

7 BEGRÄBNISSE ALL'ITALIANA ODER DIE TRANSMEDIALITÄT DES OPERNHAFTEN

Antonio Gramsci entwickelte seine These des „gusto melodrammatico“ nicht nur ausgehend von der Opernleidenschaft, sondern explizierte sie darüber hinaus im Rahmen von „preture“, „tribunali“ und „conciliature“. Vor allem rückte er den „gusto melodrammatico“ auch in einen Zusammenhang mit Begräbnissen. Die Verhandlungen auf den Ämtern und im Gericht, aber auch die italienischen Begräbnisse seien oft als Veranstaltungen popularen Charakters anzusehen, welche ein aus „tifosi“ bestehendes Publikum anziehen würden. Das Publikum formiere sich z.B. bei Gericht aus denen, die darauf warten, an die Reihe zu kommen, aus den Gerichtszeugen und anderen Schaulustigen. In manchen „sedi di pretura mandamentale“ seien die Verhandlungssäle immer voll von solchen „elementi“, die feierlich wirkende Phrasen auswendig lernen und konventionelle Floskeln genießen. Gerade bei Begräbnissen käme immer wieder eine große Menschenmenge zusammen, nur um sich die Grabreden anzuhören. Gramsci führte noch viele andere solcher Versammlungsorte und -gelegenheiten an (z.B. die Volkstheater, die Kinos), die an der Herausbildung einer kollektiven Kommunikationsform im opernhaften Stil beteiligt seien (*Quaderni*, S. 1677).

Ein anschauliches Exempel für Gramscis These vom opernhaften Begräbniskult sind die Todesfeiern für Giuseppe Verdi im Jahre 1901. Die Italiener feierten den Tod des Opernkomponisten und seine Grablegung als ein nationales Melodrama. Nachdem Verdi am 27. Januar 1901 gestorben war, begleiteten „Tausende von Menschen“ den „Trauerzug durch die Straßen Mailands“ zum Cimitero Monumentale und mußten „von den Ordnungskräften in ihren überbordenden Emotionen gezügelt werden“. ¹ Trauerzüge und Trauerfeiern für Verdi fanden in allen größeren Städten Italiens statt. In Florenz trug Gabriele D'Annunzio „eine ‚Canzone‘ zur Ehre des toten Komponisten“ vor, „die unmittelbar anschließend für eine Lira in den Handel“ kam. Darin „verglich“ D'Annunzio Verdi „mit Dante, Leonardo und Michelangelo.“ In Mailand hielt im Teatro alla Scala „der Literat Giuseppe Giacosa eine Ansprache,

1 Pauls: *Giuseppe Verdi*, op. cit., S. 296.

Arturo Toscanini dirigierte, und die großen Diven wie Amelia Pinto, Linda Brambilla und der noch junge Debütant Enrico Caruso sangen zu Verdis Ehre seine Arien.“²

Die Feiern, Gedenkstunden, Festreden, Kongresse, Ausstellungen, Vorträge, Konzerte und Opernaufführungen, die aus Anlaß des 100. Todestages Verdis im Jahre 2001 überall in Italien stattgefunden haben,³ zeigen, daß Verdi bis heute eine Symbolfigur der italienischen Geschichte geblieben ist. Das „Anno Verdiano 2001“ stellt nach dem „Anno Santo 2000“ und neben den Fußballweltmeisterschaften, in denen das Schicksal der Squadra Azzurra auf dem Spiel steht, eine der wenigen Gelegenheiten dar, bei denen sich die Italiener hinsichtlich ihrer Nationalidentität einig sind.

Verdis nationales Opernbegräbnis im Jahre 1901 und seine Reinszenierung im Jahre 2001 stellen weder herausragende Ausnahmen dar, noch sind sie die einzigen Beispiele, die Gramscis Diagnose des italienischen Nationalcharakters belegen.

