

12/57

Filmkritik



Nächte der Cabiria (Le notti di Cabiria)

Italien und Frankreich 1957 – Produktion: De Laurentiis, Marceau; Verleih: Constantin – Regie: Federico Fellini; Buch: Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli; Kamera: Aldo Tonti; Musik: Nino Rota; Darsteller: Giulietta Masina, Amedeo Nazzari, François Périer, Franca Marzi, Dorian Gray.

Um es gleich vorweg zu sagen: dieser Film Fellinis besitzt nicht dieselbe formale Geschlossenheit wie desselben Regisseurs „La Strada“ (wenn auch eine weit größere als sein „Bidone“), aber er verströmt eine Leidenschaftlichkeit im Ausdruck, die über „La Strada“ hinausweist. Die Geschichte, die Fellini diesmal erzählt, rundet sich nicht in gleicher Weise zur Parabel und zum augenblicksenthobenen Gleichnis wie jener Bericht von der Landstraße. Der Zuschauer wird diesmal mitten in eine turbulente Handlung hineingezogen, die ihn kaum zu Atem kommen läßt. Die Kamera bleibt immer sehr nahe an den Dingen und Menschen; der Regisseur gönnt sich kaum Überblick, sodaß auch der Zuschauer nicht dazu kommt, sich der Gleichnisgestalt des Geschehenen bewußt zu werden, bevor nicht das letzte Bild verloschen ist und er aus der Flut der Gesichte auftaucht, die in bedrängender Fülle auf ihn eingestürzt sind.

Cabiria ist eine kleine Dirne, die vor den Toren Roms ein halbfertiges winziges Häuschen besitzt, die ihr Geld zusammenspart und ihre Gefühle im Zaum zu halten versucht, um eines Tages aus ihrem Milieu herauszukommen. Geld zusammenzusparen gelingt ihr tatsächlich. Aber ihren Gefühlen Vorsicht und Mißtrauen zu befehlen will ihr nicht glücken. Sie macht drei große Versuche, die ihr Leben ändern sollen; dreimal wird sie zurückgestoßen: Ein Mann, an den sie ihr Herz gehängt hat, stößt sie in den Fluß, um ihr die Handtasche zu rauben. Eine Wallfahrt zur Madonna der heiligen Liebe, die sie in inbrünstigem Glauben an ein Wunder unternommen hat, läßt sie ohne Erhörung und verzweifelter als zuvor zurückkehren. Ein Mann, der ihr Liebe und Heirat verspricht, entpuppt sich als ein Teufel in Kleinbürgergestalt, der sie bis an einen tödlichen Abgrund treibt, und den nur seine Feigheit davor zurückhält, sie hinunterzustürzen. Er nimmt ihr Geld, alles, auch das Haus hat sie für ihn verkauft, und rennt davon. Mit jeder Enttäuschung sinkt Cabiria tiefer zurück in die offenbare Unausweichlichkeit ihrer Misere. Und doch: beim letzten Mal, als sie alles verloren hat, ihr Geld, ihr Haus, ihr letztes Vertrauen und um ein Haar auch ihr Leben, empfindet sie – vielleicht zum ersten Male – das Glück, trotz allem an der Gemeinschaft der Lebendigen teilhaben zu dürfen. Die letzte Szene, in der sie auf einer Straße im Walde von jungen Leuten, die irgendwo aus den Büschen auftauchen, umringt und geneckt wird, mutet – obgleich sie ganz realistisch bleibt – wie ein überirdisches Engelskonzert an. „Gute Nacht“, sagt ein Mädchen zu ihr: ein Gruß unter Menschen! Ein Lächeln geht über Cabirias Gesicht: sie wird das Leben noch einmal auf sich nehmen.

