

[Kulturation 2/2004]

Die ROM-Trilogie des Federico Fellini

von **Lutz Haucke**

Der mediterrane Kulturkreis weist im Vergleich zu allen anderen Kulturkreisen Europas in den 60er und 70er Jahren herausragende Regisseure auf, die in Trilogien große Erzählungen

a) der nationalen Geschichte und darauf bezogener Lebensgeschichten versuchten (der Spanier C. Saura: GARTEN DER LÜSTE, 1970; COUSINE ANGELICA, 1974; ZÜCHTE RABEN, 1975; die Italiener: F. Fellinis Rom-Trilogie mit DOLCE VITA, 1960, SATYRICON, 1968 und ROMA, 1971; L. Viscontis Deutsche Trilogie; der katholische Ägypter Chahine mit seiner Alexandria-Trilogie: ALEXANDRIEN, WARUM?/1978 (Berlinale 1979 Silberner Bär), ADIEU BONAPARTE, 1985, ALEXANDRIEN, NOCHMAL UND IMMER WIEDER, 1990; der Grieche Th. Angelopoulos mit WANDERSCHAUSPIELER, 1974, JÄGER, 1977, ALEXANDER DER GROSSE, 1980; außerdem sei für diese Zeit auf den Georgier Tengis Abuladse mit MOLBA, 1968, BAUM DER WÜNSCHE, 1978, REUE, 1984) verwiesen.

b) die in stories über Entfremdungen im Geschlechterdiskurs Psychogramme der middle class diagnostizierten (Antonionis These „von der Krankheit der Gefühle“). Vgl. die Trilogie M. Antonionis DIE MIT DER LIEBE SPIELEN, 1960; LA NOTTE, 1961; L'ECCLISE, 1962. Fellinis ROM-Trilogie nimmt Bezug auf gewaltige historische Dimensionen und auf die überlieferten Bilder von einem imperialen Weltzentrum.

Der Legende nach wurde Rom am 21. 4. 753 v. u. Z. gegründet, d.h. drei Jahrtausende türmen sich übereinander. Und Fellinis Biographie tangierte de facto vier Päpste: 1939-1958 PIUS XXII., 1958-1963: Johannes XXIII. (Enzykla Pacem in terris), 1963-1978 Paul VI., seit 1978: Johann Paul II.), d.h. indirekt ist auch in der ROM-Trilogie Fellinis, des römischen Katholiken, die Macht und die Ausstrahlungskraft der herrschenden katholischen Kirche zu entdecken, einschließlich ihrer barocken Baukunst – aber in einer freien und widersprüchlichen Autorensicht.

Übersicht der Darstellung

I. Dramaturgische Aspekte der Romtrilogie Fellinis - Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Trilogie

1. Mediterrane Symbolisierung des Körpers und fellineske Maskeraden
2. Differenzierungen der epischen Dramaturgie
3. Der Chronotopos der Wanderschaft und des Unterwegsseins
4. Fellinis ROMA - eine Konstruktion der Sinne
5. Fellinis Frauentypagen und ihre Modifikationen in der ROM-Trilogie

II. Filmhistorische Bezugspunkte der ROM-Trilogie Fellinis

1. Entwürfe von Rom-Bildern in den 60er Jahren in Italien - Anlass für Skandale
2. M. Antonionis Trilogie (1960-62) - ein Gegenpol zu Fellini?
3. Warum Umgang mit der Historie? P. P. Pasolini im Vergleich zu F. Fellini und F. Rosi

I. Dramaturgische Aspekte der Romtrilogie Fellinis - Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Trilogie

In den Mittelmeerkulturen lebt und bebt die Macht der Natur des Individuums, seine Naturgebundenheit und deren ständige Zügelung durch Macht und Herrschaft in Jahrhunderten: die

griechischen Stadtstaaten, Alexander des Großen Feldzüge bis Kleinasien, die Ptolemäer, die römischen Imperatoren, die Herrschaft der Päpste, Napoleons Feldzüge in Italien und Ägypten, faschistische Diktaturen in Spanien und Italien, zeitweise in Griechenland u. a.

Der Widerspruch von Macht und Natur, von institutioneller Herrschaft in der Kultur und gewalttätiger Macht des Mannes in den Geschlechterbeziehungen wird bei Fellini nicht in ein Leiden, nicht in Tragödien aufgelöst. Die ROM-Trilogie besteht aus Sittenbildern, aus Gesellschaftspanoramen- aber immer und immer wieder entdecken wir Fellini als einen Filmregisseur, der konsequent wie kein anderer ein Theatralitätskonzept geltend gemacht hat. Rom als Schauspiel und die Römer als Akteure- und Fellinis Suche nach dem „Theater des Lebens“ und dem „Schauspiel Rom“.

Diskussion mit dem konservativen Advokaten /1/

„Aber soll das denn noch Rom sein? Wo alle verrückt spielen! Wo alle rennen! Wo`s allen
pressiert...Wo die Leute ganz verdorben sind!
Weil eben die wirklichen Römer verschwunden sind!
Du meinst, das stimmt nicht? Schau dich doch um!“/2/

Diskussion mit den Studenten /3/

1. Student: Wir wollten Sie sprechen, wenn das geht...Sie fragen, ob in diesem Film, in diesem Porträt, das Sie von Rom machen wollen, ob Sie da einen objektiven Standpunkt einnehmen, der sich auf die ewig ungelösten Probleme der gegenwärtigen Gesellschaft bezieht..

Ein 2. Student..

Selbstverständlich beziehen wir uns nicht auf die Probleme der Schule..

Der 1. Student fährt fort

..die Arbeitsprobleme zum Beispiel, und die Probleme in den Fabriken, in den Vorstadtsiedlungen...

Die Studenten stehen im Kreis um Fellini. Eine Studentin fällt ein:

1. Studentin:..Wir möchten nicht hoffen, dass dabei wieder das übliche platte, wohlleibige, unordentliche und mütterliche Rombild herauskommt.

Fellini(lacht)..Ja, ich hab kapiert, aber..

2. Studentin: ..also die abgeschmackte Allerwärtsansicht von Rom..

1. Student.... denn schließlich ist ja Rom nicht nur das..

Fellini verteidigt sich amüsiert und ein wenig verlegen:

Fellini: Was ich sagen möchte, ragazzi, jeder soll nur das erzählen, was er weiß..

Die Mitglieder der Filmtruppe setzen sich....

2. Studentin(off): ..So ein Rom, das geht uns nämlich einen Dreck an!

2. Student (off) Man muss endlich die revolutionäre Rolle der Arbeiterklasse unterstreichen... und vor allem des städtischen Proletariats...

...Fellini(als Sprecher):

Das Teatrino della Barafonda... es lag nahe dem Bahnhof. Das ist's ,worauf ich die Kamera richten will....das ist's , was ich erzählen möchte, nämlich wie es vor 30 Jahren war, das Theaterchen Barafonda...das Schauspiel...“/4/

Aus: Villa Borghese-Episode in ROMA(1971)

Für die Dramaturgie der ROM-Trilogie lassen sich erst einmal diese Feststellungen treffen:

(1) Mediterrane Symbolisierung des Körpers und fellineske Maskeraden

Nicht die politische Geschichte ist das Feld der Kunst und nicht die soziale Analyse wie in den Frühwerken des italienischen Neorealismus (nach 1945/47). Fellini knüpft nicht an die rationalistische Tradition der europäischen Kultur mit ihrer Unterwerfung der Gefühle und Sinne unter das Diktat der Überschaubarkeit, die Fortschritt sichert, an, sondern er knüpft an die der Übermacht des Abenteurers der Gefühle, der Triebe, der Körper an. Deshalb entdecken wir auch in der ROM-Trilogie:

die mediterrane Symbolisierung des Körpers (mit den plebejisch-römischen Mentalitäten: Essen, Trinken, Sexualität ;vgl. SATYRICON das Gastmahl des Trimalchios, vgl. die essenden Römer im Stadtteil Trastevere in ROMA; vgl. Projektionen der Männer auf die Frauen/den weiblichen Körper(und

auch in SATYRICON auf den männlichen Körper): Sylvia im Trevi-Brunnen in DOLCE VITA , die Bordellszenen in ROMA), aber bedenkenswert auch die kulturelle Spannweite: so in der Modenschau-Episode in ROMA , in der am Beispiel der historischen Kostüme dies belegbar wird (der Fürst in der Tracht der spanischen Gegenreformation aus dem 16. Jh. mit dem Verzicht auf eine persönliche Note und dem Ausstellen des Beherrschens von Leidenschaften, der Gemessenheit und Unterwerfung unter die kirchlich-dogmatische Autorität);

Interessant an Fellinis ROM-Trilogie ist, dass er intertextuell Hochkunst und mass culture, höfische Kunst und plebejisch-demokratische/bukolische Ästhetik mischt. Fellini hat auf seine Weise eine zunehmende Theatralisierung in seinem Schaffen entwickelt und dies gilt auch für die ROM-Trilogie.