Eine weitere Gelegenheit für ein bombastisches italienisches Beerdigungsspektakel war der Tod des Filmregisseurs Federico Fellini. Bereits im Vorfeld hatten die Medien tagtäglich über die Verschlechterung des

2 Pauls: *Giuseppe Verdi*, op. cit., S. 297.

3 Vgl. den Raum, den die Berichterstattung zu den Verdi-Feierlichkeiten im Januar 2001 allein schon im *Corriere della Sera* einnimmt: Pierluigi Panza: „Concerto in San Marco, paglia sulla strade in onore di Verdi“, 4.1.2001; Rosella Redaelli: „Villa Reale s'inchina a Giuseppe Verdi“, 12.1.2001; Pierluigi Panza: „Verdi, un omaggio lungo cent'anni. Il requiem diretto da Riccardo Muti e venerdì una veglia civica da Palazzo Reale“, 24.1.2001; Pierluigi Panza: „Milano in piazza nel nome di Verdi. La veglia del 26 gennaio: Celebrazioni, manifestazioni, omaggi“, 25.1.2001; N.N.: „Tre giorni di Verdi in città. Un tour tra concerti e mostre“, 26.1.2001; Gian Mario Benzing/Pierluigi Panza/Annachiara Sacchi: „Per tre giorni Milano ritorna la casa di Verdi“, 26.1.2001; Mario Pasi: „E tutta la città si strinse intorno al suo maestro“, 26.1.2001; N.N.: „Verdi incanta ancora Milano. Corteo notturno, paglia in via Manzoni, cori in Galleria per il centenario del grande musicista“, 27.1.2001; Valerio Cappelli/Maria Francesco Colombo: „Via al Verdi Festival, colosso miliardario con Parma capitale. Con il Presidente Ciampi l'inaugurazione della rassegna che onorerà il Maestro proponendosi anche di fare un super-business culturale“, 27.1.2001; Pierluigi Panza: „Verdi ritorna nelle strade di Milano“, 27.01.2001; Luigi Belingardi: „Il Requiem ‚laico‘ di Verdi“, 27.1.2001; N.N.: „Il Papa: un grande della musica cristiana“, 28.1.2001; Valerio Cappelli/Maria Francesco Colombo: „In Verdi riconosciamo il senso del nostro essere italiani“, 28.01.2001; Pierluigi Panza: „La musica e il silenzio in onore di Verdi“, 28.01.2001; N.N.: „Una domenica in fila per Verdi. In San Marco traffico bloccato“, 29.1.2001; Paolo Isotta: „Muti, un Requiem sulle orme di Karajan“, 29.01.2001; Maria Francesco Colombo: „Celeste Aida con la sensualità di Zeffirelli“, 31.1.2001.

Gesundheitszustandes Fellinis berichtet.⁴ Als er am 31. Oktober 1993 starb, reagierte die italienische Nation ähnlich bestürzt und leidenschaftlich wie auf den Tod Verdis. Kurz nachdem die Nachricht von Fellinis Tod durch die Medien bekanntgegeben worden war, verwandelte sich Rom in eine überdimensionale Bühne für die ein improvisiertes, kollektives Trauerspektakel.⁵ Tücher hingen an den Fenstern, auf denen „Ciao Federico“ stand. Die Römer fanden sich zusammen mit den von überall her angereisten Fellini-Fans auf den Straßen und Plätzen zu einem spontan entstandenen, riesigen Trauerzug ein. Im Studio 5 von Cinecittà, in dem Fellini die meisten seiner Filme gedreht hatte, fand die Totenfeier statt,⁶ und am Tag darauf wurde für einen der zynischsten Kritiker des Klerus in der römischen Kirche Santa Maria degli Angeli eine Messe gehalten, die im öffentlich-rechtlichen Fernsehen live übertragen wurde.

Neben den Familienangehörigen und unzähligen Freunden erschienen dazu der italienische Staatspräsident Oscar Luigi Scalfaro, der Vorsitzende des Senates, Giovanni Spadolini, und der Vorsitzende der Abgeordnetenkammer, Giorgio Napolitano, sowie andere Vertreter der italienischen Regierung.⁷ Der damalige Regierungschef Carlo Azeglio Ciampi bekräftigte in seiner Rede, Italien habe mit Fellini seinen „großen Nationalpoeten“ verloren.⁸ Die gesamte Nation partizipierte an den Be-

