Zeitschrift: Der Filmberater
Herausgeber: Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 17 (1957)
Heft: 15: Federico Fellini

Artikel: Federico Fellinis Werk und Welt
Autor: Gerster, Georg
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-964881

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: 06.07.2025

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

Federico Fellinis Werk und Welt

Eine Anmerkung von Dr. Georg Gerster

Federico Fellinis Filme sind Zeugnisse für ein und dieselbe geistige Welt, für ein und dasselbe dramatische Universum, für ein und dieselbe künstlerische Mythologie. Für diese Behauptung bedarf es kaum einer ausführlichen Begründung.

Die Kohärenz der Fellinischen Welt, welche die Filme des italienischen Filmschaffenden als die Werke einer schöpferischen Persönlichkeit erkennen läßt, springt auch dem unaufmerksamsten Zuschauer in die Augen. Heißt nicht eine der beiden Prostituierten, die den ob der vergeblichen Suche nach seiner Frau verzweifelten Ivan (in «Lo Sceicco Bianco», 1952) aufzuheitern und zu trösten versuchen, Cabiria? Und gleicht der Ort, wo Ivan verzweifelt vor sich hin kümmert — ein verlassener nächtlicher Platz mit einem prächtigen Brunnen — nicht genau der Szenerie, in der Gelsomina nach ihrer ersten Begegnung mit dem «Matto» zum Vergnügen einiger Soldaten allerhand Faxen macht, ehe Zampanò erscheint und sie auf das Gefährt aufzusitzen zwingt? Und hat Gelsominas Begegnung mit Osvaldo, dem gelähmten Knaben in dem Haus der ländlichen Hochzeit, nicht eine Parallele in der Begegnung Augustos («Il bidone») mit dem paralysierten Mädchen auf dem Bauernhof, das ihn, den Erzschwindler im angemaßten geistlichen Gewand, um den Segen bittet? Nimmt Nino Rota, der zu allen Fellini-Filmen die Musik schrieb, nicht in «Il bidone» musikalische Themen auf, die zum erstenmal in «Lo Sceicco Bianco» anklangen, in «La strada» solche, die bereits in «I vitelloni» vorkamen? Hat nicht das Gespräch Gelsominas mit der Klosterfrau eine Entsprechung in der Unterhaltung Cabirias mit dem Franziskanerfrater Giovanni, die ja nichts Geringeres als die Schlüsselszene des ganzen Films ist?

Ich bin weit davon entfernt, die Bedeutung solcher Parallelen, die im dramatischen Kontext, im geistigen Sinnbezug einen jeweils verschiedenen Stellenwert haben können, zu überschätzen. Indes helfen sie erkennen, daß ein einheitliches Bezugssystem allen Fellini-Filmen zugrunde liegt. Eine eingehendere Analyse dieser Filme würde auch die Details der künstlerischen Mythologie Fellinis ans Licht bringen: etwa die Rolle der Landschaft, die in jedem seiner Werke mehr als Kulisse — nämlich ein Ort der seelischen Selbstbegegnung ist. Sand und Meer in «Lo Sceicco Bianco» und «I vitelloni», die Schneelandschaft in «La strada», die Steinwüste in «Il bidone» und die steppige

Flußlandschaft mit dem lächerlich kleinen Häuschen Cabirias in Fellinis jüngstem Werk — sie sind nicht um ihrer selbst willen da, sie spiegeln vielmehr Seelenzustände wider und sind daher Sinnträger des inneren Geschehens.

Fellinis Werke sind selbstverständlich keine Fortsetzungsfilme, die einander linear zugeordnet sind. Sie gleichen eher Himmelskörpern, die im selben geistigen Universum um einen Mittelpunkt gravitieren, der außerhalb ihrer selbst liegt. Diese Formulierung soll aber nicht ein Mißverständnis nähren, das in der Diskussion um Fellini immer wieder auftaucht: daß nämlich Fellini eine Idee habe, eine Botschaft, die er mit den Ausdrucksmitteln des Films an den Mann zu bringen versuche. Wer sich dieser Auffassung anschließt, beweist nur, daß er von dem schöpferischen Prozeß keine blasse Ahnung hat. Jeder Film ist für Fellini ein Abenteuer, dessen Ende unabsehbar und dessen Ausgang unsicher ist.