Ausgangspunkte sind die erstarrten Interaktionsmuster in der Gegenwart:

„Wenn man aus einem gewissen Abstand die Beziehungen der Menschen untereinander bei Zeremonien- allein schon hier bei der Biennale in Venedig-beobachtet, so nimmt die uns umgebende Menschheit sofort das groteske Aussehen einer unverständlichen Maskerade an. Wir wissen nicht, was alle diese Leute wollen. Die Verabredungen, der offizielle Prunk, die Leidenschaften, die Beschlüsse, die Wünsche sind ebenso seltsam wie die Bewegungen und Handlungen der Personen in SATYRICON.

Es handelt sich dabei also nicht um einen Film über die römische Welt, sondern über das Altertum, und unter Altertum verstehe ich etwas vollkommen Unbekanntes, das sich tief in unserem Innern verbirgt.“ /5/

Nicht die Rekonstruktion der römischen Geschichte ist Fellinis Anliegen, sondern er erzählt von Rom als einem großartigen Schauspiel des Lebens und des Weltendes:

„Weil Rom verschiedene Dimensionen hat, weil Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sich vermischen, ist es ein angenehmer Ort, um dem Schauspiel des Lebens zuzusehen. Und auch dem großen Schauspiel des Weltendes. Ich glaube, dass man das Ende der Welt in Rom würdigen und ihm applaudieren wird. Danach kann man weiterfahren oder vielmehr wiedergeboren werden.“ /6/

Fellinis Konzept von Rom als Schauspiel des Weltendes schließt die ästhetische Aufmerksamkeit für Maskeraden ein (z. B. die Modenschau in ROMA, aber auch in ACHTEINHAB die Spaltungen Marcellos u. a.). Während bei Bergman die protestantische Tradition der Scham des Individuums zu entdecken ist, ist bei Fellini Maskierung die Kennzeichnung der gegenwärtigen Dekadenz.

In der ROM-Trilogie entdecken wir Fellinis Phänomenologie der Maskeraden wieder, d.h. die Maskeraden sind Gruppen- und Massenarrangements fellinesker Typagen, die metaphorisch und zivilisationskritisch verwendet werden (wie z.B. die Wunderepisode in DOLCE VITA als Verkehrung christlicher Gläubigkeit oder die päpstliche Modenschau in ROMA und die Vision der Adligen und des Klerus von der Wiederkehr des konservativen Pius).

Als Phänomene fellinesker Maskeraden können in der ROM-Trilogie unterschieden werden:

- Festaufzüge als Maskeraden

Partysesellschaft im Finale von DOLCE VITA, Motorradfahrersequenz im Finale von ROMA
Tafelfeste

als Anknüpfungen an die mediterranen Festkulturen (Gastmahl des Trimalchio, die Essgelage in Travestere in ROMA)

- Demonstrationen der Macht als Festzeremonien, aber auch als Parodien der Herrschaft

Der Triumphzug des Heeres in SATYRICON lässt den Zuschauer die Faszination, die Ästhetik des Krieges ahnen. Die Modenschau in ROMA wird als römische Parodie von Fellini inszeniert. Die Macht Jesus Christus' wird in DOLCE VITA parodiert (vgl. den Flug mit der Christus-Statue zu den Arbeitern, die Wunder-Episode). Als überlieferte römische Tradition der Parodien der Macht wären z. B. die Verkehren der Triumphzüge von einer die Einheit von Magistrat und Heerführer demonstrierenden Angelegenheit zu Schauspielen der Selbstherrlichkeit von Imperatoren zu nennen. /7/. B.: Neros Parodie des Feldherren-Triumphzug-Rituals als er vom Dichterwettstreit aus Griechenland

zurückkehrte und Stadttore für seine Quadriga zwischen Neapel und Rom einreißen ließ und den Lorbeerkranz nicht - wie vorgeschrieben für Triumphzüge - in den Schoß des Jupiters gab, sondern in seinem Schlafzimmer aufhängte; weiterhin: Caligulas Imitation der Via Appia am Golf von Puteoli (Pozzuoli) ,so dass er auf der 3,5 km langen Brücke einmal als Dichter und ein andermal als Heerführer entlang fuhr.

(2) Differenzierungen der epischen Dramaturgie

Die Besonderheiten der Fellinischen Dramaturgie sind auch in der ROM-Trilogie zu finden - in Unterschieden, die sich aus der Entwicklung zwischen DOLCE VITA (1960) und ROMA (1971) ergeben:

Die epische Dramaturgie von Fellini entwirft nicht sich entwickelnde dramatische Charaktere. Sie stellt Lebensstil der Figuren aus, römische Mentalitäten. Sie muss deshalb mit selbständigen Episoden, die relativ abgeschlossene stories erzählen, arbeiten.

Einige Zitate sollen das belegen:

Fellini über Marcello in DOLCE VITA (1958): „Die Gestalten meiner Filme sind unbeweglich, denn die Gesellschaft, in der sie leben, unsere Gesellschaft, ist stehen geblieben und wartet ab. Sie sind unbeweglich, selbst in ihrer frenetischen Sarabande. Es sind Leute, die von versunkenen Mythen leben. Die Suche nach der Wahrheit ist Sache des Reporters geworden, Sache eines gläsernen Apparates, der sie mit gläsernem Auge erfasst...“ /8/

Fellini über den ungewöhnlichen erzählerischen Aufbau von ROMA:

„Er hat keine Charaktere, keine spannende Handlung, es geht lediglich um die Empfindung einer Stadt, eine Entdeckungsreise..“ /9/

In ROMA wird ein Übergang zu einer Multiperspektivität des Erzählers vollzogen:

„Der Film weist drei Perspektiven auf: die erste, die sich auf meine Vergangenheit, auf meine Kindheit bezieht, ist eine humoristische, groteske Einleitung, eine Kollage aus den Klischees der Epoche. Sie wissen ja, diese Werbeplakate für Hochzeitsreisen, diese Deformierungen durch die Schule und all diese Phrasen, die ungestalten, primitiven Dinge, die der Pabst gut heißt.

Die zweite ist die Perspektive der Erinnerung: ein Heranwachsender geht nach Rom, entdeckt die Römer, die Kirche, die Frauen, das Music Hall. Die Sequenz über das Music Hall ist die politischste: ich zeige mit einem Gefühl von Mitleid und Scham, das Klima der Ignoranz, des Aberglaubens, des Obskurantismus und der Sentimentalität, in welchem so viele Römer während des Krieges lebten, unter dem Faschismus und während der Bombardierung Roms.

Die dritte Perspektive ist die des Filmautors, der dem Publikum die Freude macht, ihn betrachten und ihm beim Filmen zusehen zu dürfen. Und dieser Filmautor äußert sich über den Verkehr, die Untergrundbahn, die kirchliche Parade und das große symbolische nächtliche Finale mit den Motorradfahrern, die durch die Stadt rasen.“ /10/

An die Stelle der Entwicklung des Charakters im sozialen Milieu (des Individuums, der Gesellschaft) tritt bei Fellini der Lebensstil von Menschen (und Menschengruppen), nicht dramatische Wandlungen, nicht Entscheidungsdramaturgien sondern epische Episodendramaturgien arbeiten auf Reifen, Zu-Sich-Finden - und sei es nur die totale Erkenntnis der Krise wie die des Marcellos wenn er im Finale zu DOLCE VITA der Krake ins blinde Auge schaut. D.h. Entwicklung ist einzig eine moralische Kategorie geworden nicht ein sozialer Sachverhalt. Dafür steht auch die ROM-Trilogie. Den Grenzfall bildet ROMA (1971), die Thematisierung autobiographischer Erfahrungen und einer Dokumentarfilmproduktion über Rom.

ROMA (1971) wird zum Grenzfall der episodischen Dramaturgie:

Die Grenzüberschreitung seines Konzeptes der episodierenden Dramaturgie ist in der Thematisierung der Dokumentarfilmproduktion begründet. Aber Fellini begibt sich nicht auf die Ebene der Dokumentarfilmdramaturgie wie das in der europäischen Spielfilmdramaturgie in der Anlehnung an cinema direct und cinema verité in den 60er Jahren sich entwickelte.

Ironisiert also Fellini Argumente der Römer über die Geschichte ihrer Stadt, über ihre Gegenwart und Zukunft oder folgt er einer zentralen dramaturgischen Frage des Dokumentarfilms in einer Zeit, da cinema direct und cinéma vérité nahezu ein Jahrzehnt alt sind? Fellini zeigt in den einzelnen Episode nicht verschiedene Entwicklungen von Figuren sondern Verhaltensweisen werden in Vorgängen deutlich und er macht eine Argumentationsdramaturgie geltend.

