

Die Schriftenreihe *Im Dialog: Psychoanalyse und Filmtheorie* basiert auf den gleichnamigen Mannheimer Filmseminaren im Cinema Quadrat. PsychoanalytikerInnen und FilmwissenschaftlerInnen widmen sich in den Bänden jeweils einem herausragenden Regisseur und beleuchten die Themen, Motive und Strukturen der Filme und des Gesamtwerks unter der Oberfläche der filmischen Erzählungen.

Bisher in der Reihe erschienen:

- Band 1** Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.): Alfred Hitchcock. 2003.
- Band 2** Gerhard Schneider, Peter Bär (Hg.): Roman Polanski. 2004.
- Band 3** Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.): Luis Bunuel. 2005.
- Band 4** Gerhard Schneider, Peter Bär (Hg.): Ingmar Bergman. 2006.
- Band 5** Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.): Pedro Almodóvar. 2007.
- Band 6** Gerhard Schneider, Peter Bär (Hg.): David Lynch. 2009.
- Band 7** Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.): Michelangelo Antonioni. 2011.

Die Bände 3 bis 7 sind über die Webseite www.cinema-quadrat.de und über den Bücherdienst psychosozial (www.psychosozial-verlag.de) erhältlich.

Die folgenden Bände bzw. Neuauflagen sind im Psychosozial-Verlag erschienen:

- Band 1** Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.): Alfred Hitchcock. 2003 [Neuauflage 2018].
- Band 2** Gerhard Schneider, Peter Bär (Hg.): Roman Polanski. 2004 [Neuauflage 2018].
- Band 8** Gerhard Schneider, Peter Bär (Hg.): Pier Paolo Pasolini. 2012.
- Band 9** Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.): Darren Aronofsky. 2012.
- Band 10** Gerhard Schneider, Peter Bär (Hg.): David Cronenberg. 2013.
- Band 11** Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.): Die Coen-Brüder. 2014.
- Band 12** Gerhard Schneider, Peter Bär (Hg.): Michael Haneke. 2016.
- Band 13** Peter Bär, Gerhard Schneider (Hg.): Martin Scorsese. 2017.
- Band 14** Gerhard Schneider, Peter Bär, Andreas Hamburger, Karin Nitzschmann, Timo Storck (Hg.): Akira Kurosawa. 2018.
- Band 15** Timo Storck, Andreas Hamburger, Karin Nitzschmann, Gerhard Schneider, Peter Bär (Hg.): François Ozon. 2019.
- Band 16** Karin Nitzschmann, Andreas Hamburger, Gerhard Schneider, Peter Bär, Timo Storck (Hg.): Sofia Coppola. 2019.
- Band 17** Andreas Hamburger, Gerhard Schneider, Peter Bär, Timo Storck, Karin Nitzschmann (Hg.): Jean-Luc Godard, 2020
- Band 18** Gerhard Schneider, Peter Bär, Timo Storck, Karin Nitzschmann, Andreas Hamburger (Hg.): Claire Denis, 2023

Die weiteren Bände erscheinen bei Cinema Quadrat, Mannheim
Organisation und Gestaltung: Friederike Buchholz

Band 19

Im Dialog: Psychoanalyse und Filmtheorie

Im Dialog: Psychoanalyse und Filmtheorie
Schriftenreihe Band 19

Peter Bär, Timo Storck, Karin Nitzschmann,
Andreas Hamburger, Gerhard Schneider (Hg.)

Federico Fellini

Zeitlose Bilder

Beiträge aus dem 20. Mannheimer Filmseminar
13. - 15. Januar 2023
im Cinema Quadrat, Mannheim

Herausgeber:

Cinema Quadrat e. V., Mannheim

Institut für Psychoanalyse und Psychotherapie Heidelberg-Mannheim

Psychoanalytisches Institut Heidelberg-Karlsruhe der Deutschen Psychoanalytischen Vereinigung

Heidelberger Institut für Tiefenpsychologie

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation

in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind

im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Originalausgabe

© 2024 Cinema Quadrat, Mannheims kommunales Kino, K1, 2, 68159 Mannheim

www.cinema-quadrat.de

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlagabbildung: Federico Fellini (W. Albertin, 1965). Bildquelle: PD. New York World-Telegram and Sun Collection, Library of Congress.

Umschlaggestaltung und Innenlayout nach Entwürfen von Friederike Buchholz.

ISBN 978-3-384-10895-1 (Print)

ISBN 978-3-384-10896-8 (E-Book)

Inhalt

Federico Fellini – immer noch ein Fall für das Kino?	
Einleitung und Überblick	7
Gerhard Schneider	
Fellini – unser Zeitgenosse?	
Suchbewegungen eines extrovertierten Selbstbetrachters	13
Gerhard Midding	
<i>La strada</i>	
Fellini macht sich auf den Weg	29
Dirk Blothner	
<i>La bella confusione</i>	
Spiel und Unbewusstes in Fellinis <i>8½</i>	45
Andreas Hamburger	
<i>All Tomorrow's Partys</i>	
Fellinis <i>La dolce Vita</i> und das Objekt in der Psychoanalyse	71
Manfred Riepe	
Federico und Marcello im Reich der Frauen und der Träume	
Bericht über eine weibliche Lektüre von <i>La città delle donne</i>	87
Katharina Leube-Sonnleitner	
Fellinis <i>Roma</i> – Bild, Ereignis und Transformation	107
Reinhold Görling	
Fellini und Rota – hellsichtige Magie	129
Dietrich Stern	
Der Film als Wunderblock	
Überlegungen zu Federico Fellinis <i>Intervista</i> und zur filmpsychoanalytischen Probedeutung	141
Timo Storck	
Männlicher Stillstand	
Szenisches Verstehen der Mise-en-Scène von Fellinis <i>I Vitelloni</i>	153
Matthias Baumgart	
Gefangensein und die Suche nach Auswegen	
Ein Bilder-Essay zu <i>I vitelloni</i>	175
Peter Bär	

Federico Fellini – immer noch ein Fall für das Kino?

Einleitung und Überblick

Gerhard Schneider

Warum denn noch Fellini?