Für Fellini liegt ein Zipfel vom Paradies ebenso wie große Teile der Hölle schon in dieser Welt. Er braucht seine Cabiria nicht, wie de Sica seine Armen im „Wunder von Mailand“, auf den Besenstielen der Phantasie in ein Land entfliegen zu lassen, „wo guten Tag wieder guten Tag bedeutet“, weil dieses Land Utopia in unsere Wirklichkeit hineinreicht, wo immer Menschen freund-

lich zueinander sind. Matto, der Artist aus „La Strada“, der hoch in der Luft auf einem schwankenden Drahtseil, angetan mit Engelsflügeln, zum erstenmal erscheint, war ein solcher Sendbote der Freundlichkeit. Die jungen Leute, die Gitarre zupfend und singend um Cabiria heruntänzeln, sind ganz von seiner Art. In ihnen wird Utopia für einen Augenblick zur Realität, wie andererseits die Wirklichkeit durch sie transzendiert. Es gibt heute niemand sonst unter den Filmregisseuren, der so realistisch und so jenseitig zugleich sein kann, wie Fellini. Und das Erstaunlichste ist, daß er die Allegorie, das erzwungene Symbol, mit dem mindere Regisseure sich in solchen Fällen zu helfen versuchen, nie nötig hat. Seine Szenen wollen nicht mehr bedeuten, als sie zeigen. Aber sie zeigen so intensiv, daß man blind sein müßte, um nicht zu sehen, wie die Haut der Erscheinungen durchsichtig wird.

Nach dem Titel dieses Films könnte es so aussehen, als stelle er eine Studie über die Prostitution dar. Doch diese Erwartung täuscht. Die Nächte der Cabiria sind zwar unzweifelhaft die einer Dirne, aber es kommt Fellini kaum darauf an, das soziale Milieu zu rekonstruieren. Er schildert keinen Alltag, er sucht keine „Atmosphäre“ und verfilmt auch kein soziales Drama, obgleich im Detail dies alles vorhanden ist, denn die Prostitution des Körpers ist für ihn nur der Spezialfall einer viel allgemeineren Prostitution der Seelen, die nicht allein im Dirnenmilieu stattfindet. In seiner Konzeption wäre es ein überflüssiger Naturalismus, Cabiria und ihre Kolleginnen bei der Ausübung ihres „Gewerbes“ zu zeigen. Alle Vorgänge „auf der Straße“ überformt er ausdrücklich im parodistischen Sinne, dergestalt, daß die Zuhälter flotte kleine Autos fahren, die Huren mit frommer Miene zur Wallfahrt gehen und zwischen den Konzessionierten und den Ambulanten heftige Kämpfe um das soziale Prestige stattfinden. Das hat denselben Effekt wie in „Il Bidone“, daß die Asozialen zum parodistischen Spiegelbild der „guten Gesellschaft“ werden. In der einzigen Szene, in der er Cabiria mit einem „Kunden“ zusammenbringt, ironischerweise mit einem gefeierten Schlagersänger, der sie in seine albern-pompöse Villa mitnimmt, wo sie die Nacht im Badezimmer verbringen muß, da die Geliebte des Sängers dazwischenkommt und zielbewußter in sein Bett strebt als die Berufsmäßige, übertreibt er die parodistische Tendenz sogar bis zur reinen Clownerie. Für sich genommen stellt diese Szene ein Kabinettstück der spielerischen Satire dar. Die Ausführlichkeit, mit der sie entwickelt wird, sprengt aber fast schon den Rahmen des Films (ähnlich wie die Neujahrs-party à la Montesi in „Il Bidone“).

Die tiefsten Demütigungen empfängt Cabiria nicht in ihrem „Gewerbe“, sondern, wenn sie den Kopf aus dem Dreck hebt und den Versprechungen derer glaubt, die nicht mit ihr schlafen wollen. Sie wollen dann entweder ihr Geld, wie der Freier, der sie in den Fluß wirft, oder ihre Seele, wie die Kirche und der Hypnotiseur, oder beides, wie der angebliche Buchhalter, der sie mit schönen Reden ködert, bis sie ihrem Herzen zu fühlen erlaubt und ihm arglos ins Netz geht. Man denkt an Bertold Brechts „Guten Menschen von Sezuan“ und die kleine Shen Te, die aus der gleichen Zunft wie Cabiria stammt und fast dieselben Erfahrungen macht. „Die Zeiten sind furchtbar, diese Stadt ist eine Hölle“, heißt es dort, „aber wir krallen uns an der glatten Mauer hoch. Dann ereilt einen von uns das Unglück: er liebt. Das genügt, er ist verloren. Eine Schwäche und man ist abserviert. Wie soll man sich von allen Schwächen freimachen, vor allem von der tödlichsten, der Liebe? Sie ist ganz unmöglich! Sie ist zu teuer! Freilich, sagen Sie selbst, kann man leben, immer auf der Hut? Was ist das für eine Welt?“