Die Rückblendendramaturgie der Nouvelle Vague bzw. des Rive gauche sucht man bei Fellini vergeblich. Aber Träume werden inszeniert, um Sittenbilder zu entwerfen, die ein Gesellschaftspanorama und nicht einen individuellen Charakter ausstellen. Fellini: „Rom ist die Heimat des Pops, des Ornaments, der Schminke, des Barocks. Ich habe mir eine Sequenz ausgedacht über die schwarze Aristokratie, die sich nach einer politisch aktiven Kirche und einem nepotistischen (d.h. Verwandte bei der Verteilung bevorzugenden - L. H.), ihre Privilegien schützenden Papst zurückseht ... eine römische Prinzessin träumt von dieser Parade. Sie beginnt als Parodie, als Satire, erhält aber bald eine sehnsüchtig rückwärts gewandte Dimension und endet mit der Erscheinung Pius' XII., des vielgeliebten Papstes, dem man zuruft: „Komm zurück, komm zurück!“ /11/

Fellini, der von sich ironisch sagt, er sei ein Lügner, kehrt das Dokumentarprinzip um, das er im italienischen neorealismo selbst vertreten hatte (PAISÁ: die Franziskanerepisode, 1947; DIE ERDE BEBT; Visconti, 1948) und das für die Spielfilmregie der 60er Jahre viele neue Impulse vermittelt hatte. Endgültig nach 1965 ist die Abkehr vom Dokumentarischen ein Gestaltungsprinzip: alles wird im Studio als Imitation der Realität nachgebaut und die Studiowirklichkeit erscheint als der schöne Schein der Realität. Nicht das bloß reale Abbild, sondern die Konstruktion der Realität begleitet Fellinis Ironie.

Deshalb dann in SATYRICON erstmals (und fortgesetzt in ROMA) die Zusammenarbeit mit Donati: „Er ist bei Viscontis großen Operninszenierungen und Dappoportos und Walter Chiaris volkstümlichen Revuen als Kostümbildner tätig gewesen, hat den Schlagerwettbewerb Canzonissima im Fernsehen ausgestattet und mit Pasolini IL VANGELO SECONDO MATTEO (DAS 1. EVANGELIUM MATTHÄUS) gemacht. Und demnächst sollte er in Hollywood einen Oscar erhalten, und zwar für die Kostüme von Zefirellis ROMEO E GIULETTA. Federico kann kaum fassen, dass er einen so raffiniert-anspruchsvollen und hochgebildeten Director gefunden hat, der zugleich auch ein Meister des Sich-Arrangierens ist. Mit dem Regisseur teilt der neue Freund die Lust an der Herausforderung des letzten Augenblicks, das maliziöse Vergnügen einen alten Stoffetzen in ein Stück Brokat zu verwandeln, und die Gewohnheit, im Hintergrund rasch und effektiv zu arbeiten, ohne sich in Diskussionen zu verzetteln. Bei SATYRICON ist Donati nicht nur für die Kostüme, sondern auch für das Dekor (nach Skizzen Fellinis) verantwortlich, das in bestem Einklang mit dem nicht architektonischen, rein kinematographischen, hauptsächlich auf Lichteffekten beruhenden Stil der Szenographie steht.“ /12/

(3) Der Chronotopos der Wanderschaft und des Unterwegsseins

Es fällt auf, dass in der ROM-Trilogie und in einigen Werken die Wanderschaft, die Reise, das Unterwegssein - und sei es nur das Umherfahren - tragend ist (VARIETÉ, LA STRADA, DOLCE VITA, SATYRICON, ROMA/ eine Modifikation ist das Schiffsmotiv als Motiv der geschlossenen Gesellschaft in SCHIFF DER TRÄUME);

Die Zeit-Dimension wird aus dem Durcheilen von Stationen gewonnen und dadurch wird Lebenszeit, Schichtung von Gegenwart und Vergangenheit, Geschichte und Wahrnehmungszeit verknüpfbar, d. h. eine vielschichtige Zeitkonstruktion des Erzählens in Episoden wird möglich.

Und: Historie wird nicht rekonstruiert sondern Fellini operiert mit den zyklischen Zeitdimensionen des Lebens: mit Anfang und Ende eines Lebens, mit Geburt, Kindheit, Jugend bis Tod (als Episode in DOLCE VITA: der Selbstmord Steiners; in SATYRICON der Endpunkt: das Ende von Encolpius; in ROMA Kindheit und Jugend als Ausgangspunkte der Erzählung).

(4) Fellinis ROM - eine Konstruktion der Sinne

Eine Dramaturgie der szenographischen Räume bestimmt die Rombilder Fellinis - dies aber als Konstruktion der Sinne. Er nimmt Bezug mit seinem panoramatischen Kamerakzept auf jene Funktionalisierung der Sinne, wie sie in der Architekturgeschichte Roms mit Übergang zum Barock prägend war(z.B. Sixtus V. und die Piazza del Popolo). Und Fellini favorisiert bestimmte Wahrnehmungsweisen:

- a) die Relationen zwischen Ohr-Auge in den Dimensionen nah-fern / oben-unten. Oben und unten sind beim Hören viel relativer als beim Blicken (ein Schrei auf der oberen Reihe des Colosseums wäre ein künstlicher „Knall“, denn alles wird bestimmt durch den Lärm „unten“).
- b) Greenaway stilisierte die Vertikalen-Horizontalen in BAUCH DES ARCHITEKTEN (1986), aber Fellini verwendet Dolly-Fahrten (Erde/Höhe), um Spannungen zu bauen, Panoramafahrten, d. h. er dynamisiert die Räume, verändert Koordinaten (z. B. DOLCE VITA, 1960: das Wunderereignis in seiner simultanen Auflösung).
- c) Fellini arbeitet mit Bildern und optischen Vorstellungen, die an Männlichkeitsvorstellungen gebunden sind („An Optisches ist auch die Vorstellung von Männlichkeit gebunden. An Körpergröße, Stärke, Breite, an Phallus. An Eigentum und Familiengründung. An Autos und Straßen. Symbole der Sichtbarkeit.“ /13/

Exkurs:

Das Finale von ROMA (1971)

(1) Die Symbolfunktion der Motorradfahrer im Finale

Fellini:

„Es steht den Zuschauern, den Kritikern zu, dieses Finale zu interpretieren. Für mich ist es doppeldeutig: ich habe sie 'Kentauren' genannt; aber diese Typen können Barbaren sein oder Befreier - oder einfach Motorradfahrer, die in einer Stadt herumfahren, die keinerlei Ähnlichkeit mit einer Hochglanzpostkarte hat.“ /14/

Die Motorradfahrer haben eine symbolische Dimension. Ihre Geschlossenheit, ihre Unnahbarkeit, ihr Vorbeiziehen an den Bauten der historischen Größe Roms, lässt eine irrationale Macht ahnen - ohne konkrete Zuordnung. Die Assoziationsreihe führt über wehrlose Hippies, Polizeieinsatz, Menge und Boxkampfbrauch und Magnanis Statement über Ruhe, Schlafengehen hin zu einem die Vorstellungskraft überschreitenden Machtsymbol - der Barbarei oder auch der Freiheit. Fellini lässt dies offen. Was er aber im Schlussbild mittransportiert wird ist die Gewissheit eines Generationskonfliktes.

(2) Welche dramaturgischen Funktionen kann ein Finale haben? Und welche sind für die ROM-Trilogie kennzeichnend?

- a) Das Finale kann sein ein synthesierender Schlusskommentar (A. Tarkowski RUBLJOW, 1969, in dem das Finale eine Auflösung der message und zugleich ein episierender Kommentar zur Zentralfigur ist).
- b) Das Finale kann sein die dramatische Zuspitzung: die Katastrophe (Pasolini: ACCATONE, 1960 /Penn: BONNY AND CLYDE, 1967; Hopper EASY RIDER, 1968; W. Schukschin: KALINA KRASNAJA, 1976).
- c) Das Finale kann sein ein black out, die Verfremdung eines happy ends (Chahine: ALEXANDRIEN, WARUM, 1978, aber: Huston: MALTESER FALKE, 1941, die Verfremdung mittels der Bleifigur und ihrer Metapherbedeutung für Träume).