Das Filmseminar *Im Dialog: Psychoanalyse und Filmtheorie am Cinema Quadrat* in Mannheim startete 2002 mit dem Regisseur Sergej Eisenstein, vorgestellt von dem eminenten Eisenstein-Kenner Hans-Joachim Schlegel († 2016). Ab 2003 wird es in der jetzigen Form durchgeführt: Im Zentrum steht das Œuvre eines Regisseurs¹, das von Psychoanalytikern und Filmwissenschaftlern diskutiert wird (vgl. Schneider 2021). Dabei lag der Schwerpunkt zunächst auf den großen Regisseuren der 1950er und 60er Jahre: Diskutiert wurden Alfred Hitchcock (2003), Roman Polanski (2004), Luis Buñuel (2005), Ingmar Bergman (2006), später kamen aus dieser Reihe Michelangelo Antonioni (2009), Pier Paolo Pasolini (2011), Akira Kurosawa (2017) und Jean-Luc Godard (2020) hinzu.² Mit Pedro Almodóvar (2007) hat sich der Schwerpunkt des Seminars auf Regisseure mit dem Hauptwerk in den 1980er und 90er Jahren oder später verlagert (z.B. David Lynch, Michael Haneke,

François Ozon, Claire Denis).

Vergegenwärtigt man sich den ersten Schwerpunkt der Reihe, dann fällt das Fehlen eines zu seiner Zeit, also im fernen »Damals« berühmten Regisseurs auf, der die Filmgeschichte mit geprägt hat, nach seinem Tod 1993 aber relativ bald aus dem Rampenlicht, in dem er sehr lange gestanden hatte, verschwand. Dass Federico Fellini doch nicht vergessen war, wurde durch Ausstellungen, Erinnerungen und Analysen in den Medien im Zusammenhang mit seinem 100sten Geburtstag 2020 und auch die Rückkehr eines seiner Hauptwerke, *La dolce vita* (Arthaus, 2022) in einer restaurierten 4K-Fassung in die Kinos manifest. Es war also mehr als überfällig, dass wir nach der Wieder-Entdeckung Godards für unsere Seminarreihe »au contraire« zu dessen »denkenden Bildern« (Hamburger et al., 2020) uns den »träumenden Bildern« Fellinis zuwenden wollten – allerdings nicht im Sinne des Versuchs eines nostalgisch-eskapistischen Wiederfindens der guten alten Zeit, sondern mit der kritischen Frage, ob dieser Regisseur aus

¹ Gemeint im Sinne des generischen Maskulinums.

² Die Vorträge und weitere Beiträge wurden zunächst im Eigenverlag herausgegeben (Cinema Quadrat), von 2012 (Pier Paolo Pasolini) bis 2022 (Claire Denis) im Psychosozial-Verlag, Gießen. Der jetzt herausgegebene Band ist der erste im elektronischen Format incl. Print on Demand.

einer »guten« alten Zeit unserer zutiefst verunsicherten und aktuell heillosen Jetzt-Zeit überhaupt etwas zu sehen und erfahren geben könne oder ob seine Zeit wirklich abgelaufen sei. Oder könnte er doch in irgendeiner Weise »unzeitgemäß zeitgemäß« sein?

Die Beiträge

Gerhard Midding geht in seinem Überblicksvortrag der Frage der Zeitgenossenschaft Fellinis in einem Gesamtblick auf dessen Werk nach. Einerseits hat er Zeit seiner Karriere den Mythos vom Regisseur als Zirkusdirektor kultiviert, der seine privaten Obsessionen, Träume und Erinnerungen vor der Kamera zelebriert und zugleich bändigt – er ist der Inbegriff des *auteur*, der zum Publikum in der ersten Person Einzahl spricht. Andererseits zeigen seine Filme durchaus viel von der politischen und sozialen Entwicklung Italiens, sein Kino unterhält ein komplexes, wachsaues Verhältnis zur Wirklichkeit, seit er als Drehbuchautor im Neorealismus anfang, auch wenn er in seinen Filmen nur selten gesellschaftliche Visionen zu entwickeln scheint. In beiderlei Hinsicht hat sich Fellinis Kino eine nicht zeitverhaftete, vitale sinnliche Präsenz (*actualité*) bewahrt.

Dirk Blothner arbeitet heraus, dass sich Fellini in seinem fünften Film *La strada* (*La Strada – Das Lied der Straße*, 1954) zwar deutlich vom italienischen Neorealismus verabschiedet, aber noch nicht zu der Form findet, die man als »fellinesk« bezeichnet. Mit *La strada* entwirft er eine im Wesentlichen durch Unbewusstes

und durch Mythen bestimmte Wirklichkeit, wobei typisierte Figuren Grundgestaltungen des Psychischen verkörpern. Damit räumt der Film seinen Zuschauern eine distanzierte Position gegenüber einer mythischen Welt ein, und die Gestaltungen des Unbewussten werden noch nicht so wie einige Jahre später etwa in 8 ½ (1963) spürbar. Diese späteren fellinesken Filme verringern die Distanz, indem sie Unbewusstes als einen schwer fassbaren, mythischen Produktionszusammenhang unmittelbar erfahrbar machen.

Andreas Hamburger stellt zunächst dar, was für ihn ein von der psychoanalytischen Methode her gesehen genuines filmpsychoanalytisches Vorgehen ist, und hinterfragt dementsprechend in seinem Beitrag zu 8 1/2 (*Achteinhalb*, 1963) eine vom Film nahegelegte psychologisierende, auf den Regisseur bezugnehmende Interpretation, etwa die verbreitete These, dass der Film eine Schaffenskrise Fellinis nach *La dolce vita* thematisiere. Stattdessen verfolgt er die Irritationen, die 8 ½ beim Zusehen auslöst, vor allem die ansteckende Prokrastination, die im Film selbst, seiner Produktion und auch seiner analytischen Bearbeitung auftritt. Durch sie kann der Film als Flucht vor einer als unabwendbar erlebten Katastrophe des Zusammenbruchs aller menschlichen Beziehungen im Angesicht der atomaren Bedrohung entziffert werden.

Manfred Riepe sieht *La dolce vita* (*Das süße Leben*, 1960) als einen Wendepunkt zwischen Fellinis neorealistischem Frühwerk und jenen opulent-barocken Bildwelten, die er daraufhin realisierte.

Fellini interessierte sich für die römische Flaniermeile *Via Veneto*, einen Laufsteg der Eitelkeiten, beobachtet aus der Sicht eines Klatschreporters (Marcello). Die lacanianisch orientierte filmpsychoanalytische Deutung des Autors verfolgt den Weg dieser Hauptfigur, die er als Vertreter des Zuschauers interpretiert. Im Gegensatz zur gängigen Lesart, den Film als Manifestation von Dekadenz aufzufassen, als »Leere hinter dem Glanz«, nähert sich in der von ihm vorgestellten Lesart Marcello sukzessive an jenes Objekt an, das nach Jacques Lacan das Objekt klein a als Ursache des Begehrens ist – und das der Film als Glanz hinter der Leere in Szene setzt.

