Erst wenn er tot ist, ist er gut» (Kabarettist Georg Kreisler) den obligatorischen Glorienschein posthum zugebilligt zu erhalten. Auch beim dänischen Filmschöpfer Carl Theodor Dreyer sprechen die Umstände ganz für ein solches Schicksal.

Der am 3. Februar 1889 in Kopenhagen geborene Filmschöpfer, früh verwaist und von Adoptiveltern auferzogen, betätigte sich seit seinem 18. Lebensjahr als Angestellter eines Telegraphenamtes, schrieb Theaterkritiken und Flugsport-Reportagen für Provinzblätter, verfaßte unter dem Pseudonym Tommen