

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 36 (1984)
Heft: 19

Artikel: Federico Fellini : der Visionär als Realist
Autor: Jaeggi, Urs
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-932462>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 12.05.2025

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

Federico Fellini: der Visionär als Realist

Die Absicht war mehr als löblich: Ursprünglich nämlich sollte die Retrospektive des Fernsehens DRS über Federico Fellini vollständig sein. Jetzt ist sie umfassend geworden: Die Rechte für die Ausstrahlung verschiedener Filme waren nicht zu erwerben. Dass Fellinis jüngste Werke – «Il Casanova di Fellini», «La città delle donne» und «E la nave va» – für eine weitere Kinoauswertung zurückbehalten werden, ist verständlich. Das Fehlen von «Otto e mezzo» indessen schmerzt: Das Schlüsselwerk ist durch den Verkauf von Videokassetten-Rechten für die Ausstrahlung am Fernsehen blockiert worden – Zeichen einer neuen Medienzeit... Dennoch: Der Fellini-Zyklus ist der Redaktion ZOOM Anlass genug, das bisherige Gesamtwerk des heute 64jährigen Maestro zu würdigen. Dieses ist – im Zusammenhang betrachtet – mehr als eine Filmografie: Es ist die Realisierung eines überaus prallen, bunten, aber auch hintergründigen Gemäldes, das vom Dasein des Menschen und seiner Suche nach Hoffnung, Liebe und Erfüllung aus der Optik eines Humanisten berichtet.

Angeblich reisst Federico Fellini im Alter von zehn Jahren von zuhause aus und schliesst sich dem Wanderzirkus eines Clowns an, wo er ein krankes Zebra zu pflegen hat. Während des Zweiten Weltkrieges tingelt er mit einer Schauspielertruppe durch Italien, für die er laufend neue Sketches entwirft. Später schreibt und zeichnet er für eine humoristische Wochenzeitschrift, entwirft und übersetzt Comics, arbeitet als Radio-Autor und Gagman für den Komiker Macario. Als die Amerikaner in Italien einmarschieren, porträtiert und karikiert er die Köpfe der Soldaten im eilig eröffneten «Funny Face Shop». Dort trifft ihn schliesslich Roberto Rossellini und verpflichtet ihn als Assistenten für die Dreharbeiten zu «*Roma, città aperta*» (*Rom, offene Stadt*).

Man muss sich dieser frühen Biografie Fellinis immer wieder bewusst werden, wenn man sein filmisches Werk betrachtet. Es ist von ihr massgebend mitbestimmt; genau so, wie es auch durch den filmischen Neorealismus beeinflusst ist, den Fellini entscheidend mitprägen hilft: Für «*Paisà*» schreibt er das Drehbuch und die Dialoge und assistiert Roberto Rossellini bei der Regie. Mit Tullio Pinelli zusammen verfasst er das Szenario zu Alberto Lattuada's «*Senza pietà*» (*Ohne Gnade*). Wiederum für Rossellini schreibt er am Drehbuch zu «*Il miracolo*» (*Das Wunder*) mit und tritt neben seiner Arbeit als Regieassistent auch als Schauspieler auf. Pietro Germi schliesslich assistiert er

bei so wichtigen Filmen wie «*Il cammino della speranza*» (*Weg der Hoffnung*) – hier wirkt er ebenfalls als Szenarist mit – und «*Il brigante di Tacca del Lupo*».

Ein weiteres prägt Federico Fellinis Filmarbeit überdies: «Ich bin katholisch, wenigstens soziologisch. 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.» Der Einfluss des italienischen Katholizismus findet nicht nur in fast all seinen Filmen durch bildhafte Hinweise seinen Ausdruck in vielfältiger, oftmals recht kritischer und mitunter auch witzig-spöttischer Form. Er bestimmt – und das ist denn doch wichtiger – Fellinis christlich humanes Menschenbild in entscheidender Weise. Der Mensch ist für ihn ein Geschöpf Gottes und demnach immer auf der Suche nach Erlösung. Wo er verzweifelt ist, zerschmettert am Boden liegt, widerfährt ihm Gnade. Seine Beziehung zum Glauben, zur Tradition der Kirche, aber auch zum Spirituellen und zur Mystik führen den italienischen Regisseur schon früh von der Eingleisigkeit jener neorealistischen Strömung weg, die am Beispiel einer fiktiven Erzählung auf die Analyse der sozialen Realität beschränkt bleibt. Fellini will nicht nur diese Oberfläche, sondern das Tiefe, Entscheidende des Menschseins darstellen. Er sucht die Dimension der Verinnerlichung, wagt den Blick in die Seele des Menschen.

Fellini dazu: «Wenn die Verteidiger eines

strengen Neorealismus' sagen, er sei stets ausschliesslich sozial, dann schränken sie die Wahrheit ein. Denn der Mensch ist nicht nur ein soziales Wesen, sondern ebenso auch ein Geschöpf Gottes. Und so könnte man sagen, dass es sich bei meinen Filmen nicht um einen sozialen Neorealismus, sondern um einen Realismus des Persönlichen handelt. Das Wesentlichste bleibt doch stets, dass der Betrachter und Beschreiber der Realität ein Mittler bleibt zwischen der lebendigen und beunruhigenden Wirklichkeit, die ihn umgibt, und jener synthetischen Realität, die er selber repräsentiert.»

Läuterung durch Selbsterkenntnis

Es ist kein Zufall, dass Fellini seine erste eigene Regiearbeit zusammen mit Alberto Lattuada realisiert. Denn auch dieser ist kein Vertreter des veristischen Neorealismus. Ihm, der vor der Machtübernahme Mussolinis zur Gruppe der Kalligrafen gehörte, liegt die Fabel, und er schätzt den künstlerischen Charakter der Fotografie. *«Luci del varietà»* (*Lichter des Variétés*), 1950, spielt in einem Milieu, das Fellini sehr vertraut ist: Einer Wandertruppe zweitklassiger Schauspieler, die durch die italienische Provinz zieht und mit billigen Variété-Revuen ein zumeist ordinäres Publikum unterhält, schliesst

sich ein Mädchen an. Geblendet vom Rampenlicht, hofft Lilia auf eine grosse Theaterkarriere. Diese Hoffnung wird durch Cecco, einen Komödianten der Truppe, noch geschürt, indem er der jungen Frau Erfolg verspricht. Verblendet von seiner Zuneigung zu ihr, inszeniert er für sie eine grosse Revue in Rom, die zur Pleite wird. Während Lilia die Gelegenheit immerhin dazu nutzt, sich einen einflussreichen Theatermann zu angeln, kehrt Cecco reumütig zu seiner Frau zurück, die er verlassen hat, und tritt weiterhin in den trübseligen Revuen der Truppe auf.

Die beiden Regisseure finden in ihrer Gemeinschaftsarbeit nicht zu einem einheitlichen Stil. Zu verschiedenartig sind ihre künstlerischen Veranlagungen und Temperamente. Der starke Einfluss Fellinis ist indessen unverkennbar. Die Welt seiner späteren Filme liegt in Ansätzen bereits vor: das Variété als Mikrokosmos der menschlichen – und manchmal allzu menschlichen – Gesellschaft; die Frau als Sinnbild der Geborgenheit und der Verführung zugleich; das Fest als Kulminationspunkt der Ereignisse (hier als rigore Demaskierung nicht nur der unlauteren

Fehlender Lebensinhalt als Ursache ziellosen Müssiggangs: *«I vitelloni»*).



ren Absichten seines Veranstalters, eines Winkeladvokaten, sondern auch der Erbärmlichkeit der Schmierenkomödianten gedacht); die Reise, das Unterwegssein als Sinnbild für den Lebensweg. Diesen Elementen – und etlichen andern dazu – wird in den späteren Filmen Fellinis immer wieder zu begegnen sein: Symbole des Lebens, aufgehoben in ausdrucksstarken Bildern.

Auch anderes ist in *«Luci del varietà»* vorgezeichnet: die liebevolle Beachtung der Menschen selbst dann, wenn sie nicht Sympathieträger sind, der Randfiguren auch; die Künstlichkeit des Dekors, auch wenn es etwas so Realistisches ist wie eine Landschaft; die eigenwillige Ästhetik der Schwarzweiss-Fotografie, die das fahle Licht, die Dämmerung, ja das Dunkel der Nacht bevorzugt, die Grau-in-Grau-Töne mehr liebt als den starken Kontrast und dadurch, der Wirklichkeit ein Stück weit entrückt, den Hauch des Poetischen atmet. Fellini wird dieser Ästhetik der Fotografie bis zu seinem ersten Farbfilm, der Episode *«Le tentazioni del Dottore Antonio»* in *«Boccaccio '70»* treu bleiben, auch wenn er in späteren Werken andere, kontrastreichere Akzente setzen wird.

1952 dann vollendet Federico Fellini seinen ersten eigenen Film und greift darin gleich eines der zentralen Themen seines Schaffens auf: Illusion und Wirklichkeit. In *«Lo sceicco bianco»* (*Der Weisse Scheich*) kommt ein jungvermähltes Paar aus der Provinz nach Rom, nicht nur zu Flitterwochen und zum Besuch der Sehenswürdigkeiten, sondern auch, um die Ehe vom Papst segnen zu lassen. Aber Wanda hat anderes als nur ihren biederbürgerlichen Ivan im Kopf, der sie seiner Familie vorstellen wird. Sie hat ihr Herz an den Weissen Scheich, den Helden zahlreicher Fotoromane, verloren, und sie hat das unbändige Verlangen, ihn in Rom zu besuchen. Kaum im Hotel angelangt, reisst die junge Braut aus und hinterlässt einen verzweiferten Mann, der sich nicht nur auf die mühsame Suche nach seiner Geliebten aufmacht, sondern sich auch allerhand einfallen lassen muss, um sein Missgeschick vor seiner Familie zu verbergen.

Doch am nächsten Morgen kommt

Wanda zurück. Die Realität hat die Illusion entlarvt. Der Weisse Scheich, der Held ihrer Träume, hat sich als sehr gewöhnlicher Mensch, dumm überdies und als Weiberheld, erwiesen. Wanda macht den Prozess einer Läuterung durch. Sie weiss nun, dass sie in Ivan den Richtigen gefunden hat. Sie legt die Schwärmerei vom Glück im siebenten Himmel beiseite und bekennt sich zu ihrem Mann. Die Illusion weicht der Einsicht. Das ist wie eine Erlösung. Fellini stellt das nicht als rasche Gesinneswandlung dar, sondern als einen mühsamen Weg der Selbsterkenntnis. Ihren Irrtum einzugestehen, fällt Wanda nicht leicht, und schwer ist es auch, nach dem Abenteuer ihrem Mann unter die Augen zu treten.

Fellini bricht diese moralische Geschichte im Spiegel der Ironie und der Burleske: ein Mittel, das er immer wieder anwenden wird, wenn er ganz ernste Dinge vermitteln will. Denn nicht um die Enthüllung der Fragwürdigkeit der Fotoromane als Stoff, aus dem die Träume sind, geht es ihm in *«Lo sceicco bianco»* – das fliesst ganz nebenbei und unauffällig ein –, sondern um die Geschichte einer Befreiung und Läuterung, die damit beginnt, dass Wanda sich selber kennenlernt.

Auch in *«I vitelloni»* (*Die Müssiggänger*), der ein Jahr nach *«Lo sceicco bianco»* entsteht, gibt es die Figur des durch Selbsterkenntnis Geläuterten. Moraldo, einer der Tagediebe und Tunichtgute, die den lieben, langen Tag nichts anderes tun, als bei Espresso und Billard die Zeit totzuschlagen, deren weitere Beschäftigung die Schürzenjagd und das Herbeidiskutieren grosser Vorhaben und Pläne ist, reist eines Tages – des Müssiggangs überdrüssig – weg. Er will in die grosse Stadt, will seinen Lebensplan, den er selber noch gar nicht zu formulieren weiss, realisieren. Im Gegensatz zu den andern vitelloni, die dumpf weiter vor sich hinbrüten, findet er die Kraft, sein Schicksal in die Hand zu nehmen.

Gerade in *«I vitelloni»* wird deutlich, wie sehr Fellini in einem allerdings erweiter-

Giulietta Masina in *«La Strada»*: Gleichnis von der befreienden und erlösenden Kraft der Liebe.



ten Neorealismus die Quelle seines Schaffens findet. Bei aller Heiterkeit und Ironie, die auch diesen Film durchzieht, fehlt es nicht an einer sehr genauen Analyse der Ursache für den Müsiggang der gar nicht mehr so jungen Männer. Sie ist in ihrer Herkunft begründet. Die vitelloni – zu deutsch: die Kälber, von der Bevölkerung so benannt, weil sie ebenso ziellos durch's Leben wandeln wie die Rindviecher – sind Produkte der Gesellschaft, in der sie gross geworden sind, ohne wirklich erwachsen zu werden. Ein provinzielles Kleinbürgertum, biedermännisch um Rechtschaffenheit bemüht, hat es versäumt, ihnen einen Lebensinhalt zu vermitteln, einen Auftrag mitzugeben. Immer nachsichtig darauf wartend, dass sich ihre Söhne die Hörner schon abstossen werden, hat es sie gewähren lassen, stets in der Hoffnung, dass der Nachwuchs sich eines Tages schon in den Arbeitsprozess eingliedern und den bürgerlichen Normen unterziehen wird. Die Söhne warten mit und lassen sich derweil von ihren besorgten Müttern aushalten. Nicht Verachtung bringt Fellini den vitelloni entgegen, obschon er ihre unselige Lebenshaltung dem Spott und der Lächerlichkeit preisgibt, sondern menschliche Anteilnahme. Er zeigt, dass sie an ihrem Zustand leiden, dass sie mit ihrem nächtlichen Herumgröhlen nur ihr Elend überbrücken, ihre tiefe innere Verunsicherung auch. Und einen unter ihnen greift er heraus, um ein Licht der Hoffnung zu setzen, wobei er allerdings offen lässt, ob ihm der Ausbruch in ein sinnvolleres Leben gelingen wird. Wichtig ist ihm nicht das Ergebnis von Moraldos Flucht aus der Enge seines sozialen Umfeldes, sondern die Tatsache, dass dieser über genügend Vitalität und Kraft verfügt, sein Schicksal in die eigenen Hände zu nehmen, die Dumpfheit seines bisherigen Daseins zu überwinden. In dieser Beziehung ist *«I vitelloni»* Pier Paolo Pasolinis *«Accatone»* eng verwandt.

