
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.«⁸ 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

»winterlichen Meer mit den weißen Wellenkämmen und dem starken Wind«. ¹⁰ Noch der Erwachsene träumt, als Riese im Meer *ins Offene* zu schwimmen, ohne Angst zu ertrinken, die Füße streifen das Seegras. »Riminis Hafen« öffnet sich »auf ein grünes, drohendes, angeschwollenes Meer [...] wie eine bewegte Grassteppe, über der schwarze Wolken gegen das Festland zogen«. ¹¹ Der Akzent, den Fellinis Filme auf das *offene* Meer legen, legt nahe, dass das Mythische hier keineswegs christologisch beschränkt zu verstehen ist. Gewiss, die »Ungeheuer und Gespenster«, die dem Meer entsteigen, wie z.B. das monströse Meerestier, auf das die Feiern aus *La dolce vita* (1960) in der Schlussequenz am Strand stoßen, unterhalten paradigmatische Beziehungen zu den biblischen Mythen von verschlingenden Chaosdrachen, dem Leviathan oder dem »höllischen« Fisch, der Jonas verschlang – Mythen, welche das offene Meer in christlicher Sicht zum Ort der bösen Seelen, des Infernos machen, weshalb im verwirklichten Gottesreich »das Meer [...] nicht mehr« sein werde. ¹² Im Gegensatz zur christlichen Apokalypse offenbart sich in Fellinis Filmen das Meer in einer Ambivalenz, einer spannungsreichen Dialektik, wie sie für die antike Mythologie kennzeichnend ist. So kannten die Griechen durchaus eudaimonische Meereswesen: liebreizende Nymphen, Wassergöttinnen wie Kalypso oder Ino, die Odysseus in stürmischer See helfen, ihn verlocken und verwöhnen, ihm Vertrauen einflößen. ¹³ Sie stellen ein selbstvergessenes Glück in Aussicht, das durch die ungeheuren Elementargewalten des Meeres, die Gefahr und Nähe des Todes nicht geschmälert, eher noch gesteigert wird. Als ästhetische Inspirationsquelle, dunkel dionysisches Glücksversprechen spielt »das Meer« bei Fellini eine ähnliche mythopoetische Schlüsselrolle wie für Pasolini die (verklärte) friaulische Mutter-Landschaft: berauschte Gänge durch wogende Felder, Pappelalleen, die wie Gespenster aus dem Nebel ragen, verheißen eine geheimnisvolle, beseelte Wirklichkeit. ¹⁴

In *Otto e mezzo* (1963) erscheint am Meeresstrand eine ältliche wilde Frau mit üppigen weiblichen Formen: Saraghina, eine »Verkörperung ursprünglicher Geschlechtlichkeit, abschreckend und anziehend zugleich«. ¹⁵ Als Kind suchte sie Guido – Protagonist des Films, Alter Ego Fellinis – mit seinen Gefährten bei ihrer Bunkerruine am Strand heimlich auf, damit sie ihnen für ein paar Lira ihre obszönen, ekstatischen Tänze vorführe. In der entsprechenden Rückblende rennen Priester, für die Saraghina *das* Hassobjekt schlechthin ist, aufgeregt herbei, um Guido gewaltsam vom Strand wegzuschleppen – ohne nachhaltigen Erfolg, denn bei nächster Gelegenheit läuft er wieder hin. Diese vulgäre, medusenartige Gestalt, mit pechschwarzem, zerzaustem Haar, zerlumpten Kleidern ist eine filmische Allegorie der (heute entwerteten) göttlichen Erdmutter, wie der »breitbrüstigen Gaia«, deren »riesiger Schlund« alles Lebendige hervorbringt und verschlingt. Sie ist Poseidon, dem »Herrn der tellurischen Wasser« (Bachofen),

der als chthonischer Gott in der Unterwelt, unter den »Wurzeln der Erde und des unwirklichen Meeres« zu Hause ist, intim verbunden.¹⁶ Die innere Dialektik des Meeres führen Fellinis Filme auf der Spur des griechischen Mythos durch ein Netz von Bildern und Zeichen mit der inneren Dialektik der *Tellus Mater* zusammen, die in seinem Werk bisweilen allegorische Gestalt gewinnt. Nicht zuletzt in der Figur der Volpina aus *Amarcord* (1973), deren Bild zwar in Opposition zur Saraghina komponiert ist (sie ist jung, schlank, blond), aber dieselbe tellurische Bedeutung trägt. Mit stolzen Bewegungen taucht sie am sonnenüberfluteten Strand auf (die Kamera folgt ihr im Gegenlicht), wo sie lebt, ungezwungen uriniert, lüstern die Bauarbeiter anspricht (»È caldo, eh, voi non ce l'avete caldo?« | Es ist heiß, nicht wahr, ist euch nicht heiß?). Sozial geächtet wie Saraghina, beherrscht sie die erotischen Phantasien der jugendlichen Protagonisten des Films.¹⁷

Auch Fellinis kommerziell erfolgreichster Film, *La dolce vita* (1960), gibt in Schlüsselszenen dem Meer atmosphärischen Raum: In der Strand-Trattoria macht Marcello (Marcello Mastroianni) zur antiken Mittagsgeisterstunde einen ernsthaften Schreibversuch, lauer Wind, zahllose Sonnensplitter rinnen durch das Strohdach, als im Hintergrund die bildhübsche junge Paola (Valeria Cangottini) auftaucht und die Tische deckt. Eine rätselhafte Gestalt – nach C. G. Jung als Projektion des »weiblichen« Unbewussten der männlichen Psyche, seiner »Anima«, deutbar, die der Schreibende indes nicht als Inspirationsquelle zu nutzen versteht.¹⁸ In der Schlussequenz taucht Paola wieder auf, nachdem die taumelnden Teilnehmer der »Orgie« am Strand jenes monströse Meerestier gefunden haben. Hinter einer Flusseinmündung spricht Paolina auf Marcello ein, macht Zeichen, gestikuliert, doch im Lärm der Partygäste und des rauschenden Meeres kann er sie nicht verstehen. Die Bilder des Meeres stehen hier im Kontext von orgiastischer Feier, Verschwendung, Tragik und – wenn auch missglückter – poetischer Inspiration. Sie weisen auf das dionysische Meer, das Meer, dem Dionysos mit seinem Gefolge auf dem Schiffskarren, dem *carro navale* entsteigt und in Athen einzieht; das Meer, dem Dionysos als Kraftquelle und Aktionsraum tief verbunden bleibt.¹⁹

Der Zirkus

Dem mythischen Meer Fellinis entsteigen nicht nur Ungeheuer und Gespenster, Piratenschiffe und Schlachtkreuzer: »wie ein riesiges Schiff« am Horizont erscheint plötzlich der »Zirkus«; die invasive Faszination, die von ihm ausgeht, hat »etwas mit dem Meer zu tun«.²⁰ Eine Art ambulantes Kraftwerk der *Karne-*

valisierung des Lebens, reanimierte der Zirkus den dionysischen Zug, welcher ekstatisch die tragischen Spannungen des Lebens ausagierte, statt sie zu verdrängen. Daher ist die Zirkuswelt keineswegs Inbegriff von *fröhlicher* Grenzüberschreitung. Im Gegenteil schwelt in ihr »eine Atmosphäre von Schlachthaus. Dort ist Wahnsinn und Erfahrung des Schreckens [...] Blut in den Sägespänen.«²¹ Die Clowns sind archaische »Protestler [...] gegen die bestehende Ordnung«,²² verkörpern dasjenige im Menschen, »was in jedem von uns gegen die höhere Ordnung rebelliert«,²³ eine Gestalt des *Heterogenen*. Dessen »Epiphanie« ereignet sich, wenn die Zirkuswelt in die homogene Ordnung der Dinge, der »bürgerlichen Gesellschaft« einbricht.²⁴ Die Zirkusclowns in »ihrer totalen Irrationalität, ihrer Gewalttätigkeit, ihren extravaganten Launen«, machen das sichtbar, was die Bürger verdrängen: den »Schatten« des Menschen, wie Fellini in Termini der Jung'schen Psychoanalyse formuliert. »Um den Schatten zu töten, bedarf es der Sonne, die senkrecht auf den Kopf scheint. Dann verschwindet der Schatten. Eben: der völlig angestrahlte Mensch hat seine karikaturhaften, grotesken difformen Aspekte zum Verschwinden gebracht.«²⁵ Nur die Konstruktion eines reinen Vernunftmenschen wäre, wie das symbolbeladene Gleichnis der Sonne zeigt, ohne Schatten, ohne Clowns.

Als »negative« Epiphanie, die plötzlich das *Andere* Gottes, der Macht, der Autorität, der Vernunft, der Ordnung vor Augen, in alle Sinne führt, hat die Zirkuswelt in Fellini schon früh »augenblicks [...] eine traumatisierende totale Zugehörigkeit zu diesem Lärm, dieser Musik, diesen ungeheuerlichen Erscheinungen, diesen Todesgefahren« hervorgerufen, zu einer Art von »Spektakel, die auf Erstaunen, auf Phantasie, Spott und Unsinn und dem Fehlen kalter intellektueller Deutung beruht.«²⁶ Diese existenzielle Affinität drückte all seinen Filmen ihren Stempel auf. In der Zirkusarena bedarf es, um das transgressive Wesen des Clowns hervortreten zu lassen, des kanonisierten Duells zwischen »weißem Clown« (dem Pierrot) und dem »August«, worin sich nach Fellini »der Kampf zwischen dem stolzen Kult der Vernunft« und »der Freiheit des Triebes« darstellt.²⁷ Sich mit dem August identifizierend, kann sich das Kind »vorstellen, daß es alles Verbotene tut«, ohne dafür »verurteilt«, vielmehr mit Beifall belohnt zu werden.²⁸

Der Film *La strada*, Fellinis erster Welterfolg, wandelt jenes Verhältnis zwischen Pierrot und August eigentümlich ab und streut Elemente von Verkehrung ein. Zampano, den die zirkensische Inszenierung, sein Realitäts- und Geschäftssinn eigentlich der Rolle des Pierrots annähern, ist alles andere als ein *weißer* Clown, kein Bourgeois, sondern eher ein verlumpter, triebhafter Clochard, hat also Züge, die man der Zeichensphäre des August zuschrieb. In Zampano verdichten sich alle Brutalität, aller Schrecken, alle rebellische

Energie, die der Zirkuswelt eigen sind. Und auch deren Wahnsinn, dem erst Gelsomina verfällt, nachdem Zampano Matto, den spöttischen Artisten (Richard Basehart), getötet hat, dann am Ende auch Zampano selbst, in seinem Wahn, keine Anderen zu brauchen. Gelsomina gehört zwar zu den »Augusten«²⁹ und spielt oft den »dummen August«, ihr Gesicht ist aber *ungeschminkt weiß*, und sie verkörpert – wie dann sogar die kindliche Hure Cabiria im Film *Le notti di Cabiria* (1957) – nicht den entfesselten Trieb, sondern die »Sehnsucht nach Unschuld« – »ein kleines Wesen [...], das Liebe schenken will, das für die Liebe lebt«.³⁰ Gelsomina steht sowohl in der Reihe der verspielten, Unsinn treibenden Clowns (dessen »reine« Gestalt im Film der neckische Artist Matto verkörpert) als auch in der Reihe der »unschuldigen« weiblichen Anima-Gestalten,³¹ wie sie Fellinis Filmwerk etwa in der Figur der Paola (*La dolce vita*) oder der Claudia (*Otto e mezzo*) durchziehen. Sie bildet eine besondere Verschränkung dieser paradigmatischen Ketten.