Zwei Tatsachen hängen mit dem Umstand zusammen, daß sich bisher die geistige Welt Fellinis in jedem Abenteuer der Kunstwerdung als eine einzige und unteilbare behauptet hat. Die erste: Man kann gelegentlich Klagen hören wie: «Es ist ja immer dasselbe!» Dieser Vorwurf zeigt, wie tief jene Zuschauer, die ihn äußern, durch die gängige Konfektions- und Handelsware gesunken sind: Ist es nicht ein kaum genug zu schätzendes Wunder, das trotz der unaufhebbaren Komplexität des Filmemachens sich die künstlerische Welt einer Persönlichkeit (mit ihren ganz privaten Sorgen, Problemen, Anliegen, mit ihrem Ringen auch) nicht bloß in einem, sondern sogar in mehreren Filmen durchsetzen kann? Und die zweite Tatsache: Fellini gilt bei einer mittleren Generation von Filmschaffenden, besonders Europas, als der Meister, dessen Nachfolge erstrebt wird. Bei Gesprächen mit vielen «Fellinisten», die in ganz verschiedenen Lagern stehen, kam ich zu der Überzeugung, daß nicht nur spezifische Inhalte von Fellinis Welt so sehr beeindrucken, sondern eben auch der Umstand, daß Fellini es zustande bringt, sich via eine unerhört verzweigte Technik ganz rein und ganz ohne Verzerrung auszusprechen, wie das heute vielleicht neben ihm keinem Filmschöpfer gelingt.

Deshalb ist es wichtig, sich klar zu werden, daß die Fellini-Filme Teile einer Welt sind — noch ehe über die Inhalte dieser Welt, über ihre Elemente, Requisiten und Themen, ein einziges Wort gefallen ist.

Nun ist aber das Fellini-Universum ein christliches.

«Ich bin katholisch, wenigstens soziologisch», hat Fellini jüngst einem Interviewer erklärt. «Ich bin ein Produkt des christlichen Milieus. Ich bin typisch italienisch, getränkt von der mediterranen Zivilisation und der westlichen Kultur. Ich kann nicht nicht-katholisch sein.»

Was Fellini sein soziologisches Christentum, seinen soziologischen Katholizismus nennt, findet in seinen Filmen mannigfachen Niederschlag. Ausgangspunkt des Films «Il Sceicco Bianco» ist der Besuch der Neuvermählten beim Papst, in den «Vitelloni» arbeitet Fausto als Verkäufer in einer Devotionalienhandlung, in «La strada» trifft Gelsomina auf eine Prozession und nächtigt zusammen mit Zampanò in einem Nonnenkloster (das Originaldrehbuch sah außerdem einen ausführlichen Besuch des Klosters durch Gelsomina in Begleitung einer Nonne vor), in «Il bidone» gibt der Anblick eines Madonnenbildes den letzten Anstoß zu Picassos Umkehr, in «Le Notti di Cabiria» macht die Heldin eine Wallfahrt zum Santuario della Madonna del Divino Amore vor den Toren Roms und bringt vor der Eheschließung mit dem «ragioniere» in der Beichte ihr Leben in Ordnung.

Es versteht sich, daß diese rein stofflichen Auswirkungen seines soziologischen Christentums Fellini nicht zu einem christlichen Filmdichter, seine künstlerische Welt nicht zu einer christlichen machen. Wenn wir Fellini als den christlichen Filmschöpfer der Gegenwart empfinden, hängt das mit seiner Thematik zusammen, die fundamentale Anliegen des christlichen Glaubens variiert.

Seine Filme sind übrigens nicht nur beliebige Variationen einer und derselben Thematik: die Erlösungsbedürftigkeit und die Heiligung des Menschen. Klar deuten sie auf eine innere Entwicklung. Im Bilde ausgedrückt: Die verschiedenen Filme gravitieren immer näher um das geheime Zentrum dieses Universums, die Stoffe, die Fellini mit sich herumträgt, erhitzen sich und erglühen schließlich in der Nähe der feurigen Mitte. Nichts ist dafür bezeichnender als die «Prähistorie» des Cabiria-Stoffes: Wir wissen sowohl von Rossellini wie von Fellini, daß letzterer ursprünglich eine Cabiria-Episode für den zweiten Teil des Doppelfilms «Amore» (an Stelle von «Il Miracolo») vorgesehen hatte: Cabiria war in jenem Projekt eine zweitklassige Prostituierte, die sich eines Tages an die Via Veneto, ins Revier ihrer «vornehmeren» Schwestern, vorwagt und dabei ein Abenteuer mit einem von ihr verehrten Filmstar hat. Zehn Jahre später taucht diese Episode stofflich fast unverändert in «Le Notti di Cabiria» wieder auf — aber sie ist nunmehr bloßes Vorspiel zu dem erschütternden Drama der Gnade.