Katharina Leube-Sonnleitner leitet ihre Überlegungen zu *La città delle donne* (Stadt der Frauen, 1980) mit einigen Bemerkungen zu Fellini und zur turbulenten Entstehungsgeschichte des Films ein, die bereits etwas von dessen Atmosphäre widerspiegeln, die im weiteren Text spürbar wird. Sie charakterisiert ihren Beitrag, der die Konstruktion weiblicher und männlicher Sexualität untersucht, als »weibliche Lektüre«, der zugleich Fellinis Perspektive und die des Feminismus am Herzen liege. Dabei wird insbesondere die Vermischung der Ebenen von Regisseur, Protagonist und Schauspieler (Fellini, Snàporaz als männlicher Protagonist und Marcello Mastroianni als dessen Darsteller) reflektiert, die der Film immer wieder erzeugt, als einen »prolongierten Traum«. Dementsprechend schließt der Beitrag mit Überlegungen zu Traum und Film.

Rainer Görling versteht *Roma* (Fellinis

Roma, 1972) als einen Film über die Zeit, über die Erinnerungsspuren und Bilder, die das Leben und die Geschichte prägen. Sie sind nicht passiv, vielmehr gehen sie, psychoanalytisch gesehen, als »Rätsel der Verführung« (Jean Laplanche) in unsere Phantasien ein und transformieren sich so auch. Der Autor zeigt das am Insistieren einiger Bilder des Films in seinem eigenen biographischen Erleben und in der filmischen Konstruktion von Fellini selbst auf, in der die drei Zeitebenen der Kindheit, des Erwachsenwerdens zu Beginn der 1940er Jahre und der Gegenwart Roms um 1970 eine solche Transformation entfalten. In der langen Passage über den U-Bahn-Bau und im Schlussteil macht Fellini deutlich, dass diese Spuren und Erinnerungen sich abwenden, wenn sie in der Gegenwart gesehen, aber nicht geachtet werden.

Dietrich Stern stellt die Musik in Fellinis Filmen vor. Sie stammt von Nino Rota, bis zu seinem Tod (1979) Fellinis einziger Komponist, der mit seinen Themen und Motiven dessen Filmen einen unverwechselbaren Charakter gab – und überhaupt die Filmmusik des 20. Jahrhunderts mitgeprägt hat. Der Autor untersucht an ausgewählten Beispielen die Strukturen der musikalischen Themen und die Art und Weise, wie sie als »Hauptfiguren«, als eigene Persönlichkeiten im Film auftreten und dessen Erzählung mit konstituieren. Rotas Musik bewegt sich an der Grenze zwischen Klassik und populären Bereichen und zwischen Ironie und Nostalgie. Wie Fellini in seiner Filmsprache erlaubt er dem Publikum einen offenen Blick auf die

Fabrikation der Illusionen dadurch, dass er die verwendeten musikalischen Formen gewissermaßen porträtiert.

Timo Storck bringt in seiner Interpretation von *Intervista* (*Fellinis Intervista*, 1987), dem vorletzten und in seinem Aufbau komplexesten aller Fellini-Filme, den Begriff der (film-)psychoanalytischen Probedeutung ins Spiel. *Intervista* präsentiert in sich drei weitere Filme, die einander überlagern, in sich wiederum verschachtelt sind und sich jeweils von einer der anderen Betrachtungsebenen aus verstehen lassen: zu sehen sind ein japanischer Fernsehfilm über Fellini, Fellinis fiktive Arbeit an Kafkas *Amerika*, Fellinis Rückblick auf seine Jugend. Die These ist, dass sich *Intervista* wie ein filmischer »Wunderblock« (Freud) verstehen lässt, auf dem in immer neuen Schichten etwas eingeschrieben wird und frühere Schichten durchschimmern können. In dieser Perspektive entwickelt der Autor Gedanken zum Charakter der (film-) psychoanalytischen (Probe-) Deutung.

Matthias Baumgart untersucht mit der kulturpsychoanalytischen Methode Alfred Lorenzers den latenten Gehalt von *I vitelloni* (*Die Müßiggänger*, 1953), Fellinis erstem großen Erfolg. Melancholie und Beziehungslosigkeit auf der einen, überdrehter Humor auf der anderen Seite lassen sich als Ausdruck einer beschädigten männlichen Identität verstehen, wobei die dargestellten Haltungen und Affekte auch die Zuschauer bewegen und so ein Begreifen der affektiven Bedeutung der gezeigten Konstellationen ermöglichen. Als ursächlichen Hintergrund spielt der

Film auf den kaum verarbeiteten italienischen Faschismus an, der eine entwicklungsfördernde intergenerationale Auseinandersetzung mit dem Resultat eines Stillstands verhinderte. Abschließend wird der Film mit anderen italienischen und auch deutschen Nachkriegsfilmen kontrastiert.

Peter Bär wählt für seine Reflexion von *I vitelloni* die Form eines Bilder-Essays, in dem die Thematik des Films durch die Zusammenstellung von entsprechenden filmischen Szenen visuell präsent gemacht wird. Für ihn ist das zentrale Thema des Films die Unfähigkeit der meisten der fünf Müßiggänger, sich zu verändern und aus ihrem Stillstand, symbolisiert durch die Provinzstadt, in der sie leben, herauszukommen. Ihr inneres Gefangen-sein wird filmisch etwa durch die Enge der Straßen, die keinen Ausweg lassen, und die Geschlossenheit der Stadt illustriert. Das weite Meer im Kontrast dazu bietet auch keine Aussicht auf ein Herauskommen, es ist vielmehr ein Symbol für das Scheitern. Nur zwei Personen schaffen es, den Ort zu verlassen, jeweils mit offenem Ausgang: Es ist nicht klar, ob sie woanders ihr Glück finden – aber wenigstens versuchen sie es.