Giulietta Masina hat Spekulationen, die das Verhältnis von Zampano und Gelsomina auf ihre Ehe mit Fellini bezogen, ebenso wie »jede Identifizierung mit der Figur des kindlichen Opfers«, entschieden zurückgewiesen.³² Ihre Deutung mag prima vista verblüffen: »Gelsomina ist Federico. Er hat das Haus nahe dem Meer verlassen und ist in den Campingwagen gestiegen; er hat die Kunst des Clowns erlernt und sich als Vermittler einer »Realität der Seele« ins Spiel gebracht«.³³ Gelsomina ist das Bild des Unbewussten eines Subjekts, dessen Ich-Bewusstsein sich mit der *persona*, das heißt der Rollenmaske eines »starken« Mannes identifiziert. Fellini gelang es (im Unterschied zu Zampano) mit der filmischen Entäußerung jenes Seelenbildes, mit Jung gesprochen, »sich seines unsichtbaren Beziehungssystems zum Unbewußten, nämlich der Anima, bewußt« zu werden.³⁴

Mit der Atmosphäre der Zirkuswelt sind alle Filme Fellinis durchtränkt – sie bildet eine Brücke von *La strada* (1954) bis hin zu *Il casanova* (1976). Dieser Film bietet gleich zu Beginn ein Maximum an zirkensischem Spektakel auf: Karneval im nächtlichen Venedig, Menschenmassen mit bizarren Masken am Canale Grande, buntes Feuerwerk und flackernde Laternen, Glockengeläut, Trommelwirbel, Trompeten, Fanfarenstöße. In der Menge unter der Maske des Pierrots versteckt: Casanova (Donald Sutherland). Der folgende Reigen erotischer Erlebnisse zeigt ihn allerdings weniger als souveränen Verführer, das heißt als *weißen* Clown – weiß ist nur seine seidene »Funktionskleidung«; vielmehr als sexuellen »Arbeiter« im Dienst höfischer Damen. Die Kopulationsszenen ähneln *Zirkusnummern* zwischen Akrobatik und Ballett. Die Komik dieses Casanova liegt gerade im Kontrast zwischen aristokratischem Gebaren, Selbstverständnis und der tatsächlichen Rolle als dienstbarer August, die er an den Höfen der

Vornehmen spielt. In einer späteren Sequenz stößt er in London inmitten eines lärmenden Jahrmarkts auf »la grande mouna«, die Nachbildung eines weiblichen Riesenwals. Ein Marktschreier animiert die Passanten, in sein weit offenes Maul zu steigen. Im Innern des Wals herrscht ein zirkensisches Treiben, trancehafte Musik ertönt, ein weißer Pierrot, Flötenspieler tauchen auf, eine Laterna Magica entwirft verstörende Bilder.

Als Marcello, der getriebene Journalist aus *La dolce vita*, in Rom überraschend Besuch von seinem Vater, einem Handelsvertreter aus der Provinz, bekommt, suchen sie auf dessen Wunsch einen altmodischen Nachtclub auf. Im Animationsprogramm tritt eine dilettantische Zirkustruppe auf: Ein Clown-Dompteur lässt als Wildkatzen »verkleidete« Frauen Kunststücke machen. Diese – durchaus sexistische – Szene variiert der Film *Otto e mezzo* (1963). Guido (Marcello Mastroianni) entflieht einer peinlichen Eifersuchtsszene mit seiner Frau Luisa (Anouk Aimée) und deren Freundin in einen halluzinativen Tagtraum, der all »seine Frauen« in einer altertümlichen Wohnküche versammelt, wo sie ihn ganz wie ein Kind entkleiden, baden, abtrocknen, lieblosen.³⁵ Als aber (wegen der von Guido verfügten »Altersgrenze« für Frauen, die sich dort aufhalten dürfen) eine Revolte ausbricht, geht Guido wie ein Zirkus-Dompteur mit einer langen Peitsche dazwischen und bringt, untermalt von Wagners *Walkürenritt*, die Widerspenstigen seines »Harems« zur Reason. Diese Harems-Traum-Sequenz ist jedoch nicht als Ausdruck einer »sadistischen« Triebanlage des Protagonisten (oder gar Fellinis) zu deuten. Wie die dem Kindheitsmythos der Zirkuswelt entlehnte Szene andeutet, ist diese »Bändigung« die spöttische Regung, infantile Rebellion eines Wesens, das in tiefe Abhängigkeit von »mütterlichen« Frauen verstrickt ist, eine Abhängigkeit, die es auf Augenblicke humoristisch verkehrt. Der Film endet damit, dass sich das gesamte Film-Set (man dreht gerade an einem gigantischen Turm mit Raumschiff) in die Zirkuswelt auflöst: alle Figuren steigen auf eine Art Laufsteg herab und reihen sich (zuletzt auch Guido und Luisa) in den Reigen musizierender Clowns ein, den ein Kind anführt. Nachdem sich in *Le notti di Cabiria* (1957) der vermeintliche »Bräutigam« von Cabiria (Giulietta Masina) als gerissener Betrüger entpuppte, wälzt sich Cabiria verrückt vor Verzweiflung in der Erde und fleht ihn an, sie zu töten. Bald darauf irrt sie apathisch durch den Wald und stößt schließlich auf einen clownesken Spielmannszug: der nimmt sie freudig auf. Da überwindet sie ihr Todesverlangen und unter ihre Tränen mischt sich ein Lächeln, eine »Seligkeit im Unglück« (Hegel).

Die Zirkuswelt in Fellinis filmischem Kosmos ist nicht auf eine »privatmythologische« Obsession zu reduzieren. Sie hat – ganz ähnlich wie für Goethe der römische Karneval, Vorlage für den Maskenaufzug in *Faust II*³⁶ – anthropologisches Gewicht, ist »ein faszinierendes menschliches Mikrouniversum«,

ein in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verschwindendes »Kapitel der Zivilisationsgeschichte«. ³⁷ Darin spielt der Clown die Rolle eines Philosophen, der so tut, als wäre er keiner, indem er die Dinge erdet, die prahlerischen Masken der *persona* zerbricht, die hochtrabenden Abstraktionen zerplatzen lässt. Sein intelligibles Pendant wäre eine lebendige »Dialektik«, die Hegel ähnlich wie Fellini die Clowns beschrieb: ein »methodisch ausgebildeter|l|Widerspruchsgeist, der jedem Menschen innewohnt«. ³⁸

Fellini betrachtete die Filmarbeit keineswegs als Realisierung autonomer Zwecke des Regisseurs, also als »entelechiales« Geschehen. Sie ist ihm wesensmäßig *kollektive Tätigkeit*, wobei der Regisseur vor allem als Dirigent der Orchestrierung vielfältiger Experten (wie Kameramann, Drehbuchautor, Cutter, Komponist, Kostümbildner usw.) agiert. So hat etwa Fellinis langjähriger Komponist Nino Rota einen substanziellen Anteil an der filmästhetischen Originalität der »Fellini-Filme«, die man schon an den ersten Takten als solche erkennt. Das kommunikative Wirken in einem kreativen, lärmenden, turbulenten Chaos-Geschehen ist für Fellini der Kern seiner Arbeit: »Ich kann nur allein sein, wenn ich unter Menschen bin. Gut nachdenken kann ich nur, wenn ich eilig, völlig durcheinander, von lauter Schwierigkeiten bedrängt, Fragen zu regeln, Probleme zu lösen, wilde Bestien zu zähmen gezwungen bin. Das erwärmt mich und bringt mich in Stimmung«, sodass »ich nichts tun kann, wenn nicht um mich her ein gehöriges Maß an Trubel herrscht«. ³⁹ Man sieht, die zirkensische Turbulenz, das heitere Chaos, die frivolen Schauer sind nicht nur wesentlich *Thema*, auch wesentliche *Produktivkraft* von Fellinis Filmen, was die Auflösung des Filmgeschehens in die Zirkuswelt am Ende von *Otto e mezzo* reflektiert.

Die Reise zu den Müttern

Unmittelbarer Anlass der Eifersuchtsszene aus dem Film *Otto e mezzo*, der Guido in seinen grandiosen Harems-Traum entflieht, ist das unerwartete Erscheinen von Carla (Sandra Milo), Guidos molliger Geliebten. Guido, Luisa und deren Freundin Rossella beobachten auf der Terrasse des Grand Hotel *La ponte*, wie eine von einem Schimmel mit weißem Federschmuck gezogene Kutsche vorfährt, dem die mit weißer Pelzmütze und Pelzbesatz, Blumengebinde und schwarzer Gaze grotesk herausgeputzte Carla entsteigt. Guidos »Bindung an das friedliche Dickerchen [...] beruht auf einem dumpfen physischen Wohlbehagen; es ist für ihn, als sauge er an der nährenden Brust einer törichten Amme, um dann satt und selig einzuschlafen«. ⁴⁰ Um den Vorwürfen, die umgehend auf ihn einprasseln (»Mann der Schwäche, ohne innere Klarheit«) zu entkommen, setzt Guido

die Sonnenbrille auf, lässt sich im Stuhl zurücksinken und versinkt lächelnd in einen Traum, dessen Bilder zunächst fließend an die Bild-Sequenzen des ›Realen‹ anschließen. Carla beginnt im Café zu singen, erhebt sich, und Luisa geht ihr freudig entgegen, bewundert ihre Eleganz, macht Komplimente, man tauscht Zärtlichkeiten.

Medium Close-up der lächelnden Luisa, dann Schnitt, und Luisa erscheint als Hauswirtschafterin in einer altertümlichen Wohnküche: dem ›Harem‹ von Guido, der als ein grotesker Weihnachtsmann mit Cowboyhut zur Tür hereinkommt, mit Geschenken beladen für seine vielen Frauen, die ihn sehnlichst erwarten. Sie haben ihm als Präsent eine exotische schwarze Schönheit besorgt. Die Frauen, einschließlich »la piccola negra« und der wilden Saraghina, der wir bereits am Meer begegneten, bilden ein von Luisa dirigiertes *Kollektiv ›oraler‹ Muttergestalten*, die Guido entkleiden, baden (in einem Bottich der Kinderzeit), abtrocknen, herzen und lieblosen. In diesem ›oralen Kollektiv‹ sind die angstauslösenden Schwestern der ›oralen Mutter: die ›ödipale‹, den Vater ersetzende Mutter (Luisa) und die ›hetärische‹, triebhafte Mutter (Saraghina) zwar noch sichtbar enthalten, indes von einer erträumten weiblichen Gemeinschaft absorbiert, deren subalterne Organe sie nunmehr sind. Das Traum-Ich inszeniert sich als *narzisstisches Lust-Ich* im Schoße einer Fülle ›oraler‹ Muttergestalten. Daraus bricht es nur für Augenblicke aus, in einer infantil-clownesken Rebellion, die – wie in der erwähnten Dompteurs-Szene – seine Abhängigkeit spöttisch, humoristisch verkehrt und kurzzeitig sadistische Regungen freisetzt.⁴¹ Das erscheint als Ausnahmezustand einer Lust, deren Schwerpunkt in einer regressiven Wunscherfüllung durch zärtliche, fürsorgliche Mutterfiguren liegt, die empfindsam, aber auch resolut, bisweilen streng sind.