-
- 4 Vgl. z.B. im *Corriere della Sera*: Margherita De Bac: „Fellini, e l'ultima disperata battaglia“, 20.10.1993; dies.: „sopravvivere sarebbe morire due volte“, 21.10.1993; dies.: „Sciacallaggio al capezzale di Fellini“, 22.10.1993; dies.: „Fellini, caccia al fotografo sciacallo“, 23.10.1993; dies.: „Ora Fellini respira meglio, ma le sue condizioni non cambiano“, 24.10.1993; dies.: „E Giulietta pregò davanti a Federico“, 25.10.1993; Margherita De Bac/Giovanna Grassi: „No al circo intorno a Federico“, 27.10.1993; Gaetano Afeltra: „Federico e Giulietta 50 anni d'Amarcord. Restano gravi le condizioni del regista che proprio oggi avrebbe dovuto festeggiare le sue nozze d'oro“, 30.10.1993; Margherita De Bac: „Fellini, gli attimi dell'ultima sfida“, 31.10.1993.
- 5 Vgl. die Meldungen und Nachrufe am 1.11.1993 im *Corriere della Sera*: N.N.: „addio Fellini, addio maestro“, Monica Guerzoni: „A Giulietta la notizia arriva con il telegiornale“, Alessandra Farkas/Giovanna Grassi: „Benigni: quando arrivava sul set si alzava un vento che faceva bene“, Tullio Kezich: „grande visionario, nel mondo hai folgorato chi ama il cinema“, Elisabetta Rosaspina: „E Rimini gli intitola la piazza che sta davanti al ‚suo‘ Grand Hotel“.
- 6 Die Inszenierung dieser Totenfeier wurde als ein „spettacolo lieve e azzurro“ geschildert: Paolo Conti: „Fellini, triste finale sul mitico set“, In: *Corriere della Sera*. 2.11.1993.
- 7 Vgl. Paolo Conti: „Requiem per Fellini e per un'epoca“, In: *Corriere della Sera*. 4.11.1993.
- 8 Charlotte Chandler: *Ich, Fellini*. Mit einem Vorwort von Billy Wilder. Aus dem Amerikanischen von Dagmar Türk-Wagner. München 1994. S. 371.

erdigungszeremonien, indem sie die Ereignisse im Fernsehen und in der Presse mitverfolgte.

Die italienische Gesellschaft, die am Ende des 20. Jahrhunderts für Federico Fellini ein Staatsbegräbnis ausrichtete, scheint die kulturtypologisch konsequente Nachfolge jener italienischen Gesellschaft anzutreten, die am Ende des 19. Jahrhunderts Giuseppe Verdi zum Abgeordneten in ihr erstes gesamtitalienisches Parlament gewählt hatte. Die heftigen kollektiven Reaktionen der Italiener auf den Tod Verdis und auf den Tod Fellinis sind nicht nur als einfache Sympathiebekundungen gegenüber zwei beliebten Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens, von denen eine große Faszinationskraft ausging, zu beschreiben, sondern sie belegen auch und vor allem, daß das Werk Verdis und das Werk Fellinis in engem und funktionalen Zusammenhang mit dem kulturellen Selbstverständnis der italienischen Nation stehen.

Verdis Opern und Fellinis Filme sind unter medien- und kulturtypologischen Aspekten funktionsäquivalent. Sie arbeiten mit „Inszenierungen ‚realistisch‘ nicht mehr zur Rechenschaft zu ziehender, gleichsam frei flottierender anthropologischer, vor allem affektiver Bestände.“⁹

Verdis Opernwerk und Fellinis Filmwerk bestätigen Gramscis These vom spezifisch italienischen Nationalgeschmack und verweisen auf die damit einhergehende Ausdifferenzierung der italienischen Literatur- und Mediengeschichte.

Fellinis Filme sind die italienischen Opern des 20. Jahrhunderts.¹⁰

Der opernhafte Begräbniskult mag auf anekdotische Weise auf eine spezifisch italienische Kultur und Ästhetik verweisen. Das Opernhafte setzt sich jenseits öffentlicher Ereignisse in der italienischen Kunst- und Kulturgeschichte fort und schlägt sich dort nieder. Gerade in Fellinis Filmwerk läßt sich das aufzeigen.

Fellinis Filme sind Filme über Medien. Er wollte in seinen Filmen nichts darstellen, sondern vor allem Medien und ihre Institutionen zur Schau stellen. In *Luci del varietà* (1950) war es das Varieté-Theater, in *Lo sceicco bianco* (1952) der Fotoroman, in *La Strada* (1954) die Kleinkunst der Gaukler, in *8 1/2* (1963) der Kinofilm, in *Prova d'orchestra*

9 Pfeiffer: „Die (Neu-)Inszenierung“, op. cit., S. 14.

10 „Fellinis Filme sind Opern“, so Gerard Mortier, der damalige Leiter der Salzburger Festspiele, bei einem Gespräch mit den Teilnehmern des Symposions „‚Ersichtlich gewordene Taten der Musik‘: Das Musiktheater in den audiovisuellen Medien“ (veranstaltet von der Internationalen Salzburg Association und der Universität Salzburg in Zusammenarbeit mit den Salzburger Festspielen und dem DFG-Sonderforschungsbereich 240 „Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien“, Universität Siegen) in Salzburg vom 3.-7.8.1999.