Fazit

Der Titel meiner Einleitung, fragt, ob Federico Fellini immer noch für das Kino interessant sei. Das ist eine andere Form der Frage, die der Übersichtsbeitrag *Fellini – unser Zeitgenosse?* gestellt hat. Sein Befund ist, dass sich diese Frage im Sinne des in der französischen Cinephilie

verwendeten Begriffs der *actualité* mit einem Ja beantworten lässt, auch wenn bestimmte Themen in ihrer zeitgebunden-konkreten Gestalt nicht mehr unsere Themen sind wie etwa in *La dolce vita* die Form des medialen Rummels bei der Ankunft der Hollywood-Diva in Rom. Fellini hat aber eine Filmsprache geschaffen, die – für dieses Beispiel formuliert – die Erregung, die die Ankunft eines idolisierten Wesens unter den Menschen auslöst, sinnlich *präsent* werden lässt, und das ist nicht mehr zeitverhaftet. Ein anderes Beispiel: Die Horror-Einfahrt in Rom in *Roma* realisiert film-sinnlich in der Welt der Dinge der 1960/70er Jahre eine Dystopie, wie sie als Zukunftsvision in unserer Zeit in den *Blade Runner*-Filmen aktualisiert wird.

Dem Thema der Zeitlosigkeit von Fellinis Filmen/Filmbildern wird in den Einzelbeiträgen nicht explizit nachgegangen, es ist aber in in einer ganzen Reihe der Arbeiten deutlich zu erkennen. So wird mit Bezug auf auf das *audio-visuelle* Medium Film die Unverwechselbarkeit und Präsenz der die Filme mit prägenden Musik Nino Rotas nachvollziehbar. Die Zeit und unser Ausgesetztsein an die Zeit als Teil der *Conditio humana* werden in *Roma* selbst zum Thema, ebenso in der Analyse unseres inneren transformativen Umgangs mit ihren Bildern, der sie nicht in einem statischen Gedächtnisarchiv verwelken und verstauben, sondern lebendig, *präsent* bleiben lässt. In der Interpretation von *La dolce vita* wird davon gesprochen, dass der Film im Sinne des Lacanschen Objekts klein a den Glanz hinter der äußeren Leere des dekadenten

Treibens evoziere. Vielleicht ist, was Lacan mit dieser Fügung ansprechen will: unseren primären Mangel, unsere rastlose Suche, ihn aufzuheben und die Un-erreichbarkeit dieses Ziels, das, was die zeitlose Lebendigkeit von Fellinis Filmen ausmacht, gehe es nun um die Suche nach der verlorenen Zeit der Kindheit, nach Unverwundbarkeit (etwa der Männlichkeit) in der Erfahrung des Anderen oder darum, den Traum und das Träumen nicht enden lassen zu wollen.

Literatur

- Hamburger, A., Schneider, G. Bär, P., Storck, T. & Nitzschmann, K. (Hg.). Jean-Luc Godard. Denkende Bilder. Gießen: Psychosozial-Verlag.
- Schneider, G. (2021). Film und Psychoanalyse im Cinema Quadrat. In Cinema Quadrat (Hg.), 50 Jahre Cinema Quadrat. Kommunale Filmarbeit in Mannheim. Mannheim; Cinema Quadrat, 85–90.

Über den Autor

Gerhard Schneider, Dr. phil., Dipl.-Psych., Dipl.-Math. Niedergelassen in eigener Praxis in Mannheim. Lehr- und Kontrollanalytiker der DPV/IPA und DGPT. Im Vorstand der DPV von 2006 bis 2012, Vorsitzender von 2008 bis 2010. Arbeitsschwerpunkte: Identität, psychoanalytische Haltung und Behandlungstechnik, Psychoanalyse von Film, bildender Kunst, Kultur. Zahlreiche Veröffentlichungen in diesen Bereichen. Mitbegründer des Mannheimer Filmseminars

Im Dialog: Psychoanalyse und Filmtheorie
und Mitherausgeber der entsprechenden
Buchreihe. 2022 Karl-Abraham-Vorle-
sung zum Thema „*Memento mori* – der
Tod in einer psychoanalytischen Per-
spektive“; 2023 Wolfgang-Loch-Vorle-
sung „Selbstmord als Mord“. Zur Zeit Ar-
beit an einem psychoanalytisch-literari-
schen Versuch zum Tod.

Email:

gschneider-mannheim@t-online.de

Fellini – unser Zeitgenosse?

Suchbewegungen eines extrovertierten Selbstbetrachters

Gerhard Midding

Einstieg: Fellini über Fellini

Im Verlauf seiner Karriere muss er bei unzähligen Interviews Rede und Antwort gestanden haben. Die meisten ließ er wohl einfach über sich ergehen. Bei anderen wiederum ergriff er die Offensive, um an seinem eigenen Mythos zu feilen. Dann schilderte er seinen Beruf gern als eine köstliche Plage. Natürlich kam es auch vor, dass Federico Fellini bei einem Interview ehrlich Auskunft über sich gab. Es ist schwer zu sagen, ob das Gespräch, in welches er in seinem Film *Roma* [*Fellini's Roma*] (IT 1972) verstrickt wird, dazu gehört. In der Gegenwartsebene des Films tritt er in seiner eigenen Rolle auf, als Regisseur, der einen Dokumentarfilm über Rom dreht und sich dabei dem infernalischen Straßenverkehr der Metropole nebst sintflutartigen Regenfällen aussetzt. An einem hingegen sonnigen Drehtag kommt eine Gruppe junger Studenten auf den Maestro zu, der während einer Pause ungeduldig wartet, dass es weitergeht. »Wir möchten Sie bitten, ein objektives Bild von Rom zu zeigen«, sagt ihr Sprecher zu ihm, »eines, das die Probleme der modernen Gesellschaft einschließt, die Bildungsmisere, die Arbeitswelt, die Wohnungsnot« Der Regisseur fühlt sich sichtlich gestört und die

Aufforderung bringt ihn in Verlegenheit. Kurz angebunden erwidert er: »Man muss sich selbst treu bleiben«.

Ist seine Antwort eine bloße Ausflucht? Oder darf man sie als Maxime begreifen? Sie klingt ebenso banal wie profund. Fellini hat sich diese Misslichkeit allerdings selbst zuzuschreiben. Sie steht im Raum. Immerhin hat er diesen Moment inszeniert und bei der Montage des Films nicht tilgen lassen. Er ist ein ohnehin Regisseur, der unter Beobachtung steht. Auch daran trägt vor allem er die Schuld, orchestriert er doch seine Dreharbeiten seit vielen Jahren als Medienereignisse, bei denen er sich wahlweise als strengen Verführer oder vergnügten Feldherrn in Szene setzt - und immer als Zirkusdirektor, dem das ganze Spektakel ein diebisches Vergnügen bereitet.