Erlösung durch die Gnade

Nach der Episode *«Un'agenzia matrimoniale»* (Die Heiratsvermittlung), 1953, zum Episodenfilm *«L'amore in città»* – ei-

ner typischen Fellini-Geschichte, in der die menschlich schäbige Haltung eines Reporters mit der Grossherzigkeit einer einfachen Frau konfrontiert wird und dadurch tiefe Einsichten über seine eigene Verfassung gewinnt –, vollendet Fellini 1954 den ersten seiner zwei Filme dieser frühen Schaffensperiode, die ihn berühmt werden lassen: *«La Strada»*. Der Regisseur selber meint zu diesem Film: *««La Strada» ist eine Geschichte, die ich schon seit Jahren in mir trug, und ich kann sagen, dass sie geradezu ein Stück meiner selbst ist, weil dieser Film zutiefst mit meinen Gedanken und Überzeugungen verbunden ist. «La Strada» ist entstanden aus der Vorstellung von einem Mann und einer Frau, die äusserlich zusammenleben, aber in ihrem Innern durch astronomische Weiten voneinander getrennt sind. Dann kam mir die Überzeugung, dass man dieses Paar auf einer langen Reise erleben müsste, um die Vorstellung von der inneren Rastlosigkeit und Unstetigkeit zu vermitteln. So war eine der ersten Szenen, die ich in meiner Vorstellung sah, jenes Bild, in dem das Paar am Strand des Meeres ankommt und die Frau die Frage stellt, wo ihr Zuhause liegt... Viele Elemente sind später dann hinzugekommen. Aber die Grundidee des Films blieb: das Unvermögen der Menschen, einander zu begreifen, und der schreckliche Abgrund, der sich zwischen zwei Menschenwesen auftun kann.»*

Die zwei Menschen, die zwar zusammenleben und gemeinsam einen Weg gehen, aber deren Lebenslinien doch wie zwei Parallelen nebeneinander laufen, ohne die Möglichkeit einer Berührung, sind Zampanò (Anthony Quinn) und Gelsomina (Giulietta Masina). Er, ein ungehobelter Jahrmarkts-Kraftmensch, hat sie ihrer Mutter für 10000 Lire abgekauft. Nun reisen sie mit einem motorisierten Dreirad, das ihnen gleichzeitig als Wohnwagen dient, von Jahrmarkt zu Jahrmarkt, wo Zampanò, assistiert von Gelsomina, seine billigen Entfesselungskünste zum Besten gibt. Die Reise durch die Weite des Landes legt den Blick auf die Charaktere dieser so verschiedenartigen Partner frei: Zampanò ist ganz Körperlichkeit, ein derber, gefühlloser Mensch,

dumpf und schweigsam, wenn ihm nicht gerade der Alkohol die Zunge lockert. Er hat kein Verhältnis zu Gelsomina, benutzt sie einfach, zur Arbeit wie zur Liebe. Gelsomina wiederum verkörpert die reine Unschuld des naiven, staunenden Menschenkindes, das in der Welt immer wieder neue Dinge entdeckt, über dem Anblick einer Blume sein schweres Schicksal vergessen kann und nie die Hoffnung aufgibt, Zampanòs Härte aufzubrechen und die Finsternis seines Innern zu erleuchten. Wo ihr Partner dumpf dahinbrütet, empfindet sie sensibel den Schmerz des Bösen um sie herum, ohne ihn letztlich zu begreifen, und leidet an der Vorstellung ihres unnützen Lebens. Gerade hier nun setzt ein Dritter, ein Seiltänzer, den alle il Matto, den Verrückten, nennen, eine entscheidende Wendemarke in Gelsominas Leben. Er, selber ein Verzweifelter, ein am Rande der Gesellschaft Stehender, aber einer, der seine Verzweiflung bewusst erlebt und mit ihr umgeht, indem er sie närrisch überspielt, versteht Gelsominas Not. Nichts sei unnütz, alles auf der Welt diene zu etwas, selbst ein Stein, bringt er ihr bei, und sie nimmt es dankbar auf, findet nach und nach in ihrem Leben an der Seite Zampanòs einen Sinn: Ihn aus seiner Dumpfheit herauszureissen, ist ihre Aufgabe. Aber die Begegnung mit Matto nimmt ein böses Ende. Eifersüchtig und in blindem Jähzorn prügelt Zampanò ihn zutode. Das ist zuviel für Gelsomina. Sie zieht sich voller Schmerz ganz in sich selber zurück, flüchtet wie ein verletztes Tier in die Einsamkeit, in den Tod schliesslich. Jahre später hört Zampanò, der sein unstetes, düsteres Leben weiterführt, an einem Ort jene Melodie, die Gelsomina immer auf der Trompete gespielt hat. Er geht der Spur nach, erkundigt sich nach ihr und erfährt von ihrem Tode. Noch versucht er, im Alkohol zu vergessen, doch dann bricht ein grosser Schmerz in ihm auf, droht ihn zu zerreißen. Mit einem Schlage erkennt er, was er mit Gelsomina verloren hat: alles, was seinem Leben einen Sinn hätte geben können. Diese Erkenntnis löst Verzweiflung und tiefste seelische Not aus, aber sie sprengt auch die Fesseln jener tiefen Einsamkeit, die ihn umfassen hielt. Es wird hell in seiner

Dunkelheit. Er kann fühlen, Schuld empfinden und bereuen. Die Tränen, die er am Strand vergiesst, sind die der Erlösung und der Gnade.

«*La Strada*» ist ein grossartiges Gleichnis über die erlösende Kraft der Liebe und die Befreiung des Menschen durch die Gnade. Fellini lässt es im Milieu des fahrenden Volkes spielen, unter Menschen also, die am Rande der Gesellschaft stehen. Er tut dies nicht nur, weil er diese Menschen aus eigenem Erlebnis kennt und liebt, sondern weil sie unterwegs sind; unterwegs zu neuen Orten, zu neuen Hoffnungen. Der Reichtum, immer wieder aufbrechen zu können, entschä-

«Kino für Kinder» im Filmpodium Zürich

pdm. Am 3. Oktober startete das Filmpodium der Stadt Zürich mit einem neuen Programm: «Kino für Kinder». An jedem Mittwoch- und Samstagnachmittag werden Filme für Kinder gezeigt, und zwar jeweils um 14.00 Uhr für die Altersstufe 6–9 und um 16.00 Uhr für die 10–12jährigen. Im Oktober steht für die Kleinen «Philipp der Kleine» (Hermann Zschoche, DDR 1976), für die Grösseren «Flucht» (Stepan Skalski, CSSR 1967) auf dem Spielplan. Idee und Programm wurden in Zusammenarbeit mit dem Katholischen Filmbüro, Zürich, der AV-Zentralstelle am Pestalozzianum Zürich und der Basler Arbeitsgemeinschaft Pädagogik und Spiel, die mit ihrem «Stadtkino für Kinder» bereits über einschlägige Erfahrungen verfügt, entwickelt. Den Kindern soll mit dieser Initiative, verbunden mit einem richtigen «Kinoerlebnis», ein breiteres Spektrum von Kinderfilmen zugänglich gemacht werden, als es zur Zeit von den Kinos gepflegt wird, die sich hauptsächlich auf Disney-Filme und Grossproduktionen wie «E. T.» und «Star Wars» beschränken. Mit diesem Projekt soll, sofern sich ein entsprechender Erfolg einstellt, der in anderen Städten zu ähnlichen Aktivitäten animiert, dem Kinderfilm, der in der Schweiz ein Schattendasein führt, zu einer breiteren Abspielbasis verholfen werden.

digst sie für die materielle Armut. Das Bild vom fahrenden Volk der Artisten, der Gaukler und Schausteller wird hier – viel stärker noch als in *«Luci del varietà»* und in *«I vitelloni»*, wo die Wanderschaulspieler in ihrer Schäbigkeit zum Symbol der zwar unerfüllten, aber nie aufgegebenen Hoffnungen werden – zum Sinnträger für die menschliche Gemeinschaft mit ihren Höhen und Tiefen schlechthin. Dass gerade diesen Menschen, die zu den geringen und oftmals verspotteten oder gar geächteten der Gesellschaft gehören, die Gnade widerfährt, gehört mithin zur zutiefst christlichen Botschaft von *«La Strada»*.

Dass der eindruckliche Gehalt dieses Filmes eine formale künstlerische Entsprechung erfährt in Bildern voller poetischer Kraft und in einer überragenden Umsetzung der Gefühle, ist Hinweis auf die Meisterschaft Fellinis. Sie kommt nicht zuletzt durch seine Fähigkeit zustande, sich Mitarbeiter zu sichern, die auf seine Intentionen einzugehen verstehen. In *«La Strada»* sind es vor allem Giulietta Masina, die Gattin Fellinis, und der Musiker Nino Rota, die Wesentliches zum Gelingen dieses Kunstwerks beitragen. Die Masina, in wichtigen Nebenrollen schon in *«Luci del varietà»* und *«Lo sceicco bianco»* beschäftigt, verfügt als Gelso-mina über eine Ausdruckskraft, welche alle Regungen der Freude, der Verzweiflung, der Niedergeschlagenheit, aber auch der Hoffnung mit feinsten Gesten und minimalen Regungen auf den Zuschauer zu übertragen vermag. *«La Strada»* ist unter vielem anderen auch eine Hymne an die Sensibilität und die Sinnlichkeit der Frau, in der die Geheimnisse des Lebens – die Kraft der Erneuerung, die Schöpfung, die Liebe und der Tod – aufgehoben sind. Ohne die Mitarbeit von Giulietta Masina, bekennt Fellini, wäre der Film nicht möglich gewesen. Und er wäre es wahrscheinlich in dieser vollendeten Form auch nicht gewesen, hätte nicht Nino Rota, der erstmals in *«Lo sceicco bianco»* beigezogen wurde und der fortan bis zu seinem Tode alle Musiken zu Fellinis Filmen schreiben wird, eine ebenso behutsame wie einfühlsame Begleitung komponiert.

In *«La Strada»* wird erstmals in vollem

Umfange deutlich, was unter Fellinis Realismus des Persönlichen zu verstehen ist: die gesamtheitliche Darstellung des Menschen unter Einbezug seiner Gefühle, seiner Gedanken, seines Hoffens und Glaubens; unter Berücksichtigung, dass nicht nur das soziale Umfeld sein Dasein bestimmt, sondern dass er als ein Geschöpf Gottes in eine unvollkommene Welt hineingestellt und der Fügung einer höheren Macht unterworfen ist.

Das wird ein weiteres Mal deutlich in *«Le notti di Cabiria»* (*Die Nächte der Cabiria*), auch dies ein Film über die Erlösung eines verlorenen Menschen durch die Gnade. Stärker als in *«Il Bidone»* (*Die Schwindler*), der zwischen diesen beiden Höhepunkten dieser Schaffensperiode Fellinis 1955 entstand und dieser Thematik mit der Geschichte eines abgefeimten Gauners nachspürt, der an seinem bitteren Ende einsichtig wird und sein unnützes Leben bereut, wird hier der Gang eines Menschen verfolgt, der aus seinem widerwärtigen Leben ausbrechen will, aber wirkliche Befreiung erst in der schlimmsten Erniedrigung erfährt. Cabiria, wiederum verkörpert von Giulietta Masina, steht auf der Schattenseite des Lebens. Nicht an der noblen Via Veneto, sondern im Schatten der Ruinen des Kolosseums verkauft sie ihren Körper an Männer. Allein die Illusion, einmal der wahren Liebe zu begegnen, aufgehoben zu sein in einem ehrbaren, bürgerlichen Heim, hilft ihr die ständigen Demütigungen zu ertragen: Ein Räuber, der es auf ihre Handtasche abgesehen hat, bringt sie beinahe um; ein Filmstar, der bei ihr ein kurzes Abenteuer sucht, lässt sie kaltblütig im Badezimmer stehen und eine Nacht lang warten, als seine Freundin erscheint. Aber Cabiria gibt die Hoffnung nach einer entscheidenden Wende in ihrem Leben nie auf. Auf einer Wallfahrt bittet sie Gott darum und hadert mit ihm, als nicht gleich ein Wunder geschieht. Doch sie trifft bald darauf – in einem billigen Variété-Theater, wie könnte es bei Fellini anders sein – einen Mann, der ihr Vertrauen gewinnt, der anständig und freundlich zu ihr ist. Er schlägt ihr einige Zeit später die Heirat vor. Überglücklich verkauft sie ihr bescheidenes Hab und Gut. Doch sie muss erfahren, dass auch dieser Mann nur auf



Sinnbilder einer desorientierten, haltlosen Gesellschaft: «La dolce vita».

ihr Geld aus ist, seine Liebe zu ihr nur geheuchelt hat. Er ist bereit, sie wegen der paar Geldscheine, die sie in kindlichem Stolz umklammerthält, umzubringen. Als er allerdings das ungläubige Staunen in ihren Augen sieht, das sich zum Entsetzen wandelt, lässt er vom schlimmsten ab und reißt mit dem bitter verdienten Geld aus. Cabiria hat in ihrer Verzweiflung jetzt nur noch den Tod vor Augen; sie will nicht mehr leben. Zutiefst gedemütigt und erniedrigt, torkelt sie in den Wald. Da sieht sie sich unvermittelt einigen singenden und musizierenden Burschen gegenüber, die sie umtanzen. Es löst sich in diesem kurzen Augenblick der Geborgenheit inmitten froher Menschen ihre Erstarrung, macht einem leisen Lächeln Platz. Ob Cabiria nun zurückgeht in die Welt der Prostitution, oder ob sie, geläutert durch das Erlebnis, ihr Leben verändert, lässt Fellini offen. Entscheidend ist ihm allein

ihr Aufgefangensein in der Gnade und die stille Lebenshoffnung, die sie daraus schöpft. Es geschieht dies auf dem tiefsten Punkt ihres Lebens. «*Le notti di Cabiria*» (1957) ist ein Film über die Reinheit des Herzens. Sie stößt zwar in einer brutalen Welt auf kein Verständnis. Das rührende Vertrauen, das Cabiria trotz allen Demütigungen immer wieder in die Menschen setzt, ihre naive Bereitschaft, sich liebend hinzugeben, die Bereitschaft, wider alle Erfahrung ihr Herz zu öffnen, erfährt nichts als brutale Ausbeutung. Nur einer – ein Franziskaner Bruder, ein belächelter Narr Gottes – begreift sie. Ihm gesteht Cabiria traurig, dass sie der Gnade Gottes nicht teilhaftig werde. Fellini lässt indessen keine Zweifel offen, dass diese Reinheit des Herzens der Boden ist, auf dem die Gnade wächst. Dass gerade der armselige, vom Leben gebeutelte Mensch, der Verzweifelte, an seinem Schicksal Leidende ihr nahe steht, wird zum zentralen Thema des Films, der heute künstlerisch weniger geschlossen wirkt als «*La Strada*», in seiner christli-

chen und ethischen Grundhaltung aber nicht weniger überzeugend ist.