In DOLCE VITA (1960) endet das Finale mit Marcellos Konfrontation mit der Krake und in weiter

Entfernung taucht das Bild der Paola auf, d.h. in diesem Film entdecken wir ein Finale, das auf Bildverallgemeinerungen zur Zentralfigur hinarbeitet - ein Finale der allegorischen Verdichtungen. In SATYRICON ist ein Erzählerfinale zu entdecken, d.h. der Erzähler berichtet zu gemalten Bildern, die sich auf Steinen einer Insel befinden, vom Lebensende des Encolpio auf einer Insel fern von Rom. In ROMA besteht das Finale aus mehreren Episoden, unter denen die Ausfahrt der jungen Motorradfahrer aus Rom über die Via Cristoforo Colombo den letztlich machtvollen Schlusspunkt setzt. Davor entdecken wir Interviews über Rom bzw. Kommentare zu Rom. So das des Amerikaners über Rom als ein Schauspiel, die Befragung der Anna Magnani. Und die Trastevere-Milieubilder als da sind: der Quästor, der mit der Polizei den Platz räumen lässt und sich abfällig über die Hippies - auch über ihre Feigheit - äußert /15/, der Boxkampf und die Menge. Ein dramaturgisches Schema ist nicht erkennbar. Aber alle Filme der Rom-Trilogie enden mit einer Aussage über Rom und die Jugend: Paola, das Bauernmädchen, im Kontrast zu Marcellos Rom der Dekadenz DOLCE VITA), Encolpio, der in die Welt auszog, um außerhalb des Sündenbabels Rom sein Glück zu machen (SATYRICON) und die jugendlichen Motorradfahrer, die die Stadt verlassen, für die das ewige statische Baukunstwerk Rom sich verliert in ihren Geschwindigkeiten (ROMA).

(3) Fahrtmotiv , Blickrichtungen und Perspektiven - Fellinis barocker Manierismus im Finale

Die Schlussbilder werden eingeleitet von den Trastevere-Milieubilder mit dem Quästor, der mit Polizei den Platz räumen lässt, dann dem Boxkampf und der Menge. Aber beeindruckend wird die endlose Fahrt einer Motorradkolonne, die zum Finale wird. Sie führt durch die bedeutenden architektonischen Straßen und Plätze des antiken und des barocken Roms und mutet dann an wie ein Auszug der Jugend, symbolisiert durch die Motorradkolonne, aus diesem historisch überlasteten Rom in eine unbestimmte Freiheit. Diese Motorradkolonne symbolisiert eine ästhetische Macht in Bewegung und die Fahrt, die Blickrichtungen und die Perspektiven gipfeln in Manierismen. Fellinis Manierismus der Kamerafahrten trifft zusammen mit dem Manierismus der barocken Stadtordnung (auch der perspektivischen Ordnung durch die Bauten der Spätrenaissance) und er nutzte die städtebaulichen Perspektiven für sein Fest der Sinne. Die Fahrt führt über Tiberufer, Garibaldi-Brücke, Engelsburg, Corso Rinascimento, barocke Kirche S. Andrea della Valle, Piazza Navona, Kuppel von S. Angese del Borromini, Brunnen des Bernini, Spanische Treppe mit S. Trinità dei Monti, Via Condotti, Piazza di Spagna, Barcaccia Brunnen, Via del Babuino, Piazza del Popolo (Brunnen und Obelisk). Hier gilt es zu beachten, dass das Konzept der barocken Stadterneuerung von Sixtus V. und seinem Architekten Domenico Fontana die Piazza del Popolo und den Obelisk und zwei gleiche Kirchen mit der mittleren Achse der Via del Corso verband. Die Via Babuino verbindet die Piazza del Popolo mit dem Fuß der Spanischen Treppe (was ursprünglich als Achse nach S. Maria Maggiore geplant war) und schließlich die Via Panisperna, die als Perspektivpunkt die Trajanssäule hat. D. h. die Kameraführung der Motorradkolonne kann die barocken Perspektiven der Stadtbilder transformieren und steigern. Weiter passiert die Motorradkolonne die Straße von Muro Torto, Porto Pinciana, Piazza del Quirinale und die Dioskuren (Zeussöhne), Palazzo della Consulta, Capitol, Kirche Ara Coeli, Statue des Marc Aurelio, Capitolsplatz und die Paläste des Michelangelo, den Janusbogen, den Tempel der Vesta, dann der Blick vom Capitolgrund zum Forum Romanum mit den Säulen des antiken Saturntempels, die Via dei Fori Imperiali und das Colosseum, die Porta Ardeatina und die Via Cristoforo Colombo.

Richard Sennett macht in „CIVITAS. Die Großstadt und die Kultur des Unterschieds“ (1989) auf zwei Konzepte des Umgangs mit der städtebaulichen Perspektive aufmerksam:

- die besitzergreifende Perspektive (der Standpunkt des Ich organisiert den Raum)
und

- die der Entdeckung dienende Perspektive, die Sixtus V. und sein Architekt Domenico Fontana geltend machten in Rom - realisiert an der Piazza del Popolo, die nicht auf einen besten Punkt der Übersicht festgelegt wurde.

R. Sennett schreibt: „... bildeten die Straßen der Spätrenaissance die Grundlage für ein Straßenleben, bei dem die Menschen sich umsehen, bei dem sie auf der Straße nach Entdeckungen Ausschau halten, die man mit dem Auge machen kann. Aber es vollzieht sich auf diesen Straßen mehr als ein

bloßer individueller Wahrnehmungsakt. Die Renaissancearchitekten, die diese Art von Perspektive im Sinn hatten, erhoben für die von ihnen geschaffenen Räume einen sehr viel höheren Anspruch; diese Erfinder erahnten in und mit ihren Entwürfen, gerade weil sich in ihnen die Grenzen menschlicher Herrschaft offenbarten, tragische Räume.“ /16/

Auch für den Vergleich mit Greenaways BAUCH DES ARCHITEKTEN und seiner Sicht auf römische Architektur wird ein Zitat von Heinrich Wölfflin wichtig, das Sennett verwendet: „Der Barock... will packen mit der Gewalt des Affects, unmittelbar, überwältigend. Was er gibt, ist nicht gleichmäßige Belegung, sondern Aufregung, Ekstase, Berauschung. Er geht aus auf einen Eindruck des Augenblicks, während die Renaissance langsamer und leiser, aber desto nachhaltiger wirkt. Man möchte ewig in ihrem Bezirk weilen.“/17/

Die architektonische Stadtkulisse wird bei Fellini und seiner Kameraführung zu einer Inszenierung des visuellen Sinnes.

(5) Fellinis Frauentypen und ihre Modifikationen in der ROM-Trilogie

Wir entdecken in DOLCE VITA(1960) in Paola dem Mythos der Gnade und der Unschuld und in Sylvia, dem Star, der Göttlichen. Maddalena scheint zwischen dem Typus der Ehefrau und den Geliebten in den Fellini-Filmen zu stehen. Es ließe sich differenzieren zwischen:

Sylvia, der Diva - Urtypus fellinesker Weiblichkeit (Anita Ekberg)

Maddalena, die reiche Erbin und die Geliebte - (Anouk Aimée)

Emma, die ihn liebende Frau - (Yvonne Furneaux)

Paola - die Unschuld (Valeria Ciangittini)

In SATYRICON (1968) entdecken wir den Sarghina-Typus, den Typus des gewalttätigen kraftvollen Urweibes als die Hexe. In ROMA (1971) sind nicht die sonst in Fellini-Filmen konstatierbaren Mythologien der Frau auszumachen. Eine Ursache kann darin bestehen, dass das Panorama, das der Dokumentarfilmregisseur in Rom sucht und auch seine Erinnerungen viel konsequenter in den einzelnen Episoden auf ein bestimmtes soziales Milieu und davon bestimmte römische Mentalitäten ausgerichtet sind.

Im Folgenden wird der Versuch unternommen, einige Typen Fellinis zu unterscheiden:

A. DIE FRAU ALS MYTHOS DER GNADE UND ALS OPFER DES MANNES

In den ersten Filmen (DER WEISE SCHEICH, LA STRADA, NÄCHTE DER CABIRIA) wird nicht eine körperlich-sexuelle Weiblichkeit der Frau inszeniert sondern eine Stilisierung von Kunstfiguren, mit der die Kleinheit, die körperliche Uneigentlichkeit eine Sublimierung des weiblichen Staunens, des weiblichen Wunders symbolisch zu besetzen gestattet. Die Frauengestalten der G. Masina sind konfrontiert und ausgeliefert an Männer der brutalen oder heuchlerischen Aktionen. Fellini deutet den Gegensatz der Geschlechter in solchen Konstruktionen an wie Güte, Heuchelei, Leiden, Brutalität, wobei die Frauen, die Opfer, die moralischen Siegerinnen sind.

In der ROM-Trilogie taucht dieser Typus nicht mehr auf.

B. DER SARAGHINA-TYP

Dies ist das URWEIB: die Symbolik des weiblichen Körper (Busen, Hüften, backside, Mund, Augen) als übermächtige (auch brutal) sinnliche Konfrontation des Jungen/Mannes mit dem anderen Geschlecht, mit dem Weib als anderem (fremden) Körper. Die Monumentalität und Triebhaftigkeit des „großen Weibes“ als projizierter Wunsch des Mannes/Jungen, das (noch)fremde Geschlecht zu erleben und gleichzeitig die Trennung von den Mutterorientierungen ausleben zu können (ohne sie überwinden zu können).