Die erzählerischen Bewegungen, die er in *Roma* unternimmt, bestätigen seine Antwort und problematisieren es gleichzeitig. Regelmäßig und fast zwanghaft verabschiedet er sich von der vermeintlich dokumentarischen Gegenwartsebene des Films, um in seine Jugend zurückzublenden, die eigentümlich schwerelos anmutet. Die Metropole, die sein junges Alter Ego 1939 entdeckt, weigert sich noch, Metropole zu sein. Nachts werden noch Schafferden durch die Innenstadt

getrieben. Kein Wunder, dass Carlo Levi hier zu später Stunde das Gebrüll von Löwen hörte! In Fellinis Erinnerung ist Rom eine Ansammlung von Nachbarschaften, in denen eine anarchische Lebenslust herrscht, – jeder ist hier ein Feinschmecker, Sänger oder Unruhestifter – , die unter der Fuchtel von Faschismus und katholischer Kirche gedeiht.

In der Gegenwart gerät die Stadt, die nie fertig wird und deren Historie nicht vergeht, dem Regisseur zusehends zur Bedrängnis. Das mindert seine Schaulust nicht. Aber nun wirkt die Realität traumhaft. Zumal Roms Untergrund scheint unwägbare Tunnelbauer stoßen auf eine Höhle, die mit antiken Gemälden und Fresken drapiert ist, offenkundig eine römische Villa, die zwei Jahrtausende alt ist. Aber jäh wird die historische Anmut bedroht: Die Frischluft lässt die Wandmalereien in Sekundenschnelle verblassen. Fürchtet dieser Filmemacher womöglich, dass auch seine Kunst der Begegnung mit der Gegenwart nicht standhält?

Hat er sich überlebt?

Diese Frage stellte sich mir, als ich im Dezember 2015 auf Geheiß einer Theaterzeitschrift die Bühnenadaption von *E la nave va* [Fellinis *Schiff der Träume*] (IT 1983) im Schauspielhaus Hamburg besuchte. Mein Auftrag bestand darin, mit einer Theaterkritikerin einen Dialog über Karin Beiers Inszenierung zu führen. Da ich nicht zur Premiere anreisen konnte, suchte ich zunächst einen Ersatz. Die Suche erwies sich jedoch als kompliziert: Es

war schwierig, Filmkritikerinnen oder Filmkritiker zu finden, die aktuell noch etwas mit Fellini anfangen konnte. War das lediglich eine Generationenfrage?

Meine Kollegin hatte *Schiff der Träume* bereits bei der Premiere gesehen und schwärmte, Fellinis Vorlage sei der Bühnenstoff der Stunde. An Bord von Fellinis Ozeandampfer befindet sich 1914 eine Trauergemeinde, die einer verstorbenen Operndiva das letzte Geleit gibt. Die Gesellschaft wird in Aufruhr versetzt, als der Kapitän auf halber Strecke eine Reihe von Flüchtlingen aufnimmt. Sie tauchen eines Nachts wie Geister auf und einer von ihnen entpuppt sich als serbischer Attentäter, der sozusagen kontrafaktisch den Ersten Weltkrieg auslöst. Das Schiff geht unter mit Belcanto-Begleitung; der Erzähler indes bringt sich und ein Nashorn im Rettungsboot in Sicherheit – eines der schönsten Fellini-Enden schlechthin.

In gewisser Weise sollte meine Kollegin Recht behalten, denn in der Tat haben bis heute mehrere Theater in Deutschland, namentlich in Dresden, Düsseldorf, Saarbrücken und Ulm, Adaptionen des Films herausgebracht. Ich hegte jedoch Zweifel. Als Fellini *E la nave va* drehte, hatte er sich schließlich längst in das Teatro No. 5 in Cinecittà zurückgezogen, wo er sich abgesichert fühlen konnte von den Wirren und Zumutungen der Gegenwart. Das Filmemachen war für ihn zu einer Atelierkunst geworden. Das legendäre Studio diente ihm als Festung seiner erzählerischen Gespinnste, in der er ungestört zum Weltenerfinder werden konnte. Sein Kollege Pier Paolo Pasolini

schien mir der geeignetere Gewährsmann zu sein, um sich mit dem Thema Migration auseinander zu setzen.

Ich reiste mit gemischten Gefühlen nach Hamburg. Prinzipiell widerstrebt es mir, wenn Kunstwerke der Tyrannei der Aktualität unterworfen werden. Insgeheim hatte ich die Hoffnung, Fellini würde sich dieser Übung standhaft widersetzen. Zudem erwartete ich ein Beispiel deutschen Regietheaters, dass sich mit allen Diskurswassern gewaschen hat. Nicht alle meine Befürchtungen bewahrheiteten sich. Mir stand ein erstaunlicher Theaterabend bevor, voller Entdeckungen, die auf Anhieb wenig mit Fellini zu tun hatten, am Ende aber auf verblüffende Weise doch. Karin Beiers Adaption folgt den dramaturgischen Bewegungen des Drehbuchs von Tonino Guerra und Fellini nur in Ansätzen. Auch wenn einige Bühnenmomente ein Äquivalent in der Vorlage haben – die Beschwichtigung der Passagiere, die Ankunft der Flüchtlinge würde ihren Komfort nicht schmälern; der Argwohn, unter ihnen könnten sich Terroristen befinden; schließlich die spontane Komplizenschaft zwischen Passagieren und Flüchtlingen bei Gesang und Tanz –, löst sie sich entschieden von ihr ab.

1983 stand der Film bereits außerhalb der Zeit. Damals war die Vokabel *boat people* gerade in den europäischen Sprachschatz eingegangen. Aber das Schicksal der Bootsflüchtlinge in Südostasien, das die Welt seinerzeit beschäftigte, ist nicht ins Drehbuch eingeflossen. An den Flüchtlingen nimmt es kein brennendes Interesse, sie dürfen das Fremde, Unwägbar-

bleiben, auf das sich indes auch mulmige erotische Begehrlichkeiten richten. Arglos ist der Film nicht. Er porträtiert eine Gesellschaft, die sich überlebt hat.

