

Vorrede

»Ein Film lässt sich in Worten nicht beschreiben.«¹

»Nur der fertige Film existiert, der den ich machen wollte, ist wie verflogen.«²

Die beiden Motti beschreiben die Schwierigkeit, in die ein Autor gerät, wenn er über Filme laut nachdenken will: Es fängt schon damit an, dass sich die Bilder und die Töne nicht in ausreichendem Maße beschreiben lassen. Man kann beide beschwören, auf sie verweisen, sie aber nicht in der Form rekonstruieren, dass ihre Gestalt und Logik jedem als evident einleuchten. Hinzu kommt der Zweifel des Filmregisseurs selbst: Fellini hat oft erklärt, den fertigen Film bei einer öffentlichen Vorführung nicht mehr sehen zu wollen. Vermutlich litt die innere Vision des Films während der Produktion durch so viele Abstriche, Einschnitte und Anpassungen, dass der fertige Film der Idee des Drehbuchautors Fellini nicht die Waage hielt. Was hielt den Regisseur von dieser Vollendung des eigenen Entwurfs ab? Vielleicht ist es ein Grundgesetz und Grundübel künstlerischen Schaffens, dass das fertige Ergebnis nur zum Teil anschauliche Wirklichkeit werden lässt, was zuvor in der Fantasie vor Augen schwebte, manchmal in verheißungsvoller Unschärfe oder Unbestimmtheit.

Am 20. Januar 1920 in Rimini geboren, wählte Fellini nach etlichen Drehbüchern und sieben Regie-Assistenzen im Zeichen eines vorsichtig erweiterten Neorealismus als »Geschichtenerzähler« in den 1950er Jahren Kleinbürger und Tagediebe, dann Randbewohner der Wohlstandsgesellschaft, arme Schausteller, Gauner und Huren zu Protagonisten seiner Filme. Später, da war der Regisseur bereits über 40 Jahre

alt, erschloss er sich einen eigenen surrealen Kunstraum, eine unverwechselbare Ästhetik der ans Groteske streifenden Phantasmen und noch nie erlebter Traumvisionen, die das Unbewusste der Figuren spiegeln. Hinzu trat eine raffinierte und moderne Erzählweise, die aus einer Geschichte Fragmente herausschnitt, ungeklärte Geheimnisse verbarg, sich über manche Strecken sogar absichtsvoll als unzuverlässig erwies. In der Zeit zwischen *Achteinhalb* und *Satyricon* hatte auch schon der Streit zwischen den intellektuellen Kommunisten (die in Italien in den 1950er Jahren die Arbeit von Luchino Visconti bevorzugten) und Katholiken nachgelassen, welchem Lager Fellinis Werk zuzuschlagen sei. In *La strada* konnte man noch christliche Mitleidsdramatik am Werk sehen, *Die Versuchung des Doktor Antonio* trieb offenen Spott mit kirchlicher Frömmelei und Heuchelei. Fellini wollte sich überhaupt nicht von Dogmen einfangen und auf Schlagworte festlegen lassen. Zeitgenosse einer skeptisch gewordenen Generation – wie viele, die mit den nationalistischen Phrasen des Faschismus aufwuchsen –, wurde er in den 1960er und 1970er Jahren hin- und hergeworfen zwischen anteilnehmendem Jugendkult: der galt den freizügigen Hippies, die dem Zwang sittenstrenger Normen entrinnen wollten, und Misstrauen, sogar Entsetzen: die galten den militärischen Revoluzzern, die keine Scheu mehr zeigten, auf Andersdenkende zu schießen. In den 1960er Jahren versetzte Fellini sich und die Zuschauer in *Achteinhalb* oder *Julia und die Geister* in das Wahn- und Warnsystem von Figuren, die aus existenzieller Krise zunächst oft keinen Ausgang wussten. Er demonstrierte in den 1970er Jahren, etwa in *Casanova*, noch



Federico Fellini und Giulietta Masina als junges Paar.

heftiger als zuvor die nicht nur in Italien verbreiteten Männlichkeitsmythen einer patriarchalischen Gesellschaft und entwickelte in den 1980er Jahren sowohl sarkastisches als auch wehmütiges Verständnis für das Verstreichen der Zeit, das unabwelsliche Altern, das aus den meisten seiner Protagonisten Sonderlinge werden ließ.

Neben Ingmar Bergman darf Fellini wohl als der angesehenste europäische Filmkünstler gelten.

