

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 42 (2000)
Heft: 225

Artikel: Auf der Suche nach dem totalen Film : ein Nachruf zu Federicos Fellinis achtzigstem Geburtstag
Autor: Redottée, Hartmut W.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-865516>

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: 12.04.2026

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



1

2

1

FELLINI

Auf der Suche nach dem totalen Film

Ein Nachruf zu Federico Fellinis achtzigstem Geburtstag



1

«Wer blos an meiner Pflanze riecht, der kennt sie nicht, und wer sie pflückt, blos, um daran zu lernen, kennt sie auch nicht»

Friedrich Hölderlin
Vorrede zu «Hyperion»



4

Wer in der Begegnung mit einem Kunstwerk bloss das Amüsement sucht, wird es nicht kennenlernen. Und wer es bloss benutzt, es zu interpretieren, um dahinter eine eigentliche Aussage zu finden, lernt es auch nicht kennen. Der eine sieht nur die Oberfläche, der andere missbraucht das Werk, um es für seine Interessen zu funktionalisieren. Das Geheimnis liegt – wie immer – im Sichtbaren. Man muss es nur erkennen können.

Das Sprechen über Kunst

Wer von Kunst als Unterhaltung spricht, darf darunter nicht Ablenkung verstehen. Immerhin steckt in dem Begriff «Unterhaltung» das Wort «Unterhalt», durchaus im Sinn von «Lebens-Unterhalt». Die Beschäftigung mit der Kunst ist nicht Zerstreuung. Sie erfordert Sammlung, Konzentration. Sie ist kein passiver Akt, sondern höchst aktiv. Die Begegnung mit einem Kunstwerk ist immer auch ein Gespräch mit dem Künstler. Denn, wie Federico Fellini sagte: «Ein Künstler



3

Louis Deluc sprach vom Film als «Malerei in Bewegung», Abel Gance nannte den Film die «Musik des Lichts».

spricht immer von sich selbst.» Und man muss seine Sprache erlernen, um ihn zu verstehen.

Merkwürdigerweise erntet man für solche Überlegungen sofort Zustimmung, wenn man über Musik spricht, selbst wenn man über die heute so genannte U-Musik spricht. Sehr oft hört man dann das Bekenntnis: «Von Musik verstehe ich leider nicht viel.» Auch auf dem Gebiet der Malerei scheint es sich inzwischen herumgesprochen zu haben, dass man genauer und mehr sieht, je mehr man von ihr weiss. Allmählich scheinen auch ungeschulte Betrachter gelernt zu haben, dass es nicht genügt, gemalte Gegenstände identifizieren zu können. Schwieriger wird es schon bei der Literatur: Jeder, der lesen kann, wird bestimmte Informationen in einem Text entziffern können und rasch geneigt sein, daraus zu schliessen, dass er den Text «verstanden» hat. «Gefällt» ihm das Mitgeteilte, wird er den Text akzeptieren. Ob er allerdings der ästhetischen Struktur einer Dichtung auch nur ein Stückchen nähergekommen ist, ist damit noch nicht gesagt.

Am schlimmsten steht es um den Film. Ich habe noch nie jemanden getroffen, der bekannte, vom Film nichts zu verstehen. Wohl, dass der Film ihn nicht interessiere. Aber «verstehen»? Bilder kann schliesslich jeder verstehen, solange sie etwas abbilden, das man kennt und also erkennen kann. Und wenn ein Film Kunst ist, dann deshalb, weil das Abgebildete Kunst ist, nicht die Abbildung. Immer noch wird allenfalls das als Kunst angesehen, was *vor* der Kamera geschieht: Das Spiel der Darsteller, das Arrangement der Schauplätze, die literarische Qualität der Dialoge, die «Bedeutung» des Stoffes – kurz, alles das, was man als Inhalt und Inszenierung bezeichnen kann. Die Kamera ist für das Gros des Publikums nur das dokumentarisch registrierende Instrument, das das Inszenierte aufzeichnet. Alles, was in der Kamera, mit der Kamera und im Schneiderraum geschieht, wird vom überwiegenden Teil der Zuschauer nicht zur Kenntnis genommen: weil es ihnen nie vermittelt wurde, weil sie nie gelernt haben, es zu sehen.

Täglich werden scharenweise Tausende von Schülern ins Kino geführt, um ihnen einen Film zu zeigen, dessen Stoff gerade in den Lehrplan passt. Und das von gutwilligen Lehrern, die sich den "Medien" gegenüber aufgeschlossen zeigen wollen. Aber sie hatten selbst nie die Chance zu lernen, was das ist: Film. Also wird frei nach dem Modell des Umgangs mit Prosatexten die Fabel interpretiert und auf ihre "Aussage" hin abgeklopft. Wie formulierte Federico Fellini es so unnachahmlich: «Den Film um jeden Preis in ein verwendbares, programmatisches, einer Idee oder Ideologie "nützliches" System zwingen zu wollen – das ist, wie man es auch nehmen mag, immer eine schdanowistische, demütigende, die Kunst zum Werkzeug herabwürdigende Haltung. Mir scheint, unsere Ausdrucksfähigkeit darf nie auf ein Ziel hin ausgerichtet und gesteuert werden, das ihr zuinnerst fremd ist.»

Die Fabel ist nicht Zweck, sondern Mittel. Wesentlich in der Kunst ist nicht die Aussage. Kunst ist immer zunächst und zuletzt: *Ausdruck*. Der Gehalt liegt in der Gestalt. Um über sie zu sprechen, muss man jedoch die Ausdrucksmittel kennen und benennen können.

Schon in den zehner Jahren begannen etwa in Frankreich und Italien Filmer und Kritiker auf der Suche nach dem "filmischen" Film sich unter theoretischen Aspekten mit der neuen Kunst zu beschäftigen. In Russland setzte nach der Revolution 1918 ein intensives Nachdenken über spezifische Wirkungen und Möglichkeiten des Films ein und ein Experimentieren mit seinen Wirkungsmitteln unter dem Einfluss des Konstruktivismus und unter lebhafter Beteiligung der russischen Formalisten. Man dachte nach über die spezifischen Gestaltungsmittel des Films und benannte sie, um sich über sie verständigen zu können: Einstellungsgrößen, Einstellungsarten, Kamerabewegungen wie Schwenk und Fahrt und die verschiedensten Montageformen, Bezeichnungen, die bis heute gültig sind. Nur: Wer kennt und benutzt sie als Rezipient, um sich mit Gesprächspartnern verständigen zu können? Wo und wann wird ihre Kenntnis vorausgesetzt bei Gesprächen über Filme?

Es ist nur allzu verständlich, dass man auf der Suche nach einer Terminologie, mit der man die Mittel und Möglichkeiten des Films in den Griff kriegen, sie auf den Begriff bringen konnte, auf die traditionellen Künste schaute. Louis Deluc sprach vom Film als «Malerei in Bewegung», Abel Gance nannte den Film die «Musik des Lichts» und in der Montage sah man ein Mittel, den Sequenzen einen bestimmten «Rhythmus» zu verleihen, oder – wie Boris Eichenbaum vorschlug – eine gewisse Rhythmizität. Brauchbare Ansätze lieferte auch die Linguistik. Und als Ende der sechziger und in den siebziger Jahren die Semiotik Gegenstand intensiverer Forschung wurde, wuchs auch das Interesse an einer Poetik des Films, die die "Sprache" des Films, die Spezifik seiner "Bildersprache" untersuchte. Leider wurden die erhellenden Erkenntnisse in den Medien-Nebeln der folgenden Jahre erstickt.

Die einzig angemessene Form, sich einem Kunstwerk zu nähern, seine Struktur zu erkennen, es

sich anzueignen, ohne es zu vergewaltigen, ist die Beschreibung. Doch wie beschreibt man Film-Einstellungen oder gar Sequenzen? «Ein Film lässt sich in Worten nicht beschreiben», sagte Federico Fellini. Er wusste, wovon er sprach! Schon lange, bevor er Filme drehte, hatte er Drehbücher geschrieben. «Es war eine Arbeit, bei der ich litt. Das Wort ist verlockend, aber es vernebelt jenen bestimmten Lebensraum, die ausschließlich visuelle Gegebenheit, die ein Film nun einmal ist.» Es müsste so etwas wie eine "Notenschrift" für filmische Bildfolgen geben! Doch vorerst müssen wir uns mit Anleihen aus der Terminologie der Nachbarkünste des Films begnügen.

Exemplarisch sollen im Folgenden anhand der Filme von Federico Fellini einige Strukturelemente benannt und analysiert werden, die mir charakteristisch für das ästhetische Verfahren Fellinis zu sein scheinen und somit seine spezifische Ausdrucksweise kennzeichnen. Im Zentrum werden die Filme *LA DOLCE VITA* (1959), *OTTO E MEZZO* (1963) und *GIULIETTA DEGLI SPIRITI* (1965) stehen, die sich mir immer als eine Trilogie darstellen und für mich Fellinis absolute Meisterwerke sind.

Ihre erste Gemeinsamkeit ist der fast völlige Verzicht auf eine Fabel, so dass man kaum in die Versuchung kommen kann, ihre Geschichten zu erzählen. Fellinis Produzent Dino de Laurentiis hielt nach der ersten Lektüre des Manuskripts zu *LA DOLCE VITA* den Film für nicht machbar: «Keine Geschichte, kein Held, kein Theatercoup.» Stattdessen nur scheinbar unzusammenhängende Episoden. Fellini sprach von dem Film als einer «Ballade», womit er wohl eher auf die Versform des ursprünglich so genannten Tanzliedes anspielte als auf den epischen Charakter.

Die episodische Struktur ist kennzeichnend für die meisten Filme Fellinis, auch schon für viele Filme, an denen er nur als Mitarbeiter am Drehbuch beteiligt war. Das hängt sicher zum einen mit der Form der Chronik zusammen, die den Tendenzen des Neorealismus immanent war. Hier seien nur drei Titel von Roberto Rossellini genannt, bei denen Fellini als Mitautor zeichnete: *ROMA*, *CITTÀ APERTA*, *PAISÀ* und *FRANCESCO, GIULLARE DI DIO*. Wichtig ist auch, dass Fellini mit achtzehn Jahren als Verfasser von Humoresken für Zeitschriften, als Gagschreiber für den Komiker Macario und vor allem als Karikaturen-Zeichner und Gestalter von Cartoons seine berufliche Laufbahn begann. Nach der Befreiung Roms verdiente er sich seinen Lebensunterhalt in seinem «Funny Face Shop» vor allem mit dem Verkauf von Karikaturen amerikanischer Soldaten, und bis an sein Lebensende begleiteten flüchtig hingekritzelt Skizzen und Portraits, mit denen er seine visuellen Einfälle und Eindrücke fixierte, seine Arbeit an den Filmen. Er spricht von «Krakeleien», die er in der Vorbereitungsphase seiner Filme aufs Papier wirft.

Das poetische Denken

«Bei den kleinen Zeichnungen, die ich vor jedem Film mache, handelt es sich, meine ich, einfach um eine Art und Weise, sich etwas zu notieren, Ideen dingfest zu machen; der eine wirft hastig ein paar



vorhergehende
Seiten:

1

OTTO E MEZZO
(1963)

2

LA DOLCE VITA
(1959)

3

Giulietta Masina
in LA STRADA
(1954)

4

GIULIETTA DEGLI
SPIRITI (1965)

Fellinis kreative Strategie beweist, dass er weniger an Geschichten als an Situationen interessiert war.