Man würde Fellini verkennen, wenn man nicht auch in seinem Werke diese Frage widerhallen hörte: was ist das für eine Welt! Er formuliert sie zwar nicht in kämpferischen Parolen. Aber sein Zorn ist unverkennbar, wenn er eine Sequenz auf die Leinwand bringt, wie jene Wallfahrt, zu der Cabiria mit soviel Hoffnung aufgebrochen ist, die in einem hysterischen Massenrausch mit anschließender Rummelplatzbelustigung endet. Was sind das für Menschen, die zuerst ekstatisch nach Erlösung schreien und ein paar Minuten später, wenn die Gefühlsaufwallung verebbt und das Wunder nicht geschehen ist, als wenn nichts gewesen wäre, ihre mitgebrachte Wurst essen, das Koffer-radio anstellen und sich amüsieren? Fellini hat seine Antwort bereits in der ersten Einstellung zu dieser Szene vorweggenommen: eine Herde Schafe wird vorbegetrieben!

Doch nein, ganz so einfach ist die Sache nicht. Die Schafherde dient ja nicht nur als Inbegriff der blökenden Menge, die hinrennt, wohin man sie treibt, sie ist auch das christliche Gleichnis für die Gemeinde. Erst wenn man beides zusammen sieht, erreicht die Beunruhigung in diesem Bilde ihre volle Schärfe: Wo ist der gute Hirte für die Herde? Darf die Kirche wirklich glauben, daß sie ihr Amt wohl verwaltet? – Fellini ist ein eminent christlicher Künstler, aber die weltliche Institution der Kirche hat gerade deshalb wenig Grund, sich durch ihn vertreten zu fühlen, es sei denn sie wüßte einen Mann zu schätzen, der sie infragestellt.

Wenn man nach „La Strada“ glauben konnte, Guiletta Masina, Fellinis Frau, werde keine Rolle mehr vollkommener spielen können als die der Gelsomina, so muß man diese Meinung jetzt revidieren. Abgesehen davon, daß der Regisseur sich ein paarmal allzu willig in die komödiantischen Fähigkeiten seiner Frau verliebt, ist sie eine großartige Cabiria. Manches mag an Gelsomina erinnern, doch diese Durchtönung des neuen Filmes mit dem alten ist kein Fehler, denn beide sind Werke aus demselben Geiste, auch wenn sie sich im Aufbau wesentlich voneinander unterscheiden. Ein Regisseur wie Fellini dreht denselben Film nicht noch einmal, aber er wird auch nie etwas tun, was völlig außerhalb der Welt liegt, die er selbst sich geschaffen hat. Er wird sie erweitern. Eben das hat er mit den „Nächten der Cabiria“ getan! (W. B.)

• • •

Westfront 1918, Deutschland 1930. – Die Schicksale der „Vier von der Infanterie“ im Zusammenbruch der deutschen Westfront 1918. Ein klassisches Filmwerk aus der realistischen deutschen Schule von 1930/32 und neben „Im Westen nichts Neues“ das eindringliche filmische Dokument vom Krieg. Regie: Georg Wilhelm Pabst. (Kritik im nächsten Heft).

• • •

Weißer Nächte (Le notti bianche), Italien 1957. – Romantisch stilisierende Verfilmung von Dostojewskijs Novelle über die Bindung eines Mädchens an einen Schatten; ein Werk von vornehmlich ästhetischer Faszination, ohne definierbaren Bezug zur Wirklichkeit. Mit Maria Schell, Marcello Mastroianni, Jean Marais; Regie: Luchino Visconti. (Kritik im nächsten Heft).

• •

Die Mausefalle (Porte de Lilas), Frankreich 1957. – Mit einer meisterhaft gestalteten ironischen Gangstergeschichte kehrt René Clair zur populären Romantik der pariser Vorstädte aus „Unter den Dächern von Paris“ zurück. Mit Pierre Brasseur, Henri Vidal. (Kritik folgt im nächsten Heft).

• •