(1979) das Orchester, in *Ginger e Fred* (1985) das Privatfernsehen usw. Fellinis Filme reihen sich somit in eine kulturelle Tradition ein, in der musikalische und spektakelhafte Medien einen hohen Stellenwert haben, und sie setzten diese Spektakeltradition fort. Damit machen sie deutlich, „welcher Medien Kulturen bedürfen, um ihre vornehmlich diskursiv bestimmten Sinnformen und -grenzen in selbst noch kultureller Form zu durchbrechen.“¹¹

Auffälligerweise wird bei der näheren Klassifikation von Fellinis Filmen auf die – positiven und negativen – Isotopien des Opernhaften zurückgegriffen: Fellinis Filme lassen sich als unideologisch, unintellektuell, unlogisch und chaotisch bezeichnen. Man hat sie als formlos, fragmentarisiert, unstrukturiert, barock und (auto-)manieristisch charakterisiert. Des weiteren lassen sich Kategorien wie die des Grotesken, des Phantastischen oder des Exzentrischen heranziehen.¹²

Typisch für die Filme Fellinis ist die Opulenz der Ausstattung, der Körper, der Farben, der Figuren, der großzügige, ja verschwenderische Einsatz bestimmter Materialien, Techniken und Ausdrucksformen. Zu seinen technischen Mitteln gehören die Über- oder Unterbelichtung, die unverkennbare Musik von Nino Rota, aber auch der Einsatz von Geräuschen und Lärm, schrille Töne, grelle Farben, harte Schnitte, gewagte Gegenschnitte, die Dehnung der Zeit, die Wiederholung und gleichzeitig der unvermittelte Wechsel der Episoden.

Auffällig ist die Überziehung und Überspitzung in der Zeichnung der Personen mit ihren teilweise unförmigen Leibern und markanten Gesichtern, welche nicht als real existierende Individuen, sondern als Typen, als Archetypen und Prototypen, als Figuren am Rande des Vorstellbaren, des Wahrscheinlichen, als Karikaturen ihrer selbst, als Gegenentwürfe zum Normalen erscheinen.

Fellinis Filmen ist ein Pathos gemeinsam, welches stets in einer ironischen Brechung erscheint. Und wegen dieser Gleichzeitigkeit von Pathos und Ironie steht der Zuschauer zugleich innerhalb wie außerhalb der Handlung.

Die Schauspieler zeigen – in den späteren Filmen immer deutlicher –, daß sie Rollen übernommen haben; sie sind weniger Darsteller als vielmehr Schausteller.

11 Pfeiffer: „Die (Neu-)Inszenierung“, op. cit., S. 26.

12 Zu Fellinis Filmwerk vgl. etwa Enzo Bispuri: *Federico Fellini, il sentimento latino della vita*. Roma 1981; Tullio Kezich: *Fellini*. Milano 1988; Mario Verdone: *Federico Fellini*. Milano 1994.

In solchen Filmen wird das Opernhafte zum ästhetischen Prinzip. Fellinis Filmästhetik läßt den Schluß zu, daß das Fellineske¹³ jene funktions- und strukturäquivalente Fortsetzung des Opernhaften ist, wie sie Gramsci einer national-popularen Kulturgeschichte zugrunde legte.

Konkret wollen wir im folgenden das Opernhafte-Fellineske in Fellinis Film *E la nave va* aus dem Jahre 1983 nachzeichnen. In diesem Film wird das Opernhafte zum Strukturprinzip der filmischen Narration und Ästhetik.

Sujet des Films ist ein Begräbnis. Er spielt während des Ausbruchs des Ersten Weltkrieges und folgt, wie so oft bei Fellini, keiner linearen Narration. Er ist ein Paradebeispiel des fellinesken poetischen Kinos im Unterschied zum prosaischen: Die Suggestionskraft der Bilder hat eindeutigen Vorrang vor der Handlung.

E la nave va beschreibt die Schiffsreise einer reichlich elitären und skurrilen Gesellschaft, die in der Caruso-Stadt Neapel an Bord des Luxusdampfers Gloria N. geht. Die Fahrt der Gloria N., die eine Kulisse aus den römischen Cinecittà-Studios ist, hat eine Seebestattung zum Ziel: Die auf dem Dampfer versammelte Gesellschaft will der verstorbenen Opernsängerin Edmea Tedua, einer *Primadonna assoluta*, die letzte Ehre erweisen. Ihrem letzten Wunsch zufolge soll bei der Insel Cleo ihre Asche ins Mittelmeer gestreut werden.