Beide sind wirkliche »Entdecker« der Filmkunst, selbst in ihren genre-verwandten Arbeiten halten sie sich frei von Stereotypen. Sie haben beide spezifische Stimmungen in ihren Filmen erzeugt, die eine schnelle Zuordnung erlauben: Wie man den Komponisten Beethoven nach wenigen Takten erkennt (eine gewisse Hör-Routine vorausgesetzt), so lassen sich Filme Bergmans oder Fellinis nach wenigen Bildern aufgrund ihrer auffälligen Eigenart identifizieren. Wie Bergman meist den schwedischen Milieus treu blieb, Stockholm, Kleinstädten im Norden oder vorgelagerten Inseln, so Fellini der italienischen Szene zwischen Rimini und Rom. Ihre Geschichten, so vielfältig sie auch sind, spielen sich vorwiegend auf vertrauten Schauplätzen ab: Womöglich hat diese »Bodenständigkeit«, dieses Interesse an der überschaubaren Provinz, ohne provinziellem Heimatlob zu verfallen, dem nationalen und internationalen Publikum den Zugang zu sonst wirklich komplexen Filmen erleichtert. Viele geografisch und sozial fixierbare Filme Fellinis wie *La strada*, *Die Nächte der Cabiria*, *La dolce vita*, *Achteinhalb* oder *Amarcord* wurden Welterfolge, viele andere haben es schwerer gehabt, sich zumindest bei den zeitgenössischen Zuschauern durchzusetzen. Dennoch waren die Verhältnisse in der Filmbranche Italiens so beschaffen, dass Fellini seine oft nicht preiswerten Produktionen in der Mehrheit verwirklichen konnte – nur wenige Projekte blieben unausgeführt, so das Drehbuch zur Jenseits-»Reise des G. Mastorna«.

Fellini hat mit vielen Schauspielern gearbeitet, mit amerikanischen, mit italienischen, mindestens zwei seien ausdrücklich hervorgehoben: Giulietta Masina, seine Ehefrau, die wenige Monate nach dem Maestro am 23. März 1994 krebskrank starb und in der Figur der Gelsomina dem Film *La strada* zu Weltruhm verhalf; Marcello Mastroianni sollte in *La dolce vita*, in *Achteinhalb*, *Stadt der Frauen* und *Ginger und Fred* einen dem Regisseur nahen Charakter verkörpern – man möchte denken, dass es sich bei der

Behauptung dieser Affinität um eine Produktionslegende handelt, denn Mastroianni spielt vorwiegend einen trägen, passiven, unselbstständigen Helden: vielleicht den »dunklen Schatten«, eine der verdrängten Existenz-Möglichkeiten des Federico Fellini. Fellini, der fast alles beherrschte, was vor der Kamera geschah – der

Inbegriff des frei waltenden Autor-Regisseurs – hatte auch mit Produzenten zu kämpfen, mit Einschränkungen, die durch Umstände erzwungen wurden. Oft begeisterte er seine Mitarbeiter, denn dass »der Dottore« (eine in Italien nicht unübliche Ehrenbezeichnung) ein Genie war, bezweifelte keine und keiner. Er konnte sie aber

Federico Fellini und Giulietta Masina 1985 zur Drehzeit von *Ginger und Fred* (Masina trägt das Kostüm von Ginger).



auch quälen, wenn sie nicht das leisteten, was er erwartet hatte (vor allem Laien waren bisweilen in ungünstiger Position). Er selbst, der Regisseur, pendelte oft zwischen stoischer Ruhe und flammender Ungeduld. Er handelte als Puppenspieler, der in seinem Theater Figuren und Kulissen nach seinen Einfällen und seinem Kommando bewegen und gestalten wollte, Prototyp eines aussterbenden Künstlertyps: des autonomen Schöpfers, der auch mit dem widerspenstigsten Werkzeug und großen Teams eine Welt nach eigenem Willen und nach eigener Vorstellung erschafft.

Kaum ein Filmregisseur hat so viele Interviews über sich ergehen lassen müssen. Die leicht gequält wirkende, weiche Stimme, die zwei Hände, die in das Haar greifen, das immer schüttender wird, Accessoires wie der schwarze Hut, Formeln wie: jeder Film sei eine lange Reise mit unbestimmtem Ziel . . ., konturieren seine öffentliche Erscheinung seit den 1960er Jahren. Als Fellini am 31. Oktober 1993 starb, brachten die römischen Zeitungen diese Nachricht mit großen Lettern auf der Titelseite – kein anderes politisches Ereignis war ihnen in derselben Weise bedeutsam. Kaum denkbar, dass in Deutschland einem Filmkünstler von hohem Rang ein gleiches Echo, zumindest bei seinem Tod, zuteil geworden wäre!