Doch sind die Mütter nicht alle und nicht immer, wie Guido es sich wünscht. In *Otto e mezzo* fällt er nach einem erotischen Intermezzo mit Carla in einen Schlaf, der einen Albtraum hervorbringt: Ganz in schwarz gehüllt, mit Hut, Gaze und einem weißen Taschentuch, erscheint Guidos Mutter in einem großen weißen Friedhof. Sie gebärdet sich als Märtyrerin, macht peinigende, schmerzliche Gesten und Vorwürfe: »Wie viele Tränen hab' ich geweint, mein Sohn!« Zum Abschied schließt sie ihren Sohn in die Arme (»ich hab' getan, was ich konnte«) und küsst ihn erst mütterlich, aber plötzlich auf schockierend leidenschaftliche Weise. Da verwandelt sich das Wesen mit schwarzem Hut, schwarzer Gaze, Lederhandschuhen unversehens in Luisa, Guidos Frau. Die ›ödipale‹, strafende Muttergestalt, die im Auftrag eines unsichtbaren Vaters agiert (der auch in der Traumsequenz flüchtig auftaucht), scheint in der begehrten, aber auch gefürchteten Ehefrau enthalten, die in der späteren Haremstraum-Sequenz wunschgerecht zum Haupt der ›oralen Mütter‹ verklärt wird. Beide Muttergestalten sind Gegenfiguren der

Saraghina, die, wie erwähnt, ein üppiges Bild entfesselter weiblicher Sexualität verkörpert, das faszinierende Schreckbild der »uterinen« Mutter, wie es später etwa in Gestalt der riminesischen Apothekergattin in *Roma* (1971) erscheint, die es »schlimmer als Messalina« trieb, oder der Volpina, der lüsternen Strand-schönheit aus *Amarcord* (1973). Dies ist in Fellinis Filmen *via negationis* mit dem Katholizismus verknüpft, den er als Kind im romagnolischen Hinterland als eine »schreckliche, wundergläubige und apokalyptische Religiosität« erfuhr.¹² Als *der* Angstkern dieser Religiosität erkannt, gewinnt weibliche Triebstärke eine politische Bedeutung in Fellinis Filmen, die sich bisweilen symbolisch oder allegorisch verdichtet.

Man sieht: Guido ist nicht weniger als Marcello aus *La dolce vita* »eine Art kleiner Faust, der zu den Müttern hinabsteigen möchte«.¹³ Ein waghalsiges Unternehmen, denn: »Wer zu den Müttern sich gewagt, / Hat weiter nichts zu überstehen«.¹⁴ Was wie eine einzige Ausschweifung aussieht, folgt einem komplizierten Plan, enthält »nicht die geringste Abschweifung«.¹⁵ So bringt Marcellos Begegnung mit der steinreichen Nymphomanin Maddalena (Anouk Aimée) eine weitere Station jener Reise ins Spiel. Maddalena ist für Marcello eine Freundin, der er sich schwesterlich verbunden fühlt. Später wird er sie sogar anrufen, als er nicht weiß, wohin er mit Sylvia, der amerikanischen Diva, gehen soll (ob er zu ihr kommen und »eine andere Person« mitbringen könne). Maddalena fährt ihn in ihrem Cadillac durchs nächtliche Rom. Sie kommen an Prostituierten vorbei. Eine von ihnen, bereits älter, gabeln sie auf, lassen sie einsteigen und begleiten sie nach Hause in eine jener trostlosen Vorstädte, die man auch aus Filmen Antonionis, Pasolinis oder Orson Welles' *Der Prozeß* (1962) kennt: apokalyptische, schlammige Mondlandschaften mit kalt funktionalistischen Neubauten. Die beiden *décadents* kommen mit hinein und »lieben« sich (auf Initiative Maddalenas) im Bett der alten Hure.

Seinem Wunschideal am nächsten kommt Marcello, als er der amerikanischen Diva Sylvia (Anita Ekberg) begegnet. Nachdem er sie erfolgreich vom Schwarm der Paparazzi isoliert hat, folgt er der physisch starken Schauspielerin, die in einem Priesterkostüm (!) auf die Kuppel des Petersdoms steigt, sich dort lachend über die Brüstung lehnt, wobei sie den Priesterhut verliert und ihre wallende blonde Haarpracht sehen lässt (zugleich nimmt sie Marcello, wohl um ihn zu küssen, die Sonnenbrille ab). Bald darauf tanzen die beiden eng umschlungen zu den Klängen von *Arrivederci Roma* in den Caracalla-Thermen. Wie im Liebesrausch spricht Marcello tanzend auf sie ein: »Non lo sai, ma tu sei tutto, sei la prima donna [...] sei la madre, la sorella, l'amante, l'amica, l'angelo, il diavolo, la terra, la casa, ecco la cosa sei: la casa« [Du weißt es nicht, aber du bist alles, bist die erste Frau [...] du bist die Mutter, die Schwester, die Geliebte, die Freundin, der Engel,

der Teufel, die Erde, das Heim, ja das bist du: das Heiml. Hier spricht, allem Pathos zum Trotz, nicht der gerissene Verführer, auch nicht einfach der Mann, dessen »Instinkte aufs Äußerste« erregt wären⁴⁶ – Marcello ist eher schwach, lässt sich später von seinem amerikanischen Rivalen Robert (Lex Barker) widerstandslos zusammenschlagen, verführt weniger, als dass er sich verführen lässt. Hier spricht der Bewunderer einer tellurischen Gottheit, welche wie die Muttergöttinnen der orientalischen Antike *zugleich* Mutter, Schwester, Geliebte ist, welche also die diversen ödipalen Muttergestalten unter Schirmherrschaft der »oralen Mutter« vereint. Wie kaum eine andere verdeutlicht diese Sequenz die wunschproduzierende, triebsteuernde Macht der Bilder. Marcello erobert seine Diva nicht; in den Thermen avanciert sie bald zum Gemeinschaftsidol einer zunehmend ekstatisch tanzenden Menge. Nicht zufällig taucht Anita Ekberg später im Film *I clowns* (1970) am Tigergehege eines Zirkus auf (»Voglio comprare una pantera! Mi piace tanto« Ich will eine große Raubkatze kaufen! Sie gefallen mir so sehr!). Lachend und ausgelassen neckt sie die fauchenden, angriffslustigen Raubkatzen. Fellinis Film-Kosmos holt die historischen und strukturalen Wurzeln von Zirkus und Karneval in lebendige Gegenwart zurück: ekstatische Kulte einer erdmütterlichen Gottheit, verbunden mit der Utopie, für Augenblicke ein Goldenes Zeitalter zu reanimieren.⁴⁷

Auf der Suche nach atmosphärischen Räumen, Kräften, Söhnen und Töchtern der Tellus Mater sind in der phantastischen Antike von *Satyricon* (1969) die Protagonisten Encolpius (Martin Potter) und Aesclytos (Hiram Keller). So durchstreifen sie die berühmte *Suburra* Roms, ein Labyrinth aus Gängen, Treppen, Kammern, die mit obszönen Frauen und Lustsklaven bevölkert sind; Encolpius wird (nach dem Tod eines ominösen Orakel-Hermaphroditen) ins »Labyrinth des Minotauros« geworfen, zu einem Schaukampf mit einem Gladiator mit Stierkopfmütze gezwungen, schließlich unter dem Gejohle des Publikums zu einem Sexualakt mit »Ariadne« angefeuert. Als der misslingt, machen sich die beiden Helden auf, um Encolpius' Impotenz zu heilen. Was die verführerischsten Frauen nicht schaffen, gelingt erst der fetten Zauberin Oenothea, mit ihrem feuerroten Haar eine »Variante der Magna Mater«,⁴⁸ in ihrer Lehmhütte (»Oh, Mutter der Fruchtbarkeit, sieh mich in meinem Elend!«, fleht Encolpius sie an). Umschlungen von ihrem braunglänzenden, üppigen Körper, den Kopf versunken in ihren riesigen Brüsten, findet er Heilung im Glanz eines Feuers, das dem »inneren, feurigen Wesens der Gaia« entspringt.⁴⁹

Einen weiteren Schritt in die Tiefe des mythischen, unbewussten Reichs der Mütter unternimmt der Film *Il casanova* (1976). Wie beschrieben, gehört Fellinis Casanova, dem gängigen Klischeebild des aristokratischen Verführers zuwiderlaufend, zur Familie der Clowns. Und zwar nicht der *weißen* Clowns,

wie es den Anschein hat, sondern der dienstbaren Auguste: Er erfüllt die Bedürfnisse der Hofdamen, ob sexuelle oder mystische, manche heilt er sogar von Nervenleiden. Die Eingangssequenz: das tumultöse Treiben im nächtlichen Karneval von Venedig, gipfelt in einem Massenritual, in dessen Zentrum ein riesiger schwarzer Frauenkopf steht, aus dem weiße Augäpfel bedrohlich stieren. Man ruft ihn rituell als *la Venezia, la Venusia, la luna, Große Hure*, allmächtige Herrin an – offenbar das Nachbild einer altorientalischen Gottheit, die unter Trompetenstößen und Feuerwerk mit Seilen aus dem Wasser gehievt wird. Die Beschwörung einer phönizischen Astarte, einer Ishtar der Babylonier, welche die Charaktere von Mutter, Geliebter, Schwester vereinigen, auch als finstere Mondgöttinnen verehrt werden, da sie, wie schon Roscher betont, »neben der freudigen, in Überfülle zeugenden Seite auch eine finstere *vernichtende*« Seite besitzen.⁵⁰ Sie fügt sich nahtlos der ›orientalischen‹ Physiognomie der Stadt ein. Allerdings fällt das heidnische Idol einer antiken Tellus Mater, als Gerüststangen brechen, wieder in das schwarze Wasser des Kanals zurück. Raunen, Aufregung in der Menge (»ein böses Zeichen«).

Bei einer festlichen Tischgesellschaft am Hof des buckligen Du Bois in Parma erklärt Casanova: »Um die Frauen zu verstehen, um sie zu lieben, muss man unter ihrer Herrschaft leiden.« Zum gewohnten Leiden unter den Launen der Hofdamen kommt ein ungewohntes, als sich Casanova in Forlì ein einziges Mal verliebt – in eine geheimnisvolle Henriette (Tina Aumont) –, ihm diese »einzige Liebe«, da unter dem besitzergreifenden Schutz des Hochadels stehend, jedoch gewaltsam entzogen wird.⁵¹

Später in London erfährt Casanova ein noch heftigeres Leiden, eine Existenz-Krise, als ihn Frauen als impotent verspotten, demütigen, womit sich für ihn jenes Omen der »finsternen Göttin« (Roscher) erfüllt. Theatralisch versucht er, ein Sonett von Tasso auf den Lippen, sich in der Themse zu ertränken. Der Fluss tritt ihm verfremdet als verschlingender Sog, voll wirbelnder und saugender Strudel entgegen, ein Malstrom – patriarchalisches Schreckbild des Weiblichen. Da erblickt er am anderen Ufer eine Riesin. Der Anblick fasziniert ihn so sehr, dass er den Stein, der ihn in die Tiefe ziehen soll, wegwirft. Doch die Gestalt mit ihren zwerghaften Begleitern verschwindet im Nebel. Auf der Suche nach ihr kommt er an einen lärmenden Jahrmarkt, wo man, wie erwähnt, »*la grande mouna*«, die Nachbildung eines weiblichen Riesenwals, anpreist. Seinem aufgerissenen Maul entspringen, so der Marktschreier, die Menschen aller Rassen; der Bauch sei noch warm, alle könnten hineingehen. Das erinnert daran, dass einer Astarte »die Fische heilig« sind, sie selbst zuweilen »fischartig abgebildet« wird.⁵² Das zirkensische Treiben im Innern ergänzt eine *Laterna Magica*, die monströse, diabolische, misogynen Bilder des Weiblichen an die Wand wirft.

Es ist ein mythologischer Erkundungsgang in den Schoß der Erdmutter. Bald darauf entdeckt Casanova auch die gesuchte Riesin: Angelina, Schauobjekt auf dem Jahrmarkt, von zwei kleinen Adjutanten in roten Rokoko-Kostümen als »stärkste Frau der Welt« angepriesen. Die Riesin »aus den Bergen«, an einen Zirkus verkauft, ringt die kräftigsten Männer nieder, misst sich mit Casanova im Armdrücken. Trotz Bestechungsversuch gewinnt sie. Die Riesin ist eine Titanin, als deren Ahnin wiederum Kybele, Gaia-Tochter aus dem phrygischen Ida-Gebirge, in Betracht kommt.⁵³ Damit endet eigentlich Casanovas »Reise durch die Leiber der Frauen«, wie es ein befreundeter Trinker ausdrückt. Das Ende der Reise wird besiegelt, indem man das Bild des aristokratischen Verführers öffentlich demontiert;⁵⁴ und Casanova, nachdem er zufällig seiner natürlichen Mutter, einer Greisin, in der Dresdener Oper begegnete (»Du bist und bleibst ein Schwindler!«),⁵⁵ schließlich am Württembergischen Hof Rosalda, einem mechanischen Kunstwerk von Frau, verfällt.