Worte, eine Empfindung aufs Papier, und ich zeichne eben, entwerfe die Züge eines Gesichts, Einzelheiten eines Gewands, die Körperhaltungen einer Person, ihren Ausdruck, gewisse anatomische Eigenheiten. Das ist meine Art, mich an den Film, den ich gerade mache, heranzupirschen, dahinterzukommen, was es mit ihm auf sich hat, und ihm verstohlen ins Gesicht zu blicken ... So kommt es, dass der Film in diesen Entwürfen eine Antizipation erfährt und etwas wie ein bruchstückhaftes Spiegelbild erhält.» Und er bezeichnet diese Skizzen im Nachhinein als «kleine Embleme, die auf geheimnisvolle Weise die Intentionen, den Stil des Films wiedergeben, auf den sie bezogen waren.»

Es ist das typische Vorgehen eines Eidetikers, das Fellini hier beschreibt. Der Duden nennt Eidetik die «Fähigkeit, Vorstellungen anschaulich zu empfinden». Und Pierre Bertaux schreibt in seinen Hölderlin-Studien unter der Kapitelüberschrift «Eidetisches, nichtlineares Denken»: «Hölderlin ist kein "Denker" im üblichen Sinn des Wortes, sondern – eben ein Dichter ... Dem linearen oder linearisierten Denken steht das von Hölderlin exemplarisch vertretene "poetische" Denken gegenüber, das ich als eidetisches Denken bezeichnen möchte: das Denken in Bildern ... Wie verbinden sich aber Bilder untereinander? Nicht nach logischen Regeln, sondern nach einer eigenen assoziativen Gesetzmässigkeit, die mit dem "logos" nichts zu tun hat.» In seinen «Anmerkungen zur Antigonä» unterscheidet Hölderlin ausdrücklich zwischen



I VITELLONI
(1953)

dem «logos» und der «poetischen Logik», die anderen, eigenen Regeln folgt. Und Bertaux kommentiert: «Im prosaischen, logos-mässigen Denken ist die normale Konstruktion des Satzes eine subordinierende, "hypotaktische". Diese ist aber bei Hölderlin am wenigsten gebräuchlich. Seine Satzkonstruktion ist "parataktisch"; er stellt die Satzglieder nebeneinander.»

Pasolini hat in seiner Analyse von LA DOLCE VITA 1960 in «Filmcritica» auf die parataktische Struktur des Films hingewiesen.

In der Verslehre bezeichnet man als Parataxe das Prinzip der Nebenordnung im Gegensatz zur hypo-

taktischen Unterordnung einzelner Sätze oder Satzglieder gegenüber benachbarten. Die Parataxe ist eine Reihung, eine Aneinanderreihung verschiedener Elemente, während die Hypotaxe eine gleichsam hierarchische Beziehung zwischen den einzelnen Elementen herstellt.

Auch Theodor W. Adorno untersucht in seinem Essay «Parataxis» die parataktischen Tendenzen in Hölderlins Dichtungen. Und auch er sieht in eben diesem Verfahren der Reihung ein Charakteristikum des poetischen Stils Hölderlins im Gegensatz zur logisch subordinierenden, hypotaktischen Prosa. Der Musikwissenschaftler Adorno nennt «die Verwandlung der Sprache in eine Reihung "musikhafte". Das Gereimte ist als Unverbundenes schroff nicht weniger denn gleitend.»

Eine Untersuchung parataktischer und hypotaktischer Prinzipien in der Filmmontage könnte ein erhellender Beitrag zur «Syntax des Films» sein.

Fellinis kreative Strategie beweist, dass er weniger an Geschichten als an Situationen interessiert war. Modelle für das Prinzip der Reihung, für die Verketzung einzelner Situationen miteinander bietet natürlich seit Homer der Erzähltopos der Reise, wie wir ihn auch aus mittelalterlichen Epen wie «Parsifal» und den Erziehungs- und Bildungsromanen kennen. Schon in einem der frühesten unter Fellinis Regie entstandenen Filme, I VITELLONI, gibt es eigentlich keine Fabel, sondern nur Episoden aus dem alltäglichen Leben von fünf gross, aber nie wirklich erwachsen gewordenen, sich langweilenden Provinzler, den «grossen Kälbern», die durch die Strassen dieser Stadt streunen: Eine Reise ohne Sinn und Ziel. Nur Moraldo, dem Jüngsten, gelingt schliesslich die Flucht aus der Misere.

Doch Vorsicht! Wenn ich von fünf Vitelloni spreche, bin ich schon Fellini in die Falle getappt. Es gibt da noch eine sechste Person, einen Sprecher in der Rolle des «allwissenden Erzählers», einen Kommentator, der die fünf anderen bis in die intimsten Augenblicke begleitet und mit dem «Wir» sich ausdrücklich als Freund und Zugehöriger der Gruppe bekennt: «Das hier ist der Kursaal unserer kleinen Stadt, und was sich hier abspielt, ist das letzte Fest dieser Saison: Die Wahl der "Miss Sirena 1953" ... Alle sind da und natürlich sind auch wir da, die Vitelloni ... Und das ist Fausto, unser Chef und geistiger Führer.» (Ich zitiere nach der deutschen Drehbuch-Ausgabe, die sich geringfügig von der Übersetzung in der deutschen Synchron-Fassung des Films unterscheidet.) Hier spricht Fellini, und auch wieder nicht. Zwar identifiziert er sich mit den Müssiggängern, ist aber nicht mit ihnen identisch! Denn Fellini hat bereits 1938, mit siebzehn Jahren also, Rimini verlassen. Aber er kannte seinen Heimatort und dessen Bewohner. Und so führt er uns eine Reise ganz anderer Art vor: Es ist eine Reise in seine Vergangenheit, eine Reise zu den Ursprüngen. Es ist eine Welt der Erinnerungen und der Träume, der Phantasie und der Imagination. Wir befinden uns im Reich zwischen Dichtung und Wahrheit, nicht zu verwechseln mit plumper Autobiographie. Wie fließend, wie changierend die Übergänge von einem Bereich in den anderen sind, erweist sich

allein schon an den Namen der Vitelloni: Drei von der Gruppe der Fünf – Alberto, Leopoldo und Riccardo – tragen ihre privaten Vornamen. Riccardo Fellini ist obendrein Federicos Bruder. Und das Ambiente des winterlichen, verschlafenen, trüben, so authentisch wirkenden Rimini, Fellinis Geburtsort, ist reine Fiktion: Drehorte waren Ostia, Florenz, Viterbo und Rom, die Innenaufnahmen entstanden in den Studios von Cinecittà.

«In Ostia habe ich *I VITELLONI* gedreht, weil es ein erfundenes Rimini ist: es ist mehr Rimini als das wirkliche Rimini ... Es ist meine Stadt ... Es ist eine Bühnenrekonstruktion der Stadt der Erinnerung.»

Zwei Jahre später, nach *UN'AGENZIA MATRIMONIALE*, Fellinis Beitrag zu dem Episodenfilm *L'AMORE IN CITTÀ*, und *LA STRADA*, entsteht *IL BIDONE*, ein Film, der Motive aus *I VITELLONI* wieder aufgreift. Wieder geht es um eine Gruppe von Männern. Nur sind es diesmal nicht gelangweilte Müssiggänger, sondern Schwindler und Gauner. Allerdings stellt der Singular des Originaltitels – *IL BIDONE* – eine Person, den Augusto, dargestellt von Broderick Crawford, in den Mittelpunkt des Geschehens, während deutsche Übersetzungen die Gruppe stärker betonen: *DIE SCHWINDLER, DIE GAUNER*. Gemeinsam streunen sie umher, um ihre gemeinsam ausgeheckten Betrügereien zu begehen. Franco Fabrizi als Roberto erscheint wie ein direktes Bindeglied zwischen den beiden Filmen, weil er seine Gaunereien mit dem gestohlenen Engel als Fausto in *I VITELLONI* mit anderen Objekten und Taten in *IL BIDONE* fortsetzt.

Andererseits hat Fellini bekannt, dass die Idee zu *IL BIDONE* mit den Autofahrten über Land zu den einzelnen Stationen der betrügerischen Machenschaften durch die Fahrten in *LA STRADA* inspiriert wurde. Hinweise wie diese beweisen, wie stark die Filme Fellinis, wie die jedes Autors, sich zu einem sehr persönlichen Gesamtwerk zusammenschliessen.

Fellini: «Ein Autor macht immer den gleichen Film, und meine Filme lassen sich untereinander verknüpfen.» «Ich kann meine eigenen Filme nicht voneinander unterscheiden. Für mein Gefühl habe ich immer den gleichen Film gedreht.»

Das klassische Tragödienschema schildert uns den Aufstieg und Fall eines "Helden": Etwa Goethes «Torquato Tasso». Oder – in der Bildenden Kunst – den «fruchtbaren Augenblick» eines Einzelschicksals: Caravaggios «Kreuzigung des Petrus». Als Gegenbeispiel dazu denke man an die grossen Epen der Literatur, wie Homers «Odyssee» oder an Piero della Francescas «Kreuzeslegende» in Arezzo.

Für die episodische Struktur bieten sich zwei dramaturgische Grundmuster an, die auch Fellinis Filme kennzeichnen: Entweder werden uns Portraits verschiedener Einzelpersonen vorgestellt, die mehr oder weniger lose miteinander verbunden werden, oder es werden uns Stationen eines Weges, einer Reise vorgeführt. Hier berührt sich Fellinis episodische Struktur mit Brechts Charakterisierung des von ihm

propagierten «epischen Theaters», das im Gegensatz zum «dramatischen Theater» nicht die «Spannung auf den Ausgang», sondern die «Spannung auf den Gang» der Handlung lenkt und in dem «jede Szene für sich» statt «eine Szene für die andere» steht.

Wie ein Programm klingt der Titel des Films, der zum erstenmal ganz rein den Erzähltopos der Reise benutzt: *LA STRADA* – «Die Strasse» –, dieses Lied über einen verhärteten, egozentrischen Wanderschausteller und ein ihn begleitendes, ihm naiv ergebendes, ein von ihm gekauftes, von ihm ausgebeutetes und misshandeltes einfältiges Mädchen, ein Lied, das einzelne Episoden wie Strophen aneinanderreihet. Dieses Prinzip der Reihung wird zum erstenmal ganz konsequent angewandtes, bestimmendes Kompositionsprinzip in *LA DOLCE VITA*.

Die für Fellini charakteristische Arbeitsweise hat auf die ästhetische Gestalt entscheidenden Einfluss. Im Lauf der Zeit ging Fellini mehr und mehr dazu über, seinen Darstellern bei den Dreharbeiten keine Dialoge an die Hand zu geben. «Die Dialoge sind für mich nicht wichtig. Die Funktion des Dialogs ist rein informativ ... Alle meine Filme, auch meine ersten, sind nachträglich synchronisiert worden ... Der Schauspieler spielt so besser, als wenn er sich an einen Text erinnern muss ... Ich lasse die Darsteller manchmal Gebete oder Zahlenreihen hersagen. Ich füge die Dialoge in den Film erst ein, nachdem er bereits gedreht ist.» Diese Methode verhindert natürlich von vornherein ein Sprechen auf "Bedeutung" hin und ein auf Identifikation mit der Rolle und der Situation zielendes Spiel. Umso mehr konnte er sich dann im nächsten Arbeitsschritt der Synchronisation, den Dialogen, der Musik und den Geräuschen mit äusserster Sorgfalt widmen.