Radikale Auseinandersetzung mit der Dekadenz

Federico Fellinis nächster Film, *«La dolce vita»* (*Das süsse Leben*), reißt neue Dimensionen auf und kündigt eine Veränderung in seinem filmischen Schaffen an. Das wird schon äusserlich sichtbar: Der Film spielt nicht mehr im Milieu der Wanderschauspieler, der einfachen und armen Menschen, sondern in der gehobenen Römer Gesellschaft, die als dekadent entlarvt wird. Marcello (Marcello Mastroianni), ein von seinem Beruf enttäuschter Journalist, der nun die Klatschspalte einer Zeitung beliefert, durchwandert sie. Seiner Begegnung mit einem berühmten internationalen Filmstar (Anita Ekberg) – Verkörperung der Fleischlichkeit und Sexualität schlechthin – folgen dekadente Orgien in einer römischen Adelsvilla, eine in Hysterie ausartende spiritistische Sitzung, eine mit exhibitionistischen Einlagen garnierte Party, mit der eine reiche

Frau ihre Scheidung feiert, der Versuch eines greisen Mannes, des Vaters des Journalisten, seine Vitalität bei einer Bardame unter Beweis zu stellen, was mit seinem Zusammenbruch endet, der Selbstmord eines Philosophen und Schriftstellers aus Lebensangst und Weltschmerz in dieser vom Nuklearkrieg bedrohten Zeit: Episoden, die wie auch jene um die zwei Kinder, denen angeblich die Mutter Gottes erschienen ist und die nun von Fernseh- und Fotoreportern und einer abergläubischen, fanatisierten Masse bestürmt werden, Sinnbilder einer desorientierten, haltlosen Gesellschaft sind, die ihre innere Leere mit frivolen Festen und einer libertinen Sexualität überdeckt: sinnlose Versuche einer parasitären High-Society zu kommunizieren, um der Vereinsamung zu entgehen.

Marcello, selber den Verlockungen des eher wüsten denn süssen Lebens erlegen und zum erotischen Abenteurer geworden, der jede Gelegenheit ergreift, um seine Frustrationen zu überwinden, sieht in Paola, einem einfachen Serviermädchen, das die Reinheit des Herzens von Gelsomina und Cabiria in diese dekadente Welt hinübergerettet hat, eine Art Rettungsanker. Aber er kommt ihr nicht näher. Am Ende des Films ist sie durch einen Wasserlauf von ihm getrennt. Unerreichbar, bleibt sie ein Ideal.

Auch stilistisch geht Fellini neue Wege, erzählt er doch nicht mehr gradlinig eine Geschichte, sondern verknüpft die einzelnen Episoden nurmehr lose durch seinen Protagonisten. Die poetischen Grau-in-Grau-Töne ersetzt er durch grelle Schwarzweiss-Kontraste. Die Inszenierung ist üppig, mitunter überbordend. Die Künstlichkeit der Bilder lässt jeden Realismus hinter sich. *«La dolce vita»* gerinnt zur Vision traumatischen Ausmasses. Doch hinter der Vision verbirgt sich der Realist, der engagierte Sozialkritiker, der genaue Beobachter sozialer Zustände. Das ist heute besser zu erkennen als 1959, als der Film herauskam und durch seine ungewöhnliche Form, die Heftigkeit seiner Gesellschaftskritik, aber auch durch die für die damalige Zeit freizügige Darstellung der Sexualität und die damals blasphemisch anmutende Kritik an Veräusserlichung und Kommerzialisierung

Spielfilmwoche zum «Welternährungstag»

FPZ. Im Zusammenhang mit dem Welternährungstag (16. November) zeigt das *Filmpodium der Stadt Zürich* vom 15. bis 19. Oktober in Zusammenarbeit mit verschiedenen schweizerischen Hilfswerken, entwicklungspolitischen Organisationen und Konsumenten-, Bauern-, Umwelt- und Drittweltgruppen eine Spielfilmreihe zum Thema «Nahrung für alle». Zur Aufführung gelangen: «Der gekaufte Sommer» von Michael Busse (BRD 1983), «Mirt sost shi amit» von Haile Gerima (Äthiopien 1975), «El ardh» von Youssef Chahine (Ägypten 1968), «Akaler sandhane» von Mrinal Sen (Indien 1980), «Surjia dighal bari» von Masihuddin Shaker (Bangladesh 1979), «Tiznao» von Dominique Cassuto de Bonet (Venezuela 1983) und «Vidas secas» von Nelson Pereira dos Santos (Brasilien 1963).

des Glaubens und der Religiosität Verwirrung stiftete und Anstoss erregte.

Das Thema der Dekadenz unserer Überflussgesellschaft, wird Federico Fellini auch in seinen weiteren Filmen beschäftigen, wird immer wieder – manchmal nur episodenhaft, mitunter aber mit zentralem Stellenwert – aufleuchten. Und 1969 wird es noch einmal zum hauptsächlichen Inhalt eines seiner Filme. *«Satyricon»*, die freie Adaptation eines Romans von Petronius Arbiter, spielt zwar in der Antike, erinnert aber schon von seiner Erzählstruktur her an *«La dolce vita»*. Auch hier gibt es nur den losen roten Faden einer Erzählung, welcher einzelne, im Grunde voneinander unabhängige Episoden zusammenhält. Gehalten wird er von zwei jungen Männern, die verschiedene Stationen der antiken Welt durchwandern, welche alle einen bestimmten Aspekt der Epoche charakterisieren. Dabei wird nun allerdings sofort klar, dass Fellini eine Parallele von der spätantiken Dekadenz zu unserer Gegenwart zieht. Er zeichnet eine – wiederum ganz und gar künstliche – Welt der Emporkömmlinge, die sich mit Pomp umgeben, sich Güter und Sklaven zulegen, aber selber Sklaven eines unfreien Geistes bleiben. Es ist eine Welt der andern Moral-Massstäbe, der Auflösung der Sitten und Wertvorstellungen. Begriffe wie Menschenwürde, Nächstenliebe, Selbstverleugnung und Hilfsbereitschaft fehlen; das Dämonische beherrscht die Szene, und alles ist auf den Untergang ausgerichtet.

Fellini entwirft ein Bild der Antike, das sich weit von jener Idealisierung entfernt, das sich der Gegenwartsmensch von jener Epoche zu malen pflegt. Nicht jene der edlen Menschen, der herrlichen Bauwerke, Skulpturen und Gemälde, der Vergeistigung des Menschen wird da entworfen, sondern die der Ausschweifung, der Grausamkeit, der ungezügelten, von allen Hemmungen befreiten Lust, des ausschweifenden Genusses. Nicht von der Kraft einer die irdischen Unzulänglichkeiten überwindenden Ethik wird der Mensch geleitet, sondern von seiner Triebhaftigkeit. Das Bild des Niedergangs einer Epoche – mit riesigem Aufwand atemberaubend inszeniert und mit einer üppigen Sinnlichkeit ausgestattet,



Auf der Suche nach einem neuen Leben: Marcello Mastroianni in *«Otto e mezzo»*.

wird zur grimmigen Allegorie auf die sich auflösende Gesellschaft unserer Zeit.

Überwindung innerer Krisen

Zwischen *«La dolce vita»* und *«Satyricon»* liegen vier filmische Arbeiten, von denen zumindest die eine als ein eigentliches Schlüsselwerk gilt. Nach *«Le tentazioni del Dottore Antonio»* (*Die Versuchung*), einem Beitrag zum Episodenfilm *«Boccaccio '70»*, der in burlesker Weise die Konfrontation eines verstockten Puritaners mit der Sexualität in einem Angsttraum illustriert, drehte Fellini 1963 *«Otto e mezzo»* (*8 1/2*). Guido Anselmi, ein Filmregisseur, der im Zenith seines Schaffens steht, wohlsituiert und berühmt ist, hat sich seiner selbst entfremdet. Seine innere Unsicherheit und seine Zweifel an

sich selber, seinem bisherigen Werk, aber auch an der Welt lassen ihn erstarren: Er bringt, obschon sein Produzent und aufdringliche Journalisten ihn drängen, keinen neuen Film mehr zustande. Seine Situation wird ihm zum Alptraum: In einem Verkehrsstau steckengeblieben, fühlt sich Anselmi eingekeilt, den kalt starrenden, auf sich selber fixierten, mitleidlosen Menschen in den Blechkisten um ihn herum hilflos ausgeliefert. In letzter Verzweiflung gelingt es ihm, aus dieser klaustrophobischen Enge ausubrechen und in die Lüfte zu entschweben. Doch kaum befreit, wird er an einem Strick zur Erde zurückgerissen, wo ihn sein Drehbuchautor ermahnt, endlich seinen neuen Film zu beginnen.

Dieser Alptraum ist Anselmi Anlass, etwas gegen sein Leiden zu unternehmen. Er geht zum Doktor, landet zur Kur im mondänen Heilbad. Aber nicht das schweflige Wasser und die Dampfbäder heilen ihn letztlich, sondern seine Auseinandersetzung mit sich selber, mit seinen Besessenheiten und Neurosen. In Visionen, Träumen und Erinnerungen beschäftigt er sich mit seiner Vergangenheit und seiner Gegenwart, mit der Umwelt, in der er lebt, mit den Menschen, die ihm begegnen, mit seiner Phantasie und der Sexualität. «*Otto e mezzo*» sei, so Fellini, «in einer Art Vorhimmel, ein Mittel-ding zwischen einer nicht ganz fachgemässen Psychoanalyse und einer systematischen Gewissensüberprüfung. Es ist ein melancholischer, fast düsterer Film. Aber er ist auch offen und bewusst komisch». Wie die Gelsomina in «*La Strada*» und die Cabiria in «*Le notti di Cabiria*» geht Anselmi – erneut verkörpert von Marcello Mastroianni – den Weg der Selbstfindung auf der Suche nach Erlösung und Gnade. Geschah dies bei Gelsomina in der Selbstenttäußerung und Opferbereitschaft, bei Cabiria mit der Einfalt des reinen Herzens, so wählt der an sich zweifelnde Regisseur, ein Vertreter der Intellektuellen, die Form der Bewusstseins-erweiterung. Er will hinter die Dinge blicken. Bei Fellini wird dieser Prozess zu einer gesamtheitlichen Erfahrung, in dem sich das Rationale mit dem Unbewussten, das Sichtbare mit dem Visionären, das Diesseitige mit dem Jen-

seitigen, die Wirklichkeit mit der Fiktion verbinden. Das drückt sich auch in der Form des Filmes aus: Noch nie sind bisher Gegenwart und Erinnerung, Realität und Traum so nahtlos zu einer unverrückbaren Einheit verschmolzen worden. Fellini hebt diese Bewusstseinsgrenzen auf, macht sie zumindest durchlässig. Körper und Seele werden eins.

Nun ist dieser Weg Anselmis zur Selbstfindung, diese Suche nach sich selber, keineswegs leicht. Er wird vielmehr zum Leidensweg, zur Passion. Er führt den Regisseur an manchen Abgrund, lässt ihn aufbegehren gegen diese Zumutungen, treibt ihn in die Verzweiflung, in den Selbstmord schliesslich. Aber das kann nicht das Ende sein. So lässt Fellini seinen Anselmi in wunderbarer Weise auferstehen, führt ihn geläutert in eine Zirkusarena unter offenem Himmel, in der sich alle unter den heiteren Klängen einer von Clowns gebildeten Kapelle zu einem Reigen vereinen: grossartiges Sinnbild für eine Gemeinschaft in Solidarität. Aus einer zerstörten Weltordnung wächst eine neue heraus unter dem Zeichen von Glauben, Liebe und Hoffnung. Das Ende von «*Otto e mezzo*» ist eine phantastische Vision von einer erlösten, besseren Welt. Aber die Vision ruht auf der Erkenntnis der Realität, auf der Erkenntnis, dass die alte Weltordnung, ein unselig wucherndes Geschwür, zuerst zerstört werden muss, damit etwas Neues, Besseres entstehen kann. Deshalb auch muss Anselmi sein altes Leben, das in dieser als fragwürdig entlarvten Ordnung tief verstrickt war, auslöschen.

Zur Zeit, in welcher der Film herauskommt und durch seine formale Konsequenz in der Absage an konventionelle Sehgewohnheiten, aber auch durch die Komplexität seiner Bildsymbolik erneut einen Schock auslöst, ist «*Otto e mezzo*» schon seiner Titelgebung wegen – er ist, rechnet man die «Boccaccio '70»-Episode als halben, der achteinhalbte Film des Regisseurs – von vielen Kritikern ausschliesslich autobiografisch interpretiert worden. Das ist zwar nicht grundsätzlich falsch, wie Fellini selber bestätigt: «Alle Episoden stammen ursprünglich aus meinem eigenen Leben(...) Aber während der Aufnahmen verwandelten sie



Monströser Bilderbogen und Liebeserklärung an einen lebendigen Organismus: «Roma».

sich allmählich, und neue Szenen nahmen Gestalt an. Zum Schluss kam dann *«Otto e mezzo»* heraus, das heisst die Geschichte eines Regisseurs, der einen Film drehen soll, der ihm entfallen ist, und der dann in zwei Richtungen, die der Phantasie und die der Wirklichkeit, vorgeht.» Der Ausschnitt aus einem Interview mit Angelo Solmi macht indessen auch deutlich, dass die Reduktion auf das Biografische eine Verengung wäre. Fellini drückt das selber an anderer Stelle noch deutlicher aus: «Ich beobachte mich nicht dauernd in einem Spiegel. *«Otto e mezzo»* drückt mein wirkliches Sein, meine Interessen, meine Befürchtungen aus, aber ich glaube nicht, dass dieser Film die Geschichte Fellinis ist.» Er ist es in der Tat nicht, er ist vielmehr eine grossartige, künstlerisch vollendet gestaltete Parabel

über die Suche des Menschen nach Erfüllung und damit auch nach dem Sinn des Lebens.

«Otto e mezzo» hat etwas Abschliessendes. Alles, was es zu sagen gibt, ist darin gesagt. Die zukünftigen Filme Federico Fellinis werden an diesem Meisterwerk gemessen werden und müssen möglicherweise enttäuschen. Fellini aber schreitet seinen Weg unbeirrt weiter, bleibt seinen Themen treu. Was er in *«La dolce vita»* und *«Otto e mezzo»* begonnen hat, die durch persönliche Eindrücke, Erinnerungen, Fiktionen und Visionen geprägte Darstellung, mitunter ins Paradoxe verzerrte, dann wiederum überhöhte Darstellung der Wirklichkeit – seine Stilsuche und -findung jenseits allen Realismus', aber keineswegs der Realität, setzt er fort. Als weiteres Mittel solcher Verfremdung setzt er nun auch die Farbe ein. Erstmals versuchte er sich damit in der «Boccaccio '70»-Episode, und mit *«Giulietta degli spiriti»* (*Julia und die Geister*) macht er 1965 seinen ersten

abendfüllenden Farbfilm. Aus einer ungeheuren Vielfalt an filmischem Beiwerk realer und irrealer Natur lässt sich bei diesem Werk ein einfaches Handlungsgerüst herauskristallisieren: Giulietta (Giulietta Masina) sieht sich von ihrem Mann betrogen. Ihr Leben erscheint ihr dadurch sinnlos geworden. Tausenderlei Einflüsse dringen auf sie ein, und überall sucht sie, die in ihrem trügerischen Glücksgefühl getäuscht wurde, einen festen Halt. Sie findet ihn aber nicht in ihrer naiven Religiosität, nicht beim orientalischen Weisheitspriester und auch nicht bei ihrer leichtlebigen Nachbarin Susy (Sandra Milo) oder beim spanischen Lebemann, der die Lehre vertritt, dass das Glück das höchste irdische Gut sei. Geister und mythische Gestalten, die Giulietta früher in spielerischem Triebe an spiritistischen Sitzungen heraufbeschworen hat, brechen in ihre Wirklichkeit ein und verursachen ihr Alpträume. Das scheinbar wirre Durcheinander von Wirklichkeit, Traum, Einbildung und Jugenderinnerungen verpflichtet Fellini zu einem phantastischen Bild des Gefühls- und Seelenlebens dieser Frau, das zugleich das Abbild einer absurden und zerrütteten Welt ist.