Der Regen

Es regnet nie zufällig in Fellinis Filmen; will sagen: wenn es regnet, weist das über die jeweilige situative Stimmung hinaus. Schon der Film *I vitelloni* (1953) beginnt mit einer Sequenz, welche die müßigen Titelhelden bei einer Veranstaltung vor dem Kursaal ihrer Kleinstadt zeigt: zum Saisonabschluss will man in einer feierlichen Zeremonie die *Miss Sirene* küren, mit Sandra, Moraldos Schwester, auf dem Siegespodest. Da setzt ein Wolkenbruch ein, Starkregen und Wind bringen das Fest vor dem Kursaal durcheinander, Sonnenschirme, Stühle, Tische stürzen um, fliegen durch die Luft, Redner werden aus dem Konzept gebracht, die Menschen rennen aufgeregt umeinander, die Gesellschaft nimmt chaotische, turbulente Züge an. Gleichwohl entsteht trotz der Unbilden eine heitere Atmosphäre. Der Regen löst ein fröhliches Chaos aus, das verdeckte Beziehungen zum mythischen Zauber der Erdmutter unterhält. Denn »Chaos« geht auf gr. *cháskein* (gähnen) zurück, und gr. *cháos* bezeichnet die klaffende Öffnung der Unterwelt, den Schlund der Erdmutter. Diese verschlingt aber nicht, wenn es bei Fellini regnet: Sie gähnt lächelnd, wenn offizielle Ordnungen, zeremonielle Prozeduren der Menschen sich auflösen in Turbulenz und wildem Durcheinander.

Ähnliches geschieht in *La dolce vita* (1960): Hier stört ein plötzlicher Platzregen den massenmedialen Großevent um die beiden Kinder, denen angeblich die Hl. Jungfrau Maria erschienen ist. Massen sind in der Hoffnung auf Wunderheilung mit ihren Kranken und Krüppeln herbeigepilgert, Massen von Journalisten,

Kameraleuten, Reportern scharen sich um die beiden Kinder. Diesen macht es einen Heidenspaß, das vom Regen ausgelöste Chaos noch zu steigern, indem sie kreuz und quer, mit der erregten Menge im Schlepptau, hinter angeblichen »Erscheinungen« herrennen (»ecco la madonna!«), sodass im Gewoge der Massen wirbelnde Strudel entstehen. Der Regen führt zu elektrischen Kurzschlüssen, lässt grelle, monströse Scheinwerfer der Filmreporter explodieren, Gerüste mit montierten Kameras stürzen ein. Eine Massenpanik entsteht. Im Durcheinander orientierungslos rennender Menschen mit Schirmen, hupenden Autos verlieren sich Marcello und Emma, seine Verlobte, aus den Augen. Viele landen im Schlamm, ein kranker Junge wird versehentlich überfahren.

In *Roma* (1971) fährt ein Autokonvoi von Filmleuten mit einem Kranwagen, auf den unter Schutzplanen eine große Kamera montiert ist, durch einen sintflutartigen Regen auf der Autobahn Richtung Stadtzentrum Rom. Die Wasserfluten lösen buchstäblich ein *Chaos* aus: hupende Autos, Prostituierte am Straßenrand, die Rauchschwaden ihrer wärmenden Feuerchen, ein weißes Pferd zwischen Autoschlangen, Unfälle, Feuer, ein umgestürzter Lastwagen, Sirenengeheul, 68er-Demonstranten, Fußballfans in brüllender Ekstase, umherrennende Sanitäter. Am Paradigma des Regens wird offenbar, dass die zirkensische Atmosphäre, die Fellinis Filme auszeichnet, mit ihrer wilden Turbulenz, ihrer hypnotischen, trancehaft verführerischen Musik, der eigenartigen Mischung aus Ausgelassenheit und Melancholie, Frivolität und Wehmut, mit ihrer kreativen Chaotik auf die Spur tellurischer Mythen zurückführt, mit ihnen syntagmatisch verknüpft ist, Mythen, die, wenn sie auch Augenblicke des Schreckens freisetzen, vor allem bezaubern. Der Kybele-Kult, ein orgiastischer Taumel mit lärmenden, tanzenden Korybanten und Kureten, findet mit seinem »dionysischen Wesen«⁵⁶ in Fellinis Filmen ein fernes Echo.

Rom

Die Regenfluten, die das Filmteam auf seiner Fahrt ins Zentrum Roms entgegenströmen und ein heilloses Durcheinander erzeugen, bedeuten im Prisma von Fellinis mythopoetischem Kosmos zugleich Tränen der Rührung, der Freude, mit denen die Große Mutter, die Tellus Mater ihren »zurückkehrenden Sohn« begrüßt. Denn die mythische Erdmutter ist mit Rom unlösbar verbunden. Der Film *Roma* (1971) enthält eine Sequenz, die die Ankunft eines jungen Mannes aus der Provinz an der Stazione Termini in Rom zeigt, ein Plakat mit der Jahreszahl 1939 taucht auf, offenbar eine Reminiszenz Fellinis, der mit 19 Jahren nach Rom zog. Bereits am Bahnhof taucht er »in das Gewühl der Hauptstadt

ein, die ihn sofort wie eine große gefräßige, beschützende und bedrohliche Mutter (oder Stiefmutter) verschlingt.⁵⁷ Die tellurische Metaphorik hat durchaus eine lebensgeschichtliche Basis: »Rom ist die Stadt der Mutter [Fellinis]; die Sehnsucht danach wurde dem Knaben schon im Mutterschoß vermittelt, und so erlebt Fellini die Übersiedlung in die Hauptstadt eher als eine Rückkehr denn als eine Trennung«, als Reise »von der wirklichen Mutter zur Großen Mittelmeermutter«.⁵⁸

Solch mythopoetische Rom-Imagination ist ein ungemein provokantes, ketzerisches Gegenbild zum Rom der schulgelehrten, klassischen Überlieferung, das heißt zum Herzen des *Imperium Romanum*. Damit ist nicht allein das Herrschaftsgebiet des antiken Roms mit seinem hierarchischen, militanten Staatswesen gemeint. Das *imperium* bedeutet zugleich die Entscheidungsgewalt über Leben und Tod – Kern der traditionellen, patriarchalischen Macht –, das, symbolisiert durch die *fascēs* (Rutenbündel mit Beil) ihrer Likatoren, den jeweiligen Konsuln, den Imperatoren und später den Kaisern zukam. Die »väterliche Gewalt über Leben und Tod« durchzog auch im Frieden die ganze Gesellschaft und galt ebenso sehr für den römischen *pater familias*, dem alle Familienmitglieder ausgeliefert waren.⁵⁹ Vor dieser Gewalt, verkörpert nicht zuletzt in seinem jähzornigen trunksüchtigen Vater, einem faschistischen Kleinbürger, musste Pasolini mit 27 Jahren aus der geliebten friaulischen Heimat fliehen – mit seiner Mutter nach Rom.⁶⁰

Fellinis Filme wagen einen »Tigersprung ins Vergangene« (Benjamin), das die klassische und bürgerliche Überlieferung verschüttet hatte – in eine vorpatriarchalische Antike, die »aus Kleinasien« nach Italien eingewandert war und etwa in der etruskischen Kultur mit ihren ausgeprägt »orientalischen Zügen« Gestalt gewann.⁶¹ Weil die Frauen eine »partnerschaftliche Rolle [...] in der etruskischen Gesellschaft« innehatten, ein relativ »freies Leben« führten, galten die Etrusker römischen Historikern als verdorben, sittenlos.⁶² Zu Beginn des zweiten Teils von *Roma* fährt eine Gruppe aus Bauarbeitern, Ingenieuren, Filmleuten, Touristen hinunter in den Untergrund der Stadt, wo unterirdische Flüsse, Totenstädte mit Skeletten oder Höhlen mit etruskischen Wandmalereien auf sie warten. Industrielle Arbeitskolonnen mit maschinellen Riesen-Fräsen erscheinen als Wiedergänger der Daktylen, der unterirdischen Arbeiter der Kybele, deren orgiastischer Kult (als Kult der *Magna Mater Deum Idea*) sich in der Subkultur des antiken Rom verbreitete. Die Fahrt ins Baugelände der Metropolitana ist eine moderne, häretische Allegorie der Erkundung des tiefen Schlunds, des warmen Bauchs der – römischen – Erdmuttergöttin.

Zampano und der fremde Vater

Marcello fährt in *La dolce vita* (1960) wie gewohnt die Via Veneto entlang, da rufen ihm Kollegen zu, sein Vater warte auf ihn. Später sagt Marcello zu Paparazzo (Walter Santesso), schon als Kind habe er seinen Vater »kaum gesehen«, er »kenne ihn fast gar nicht«. Eine deutlich autobiographische Referenz, denn Fellinis Vater, Urbano, Bauernsohn aus dem romagnolischen Hinterland, war wegen seiner »Tätigkeit als Handelsvertreter« nur sehr selten zu Hause, »ständig unterwegs«. ⁶³ Der Vater hatte »die Kontrolle über die Familiendisziplin seiner Frau überlassen. Sie ist es, die Federicos [...] Streiche mit moralischer Strenge verurteilt«, die »zur ständigen Quelle von Gewissensbissen« wurde. ⁶⁴ Gleichwohl oder womöglich gerade deshalb blieb der Vater – »extrovertiert, witzig und gesellig«, so »abwesend und nachsichtig«, wie die Mutter »präsent und streng« war – Fellini in angenehmer Erinnerung. ⁶⁵ In der Eltern-Traum-Sequenz aus *Otto e mezzo* tritt auch der Vater kurz auf, beklagt sich, das Grab sei zu klein; der Sohn will ihn dabehalten (»Hör doch Papa, geh nicht weg!«), doch der Vater wendet sich ab, anderen Männern zu, um Auskünfte über den Sohn einzuholen. Er bleibt ihm fremd. Im altmodischen Nachtclub, wohin Marcello seinen Vater in *La dolce vita* führt, spielt dieser Frauen gegenüber den Weltmann. Die Situation ist Marcello peinlich. Als ein alter, trauriger Clown mit Trompete auftritt, blickt Marcello betreten zu Boden: Er sieht ein Bild seines Vaters. Der erscheint bei Fellini – ganz im Gegensatz zu Pasolini ⁶⁶ – in einem milden, wehmütigen Licht. Die Fremdheit des Vaters rührt bei Fellini nicht, wie in Pasolinis Fall, aus seiner qualvollen *Abwesenheit*, sondern aus seiner scheinbar gleichmütig hingenommenen *Abwesenheit*.