Ich habe von einer Entwicklung gesprochen, die sich bei Fellini feststellen lasse. Diese Entwicklung ist nicht geradlinig. Es handelt sich eher um verschiedene Anläufe, die den Springer verschieden weit tragen, und um Absprünge von verschiedenen Punkten, die ihn näher oder weiter entfernt vom Ziel landen lassen.

In «I vitelloni», dem Film um die erwachsenen Nichtstuer und Taugenichtse einer italienischen Kleinstadt, erscheinen die Menschen als Gefangene ihrer selbst. Nur einer, Moraldo, findet aus sich die Kraft, zu einem neuen Leben aufzubrechen, die Bürde der Wandlung, der Selbstverwandlung auf sich zu nehmen. Er fährt in die Stadt. Die «großen Käl-

ber» sind mit unerbittlicher Beobachtungsgabe geschildert, aber noch zögert ihr Autor, sie bitter ernst zu nehmen. Ihr Egoismus, Ihre Ichbezogenheit und ihre Unbewußtheit sind komisch, noch müssen nicht himmlische Mächte angerufen werden, um sie zu erlösen. Sandra, die Fausto — wenigstens vorübergehend — in ein verantwortetes, sinnerfülltes Dasein zieht, ist noch keine Gelsomina.

Das Thema des Gefangenseins wird in «La strada» neu orchestriert: Zampanò, der Kraftmeier, das Muskelpaket, ist mehr Tier als Mensch: das Ausbrechen aus seinem Gefängnis ohne fremde Hilfe ist ihm für immer verwehrt. Aber Fellini gibt ihm in dem närrischen Mädchenclown Gelsomina die Erlöserin zur Seite. Der Film zeigt nicht ihre Heiligung, denn Gelsomina ist aus dem Stoff, aus dem Heilige gemacht werden, sie ist sozusagen eine geborene Heilige. Der Film zeigt, wie sie zu ihrer Aufgabe erwacht und wie sie sterbend ihre Aufgabe erfüllt. Mit Recht weist Geneviève Agel in ihrer Fellini-Studie auf die religiöse Symbolik hin, die in diesem Film das Meer hat. Während es in den «Vitelloni» die unübersteigbare Mauer des Gefängnisses symbolisiert, in dem sich die jungen Männer sinnlos im Kreise bewegen, wird das Meer in der «Strada» zum Sinnbild eines kosmischen Zusammenklangs. Gelsomina ist eine Komplizin des Meeres — und nicht zufällig entringen sich Zampanò am Strand, angesichts des Meeres, die ersten Schluchzer, die ersten menschlichen Laute. Die Szene hat die Größe und den Schauer einer Taufe: Eintritt in die Gemeinschaft der Heiligen.

In dem nächsten Film «Il bidone» verfinstert sich Fellinis Universum. Zampanò war ein Tier, das von der Liebe Gelsominas zum Menschsein erlöst wurde, Augusto aber ist ein Unmensch. Keine Erlösergestalt weit und breit, keine Gelsomina! Fellini spitzt in diesem Film die Thematik auf eine einzige Szene zu, in der Augusto das Sakrileg begeht — und gleichzeitig von dem ihm aufgegebenen Schicksal der Wandlung ereilt wird: Gesteinigt von seinen Kumpanen, verendet er wie ein wundes Tier inmitten des Gerölls, doch steht vor seinen Augen eine echt christliche Leidensgestalt, aus deren Gesicht ihm christliche, franziskanische Fröhlichkeit entgegenstrahlt: Die Demut des gelähmten Mädchens, einer wahren Heiligen, die er eben schmählich betrogen, bewirkt das Wunder der Umkehr, das Fellini auch seiner finstersten, teuflischsten Gestalt nicht versagt.