Ich vermute, Beier spürte von einem gewissen Punkt an die Notwendigkeit, ihre Bühnenfassung gegen die Vorlage zu konzipieren. Auch ihre Trauergesellschaft ist auf absurde Weise mit sich selbst beschäftigt. Ignoranz, Narzissmus und die unschlüssige Solidarität seiner Reisegesellschaft mit den Neuankömmlingen erheitern Fellini, Beier geht mit der ihrigen scharf ins Gericht. Dann, nach der Hälfte des Abends, tritt ein unerwarteter, enormer Elan auf den Plan. Die Flüchtlingsdarsteller kapern die Bühne und bald auch den Zuschauerraum. Sie führen nichts Geringeres im Schilde, als den depressiven Kontinent Europa zu heilen. Dieses Mandat übernehmen sie mit Verve, Ironie und einer gewissen Koketterie.

Das Schauspiel stürzte mich in ein Wechselbad aus Neugierde, Begeisterung und Abwehr. Fellini fand ich auf unverhoffte Weise in ihm wieder. Denn Beiers Trauergemeinde besteht aus einem Orchester, das die Urne ihres ebenso verehrten wie gefürchteten Dirigenten auf deren letztem Weg begleitet. Die Regisseurin nähert sich Fellinis Elegie des Untergangs forsch auf dem Umweg über dessen *Prova d'orchestra* (*Orchesterprobe*, IT 1978). Das verrät Kennerschaft, immerhin wird dieser Film oft als Allegorie der politischen Verhältnisse in Italien gelesen. Sein Befund, dass Demokratie schwierig ist, lässt sich natürlich auch auf andere europäische Staaten übertragen.

Die Proben werden immer wieder von Störfeuern unterbrochen, im Hintergrund bemerkt man Erschütterungen und Explosionen (die 1978 womöglich auf das Konto der ›Roten Brigaden‹ gehen, sich aber in Fellinis folgenden Filmen häufen werden) und enden in einem Inferno.

Am Ende des Theaterabends blieb Fellini für mich ein schwebendes Verfahren.

Die Wette, ob sich die heutige Relevanz seiner Vorlage erweisen würde, ging unentschieden aus. *E la nave va* hatte nicht an Dringlichkeit gewonnen, aber entzog sich auch nicht der Gegenwart. Er war zum Sprungbrett der Phantasie einer Regisseurin geworden und konnte selbst unbeschadet zurückkehren in die Gefilde der Erinnerung oder sich einer Neubestimmung stellen. Deutlich wurde für mich an diesem Abend aber auch, wie weit der Weg war, der zwischen dem Fellini von 1983 und seinen Anfängen im Kino lag, als sich der Neorealismus in Italien Bahn brach und die Straßen gepflastert schienen mit Geschichten, die unmittelbar von der Gegenwart erzählten.

Das Studium des Alltags

Stellen wir uns einen Kiosk in Rom kurz nach Ende des Zweiten Weltkriegs vor. Ein Mann ist vertieft in die Lektüre einer Tageszeitung. Er zieht es vor, dies an Ort und Stelle zu erledigen. Er hat zwar Arbeit, aber die Zeiten sind dennoch so, dass sie ihn zur Sparsamkeit anhalten. Beim Weiterblättern bemerkt er, dass hinter der Zeitung ein anderer Mann steht. Ihm scheint es ebenso wie ihm zu

ergehen, denn er liest aufmerksam die Rückseite.

Mit diesem *meeting cute* beginnt die Freundschaft zweier Männer, die einer der engsten, ertragreichsten Partnerschaften im italienischen Kino werden soll: Federico Fellini und Tullio Pinelli. Die Zwei werden, mit einer allerdings mehrjährigen Unterbrechung, bis zum letzten Film des Regisseurs zusammenarbeiten, *La voce della luna* [*Die Stimme des Mondes*] (IT 1990). Fellini wird Pinellis Erfindungsreichtum schätzen lernen und sein Talent für die Konstruktion von Handlungen, Situationen und Charakteren. (Fellini & Grazzini 1984, S. 152). Ihm verdankt er den Anstoß zu *La strada* [*La Strada – Das Lied der Straße*] (IT 1954): Während eines Ausflugs aufs Land fallen Pinelli zwei Wanderschauspieler ins Auge, die ihren Karren mühevoll eine steile Anhöhe hinaufschieben.

Zum Zeitpunkt ihrer Begegnung haben beide bereits erste Schritte im Metier des Drehbuchschreibens unternommen. Fellini, der Mitlesende, hat noch während des Krieges als Gagschreiber für populäre Komödianten debütiert, vor allem für Aldo Fabrizi, mit dem er eng befreundet ist. Der flinke Karikaturist und schaulustige Journalist hat als Mitarbeiter der Satirezeitschrift *Marc' Aurelio* die Bekanntschaft mit zahlreichen späteren Drehbuchautoren und Regisseuren wie Ettore Scola gemacht. 1943 ist er im Filmgeschäft bereits so gut vernetzt, dass der Schauspieler Alberto Sordi die Hochzeitsfeier mit Giulietta Masina organisiert. Pinelli wiederum hat 1942 seinen ursprünglichen Beruf als Rechtsanwalt

aufgegeben, um ein erfolgreicher Bühnenautor zu werden, für dessen Talent sich bald auch Filmproduzenten interessieren.

Gut möglich, dass die Umstände ihrer Begegnung nur eine Legende sind. Schließlich bezichtigt sich Fellini gern, ein großer Lügner zu sein. Falls die Anekdote nicht der Wahrheit entsprechen sollte, ist sie dem Leben allerdings trefflich nachempfunden. Wenn man vom italienischen Film der Nachkriegsjahre erzählen will, empfiehlt es sich, mit einer Straßenszene anzufangen. Wenn es dabei ums Drehbuchschreiben geht, kann es nicht schaden, wenn eine Zeitung vorkommt und es mehr als einen Beteiligten gib. Und von Entbehrung sollte auch die Rede sein.

Gleichviel, als die Zwei aufeinandertreffen, hat das italienische Kino den Nullpunkt schon hinter sich gelassen, an dem es nach Kriegende wieder anfängt. Einige Filmstudios haben ihren Betrieb bereits wieder aufgenommen; die meisten von ihnen müssen jedoch noch immer als Obdach für Geflüchtete dienen. In den Kinos laufen hauptsächlich amerikanische Filme. Mit ihnen konkurrieren 1946 aber immerhin bereits 70 einheimische Produktionen. Sie handeln, egal, ob im Register des Dramas oder der Komödie, von Mangel und Not. Die Geschehnisse, die der Alltag bereithält, ist ihnen Ereignis genug. Der Diebstahl eines Fahrrades oder eines Mantels reicht aus, um die Existenz ihrer Figuren zu bedrohen. Das Überleben, die Frage, wie man durch wechselvolle Zeitläufte kommt, wird für lange Zeit der erzählerische

Grundimpuls dieses Kinos sein.