Das vorliegende Buch folgt einem zweifachen Ansatz: Es bemüht sich darum, die Filme Fellinis in chronologischer Reihenfolge zu beschreiben und möglichst unbefangen zu kommentieren (wobei der Verfasser gelegentlich einzelne, früher von ihm veröffentlichte Deutungen aufgriff, auch korrigierte). Einem älteren Autor wie dem Verfasser fällt es ohnehin schwer, mit kantigen Urteilen leichtfertig zu hantieren, will man doch mehr zugestehen als verdammen. Weshalb Filme beschreiben? Um den Aufbau, die Struktur eines Werks zu verdeutlichen! Jeder und jede sollten sich dazu ermuntert wissen, die Filme selbst anzuschauen und auf sich wirken zu lassen. Dann mag man die hier vorgelegten Re-

konstruktionen der Bild-Erzählungen dazu nutzen, sich die eine oder andere Szene in Erinnerung zu rufen. Fachurteil und Laienurteil überschneiden sich oft – je präziser ein Film seine Akzente setzt. Manchmal kann eine gewisse Seh-Erfahrung bei der Analyse von Vorteil sein. Man betrachte den Autor dieses Buchs daher als eine Art Maultiertreiber auf einer steilen italienischen Insel, der seine Leser aufsitzen lassen und zu einigen Aussichtspunkten geleiten möchte – Aussichtspunkte, von denen aus es sich lohnen könnte, Blicke auf das wundersame, wunderbare Œuvre Fellinis zu werfen.

In sogenannten Längsschnitten wird eine Reihe von Motiven, Figuren und Eigenheiten von Fellinis Erzählstil gewürdigt. Die Lektüre beider Teile dürfte ein relativ deutliches Bild seines Werks bieten. Dabei ging es nicht um Vollständigkeit. Spekulative Vermutungen über manche Impulse und Obsessionen Fellinis habe ich mir verwehrt oder es bei skizzenhaften Andeutungen bewenden lassen. Über interne Vorkommnisse bei Fellinis Drehbuch- und Dreharbeiten haben Zeit- und Augenzeugen berichtet – Tullio Kezich oder Liliana Betti. Ich habe die Filme aus weiterem Abstand, zumal von einem Standort nördlich der Alpen, ein Leben lang mit hoffentlich nicht ganz unkritischem Enthusiasmus zu verstehen gesucht. So mögen mir die italienischen Nachbarn nachsehen, dass sich ein Fremder an ihrem Klassiker der Filmkunst zu schaffen macht.

Danksagung: Viele Freunde haben mich vor und bei der Niederschrift dieses Buchs begleitet. Anita Erken hat mir nicht nur mit ihrer Kenntnis Italiens zur Seite gestanden, sondern vor allem mit ihrer Lebens- und Weltklugheit über schwierige Jahre hinweggeholfen. Susanne Gödde hat mich beim Nachdenken über das Konzept inspiriert und ermutigt. Zumal Julia Gerdes sei gedankt, die alle Wörter geschwind und kundig, dazu mehrmals und oft in Nacharbeit, zu Papier brachte und mit kritischem Blick überprüfte. Ohne sie wäre das Buch nicht entstanden. Viola Gerdes ist ihr zur Seite gesprungen und hat eine

ähnliche Meisterschaft im Entziffern meiner Handschrift bewiesen. Peter Latta von der Berliner Kinemathek unterstützte das Projekt mit der Auswahl passender Fotos. Michelle Koch half bei der Suche nach aufschlussreichen Einstellungen, kundig und schnell wie immer. Clemens Heucke von der edition text + kritik hat mit bewundernswerter Geduld und Sympathie die Entstehung des Buchs abgewartet.

In diese Widmung schließe ich wie immer dankbar meine Lebenshelfer, meine Söhne Sascha und André, ein.

München, im Juni 2010

Th. K.

1 Fellini: Aufsätze und Notizen, S. 207.

2 »Warum machen Sie nicht einmal eine schöne Liebesgeschichte?«, S. 175.