Beispiele: Saraghina in 8 1/2; Tabakverkäuferin in AMARCORD; die Heizerin in STADT DER FRAUEN. In der ROM-Trilogie stoßen wir in SATYRICON auf diesen Typus in einer abgewandelten Erscheinung: es ist die Zauberin Oenothea, die dem Encolpius seine Manneskraft zurückgibt. /18/ In den Bordellepisoden von ROMA ließe sich auch der Sarghina-Typus entdecken.

C. DIE MUTTER

Erscheint in den Fellini-Filmen als institutionelle Verkörperung des Familienzusammenhalts:

- a) als sorgende, den Zusammenhalt der Familie verfolgende Beschützerin und Bewacherin des Vaters (AMARCORD) und
- b) als Autorität der Erziehung zur dem Manne und der Familie in Schönheit verpflichteten Ehefrau (JULIA UND DIE GEISTER).

Die Mutterrolle wird in Gegensätze aufgespaltert:

- autoritär / dienend
- asexuell / erotisch.

In der Rom-Trilogie ist sie nicht zu finden.

D. DIE EHEFRAU

Die fellineske Ehefrau ist - außer im WEISSEN SCHEICH (1952) - niemals jung. Sie erscheint als Fortführung des in Mittelmeerkulturen bestimmten (asexuellen) Status der Mutter-Rolle für den Sohn. Sie vermittelt dem Mann Nähe (Luisa in 8 1/2), versucht Verständnis und ist doch von der Akzeptanz der Herrschaft des Mannes geprägt (JULIA UND DIE GEISTER).

Beispiele:

ACHTEINHALB; JULIA UND DIE GEISTER; AMARCHORD; SCHIFF DER TRÄUME, 1983. In der ROM-Trilogie wird dieser Frauentyp in Gegensätzen entwickelt. In DOLCE VITA ist die Emma mehr der leidende Typus, aber in SATYRICON wird mit der Erzählung der Geschichte der Witwe von Ephesus auf dem Gastmahl des Trimalchio die Umkehrung der Werte der Gattentreue im Angesicht des Todes spöttisch-lästerlich vorgetragen.

E. DIE GELIEBTE – Sexgöttin/ Verführerin/ Sex-Objekt

Frauegestalt, die die Projektionen der Männerwelt, resultierend aus ihren institutionellen Bindungen (Ehe/soziale Ordnung der Geschlechterbeziehungen in der Stadt u. a.), durch ihre erotisch-sexuelle Aura auf sich ziehen kann. D. h. die Geliebte als Bezugsebene eines (oder kollektiven) männlichen ICHs Fellinischer Prägung erscheint als symbolische Besetzung einer Gegenwelt des Helden. Dramaturgische Konsequenzen können deshalb bei Fellini sein: Auflösung des Gegenweltbezuges in der Traumebene, ironisch-komische Distanzen.

Beispiele: die Gradisca in AMARCORD; Susy/Fanny in JULIA UND DIE GEISTER. Anita Ekberg in DOLCE VITA ist in gewisser Hinsicht eine Synthese zwischen dem Sarghina-Typus und der Sexgöttin, aber auch Maddalena in DOLCE VITA.

F. DIE FETISCHISIERUNG DER FRAU – die Puppe/Marionette, die Emanzipierte/die Feministin/die Terroristin, die Eromanin

In CASANOVA und in STADT DER FRAUEN erscheint erstmals im Finale eine zur Puppe/Marionette gewordene Idealfrau. In STADT DER FRAUEN ähnelt die Montgolfiere der Schaufensterpuppe aus Hans Richters DREAMS THAT MONEY CAN BUY (1944). Die Puppe wird zum Symbol von Männerphantasien, die den Besitz der Frau als Objekt auf eine unlebendige gegenständliche Bildlichkeit reduzieren und die gleichzeitig in ihrem Narzissmus nicht Liebe erfahren können. Die Liebe zur fellinesken Puppe/Marionette setzt Zeichen für Narzissmus oder/und Gefangenheit des Mannes - ist Zeichen der Krise des Mannes. Insofern wäre auch die zwerghafte Nonne in AMARCORD (die den nach einer Frau rufenden verrückten Onkel Theo vom Baum holt) als Sonderfall diskutierbar. Der Gegenpol wäre mit Donatella aus STADT DER FRAUEN zu bezeichnen, die als Mamma, Verführerin, Feministin, Terroristin das Frauenbild des narzistischen Mannes synthetisiert und sein Ideal der Frau letztlich zerstört.

Übergänge dieser Typagen finden wir im SCHIFF DER TRÄUME

(die ästhetisierten Eromanin: die blinde Schwester des Erzherzogs als Typus u.a.). In der ROM-Trilogie ist dieser Frauen-Typus noch nicht zu finden. Es sei denn man bedenkt die im Drehbuch zu SATYRICON enthaltene Episode der Nymphomanin. /20/

G. DIE IDEALFRAU – das Prinzip der Gnade und Hoffnung

Diese Idealfrau fellinesker Prägung ist einerseits geprägt durch den Gegensatz Wollust-Tugend in der antiken Tradition, Eva-Maria in der christlichen Tradition, aber sie ist eine Figur des alter ego des Mannes. Die Fellinischen Männer sind in der Lebenskrise und die Idealfrau erscheint als Gegenpol und Hoffnung - meist mit dem Mythos der Jugendlichkeit und der Gnadensymbolik (Güte, Liebe, Wohlwollen). In DOLCE VITA ist dies: Paola, die den Mythos der Unschuld und deshalb der Hoffnung verkörpert - als Gegenpol zu Marcellos dekadenter Welt.

II. Filmhistorische Bezugspunkte der ROM-Trilogie Fellinis

Warum Rom als Metropole in Vergangenheit und Gegenwart von Fellini in den 60er Jahren thematisiert wurde

(1) Entwürfe von Rombildern in den 60ern in Italien- Anlass für Skandale

DOLCE VITA- der Skandal an der Schwelle der 60er Jahre

Nicht umsonst hieß es deshalb in einer deutschen Rezension, dass „ in Italien sich der Zusammenstoß zwischen Atomzeitalter und der patriarchalischen Welt, die auch noch in die Ewige Stadt hineinragt“ gegenwärtig zuspitze. /21/

Dementsprechend war die konservative Kritik auf diesen Fellini Film:

- Proteste bei der Uraufführung in Mailand
- Protest der Pfarrer von Rom beim Minister für Theater, Sport, Fremdenverkehr (Kritik vom Osservatore Romano obwohl der Pabst und einige Kardinäle dem Drehbuch prinzipiell zugestimmt hatten. /22/)
- Parlamentsdebatte (Regierungsanfrage von 3 christlich-demokratischen Abgeordneten mit dem Vorwurf: Verleumdung der Hauptstadt, der Einwohner Roms und des Katholizismus
- öffentliche Debatte mit 2000 Zuschauern unter Vorsitz von Alberto Moravia.

Wie wandelt sich von DOLCE VITA(1958) über SATYRICON(1968) bis ROMA(1971) das städtische Bezugsfeld der ROM-Bilder?

1958

a) Sinnkrise der Gegenwart- die Via Veneto als Zentrum eines Lebensstils der Bohème von Rom, aber beachte: Fellini verbindet mit ihr seine Biografie, story-Findungen, das Café de Paris, einen alten Friseursalon, dessen Angestellte prinzipiell nur schwiegen;

Brunnenmotiv mit Anita Ekberg als Manierismus und Sinnenrausch - das Weibmotiv und seine Verknüpfung mit dem Rom-Motiv bei Fellini- die Lebenskraft des Weibes als Bekräftigung des Verlustes der Militanz des männlichen Besitzes der Stadt (und Inbesitznahme in der Antike: eine Umkehrung der Triumphzüge der Feldherren?)

b) die authentische Stadt in der Realität und im Studio (Fellini ließ von Gherardi, einem Architekten und Bühnenbildner, die Via Veneto im Studio nachbauen)

1968 SATYRICON

a) Verzicht auf das überlieferte Rom, aber Parodie und Luxus in Anlehnung an Petronius ist für Fellini bestimmend. Es entstehen Fragen: Worin besteht die Parodie des Petronius (sie zielt auf auf Neros Zeitalter und den damaligen Sittenverfall) und worin besteht die Parodie des Fellini? Offensichtlich geht es ihm um Spiegelungen des gegenwärtigen Roms in den antiken Bildern und um eine Attacke gegen Rombilder, die die Sittengeschichte zugunsten einer imperialen Macht verschweigen. Es geht ihm auch um Spiegelungen der Auswüchse der Konsumwelt der sechziger Jahre.

b) Die Wanderschaft und die verschiedenen Abenteuer des Helden stehen im Mittelpunkt und diese führen von Rom weg. Im Finale wird von dem Wandel mit einer neuen Generation fern von Rom berichtet. D.h. die Distanz zum antiken Rom ist die der Selbstfindung in einer neuen Freiheit (übrigens weist das Finale von ROMA auf dasselbe: die Motorradkolonne der jungen Generation fährt aus dem

antiken Rom in eine nicht weiter definierte neue Freiheit).