Es sind Goldgräberzeiten für Drehbuchautoren. Fellini hat diese Arbeit zwar später als eine Vorhölle bezeichnet: Er muss davon ausgehen, dass in diesem höchst arbeitsteiligen, vielstimmigen Prozess sein Beitrag von weiteren Autoren überschrieben wird. Das impliziert freilich auch, dass er sich letztlich jeder künstlerischen Verantwortung für den fertigen Film enthoben fühlen muss oder darf (Fellini & Grazzini 1984, S.56). In den Büchern jedoch, die Pinelli und er gemeinsam für Regisseure wie Pietro Germi, Alberto Lattuada und Roberto Rossellini schreiben, zeigt sich bereits eine gemeinsame Handschrift: Sie weisen, zumal in ihren agilen Brüchen im Erzählton, auf Fellinis erste Regiearbeiten voraus.

Wie ein Gutteil ihrer Kollegen, die durch die Schule des Journalismus gegangen sind, stehen die zwei Autoren anfangs unter dem Einfluss von Cesare Zavattini, der als Szenarist von *Ladri di biciclette* [Fahrraddiebe] (IT 1948) und weiterer Regiearbeiten von Vittorio de Sica zum Vordenker des Neorealismus wird. Diese Bewegung will einen radikalen Bruch vollziehen mit der Studiokünstlichkeit des Kinos der ›Weißen Telefone‹ das bis unter dem Faschismus florierte. Zavattini entwickelt seine Ansprüche an ein realitätsnahes Kino noch während der Zeit der deutschen Besatzung. In einem Land, das in Ruinen liegt, will er die Wirklichkeit freilegen und dazu den Schutt der Klischees und Illusionen beiseite räumen. Das ist nicht allein eine Frage der Methode, sondern der erzählerischen

Moral. Das Kino des Neuanfangs soll zu einer Solidaritäts- und Empathiemaschine werden. Es versteht sich auch als eine Antithese zum Glamour Hollywoods.

Zavattini begründet also in mehrfacher Hinsicht eine Widerstandsbewegung. Sie hat nicht nur ihre Wurzeln in der *resistenza*, sondern findet in ihr auch einen zentralen Stoff. Als Mitautor von Rossellini *Roma città aperta* [Rom, offene Stadt] (IT 1945) ist Fellini an einer maßgeblichen Wegmarke beteiligt. Er handelt vom Widerstand während der letzten Wochen der deutschen Besatzung. Mehrere Episoden gehen auf eigene Erlebnisse des Co-Autors Sergio Amidei zurück. Fellini schlägt seinen Freund Aldo Fabrizi für den Part des katholischen Priesters vor, der dem Publikum – ebenso wie seine Leinwandpartnerin Anna Magnani – zu diesem Zeitpunkt vor allem aus komödiantischen Rollen bekannt ist. Der Mutterwitz, mit dem ihre zwei Figuren ausgestattet sind, könnte auf Fellini zurückgehen. Ein bezeichnendes Motiv ist das Problem der Öffentlichkeit. Nicht nur werden die geheimen Pläne der Widerständler am Telefon mitgehört, generell wird im Verlauf der Handlung immer wieder Privates, Vertrauliches jäh publik. In dem Episodenfilm *Paisà* (IT 1946) setzen Rossellini und seine zwei Drehbuchautoren zwar ihre Beschäftigung mit der *resistenza* fort und bleiben ihrem Erzählgestus treu. Aber Fellingis eigenes Verhältnis zum Neorealismus wird zusehends komplizierter. Sein Interesse an Schauspiel, Kabarett und Zirkus, denen naturgemäß Künstlichkeit innewohnt,

entfesselt sich. Sein Regiedebüt *Luci del varietà* [Lichter des Varieté] (IT 1950), das er zusammen mit Alberto Lattuada (auf dessen Konto wahrscheinlich die ausgreifenden, oft subjektiven Suchfahrten der Kamera gehen) realisiert, spielt bereits in dem eminent fellinesken Milieu der Revuetheater und Wanderschauspieler. Das Figurenensemble besteht zwar aus lauter Hungerkünstlern, aber sie unterscheiden sich in ihrer Hingabe an die Welt der Illusion doch sehr von den Notleidenden, die sonst das neorealistische Kino bevölkern.

Der Wirbel der Straße

Bevor Fellini mit *La strada* 1954 seinen Durchbruch erlebt und endgültig des Verrats an den Idealen des Neorealismus geziehen wird, unternimmt er bereits beherrzte Schritte, um sich von der Bewegung abzusetzen. In *I vitelloni* [Die Müßiggänger] (IT 1953) beginnt er mit der stetigen Neuerfindung seiner Erinnerungen. Die Wahl des Drehortes stellt bereits eine nachdrückliche Abkehr vom Schauplatzrealismus dar: Die Reminiszenz an seine Jugend entsteht nicht im heimischen Rimini, sondern in Ostia. Gleich darauf nimmt er die Einladung Cesare Zavattinis an, an dem von ihm konzipierten und mitproduzierten Episodenfilm *L'amore in città* [Liebe in der Stadt] (IT 1953) mitzuwirken. Zavattini schwebt die Idee einer kinematographischen Zeitschrift vor, die aus der Perspektive verschiedener Filmemacher aktuelle Themen aufgreift. Die erste Ausgabe soll das Manifest eines bewussteren