Die verblasste, marginalisierte Vater-Imago – Ausdruck einer *Entwertung* des Vaters, *das* kulturgeschichtliche und psychosoziale Ereignis der westlichen Moderne des 20. Jahrhunderts ⁶⁷ –, ist dem mythopoetischen Kosmos von Fellinis Filmen eingeschrieben. Sie hat gravierende Folgen: den Hang ihrer Protagonisten wie Marcello oder Guido (*Otto e mezzo*) zu regressiv-symbiotischen Beziehungen zu Frauen (siehe Carla / Milo oder den Küchen-Harems-Traum) ebenso wie das Fehlen eines durch Vater-Identifikation installierten Über-Ichs, einer klaren Gewissensinstanz. ⁶⁸ Sie sind bewusst (wie Rossella über Guido sagt) als »schwach«, »ohne innere Klarheit« konzipiert. Ihr Ich ist von keinem Über-Ich kontrolliert oder überwacht, ist spöttisch, rebellisch, lustgetrieben, zuweilen verzweifelt. All das sind beste Voraussetzungen für einen avantgardistischen Künstler, dessen Selbst sich stetig zwischen »la centralisation« und »la vaporisation du moi« (Baudelaire) bewegt, zwischen rauschhafter Verdampfung und produktiver Konzentration eines Ichs, das erst *zu sich* kommt, wenn es *außer*

sich war. Nichts kann verfehlter und irreführender sein, als aus Fellini einen moralisierenden Aufklärer zu machen.⁶⁹

Zampano dagegen verkörpert nicht allein die Gewaltsamkeit, den Schrecken, den Wahnsinn der Zirkuswelt. Indem er Matto, den frechen, rebellischen Zirkus-Clown, mit dem sich Gelsomina in *La strada* angefreundet hatte, erschlägt; indem er mit Gelsomina ein Bild der Anima, des – nach Jung – »weiblichen« Unbewussten der männlichen Psyche (dem bei Fellini Paola in *La dolce vita* oder Claudia in *Otto e mezzo* folgen sollten) zerstört, sie, die liebebedürftige »Tochter in der Kälte aussetzt, verkörpert er wie kein anderer eine *sadistische Vaterfigur*.⁷⁰ Diese lauert stets am Rande des mythopoetischen Systems, das Fellinis Filme grundiert. Sie ist dessen permanente Gefahr, indem sie das dort herrschende Spiel der Schwingungen zwischen »ödipalen«, »hetärischen« und »oralen« Mutterbildern, das Fellinis Protagonisten wie Marcello, Guido oder Casanova durchstreifen, zu vernichten droht. Casanova beispielsweise erfährt jene Gewalt in dem unsichtbaren patriarchalen Hof-Potentaten, der ihm seine »große Liebe« Henriette auf eine Weise entzieht, die keinen Widerstand duldet. Zampano vereinigt zügellose Gewalt gegen Frauen mit ödipaler *Kastrationsdrohung*, die er in *La strada* gegenüber dem provokanten Matto, der sich mit Gelsomina anfreundete, ausübt und vollstreckt. Zampano ist dabei keinem »wirklichen« Vater nachgebildet, er ist vielmehr der *unbewusste Schatten* des Vaterbildes in der männlichen Psyche, den diese bearbeiten muss, will sie eine Individualität ausbilden.⁷¹

Auf sublimere Art stellt sich die Bedrohung durch eine überlegene, »kastrierende« Vaterfigur für Marcello (*La dolce vita*) und Guido (*Otto e mezzo*) dar. Für ersteren ist der einsame Intellektuelle Steiner (Alain Cuny) eine »Vaterfigur von moralischer Autorität und überlegener Intelligenz«;⁷² nicht zuletzt in seinem Bestreben, Marcello zu einem ernsthaften Schreiben jenseits der Klatschpresse anzuregen. Doch der plötzliche »erweiterte« Suizid Steiners, dem seine beiden Kinder zum Opfer fallen, zerstört diese intellektuelle Vaterfigur gründlich. Seine philosophische Schwermut (»manchmal bedrückt mich die Nacht, die Dunkelheit, das Schweigen. Dieser Frieden macht mir mehr Angst als alles andere, ein Trugbild, hinter dem sich die Hölle versteckt«) erweist sich als leere Rede, die seine Lebensunfähigkeit verborgen hatte. In *Otto e mezzo* erwächst dem Regisseur Guido in einem scharfzüngigen Intellektuellen-Kritiker (Jean Rougeul) eine ebenfalls geistig überlegene, paternitäre Instanz, deren Rolle sich jedoch als völlig destruktiv erweist. Mit akademischem Dünkel feiert er das Scheitern des Filmprojekts.

Während sich Fellinis Protagonisten mit dem Schatten ihrer Vater-Imago auseinandersetzen, schwingt sich in Paolo Sorrentinos Film *La grande bellezza*

(2013) – als Hommage an Fellinis *La dolce vita* konzipiert – ganz im Gegenteil eine Zampano-Gestalt, eine ›böse‹ Vaterfigur zum *Herrn* eines postmodernen *circus maximus*, der feierwütigen römischen High Society auf Jep Gambardella (Toni Servillo) mit seinem Palazzo mit Dachterrasse vis-à-vis des römischen Colosseums krönt sich zum »König der mondänen Welt«.73 Für ihn teilen sich die Wogen der ekstatisch Tanzenden, er *dirigiert* sie, die Frauen liegen dem 65jährigen zu Füßen. Hinter seiner grenzenlosen Verführungsmacht über die wabernde Masse steht seine intellektuelle Macht nicht zurück, die er in eleganten Zynismen, in analytisch schneidender Zerstörungskraft – besonders gern gegenüber weiblichen ›engagierten‹ Intellektuellen – beweist. Sorrentinos Film ist weniger eine *Hommage* an Fellinis Welt als vielmehr deren dekonstruktive Verkehrung – mit durchaus zweideutiger politischer Pointe, indem er die Unterwerfungslust ekstatischer Massen unter eine sadistische ›Vaterfigur‹ unterhaltsam darstellt, in deren zynischem Grinsen die Maske Berlusconi unverkennbar hindurchscheint.74

Filmarbeit als praktische Anti-Metaphysik

In einem Interview sagte Fellini, er hege für C. G. Jung »eine Bewunderung, die keine Grenzen« kenne; und zwar vor allem, weil dieser »einen Berührungspunkt von Wissenschaft und Magie, Rationalität und Phantasie entdeckt«, und es ihm so ermöglicht habe, sich der »Verführung durch das Geheimnis zu überlassen, in dem beglückenden Wissen, daß es mit der Vernunft in Einklang zu bringen ist«.75 Dabei war es der deutsche Psychoanalytiker Ernst Bernhard – ein Jung-Schüler, der als Jude 1935 nach Italien emigrierte –, der ihn mit der Gedankenwelt Jungs bekannt machte. Im Zentrum von deren Anziehungskraft stand für Fellini die *innere Bilderwelt des Unbewussten*, der »ständig fließende Bilderseelenhintergrund«, der sich als determinierende Kraft von Wünschen und Triebregungen erweist.76 Das »Bild macht den Wunsch [...] nicht umgekehrt [...]. Die Attraktionskraft dieser Bilder zieht unser Ich mit seinen Wünschen und Strebungen an«.77 Der Traum erscheint als »Ausschnitt« der stetig fließenden Ströme der Seelenbilder, zudem »als Regulationsfunktion [...], bei Freud als Wunscherfüller und Schlafhüter, bei Jung als Kompensator, allgemein als ein Organ, das etwas übernimmt, was das Bewußtsein nicht fertig bringt«.78

Bemerkenswert ist allerdings, dass Fellini immun blieb gegenüber den Elementen aristotelisch-theologischer Metaphysik, die Jungs Lehre vom bildhaften Unbewussten durchsetzen und auch bei Ernst Bernhard auffallend präsent sind. Etwa, wenn dieser sich nicht scheut, die innere Bilderwelt mit »Entelechie« und

»Gott« gleichzusetzen, der durch jene Bilderwelt »psychisch real« werde.⁷⁹ Der Preis für solch metaphysische Aufladung besteht unter anderem darin, dass der »negative Aspekt der Individualität: der Schatten« und dessen »Monstrosität« idealistisch relativiert⁸⁰ und das Heterogene, Monströse des menschlichen Trieb- lebens, der Existenz metaphysisch so zugerichtet wird, dass es in die teleologische Ausrichtung und homogene Ordnung gelungener Individuation integrierbar ist.

Davon ist Fellini weit entfernt. Ein Film wie *La dolce vita* vermeidet – altfränkischen Professoren zum Trotz – »jedes moralistische Schema zur Beurteilung von Ereignissen und Personen«, entwickelt dagegen eine »antimetaphysische Perspektive«, worin »das Über-Ich und seine Prägungen« getilgt sind.⁸¹ Wenn Fellini gegen metaphysischen Ballast gefeit ist, geht das weniger auf eine »Weltanschauung« als auf seine Filmarbeit zurück – unter anderem mit Neo-Realisten wie Rossellini. Besonders beeindruckte ihn Rossellinis »Bescheidenheit in der Einstellung zum Leben, keine Anmaßung, nicht sagen: Ich erzähle meine Wachtträume, meine Geschichten.«⁸² Dagegen steht »ein ungeheurer Glaube an das menschliche, das formbare Material«, das heißt an die libidinösen Beziehungen, die zeitweise »zwischen einem selbst und einem Gesicht, [...] einem Gegenstand« bestehen.⁸³ Solche »Liebe« kann einem kleinem Stein, der, wie Matto, der Artisten-Clown, in *La strada* Gelsomina erklärt, einen Sinn hat, zu etwas gut ist, ebenso gelten wie dem rätselhaften Gesicht einer Paola (*La dolce vita*). Dem aristotelischen Primat der *Form* und ihrer Verwirklichung, deren Spuren noch bei Jung oder Bernhard auffindbar sind, setzen Fellinis Filme – hierbei in bester Tradition des italienischen Neo-Realismus – das Primat des *Materiellen* entgegen, indikalische Zeichen von Gegenständen, Körpern, Gesichtern, Gesten, Straßen, Landstrichen.

Der Film erweckt die Dinge des Lebens, die – so Kracauer mit Rücksicht auf Proust – einmal »unserer Existenz einverleibt«, damit zugleich kraft der Macht der Gewohnheit und des »abstrakten Denkens« unserer Wahrnehmung entzogen werden, zu neuer Sichtbarkeit.⁸⁴ Er macht sie sichtbar, indem er die vertrauten Dinge unvertraut macht, durch wechselnde Einstellungen, Bewegungen, Perspektiven der Kamera die sinnliche Materialität der Lebenswelt erkundet, »die sich dem Blick so entzieht wie Poes gestohlener Brief, der nicht gefunden werden kann, weil er in jedermanns Reichweite liegt.«⁸⁵ Eine Entdeckung, die sich »unterhalb des Überbaus der spezifischen Story-Inhalte« erstreckt, und die »Affinität des Films zum Zufälligen« und somit zu Orten begründet, an denen es sich verdichtet ereignet (Straßen, Bahnhöfe, Flughäfen, Hotelhallen usw.).⁸⁶