Es ist ein harter Weg, den Fellini seine Giulietta gehen lässt, und erinnert erneut an jenen, den auch Cabiria und Gelso-mina gehen mussten. Aber es ist wiederum kein hoffnungsloser Weg; denn an seinem Ende steht die Erkenntnis und das Zurückfinden zu sich selber. Diese Hoffnung auf eine erlösende Gnade, deren Ursprung Fellini zwar nie explizit beschreibt, aber an die er fest glaubt und die er in der Liebe verwirklicht sieht, heben seine Filme von vielen andern ab, die zwar ebenfalls genau und scharf das zerrüttete Bild unserer Welt und ihrer Menschen analysieren, aber es dabei bewenden lassen. Man wird in *«Giulietta degli spiriti»* zweifellos viele Parallelen zu *«Otto e mezzo»* finden, kann die Giulietta vielleicht sogar als Entsprechung zu Anselmi verstehen. Der Film erweitert aber auch das Bild, das sich Fellini von der Frau macht, und dem er im Verlaufe seines Werkes immer neue Nuancen beifügt. Hier fügt er ihm jene der psychischen Verletzbarkeit, der äussersten Sensibilität

die zur Kommunikation mit dem Über-sinnlichen befähigt, bei.

Für Fellini ist die Frau das Sinnbild des Lebens schlechthin. Sie ist in seinen Filmen in allen Varianten anzutreffen: als Mutter und Lebensspenderin, als Verführerin, als Liebende, als Hüterin des Herdes, als Fordernde und Verzehrende, als sanftes Wesen und reissende Tigerin, als Trägerin des reinen Herzens, aber auch der abgrundtiefen Verruchtheit, als Jungfrau und Hure, als Angebetete und Verstossene. Es wären hinter all diese Attribute Namen von Frauen aus Fellinis Filmen zu setzen. In *«Tobby Dammit»* (1968) einem nach Edgar Allen Poes Geschichte *«Verwette nie dem Teufel deinen Kopf»* entstandenen Zwischenspiel für den Episodenfilm *«Histoires extraordinaires»*, ist das Weib gar der Teufel. Ihm, verkörpert von einem kleinen Mädchen, folgt Tobby, ein gefeierter Filmstar und grosser Säufer vor dem Herrn, der in einem katholischen Western die Rolle von Jesus übernehmen soll, willig in den Tod – stilvoll, wie es sich gehört, in einem Ferrari-Sportcoupé.

Die Welt der Erinnerungen und der Impressionen

Nach *«Satyricon»* folgen im Werk Federico Fellinis drei Filme, die deshalb als eine Einheit zu betrachten sind, weil sie alle sehr stark von Fellinis persönlichen Impressionen, der Welt seiner Erinnerungen und seines Empfindens geprägt sind. *«I Clowns»* (1970) – erstmals für das Fernsehen produziert – ist ein Film nicht nur von und mit, sondern vor allem über Fellini, sein Gemüt und seine Gefühle. Er findet darin zum Lebensgefühl seiner Kindheit zurück: Über Nacht bricht in das Leben eines kleinen Knaben, mit dem sich der Regisseur identifiziert, eine neue Welt ein. Draussen vor dem Fenster wächst langsam ein Zirkuszelt, füllt sich der Platz mit emsigem Leben und beherrschen später die Clowns die Szene. Ihr Spiel, das eine Parodie auf die Wirklichkeit ist, gibt sich derb und poesievoll, ernst und heiter, brutal und empfindsam zugleich. Es reisst den Kleinen zwischen Angst und Faszination hin und her. Noch

vermag er nicht zu erkennen, dass sich hinter den weissen Gesichtern mit den grossen roten Lippen allzu Menschliches verbirgt: der Kampf um Würde, die Forderung nach Anerkennung, Stolz, aber auch die Bitte um Gnade und Gerechtigkeit. Nur eines spürt er: die Parallele des Zirkus zum Alltag. Der kleine aggressive Stationsvorstand, der Dorftrottel, der Trunkenbold, die nichtsnutzigen Müssiggänger – sie sind die Clowns der Strasse: einsam und traurig wie jene im Zirkus letztlich und bei all ihrem tolldreisten Tun im Innersten sehr menschlich.

Fellini, inzwischen erwachsen geworden und auch schon ein wenig ins Alter gekommen, ist auf der Suche nach den Clowns von damals. Apathisch sitzen sie in Zimmern, in denen sie sich nicht wohlfühlen, und traurig erinnern sie sich der Tage ihrer grossen Auftritte. Ihre Zeit hat geschlagen. Sie sind abgelöst worden von andern «Clowns»: von jenen, die in der Arena der Weltpolitik ihre makabren Scherze treiben. In einer grossartigen, filmisch genial gestalteten Schluss-Apotheose holt Fellini die alten Clowns in die Arena zurück, gibt ihnen die Chance – wiederum das Motiv der Gnade –, von vorne zu beginnen. Sie danken es ihm mit einem brillanten Feuerwerk clownesker Einfälle. Fellinis immer wiederkehrendes Sinnbild der Manege (oder auch der Variété- und Theaterbühne) als Welttheater, wo sich das Geschick der Menschheit im Lachen und Weinen, im Spott und im Mitleid modellhaft erfüllt, findet in *«Clowns»* eine weitere schöne Variante. In *«Roma»* (1972), einem barocken, ja monströsen Bilderbogen über die ewige Stadt, ruft Anna Magnani gegen den Schluss hin Fellini zu: «Ciao Federico, va dormire!» Ist dieser Zuruf, diese Aufforderung, sich zur Ruhe zu legen, ähnlich zu verstehen wie Pasolinis Bekenntnis in *«Decamerone»*, dass das vollendete Werk des Künstlers bloss noch der Schatten der ursprünglichen Vorstellung sei – also als kritischen Einwand des Autors zum eben geschaffenen Opus? Nun ist hinlänglich bekannt, dass Fellinis Filme immer das Ergebnis eines langen und schweren Ringens sind. Vieles wird entworfen und wiederum verworfen, Krisen, künstlerische, finanzielle und mitunter

auch persönliche, begleiten den Werdegang. Schon möglich, dass sich der Regisseur sein sehr persönlich gefärbtes Städtebild im Entwurf anders vorgestellt hat, als es jetzt auf der Leinwand erscheint.

Nun gibt es andererseits Hinweise in diesem Film, die auf eine wahrhaft geniale Konstruktion schliessen lassen. Alles Zufällige scheint dabei ausgeschlossen zu sein. Was sich dem Zuschauer vordergründig als mehr oder minder wilde Aneinanderreihung von scheinbar zusammenhanglosen Episoden anbietet, ist in Wirklichkeit geplanter, systematischer Aufbau: Fellini macht sich sein Rom-Bild, indem er von aussen her an die Stadt herangeht (Überschreitung des Rubikon), sie dann behutsam einkreist (etwa mit der Fahrt über den Autobahn-Ring) und dann über die Aussenquartiere in den Mittelpunkt der Stadt vorrückt (in die Katakomben, U-Bahn-Schächte, Restaurants, Variétés, Bordelle). Mit ähnlicher Akribie beschreibt er die Geschichte Roms, auch wenn er dabei auf ein streng chronologisches Vorgehen verzichtet. Seine Geschichtsschreibung ist spielerisch, kommentierend und bisweilen ironisch. Er setzt Schwerpunkte, die in den Geschichtsbüchern möglicherweise keine sind, aber das Bild der Stadt doch wesentlich mitprägten. So gelingt es ihm etwa, die schwierige Zeit des Zweiten Weltkrieges allein mit der fulminanten

Filmvisionierung Herbst 1984

fd. Die nächste Filmvisionierung mit Filmen aus den Verleihstellen ZOOM, Dübendorf (protestantisch) und SELECTA, Fribourg (katholisch), findet am Montag, 12. November 1984, um 8.30 Uhr im Bürenpark statt. Die Veranstaltung wird von den beiden Filmstellen (Katholisches Filmbüro Zürich und Protestantischer Filmdienst Bern) als ökumenische Tagung im Auftrag des Synodalrates der evangelisch-reformierten Landeskirche des Kantons Bern und des Katholischen Amtes für Erwachsenenbildung, Dekanat Bern Stadt, durchgeführt.

Schilderung einer Bordellszene zu charakterisieren. Brillant sind auch seine Verbindungen von Gegenwart und Vergangenheit: Durch die Baustellen der U-Bahn-Schächte arbeitet sich Fellini in die Katakomben vor, in denen die alten Fresken unter dem unvermittelten Sauerstoff-Zufluss in Minutenschnelle oxydieren und zerfallen, so die Vergänglichkeit aller Dinge andeutend.

Die schöpferische Kraft Fellinis aber dokumentiert sich in *«Roma»* doch wiederum durch das Bild. Seine scheinbar unbeschränkten Möglichkeiten des filmischen Erzählens und Beschreibens, seine Fähigkeiten, beissende Ironie, Typencharakterisierung und Stimmungen allein visuell zu vermitteln, erfahren in diesem Film einen vorläufigen Höhepunkt. Die Idee etwa, die Hierarchie, die Macht und den Prunk im Vatikan an einer Modeschau für klerikale Gewänder zu demonstrieren und auch zu kritisieren, ist nicht nur von kühner Unverfrorenheit, sondern auch genial. Aber auch die ins Monströse verfremdete Beschreibung des Chaos' auf der Ring-Autobahn – gleichzeitig Ausdruck italienischer Lebensvitalität, die sich eben nicht zuletzt auf der Strasse, im Auto, im Verkehrsstrom schlechthin äussert – trägt die Züge jener Meisterschaft, die Wirklichkeit, Impression und Surrealismus zu einer Einheit der Wahrhaftigkeit zu verschmelzen vermag.

Und eine weitere Qualität, die allen Filmen Fellinis eigen ist, zeichnet *«Roma»* ganz besonders aus: Die Liebe, mit welcher der Regisseur an die Dinge – auch an die unangenehmen oder grotesken – herangeht. Hier ist es die Liebe zur Stadt, in der er lebt, die in jeder Einstellung manifest wird. *«Roma»* ist eine Hymne – auch dort, wo Fellini kritisiert, mit wachem Blick Unzulängliches aufdeckt. Für ihn ist Rom, sind seine Bewohner nicht bloss Stadt und Bevölkerung, sondern lebendiger Organismus, ein riesiges Lebewesen mit all seinen Stärken und Schwächen. Fellini macht keinen Hehl daraus, dass Rom wie jeder andere Organismus einmal sterben muss, vergänglich ist. Die ewige Stadt gibt es nicht. Die Rocker, die am Ende des Films mit ihren schweren Motorrädern durch die Stadt brausen, sie

in Beschlag nehmen und in infernalischem Lärm ersticken, sind eine Art apokalyptischer Reiter, die auf den letalen Ausgang des Abenteuers Rom hinweisen.

«Amarcord» (1973) ist ein Film über Kindheits- und Jugenderinnerungen. In Titta, dem Protagonisten, ist unschwer der junge Fellini zu erkennen. Erinnerung ist aber bei Fellini immer mehr als autobiografische Notiz. Sie schliesst die Phantasie mit ein, Dinge, die in der Kindheit so intensiv gehört wurden, dass sie im Nachhinein als miterlebt empfunden werden, die Verzerrung durch die Distanz der Zeit auch. Die Biografie ist die Realität, die Erinnerung dagegen die umfassende, persönlich gefärbte und deshalb subjektive Wirklichkeit. Deshalb sagen die Erinnerungs-Filme Fellinis über seine Person mehr aus als eine Autobiografie. Und sie schaffen einen Bezug nicht nur zu ihm selber, sondern auch zu seiner Umwelt, beschreiben sein Verhältnis zu ihr. Die Erinnerung ist für Fellini ein Abenteuer. Sie lässt kleine Ereignisse gross und bedeutsam werden, kleidet nüchterne Erlebnisse in das schmucke Gewand des Festlichen und Aussergewöhnlichen, sie verschiebt Werte und Normen, setzt neue Akzente und Schwerpunkte. Sie überwindet die Zeit und ihre Enge, aber auch den Schmerz. Sie ist barmherzig, weil sie vieles mit dem Mantel des Vergessens zudeckt. Die Erinnerung verändert selbst die Farben: Es gibt keinen blauerem Himmel als den der Erinnerung, keine schwärzere Nacht als die einst qualvoll erlebte. Die Erinnerung ist gelegentlich die reine Poesie: Ganz zu Beginn von *«Amarcord»* fliegen die Manine, die bauschigen Samenbüschel der Pappeln, in die Stadt Rimini hinein und kündigen den Frühling an. Die Buben springen in die Höhe, um die Wattebüschchen zu fangen, und bald beteiligen sich auch die älteren Menschen am ausgelassenen Treiben. «Ich habe das gemacht, damit die Filmkritiker schreiben können, dies sei ein poetischer Film», meint Fellini nicht ohne Ironie. Die feine Poesie indessen trägt diesen Film. Sie findet sich wieder in den Gesichtern all der Originale und Käuze, welche die Stadt beleben, in der humorvollen Schilderung des italienischen Familienlebens

KURZBESPRECHUNGEN

44. Jahrgang der «Filmberater-Kurzbesprechungen»

3. Oktober 1984

Ständige Beilage der Halbmonatszeitschrift ZOOM. – Unveränderter Nachdruck nur mit Quellenangabe ZOOM gestattet.

Le Bar du Téléphone

84/267

Regie: Claude Barrois; Buch: Claude Néron; Kamera: Bernard Lutic; Musik: Vladimir Cosma; Schnitt: Nicole Saunier; Darsteller: Daniel Duval, François Périer, Raymond Pellegrin, Julien Guiomar, Georges Wilson, Christophe Lambert u. a.; Produktion: Frankreich 1980, A. T. C. 3000, 93 Min.; Verleih: Elite Film, Zürich.

Ein einzelgängerischer Gangster entfesselt, aus verletzter Ehre und weil er bei einem manipulierten Boxkampf betrogen wird, einen Bandenkrieg, an dem drei Mafiagenerationen beteiligt sind. Ausgehend von einer Milieu-Affäre, die in den siebziger Jahren in Frankreich Aufsehen erregte, orientiert sich dieser Gangsterfilm an klassischen Vorbildern von der amerikanischen «Schwarzen Serie» bis zu Jean-Pierre Melville («Le Samourai»), ist aber zu geschmäcklerisch glatt und oberflächlich geraten.