Fellini, besessen von seinem Thema, nimmt in «Le Notti di Cabiria» einen neuen Anlauf: Gelsomina, die rettende Liebe, verwandelt sich in Cabiria, welche die Liebe verkauft. Ist hier noch Heiligung möglich? Auf der Suche nach einer Antwort wurde der Film das Drama der Gnade, wurde der Film über eine Prostituierte Fellinis christlichster Film.

Das sind Fellinis eigene Worte: «Die Leere meiner Gestalten füllte sich früher mit Hoffnungen und mit menschlichen Wirklichkeiten. Cabiria gelingt es, ihre Leere mit einer viel tiefer reichenden Wirklichkeit auszufüllen.»

Fellinis Helden sind Einsame. Fast in jedem seiner Filme versuchen sie in einem Fest unterzutauchen — aber die Kamera faßt sie immer wieder, wenn sie wieder mit sich allein sind, bitterer, unentrinnbarer als zuvor. Augusto flieht vor dem Heil. Das Fest, die Neujahrsparty in «Il bidone», trägt satanische Züge. Aber Augusto geht in dem Gewoge nicht unter. Er bleibt einsam. Cabiria sucht das Heil. Sie schließt sich den Pilgern nach einem populären Gnadenort vor den Toren der Stadt an. Das Gebet in dem Heiligtum, die ekstatische Frömmigkeit der einfachen Leute, trägt die (barocken) Züge eines Festes à la Fellini. Aber die Heilsucherin bleibt einsam: die Verwandlung, um die sie gebetet hat, stellt sich nicht ein. Wo das Fest zu Ende ist, beginnt jeweils ein Stück typisch Fellinischer Poesie: es eröffnet sich der Reigen nächtlicher Plätze und Straßen — «denn», wie Fellini einmal sagte, «das Schweigen und die Einsamkeit der Nacht liefern den Menschen ganz dem Kampf in seiner Seele aus». Einsamkeit ist jedoch nicht das letzte Wort, die Einsamkeit wird ohne falschen Heroismus gesehen, sie ist nicht Verzweiflung, und sie ist ohne Bitterkeit. Sie muß erlitten werden als die Vorstufe zur Verwandlung.

Noch ist nicht absehbar, wohin Fellinis Weg schließlich führen wird. Gefragt (nach «I vitelloni» und «La strada»), ob in diesen beiden Filmen nicht auch autobiographisches Material verarbeitet worden sei, antwortete Fellini, dem Rossellini «unendlich große Trägheit» nachsagt: «In allen meinen Filmen finden sich gewisse autobiographische Motive, wie die komische Unbewußtheit und Ichbezogenheit der ‚Vitelloni', die in der tragischen Unbewußtheit und Ichbezogenheit Zampanòs ihre tragische Steigerung findet. Was auf jeden Fall autobiographisch ist, ist die Geschichte einer Art von Ruf, der mich in einer Erstarrung der Seele erreicht und mich weckt. Ich möchte gerne in diesem Zustand bleiben, wenn mich der Ruf erreicht. Es ist mir dann, als ob ich an der Türe klingeln hörte — und ich gehe nicht öffnen . . . Natürlich, eines Tages werde ich mich entscheiden müssen aufzumachen. Im Grunde muß ich ja wirklich ein geistiger ‚vitellone' sein.»

Es scheint, daß Fellini im Cabiria-Film im Begriff steht, die Tür zu öffnen. Cabiria, die soeben die schrecklichste Enttäuschung ihres Lebens erlitten hat, wird von der Wärme des nächtlichen Waldes aufgenommen, der voll von Musik und Tönen der Lebensfreude ist. Umtanzt von jungen, zu einer improvisierten Serenade aufspielenden Burschen bricht aus Cabirias Weinen ein erster Strahl jener christlichen Fröhlichkeit, welche die «Heiligen», nämlich Gelsomina und das lahme Mädchen in «Il bidone» haben. Fellini sagt von diesem Schluß: «Die Serenade am Ende ist menschliche und lebenspendende Gnade. Der Film und Cabirias Persönlichkeit schließen nicht aus, daß diese Gnade voller Menschlichkeit das Vorspiel von Gottes Gnade ist. Aber das bleibt im Film mit Recht ein Geheimnis Cabirias.»