Ausserdem belichtete Fellini Unmengen von Filmmaterial, so dass er die Möglichkeit hatte, verschiedenste Varianten seines Films, das heisst unterschiedlichste Filme aus dem Material zu montieren. Der Inhalt konnte sich also bis zur Endmontage jederzeit verändern. Es ist überliefert, dass Fellini für *LA DOLCE VITA* 92000 Meter Material belichtete, von denen 5000 Meter für den dreistündigen Film verwendet wurden, was also einem Drehverhältnis von mehr als 1:18 entspricht. Wieviele verschiedene "LA-DOLCE-VITA-Filme" wären da denkbar! Und das, obwohl ein Treatment und ein ziemlich detailliertes Drehbuch vorlagen!

Eine solche Arbeitsweise setzt eine besonders ausgeprägte Fähigkeit zur Improvisation voraus und die Bereitschaft, in jeder Phase der Arbeit umdenken und sich umstellen zu können. Denn eine vorgedachte, stringente dramaturgische Struktur erfordert, dass jede Einstellung einen logischen zeitlichen und inhalt-



1



3

Welche Vorstellung haben die Interpretationssüchtigen eigentlich von der Phantasie, von der künstlerischen Imagination, von dem den Menschen angeborenen Bedürfnis, ihre Träume und Visionen Realität werden zu lassen.

lichen Anschluss an die vorausgehende und die folgende Einstellung ermöglicht, die Sequenz also auf dem Papier und im Kopf des Filmers so perfekt wie möglich geplant sein muss. Fellinis Verfahren musste einem Aussenstehenden konfus, "verrückt" erscheinen.

Bei Hölderlin wurde die Parataxe als Ausdruck einer "Geisteskrankheit" gedeutet. Ganz so weit ging man bei Fellini nicht. Rossellini sah in *LA DOLCE VITA* "nur" das Werk eines Provinzlers. (Wobei noch zu erörtern wäre, ob dieses Urteil so negativ gemeint war, wie es aufgrund unserer üblichen Besetzung des Begriffs «Provinzler» klingt.)

Bertaux vergleicht «das Aneinanderreihen von Bildern und Rhythmen, den Rhythmus der Vorstellungen» bei Hölderlin, die «bildtragende(n), nebeneinander gestellte(n) Wortgruppen» mit «ohne Mörtel nebeneinander gestellten Steinblöcke(n) einer Zyklopenmauer». Fellini nennt die ersten Ideen zu *OTTO E MEZZO* «erratische Blöcke eines Films». Vittorio Bonicelli ging Fellinis Fragmentierung in *LA DOLCE VITA* noch nicht weit genug. Er nannte den Film «ein Fresco, das nicht genügend Risse habe». Fellini selbst bekannte sich zur fragmentarischen Struktur des Films und beschrieb seine Ausgangsidee: «Ich will eine Statue konstruieren, sie dann mit Hammerschlägen zertrümmern und danach die Stücke zusammensetzen. So sollte es dann aussehen.» Und er fährt fort: «Aber ein wenig aufgrund meiner Natur – ich gewinne die Figuren lieb und ich beschreibe gerne Milieus – und ein wenig, weil das Kino noch an die Erzählformen des neunzehnten Jahrhunderts gebunden ist, nicht von der Abfolge der Erzählung absehen kann, ist der Film nicht ganz hundertprozentig das geworden, was ich ursprünglich aus ihm machen wollte.»

Die Bescheidenheit ehrt Dich, Federico! Aber auch neunzig Prozent sind schon sehr viel, vor allem für eine so aufwendige, immerhin noch kommerzielle Produktion! Wichtig ist sein Bild der zerschlagenen Statue. Es beschreibt sehr plastisch den Mosaik-Charakter seiner Komposition. Einen kleinen Schritt weiter und aus dem Mosaik wäre ein Kaleidoskop-Muster geworden, in dem die Splitter unwillkürlich durcheinanderwirbeln und un gelenkt aufeinander zufallen. Das Zufalls-Prinzip würde herrschen, das angedachte Ziel der totalen Aleatorik wäre erreicht. In *ROMA* wird er diesen Schritt wagen. Wenn er zu Brunello Rondi von den ersten Ideen zu *OTTO E MEZZO* spricht, zitiert er Flaiano, der als Titel «La bella Confusione» vorschlägt, und Fellini selbst nennt den Film «ein mehrdimensionales Portrait eines beliebigen Menschen. Ein phantastisches, verzaubertes Ballett, ein magisches Kaleidoskop».

Vom Unsinn der Interpretation

Tausende von Schülern sind mit Aufsatzthemen à la «Was wollte der Dichter uns mit seinem Stück sagen?» gequält worden. Tausende von Kritikern haben Künstler gefragt, was sie mit ihrem Werk eigentlich aussagen wollten. Tausende von Interviewern und Interpreten haben vor Bildern gestanden, vor Filmen gegessen und sich gefragt, was der Künstler ihnen zei-

gen wollte. Ja, was meinen sie denn mit dem Wort "wollen"? Hat der Künstler gewollt, aber nicht gekonnt? Hat er gar nicht erst gewollt? Oder wollte er uns an der Nase herumführen? Ist ein Gemälde ein Bilderrätsel, das wir lösen müssen, um einen Preis zu gewinnen?

Hat Paulus Potter seinen fast lebensgrossen Stier, jenes Denkmal für ein schlichtes Haustier, das seit dreieinhalb Jahrhunderten uns die Majestät eines Lebewesens vorführt, gemalt, damit wir die Fliegen auf dem Fell des Tieres zählen sollen? Hat Carel Fabritius seinen Stieglitz als Anschauungsmaterial für einen Studenten der Ornithologie gemalt, oder Monet seine Teiche in Giverny angelegt, um Jahrzehnte lang Jahr für Jahr zu illustrieren, wie Seerosen blühen oder Weidenbäume aussehen? Ist Georg Heyms Gedicht «Der Krieg» nur eine etwas exotisch aufbereitete Kriegsberichterstattung? Und was wollte uns Mozart mit einem Klavierkonzert sagen oder Louis Armstrong mit seinem «West End Blues» vom 28. Juni 1928?

Welche Vorstellung haben diese Interpretationssüchtigen eigentlich von der Phantasie, von der künstlerischen Imagination, von dem den Menschen angeborenen Bedürfnis, das nicht Sagbare auszudrücken, ihre Träume und Visionen Realität werden zu lassen, die in ihrem Inneren geborenen Bilder und Klänge zur Welt zu bringen. Von des Künstlers Freude an der Schöpfung.

Diese Interpreten kennen nur ein Mittel der Verständigung: die logische Sprache, die diskursiv und daher benutzbar ist. Sie haben nie erfahren, was Rudolf Arnheim so schön das «anschauliche Denken» nennt. Sie scheinen kaum zu ahnen, dass es auch eine poetische Sprache gibt, die unlogisch, aber erlebbar ist. Fellini machte aus seiner Verachtung für diese Spezies der Kunstdeuter keinen Hehl, von denen «der Zuschauer zu einer Art Ostereiersuche nach Bedeutungen gezwungen (wird), einem Wettlauf, einer atemlosen Jagd auf verborgene oder offen daliegende Symbole, auf – Gott weiss warum – chiffrierte Botschaften, auf den "verhüllten Sinn", den "inneren Gehalt", auf alles, was ihm die Sicht trübt, ihn am heiteren Geniessen hindert und ihn zuguterletzt – berechtigter, nur allzu berechtigter Weise – abstösst, abspenstig macht, vertreibt.»

Diese Bedeutungssucher haben keine Vorstellung von der künstlerischen Inspiration. Sie halten die poetische Sprache für ein Chaos, in das sie Ordnung bringen müssen. Sie scheinen keine Ahnung davon zu haben, wie künstlerische Imagination "funktioniert".

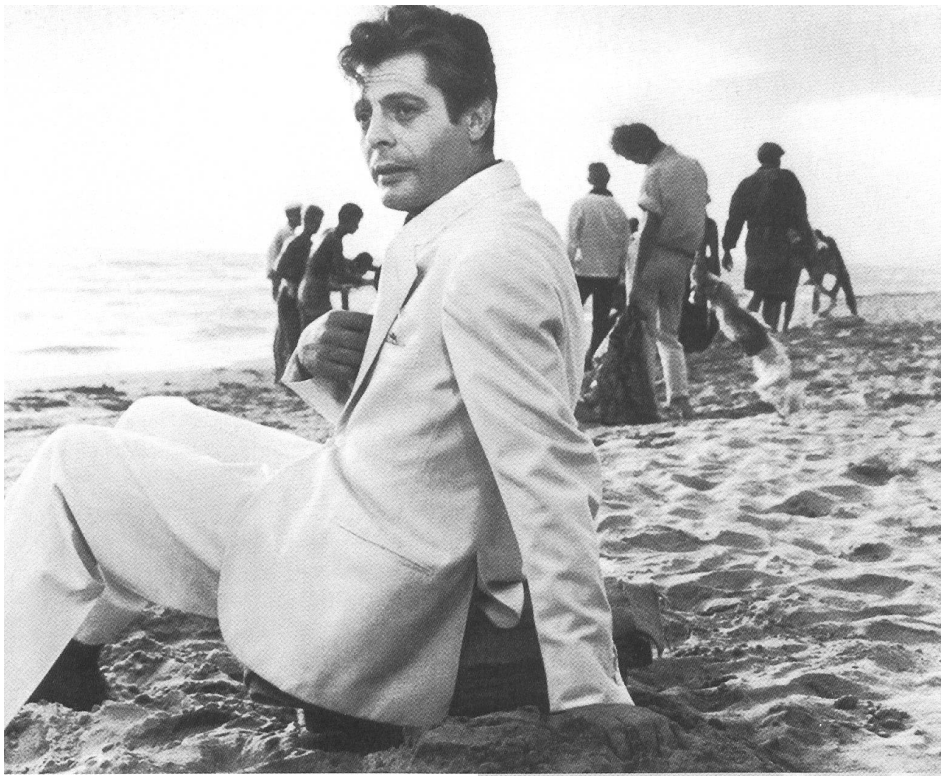
Paul Hindemith hat versucht, das "Wunder" in seinem Text «Musikalische Inspiration» zu beschreiben: «Das Wort "Einfall" ist der vollkommenste Ausdruck für die seltsame Unmittelbarkeit und Unerklärbarkeit, die wir gewöhnlich mit künstlerischen Ideen im allgemeinen und mit musikalischen im besonderen verbinden. Irgend etwas – man weiss nicht, was es ist – fällt in uns hinein – man weiss nicht woher –, dort wächst es – man weiss nicht wie – zu einer klingenden Form – man weiss nicht warum.»

2

1
I VITELLONI
(1953)

2
Anthony Quinn
in LA STRADA
(1954)

3
Giulietta Masina
in LA STRADA
(1954)



Sandra Milo
(Frau im Spiegel)
und Claudia
Cardinale
(im Auto unten
rechts) aus
OTTO E MEZZO
(1963)





DOLCE VITA

TRAUM-FABRIK KINO



Noch etwas ist von entscheidendem Einfluss auf Fellinis Filme: Es ist die «Nummern-Dramaturgie» einer Zirkusvorstellung.

Sehr plastisch hat Mozart den kreativen Prozess beim Entstehen einer Komposition umschrieben: «Das Ding wird im Kopfe wahrlich fast fertig, wenn es auch lang ist, so dass ichs hernach mit einem Blick, gleichsam wie ein schönes Bild oder einen hübschen Menschen, im Geiste übersehe, und es auch gar nicht nacheinander, wie es nachher kommen muss, in der Einbildung höre, sondern wie gleich alles zusammen. Das ist nun ein Schmauss. Alles das Finden und Machen gehet in mir nur, wie in einem schönstarken Traum vor: aber das überhören, so alles zusammen, ist doch das Beste. Was nun so geworden ist, das vergesse ich nicht leicht wieder.»