Zum geschichtlichen Sinn von Fellinis mythopoetischer Welt

Fellinis Affinität zu tellurischen Mythologemen, die sich schon in *La strada*, *La dolce vita* und *Otto e mezzo* deutlich abzeichnet, in *Il casanova* zur vollen Entfaltung kommt, ist – ebenso wie Pasolinis Begeisterung für eine »riapparizione ctonica« Ichthonische Wiedererscheinung – keineswegs als *Rückzug* vom Geschichtlichen in naturreligiöses Dunkel zu verstehen. Sie vollzieht einen »Tigersprung ins Vergangene« zugunsten von »Generationen Geschlagener«,⁸⁷ wie der Etrusker oder Phönizier, aus deren Vernichtung erst das *Imperium Romanum* hervorging, das mit seiner ausgeprägt patriarchalischen Struktur, seinem Heroenkult zur zentralen ideologischen Referenz des italienischen Faschismus wurde. In den ersten Sequenzen von *Roma* (1971) gerät der Antiken-Kult der Faschisten zum Gegenstand von Hohn und Spott: ein grotesk autoritärer Schulmeister führt eine Gruppe Schüler in ihren schwarzen Uniformen im Gänsemarsch mit bloßen Füßen durch den Rubicon, einen Bach bei Rimini, den das Heer Julius Caesars 49 v. Chr. überquerte. »Alea iacta est! A Roma!«, ruft der Lehrer pathetisch aus. Schnitt, dann das winterliche Rom. Ein alter Kauz singt durch die Schneeflocken ein populäres Spottgedicht auf Mussolini und Caesar. In der Folgesequenz spielt man im Theater mit dilettantischem Pathos die Szene der Ermordung Caesars (»Et tu, Brute?« [Auch du, Brutus?]). Schon die Antiken-Darstellung in *Satyricon* (1969) verspottet und verkehrt auf imaginative Weise die klassischen Mythen von Heroentum und Männlichkeit. Als diese in den Labyrinthen der *Suburra*, die die architektonische Ordnung des alten Roms buchstäblich hintergeht, auf der Strecke bleibt, bedarf es der Künste einer Zauberin in Diensten einer tellurischen Göttin des Orients, um sie, das heißt die männliche Potenz, wiederherzustellen. Dieser historisch-kritische Sinn wohnt all den vielen Anspielungen der Filme Fellinis auf chthonische Gottheiten der Antike inne: ob auf die phrygische Kybele oder die etruskische Uni-Astre (in *Roma*), ob auf deren phönizische Entsprechung, die Fruchtbarkeitsgöttin Astarte (in *Il casanova*), ob auf deren gemeinsame mythologische Referenz, die erdmütterliche Liebesgöttin Ishtar der Babylonier.⁸⁸ Die großen Ischtarfeste waren tumultöse »Orgien« mit ritueller Prostitution, welche keineswegs im Widerspruch zur allgemein »geachteten und selbständigen Stellung der Frau in Babylonien« stand.⁸⁹ Indem Fellini hinter die antiken Hochkulturen der Griechen und Römer auf (frauenfreundlichere) Kulturen zurückgeht, die durch jene vernichtet wurden (wie die Phönizier in den Punischen Kriegen), stellt er ästhetisch die Überlieferungsmacht des klassizistischen Kanons in Frage, insbesondere die vom Faschismus ideologisch ausgebeuteten Kulte von Männlichkeit und Heroentum (mit Leitbildern wie Scipio Africanus oder Scipio

Aemilianus, der Karthago endgültig zerstörte). Der patriarchalische Größenwahn von Römern wie Faschisten ist zu Fellinis Zeit in Italien noch sehr lebendig, wie die »Leidensdiagnose des italienischen Mannes« zeigt, der seinem Macho-Gehabe zum Trotz »in Abhängigkeit [...] von seiner Mutter« verstrickt ist, sodass er »gleichsam nicht zu Ende geboren wurde«, wie es Fellini in einem Kommentar zu *Giulietta degli spiriti* (1965) ausdrückte.⁹⁰

Neben dieser geschichtlich spezifischen hat Fellinis filmpoetische Bildersprache mit ihrer Affinität zu tellurischen Mythologemen noch eine allgemeinere, zivilisationskritische Funktion. Ähnlich wie die Wende von Goethes *Faust II* zu den erdmütterlichen Kräften, zu Erdgeist und Elfen, den chthonischen Gottheiten, ist jene Affinität als »Heilmittel gegen die Gefahren ungehemmten Transzendierens« zu begreifen,⁹¹ das heißt als Antidot gegenüber einem »ungeheuren Heilsverlangen« der Menschen,⁹² das sich in der entgrenzenden Dynamik des modernen Lebens als Metaphysik eines erlösenden Fortschritts darstellt, die Philosophie, Wissenschaft, Technologie und »unendliche« Kapitalverwertung vermitteln. Schon die Bilder des leeren Lebens der *vitelloni* (1953) – etwa wie sich die jungen Männer an einem trüben Wintersonntag am Meeresstrand treffen (alles »wie ausgestorben«), auf den Planken einer Mole bewegungslos aufs Meer starren, gelangweilt herumschlendern – solche Bilder waren, weit entfernt, eine »Verweigerungsstrategie ohne Nachhaltigkeit« moralisch anzuprangern,⁹³ eine melancholische *Protestform* gegen jene Welt des Kalküls, der Verwertung, des Triebaufschubs mit ihrem höchst zweifelhaften Heilsversprechen. Der »leere« Raum, wo wir als Kinder oder Heranwachsende herumtrödeln, Zeit verloren, uns langweilen, ist verborgener »Keim aller Freiheit«.⁹⁴

Fellinis Filme haben nicht zuletzt kraft ihrer strukturalen Bindung an tellurische Mythologeme die antibürgerliche Kulturrevolution der Hippie-Bewegung geschichtlich antizipiert und mitgetragen. Das wurde Fellini selbst bewusst. Hatte er zunächst nicht ohne Schrecken wahrgenommen, dass sich Rimini anno 1967 in eine lärmende, lichtdurchflutete Dauer-Partymeile, in »ein Spielzeugland, Las Vegas« verwandelte,⁹⁵ erkannte er bald Korrespondenzen zu seiner Imaginationswelt. Er nimmt in der Hippie-Subkultur »ein neues Lebensgefühl« wahr, das antipatriarchalisch ausgerichtet ist: So »sind alle gleich, sie haben alle ein gemeinsames Vaterland«, also gar kein Vaterland; so tanzen sie »alle offen«, ohne feste Paarbindung, ohne Besitzanspruch, ein heiteres Chaos »in einer Art Trance«.⁹⁶ Er sieht in »diesem geheimnisvollen neuen Geschlecht« das *geschichtliche Experiment*, »einen Menschen zu verwirklichen, der fähig ist, den Augenblick sphärisch, vollständig zu leben«, auf die Dinge zu schauen, »ohne Urteile abzugeben«,⁹⁷ mithin einen Typus, der Augenblicks-Tugenden wiederbelebt, die bürgerlich verdrängt waren. In *Roma* (1971) lagern die Hip-

pies tiefenentspannt auf der Spanischen Treppe, auf Kirchenstufen, um antike Brunnen, singen, musizieren, lieben sich ungezwungen im öffentlichen Raum. Das weckt bittere Erinnerungen, welche die folgende Sequenz, eine Rückblende auf römische Bordelle der 1930er Jahre, ausbreitet, als ›Liebe‹ – so der Off-Kommentar – etwas »Verbotenes, Gehetztes« war, das im Zeichen der Qual, der Angst, der Pein stand. Oder, wie Fellini zusammenfasste: »Ein Junge von 1938 ist gegenüber einem Jungen von heute [1967] wie ein Buchhalter gegenüber einem Schmetterling.«⁹⁸ Fellini begrüßte die antiautoritären Subkultur-Bewegungen der 1960er Jahre als geschichtliche Befreiung: die Entgrenzungsdynamik der modernen Welt (mit globalem Handel, Kapitalströmen, Technologie-Transfer usw.) entledigt sich der tradierten, paternitären Mächte und Tabus, schafft partiell einen hedonistischen Lebensweltraum.

Ein halbes Jahrhundert später wurde die subkulturelle Welt der Hippies, der antipatriarchalischen Bewegungen verdrängt oder überlagert durch die dekadente Machtkultur einer High Society, die sich zu wummernden Techno-Beats in Ekstase bringt, enthemmtem Hedonismus huldigt. Der erwähnte Film *La grande bellezza* (2013) von Sorrentino schafft dafür eindringliche atmosphärische Bild-Räume. Der postmoderne Zampano Jep Gambardella dominiert diese Glitzerwelt, ist aber nur dem Schein nach eine sadistische Vaterfigur, denn sämtliche Funktionen eines kulturellen *Vaters* – etwa Grenzen zu setzen, zu bewahren, erzieherisch als Vorbild zu dienen, als Über-Ich zu wirken⁹⁹ – sind ihm wesensfremd. Jep ist eher ein *Titan* der Moderne, an deren gesellschaftliche Elementarkräfte er gebunden ist, »Unruhe«, »Maß- und Grenzenlosigkeit« bestimmen sein Tun.¹⁰⁰ Als eine Art Avatar des Regisseurs nimmt er es in die Hand, das feine Netz aus mythischen Bildern, Räumen, Atmosphären, das Fellinis Filme trägt und ihren Zusammenhang stiftet, gründlich zu zerstören. Alles, was die künstliche Welt des Luxus- und Feierlebens der Mächtigen und Prominenten bei Fellini übersteigt und relativiert, ist in *La grande bellezza* abgeschafft: das Meer als – potenziell allgegenwärtiger – dionysischer Horizont verschwindet zugunsten eines *simulierten Meeres*, das sich Jep zu Entspannungszwecken als Projektion an die Decke seines Schlafzimmers installieren lässt, simuliertes Meeresrauschen inklusive. Das Meeresungeheuer, das der Partygesellschaft von *La dolce vita* Schauer einjagte, und das Jep einer Geliebten, Ramona, augenzwinkernd ankündigt (»Wir wollen uns heute ein Meeresungeheuer ansehen«), entpuppt sich als die havarierte *Costa Concordia*, die an der Felsküste der Insel Giglio manövrierunfähig auf der Seite liegt. Statt auf das *Andere* des Vergnügungsbetriebs zu verweisen, ist das ›Ungeheuer‹ ein Produkt des Massentourismus selbst, bestehend aus gestrandeten Vergnügungssüchtigen. Die Zirkuswelt hat jede existenzielle, anthropologische Dimension verloren, schrumpft auf insuläre

Nummern im Unterhaltungsprogramm der Endlos-Partys zusammen.¹⁰¹ Anima-Bilder eines ›weiblichen‹ Unbewussten der männlichen Psyche kommen allenfalls als Karikaturen vor (ein kleines blondes Mädchens ›performs‹ in Ekstase als Star des *action-painting*). Jep Gambardella spricht aus, was zugleich dramaturgische Leitidee des Films ist: ›Ich beschäftige mich nicht mehr mit dem *Anderswo*‹. Das gilt nicht zuletzt für Zeichen des Todes, die etwa Fellinis Marcello immer wieder verstörten. Auch der Tod wird in *La grande bellezza* zum mondänen Ereignis. So gibt Jep einer Freundin Ratschläge, wie sie ›Trauer‹ optimal repräsentieren könne.¹⁰² Stellt solch vergiftete ›Hommage‹ Fellinis Filme in den Schatten?

Sorrentinos ›Dekonstruktion‹ von Fellinis mythopoetischer Welt erhellet *via negationis* deren kritisches Potenzial. Im Gegenzug zu den postmodernen Illusionen, durch den Aufstieg computersimulierter Welten, digitaler Welten aus binären Codes und ähnlichem ereigne sich eine ›Auflösung des Realen‹ (Baudrillard) – Illusionen, von denen auch Sorrentinos zeitgeistbessener Film nicht frei ist, machen Fellinis Filme, von heute aus gesehen, deutlich: Auch der scheinbar referenzlose, virtuelle Cyberkosmos (ob als maschinengesteuerte Produktion oder als mediale Unterhaltungsmaschine) vermag den ›Schatten‹ des Menschen, die Realität des Unbewussten und Monströsen, die Realität einer lebendigen, auch grausamen Natur, die sogar im Stadium ihrer großindustriellen Zerstörung nicht verschwindet, nicht zu vertreiben. Gerade zur Herstellung von Smartphones, Computern, Kabelnetzen oder Chips muss die erdmütterliche Natur nur noch tiefer durchwühlt, verseucht, zersetzt werden, um die vielen dazu erforderlichen materiellen Rohstoffe herauszufördern (Prozesse, für die Fellini in *Roma* und Antonioni in *Il deserto rosso* [1964] eindringliche Bilder fanden). Gegen solch fortschrittsgläubige Transzendenz des Realen arbeitete Fellini – ein Goethe der Filmkunst – filmästhetisch an. In der Eingangssequenz von Fellinis Film *La città delle donne* (1980) rast in einer Totalen die Kamera mit einem Schnellzug – man hört ihn im Sogwind brausen und rattern – geradewegs auf einen Tunnel zu, dessen dunkle Öffnung in einem Berghang sichtbar ist. Das Bild ist vieldeutig: Während man darin ein Traumbild erotischer ›Wunscherfüllung‹ erblickte,¹⁰³ ist es doch ebenso sehr ein mythisches Bild des Todes, des Verschlungenwerdens von der Erdmutter, und als solches ein Bild des Fortschritts, der wie die ›Lokomotive der Weltgeschichte‹ nichts Erlösendes mehr hat; dies hätte allein ›der Griff des in diesem Zuge reisenden Menschengeschlechts nach der Notbremse‹.¹⁰⁴