E

The Cannonball Run II

84/268

(Highway 2 – Auf dem Highway ist wieder die Hölle los)

Regie: Hal Needham; Buch: Harvey Miller, Albert S. Ruddy, H. Needham; Kamera: Nick McLean; Musik: Al Capps; Darsteller: Burt Reynolds, Dom DeLuise, Dean Martin, Sammy Davis jr., Jamie Farr u. a.; Produktion: USA 1983, Golden Harvest, 105 Min.; Verleih: Sadfi, Genf.

Erneut kämpfen die Teilnehmer des illegalen Autorennens durch die Vereinigten Staaten um eine hohe Geldsumme, die dieses Mal ein Ölscheich gestiftet hat. Als er mitsamt der Prämie entführt wird, schliessen sich die Konkurrenten vorübergehend zur Befreiungsaktion zusammen. Fortsetzung des Erfolgsfilms nach den bekannten Mustern. Die mit schnellen Autos, einigen Filmzitate und Selbstdarstellung berühmter Stars gespickten Episoden bieten jedoch mehr Langeweile als Unterhaltung. – Ab etwa 14.

E

Highway 2 – Auf dem Highway ist wieder die Hölle los

Coast to Coast

84/269

Regie: Joseph Sargent; Buch: Stanley Weiser; Kamera: Mario Tosi; Musik: Charles Bernstein; Schnitt: George Jay Nicholson; Darsteller: Dyan Cannon, Robert Blake, Quinn Redeker, Michael Lerner u. a.; Produktion: USA 1980, 95 Min.; Verleih: Columbus Film, Zürich.

Eine aus der Nervenheilanstalt ausgebrochene Frau und ein abgebrannter Truck-Driver fliehen mit einem gestohlenen Laster von der Ost- zur Westküste der USA. Die banale Story kommt trotz einiger tiefergehenden Motiven nicht über die üblichen Truckerromantik-Filme hinaus, in denen sich der Fahrer als neuerstandener Cowboy versteht. – Ab etwa 14.

J

TV/RADIO-TIP

Samstag, 6. Oktober

18.00 Uhr, TV DRS

 Jesus auf dem Hirschenplatz

«Entscheide dich heute, bald ist es zu spät.» So mahnt Andreas (23) als bekehrter Sünder mitten in Zürichs Geschäftszentrum. Er ist Mitglied der Evangelischen Gemeinde Zürich, einer der Dutzenden von Evangelisationsbewegungen in der Schweiz. «Jugendszene Schweiz» geht der Frage nach, warum junge Leute auf ihrer Suche nach einem sinnerfüllten Dasein für intolerante autoritäre «Rezepte» sind. Jugendliche verschiedener Weltanschauung diskutieren mit Evangelisten.

22.10 Uhr, ARD

 Straight Time (Stunde der Bewährung)

Spielfilm von Ulu Grosbard (USA 1978) mit Dustin Hoffman, M. Emmet Walsh, Theresa Russell. – Max Dembo, in früher Jugend schon mit dem Gesetz in Konflikt gekommen, wird nach sechsjähriger Haft entlassen. Entschlossen ein legales Leben zu führen, gerät er an einen herrschsüchtigen Bewährungshelfer, der ihn durch autoritäre Machtdemonstrationen wieder in die Kriminalität treibt. Gangsterstück und Resozialisierungsdrama in einem, wird der Film von Dustin Hoffmans Darstellungskunst getragen und zeichnet sich durch sorgfältige Charakter- und Milieuzeichnung aus.

Sonntag, 7. Oktober

12.20 Uhr, TV DRS

 Treffpunkt

«Fraueninitiativen von heute». – In einem Filmbericht wird an fünf Beispielen gezeigt, wie Frauen durch Eigeninitiative ihre Lage zu verändern suchen. Er vermittelt einen Einblick in die sozioökonomische Situation der Frau und was sich in den letzten Jahrzehnten gewandelt hat. Nach dem Filmbeitrag spricht Karen Meffert mit Marthe Gosteli, ehemalige Aktivistin der Frauenbewegung, und der Soziologin Ursula Streckeisen.

13.15 Uhr, ZDF

 Vom Urkrümel zum Atompilz

1. «Hoffnung für Steinzeittypen.» – Die neue sechsteilige Sendereihe vermittelt einen Überblick über die Entwicklung der Welt von der Entstehung der Materie bis zur heutigen Bedrohung durch die Anwendung der Atomkraft. Dabei wird deutlich, dass die heutige Krise nicht die einzige in der Entwicklung der Welt ist. Prof. Carsten Bresch, Autor der Reihe, gibt ein spannendes, fantastisches Kaleidoskop zwischen den «Urkrümel» und dem Strahlentod und entwickelte eine anschauliche didaktische Methode, dem Zuschauer die brennenden Probleme unserer Zeit nahe zu bringen.

22.15 Uhr, ZDF

 Bis dass der Tod euch scheidet

Spielfilm von Heiner Carow (DDR 1979) mit Karin Sass, Martin Seifert. – Auch in osteuropäischen Ländern lassen Selbstverwirklichungsversuche und Veränderungen im Arbeitsprozess die Rate gescheiterter Ehen nach oben schnellen. Ein junges Ehepaar, materiell in gesicherten Verhältnissen, gerät in Konflikt, als die junge Mutter heimlich einen Weiterbildungskurs besucht und das Kind in einer Kinderkrippe untergebracht werden soll. Das Ideal des Ernährers und Familienvaters ist für ihn zerstört. Der Konflikt führt zu körperlicher Gewalt und Alkoholsucht. Der Griff zur Flasche wird zum Verhängnis. Präzise Beobachtungen des privaten Alltags und kritische Spitzen gegenüber der konventionellen Behandlung von Ehe und Familie in der DDR zeichnen den Film aus.

Montag, 8. Oktober

10.00 Uhr, DRS 2

 Begegnung mit dem Judentum (9)

«Judentum, Psychologie und Politik». – Angefangen mit Sigmund Freud, Erich Fromm, über Szondi zu Perls, Maslow und anderen, sind unter den Psychoanalytikern und Psychotherapeuten Juden stark vertreten. Hat das etwas mit ihrem Judentum zu tun? Die

The First of Justice / The Little Dragon (Der springende Panther) 84/270

Regie: Chen Hay (Tschen Hong-ming); Darsteller: Kao Peng, Cheng Piao, Tao Yen, Chen Lee, Bruce Lee u. a.; Produktion: Hongkong 1976, Sino Cine, 85 Min.; Verleih: Rex Film, Zollikon.

Die Schwester und Schülerin Bruce Lees kämpft als Polizistin gegen ein Unterwelt-Syndikat, das unter weiblicher Leitung falsche Dollarnoten druckt und Spielcasinos unterhält. Der grosse Meister selbst tritt nur in Rückblenden auf, ohne etwas mit der Handlung zu tun zu haben, um seiner Schwester Ratschläge zu geben, hohle Kampfweisheiten zu verbreiten und um sein altbekanntes Kung-Fu-Ballett vorzutänzen. Der schlecht synchronisierte Karatestreifen von der Stange kann auch mit weiblichen Variationen nur noch hartgesottenen Bruce-Lee-Fans mehr als ein Gähnen entlocken.

E

Der springende Panther

Five Graves to Cairo (Fünf Gräber bis Kairo) 84/271

Regie: Billy Wilder; Buch: Charles Brackett, B. Wilder, nach dem Bühnenstück «Hotel Imperial» von Lajos Biró; Kamera: John F. Seitz; Schnitt: Doane Harrison; Musik: Miklós Rózsa; Darsteller: Franchot Tone, Anne Baxter, Erich von Stroheim, Akim Tamiroff, Fortunio Bonanova, Peter Van Eyck u. a.; Produktion: USA 1943, Paramount, 96 Min.; Verleih: offen (Sendetermin: 12. 10. 84, TV DRS).

Auf dem Afrika-Feldzug 1942 gerät ein britischer Soldat, der mit knapper Not dem Tod in der Wüste entronnen ist und in einem schäbigen Hotel an der Grenze zwischen Libyen und Ägypten Unterschlupf gefunden hat, in Schwierigkeiten, als die Truppen Rommels das Hotel requirieren. Spannend und unterhaltsam gestaltet, unterscheidet sich Wilders Film von der Mehrzahl der propagandistischen Hollywood-Filme jener Zeit. Gegen Ende des Films hält der englische Held eine der schönsten Reden im amerikanischen Kino der Kriegsjahre.

J★

Fünf Gräber bis Kairo

Il futuro è donna (Die Zukunft heisst Frau) 84/272

Regie: Marco Ferreri; Buch: M. Ferreri, Dacia Maraini, Piera degli Espositi; Kamera: Tonino Delli Colli; Schnitt: Ruggero Mastroianni; Musik: diverse Popmusik; Darsteller: Hanna Schygulla, Ornella Muti, Niels Arestrup, Maurizio Donadoni, Ute Cremer u. a.; Produktion: Italien/Frankreich/BRD 1984, Faso/UGC/Ascot, 105 Min.; Verleih: Elite Film, Zürich.

Zwei Frauen – die eine schwanger, aber nicht willens, die Mutterrolle zu spielen; die andere, zusammen mit ihrem Mann aus Angst vor einem nuklearen Holocaust nicht bereit, ein Kind auf die Welt zu bringen, aber mit der auf sie übertragenen Mutterrolle einverstanden. Die Beziehungsgeschichte zwischen den beiden Frauen – der Mann, als nutzlose Figur gezeichnet, hat keine Überlebenschance – ist zu modellhaft, mit zu einfachen Rollenkonzepten, zu modisch oberflächlichen Hinweisen auf eine aktuelle Wirklichkeit angelegt, um Ferreris im Filmtitel angesprochene These glaubwürdig untermauern zu können. → 19/84

E

Die Zukunft heisst Frau

Geld und Geist 84/273

Regie: Franz Schnyder; Buch: Richard Schweizer und F. Schnyder nach dem gleichnamigen Roman von Jeremias Gotthelf; Kamera: Konstantin Tschet; Musik: Robert Blum; Darsteller: Margrit Winter, Erwin Kohlund, Peter Arens, Fritz Nydegger, Verena Hallau, Max Haufler, Margrit Rainer, Elisabeth Berger u. a.; Produktion: Schweiz 1964, Neue Film AG, 121 Min.; Verleih (16 mm): Zoom, Dübendorf (Sendetermin: 7. 10. 84, TV DRS).

Das Meisterwerk Jeremias Gotthelfs vom Kampf zwischen Geld und Geist auf einem Emmentaler Bauernhof, wo das Familienleben durch Besitzgier und Misstrauen beinahe zerstört wird, kontrastreich und in Farben auf die Leinwand gebracht. Erweist es sich auch hier, dass die Bauernwelt des letzten Jahrhunderts nicht leicht in Beziehung gesetzt werden kann zu moderner Lebensproblematik, so ist diese Gotthelf-Verfilmung doch mehr als eine volkstümliche, nostalgische Attraktion.

J★

moderne Psychologie erklärt psychische Phänomene nicht nur monokausal, sondern bezieht die gesellschaftliche Wirklichkeit, ethnische Zugehörigkeit, den sozio-kulturellen Kontext aufeinander. Emanuel Hurwitz, bis 1973 Oberarzt an der psychiatrischen Universitätsklinik Burghölzli Zürich, versucht die jüdischen Grundlagen dieser Betrachtungsweise zu erläutern.

14.05 Uhr, DRS 1

Wenn junge Mädchen Mütter werden (1)

In der Schweiz gab es 1983 2006 Geburten von minderjährigen Müttern. Welche menschlichen Probleme stehen hinter dieser Zahl? Was für Schwierigkeiten entstehen mit Behörden, Eltern, Schule? In Hamburg gibt es die einzige offizielle Schule für minderjährige Mütter. Hierzulande existiert keine solche Einrichtung. Die Sendung in zwei Folgen zeichnet subjektive Einzelschicksale und möchte zum besseren Verständnis der Bedürfnisse und Belastungen junger Mütter beitragen. Pitschi Stäubli sprach mit Frauen, die als Minderjährige Mütter wurden. (Zweiter Teil: Dienstag, 9. Oktober, 14.05 Uhr)

21.50 Uhr, TV DRS

Swissmade

Spielfilm in drei Episoden (Schweiz 1969): 1. Episode: «1980 – Der Neinsager» von Yves Yersin, 2. Episode: «Alarm» von Fritz E. Maeder, 3. Episode: «2069 – oder dort, wo sich Futurologen und Archäologen gute Nacht sagen» von F.M. Murer. Die damaligen Jungfilmer gehen mit dem Science-fiction-Genre kritisch, hoffnungsvoll und sogar witzig um. Der kritisch-revoltierende Aufbruch der Achtundsechziger Generation ist spürbar. Yersins «Neinsager» schildert die Rückkehr eines Verweigerers und Anarchisten, der im eigenen Land fremd geworden ist. In Maeders «Alarm» übt sich ein junges Paar in Nonkonformismus gegenüber den Leistungs- und Konsumzwang einer materiell orientierten Gesellschaft. Murers Beitrag zeigt eine Schweiz der Zukunft, die wie eine Maschine funktioniert. Die Gesellschaft gleicht einem Computerbild, sie ist normiert. Als ein fremdes Wesen, ein Humanoid, auftaucht, der einen Report über das Musterland erstellen soll, kommt Unruhe und Bewegung in Futur-Suisse.

22.00 Uhr, DRS 2

Der Zweck heiligt alle Zaubermittel

«Ich wollte eine weibliche Existenz mit einem Weltbild schaffen, eine weibliche Existenz gross machen...» erklärt die DDR-Autorin Irmtraut Morgner im Hinblick auf ihre Romantrilogie, von der zwei Bände vorliegen («Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz», «Amanda, Ein Hexenroman»). Im Gespräch mit Rudolf Bussmann erhalten wir Einblick in das Schaffen der vielbeachteten Schriftstellerin.

23.00 Uhr, ARD

Comeback

Fernsehfilm von Christel Buschmann. – Die Geschichte des Rockstars Rocco, der auf dem Höhepunkt seiner Karriere ausbricht. Unter dem Druck einer mörderischen Musikindustrie verlässt er Bühne, Familie und Haus, den «American Dream», in dem er scheinbar alles gewonnen und doch alles verloren hat und geht zurück auf die Strasse. Ein Film über Rock- und Bluesmusik in dem Eric Burdon auftritt und musiziert, ein Film mit Musik als Thema.