Fellini formuliert seine Erfahrungen in einem frühen Stadium des Versuchs, seine ersten Vorstellungen schriftlich zu fixieren, so: «Andererseits weiss ich durchaus nicht, ob der Film dem gleichen wird, was ich machen wollte. Noch habe ich ihn in mir verborgen, ich ziehe ihn heimlich in mir auf. – Eine wankelmütige, veränderliche Kreatur. Beim ersten Auftauchen ist sie nebelhaft, vage und unbestimmt. Den Kontakt mit ihr kann man nur auf dem Weg der Phantasie erlangen: es ist ein nächtlicher Kontakt. Er kann freundlich sein und ist es auch. An diesem Punkt ist der Film mit allen Requisiten ausgestattet, er scheint ganz er selber zu sein, in Wahrheit aber ist er nichts. Er ist eine Vision, ein Gefühl: seine Reinheit in diesem Stadium hat etwas Faszinierendes.» Man darf Hindemiths «seltsame Unerklärbarkeit», Mozarts «schönstarken Traum», Fellinis «nächtlichen Kontakt» nicht mit Chaos, mit nebulöser Unklarheit verwechseln. Es sind die Keimzellen der künstlerischen Kreativität. Es ist die geheime Seele jeden Kunstwerkes.

Versuch, Fellini-Filme zu beschreiben

Federico Fellini ist ein bedeutender Manierist des zwanzigsten Jahrhunderts. Zum Verhältnis zwischen Einfall und Berechnung sagte Gustav René Hocke in seiner Arbeit über den Manierismus «Die Welt als Labyrinth»: «Schöpferische manieristische Kunst ist – wie jede bedeutende Kunst – eine Kunst der Inspiration *und* der Ratio, des Gefühls *und* des Intellekts, des Erlebens *und* der Phantasie.» Versuchen wir, ein paar Wege zum «Geheimnis» der Filme Fellinis zu weisen, das Geheimnis zu errahnen, zu erspüren.

Wie – und warum auch? – wollte man den ersten Auftritt, die ersten Szenen Anita Ekbergs in LA DOLCE VITA «interpretieren»? Ein blonder Engel mit wehendem schwarz-weissem Cape, steigt sie die Gangway des Flugzeugs herab, triumphierend den Paparazzi sich stellend. Einige Einstellungen später wird sie im hautengen Gewand, das ein Priesterhabit zitiert, die Treppen in Michelangelos Kuppel des Petersdomes hinaufstürmen, ihre Begleiter atemlos hinter sich lassend, um dann bei Nacht in wallender schwarzer Abendrobe in den zweieinhalbtausend Jahre alten Ruinen der Caracalla-Thermen zu tanzen: eine Göttin der Vitalität, der Lust und der Sinnlichkeit. Auf der Rückfahrt in die Stadt durch die von Zikaden-Zirpen erfüllte Nacht wird sie animalisch einstimmen in das brünstige Heulen eines fernen Hundes, wird sie ein

kleines Kätzchen aufgabeln, um das weiche, warme Fell auf ihrer Haut spüren zu können. Und zum Abschluss dieser Sequenz wird sie in der berühmt gewordenen Szene mit ihrem Begleiter ganz selbstverständlich von der Fontana di Trevi den Gebrauch machen, für den sie von Anbeginn bestimmt war: zu kühlen und zu erfrischen. Bis in der fahlen Morgendämmerung der Strom des Wassers erlischt und die Ernüchterung den Zauber tötet.

Die Fabriken der trügerischen Träume und der glückverheissenden Illusionen und die Katerstimmung des Erwachens im Alltag der Lebenslügen, wenn die Lichter der Varietés, die Scheinwerfer der Zirkuszeltel erloschen sind: Fellini hat das in Bilder gefasst, die sich einbrennen in die Erinnerung, in Szenen, die man schon nach einmaligem Sehen nie mehr vergisst. Leere Plätze am Ende der Nacht, trostlose Ufer, an denen die Gestrandeten herumirren. Ein auf den Sand gespülter Riesenrochen starrt die Teilnehmer am bitter-süssen Leben und uns mit gebrochenen Augen an. Der weisse Scheich, der Traummann aus den Fotoromanen, entlarvt sich als eitler Jammerlappen, und der grosse Zampanò, der kraftstrotzende Angeber, kauert weinend im Seesand, wenn er sich noch Jahre nach seinen Untaten an den von ihm erschlagenen Matto und die unglückliche Gelsomina erinnert.

Nicht einmal die Selbstmorde wollen mehr gelingen. Wenn Wanda nach der desillusionierenden Begegnung mit «ihrem» weissen Scheich in den Tiber springt, landet sie im seichten Uferschlamm. Ironisch leuchtet auf seinem hohen Postament über der Tiberbrücke die angestrahlte Figur eines Schutzengels. Und nach dem «Happy-End» segnet eine der Heiligenfiguren auf Berninis Petersplatz-Arkaden die ganze Familie auf ihrem Weg zur Papst-Audienz.

Cabiria fleht in äusserster Verzweiflung den Mann, den sie für ihren rettenden Schutzengel hielt, an, seinen Mordplan auszuführen, als sie seine Absichten durchschaut. Doch er lässt die um alle ihre Hoffnungen Betrogene allein am Steilufer des Flusses zurück.

Die Überdosis Tabletten, die Emma in LA DOLCE VITA schluckt, scheint eher ein Appell zu sein, um die Aufmerksamkeit des geliebten Marcello zu gewinnen, als ein ernster Suizid-Versuch. Doch Marcellos Reaktion lässt darauf schliessen, dass sie damit eher das Gegenteil erreicht und er sich insgeheim gegen ihre Erpressungsversuche zur Wehr setzt. Nur dem kultivierten, feinsinnigen Intellektuellen Steiner, der sich mit Sanskrit beschäftigt und Orgel spielt, gelingt es, seinen und den Tod seiner Kinder erfolgreich zu inszenieren.

LA DOLCE VITA: Das «süsse» Leben! Der Titel strotzt vor bitterster Ironie! Wir durchleben eine einwöchige Reise in die Nacht: Sieben Tage, die immer kürzer, sieben Nächte, die immer länger werden. Den gemeinsamen Rahmen bildet der Gestus einer Annäherung zu Beginn und eine Entfernung am Schluss des Films. Und doch ist es eine Reise im Kreis, die am Schluss wieder von vorn beginnen könnte.

Der Auftakt: Über einem römischen Viadukt schwebt ein Hubschrauber heran. An ihm hängt eine



1
LA DOLCE VITA
(1959)

2
LA STRADA (1954)

riesige Jesus-Statue, die Arme segnend ausgebreitet. («Christus, der Beschützer der Arbeiter» betitelt ihn Fellini in einem Entwurf zum Film.) Verfolgt wird der Hubschrauber von einem zweiten, von dem aus Marcello, den wir durch den Film begleiten werden, und ein Fotograf namens Papparazzo – dieser Name wurde zum Begriff! – die Aktion beobachten. Junge Frauen, die sich auf der Dachterrasse eines Hauses sonnen, versuchen, mit Marcello Kontakt aufzunehmen, doch er kann sie nicht verstehen. Am Schluss des Films wird Paola, die ServiererIn aus dem Strandlokal, ebenfalls einen Versuch machen, mit dem sich entfernenden Marcello ins Gespräch zu kommen, doch er hört nicht die Worte des schlichten, sanften Mädchens.

Wenn zu Beginn des Films die Christus-Statue das Neubauviertel in der Banlieue von Rom überfliegt, projiziert die Sonne für einen Augenblick den Schatten der Figur auf eine weiße Hauswand: Immer ist im Film ein durch Licht auf eine Wand geworfenes Abbild der Welt, ein Schattenbild im Kino, eine Reflexion des Mediums: Der Filmer projiziert sein Bild der Welt mittels des Lichts auf die weiße Leinwand. In *LA STRADA* wird bei Mattos Akrobatik am Hochreck sein Schatten auf das Tuch des Zirkuszeltens projiziert, und aus der Gestalt des Komödianten mit den primitiven Pappflügeln am Rücken wird auf der Leinwand des Zeltens die Silhouette einer Engelsgestalt. Später, in *OTTO E MEZZO*, sehen wir in der Sauna-Szene den Kardinal mit mahndem erhobenem Zeigefinger als riesigen Schatten auf dem weissen Laken, das ihn unseren Blicken verbergen soll. Ganz ähnlich wird uns in *INTERVISTA* die Wiederbegegnung zwischen Anita Ekberg und Marcello Mastroianni zunächst als Schattenspiel vorgespielt.

LA DOLCE VITA: Eine Reise in die Nacht. Doch Vorsicht! Verirren wir uns nicht in die Gefilde der Literatur. Die Sprache strebt nach Eindeutigkeit. Sie will Dinge benennen, festschreiben, wie gut oder wie schlecht es ihr auch immer gelingen mag. Das Bild aber ist seiner Natur nach mehrdeutig, vieldeutig. Und das Filmbild lebt vom Licht: von der blendenden, gleissenden Helligkeit bis zur Dunkelheit am anderen Ende der Skala. Fellini: «Das Licht ist die Materie des Films, und daher ist das Licht im Film ... Ideologie, Gefühl, Farbe, Ton, Tiefe, Atmosphäre, Erzählung.» Dunkelheit, die Nacht, muss bei Fellini nicht negativ besetzt sein. Sie ist auch das Reich der Träume, der Phantasie, der Imagination, das Reich der Schatten, Visionen und Illusionen. «Das Licht ist der erste "special effect", verstanden als Trick, Täuschung, Zauberei, Alchimistenwerkstatt, Wundermaschine. Das Licht ist die Droge, deren Rauch Visionen erzeugt; was auf dem Filmstreifen lebt, lebt durch das Licht ... Ein Film wird mit dem Licht geschrieben, sein Stil drückt sich durch das Licht aus.» Drei Nacht-szenen sind es in *LA DOLCE VITA*, die den Film wie Traumgesichte skandieren: die Caracalla-Sequenz, die Szene des "Wunders" und das Fest der Fürsten. Sie gehören zu den visionärsten des Films.

Im Zentrum des Films steht die Szene des "Wunders". Sie hat einen Vorläufer in der Wallfahrt in *LE NOTTI DI CABIRIA*. Fellini führt uns vor: ein Panora-

ma der Lügen, der exhibitionistischen Selbstdarstellung, der Sensationslust, des Voyeurismus, der verzweifelten Hoffnung und der Enttäuschung bis hin zum tödlichen Unfall. Und Fellini vollbringt einen halbrecherischen Ballanceakt auf der haarfeinen Linie zwischen Fiktion und Realität, zwischen Dichtung und Wahrheit: Er inszeniert die Inszenierung eines "Medienspektakels", so dass wir nicht mehr zu unterscheiden vermögen, ob das Produktionsteam *im* Film das Produktionsteam *des* Films ist, ob die Scheinwerfer, die die Nacht zum Tag machen, zum Equipment des Films *LA DOLCE VITA* gehören oder Requisiten der Fernseh- und Filmteams *im* Film sind. Er wird das Vexierspiel weitertreiben in *OTTO E MEZZO*, dem Film über die Entstehung eines Films, und in der Eröffnungssequenz von *ROMA*, in der er selbst sich als Regisseur mit einem Team – ja, mit welchem denn eigentlich? – vorstellt.