Anmerkungen

- 1 Claus Aubrunner, *Das filmische Unbewusste. Die Traumwelten Fellinis*, in: *Maske und Kothurn*, 1 (2018), 106–111, hier 106.
- 2 Vgl. Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt/Main 1985, 287: nur »Fellini-Filmlel vor *La dolce vita*« gehörten der für Kracauers Filmtheorie strikt maßgeblichen Epoche des Neorealismus an; vgl. im Anschluss: Thomas Koebner, *Federico Fellini. Vom Schilderer des Sittenverfalls zum Propheten der neuen Jugend*, in: ders., Irmbert Schenk (Hg.), *Das goldene Zeitalter des italienischen Films. Die 1960er Jahre*, München 2008, 131–155, hier 134: *La dolce vita* markiere eine »Epochenschwelle« in Fellinis Werk.
- 3 Jörn Glasenapp, *Fellinis Faulpelze*, in: *Weimarer Beiträge*, 1 (2013), 21–37, hier 27. – Spuren dieses Bruchs will der Autor schon in *I vitelloni* (1953) ausmachen, um später zu versichern, dass sich Fellini bis Ende der 50er Jahre »auf ganz und gar klassischem neorealistischen Terrain« bewegt habe (ebd., 35).
- 4 Aubrunner, *Das filmische Unbewusste*, 106.
- 5 Dabei beansprucht dieser Essay keineswegs, akademischen Kriterien der Vollständigkeit der Werkanalyse oder einer durchgängigen Analyse der filmsprachlichen Ausdrucksmittel zu genügen. Da die deutschen Synchronfassungen von Fellinis Filmen sehr frei bis tendenziös verzerrend übersetzt sind, wurden besonders wichtige Passagen aus der italienischen Originalfassung vom Autor ins Deutsche übertragen.
- 6 Federico Fellini, *Ich bin fellinesk. Gespräche mit Costanzo Costantini*, übers. von Thomas Bodmer, Zürich 1995, 32.
- 7 Ebd., 96f.
- 8 Federico Fellini, *Il mio paese* [1967], in: ders., *Aufsätze und Notizen*, hg. von Anna Keel und Christian Strich, Zürich 1974, 9–56, hier 28.
- 9 Tullio Kezich, *Federico Fellini. Eine Biographie*, übers. von Sylvia Höfer, Zürich 2005, 246.
- 10 Fellini, *Il mio paese*, 17f., 25, 18.
- 11 Ebd., 14.
- 12 Vgl. dazu Jesaja 27,1; Psalm 74,13; Jona 1,9; 2,1; Off. Johannes 21,1.
- 13 Vgl. Homer, *Odyssee*, 5. Gesang, V. 115ff., V. 333ff., in: ders., *Illias und Odyssee*, übers. von Johann Heinrich Voss, Eltville/Rhein 1980, 552f., 557.
- 14 Das friaulische Landleben, Pasolinis Arkadien, steht im Zeichen einer *intimen Allianz mit der Mutter*, die sich gegen den verhassten Vater richtete. Dies »Paradies« sollte sich später mit sozialrevolutionären Energien aufladen, dann aber in ein »Inferno« verwandeln; vgl. Enzo Siciliano, *Pasolini. Leben und Werk*, übers. von Christel Galiani, München 2000, 42–46, 180–185.
- 15 Kezich, *Fellini*, 658.
- 16 Vgl. Hesiod, *Theogonie*, Griechisch/Deutsch, übers. und hg. von Otto Schönberger, Stuttgart 1999, 13, 57, 59.
- 17 Auch wenn deren *bewusstes* Verlangen der Gradisca mit roten Haaren und eleganter Garderobe (Magali Noel) gilt, deren Erscheinen als offizielle, bürgerlich anerkannte Provinzschönheit den Rhythmus des Films skandiert, und der mit Gradiscas standesgemäßer Heirat ein schlüssiges Ende findet. Dagegen ist Volpina (Josiane Tanzilli), die mit ihren hexenhaften, offen triebhaften Zügen den Film durchstreift, Zeichen der *unbewussten* Triebobjekte der Jungen um Titta, die weiterleben, auch nachdem Gradisca als manifestes Wunschobjekt für sie durch die Ehe »gestorben« ist.

- 18 Vgl. dazu Patrick Roth, *Die Schöne und das Biest*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18.1.2020; <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/zum-100-geburtstag-fellinis-die-schoene-und-das-biest-16587209.html> [letzter Zugriff 6.4.2021].
- 19 Vom Meer aus rächt er sich an König Lykurgos, auf dem Meer löst er nach dem Überfall etruskischer Seeräuber seine Fesseln, lässt das Schiff – wie auch die Zeit – stillstehen und von Efeuranken überwuchern; vgl. dazu Ovid, *Metamorphosen. Buch der Mythen und Verwandlungen*, übers. von Gerhard Fink, Zürich-München 1999, 81ff.
- 20 Federico Fellini, *Un viaggio nell'ombra* [1970], in: ders., *Aufsätze und Notizen*, 149–179, hier 163.
- 21 Ebd., 155.
- 22 Fellini, *Ich bin fellinesk*, 102.
- 23 Fellini, *Un viaggio nell'ombra*, 157.
- 24 Das bringt die Eingangssequenz des Films *I clowns* (1970) in eindrucksvollen Bildern zur Sprache: Ein kleiner Junge wird vom Zirkus buchstäblich aus dem Schlaf gerissen, in dunkler Nacht zieht man ein Zirkuszelt an Stangen hoch. Die Mutter klärt ihn später auf, das sei der Zirkus, er solle sich fernhalten, diese ›Zigeuner‹ raubten Kinder. Als er hingerissen von dieser ›Epiphanie aus dem Nichts‹ eine Vorstellung erlebt, dominieren Schrecken und Grausamkeit des zirkensischen Treibens.
- 25 Ebd., 154, 157.
- 26 Ebd., 156. – Es gehörte allerdings zu den Märchen, die Fellini über sein Leben verbreitete, dass er als kleiner Junge »von zu Hause wegläuft und [...] sich dem Zirkus des Clowns Pierino anschließt, wo er ein krankes Zebra zu versorgen hat« (so Keel, Strich, *Kurzbiographie* in: dies. (Hg.), *Fellini. Aufsätze und Notizen*, 221); vgl. dagegen Kezich, *Fellini*, 24.
- 27 Fellini, *Un viaggio nell'ombra*, 158.
- 28 Ebd., 160.
- 29 So Fellini selbst: »Gelsomina und Cabiria sind zwei Auguste. Es sind nicht Frauen [sic!], sie sind geschlechtslos« (Fellini, *Un viaggio nell'ombra*, 164).
- 30 Federico Fellini, *Ich bin ein Lügner, aber ein aufrichtiger* [1965], in: ders., *Aufsätze und Notizen*, 63–79, hier 74, 76.
- 31 Zur ›Anima‹ als projektivem Bild des Unbewussten eines Subjekts, dessen bewusstes Ich sich mit einer männlichen Persona oder Maske identifiziert, vgl. C.G. Jung, *Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten*, München 1990, 80–91.
- 32 Kezich, *Fellini*, 245.
- 33 Ebd., 246.
- 34 Jung, *Die Beziehungen*, 81. – Gegen Ende der Dreharbeiten zu *La strada* fiel Fellini in eine tiefe psychische Krise. Später wurde er durch seinen Psychoanalytiker, Ernst Bernhard, einen nach Italien emigrierten deutschen Juden, mit der Gedankenwelt von Jung vertraut.
- 35 Vgl. dazu auch das Kapitel *Die Reise zu den Müttern*. – In seinem Aufsatz zu »Traumwelten« Fellinis in *Otto e mezzo* unterschlägt Aubrunner ausgerechnet diese spektakuläre Traumsequenz. Entlarvend für das Unverständnis der Rolle von Traum und Unbewusstem in Fellinis Filmen ist die Behauptung, es gehe Fellini »ausschließlich darum«, »bestimmte Aspekte der Traumtheorie Jungs filmisch darzustellen«, was aber »keinerlei Auswirkungen« auf Gehalt und »Geschehen des Films« habe (Aubrunner, *Das filmische Unbewusste*, 108, 109).
- 36 Vgl. Johann Wolfgang von Goethe, *Das römische Carneval*, hg. von Isabella Kuhn, Frankfurt/Main 1984, 63: Das Fest macht »mitten unter dem Unsinn auf die wich-

- tigsten Szenen unsers Lebens aufmerksam«, etwa darauf, »daß Freiheit und Gleichheit nur im Taumel des Wahnsinns genossen werden können, und daß die größte Lust nur dann am höchsten reizt, wenn sie sich ganz nahe an die Gefahr drängt«.
- 37 Fellini, *Ich bin fellinesk*, 102.
- 38 So Hegel in einer Gesprächsrunde bei Goethe; vgl. Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, München 1976, 669f.
- 39 Fellini, *Ich bin ein Lügner, aber ein aufrichtiger*, 65, 66.
- 40 So Fellinis Regie-Anmerkung, zit. nach Kezich, *Fellini*, 656.
- 41 Naiv und analytisch ungenau ist hingegen die Deutung des Harem-Traums, wonach Guido »den Gehorsam der Frauen [...] nur mit der Peitsche erzwingen« könne (Koebner, *Federico Fellini*, 145). Gegenüber einer »feministischen« Verurteilung Fellinis als »Großmeister des Machismo« erinnerte Kezich zu Recht daran, »daß der Haremstraum in *Otto e mezzo*, die Beschwörung der Saraghina [...] mit Selbstironie getränkte Erfindungen« sind (Kezich, *Fellini*, 505).
- 42 Fellini, *Il mio paese*, 41.
- 43 Kezich, *Fellini*, 313.
- 44 Johann Wolfgang von Goethe, *Faust. Zweiter Teil*, in: *Werke* (=Hamburger Ausgabe), Bd. 3, München 1976, 216,
- 45 Kezich, *Fellini*, 313.
- 46 Koebner, *Federico Fellini*, 138.
- 47 Vgl. dazu Michail Bachtin, *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, übers. von Alexander Kämpfe, Frankfurt/Main-Berlin-Wien 1985, 27-29, 33.
- 48 Koebner, *Federico Fellini*, 150.
- 49 Friedrich Georg Jünger, *Die Titanen*, Frankfurt/Main 1944, 68.
- 50 Wilhelm Heinrich Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig 1884-1890, Bd. 1, 649. – Die grundlegende Ambivalenz spiegelt sich auch im Gegensatz der Kultformen, die sowohl rituelle Prostitution als auch rituelle Kastration umfassen (vgl. ebd., 654).
- 51 Wobei natürlich gerade solch ungewöhnlicher *Entzug* in der Erinnerung Henriette nachträglich zur »großen Liebe« macht.
- 52 Ebd., 653f.
- 53 Vgl. Jünger, *Die Titanen*, 25ff., 15f. – Der Kybele-Kult wurde besonders in nichtpatriarchalischen Kulturen der Antike (Kreta, Lydien, Phrygien) gepflegt.
- 54 Etwa in der szenischen Sequenz, als man Casanova auf einem ausschweifenden Fest des englischen Botschafters in Rom zu einem sexuellen Schauwettkampf mit einem Kutscher (!) nötigt, wobei es um die Anzahl der Akte mit der jeweiligen Partnerin innerhalb einer bestimmten Zeit geht.
- 55 Auch das eine phantastische Szene: die Oper leert sich, der Hofstaat zieht ab, die riesigen Kerzenlüster werden gelöscht, da ereilt Casanova aus einer einsamen Loge der Ruf einer vulgär geschminkten, steinalten Frau – seine Mutter, die ihn sogleich mit Vorwürfen überhäuft. Er trägt die Gelähmte rücklings zu ihrer Kutsche.
- 56 Jünger, *Die Titanen*, 27.
- 57 Kezich, *Fellini*, 42.
- 58 Ebd., 45f. – Wobei sogar die reale Mutter, Ida, von Depressionen geplagt, 1939 ebenfalls nach Rom zog, sodass Federico »sporadisch mit seiner Mamma und der kleinen Schwester« zusammen wohnt, auch Bruder Riccardo zieht später nach (vgl. ebd., 43f).
- 59 Vgl. dazu Siegfried Lauffer, *Kurze Geschichte der antiken Welt*, München 1981, 140f.
- 60 Zu den näheren Umständen vgl. Siciliano, *Pasolini*, 180-185.