1971 ROMA

a) der radikale konsumistische Versuch, Rom um seine Brutalität, um seine Funktion als Herrschaftszentrum eines Weltreiches zu bringen. Rom als Wohnstadt-Trastevere als der Schlusspunkt und der Auszug der Motorradkavalkade. Genuss (die verzehrende Stadt: Menschen, Autos, Wein, Essen, Historie, U-Bahnbau, Bordelle) als Gegenkraft zu Krieg, Kampf der Mächtigen um Herrschaft? Eine Fellinische Formel.

b) die Thematisierung von Entdeckung der Stadt (ein Regisseur und eine Reporterin machen einen Dokumentarfilm über Rom) und von Erinnerung (der Regisseur erinnert sich an „sein“ Rom, das der Vorkriegszeit in den dreißiger Jahren, der Kriegszeit, der Nachkriegszeit). Dies zum einen als Gegenüberstellung bzw. Fellinische Phantasieakte von Realität und Fiktion. Aber diese Gegenüberstellung ist bei Fellini bereits eine Ironie im Umgang mit Realitätsvorstellungen überhaupt. Alles wurde im Atelier gebaut. Die Sequenz „Fahrt nach Rom“ ist eine geniale Parodie auf die Ausschließlichkeitsansprüche der Authentisten der dokumentaren Methode. Zum anderen ist es die Ironie im Ausspielen von Objektivität der dokumentaren Methode und der Subjektivität des Erinnerns des Individuums. Subjektivität als Kontermöglichkeit historischer Normative im Umgange von Generationen mit dem Rombild (vgl. die Interviews/ die Diskussion mit den jungen Leuten, die Fellinis Rom-Bild kritisieren siehe Eingangszitat zu diesem Text oben). Die Subjektivität als Einkreisen von Erfahrungen, individuellen Beobachtungen - als Ablehnung von stereotypen Urteilen.)

Innerhalb der ROM-Trilogie bestehen beträchtliche Unterschiede - stilistisch, aber insbesondere im Umgang mit dem „ewigen Schauspiel“ Rom, mit den Zeitebenen und dramaturgisch insbesondere Unterschiede in den fellinesken stories:

- die exzessive Marcello-Figur, Fellinis Antwort auf Antonionis These von der Krankheit der Gefühle
- die Wanderschaft des Encolpius (und seines Freundes) und seine innere und äußere Befreiung (nach Romanfragmenten von Petronius), (SATYRICON, 1969)
- das thematisierte Filmprojekt über Rom und Jugend in Rom und Leben in der Gegenwart (ROMA, 1971)

Eine These wäre, ob nicht der Generationskonflikt in ROMA ausgetragen wird.

Entstehungsgeschichtlich wäre bedenkenswert, dass im Oktober 1970 Fellini drei Projekte ankündigte:

1. ein TV-Special solle Alighiero Noschese (1932-1979) gewidmet sein. Noschese war neapolitanischer Imitator und Verwandlungskünstler.
2. ein früheres Exposé von Zapponi UNA DONNA SCONOSCIUTA, story über die Metamorphose eines Industriellen, der sich in seine Frau, die ihn verlassen hat, verwandelt.
3. ROMA.

(März-April 1971: Aufnahmen der kirchlichen Parade; danach: Bau von 500 Metern des Autobahnringes in Cinécitta : 40 Straßenlampen, 50 Hinweisschilder, 15 Reklametafeln, 4 Fahrspuren mit Leitplanken./23/

(2) M. ANTONIONIS TRILOGIE (1960-62) - ein Gegenpol zu Fellini?

Italo Calvino schrieb in seinem „Offenen Brief“ zu Antonionis LA AMICHE über die „...elementare Grausamkeit, die oberflächliche Sinnlichkeit, die anhaltende Feigheit gegenüber schwersten seelischen Krisen.“ Es sei das Verdienst von Antonioni, dem entgegen getreten zu sein. /24/

a) Antonionis Entwicklung -Bezugspunkte zu Fellini?

1942 Mitarbeit bei Rossellini, ab 1943: Dokumentarfilmproduktionen: Gente del Po, 1943-47, RÖMISCHE STRASSENFEGER, 1948 mit Jazzkompositionen von Fusco und Bach-Präludium; Darsteller von Bildromanen, ihr Leben und das Genre und das Publikum- also Comicauseinandersetzung. Sein Film LA VILLA DEI MOSTRIO widmete sich Monsterskulpturen der Villa Orsini in Bomarzo bei Viterbo. Eine Konsequenz der Dokumentarfilmarbeit Antonionis sind sehr lange Kamerafahrten und Schwenks, die dem Schauspielert ununterbrochen folgen (vgl. die

diesbezüglich klassische Lösung im Finale von LA NOTTE, 1961).

b) Linien in den 50er Jahren

I. Gewalt in den Beziehungen der Geschlechter

These : Antonioni habe ein „neues Matriarchat“ mit seiner Analyse des Bürgertums begründet. /25/

II. Motiv der „verlorenen Jugend“

1952: Episodenfilm I VINTI(DIE BESIEGTEN) über Jugendverbrechen in der Nachkriegszeit

1. englische Episode: junger Mann begeht aus Ruhmsucht ein Jugendverbrechen

2.Italien: junger Mann schließt sich Schmugglerbande an und wird schließlich von der Polizei gejagt und erschossen

3.Frankreich: bei einem Ausflug töten Jugendliche einen ihrer Gruppe (Aufführungsverbot in Frankreich)

c) Durchbruch in den 60er Jahren mit der Trilogie

LA AVENTURA/DIE MIT DERE LIEBE SPIELEN(1960)

Story: Während einer Yachtfahrt verschwindet Sandros Freundin. Er und Claudia setzen die Suche fort. Sie verlieben sich. Er verbringt zufällig eine hässliche Nacht mit einer Prostituierten. Er und

Claudia müssen sich mit dem Vertrauensbruch auseinandersetzen (beachte eine ähnliche

Konstellation in Episoden von DOLCE VITA: Yachtfahrt am Meer ,Party von Maddalenas Vater und der Besuch der Dolores durch Marcello).

LA NOTTE /DIE NACHT (1961)

Story: Lidia und Giovanni innerhalb von nahezu 24 Stunden: Besuch eines Freundes im Krankenhaus. Tagsüber trennen sich die Wege. Lidia besucht eine Ausstellungseröffnung (oder Buchpremiere?), wandert ziellos durch die Stadt; am Abend eine Party bei einem Industriellen. Giovanni nähert sich der Tochter. Lidia wird von einem Partygast zu einer Autotour eingeladen. Giovanni bekommt vom Industriellen eine Stelle in einem PR-Apparat angeboten. Lidia erfährt am Telefon, dass der gemeinsame Freund Tommasio verstorben ist. Am Morgen auf dem Weg über Wiesen eine Diskussion über die Leere des Lebens und ein Aneinander-klammern.

L'ECCLISE/LIEBE (1962)

Story: Im Morgengrauen trennen sich Riccardo(Francisco Rabal) und Vittorio(Monica Vitti).Sie beginnt mit Piero (Alain Delon) eine Beziehung, der sie heiraten will, aber sie lehnt ab.

Finale: 58 Kameraeinstellungen, die die Beziehungen der beiden charakterisieren.

Warum fand diese Trilogie internationale Anerkennung?

(1) Bei Antonioni wird das Thema der Entfremdung der Menschen verfolgt, indem eine strikte Besinnung auf subtile Verhaltensweisen und die Innenwelten von Charakteren wichtig wird. Stilistisch unterscheidet sich dieses Vorgehen:

a) von Fellinis Bilderwelten durch das figurative Komponieren im Sinne der Abstraktion von Aktionen durch die Kameraeinstellungen. Die Fragmentarisierung der Kontinuität und Zeit wird erzählt mit dem Stillstand, mit dem Blick, mit einer übersteigerten Mimesis der Realität (klassisches Beispiel: die Kameraeinstellungen der Uhr im Hausflur in LA NOTTE), die Semiosis verfolgt.

b) Es unterscheidet sich von Viscontis dramatischer Aktionsdramaturgie, indem die Fragmentarisierung der zwischenmenschlichen Inhalte in den Beziehungen der Menschen mit einer stilistischen Schreibweise beantwortet wird, die vor allem Bilder(Kameraeinstellungsfolgen) gegen Dramatik setzt.

(2) Dedramatisierung wird durch die Kameraerzählung erzielt, d. h. die von der Duras und Resnais in Frankreich entwickelte Literarisierung der Spielfilmdramaturgie wird gegen die Situations- und gegen die Chronik- und Reportagedramaturgie gesetzt. Das Dokumentarprinzip wird assoziativ aufgebrochen und es wird die Stilisierung des modernen Großstadtdekors betont. Es wird nun die filmästhetische Reflexion von Realität und Abbild wichtig. Deshalb ist die Nähe zu Proust, Joyce, zu C. Pavese DIE FREUNDINNEN, zu Flaubert wichtig.