Dienstag, 9. Oktober

20.15 Uhr, DRS 2

Jeansboy

Hörspiel von Martin Frank. – Lebensbericht von Mario, einem jungen Mann, ergänzt durch Briefe, amtliche Dokumente und Berichte aus seiner Umgebung, ergibt ein individuelles und soziales Bild eines Menschen in unserer Gesellschaft, der ohne familiären Rückhalt aufwuchs. (Zweitsendung: Samstag, 13. Oktober, 10.00 Uhr)

Mittwoch, 10. Oktober

22.35 Uhr, ZDF

«Guck mal die Penner»

Zwei Wochen unter Stadtstreichern, Film von Uta Claus. – Penner nennen die Bürger Wohnsitzlose, «Nichtsesshafte» heissen sie im Behördendeutsch und «Berber» nennen sie sich selbst. Gegenwärtig gibt es etwa 100 000 von ihnen und durch die Arbeitslosigkeit in der BRD werden es täglich mehr. Was

Regie und Buch: Jerko V. Tognola; Kamera: Giorgio Battilana; Musik: Mario Robbiani und J. V. Tognola; Schnitt: Rita Olivati; Darsteller: Dino Conti, Adelheid Koch, Franca Maria de Monti, Milva, Mary Laaf u. a.; Schweiz 1983, Frama Film mit Ananda – SSR/RTSI, 89 Min.; Verleih: Rex Film, Zollikon.

Ein Magier, der in seiner Illusionsshow allabendlich seine Ehefrau in eine Kiste verpackt und diese dann mit Schwertern durchbohrt, wird während einer Vorstellung mit dem unerklärlichen Verschwinden seiner Gattin konfrontiert. Dies zwingt ihn, sich mit seinem bisherigen (Ehe-)Leben, seinem Beruf und mit Wahrheit und Illusion auseinanderzusetzen. Das an sich philosophische Thema wird im Stile eines skurrilen Variétés inszeniert. Der etwas wirre Film löst nie Betroffenheit oder gar Anteilnahme aus.

→ 19/84

E

Les Misérables (Die Legion der Verdammten)

84/275

Regie: Robert Hossein; Buch: Alain Decaux und R. Hossein, nach dem gleichnamigen Roman von Victor Hugo; Kamera: Edouard Richard; Schnitt: Martine Barraque-Curie; Musik: Michel Magne; Darsteller: Lino Ventura, Michel Bouquet, Jean Carmet, Evelyne Bouix, Christiane Jean u. a.; Produktion: Frankreich 1982, G. E. F., S. F. P. C., TF 1, D. D. F., 183 Min.; Verleih: Europa Film, Locarno.

Pathetisch und rührselig erzählt der Film die Leidensgeschichte eines ehemaligen Sträflings, der sich durch unglaubliche Opferbereitschaft und Selbstlosigkeit in der Gesellschaft zu etablieren versucht. Eines lächerlichen Vergehens angeklagt, wird sein Leben jedoch zur unaufhörlichen Flucht vor der Obrigkeit. Zu theaterhaft wirkt die Filminszenierung und zu gestellt das Dekor, um die atmosphärische Dichte der literarischen Vorlage, des 1862 erschienenen berühmten Romans von Victor Hugo, widerspiegeln zu können. Zurück bleibt, trotz der saten Länge, lediglich das Gerippe eines faszinierenden epischen Werkes.

J

Die Legion der Verdammten

Ninja Force (Die Macht des Ninja)

84/276

Regie: Teddy Page; Buch: Ken Watanabe; Kamera: Bob Aaron; Musik: Patrick Wales; Darsteller: Romano Kristoff, Mike Monty, Ken Watanabe, Gwendolyn Hung, Jeselle Morgan, James Gaines u. a.; Produktion: USA 1984, Silver Star, 92 Min.; Verleih: Spiegel-Film, Zürich.

Ein Ninja (japanischer Einzelkämpfer) kämpft im Auftrag der US-Regierung mit allen Mitteln der fernöstlichen Kampfkunst gegen eine gefährliche Verbrecherorganisation. Der schludrig und billig gemachte Film setzt die Klischees dieses Genres so penetrant ein, dass er höchstens als Parodie seiner selbst geniessbar ist.

E

Die Macht des Ninja

Las ratas del asfalto (Mad Drivers)

84/277

Regie: Rafael Villaseñor; Kamera: Javin Cruz; Darsteller: Ana Martin, Armando Silvestre, Arsenio Campos, Emmanuel Olea u. a.; Produktion: Mexiko 1982, Conacite Dos, 83 Min.; Verleih: Victor Film, Basel.

Der Versuch einer Lebensbeschreibung dreier mexikanischer Grossstadt-Twens entpuppt sich als vordergründige Schauerballade von Liebe und Tod. In dem drittklassigen, primitiven Machwerk um Mädchen, Männer und Motoren müssen aufheulende PS den Dialog und dahinflitzende Blechkisten die Darstellung ersetzen.

E

Mad Drivers

sind diese «Penner» für Menschen, wie kamen sie auf die Strasse, wie leben sie dort?

22.40 Uhr, TV DRS

Politik als Glaubenssache

«Christlich» ist ein Attribut, das viele Politiker privat und in ihrem öffentlichen Wirken für sich beanspruchen. Doch: An ihren Werken sollt ihr sie erkennen. Wie ist das Verhältnis dieser Politiker zur Kirche und den Sozialenzykliken? Josi Meier, CVP-Ständerätin aus Luzern, stellt sich dem Gespräch mit Roger Blum und dem katholischen Theologen Urs Eigenmann in der Sendung «zeitgeist» unter der Leitung von Hans Vögeli. (Zweitsendung: Sonntag, 11.00 Uhr)

Donnerstag, 11. Oktober

16.04 Uhr, ZDF

Die Buschtrommel

1. «Fernsehen für alle», dreiteilige Reihe über die Entwicklung und Nutzung der Massenmedien in Afrika. Ein Radio auf etwa zwölf Einwohner, ein Fernseher und eine Zeitung auf zirka eintausend, Afrika leidet nicht unter Medienüberfluss. «Fernsehen für alle», ist der Titel einer wöchentlichen Halbstundensendung der Republik Elfenbeinküste. Sie wurde vor acht Jahren von den Franzosen finanziert und produziert. Heute werden die Programme zur Information der Landbevölkerung von den Einheimischen hergestellt.

22.00 Uhr, TV DRS

I vittelsoni (Die Müssiggänger)

Spielfilm von Federico Fellini (Italien 1953) mit Franco Fabrizi, Alberto Sordi, Franco Interlenghi. – Vom Neorealismus geprägte Chronik des Alltags von fünf jungen ausgeflippten Nichtstuern, die ihre Zeit beim Billard, auf der Strasse und im Kaffeehaus verbringen. Sie treiben Spässe, reden über Frauen, träumen von Abenteuern und Reisen und verweigern sich so einer erstarrten Kleinbürgerwelt. Poetisch melancholisch zeichnet der Film eine tragikomische Kleinstadt-Italianità. – Vgl. Fellini-Artikel in dieser Nummer.

Sonntag, 14. Oktober

8.30 Uhr, DRS 2

Gespräche über Religion: Meditieren

Meditation wird meist mit östlichen Religionen verbunden, aber auch das Christentum kennt eigene Meditationsformen. Marie-Rose Blunschli spricht mit verschiedenen Menschen, die meditieren und versucht auf die Frage einzugehen, worin Gemeinsamkeiten und Besonderheiten des Meditierens im Rahmen eines bestimmten Glaubens bestehen. (Zweitsendung: Montag, 22. Oktober, 11.30 Uhr, DRS 2)

14.00 Uhr, DRS 1

Drei schwäri Fäll vo Nöchschteliebi

Hörspiel von Werner Sprenger, Dialektfassung und Regie: Buschi Luginbühl. – Entweder ist man zu jung – oder aber, ehe man sich umgesehen hat – zu alt für diese Gesellschaft. Vielleicht gibt es deshalb so viele Aussteiger in den mittleren Jahren. Ein Sozialarbeiter, eine Tochter und ein etablierter Zahnarzt machen sich der Nächstenliebe «schuldig» gegenüber einem alten Mann, der sich weder um Meinungen noch um Regeln kümmert, der niemandem gefallen will, ein listiger Anarchist, der es sich leistet, «seine» Wahrheit zu sagen. (Zweitsendung: Freitag, 19. Oktober, 20.00 Uhr)

22.45 Uhr, ARD

Auf der Suche nach der Welt von morgen

«Über die Geburt des Todes», Film von Rüdiger Proske. – Die Frage nach Unsterblichkeit bewegte nicht nur Philosophen, Geistliche und Naturwissenschaftler. Verlängerung des Lebens kann immer nur heissen, die einmal unveränderbar vorgegebene Lebensspanne wenigstens auszuleben. Dazu sind bessere Kenntnisse über biologische Mechanismen des Alterns notwendig. Die Sendung bietet Einblicke in neuere Erkenntnisse der Altersforschung.

Dienstag, 16. Oktober

16.10 Uhr, ARD

Sie – er – Es

«Sind Frauen wirklich dümmer?» Aus der Geschichte männlicher Intelligenzforschung. – Auch in unserem Jahrhundert haben Scha-

Sunshine Reggae auf Ibiza

84/278

Regie: François Petit (= Franz Marischka); Buch: Florian Burg; Kamera: Fritz Baader; Musik: Gerhard Heinz; Schnitt: Claudia Wutz; Darsteller: Olivia Pascal, Karl Dall, Chris Roberts, Bea Fiedler, Jacqueline Elber, Helga Feddersen u. a.; Produktion: BRD 1983, Lisa, 86 Min.; Verleih: Domino Film, Wädenswil.

Karl Dall spielt einen ostfriesischen Bauern, der einer Schlagersängerin wegen, von der er sich eingeladen glaubt, nach Ibiza reist und dort unter die Räder kommt. Älteste Kalauer, dämlichste Platitüden und albernste Witze kennzeichnen dieses mit kindischer Blödelkomik und fader Schlagermusik «angereicherte» Lustspiel. – Notfalls ab etwa 14 möglich.

J

L'uomo senza memoria (Der Mann ohne Gedächtnis)

84/279

Regie: Duccio Tessari; Buch: D. Tessari, Bruno Di Geronimo, Ernesto Castaldi; Kamera: Giulio Albonico; Musik: Gianni Ferrio; Darsteller: Senta Berger, Luc Merenda, Umberto Orsini, Anita Strindberg, Bruno Corazzari u. a.; Produktion: Italien 1974, Dania, 94 Min.; Verleih: offen (Sendetermin: 5.10.84, TV DRS).

Ein Mann, der bei einem Autounfall sein Gedächtnis verloren hat, versucht, mit seiner (vermeintlichen?) Frau, Licht in seine dunkle Vergangenheit zu bringen. Er wird in Rauschgiftschmuggel verwickelt, mit Erpressung und Mord bedroht und um die Beute betrogen. Der Psychothriller versucht, seine überkonstruierte Story in einer Art Puzzle-Spiel dem Zuschauer zu entschlüsseln, bleibt dabei aber in äusserer Spannung und blutrünstigen Effekten stecken.

E

Der Mann ohne Gedächtnis

I vitelloni (Die Müssiggänger)

84/280

Regie: Federico Fellini; Buch: F. Fellini und Tullio Pinelli; Musik: Nino Rota; Schnitt: Rolando Benedetti; Darsteller: Franco Fabrizi, Alberto Sordi, Franco Interlenghi, Claude Farell, Lida Baarova, Leopoldo Trieste, Riccardo Fellini u. a.; Produktion: Italien 1953, PEG, Cité, 102 Min.; Verleih (16 mm): Rialto Film, Zürich (Sendetermin: 11.10.84, TV DRS).

Fünf herumbummelnde Nichtstuer in einer italienischen Kleinstadt verschwätzen die Tage und schlagen sich die Nächte um die Ohren. Sie leisten auf ihre Weise passiven Widerstand in einer erstarrten Kleinbürgerwelt. Von Fellinis eigenen Jugenderinnerungen geprägt, wird hier der Alltag der fünf «grossen Kälber» poetisch, melancholisch, tragikomisch, zuweilen auch satirisch, aber immer liebevoll ironisiert und entlarvt. Mit diesem Film hat Fellini den Neorealismus um eine neue Dimension bereichert. – Ab etwa 14. → 19/84 (Fellini-Artikel)

J ★ ★

Die Müssiggänger

Zwei Nasen tanken Super

84/281

Regie: Dieter Pröttel; Buch: Mike Krüger und Thomas Gottschalk; Kamera: Franz X. Lederle; Musik: Drafi Deutscher; Darsteller: Mike Krüger, Thomas Gottschalk, Simone Brahmman, Sonja Tuchmann, Thea Gottschalk, Karl Spiehs u. a.; Produktion: BRD 1984, Lisa, 90 Min.; Verleih: Domino Film, Wädenswil.

Das Blödduo Gottschalk/Krüger ist wieder unterwegs, diesmal mit zwei wertvollen Edelsteinen im Tank ihrer Super-Trikes, zwei attraktiven Anhalterinnen auf den Rücksitzen und verfolgt von einer Meute schräger Typen. Die trockenen Sprüche und die wahrhaft imposanten Zinken der zwei Hauptakteure bringen den Film leidlich unterhaltsam über die Runden.

J

ren von Wissenschaftlern Schädelgrösse, Gehirnströme und Reaktionsvermögen gemessen, um eine naturgegebene Unterlegenheit der Frau zu beweisen. Humorvoll und geschickt dokumentiert der Film des britischen Fernsehens die Geschichte männlicher Vorurteile.

Donnerstag, 18. Oktober

16.00 Uhr, TV DRS

Treffpunkt

«Das Reich der Inkas». – Eva Mezgers Gast ist Professor Dr. Armin Bollinger, Lateinamerika-Experte. Seit 17 Jahren vermittelt er seine Kenntnisse über die Inka, Maya, Azteken und Chibcha an der Hochschule St. Gallen, als Leiter des Lateinamerikanischen Instituts. Als Autor hat er den Europäern diesen Kulturkreis mit seinen Mythen und Ausdrucksformen nähergebracht. (Zweitsendung: Montag, 22. Oktober, 16.15 Uhr).

20.00 Uhr, TV DRS

Aktion Abendsonne

Fernsehspiel von Diethard Klante (BRD 1979). – Der private Fernsehsender «Telpex» führt 1985 «Aktion Abendsonne», eine Unterhaltungssendereihe ein. Vor Millionen Zuschauern müssen vier alte, einsame Menschen zeigen, wer sie sind, was sie noch haben und können. Trotz Pannen und Peinlichkeiten, egal wie sich die Kandidaten auch fühlen, «the show must go on». Verlogene Lebenshilfe als Rahmen für Werbespots, Unterhaltung auf Kosten von Menschlichkeit, dieser Film warnt vor der Ausbeutung des Menschen durch den Moloch Fernsehen.

22.35 Uhr, TV DRS

Bilderstürmer

Kritische Dokumentation von Viktoria von Flemming über Motive und Folgen der Zerstörung von Kunst. – Für viele Museen und internationale Ausstellungen gehören «Kunst-Attentate» schon zum Alltag. Was löst da solche Aggressionen aus? In wie weit gibt es Parallelen zwischen den ersten machtpolitischen Denkmalstürmern der Antike und Aktionen gegen moderne und politische Kunst?