- 61 Carl Grimberg, *Geschichte des Altertums*, Leipzig 1930, Bd. 3, 6. – So sind Kunst und Kunsthandwerk der Etrusker »ganz orientalisches geprägt«; und wissenschaftlich belegt etwa die »Verehrung der phönizischen Astarte im Heiligtum der etruskischen Uni« (Friedhelm Prayon, *Die Etrusker. Geschichte, Religion, Kunst*, München 1996, 48f).
- 62 Ebd., 28f.
- 63 Kezich, *Fellini*, 20f.
- 64 Ebd., 29.
- 65 Ebd., 20, 28.
- 66 Pasolini hat sich von Hass und ödipaler Rivalität mit dem Vater – einem faschistischen Offizier, Trinker, Spieler, Haustyran – nie befreien können, da ihm die Mutter, Susanna Colussi, ihre feindselige Haltung dem Mann gegenüber früh übertrug und mit Pier Paolo ein Bündnis gegen den Gewalttätigen mit »zweifelloser inzestuöser Spannung« schloss (Siciliano, *Pasolini*, 39, 42–46); sowie Dietmar Voss, *Pasolini, Maria Callas und die tellurischen Mächte*, in: *Weimarer Beiträge*, 58(2012)1, 23–38.
- 67 Vgl. hierzu Dietmar Voss, *Nehmen wir den Vater mit? Randglossen zum Vaterschaftsprozess der Moderne*, in: *KulturPoetik*, 2 (2004), 173–191.
- 68 Diese zweite Konsequenz gilt auch für Pasolini, der sich zeitlebens weigerte, »ein Vaterbild in sich aufzunehmen« (Siciliano, *Pasolini*, 49).
- 69 Glasenapp stellt die Intentionen von Fellinis Filmen auf den Kopf und macht aus ihnen kleinbürgerlich moralisierende Lehrstücke. Für ihn sind Filme wie *I vitelloni* oder *La dolce vita* Pamphlete gegen das Laster der Faulheit, gegen die »Arbeits-« und »Aufbruchsverweigerer«, die Fellini wie überhaupt »der Faulpelz ein Dorn im Auge« wären (Glasenapp, *Fellinis Faulpelze*, 24). Die *vitelloni* geißelt er der Reihe nach als »egoistisch«, »verantwortungslos«, »rückgratlos«, »eitel« und boshaft (ebd., 24f.), wobei dies nicht etwa die Haltung des ironisch distanzierenden *Filmerzählers*, seiner Stimme aus dem Off, illustrieren soll, sondern als *message* des Films, ja Fellinis verkauft wird. Die ironische Pädagogik der Erzähl-Stimme, die das Hohe Lied von Arbeit und bürgerlicher Moral singt, wird nicht als *Rolle unter anderen* erkannt, sondern als eine Art Sprachrohr des Regisseurs missgedeutet. Sogar *La dolce vita* »versteht er seicht moralisierend: Marcello ist – so Glasenapp unerbittlich – »ein der Faulheit verfallender, notorisch willensschwacher Mann« (ebd., 34), ohne Kenntnis des Kantischen »diätetisch[n] Imperativs| wider den Übersättigungs-, Überdruss- oder Exzessekel« (ebd., 33), ein fauler Taugenichts, der im Sumpf »des durch und durch hedonistischen und dekadenten Lebens« versinkt (ebd., 32).
- 70 Eine solche fehlt auch im Film *Le notti di Cabiria* nicht: Hier ist es der skrupellose Magier, ein älterer Herr in Frack und Zylinder, der in einem billigen Variété-Theater Cabiria auf die Bühne lockt, sie dort in Trance versetzt, ihre sehnsüchtige Innenwelt nach außen stülpt, um sie darauf dem Gelächter und Spott des männlichen Publikums preiszugeben. Indirekt treibt er sie damit – Pointe seiner Grausamkeit – in die Hände eines cleveren Betrügers, der sich angeblich von ihrer »rührenden Hilflosigkeit und Unschuld« angezogen fühlte.
- 71 Vgl. hierzu Ernst Bernhard, *Mythobiographie*, hg. von Hélène Erba-Tissot, Stuttgart 1974, 86f. – Bernhard zählt insbesondere »die Monstrosität« zu den Formen »des Schattens«, mit dem sich das Individuum auseinandersetzen muss, um nicht von der Gesellschaft »in die Identifikation mit dem Schatten gedrängt« zu werden. – Solche Monstrosität, aus der die Zampano-Figur hervorging, begegnete Fellini im romagnolischen Hinterland: »Der Schweinekastrierer kam abends von der Landstraße her, die Messer blitzten auf seiner blutbefleckten Schürze. Es hieß, er habe jede Frau in

- der Gegend gehabt« (Fellini, *Ich bin fellinesk*, 33); vgl. Fellini, *Aufsätze und Notizen*, 21: »Der Mann trug einen schwarzen Mantel und einen altmodischen Hut [...]. Der Mann nahm alle Mädchen im Dorf ins Bett«.
- 72 Koebner, *Federico Fellini*, 140.
- 73 In der Originalfassung erklärt Gambardella aus dem Off: »Quando sono arrivato a Roma, sono precipitato senza rendermene conto nel vortice della mondanità. Ma io non volevo essere semplicemente un mondano. Volevo diventare il re dei mondani e ci sono riuscito.« [Als ich in Rom ankam, bin ich, ohne mir dessen bewusst zu werden, in den Strudel der mondänen Welt geraten. Ich wollte aber nicht einfach ein Mondäner sein. Ich wollte der König des Mondänen werden und ich habe es geschafft.]
- 74 Daher ist es nur konsequent, wenn Toni Servillo (ebenfalls unter Sorrentinos Regie) den *cavaliere* selbst wenig später in der Politsatire *Loro* (2018) verkörperte.
- 75 Fellini, *Aufsätze*, 188. [Antwort auf eine Umfrage des *Oggi Illustrato* vom 12.2.1972].
- 76 Und keineswegs die »Traumtheorie Jungs«, die Fellini extra »filmisch darstellen« wollte – ohne weiteren Zusammenhang mit dem jeweiligen Film (so Aubrunner, *Das filmische Unbewusste*, 109). Bernhard indes, Fellinis Analytiker, wird von Aubrunner nicht einmal erwähnt.
- 77 Bernhard, *Mythobiographie*, 90, 94.
- 78 Ebd., 90.
- 79 Ebd., 81. – So versteht Bernhard das »Realisieren« des »Selbst« (gegenüber dem »ephemerem« Ich ein ungeheurer Raum), das eine »enorme Bewußtseinserweiterung«, »Erkenntnis [...] der schicksalhaften Eingereihtheit in Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft« erfordere, als »Realisierung [...] der Entelechie« (ebd., 96). Das ist ein Grundbegriff der aristotelischen Ontologie, die die Welt als Ordnung von Dingen denkt, in denen die Form (*eidos*) den Stoff (*hylē*), die Verwirklichung (*energeia*) das Vermögen (*dynamis*) unterwirft. So entsteht eine Ordnung die sich, von Gott erregt, dynamisch auf Vollendung (*entelechie*) hin bewegt. Die aristotelische Metaphysik auf das Reich des *Unbewussten*, aus dem das Selbst größtenteils besteht, zu beziehen, ist ebenso idealistisch, anmaßend wie paradox. Der Traum erscheint damit »einbezogen in den [göttlichen] Ordnungsplan des Organismus«, dessen Entelechie (ebd., 90). Eine Konsequenz ist, dass Freud dem arg oberflächlichen Vorwurf einer »Pansexualisierung« ausgesetzt wird (ebd., 91), als ob Freuds spätere Lehre vom Doppelcharakter menschlicher Triebstruktur und -dynamik stets auf Sexuelles ausgerichtet oder gar beschränkt wäre!
- 80 Ebd., 86f.
- 81 Kezich, *Fellini*, 315f.
- 82 Fellini, *Die süßen Anfänge* [1962], in: *Aufsätze und Notizen*, 57–62, hier 62.
- 83 Ebd., 62.
- 84 Kracauer, *Theorie des Films*, 88f., 389.
- 85 Ebd., 388.
- 86 Ebd., 393, 98. – Die Grenze von Kracauers Filmtheorie liegt in ihrer Doktrin: »Kunst im Film ist reaktionär« (ebd., 391). Damit dachte er zwar an eine »Invasion« traditioneller Künste (Malerei, Theater, Literatur usw.) »in den Film«, was dessen »eigene Möglichkeiten« vereitele (ebd., 390). Zugleich schloss er aber implizit aus, dass aus und im neorealistischen Genre *eigene filmästhetische Zeichenwelten* entstehen können, wie es bei Fellini und Antonioni der Fall ist. Bezeichnend, dass er nur »Fellini-Filmlel vor *La dolce vita*« (ebd., 387) vom Verdikt des Reaktionären ausnahm.
- 87 Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Frankfurt/Main 1974, Bd. 1, 700f.

- 88 Babylonischen und zugleich tellurischen Ursprungs ist im Übrigen die berühmte etruskische Wahrsagekunst (*disciplina etrusca*), zumal die *Haruspices* (Leberschau); vgl. Prayon, *Die Etrusker*, 77, 65.
- 89 Carl Grimberg, *Geschichte des Altertums*, Leipzig 1929, Bd. 1, 356, 351.
- 90 Fellini zit. bei Koebner, *Federico Fellini*, 151.
- 91 Werner Danckert, *Goethe. Der mythische Urgrund seiner Weltanschauung*, Berlin 1951, 484.
- 92 Federico Fellini, *La dolce vita. Drehbuch und Interviews*, hg. von Christian Stich, Zürich 1974, 195.
- 93 Glasenapp, *Fellinis Faulpelze*, 29.
- 94 Gaston Bachelard, *Poetik des Raums*, übers. von Kurt Leonard, Frankfurt/Main-Berlin-Wien 1975, 49. – Dies hat etwa Albert Camus in seiner Autobiographie *Der erste Mensch* eindrucksvoll beschrieben (übers. von Uli Aumüller, Reinbek/Hamburg 1995, 48f.).
- 95 Fellini, *Il mio paese*, 47.
- 96 Ebd., 50f.
- 97 Ebd., 52.
- 98 Ebd., 55.
- 99 Vgl. näher Voss, *Nehmen wir den Vater mit?*, 173ff.
- 100 Jünger, *Die Titanen*, 103, 26.
- 101 Ob als ›orientalisch‹ kostümierter Messerwerfer oder als grotesker Zauberkünstler, der eine Giraffe verschwinden lässt.
- 102 Ratschläge von der Art: sich bei Trauerfeiern kurz, aber sichtbar zurückziehen, um das ›Existenzielle‹ ihrer Trauer zu demonstrieren; niemals weinen, um den Angehörigen nicht die Show zu stehlen; Gesten bedeutungsvollen Flüsterns, Phrasen für ›intimen Trost‹ usw.
- 103 Vgl. Kezich, *Fellini*, 512.
- 104 Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte/Varianten*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Frankfurt/Main 1974, Bd. 1, 1232.