(3) Die Literarisierung hat auch zur Folge, dass die Erzählzeit - nicht die Handlungszeit- durch Kameraeinstellungen und Montage entscheidend wird, was eine Relativierung der Dialoge einschließt. Aber: wichtig ist, dass nicht dies über die neuen Dramaturgien der Rückblenden - wie bei den Franzosen oder bei Saura - entwickelt wird sondern bei Antonioni wird der innere Monolog über die Kameraerzählung ausformuliert.

(4) Antonioni hat eine neue Generation von Stars der subtilen Charakterzeichnung profiliert - also Jeanne Moreau, die Monica Vitti und er bot Mastroianni und Alain Delon Entwicklungsmöglichkeiten.

(5) Die Exklusivität der Filmmusik - Antonioni studierte auch Musik (Violine)-und sie wurde mit dem Komponisten Giovanni Fusco möglich, denn er reduzierte rigoros den Orchesterapparat (CHRONIK EINER LIEBE: 1 Saxophon; I VINTI/DIE BESIEGTEN, 1952: 1 Klavier; HIROSHIMA MON AMOUR nur 9 Musikinstrumente).

(3) Warum Umgang mit der Historie? P. P. Pasolini im Vergleich zu F. Fellini und F. Rosi

THESE 1

Die Jahre zwischen 1959 und 1963 sind für Italien Jahre des überdurchschnittlichen Wirtschaftswachstums (Autoindustrie, Chemieindustrie/Ölindustrie, Wachstum der Industriestädte im Norden wie Mailand, Turin u. a. - vgl. auch die Reaktion der Kinoindustrie mit F. Rosi's Filmen gegen die Korruption wie beispielsweise HÄNDE ÜBER DER STADT, 1963 Goldener Löwe Venedig) und sie sind -kulminierend im Sommer 1960 - Jahre der Kollision der Massen mit den Konservativen und der erneuerten neofaschistischen Sozialbewegung. Und: in diesen Jahren wird der soziale und kulturelle Gegensatz zwischen dem Süden und dem Norden auch durch Kino-Stories öffentlich ausgetragen (L. Visconti ROCCO UND SEINE BRÜDER, 1960, Spezialpreis Venedig). In den international gewürdigten Regieleistungen der Italiener (F. Fellini, 1960, 1963; F. Rosi WER ERSCHOSS SALVATORE G.? 1962; L. Visconti, 1960, und die Zuwendung zur Geschichte mit Lampedusas Roman DER LEOPARD, Cannes 1962; P. P. Pasolinis Zuwendung zu historischen Stoffen: Jesus, 1963 und Ödipus-Verfilmung 1967) wird erkennbar, dass in dieser Periode eine weitgefächerte Entdeckung von Geschichte - biblischer Geschichte, antiker Dramenwelt, Nachkriegsgeschichte Siziliens, Italien Mitte des 19. Jh. und auch des "ewigen Roms" (antikes und christliches und modernes Rom) bei Fellini, Antonioni, Pasolini - im Kino stattfindet.

THESE 2

Dieser Umgang mit Geschichte in Fellinis Filmen der 60er Jahre (und seinen Zeitgenossen) kennt keine utopische Dimension von Geschichte und Zukunft. Eher wäre - so bei F. Rosi mit SALVATORE GIULIANO, 1962- die Erinnerung an die Geschichte als Impuls für Demokratiebewusstsein aus der Perspektive der Unterdrückten, Ausgebeuteten auffallend. Bei Fellini in der ROM-Trilogie ist es das Sittenbild der selbst zerstörerischen Römer - sei es in der modernen Konsumwelt ohne Werte oder im Gastmahl des Trimalchio nach Petronius - und Fellini liefert Gegenentwürfe zum imperialen Rom-Bild so in der Geschichtskunde-Episode in ROMA - autobiographische Erinnerungen und den Blick für den plebejischen Lebensgenuss der Römer.

Ein solcher Umgang mit Historie ist in den frühen 60er Jahren in Frankreich nicht zu entdecken, aber die Italiener wirken auf die "historische Wende" im ungarischen Spielfilm in den 60ern (M. Jancsó, I. Szabó u. a.), die allerdings nationalgeschichtliche Identitäten erfragt. Erst an der Schwelle der 70er Jahre findet in verschiedenen Kinematographien - so in Griechenland (Theo Angelopoulos, in den 60er Jahren die Trilogie antiker Dramen von Michael Cacoyannis ELEKTRA, 1962, TROERINNEN, 1971, IPHIGENIE, 1977) eine die Antike einbeziehende Näherung an die Historie statt. Offen bleibt vorerst die Frage nach den unterschiedlichen Zuwendungen zur Historie - in Italien eine Weite von der Antike bis zur Moderne - aber in Ungarn die Nationalgeschichte des 19. Jh. / 20. Jh., d. .h., es gibt ganz unterschiedliche "Gebrauchsweisen" der Historie im Rahmen der einzelnen nationalen

Kinematographien.

THESE 3

Die Aneignung der antiken und frühchristlichen Historie weist in Italien- wenn man Fellini mit Pasolini vergleicht- prinzipielle Unterschiede auf.

Fellini wählt zwischen 1950/63 Dokumente der Kulturgeschichte als da sind Bauwerke, Strassen- das antike und das moderne Rom, d.h. die Stadt Rom insbesondere in DOLCE VITA (1960) und dann 1972 in ROMA erneut. Man entdeckt zwar in ACCATONE von P. P. Pasolini einzelne Baudenkmäler aber es dominiert eine Spannung zwischen Alltagsdokumentarismus und Bildmotiven der Kunstgeschichte (der italienischen Renaissancemalerei). Wichtiger ist im Vergleich zu Fellini, dass Pasolini in DAS ERSTE EVANGELIUM-MATTHÄUS (1963) und in EDIPO RE (1967) von schriftlichen Textüberlieferungen ausgeht (Bibel, antiker Dramentext).

Exkurs:

Matthäus ist der widersprüchlichste Jünger des Jesus, er sei bei den Hebräern Prediger gewesen und dann in Äthiopien oder in Persien und Parthien; wird von der griechischen und römischen Kirche verehrt als Märtyrer, soll aber kein Märtyrer gewesen sein; wurde identifiziert als Zöllner Levi aus Kapernaum (Mk 2,14;Lk. 5,27-32).

Fellini, der mediterrane Katholik, zielt auf die Steigerung von Lebensgenuss, bezieht sich auf europäische Kulturdokumente. P. P. Pasolini entdeckt im Gegensatz zur Industrie- und Konsumgesellschaft archaische Landschaften, d.h. während Fellini die ständige Nähe zur kulturellen europäischen Tradition ästhetisiert, schafft Pasolini eine ästhetisierende Distanz zur europäischen Tradition (deshalb auch seine Dokumentarfilme über Palästina im Vorfeld des Jesus-Films). Pasolini ästhetisiert das Fremde, gibt ihm eine kulturelle Aura - während Fellini das Eigene der antiken und abendländischen Kultur manieristisch ausstellt.

Fellini operiert mit der Ewigkeit der römischen Historie und der relativierten Biographie - nicht mit Entwicklung sondern mit Reifen seiner Helden - so in ACHTEINHALB, 1963 und dann in SATYRICON, 1968. In EDIPO RE (1964) von Pasolini wird die Dopplung, die Parallele von antikem Schicksal und 20. Jahrhundert zu einer Allmacht von Sexualität, Gewalt, Blindheit geführt - aber dem Römer Fellini steht Pasolini gegenüber, der sich dem antiken Griechenland zuwandte (auch mit MEDEA, 1969).

Fellini entwickelt die wuchernden Episoden. Pasolini erzählt zielstrebig eine chronologische story, d. h. er wandelt unter dem Aspekt der Ereignislogik die Zeitstruktur des Dramas während Fellini außerhalb seiner ROM-Trilogie eine vielschichtige Struktur verschiedener Zeitebenen schafft (Rückblenden, Traumebenen - insbesondere 1963). Bei Fellini (8 1/2) erzählt die Episode immer nur von Zuständen, bei Pasolini ist Ödipus immer in Bewegung, auf Wanderschaft (erst durch das Land, dann durch seine Seele), das gilt auch für die Pasolini Darstellung des Christus. Das wichtigste, was die beiden Werke von Pasolini erkennen lassen, scheint zu sein, dass Historie nicht als statische Ewigkeit erzählt wird. Historie ist für Pasolini nur als absolute Gegenwart, d.h. in der Ruhelosigkeit des vorwärtsschreitenden Individuums denkbar.