Freitag, 19. Oktober

21.50 Uhr, TV DRS

La mort en direct (Death Watch – der gekaufte Tod)

Spielfilm von Bertrand Tavernier (Frankreich/BRD 1979) mit Romy Schneider, Harvey Keitel, Max von Sydow. – In einer zukünftigen totalen TV-Gesellschaft soll eine Computer-Schriftstellerin, die angeblich nur noch wenige Wochen zu leben hat, als erste öffentlich sterben: Sie wird ständig von einem Reporter beobachtet, der mit seinen in Kameras umfunktionierten Augen alles aufnimmt und mit einem versteckten Sender ins Studio und damit in alle Haushalte überträgt. Das medienpolitisch interessante Thema, Denunzierung des TV-Voyeurismus und der Kommerzialisierung und Banalisierung des Todes, kommt wegen der inkonsequenten und sich in Nebensächlichkeiten verlierenden Inszenierung nicht zum Tragen. (Aufführliche Besprechung ZOOM 8/80)

22.45 Uhr, ZDF

Le locataire (Der Mieter)

Spielfilm von Roman Polanski (Frankreich 1976) mit Roman Polanski, Isabelle Adjani, Shelley Winters. – Trelkowsky, kleiner Angestellter polnischer Abstammung im Paris der dreissiger Jahre, scheu, ängstlich, von seiner Umgebung abgelehnt, übernimmt die möblierte Wohnung einer Selbstmörderin. In seiner seelischen Labilität und Identitätskrise verfängt er sich in die Rolle der Vermieterin und bereitet wie sie seinen Psychosen durch den Sturz aus dem Fenster ein Ende. Elemente des Horrorgenres dienen einer spannenden und bedrückenden Milieubeschreibung und lassen das Gefühl der Angst und des Eingeschlossenseins spüren.

Jean Tinguely im Fernsehen DRS

fip. Eine «Jean-Tinguely-Paraphrase» plant das Fernsehen DRS für 1985. Der Leiter des Ressorts Musik, Armin Brunner, und der Regisseur Werner Düggelin erarbeiten eine spielfilmartige TV-Produktion mit Musik verschiedener Komponisten. Im Mittelpunkt steht die Maschine «Meta-Harmonie», deren Schöpfer, der berühmte Eisenplastiker Jean Tinguely, seine Mitwirkung bei der Fernsehproduktion bereits zugesagt hat.

oder an jenem herbstlichen Morgen, an dem Titta auf dem Schulweg aus dem dichten Nebel eine Kuh entgegenkommt, die aussieht wie ein Fabeltier und dem kleinen Schlingel das Blut in den Adern gefrieren lässt.

Fellini sieht die Erinnerung durch die Zerrlinse der Zeitoptik. Alles erhält gewaltige Dimensionen: der Riesendampfer, der vor Rimini anlegt und zu dessen Empfang die Bevölkerung mit kleinen Booten aufs Meer hinausfährt, das Grand Hotel mit seinen weiten Foyers und Treppen, das die meisten Stadtbewohner nur vom Hören und Sagen her kennen, die Scheiterhaufen, die am Fogarazze, dem Fest zum Winterende verbrannt werden, die Schneemauern, die sich in einem strengen Winter zwei Meter hoch auftürmen, und wohl auch der ausladende Hintern der einladenden Gradisca, von der die Männer schwärmen. Einen breiten Teil

Erinnerung durch die Zerrlinse der Zeitoptik; «Amarcord».

nimmt in «*Amarcord*» die Erinnerung an die Pubertät, die gleichzeitig schmerzliche und erregende Zeit der Mannwerdung ein, also etwa an die Tabakverkäuferin, an deren gewaltigem Busen Titta einmal beinahe erstickt, an die katzenhafte Volpina, die ihn mit der Zunge küssen lehrt, an den sittenstrengen Priester, der bei der Beichte immer wieder hören will, wie sich die Knaben selber berühren, oder an das gemeinsame Onanieren am Strand beim Aufsagen der Namen aller Stadtschönen. Unheimliche Lebensfülle bricht hier auf, eine knisternde Erotik auch, die geschürt wird vom Abenteuer des Verbotenen, des Erahnten, aber noch niemals Erlebten.

«*Amarcord*» ist indessen weit mehr als ein wehmütiger Rückblick in eine vergangene, bessere Zeit. Fellinis zentrale Anliegen, die Befreiung des Menschen durch die Erlösung, die realistische Einschätzung des Menschen und seiner Umgebung durch die Vision, finden auch hier ihren Durchbruch: Die Erinnerung schafft



Hoffnung. Die Distanz der Zeit vermag das Bild des einzelnen Menschen zu korrigieren, lässt ihm Gerechtigkeit widerfahren. Da erscheint Tittas verrückter Onkel, der während eines Sonntagsausflugs auf eine riesige Ulme steigt und bis spät in den Abend hinein in die Landschaft hinausheult, er wolle eine Frau, zum integrierten Mitglied einer humanen Gesellschaft; Biscaino, der grosse Lügner und Hahnrei, der im Grand Hotel einmal ein ganzes Harem bedient zu haben behauptet, wird ein liebenswerter Kerl, die Hure Volpina zum Menschen. Nicht aus dem Augenblick der Gegenwart heraus ist ein Mensch zu beurteilen. Die Erinnerung erst verleiht ihm Profil, Originalität, Menschlichkeit. Und in der Erinnerung erst wird für den Einzelnen durchschaubar, dass der andere sein Bruder ist. Die späte Einsicht ist auch eine Aussicht und damit eine Hoffnung. Diese Erkenntnis prägt fast alle Filme Fellinis, aber wohl keinen so stark wie *«Amarcord»*.

Die Sexualmaschine und der eitle Geck

«Der einzig wahre Realist ist der Visionär.» In dieser von Fellini geäußerten Feststellung ist die Grundmaxime seines Lebenswerkes enthalten. Fellini hat den Film nie verwendet, um Geschichte aufzuzeichnen; seine Kamera fängt keinen reinen Realismus ein. Dennoch ist er ein scharfer Beobachter der Menschen und der Umwelt. Er beschäftigt sich mit dem Bodensatz, mit dem Grundsätzlichen, und er kleidet seine Ideen in visionäre Bilder, die immer Allegorien, Parabeln, Gleichnisse über die Wirklichkeit sind. Das trifft in hohem Masse auch für den Film *«Il Casanova di Fellini»* (1976) zu. Schon der Titel weist darauf hin, dass es sich dabei nicht um einen biografischen oder historischen Film handelt, nicht um einen bunten Bilderbogen über das in jeder Beziehung ausschweifende Leben des selbsternannten Chevalier de Seingalt, auch nicht um eine frivole Beschreibung der amourösen Abenteuer des rastlosen Freigeistes. Fellini übernimmt nur das Grundgerüst – man ist versucht zu sagen: die Idee Casanova –, um dann eine Legende zu entlarven. Er stürzt mit

ebenso gewaltigem wie berauschendem Aufwand dieses Symbol für männliche Potenz und sexuelle Freiheit vom Sockel. Fellinis Casanova ist keineswegs ein freier Mann, der seine Liebesabenteuer mit der Intelligenz des geistvollen Charmeurs erotisch verfeinert, sondern ein Gefangener seiner ungezügelten Triebe, ein willenloser Hampelmann. Er ist im Grunde nichts anderes als eine Sexualmaschine, die im Stile eines Leistungssportlers keuchend und schwitzend ein immenses Beischlaf-Plansoll erfüllt, während im Hintergrund ein mechanischer Gockel sich aufplustert, die Flügel schlägt und widerlich kräht: ein Symbol seiner selbst, das Casanova ständig mit sich herumschleppt.

Casanovas Irrtum ist, dass er nicht, wie er glaubt, unwiderstehlich auf die Frauen wirkt, sondern dass er von ihnen als Sexualobjekt missbraucht wird. Er selber ist rastlos auf der Suche nach der idealen Frau, die er schliesslich in der Makellosigkeit einer mechanischen Puppe zu finden glaubt; in der Künstlichkeit also, in der es keine Erwiderung der Gefühle mehr gibt. Die Unwirklichkeit, in die sich Casanova begeben hat, die Erstarrung seiner Gefühle, findet hier eine Entsprechung: Zwei, die liebesunfähig sind, bei denen der Vorgang der Sexualität allein auf deren Mechanik beschränkt bleibt, finden sich. Die Traumsequenz am Ende des Films, in der Casanova mit der Puppe auf dem zugefrorenen Canale Grande tanzt, ist von erschütternder Tragik: Sie zeigt, wie einer auf der Suche nach Lebensinhalt und -sinn gescheitert ist, weil ihm versagt blieb zu erfahren, was Liebe ist. Die rigorose Abkehr von der historischen Wirklichkeit, die Zerstörung des Mythos und die Zuwendung zur beinahe gespenstischen Vision lassen den Film zu einem Gleichnis werden für die Beziehungslosigkeit, mit der sich die Gesellschaft schon so weit arrangiert hat, dass sie sie gar nicht mehr wahrzunehmen in der Lage ist. Wenn Fellini etwa die Sexualität mit bitterer Ironie dem Leistungssport gleichsetzt, dann weniger zur Unterhaltung des Publikums, denn als Geisselung eines tatsächlich feststellbaren lieblosen Verhältnisses vieler Menschen zur Sexualität und Erotik. Der Casanova mit der



Sexualität mit Leistungssport gleichgesetzt:
Donald Sutherland in «Casanova».

Pudermaske ist – wie typisch für Fellini – ein tragischer Clown, der dem Zuschauer die eigenen Unarten vor Augen führt. Casanovas Irrweg auf der Lebenssuche – auch er ist einer, der Erlösung sucht, aber nur einen billigen Ersatz dafür findet – hat seine Entsprechung in einem Dekor voller Künstlichkeit. Wiederum hat Fellini, wie eigentlich in allen Filmen seit «*Otto e mezzo*», konsequent auf Aufnahmen ausserhalb des Studios verzichtet. Alle Handlungsorte sind von Danilo Donati nachgebaut. Die Lagune vor Venedig, die Casanova zu durchrudern hat, ist ebenso aus Plastik geformt wie das Eis auf dem Canale Grande. Die Kostüme sind nicht der Zeit des 18. Jahrhunderts nachempfunden, sondern Visionen Fellinis. Die kunstvoll aufgebaute Pracht wird zur zirkushaften Umgebung, in welcher der Clown Casanova agiert.

Eine Sexualmaschine wie Casanova ist Snaporaz, der Protagonist in «*La città delle donne*» (*Die Stadt der Frauen*), nicht; schon eher ein Schürzenjäger, ein stolzer Gockel, der seinen Kamm stellt und von seiner Unwiderstehlichkeit überzeugt ist. Dass er seine Jugend hinter sich gelassen hat und silbernes Haar seine Schläfen zierte, hat seinen eingebildeten Selbstwert eher noch gesteigert. Und so steigt er denn der schönen, reifen Frau, die ihm im Traum erscheint – Snaporaz ist während einer Bahnfahrt eingeschlafen – auch gleich in die Toilette nach. Doch statt des erwarteten erotischen Abenteurers kommt das böse Erwachen in Form eines Alptraums, in dem das Selbstbewusstsein des smarten Mannes arg angeschlagen wird. Die Schöne lockt ihn nämlich auf einen Feministinnen-Kongress, wo er sich bald fühlt wie eine ausgediente Drohne im Bienenvolk: freigegeben zum Abstechen. Fortan ist Snaporaz' Traumreise durch die Stadt der Frauen auch eine ständige Fluchtbewegung vor reissenden Emanzen, Meisterinnen der Selbstverteidigung, einem feisten Weib, das nicht nur den Ofen in der Vorhölle heizt, sondern ihn auch vergewaltigen will, drogenverladenen Freak-Mädchen, die ihn psychisch und physisch terrorisieren. So ist er schliesslich froh, in der festen Burg von Dr. Katzone, einem ehemaligen Schulkameraden, Unterschlupf zu finden.

In seiner Festung, die er mit Hunden und Waffen gegen die anstürmenden Feministen verteidigt, bewahrt Katzone die Erinnerung an eine Zeit, in der die Welt für ihn noch in Ordnung gewesen ist. Fein säuberlich hat der Weiberheld all seine Eroberungen in einer Art Mausoleum verwahrt, mit Dia und Tonband, welches auf Knopfdruck das Liebesgestöhn abspielt. Doch die Liebe ist aus diesen Bildern gewichen wie das Leben aus einer Schmetterlingssammlung hinter Glas: tote Beweise eines Sammlers für seinen unermüdlichen Fleiss, Trophäen eines kaltblütigen Jägers, nicht eines liebenden Menschen. Katzones Festung ist sturmreif geworden. Auf einer Rutschbahn gleitet Snaporaz vorbei an den Stationen seiner eigenen erotischen Erlebnisse in der Jugendzeit, bis er an ihrem Ende vor dem

Tribunal der Feministinnen steht. Noch hat er eine Chance, dem Richtspruch zu entinnen, wenn er sich auf die Suche nach der idealen Frau macht. Stufe um Stufe klettert er eine Leiter hoch und sieht sich schliesslich in der Nähe eines schwebenden Wesens, Verführerin und Madonna zugleich, unwirklich und künstlich, wiederum eine Puppe, wie sie schon Fellinis Casanova gefunden hatte, als er nach dem idealen Weibe suchte. Halt findet Snaporaz da keinen. Dafür sorgt eine Feministin, die ihn mit einem Schnellfeuer-gewehr auf den Boden zurückholt, ihn aus seinem bösen Traum in die Realität zurückholt.

«*La città delle donne*» (1979) – weniger geschlossen als Fellinis frühere Werke wohl auch durch äussere Umstände (Nino Rota kann vor seinem Tode nur noch die Idee zur Musik entwerfen, und während der Dreharbeiten stirbt der Schauspieler Ermanno Olmi, der den Part des Katzone zu spielen hat) – löst grosse Verwirrung aus. Irrtümer weben sich wie Spinnennetze um den Film. Der gravierendste liegt in der Vermutung, Fellini habe einen Film über die Frauen gemacht. Das hat er indessen nur bedingt. Und schon gar nicht ist «*La città delle donne*» ein nüchternes Psychogramm über das feminine Wesen. Fellini vermittelt vielmehr Empfindungen, Erfahrungen, gefühlsgeprägte und subjektive Impressionen zum Wesen der Frau, die erst noch durch den Traum verzerrt und damit jedem Realismus entzogen sind. Snaporaz – ein Stück weit wiederum das alter ego Fellinis und deshalb wie schon in «*Otto e mezzo*» von Marcello Mastroianni gespielt – ist der Ausgangspunkt dieses Empfindens. Von seinem Standpunkt, seiner geistigen Haltung, seinen Emotionen aus entwickelt sich ein im Positiven wie im Negativen durch das Traumerlebnis gefiltertes Frauenbild. Fellini sagt somit weniger über das weibliche Wesen aus, als dass er vom vielseitig gebrochenen, aber immer unverarbeiteten und unbewältigten Verhältnis eines bestimmten Mannes zu ihm berichtet. Die Frage ist bloss, wer dieser Mann ist: Fellini selber, meinen die einen; das männliche Wesen schlechthin, glauben die andern. Die Wahrheit wächst mit dem Grad der eige-

nen Betroffenheit, der persönlichen Identifikation und wohl auch der Ehrlichkeit, mit der jeder Zuschauer sein eigenes Verhältnis zum Wesen der Frau überprüft.