LA STRADA war Fellingis erste ganz grosse Huldigung an den von ihm so geliebten Zirkus. Er hat sich nie nachhaltig gegen die Legende gewehrt, er sei schon im Alter von zehn Jahren von zu Hause wegelaufen und habe sich einem Zirkus angeschlossen. Zu sehr entsprach das Gerücht seinen Träumen. Er hatte jedoch nur tagelang den Proben und Vorstellungen zugeschaut. Er hat diesem Zirkus «Pierino» in *I CLOWNS* ein Denkmal gesetzt. Ihn faszinierte am Zirkus die Verbindung von Technik, Präzision und Improvisation und vor allem die Einheit von kreativer Phantasie und Leben. «Diese Art, zu schaffen und gleichzeitig zu leben ... indem man selbst in der Handlung aufgeht, das ist das Wesen des Zirkus ... und mir scheint, das gleiche gilt auch für den Film.» Im Krieg reist er mit einer Truppe von Wanderschauspielern, für die ähnliche Arbeitsbedingungen der engen Verbindung von Arbeit und Leben herrschen wie im Zirkus.

Doch noch etwas ist von entscheidendem Einfluss auf seine Filme: Es ist die «Nummern-Dramaturgie» einer Zirkusveranstaltung, die «erratische Blöcke» einzelner «Sequenzen» sehr unterschiedlichen Charakters aneinanderreihet, Komisches und lebensgefährlich Aufregendes miteinander "montiert". Eine ähnliche Struktur aus einzelnen «Attraktionen» – um Eisensteins Begriff für seine frühen, ebenfalls vom Zirkus inspirierten Montage-Experimente zu zitieren – weisen auch Variété- und Revue-Veranstaltungen auf, die in vielen Filmen Fellingis als "Einlagen" immer wieder auftauchen.

Der Schluss von *OTTO E MEZZO* ist eine Vermählung von Film, Revue und Zirkus: Wenn der riesige Vorhang sich öffnet, der die Startrampe verhüllt – die Dekoration für den geplanten Film –, kommen alle Mitwirkenden des Films wie in einer Revue-Nummer die hohe Treppe herabgeschritten in das Rund einer



2





Mastroianni spielt in einem Film von Federico Fellini den Regisseur Fellini bei der Vorbereitung eines Films. Das Vexierspiel kann beginnen.

Manege und formieren sich unter der Regie eines Spielleiters zu einem Reigen, in den Fellini sich einreicht, zu den Klängen einer von Clowns gespielten Zirkusmelodie.

Fellinis Liebe zum Zirkus spiegelt sich auch in seiner Leidenschaft für die Clowns wider, die in kaum einem Film fehlen und denen er einen ganzen Film widmete, den er für das Fernsehen drehte. Sie bestimmte auch seine Liebe zu den Stummfilm-Komödien und ihren Protagonisten. Wenngleich er auch bekannte, dass Buster Keaton seine grösste Liebe galt – Chaplin war ihm «mit seinen klaren Katzenaugen und seinen spitzen Nagezähnen» «nicht ganz so sympathisch» und brachte ihn «in manchen Filmen zum Weinen» –, gibt es in Fellinis Filmen zahlreiche Zitate, die seine Verehrung für Chaplin zum Ausdruck bringen. Und *THE CIRCUS* war natürlich ein Film, den er liebte und der die Zirkussequenzen in *LA STRADA* unübersehbar beeinflusst hat. Schon in *I VITELLONI* gibt es eine subtile Anspielung auf Chaplin, wenn in dem Karnevalsball die Musik des Chaplin-Songs aus *MODERN TIMES* als Tanzmusik erklingt. Interessant ist in diesem Zusammenhang die stilistische Verwandtschaft der Melodien Nino Rotas mit Chaplins Musik zu seinen Filmen. Und Giulietta Masinas Gestik, ihr Kostüm und ihre Maske als Gelsomina sind eindeutig eine Hommage an Charlie. Im Drehbuch zu *LA STRADA* trägt sogar eine Figur beim Zirkus den Namen «Charlot», wie Charlie in Frankreich genannt wurde.

Fellinis Traumfabrik

Fellinis Kino ist Film als Traumfabrik. Jedoch nicht im üblichen Sinn – mit negativem Unterton – verstanden als Ort für die Flucht aus der Wirklichkeit in eine Scheinwelt der unrealisierbaren Träume und Illusionen. Fellinis Filme führen hinein in unser Innerstes, in die Unterwelt in uns mit unseren verborgenen Wünschen, Sehnsüchten, Abgründen, mit unseren Erinnerungen und Täuschungen, Hoffnungen und Lügen. Fellinis Träume sind kein Verlust an Realität, sie sind ein Zugewinn. Seine immer wieder bekundete Bewunderung für C. G. Jung findet ihren überzeugendsten Niederschlag in *OTTO E MEZZO*. «Was ich an Jung so grenzenlos bewundere, ist, dass er einen Berührungspunkt von Wissenschaft und Magie, Rationalität und Phantasie entdeckt hat. Dass er es uns ermöglicht hat, uns im Leben der Verführung durch das Geheimnis zu überlassen, in dem beglückenden Wissen, dass es mit der Vernunft in Einklang zu bringen ist.»

OTTO E MEZZO beginnt mit einem Alptraum des Helden, eines Filmers, und endet mit einem versöhnlichen Reigen aller seiner Freunde, Widersacher und Traumgestalten, jenem Reigen, in den er sich selbst einreicht und in dem die ihm Nächststehenden ganz in Weiss erscheinen: Federico und die Geister.

In keinem seiner Filme in Schwarz-Weiss hat Fellini so virtuos mit dem Licht gearbeitet, wie in *OTTO E MEZZO*. Das betrifft sowohl Über- und Unterbelichtung, das Weiss und das Schwarz der Dekorationen und der Kostüme und die Ausleuchtung der

Szenarien. Das allein schon gibt dem Film ein surreales, traumhaftes Fluidum. Zu Beginn des Films befindet sich Guido Anselmi, der Held, eingesperrt in der Kabine seines Autos in der Sackgasse einer Unterführung, eingekleimt in einen Stau von Autos, in denen andere Verkehrsteilnehmer in zwanghaften Posen verharren. Guido gelingt es, durch das Dach seines Autos zu entkommen und durch die Luft in schwindelnde Höhe aufzusteigen, bis er von einem an sein Bein gefesselten Seil auf einen Meeresstrand zurückgeholt wird und ins Wasser stürzt. Er erwacht in seinem Bett in einem Sanatorium, wo er sich zu einer Kur einquartiert hat, um gleichzeitig einen Film unter seiner Regie vorzubereiten. Da von Beginn an Marcello Mastroianni in der gleichen Art kostümiert ist, wie wir es von unzähligen Fotos her von Federico Fellini kennen, ist die Grundstruktur des Films schon nach wenigen Minuten klar: Mastroianni spielt in einem Film von Federico Fellini den Regisseur Fellini bei der Vorbereitung eines Films. Das Vexierspiel kann beginnen.

Gleich bei Erscheinen animierte der Film die Filmwissenschaftler, unter ihnen Pierre Kast, Alain Virmaux, Raymond Bellour, Max Milner und Christian Metz in Frankreich, der Struktur des Films auf die Spur zu kommen. Zur Benennung seiner Eigenart übernahm Metz den Begriff «construction en abyme» (Infraierungskonstruktion) aus der Heraldik, der benutzt wird, wenn in einem Wappen das gleiche Wappen noch einmal kleiner abgebildet ist, so dass sich theoretisch die Abbildung der Abbildung ins Unendliche fortsetzt. Dieser Begriff lässt sich auf Kunstwerke, sei es der Bildenden Kunst oder der Literatur, übertragen, wenn sich in einem Bild das Bild oder in einem Roman der Roman noch einmal spiegelt. Und das gleiche gilt auch für einen Film, wenn dieser Film im Film noch einmal auftaucht. Man spürt bei der Lektüre der Untersuchung von Metz ein Unbehagen, denn er sieht in *OTTO E MEZZO* einen Unterschied zu anderen Infraierungen darin, dass hier der Filmer des Films im Film seine Kunst reflektiert. Der Irrtum von Metz wurzelt in der Tatsache, dass er zu unbedacht den (geplanten) Film Guidos mit Fellinis Film gleichsetzt. Der Begriff der «Spiegelung» ist hier fehl am Platze. Es ist bei Fellini alles noch komplizierter!

OTTO E MEZZO ist ein Vexierspiel auf allen Ebenen. Und das Schwindelgefühl, das einen beim Betrachten des Films – und beim Schreiben darüber! – erfasst und das auch Metz empfand, rührt daher, dass der Standpunkt einem ständig unter den Füßen weggezogen wird, weil alles sich selbst infrage stellt.

Dieser Film gehört zu den Vexierbildern, wie wir sie beispielsweise aus der Malerei des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts, der Epoche des Manierismus und des Barock kennen. Eine Entsprechung zu Fellinis Film wäre thematisch im Genre des Atelierbildes zu sehen, jener Gattung von Bildern, in denen der Maler sich selbst beim Malen eines Bildes darstellt. Und eines der rätselhaftesten Atelierbilder des Barock ist Velázquez' «Die Familie Philipps IV.» bekannt unter dem Titel «Las Meninas», das 1656, auf der Schwelle vom Manierismus zum Barock entstand und das der Kunsthistoriker Winner als «gemalte

Kunsttheorie» bezeichnet hat. In einem Raum des Schlosses, offensichtlich einer Bildergalerie, sehen wir Velázquez – uns anschauend – mit Palette und Pinsel vor einer riesigen Leinwand stehen, deren Rückseite uns, den Betrachtern zugekehrt ist. Die Kinder der Familie stehen als bewegte Gruppe rechts von ihm im Vordergrund, an der Rückwand sehen wir – uns gegenüber – in einem gerahmten "Spiegelbild" das Königspaar, uns anschauend. Was sehen wir? malt der Maler die Kinder, während das Königspaar – und wir! – der Szene zuschauen? Oder malt er das sich spiegelnde Königspaar? Aber das ist der Platz des Malers des Bildes, vor dem wir stehen. Und es ist unser Platz. Und der Maler *im* Bild würde uns malen. Dann müssten wir uns im gegenüberliegenden Spiegel sehen. Oder ist das Spiegelbild gar kein Spiegel, sondern ein Gemälde?

Théophile Gautier fragte angesichts der «Meninas»: «Wo ist das Bild?» Man möchte gegenfragen: «Welches Bild?» Oder, auf OTTO E MEZZO gewendet: «Welcher Film?»

Fellini ist ein barocker Mensch, dem Manierismus seelenverwandt. Fast 34 Jahre lebte er schon in Rom, ehe er OTTO E MEZZO realisierte, in diesem Rom, das sich uns heute wesentlich als eine Stadt des Barock darstellt. Und es ist undenkbar, dass dieser sinnfrohe Künstler von diesem Ambiente unbeeinflusst geblieben sein könnte. Es ist bekannt, dass eines seiner Stamm-Cafés an der Piazza del Popolo lag. Er blickte von hier aus auf die beiden Zwillingskirchen am Eingang der Via del Corso, und nur wenige Schritte trennten ihn von Santa Maria del Popolo mit Caravaggios Petrus-Kreuzigung und Paulus-Bekehrung. Mit wieviel Lust, welchem Vergnügen muss der Sinnenmensch Fellini hinaufgeschaut haben zu den Deckengemälden in Il Gesù und Sant'Ignazio oder auch im Palazzo Barberini mit ihrem Gewimmel der Heiligen und Märtyrer, der Götter und Helden, der Engel und Sünder, die ihm ihr Welttheater vorspielten in gigantischen Scheinarchitekturen voller trompe-l'œil-Effekte, mit ihren Übergängen von der zweiten in die dritte Dimension, die die Grenzen zwischen Malerei, Plastik und Architektur aufhoben, die Grenzen zwischen Schein und Sein.