Kinos werden und sich zu einer gleichsam anthropologischen Studie der Liebe in der modernen Großstadt summieren. Einige Episoden brechen mit Tabus im katholischen Italien, etwa der Prostitution (die von Carlo Lizzani inszenierte Episode) und dem Suizid (die von Michelangelo Antonioni). Fellinis Beitrag über eine Heiratsvermittlung unterläuft verschmitzt die ästhetischen Vorgaben Zavattinis. Er gibt sich den Anschein einer journalistischen Recherche, aber der Regisseur arbeitet als Einziger mit professionellen Schauspielern und setzt bei Fahrtszenen gar Rückprojektionen ein. In vieler Hinsicht stellt Zavattinis Unternehmung ein letztes Aufbäumen des Neorealismus dar – zu einer zweiten Ausgabe der filmischen Zeitschrift kommt es aufgrund des Desinteresses des italienischen Publikums nicht. Seine ästhetischen Ideale bleiben jedoch lange Zeit ein Maßstab, an dem die italienische Filmkritik heimische Produktionen misst; insbesondere Fellinis. Auf dessen frühe Regiearbeiten münzt Thomas Koebner noch den Begriff eines »vorsichtig erweiterten Neorealismus« (Koebner, 2010, S. 5). Aber nach *La strada* löst er sich resolut aus dessen Schatten. Seiner visuellen und erzählerischen Vorstellungskraft will er keine Grenzen mehr setzen. Das lyrische Gespür für Schauplätze bewahrt er sich vorerst jedoch. Der Wirbel der Straße fasziniert ihn weiterhin – zumindest bis zu *La dolce vita*, seinem monumentalen Fresko Roms. Bereits in *Le notti di Cabiria* [Die Nächte der Cabiria] (IT 1957) inszeniert er die Stadt als ein Terrain der Ungleichzeitigkeit, wo

der mondäne Glanz des Zentrums koexistiert mit der Armut der Vorstädte. Die Anfangssequenz von *La dolce vita*, in der per Helikopter eine Christusstatue über die Dächer der Metropole transportiert wird, zurret deren Historie – vom imperialen Rom über die Christianisierung bis zur schaulustigen Gegenwart – in einer einzigen Einstellung zusammen. Rom ist nicht allein der Schauplatz des Films, sondern sein Handlungsträger. Fellini legt dazu eine umfassende Kartografie seiner Stadt an: mit den Neubausiedlungen inmitten der desolaten Brachflächen vor Vorstädte; dem Viertel EUR, wo Mussolini seinen Traum einer architektonischen Moderne verwirklichte; schließlich den eleganten Refugien der Adligen und Neureichen. Dieser Schauplatzrealismus ist freilich gebrochen. Die Via Veneto lässt Fellini in Cinecittà nachbauen – nicht nur aus praktischen Gründen, sondern weil sie als Bühne eines mondänen Schauspiels dient.

Auch das Drehbuch entsteht noch nach den Prinzipien des Neorealismus. Es beruht in großen Teilen auf journalistischer Recherche: fast ein Schlagzeilenkino, das die Summe eines Jahrzehnts zieht, in der Rom sich den stolzen Kosenamen »Hollywood am Tiber« erwirbt: Allerorten und rund um die Uhr gehen Paparazzi auf die Jagd nach amerikanischen Filmstars. Ursprünglich plant Fellini, die Rolle des Boulevardjournalisten Marcello mit Paul Newman zu besetzen. Der amerikanische Einfluss auf die italienische Kultur ist umfassend. Obwohl längst die große Epoche der *Canzone* angebrochen

ist, hört man praktisch keine italienische Populärmusik. Nino Rotas Partitur zitiert vielmehr lauter Stücke aus dem *American Song Book*, darunter »Stormy Weather«.

Der Vatikan geißelt den Helikopterflug Christi als Blasphemie. Dabei rekonstruiert Fellini hier ein Medienereignis, das die katholische Kirche 1956 selbst inszeniert hat. Der Selbstmord, den Marcellos Mentor Steiner begeht, wird angeregt vom Suizid Cesare Paveses. Nebenbei: Steiner und sein Kreis von Intellektuellen wären heute ein klarer Fall für die Cancel Culture. Das Seeungeheuer wiederum, mit dem Marcello am Ende stumme Zwiesprache hält, geht auf eine Meldung aus den Vermischten Nachrichten zurück, die schon die Phantasie des 14-jährigen Fellini anregt: 1934 wird am Strand von Rimini ein Monstrum angeschwemmt, das sich später als riesiger Seestern entpuppt. Federico, sagt sein Mitautor Ennio Flaiano, besitzt das Gedächtnis eines Elefanten.

Wie man zum Adjektiv wird

Nach dem sensationellen Erfolg von *La dolce vita* 1960 ist Fellini weltweit ein Markenzeichen, ab *Otto e mezzo* [Acht-einhalb] (IT, FR 1963) wird er selbst zum eigentlichen Star seiner Filme. Sein Name taucht auf Plakaten nun nicht mehr nur über dem Filmtitel auf, sondern wird selbst zum Bestandteil der Titel. Er kultiviert das Image eines heiter Getriebenen, der sich gehorsam, ja demütig, in den Dienst seiner Phantasmagorien stellt. Zugleich wird er nicht

müde, die Opulenz des Lebens und seiner Vorstellungskraft in einem Dressurakt zu bändigen. Sein Kino drängt zu üppig zirzensischer Prachtentfaltung, aber er versteht es, dem Chaos stets eine Ordnung zu geben. Dieser Filmemacher wirkt nie überfordert: Die Kamera steht bei ihm immer genau da, wo sie stehen muss.

Sein filmischer Kosmos ist augenblicklich wieder erkennbar. In ihm herrscht eine Harmonie der Gegensätze. Er ist bevölkert von Frauengestalten mit berstenden Kurven, aber auch seiner Gattin Giulietta Masina, die sie so anrührend spielt wie eine sprechende Pantomime. Schönheit und Monstrosität haben gleiches Bleiberecht im prunkenden Wirrwarr der Figuren, das anknüpft an die Tradition der grotesken *commedia dell'arte*. Abgesehen davon ist sein Kino präzedenzlos, es hat keine nennenswerten prägenden Vorbilder. Fellini etabliert ein ureigenes Erzählsystem, dem es an Systematik gebricht. Es schlägt nie die Richtung ein, die zu erwarten wäre. Seine Produzenten drängen ihn, sich zu wiederholen. Nach dem Erfolg von *La strada* soll die Figur, die Giulietta Masina spielt, in Serie gehen: Sie schlagen ihm ein Projekt mit dem Titel *Gelsomina auf dem Fahrrad* vor. Angeblich hält auch Walt Disney die Figur für ausbaufähig und will einen Trickfilm über sie drehen. Fellini selbst spielt mit dem Gedanken, eine Fortsetzung von *I vitelloni* zu drehen, in der Gregory Peck die Hauptrolle übernehmen soll. Dann verwirft er den Plan, veröffentlicht den Entwurf zu *Moraldo in città* in einer Zeitschrift und lässt einige Motive