«*La città delle donne*» ist wohl auch ein Film über die gesellschaftlichen Veränderungen in der Mann-Frau-Beziehung in unserer Gegenwart. Fellini reagiert darauf mit dem ihm eigenen Sinn für Dramatik und entwirft einmal mehr ein pralles Gemälde, ein phantasievolles, überschäumendes Pamphlet voller Vitalität. In diesem stellt er Snaporaz' Reise durch die Stadt der Frauen, die vielleicht auch eine Reise durch die Seele der Frauen aus des Professors beschränkter und mitunter eitler Sicht ist, als ein von Emotionen geprägtes Wechselbad zwischen höchste himmlischen Wonnen und abgrundtiefen, höllischen Qualen dar. Darum auch räumt er der Selbstironie – und mehr noch der Selbstkritik – einen grossen Platz ein. Snaporaz ist nicht der naive Tor, der in eine Geschichte ohne eigenes Verschulden hineinschliddert, sondern weit-

Termine der Fellini-Retro im Fernsehen DRS

«*Luci del varietà*» und «*Lo sceicco bianco*» wurden bereits ausgestrahlt. Es folgen:

Donnerstag, 11. Oktober, 20.00 Uhr: «*I vitelloni*» (Die Müssiggänger)

Donnerstag, 8. November, 20.00 Uhr: «*La Strada*» (Das Lied der Strasse), Originalversion mit Untertiteln

Montag, 3. Dezember, 21.30 Uhr: «*Il Bidone*» (Der Schwindler)

Montag, 7. Januar, 21.30 Uhr: «*Le notti di Cabiria*» (Die Nächte der Cabiria) Originalversion mit Untertiteln

Montag, 14. Januar, 21.30 Uhr: «*La dolce vita*» (Das süsse Leben)

Montag, 4. Februar, 21.30 Uhr: «*Giulietta degli spiriti*» (Julia und die Geister), Originalversion mit Untertiteln

Montag, 18. Februar, 21.30 Uhr: «*Satyricon*»

Montag, 11. März, 21.30 Uhr: «*Roma*»

Sonntag, 17. März, 20.00 Uhr: «*Amarcord*»

Donnerstag, 21. März, 20.00 Uhr: «*Prova d'orchestra*» (Orchesterprobe)

Über weitere Titel wird zur Zeit noch verhandelt.

gehend das Opfer seiner eigenen Verblendung und Eitelkeit. Ob sein Alptraum, der sein Verhältnis zu den Frauen – vor allem auch zu seiner eigenen – entlarvt, eine Läuterung bewirkt, lässt der diesmal heitere Moralist schalkhaft dahingestellt.

Welttheater

Zwischen «*Il Casanova di Fellini*» und «*La città delle donne*» – beides Filme letztlich über das Verhältnis von Mann und Frau, über die zwischengeschlechtlichen Beziehungen, die Liebe und die Erotik – überrascht Federico Fellini mit einem für die staatliche italienische Fernsehgesellschaft RAI produzierten Film. «*Prova d'orchestra*» (*Orchesterprobe*, 1978) beschreibt, mit viel geringerem Aufwand als üblich, das, was der Titel besagt: eine Orchesterprobe. Dabei geht es ziemlich tumultuös zu. Das Orchester, beim Proben von einem Fernsehteam verfolgt, kann sich nicht zu einem harmonischen Zusammenspiel finden. Jeder Musiker rückt sich vor der Kamera in ein besonders günstiges Licht. Ein Jahrmarkt der Eitelkeit macht sich im altherwürdigen Gotteshaus mit der unübertrefflichen Akustik breit. Neid, Missgunst und dumme Sprüche begleiten das Musizieren. Einigkeit unter den Musikanten herrscht allenfalls für einen kurzen Augenblick, als es gilt, die Pause durchzusetzen. Schliesslich malen die Musiker Parolen an die Wände und ersetzen den Dirigenten durch ein riesiges Metronom, als dieser mit dem Orchester zu schimpfen beginnt. Gestört wird die Probe aber auch von aussen: Dumpfes Grollen ist zu hören, Bodenerschütterungen sind zu spüren. Dann geht das Licht aus, und eine riesige Abbruchkugel bricht durch die Wand, begräbt Musiker und Instrumente unter Schutt und Staub. Erst im Anblick dieser Katastrophe beginnen die Musiker auf den Dirigenten zu hören. Dieser nimmt nun seine Autorität wahr und brüllt auf das Orchester ein – zuerst auf italienisch, später auf deutsch. Seine Stimme ähnelt immer mehr jener Hitlers bei seinen Brandreden...

«*Prova d'orchestra*», glänzend inszeniert und – zum letzten Mal – von einer hinreis-

senden Musik von Nino Rota begleitet, ist eine vielseitig interpretierbare Parabel. Man kann diesen Film ganz einfach als Parodie auf einen chaotischen Kulturbetrieb verstehen, insbesondere wohl auch auf die krisengeschüttelte italienische Filmindustrie. In Italien wird er wiederum als bissige Satire auf das italienische Parlament gedeutet, wobei einige Filmkritiker so weit gehen, die einzelnen Musiker bestimmten Parlamentariern gleichzusetzen. Und keineswegs fehlt geht, wer den nur siebzigminütigen Film als Metapher einer Welt, die in ihrer Kommunikationsarmut in ein immer grösseres Chaos gestürzt wird und in letzter Verzweiflung wieder einmal nach dem starken Mann und Führer ruft, empfindet. Indem Fellini an Hitler erinnert, deutet er an, wie gefährlich eine solche Lösung der anstehenden Probleme ist.

Fellinis Filme haben immer auch eine politische Dimension. Aber so, wie es für ihn keinen Realismus des ausschliesslich Sozialen gibt, so widersetzt er sich auch einer Politik, die in sich selbst ruht und sich darin genügt. Politik ist für ihn nur ein Bestandteil des gesamten Welttheaters und sie steht in einer engen Beziehung zum Menschen und seinem sozialen, geistigen und kulturellen Umfeld. Sie wird damit Teil seiner Visionen, die immer das Gesamte zu erfassen suchen. Das Partielle interessiert ihn nur insofern, als es den Stoff für die Idee zu einer Vision abzugeben vermag. Deshalb gibt es in Fellinis Filmen nur wenige direkte Äusserungen auf konkrete politische Ereignisse – so etwa auf die Auswirkungen des Faschismus in Italien. Die Vorstellung einer Politik als Summe sozialer, ethischer, geistiger und kultureller Wertvorstellungen und Ideen, die zusammen mit Glaube, Liebe und Hoffnung zu einem Regelwerk für eine humane Gesellschaft werden, durchdringt indessen sein visionäres Werk, bildet sein eigentliches Zentrum.

Die Idee des Welttheaters ist in fast allen Filmen Fellinis aufgehoben. Nicht umsonst spielen der Zirkus mit seinen Artisten, die Bühne des Variétés und des Theaters mit ihren Schauspielern und Gauklern in seinem Werk eine so bedeutende Rolle. Deshalb auch baut er seine



Sieg der künstlerischen Phantasie über das Chaos: «E la nave va».

Dekors allesamt im Studio auf: Kulissen will er haben, keinen vordergründigen Realismus. «*La dolce vita*», «*Otto e mezzo*», «*Satyricon*», «*Roma*», «*Amarcord*» und «*Prova d'orchestra*» sind ausgesprochene Welttheater-Stücke. Der bisher letzte Film des jetzt 64jährigen Autors und Regisseurs, «*E la nave va*» (1983), ist es ganz besonders. Und weil Fellini sehr wohl die Zeichen der Zeit zu deuten vermag – auch darin ist eine politische Dimension erkennbar – ist dieser Film ein Weltuntergangs-Theater geworden. Abschied wird darin gefeiert, Abschied von einer legendären Opern-Diva, von einem Stück Kultur. Dem letzten Wunsch der Verstorbenen gemäss, soll ihre Asche weit draussen auf dem Meer, vor der Insel ihrer Geburt, verstreut werden. Grössen der Kultur, des Theaters und der Oper vor allem, aber auch der Hochfinanz, der Aristokratie und der Politik begleiten die Diva auf ihrer letzten Reise. Mit dem Rie-

sendampfer «*Gloria N.*» sticht die illustre Schar am Vorabend des Ersten Weltkrieges in See. Ein Narrenschiff ist unterwegs, eine groteske Arche Noah.

Orlando, ein alternder, aber keineswegs humorloser Journalist, einst eine geachtete Kapazität, ist mit von der Partie. Er ist der Mittler zwischen der noblen Gästeschar und dem Zuschauer. Augenzwinkernd blickt er in die Kamera und stellt die Menschen an Bord vor, kommentiert sarkastisch die Amouren und Intrigen, den krankhaften Ehrgeiz und die überbordende Geltungssucht, die das Leben auf dem Schiff bestimmen, bringt die einzelnen Figuren dieses Spiels geschickt zueinander in Beziehung, stellt geschäftig und überall im Wege stehend Übersicht her. Er ist – unschwer zu erkennen – der Stellvertreter Fellinis, und man weiss nicht recht, ob man ihm trauen soll; denn die Grenzen zwischen Wahrheit und Dichtung scheinen sich bei ihm oft zu verwischen. Auf diesem Jahrmarkt der Eitelkeit mischt er die Karten nach seiner Fassung.

Die Reise der noblen Gesellschaft verläuft indessen nicht störungsfrei. Serbische Flüchtlinge müssen an Bord genom-

men werden. Die Kunde vom Mord in Sarajevo und vom Ausbruch des Krieges machen die Runde. Die Totenfeier, allemal ein hehres Fest im geschlossenen Kreise, wird mit den garstigen Widerwärtigkeiten der Aussenwelt konfrontiert. Und dann taucht am Horizont ein Kriegsschiff auf, ein Koloss aus Eisen und Stahl, der die Aura des Todes verbreitet. Noch erreicht der deutsche Herzog an Bord der «Gloria N.» einen Aufschub, damit die Asche dem Wasser übergeben werden kann, doch dann donnern die Kanonen los. Der Luxusdampfer versinkt mit Mann und Maus, mit Prunk und Eitelkeit in den Fluten.

Ein harter Schnitt führt mitten ins Studio. Dort ist vor den Kameras und den Scheinwerfertürmen eine riesige Bühne aufgebaut, die durch hydraulische Vorrichtungen im Rhythmus der Wellen bewegt wird. Eine immense Plastikfolie bildet den Ozean. Die Illusion wird als Künstlichkeit entlarvt. Aber der Blick hinter die Kulissen ist auch ein Symbol für die Machbarkeit der Katastrophe durch Menschenhand mittels einer ausgeklügelten Technologie. Fellini fügt ihm in einer weiteren Kehrtwendung ein heiteres Schlussbild bei: Auf dem Ozean aus Plastik rudert Orlando in einem Rettungsboot dem sicheren Ufer entgegen. Sein Begleiter ist das Nashorn, das tief unten im Schiffsbauch die Reise mitgemacht hat. Das gepanzerte Urtier – Bote aus einer fernen Zeit, in der die Natur und ihre Kreisläufe noch intakt waren –, das in der Gefangenschaft der Zivilisation todkrank wurde und jämmerlich zu stinken begann – hilft dem Journalisten zu überleben: «Wussten sie schon, dass Nashornmilch ganz vorzüglich schmeckt?», fragt Orlando den Zuschauer.

Ein weiteres Mal setzt Fellini am Ende eines Films ein Zeichen der Hoffnung und der Erlösung – ein ironisches gebrochenes zwar, aber ein deshalb nicht minder ernst zu nehmendes. Man darf darin zweifellos auch den Sieg der künstlerischen Phantasie über das Chaos, die Katastrophe, den Tod sehen. Auch wenn Fellini in «*E la nave va*» gerade die Kunst heftig angreift, den Kult um sie herber Lächerlichkeit preisgibt und ihr vorwirft, in einer Selbstzweck gewordenen Ästhetik

an der Wirklichkeit und Wahrheit des Lebens vorbeizusehen, erstaunt dies nicht. Er lässt diese Ästhetik, die sich selber genügt – verkörpert hier durch die Welt der Oper und ihrer Stars – untergehen, damit die schöpferische Kraft der Kunst wieder frei wird. Die Kraft der Erneuerung, der Vision braucht die in eine Sackgasse geratene Welt dringend.

Mit der «Gloria N.» versinkt indessen nicht nur eine Kultur, die sich in sich selber erschöpft und damit hohl wird, sondern auch eine Gesellschaft, die in ihrem Eigensinn und ihrer Selbstsüchtigkeit, ihrer Selbstgefälligkeit und Arroganz, ihrer Profitgier und Machtbesessenheit die wahren Werte verloren hat und nirgendwo mehr Halt findet. Fellini meint damit die unsere, auch wenn er seinen Film historisch vage situiert, wie immer in seinem Werk, ohne den Film zur Geschichtsschreibung zu benutzen. «*E la nave va*» ist die Vision einer Götterdämmerung, gewiss heiter und ironisch vorgetragen, aber gerade im überschwenglich Komischen und im prall Satirischen von ernster Verbindlichkeit. Einmal mehr entpuppt sich der Visionär als Realist. Fellinis Filme – «*E la nave va*» belegt es in erregender Weise erneut – sind Lebensbilder, vergleichbar vielleicht mit jenen von Bosch und Breughel. In Kategorien einordnen lässt sich das Werk dieses genialen Künstlers, der auch ein begnadeter Zeichner und Schriftsteller ist, nicht. Dazu ist es zu eigenwillig, zu originell. Es trägt die Züge des Genies. Aber dieses Genie, dessen Ausdruck die Visualisierung seiner scharf ausgeprägten Beobachtungsgabe, seiner Phantasie, seiner Gedanken und seiner Träume ist, schwebt nicht in einem majestätisch erhabenen Kulturraum, sondern steht mit beiden Beinen im Leben, tief verwurzelt in seinem Volk, im Bodensatz des Menschlichen, im Glauben auch an die Kraft der Liebe und der Überzeugung, dass der Mensch ein Geschöpf Gottes ist. Die Verbindung von grösster schöpferischer Ausdruckskraft und grenzenloser Phantasie mit einem umfassenden Verständnis für die Wirklichkeit unserer Zeit und das Wesen des Menschen macht Federico Fellinis Werk so einzigartig und unverwechselbar.

Urs Jaeggi