Das sehr persönliche barocke Welttheater des Federico Fellini spielt sich in seinem Kopf ab. Und in OTTO E MEZZO projiziert er seine «dramatis personae» in die Vorstellungswelt des von ihm erdachten Guido Anselmi, der Fellinginis Träume leben, dessen Visionen er leiden muss. Ihm müssen sich die «schwankenden Gestalten» nahen, er muss die Phantasie-Gebilde als Stellvertreter Federicos zum grossen Reigen inszenieren: der Kardinal und die Strandhure, die intellektuelle Gattin und die üppige «Frau-Mutter-Erde», das engelhafte Mädchen am Brunnen und der kritische, stets verneinende Geist, die verhärmten Eltern und der ganze Harem der Geliebten des Dompteurs Guido, die Clowns und Musikanten, die Priester und die Nonnen, die Lemuren und die menschlichen Wracks eines mondänen Bades ...

Der Höhepunkt des verspiegelten Vexierbild-Kabinetts ist die Vorführung der Probe-Aufnahmen. Versuchen wir, in Worte zu fassen, was mit uns und in den Personen auf der Leinwand geschieht: Wir sitzen im Kino und schauen auf eine Leinwand. Dort sehen wir, wie sich das Produktions-Team eines Films in einem Kino versammelt, um sich Probeaufnahmen gemeinsam anzuschauen. Zu dieser Gruppe gehören natürlich der Regisseur Guido Anselmi, seine Frau Luisa und deren Freundin Rossella (dargestellt von Rossella Falk!) und Luisas Schwester Michela, der Produzent und andere. Sie schauen auf die Leinwand *ihrer* Kinos. Dort werden die Probeaufnahmen durchgeführt: Darstellerinnen der Carla – der Geliebten des Regisseurs – im gleichen Kostüm, das wir an Sandra Milo schon gesehen haben, Schauspielerinnen für die Rolle der Saraghina, eine Darstellerin der Luisa, die zunächst mehr der Michela ähnelt, dann aber eine Brille bekommt, die eindeutig der von Anouk Aimé, alias Luisa, gleicht.

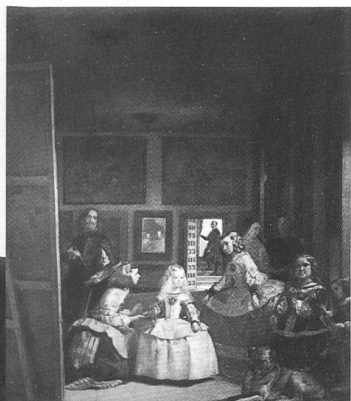
Angesichts der seinerzeit zahllosen Klatschkolumnen in der «Yellow-Press» ist es wohl keine voyeuristische Indiskretion mehr, diese Szene, in der die Ehefrau des Regisseurs sich und ihre Konkurrentin natürlich sofort identifiziert, wieder in die Realität zurückzuspiegeln: Fellini wird seinen nächsten Film – GIULIETTA DEGLI SPIRITI – seiner Frau, Giulietta Masina, widmen und seinen Anteil an ihren Problemen freimütig bekennen.

Zum Schluss der Probenvorführung holt Claudia (Claudia Cardinale) Guido ab, und sie fahren gemeinsam nach Filacciano – übrigens der einzige reale, nicht im Studio gebaute Schauplatz, der dennoch fast mehr als andere einer irrealen Traumstadt gleicht. Auf dieser Fahrt spricht Guido über die Rolle, die er für sie erdacht hat, und erklärt ihr zuletzt, dass es die Szene niemals geben wird. Wir aber haben sie – es ist die Vision am Brunnenausschank des Kurparks – vorher schon in Fellinginis Film gesehen!

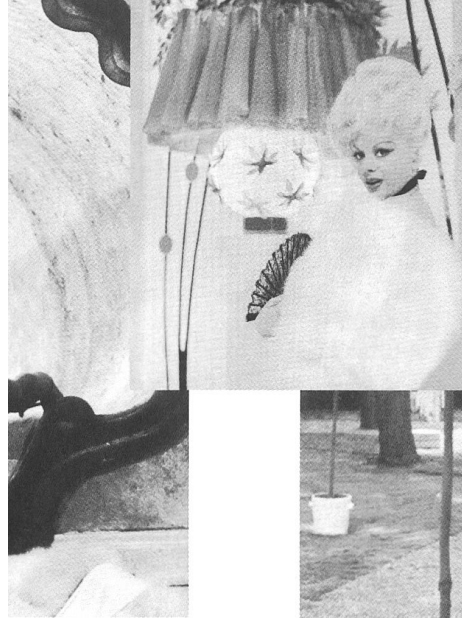
Fellini spricht in OTTO E MEZZO von den Schwierigkeiten und Qualen des Künstlers beim schöpferischen Prozess. Er ist in OTTO E MEZZO Subjekt und Objekt zugleich. Indem er einen Film macht über sein Alter ego Guido Anselmi, dessen kreative Krise ihn daran hindert, den geplanten Film zu realisieren, überwindet Federico seine kreative Krise.

Es sei an dieser Stelle angemerkt, dass die Dialektik zwischen Rolle und Privatperson, die Fellini in OTTO E MEZZO thematisiert, ohne seine frühere Zusammenarbeit mit Rossellini kaum denkbar wäre. Fellini potenziert diese Thematik noch einmal, indem er sich selbst in der Maske eines Darstellers ins Spiel bringt.

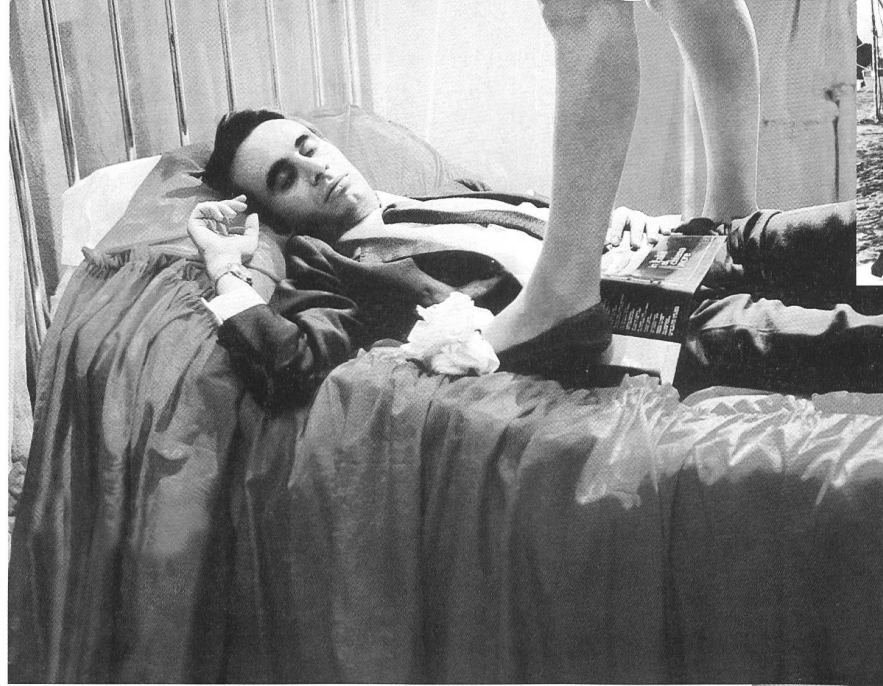
Fellini stand in seinen phantastischen Traumvisionen nicht nur dem historischen Manierismus jener hundertfünfzig Jahre zwischen der Renaissance und dem Barock nahe, seine Kunst war auch dem Manierismus als ästhetisch-künstlerische Grundhaltung verwandt, die ein gesteigerter Ausdruckswille, eine gärende Expressivität, eine Neigung zu Abstraktionen und zu absurden Übersteigerungen, ein gebrochenes Verhältnis zur klassischen Weltsicht kennzeichnet. Hocke fand diese Haltung in der Kunst der



«Die Familie Philipps IV.»
oder
«Las Meninas»
von Velázquez
1656, Prado,
Madrid



Schlussreigen aus
OTTO E MEZZO
(1963)





RITI



TRAUM-FABRIK KINO

ersten Hälfte dieses Jahrhunderts wieder, die sich unter anderem im Gebrauch der Metapher des Spiegels und in traumhaften Mehrdeutigkeiten äusserte. Und er zitiert den amerikanischen Lyriker Edward Estlin Cummings, in dessen Gedicht «Impression» sich die Zeile findet: «Im Spiegel / sehe ich einen zarten / Mann / träumend Träume, Träume im Spiegel.» Im Surrealismus wird die Analogie zwischen der Kunst und dem Traum – auch unter dem Einfluss der Psychoanalyse – ein zentrales Thema.

Die Verehrung Fellinis für Jung haben wir schon erwähnt. Und OTTO E MEZZO ist so etwas wie die filmische Psychoanalyse eines Künstlers. Sein folgender Film, GIULIETTA DEGLI SPIRITI, ist der Versuch einer Expedition in die Innenwelt seiner Frau Giulietta Masina und damit zugleich so etwas wie eine Abbitte für die Verletzungen, die er der Frau zugefügt hat.

Vexierbilder

Der Film beginnt mit einer Einstellung auf den Ort, an dem die Frau lebt. Ein Busch verdeckt zunächst das Haus. Erst eine Aufwärtsfahrt der Kamera gibt den Blick auf das Haus frei, das schon im künstlichen Lampenlicht liegt, während der Himmel im tiefsten Bildgrund hinter Bäumen noch hell ist. Obwohl diese Einstellung kein direktes Bildzitat ist, hat sie mich von Anbeginn immer an René Magrittes Bild «L'empire des lumières», die Version von 1949, erinnert. Beachtenswert ist auch, welche Rolle Spiegel

und Spiegelungen bei Magritte und Fellini spielen. Man denke an die verspiegelte Tischplatte gegen Ende von OTTO E MEZZO.

Nach dem beschriebenen Auftakt von GIULIETTA DEGLI SPIRITI führt uns Fellini eine virtuose "Spiegelorgie" vor, lockt er uns in ein Spiegelkabinett, das uns wie ein Sog in den Film hinein- und uns den Boden unter den Füßen wegzieht. In acht Einstellungen sehen wir im Haus Vorbereitungen für eine Abendgesellschaft: Während eine Hausangestellte Kerzen anzündet, hilft eine zweite der Hausherrin Giulietta bei der Garderobe: Diese proibiert vor verschiedenen Spiegeln Perücken aus und lässt sich Kleider bringen. Wir sehen Giulietta Masina nur von hinten: Auch wenn sie vor mehreren Spiegeln agiert, sehen wir das gespiegelte Gesicht nie, während die Gesichter und die Spiegelbilder der beiden Bediensteten ständig durchs Bild huschen, die Kamera fast ständig in Bewegung ist. Es ist ein visuelles Labyrinth, in das Fellini uns hineinlockt, das noch durch die

Lichtwechsel beim Anzünden der Kerzen potenziert wird. Erst zum Schluss der Sequenz tritt Giulietta aus dem Dunkel in Grossaufnahme auf die Kamera zu.

An solchen visuellen Irritationen jeder Art, kühnen Kombinationen und Montagen wird eine künstlerische Verwandtschaft zwischen dem Maler und dem Film deutlich. Magrittes vertrackte Spiele mit unserer Wahrnehmung, Erfindungen wie jene Bilder, in denen auf einer Staffelei Gemälde stehen, die die dahinterliegende, verdeckte Landschaft so ergänzen, dass die Grenzen zwischen gemalter Landschaft im Bild und der Landschaft des Bildes kaum auszumachen sind, mussten den Erfinder von OTTO E MEZZO entzücken.

