
Dietmar Voss

Zirzensische Phantasmagorien

Mythopoetische Aspekte der Filme von Federico Fellini

Im akademischen Forschungsbetrieb ist es ein kaum bestrittener Gemeinplatz, dass es im Œuvre Federico Fellinis eine »markante Zäsur« gebe, die man um 1960 ansetzt, je nach diskursiver Strategie kurz vor *Otto e mezzo* (1963)¹ oder auf den Spuren Kracauers vor *La dolce vita* (1960),² wobei es in der Regel um einen »Bruch mit dem neorealistischen Mainstream«³ zugunsten einer eher »traumaffinen Schaffensperiode«⁴ gehen soll. Die folgenden Überlegungen wollen zeigen, dass es sich hierbei um eine Einteilung handelt, die eher machtgestützten Klassifikations- und Verwaltungsbedürfnissen entgegenkommt, als dass sie der Sache selbst: dem filmästhetischen Werk Fellinis, gerecht würde. Dabei sollte deutlich werden, dass diesem Werk ein mehr oder weniger unbewusstes mythopoetisches System zugrunde liegt, das die formal und narrativ unbestreitbar verschiedenen Filmwerke zu einem in sich schlüssigen Zusammenhang fügt.⁵

Das Meer

Von Rimini habe er, so Fellini gesprächsweise, eigentlich immer in seinen Filmen erzählt: nicht nur in solchen, die wie *I vitelloni* (1953), *La strada* (1954), *Roma* (1971) oder *Amarcord* (1973) einen direkten, ausdrücklichen Bezug zu seiner Heimatstadt haben, sondern auch in denjenigen, wo ein solch thematischer Bezug völlig fehlt. Von der Heimat Rimini erzähle er nämlich immer »insofern, als *das Meer* im Hintergrund da ist, als Urelement«, von dem alles kommen kann – von »Korsarenschiffen«, den Türken, bis zu »amerikanischen Schlachtkreuzern«, auf denen Ginger Rogers und Fred Astaire im Schatten der Kanonen tanzen.«⁶ Dem scheint *prima vista* zu widersprechen, dass Fellini schon als Kind dem – in Italien nahezu rituellen – Strandleben, den lärmenden Badevergnügungen, dem Schwimmen im Meer nie etwas abgewinnen konnte. »Ich habe noch nie im Meer gebadet, weder in Rimini noch in Fregene noch sonstwo«, und zwar auch aus Scham, wie er glaubhaft gesteht.⁷ Das Meer, das Fellini in Bann zieht, ist nicht das Meer der Seefahrer oder Urlauber, auch nicht das Meer des Bürgers auf Sonntagsausflug, der sich am Strand entspannen oder

sammeln will. »Vielleicht ist das Meer für mich so faszinierend geblieben, weil ich es nie erobert habe: der Ort, aus dem die Ungeheuer und die Gespenster kommen.«³ Darunter auch ungeheure Objekte von brennender Sehnsucht und Heilsverlangen wie die »Rex«, ein riesiger Ozeandampfer – Prestigesymbol des italienischen Faschismus, das in einer Sequenz gegen Ende von *Amarcord* (1973) der Menge der Riminesi, die erwartungsvoll in Scharen mit Booten aufs Meer hinausfahren, gegen Mitternacht in strahlender Festbeleuchtung erscheint und zum Gegenstand frenetischen Jubels wird. Das Meer, das die poetische Bildersprache seiner Filme prägt, entstammt dem unbewussten Reich der Kindheit, dessen Landschaft sich mit den Kinderträumen der Menschheit verschränkt. Es ist das mythische Meer.

Die Handlung von *La strada* ist vom Meer gleichsam mythisch-imaginativ umrahmt: Die erste Film-Einstellung zeigt den Meeresstrand in gleißend hellem Licht, von links taucht Gelsomina (Giulietta Masina) mit ihrem Reisigbündel auf, und am Strand verkauft die Mutter sie für 10 000 Lire an Zampano (Anthony Quinn). Die Schlussequenz steht filmisch in exakt komplementärem Verhältnis zum Anfang: Nun rauscht das Meer in der Nacht, ist so dunkel, dass es mit dem Nachthimmel verschmilzt und den Horizont verschluckt; man sieht nur die im Mondlicht blendend weißen Schaumkronen der Wellen, die stetig anrollen, und in einer bezogen auf die Eingangssequenz »positiven« Gegendiagonalen das Filmbild durchkreuzen. Unterdessen torkelt der betrunkene Zampano zum Strand, sinkt in den Sand, den er verzweifelt aufwühlt, bevor er sein Ende findet. Gelsomina hat eine geheimnisvolle Bindung ans Meer: Als sie an Zampano verkauft wird, geht sie von den anderen weg, allein auf das Meer zu, kniet sich lächelnd hin, als wollte sie das Meer anbeten. Auch nachdem sie Zampano später vom Gefängnis abholt und sie auf der Landstraße weiterziehen, kommen sie am Meer vorbei. Begeistert springt sie aus dem Planwagen, rennt aufs Meer zu und blickt beseelt in die Weite. Wieder scheinen sich, wie man bemerkte, auf Gelsominas Gesicht »pantheistische Erleuchtungen« abzuzeichnen.⁹ Zampanos breiter dunkler Rücken im Gegenlicht der strahlenden, sich im Meer spiegelnden Sonne, während er sich die Füße wäscht (sie wolle nun nicht mehr nach Hause, sagt sie, darauf Zampano: »Klar, bei mir bist du im Paradies!«). Das Meer ist in Fellinis Film ebenso sehr Medium ekstatischer Beseelung und Glückserwartung als auch Medium tiefster, hoffnungsloser Verzweiflung. Dass Zampano verzweifelt, offenbart im Übrigen, dass er bei aller Brutalität, Heuchelei, plumpen Kraftmeierei – wie alle dämonischen Wesen – nicht ganz und gar böse ist.

Wenn für Fellini Rimini nicht nur ein Ort des Schreckens, der Gewalt, der spöttischen Arroganz ist, hat das vor allem »mit der weiten Öffnung des Meeres« zu tun, wo »zarte Töne, unendliche Sanftheit« entstehen, sogar beim