Die Episodendramaturgie des Fellini 1960/63 operiert mit Allegorien (DOLCE VITA: die Via Veneto als kulturelle Chiffre, die Trevi-Brunnen-Episode mit der Ekberg; das Finale am Meer; 8 1/2: Flug-Sturz zu Beginn als Ikarus-Metapher und außerdem der reitende Bote/ das theatrale clowneske Spektakel als Auflösung und Bezeichnung einer Ankunft von Guido; in ROMA: die Sequenz der Fahrt nach Rom zum Colosseum; im Finale: die Motorradkolonne der Jugendlichen, die aus der Stadt fahren), aber bei Pasolini wird das Wunder mit den Mittel der kargen, kreatürlichen Dokumentation zelebriert (Jesus-Film und die Wunder - beachte auch die Umdeutung so der Episode von Johannes, dem Täufer und dem Tanz der Salome vor dem Stiefvater Herodes).

THESE 4

An der Schwelle der 70er Jahre entsteht (nach 1968) erneut eine politisch zugespitzte Situation in Italien, was Fellinis Aufmerksamkeit für Rom als Stadt des Genusses und für die Provinz im Faschismus (AMARCORD, 1974) erklärt:

Zwischen 1967 (Beginn der Studentenunruhen an der Sapienza in Pisa) und der Universitätsreform (Gesetzentwurf) des Parlaments 1968 und dem Streikherbst 1969 (FIAT) und dem Beginn einer neuen Etappe des Terrorismus in Italien (neofaschistisches Attentat in der Mailänder Via Fontana) zeichnet sich in Italien eine andere politische Konstellation ab als in anderen westeuropäischen Ländern (Frankreich, BRD). Die erstarkte neofaschistische Bewegung wirkt in Italien stärker nach 1968 an der Schwelle der 70er Jahre als in jedem anderen westeuropäischen Land (außer Spanien, Griechenland- die bereits faschistische Regimes hatten). Als Fakten seien benannt: 1970 versuchter Staatsstreich Borghese-Mideli (7./8. 12.) und neofaschistische Revolten in Reggio Calabria (14. 7. 1970/ 17. 9. 1970). Am 28. 5. 1974 Terroranschlag der Ordine Nero auf eine antifaschistische Kundgebung in Brescia und am 4. 08. 1974 auf den Italicus-Express bei Bologna.

Vor diesem politischen Hintergrund könnten Konturen gewonnen werden für:

- a) die ROM-Trilogie Fellinis (von DOLCE ... zu SATYRICON, 1969 zu ROMA, 1971)
- b) die autobiographische Entdeckung der Provinz im Faschismus in AMARCORD.

THESE 5

Man kann für die 60er Jahre generell sagen:

es findet bei Fellini ein Übergang von der sozialkritischen Sicht des Neorealismus zur moralischen Sinnbestimmung in einer Welt der Täuschungen und Illusionierungen, des Werteverlustes und der Hyperhektik statt. Die ROM-Trilogie, die 1960 mit DOLCE VITA einsetzt, zielt auf ein Gesellschaftspanorama und auf die Kritik des Kulturzerfalls.

Bedenkenswert könnte sein:

- a) das Reportermotiv in DOLCE VITA als kulturelle Chiffre der modernen Hektik des Sensationsjournalismus und einer Moralkritik (wie sie in den 60er Jahren noch im Kino von den Intellektuellen angesichts zerbrechender Wertsysteme - vgl. auch Bergman oder in Osteuropa die Tschechische Neuen Welle- ausgetragen wurde).

Man könnte auch für die 80er Jahre darauf verweisen, dass eine neue Sicht Fellinis auf das Reportermotiv (im Vergleich zu DOLCE VITA) entdeckbar wird: der Reporter als der Chronist, der eine ironische Haltung einnimmt, tritt an die Stelle des Sensationsreporters, den Fellini einer moralischen Kritik unterzieht. Man könnte auch Fellinis Kritik an der Überinformiertheit der Gesellschaft oder seine Polemik mit dem Fernsehen (GINGER UND FRED, 1986) und mit dem Journalismus (INTERVISTA, 1987) geltend machen für die postmoderne Ironie der 80er Jahre.

- b) Die Wertung der Jugend in den Finali der ROM-Trilogie

Wir entdecken in der ROM-Trilogie - in unterschiedlichem Grade- in den Finali eine besondere Wertung der Jugend:

Paola, das schlichte Bauernmädchen, als Zeichen der Unschuld in DOLCE VITA - unerreichbarer Gegenpol für Guido (die moralische Kontrastierung: Reinheit im Sinne franziskanischer Werte und Guidos Amoralität)

der Bericht vom gereiften und gewandelten Encolpius, der von Rom weg wandert und auf einer Insel glücklich geworden sein soll in SATYRICON

der Auszug der Jugendlichen(Motorradfahrer) aus Rom in ROMA

THESE 6

Vergleicht man die ROM-Trilogie Fellinis mit Fellinis Filmen der endsiebziger und 80er Jahre dann lässt sich eine wichtige Differenz ausmachen, die auf den Wertewandel zwischen dem Modernisierungsschub der 60er Jahre und der Postmoderne im Westen in den 80er Jahren schließen lässt.

Sowohl DOLCE VITA (1960) als auch SATYRICON (1968) und auch ROMA (1972) entwerfen epochale Gesellschaftspanoramen des antiken und modernen Roms und diese Sittenbilder leben von einer Kritik des Verlustes oder der Überholtheit moralischer Werte in der Moderne (vgl. z.B.: die Steiner-Episode in DOLCE VITA; vgl. das Gastmahl des Trimalchio in SATYRICON; vgl. die päpstliche Modenschau in ROMA). Die These wäre also die, dass in den 60er Jahren strikter Kulturkritik mit Moralauffassungen verknüpft war als dies für die 70er/80er noch bedenkenswert wäre.

Von der kulturkritischen Vehemenz verlagert sich das Schwergewicht in den 70er/80er Jahren auf die Frage: Wie wird eine Kunst- und Kulturepoche verabschiedet? Z.B.: INTERVISTA, 1987; SCHIFF DER TRÄUME, 1983; aber: GINGER UND FRED (1986): Wie wird ein Abschnitt des Lebens verabschiedet?

Unsere These wäre, dass an der Schwelle der 80er Jahre in Europa die Warnbilder vor der Zukunft und die Abschiedsmotive auftauchen (im Ostblock: SU: Klimow: ABSCHIED VON MATJORA, 1984/ Loposchanskij AUFZEICHNUNGEN EINES TOTEN MANNES (1986); die Kluge-Filme 1983, 1985). Fellinis Manierismus wird dagegen zunehmend von einer postmodernen Ironie getragen, wie sie in der ROM-Trilogie (1960-1971) noch nicht auszumachen ist.

(überarbeitetes Vorlesungsmanuskript)

Anmerkungen:

- 1 F. Fellini: Roma. Zürich 1972, S. 66-68.
- 2 Ebd., S. 66.
- 3 Ebd., S. 69-70.
- 4 Ebd.
- 5 F. Fellini: Satyricon. Zürich 1983, S. 240.
- 6 Interview vom 18. 5. 1972. In: F. Fellini: Roma. Zürich 1972, S. 224.
- 7 Vgl. Ernst Künzl: Der römische Triumph. Siegesfeiern im antiken Rom. München 1988, S. 106/07
- 8 Fellini über Fellini. In: F. Fellini: Filmszenarien, Bd. 1. Berlin(O) 1983, S. 734.
- 9 F. Fellini: Der Film. Interview in Le Monde 18. 5. 1972. In: F. Fellini: Roma. Zürich 1972, S. 224.
- 10 F. Fellini: Roma. Zürich 1972, S. 221.
- 11 Ebd., S. 220.
- 12 Tullio Kezich: Fellini. Eine Biographie. Zürich 1989, S. 570.
- 13 Vgl. Gisela von Wisocky: Fremde Bühnen. Hamburg 1995, S. 123.
- 14 F. Fellini: Roma. Zürich 1972, S. 221.
- 15 Vgl. Ebd., S.194/95.
- 16 Richard Sennett: Civitas. Die Großstadt und die Kultur des Unterschieds. Ffm 1991, S. 205
- 17 Heinrich Wölfflin: Renaissance und Barock. Zit. Bei R. Sennett a. a.O. ,S. 205.
- 18 Vgl. F. Fellini: Satyricon. Zürich 1983, S. 164/65.
- 19 Vgl. Ebd., S. 100 f.
- 20 Vgl. Ebd.,S. 138/39.
- 21 Josef Schmitz van Vorst in: Frankfurter Allgemeine. Ausgabe D, 15. 2. 1960.
- 22 Vgl. F. Fellini: Ein Skandal-moralisch unannehmbar. In: L'Express vom 10. 3. 1960. In: F. Fellini: Das süße Leben. Zürich 1974, S. 192.
- 23 Vgl. Tullio Kezich: Fellini. Eine Biographie. Zürich 1989, S. 601/02.
- 24 Vgl. zit. In: Pierre Leprohon: M. Antonioni. Ffm/Hamburg 1964, S. 132.
- 25 Vgl. ebd., S. 214f.