Lautréamonts Ausspruch «Schön wie die Begegnung eines Regenschirms und einer Nähmaschine auf einem Seziertisch» als Schlachtruf der Surrealisten muss Fellini gefallen haben. Disparate Elemente zu verblüffend neuen Erfahrungen zusammensetzen, Verfremdung durch Montage als surrealistisches Prinzip gehörte auch zu Fellinis ästhetischem Repertoire. Welch kühner Einfall, in LA DOLCE VITA die Ruinen der Caracalla-Thermen zu einer Freiluft-Diskotheek umzufunktionieren, in der Lex Barker, in unserem Bewusstsein als Tarzan zur Ikone geworden, zu Gast ist, Anita Ekberg Cha-Cha-Cha tanzt und Adriano Celentano Rock'n'Roll singt. In OTTO E MEZZO wird der Kurpark nachts zu einem Night-Club, in dem eine Gedankenleserin von Guido mit dem kindersprachlich zu «Asa-Nisi-MAsa» verballhornten Begriff «Anima», einer zentralen Vokabel bei C. G. Jung, konfrontiert wird.

Die Krise

LA DOLCE VITA: Das waren Streifzüge durch die gesellschaftlichen Schichten einer Stadt von den Huren in den Kellern trister Wohnblöcke, über die «jeunesse dorée» auf der Via Veneto, das Penthouse des Intellektuellen bis in den Palazzo des dekadenten Adels. OTTO E MEZZO: Eine Erforschung des eigenen Ichs. GIULIETTA DEGLI SPIRITI ist der Versuch, das Geheimnis des nächststehenden Menschen zu ergründen. Die Gesellschaft – das Ich – das Du.

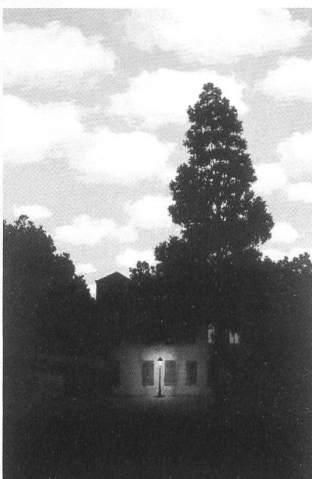
OTTO E MEZZO lässt sich auch lesen als Dokument einer persönlichen, künstlerischen Krise. Nach Vollendung dieser drei Filme entstand eine tiefgreifende Zäsur im Schaffen Federico Fellinis, die ihn und seine Filme grundlegend veränderte. Die Krise äusserte sich im Abbruch der Arbeiten an dem Film «Il viaggio di G. Mastorna». Die Vorbereitungen waren schon weit gediehen. Riesige Dekorationen waren in Cinecittà gebaut worden. Der Produzent Dino de Laurentiis, der Fellini freundschaftlich verbunden war und mit ihm schon bei LA STRADA und LE NOTTI DI CABIRIA zusammenarbeitete, hatte in das Projekt schon rund drei Millionen Franken investiert. Er verklagte Fellini und liess bei ihm Gemälde und Möbel pfänden. Schliesslich wurde das Projekt endgültig abgebrochen: Das Ende von OTTO E MEZZO war auf makabre Weise Wirklichkeit geworden.

Fellini erkrankte schwer an einer bedrohlichen Rippenfellentzündung und einer Anaphylaxie, einer Stoffwechselkrankheit, die eine Überempfindlichkeit gegen Eiweiss zur Folge hatte.

1



2



«Wichtiger ist die Tatsache, dass jedesmal, wenn ein Film aus einem literarischen Werk schöpft, das Ergebnis mittelmässig, enttäuschend und für den Film nachteilig ist.»

Federico Fellini

Drei Jahre später konnte er mit TOBY DAMMIT einen kurzen Film in Form einer Episode zu dem «Omnibus-Film» TRE PASSI NEL DELIRIO nach Erzählungen von Edgar Allan Poe realisieren, der sich wie eine zynische Farce, eine Parodie auf OTTO E MEZZO ausnimmt, nur dass diesmal kein Regisseur, sondern ein Darsteller im Zentrum des Geschehens steht, dessen Abenteuer tödlich endet.

Es ist bemerkenswert und Ausdruck der beginnenden Krise, dass Fellini erstmalig auf eine literarische Vorlage für einen seiner Filme zurückgriff. Es sollte nicht die einzige Literaturverfilmung bleiben: SATYRICON und CASANOVA werden noch folgen.

Fellinis langjährige Mitarbeiterin Laura Betti hat uns einen Kommentar Fellinis zur Poe-Verfilmung überliefert: «Nun sag mir doch nur einmal, was für einen Sinn ein verfilmter Poe haben soll. Abgesehen davon, dass diese Transpositionen und Assoziationen immer unnatürlich und unglücklich sind, ist Poe ein so grosser Schriftsteller, dass sein Stil eine perfekte Einheit darstellt, wo sich die Bilder und ihre Bedeutung gegenseitig durchdringen und erhellen. Poe von seinem geschriebenen Werk zu trennen und das heutzutage nach den Erfahrungen des Existenzialismus, des Surrealismus und der Psychoanalyse ist ein willkürliches, wenig interessantes Unternehmen, welches den beiden von der Phantasie bestimmten Intuitionen und Konstruktionen jegliche Anziehungskraft raubt.»

Es ist gleichermaßen bemerkenswert, dass Fellini auch in anderen Filmen Themen und Motive noch einmal aufgreift, die er vor der Krise schon einmal behandelt hatte: In dem für das Fernsehen produzierten Film I CLOWNS (1970) taucht ein Thema wieder auf, das in vielerlei Gestalt schon vor GIULIETTA DEGLI SPIRITI (1965) behandelt wurde. ROMA (1972) liefert das Portrait einer Stadt, die schon in LA DOLCE VITA eine Hauptrolle spielte, AMARCORD (1973) ist eine autobiographisch getönte Erinnerung an die Jugendjahre wie I VITELLONI (1953), der Versuch in GIULIETTA DEGLI SPIRITI, seine Frau zu verstehen und Abbitte zu leisten für die Verletzungen, die er ihr zugefügt hat, findet ein Pendant in den Ängsten, die in LA CITTÀ DELLE DONNE eine von Frauen beherrschte Welt dem Mann bereitet.

Grundsätzliche kritische Überlegungen zum Verhältnis des Films zu den andern Künsten finden sich bei Fellini auch andernorts: «Ich habe immer geglaubt, dass das Kino ein Ausdrucksmittel ist, eine ganz eigentümliche Sprache, die weder Verpflichtungen noch Beziehungen der Unterwerfung zu irgendeiner anderen Kunstgattung hat. In bezug auf die Literatur stimmt das. Das Kino hat oft aus deren Saatgut geplündert, das kann aber den üblichen Abhängigkeitsverhältnissen zugeschrieben werden, die zwischen allen Kunstformen bestehen. Wichtiger ist die Tatsache, dass jedesmal, wenn ein Film aus einem literarischen Werk schöpft, das Ergebnis mittelmässig, enttäuschend und für den Film nachteilig ist. Das könnte ein endgültiger Beweis für die Eigenständigkeit des Films sein, der keine Veredelung oder Verunreinigung dieser Art erträgt. Alle Versuche, die das Kino mit der Literatur verbinden, sind immer eine Folge der Trägheit und Gefühlsduselei, wenn es nicht

gerade um rohe Berechnung geht. Willkürliche, un-natürliche Operationen: als würde man einem Pferd, anstelle seiner Beine, vier Autoräder applizieren oder ein Beefsteak in Form eines Fisches herrichten.»

SATYRICON rechtfertigte er noch damit, dass die fragmentarischen Texte des Petronius als literarische Vorlage ihn von früher Jugend an beschäftigt hatten und damit ein Stück seiner selbst geworden waren. Wenn Fellini den Primat der Literatur im Film ablehnte, bezog sich das natürlich in erster Linie auf die erzählende Prosa: «Die Filme haben jetzt die Phase der erzählenden Prosa hinter sich gelassen und kommen der Poesie immer näher. Ich versuche, mein Werk von gewissen Einengungen zu befreien – einer Handlung mit einem Anfang, einem Durchführungsteil und einem Schluss. Es sollte mehr wie ein Gedicht sein mit Metrum und Kadenz.»

Fellini hat nie verleugnet, was er seinem “Lehrer” Roberto Rossellini verdankte. «Als ich ihn bei der Arbeit sah, war mir, als entdeckte ich zum ersten Mal mit plötzlicher Klarheit, dass es möglich ist, einen Film mit der gleichen Privatheit, Direktheit und Unmittelbarkeit zu machen, mit der ein Schriftsteller schreibt oder ein Maler malt.» Nach dem bewundernswürdigen Vorbild war es Fellinis Bestreben, «zwischen mir und meiner Arbeit eine totale, vollkommene Identität» zu erreichen.

Dennoch ist ein Film in der Regel das Produkt eines Kollektivs, und der Filmer ist auf die Hilfe kongenialer Mitarbeiter angewiesen, die sich den gleichen Intentionen wie der Regisseur verpflichtet fühlen. Und Fellini gelang es, über Jahre hinweg, Nino Rota für die Musik, Gianni di Venanzo für die Arbeit an der Kamera und Piero Gherardi für die Ausstattung zu gewinnen. Piero Gherardis Bauten beispielsweise zeichneten sich durch ihre barocke Phantastik aus, die filmgerecht war, ohne in eine bühnenbildhafte Künstlichkeit zu fallen. Sie schwebten zwischen Realismus und Traumwelt und waren das ideale Ambiente für die Filme Fellinis. Gherardi starb nach den Arbeiten für GIULIETTA DEGLI SPIRITI. Einer seiner Nachfolger wurde Danilo Donati, dessen Szenarien synthetischer waren und mehr zur theaterhaften Bühnendekoration tendierten.

Gherardi war ein kongenialer Mitarbeiter Fellinis, weil er es verstand, Realismus und Phantastik in jenem Schwebezustand zu halten, der Fellinis Filme bis zu GIULIETTA DEGLI SPIRITI auszeichnet. Der Tod Gherardis trug sicher dazu bei, dass Fellinis Filme ihr Erscheinungsbild grundlegend änderten, widersprüchlicher wurden. Als Beispiel sei nur die Behandlung von Wasser bei Donati und dessen Nachfolger Dante Ferretti betrachtet. Bedenkenlos mischte Donati in CASANOVA reales Wasser in einem «venezianischen Kanal» mit einer “Wasseroberfläche” aus Plastikfolie in einer Szene auf dem Meer wie auch in E LA NAVE VA echtes, in das Schiff eindringendes Wasser mit einem Ozean aus Folie. Die Affinität der Kamera zur «Errettung der physischen Realität» – wie Kracauer das nannte – liess das “echte” Wasser mit dem Plastik-Meer kollidieren, so dass innerhalb des gleichen Films ein irritierender Stilbruch entstand. Schon in ROMA standen Szenen, die offensichtlich “on location” in

1
GIULIETTA
DEGLI SPIRITI
(1965)

2
«L'empire
des lumières» von
René Magritte,
1949,
Privatsammlung
Mailand

Federico Fellini

Geboren am 20. Januar 1920 in Rimini,
gestorben am 31. Oktober 1993 in Rom.

- 1950 LUCI DEL VARIETÀ
(LICHTER DES VARIÉTÉ)
1952 LO SCEICCO BIANCO
(DER WEISSE SCHEICH)
1953 I VITELLONI
(DIE MÜSSIGGÄNGER)
UN'AGENZIA MATRIMONIALE
(HEIRATSVERMITTLUNGS-
BÜRO) *Episode aus L'AMORE
IN CITTÀ*



1

1
Federico Fellini
und Anita Ekberg

2
GIULIETTA DEGLI
SPIRITI
(1965)

- 1954 LA STRADA
(DAS LIED DER STRASSE)
1955 IL BIDONE (DIE GAUNER /
DIE SCHWINDLER)
1957 LE NOTTI DI CABIRIA
(DIE NÄCHTE DER CABIRIA)
1959 LA DOLCE VITA
(DAS SÜSSE LEBEN)
1962 LE TENTAZIONI DEL DOTTOR
ANTONIO
(DIE VERSUCHUNGEN DES
DR. ANTONIO)
Episode aus BOCCACCIO '70
1963 OTTO E MEZZO
(8 1/2)
1965 GIULIETTA DEGLI SPIRITI
(JULIA UND DIE GEISTER)
1968 TOBY DAMMIT
*Episode aus TRE PASSI NEL
DELIRIO / HISTOIRES EXTRA-
ORDINAIRES*

- 1969 BLOCK-NOTES DI UN REGISTA
FELLINI SATYRICON
1970 I CLOWNS
(DIE CLOWNS)
1972 ROMA
1973 AMARCORD
1976 IL CASANOVA DI FEDERICO
FELLINI
(CASANOVA)
1979 PROVA D'ORCHESTRA
(ORCHESTERPROBE)
1980 LA CITTÀ DELLE DONNE
(STADT DER FRAUEN)
1983 E LA NAVE VA
1985 GINGER E FRED
(GINGER UND FRED)
1987 INTERVISTA
1990 LA VOCE DELLA LUNA
(DIE STIMME DES MONDES)

Trastevere gedreht wurden, im Studio gebauten Strassendekorationen gegenüber.

Das ganze "Klima" der Filme Fellinis veränderte sich. Wie wächsere Lemuren geisterten die Figuren durch die Pappmaché-Bauten in CASANOVA.

Der Ton der Resignation nach der Zeit der Krise steigerte sich zu Depressionen. E LA NAVE VA plante er als ein «Feuerwerk über den Tod des Kinos» und das Ergebnis könne man als «ein Begräbnis des Kinos, ein(en) Abschied vom Kino» lesen. «Mit fortschreitendem Alter, mit einem immer kürzer werdenden Stück Zukunft vor sich und angesichts der Unmöglichkeit, Pläne zu machen, weil sich in dieser langen Zeit die Hoffnung abgenutzt hat, neigt man sicherlich eher dazu, sich mit Endzeitgeschichten als mit Wiedergeburtspredigten zu identifizieren ... Mit Heiterkeit arbeiten kann ich nicht mehr, ich nehme alles ernst, ich stehe unter dem nervösen Druck, es nicht mehr zu schaffen, jeden Augenblick der Pause im gewohnten, alltäglichen Chaos nutzen zu müssen. Genießen kann ich das Abenteuer, einen Film zu machen, immer weniger,» sagte der 63jährige.

Abschied

Die letzten drei Filme sind in der Tat ein langer Abschied:

In GINGER E FRED begegnen wir Giulietta Masina und Marcello Mastroianni als altgewordenem, tragischem Tänzerpaar, das vergeblich an die Erfolge von einst anzuknüpfen versucht. INTERVISTA registriert den Zerfall des alten Studio-Systems und bringt noch einmal eine Begegnung zwischen der alternden Anita Ekberg und dem fast schon greisenhaften Marcello Mastroianni, die eine Schattenszene aus OTTO E MEZZO karikieren.

Dieses Bild des Schattens auf dem Leinentuch taucht noch einmal auf in LA VOCE DELLA LUNA, der Fellinis letzter Film werden sollte. Es wurde so etwas wie die Summe eines Lebens, ein Abschied vom Leben, vom Film, von Fellinis untergehender Welt. Mehr als Bruchstücke einer grossen Konfession waren es Fragmente einer grossen "Konfusion", eine phantastische Bilanz eines ungewöhnlich fruchtbaren Künstlerlebens und das schonungslose Selbstportrait eines alternden Künstlers. Fellini sprach in seinem grossen Interview mit Giovanni Grazzini, 1983, von einer «Darstellung des Innern» und zitierte: «In jener kleinen orientalischen Fabel vom Zauberlehrling besteht das Buch der Weisheit, zu dem jener nach langer Askese findet, aus Blättern, die lauter Spiegel sind – die einzige Möglichkeit der Erkenntnis ist also Selbstkenntnis.»

LA VOCE DELLA LUNA beginnt auf einer von Bodenbeln bedeckten Einöde, auf die der Vollmond herabblickt. Ein Brunnenschacht wie ein Einstieg in die Unterwelt. Ein junger, spindeldürrer Mann erscheint, der später Pinocchio genannt werden wird. Pinocchio – nach jener hölzernen Figur, die in Italien ein äusserst populäres Kinderspielzeug ist und unter anderem Fellini Anregung war für das marionettenhaft Hölzerne der Gestalten in CASANOVA. Dieser Pinocchio wird unser Führer sein auf der bevorstehenden Reise durch die Welt der Erinnerungen und Phantasiewelten Fellinis.

Und die erste Station wartet schon auf uns: Eine Gruppe von "Vitelloni" führt Pinocchio – und uns – zu einem nahegelegenen Haus, hinter dessen Fenster eine blonde "Saraghina" den Burschen da draussen einen orgiastischen Tanz zur Schlagermelodie «Salome» vorführt, während draussen die Burschen sich an den Liebesabenteuern von Juno und Herakles berauschen.

Später wird Pinocchio bei seinen zahllosen Abenteuern einem alten Mann in Fellini-Maske begegnen, der im vollen Bewusstsein des nahenden Todes die letzten Freuden des Lebens und die Resignation des Abschieds geniesst. Wie Fellini in ROMA

den Wandel einer Stadt mit den beim U-Bahn-Bau verblässenden Wandbildern der Antike, der Modenschau mit den neuesten absurden Kreationen für die Geistlichkeit und die rasante Fahrt der wilden Motorradhorde durch das nächtliche Rom inszeniert, malt er in seinem letzten Film das Riesenfresko eines sich verändernden Italien vom Leben der verlorenen Seelen in den Grabkammern der Friedhöfe über die spektakuläre Wahl der «Miss Farina», der Königin des Mehls, bis hin zum überdimensionalen Rockfestival. – Und der alte Fellini schaut verwirrt und verwundert dem ungewohnten Treiben zu.

Es war Fellinis Credo, dass Film eine völlig eigenständige Kunst sei, die keiner Anleihen bei anderen Künsten bedurfte. «Das Kino braucht die Literatur gar nicht, es braucht nur Filmautoren, Leute also, die sich in Rhythmen und Kadenzen ausdrücken, wie sie dem Film eigen sind. Der Film ist eine autonome Kunst, die nicht auf Transpositionen auf einer Ebene angewiesen ist, die bestenfalls immer nur illustrativ sein kann. Jedes Kunstwerk lebt in der Dimension, in der es konzipiert worden ist und seinen Ausdruck gefunden hat ... Die literarische Interpretation der Fakten hat nun aber mit ihrer filmischen Interpretation nichts zu tun. Es sind zwei völlig verschiedene Ausdrucksmittel.»

«Warum wird geglaubt, dass die Bilder eines Films Symbole darstellen müssen, die von allen nur auf eine einzige, eindeutige Art zu entziffern sind? ... Dass jedermann sich ganz legitim seine eigene Idee aus dem ganzen herauszieht, das gehört mit zum Spiel, gehört mit zur Zweideutigkeit, zur Nicht-Eindeutigkeit des sogenannten künstlerischen Ausdrucks ... Andernfalls würde die Kunst ... der Politik gleichen, die eine minderwertige Mitteilungsform darstellt, weil sie nicht Ausdruck, sondern bloße Information ist.» Nach seiner Arbeit an CASANOVA bekannte Fellini, dass er mit diesem Film versucht habe, «ein gutes Stück weiter zum letzten Grund des Kinos (zu) gelangen, zu dem was meiner Meinung nach der totale Film ist. Also dahin, dass es einem gelingt, aus einem Film ein Gemälde zu machen.» Ein zunächst rätselhafter Satz. Ging es ihm nicht gerade darum, den Film von allen Einflüssen der anderen Künste zu befreien, ihn autark zu machen gegenüber den Nachbarkünsten? Hatte nicht gerade Fellini gefordert, den Film aus allen Abhängigkeiten von den anderen Künsten zu befreien? Doch hier geht es nicht um ein Gemälde im Sinne einer malerischen Komposition. Es geht um das Bild als fixiertem Blick.

Ist hier das Vorbild Roberto Rossellini wieder zu entdecken? Ist es Rossellinis Haltung, den Film als Kunst des Blicks, des genauen Hinsehens zu verstehen, als ein Instrument des geduldigen, ehrfurchtsvollen Beobachtens zu benutzen?

Es geht um den visuellen Dialog zwischen Betrachter und Betrachtetem. Oder, um es mit Fellinis Worten zu sagen: «Der Film ist ein unvollständiges Gemälde; es ist nicht der Zuschauer, der betrachtet, es ist der Film, der sich vom Zuschauer betrachten lässt, und zwar nach Tempi und Rhythmen, die dem fremd und aufgezwungen sind, der ihn anschaut. Das Ideal wäre, einen Film mit einem einzigen Bild zu machen, das ewig feststeht und fortwährend voller Bewegung ist.» Der Zuschauer soll seine Freiheit haben, soll nicht ständig nach allen Regeln der Kunst gelenkt, manipuliert werden.

Hier werden erstaunliche Zusammenhänge sichtbar: In den sechziger Jahren entstanden unter anderem Andy Warhols aufsehenerregende Filme SLEEP

(1963, Länge: 360 Minuten) und EMPIRE (1964, Länge: 480 Minuten), die auf Ton und Kamerabewegungen verzichteten und mit einem äussersten Minimum an Einstellungswechseln auskamen. Film "nur" als intensiveres Hinsehen und als Aufzeichnung von Zeit. Film unter Verzicht auf konventionelle Handlung, auf "Schauspiel". Film "nur" als Ablauf von Zeit. So etwas war natürlich in der kommerziellen Filmproduktion undenkbar! Edgar Allan Poe träumte einst von einer 1:1-Abbildung der Welt! Man denke sich einmal aus: einen Film von achtzig Jahren Länge als Abbild eines

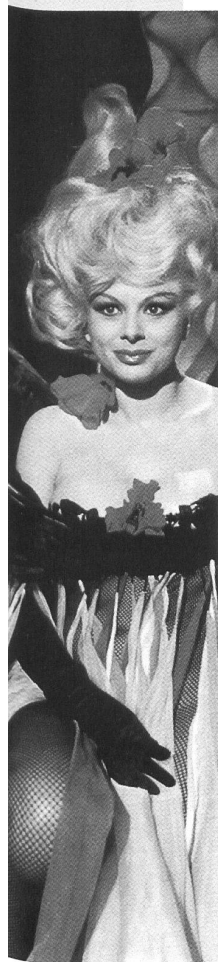
ganzen Lebens! Das wäre er: Der totale Film, unter Verzicht auf alle "Gestaltung".

Heute macht die Video-Kamera es schon möglich, das Leben einer Gruppe pausenlos zu registrieren und einem Publikum feilzubieten, und wir erfahren erschreckt und fassungslos den Abscheu und die Lust, die Neugier und den Widerwillen, den Voyeur in uns und das warnende Überich. Doch war das nicht immer schon ein Antrieb, Kunst zu machen und zu betrachten? Ist das nicht auch eine Quelle unserer Lust am Film? Warum fällt es uns so schwer, mit dem Widerspruch zu leben, ihn zu akzeptieren?

Hartmut W. Redottée



2



2