Die Reisenden bilden über weite Passagen des Films ein dekadentes und gleichzeitig groteskes Szenario. Auf dem Luxusdampfer befinden sich der Großherzog Hohenzoller [sic!] mit seinem Gefolge von „militari, maggiordomi, guardie del corpo“ (Soldaten, Höflingen und Leibwächtern) und die Schwester des Großherzogs, Prinzessin Teolinda, gespielt von Pina Bausch. Die Prinzessin ist von Geburt an blind und besitzt die Gabe, Stimmen und Klängen Farben zuzuordnen.

Darüber hinaus gehören zu den Passagieren unter anderem folgende Personen: ein Journalist, der ständig über die Geschehnisse an Bord berichtet und Hintergrundinformationen liefert; die Generalintendanten der fünf bedeutendsten Opernhäuser der Welt: der Mailänder Scala, der Römischen Oper, des Covent Garden London, der Metropolitan New York

13 Irgendwann hat man sich tatsächlich darauf geeinigt, daß das einzige durchgehende Prinzip in Fellinis Filmen das Fellineske sei, wobei jeder sofort wußte, was damit gemeint war, aber keiner es erklären konnte. Siehe Kezich: *Fellini*, op. cit. Wahrscheinlich war das einer der Gründe, wenn nicht der Grund, weswegen ausgerechnet der Autorenfilmer Fellini bei den leidenschaftlichen und unterhaltungssüchtigen Kinogängern beliebter war als bei den professionellen Kineasten. Von der Filmkritik wurde Fellini eher kontrovers diskutiert; von ihr wurde er sowohl als bezaubernder Magier wie auch als indiszipliniertes Genie und dekadenter Narziß bezeichnet.

und der Wiener Oper; drei berühmte Orchesterdirigenten; ein Premierminister; ein Polizeichef; ein Nashornwärter; ein Stummfilmkomiker; die Gatten und Kinder von vielen der genannten Personen („c'è anche chi si è portato l'amante“); „il leggendario basso Zioev di origine russa“ (der legendäre Bassist Ziloev, russischer Herkunft); mehrere Sopranistinnen, darunter „le due soprano leggere: grasse, rotonde, cordialone“ (die beiden lyrischen Soprane: fett, rundlich, sehr herzlich); der „Capitano, genovese abbronzato, cinquantenne, melomane appassionato che avrebbe voluto e potuto fare il cantante“ (der Capitano, ein braungebrannter, fünfzig Jahre alter Genueser, leidenschaftlicher Melomane, der gerne Sänger geworden wäre und auch in der Lage dazu gewesen wäre); Matrosen, Kellner, Wäscherinnen, Heizer; der lustige, immer zum Lachen aufgelegte Bordfriseur Settimio Busignani di Serravalle, „narratore di barzellette e appassionato ciclista“ (Witzeerzähler und begeisterter Radler); ein Käsefabrikant aus Parma; der Conte di Bassano del Grappa; ein Ägypter, dem das Eisenbahnnetz seines Landes gehört; und eine Gruppe serbischer *Boat People*.

Auf dem Luxusdampfer befinden sich des weiteren „due famosissimi tenori che si odiano e disprezzano da sempre“ (zwei sehr berühmte Tenöre, die sich schon immer hassen und verachten). Der eine ist Del Frate, „il divo che ha cento vestaglie sfarzosissime e viaggia con una piccola corte composta dal sarto, dal truccatore e dal parucchiere“ (der Star, der hundert überaus prunkvolle Morgenmäntel besitzt und mit einem kleinen Hofstaat reist, der aus dem Schneider, dem Kosmetiker und dem Friseur besteht). Der andere Tenor namens Fuciletto ist „una forza della natura“ (eine Naturkraft), eine „potente macchina pneumatica e vocale: diaframma, polmoni, stomaco, corde vocali, prodigiosamente collocati e disposti in una carcassa di centoventi chili“ (eine machtvolle pneumatische und vokale Maschine: Zwerchfell, Lunge, Magen, Stimmbänder, auf glückliche Weise in einem einhundertzwanzig Kilo schweren Kasten untergebracht und angeordnet). Wenn er „il do di petto“, das hohe C mit Bruststimme, singt – das längste in der Geschichte des Gesangs –, dann verfinstert er sich und bläht sich auf, als wolle er sogleich zerbersten. Er ist ein unglaublicher Esser und Trinker, „chiavatore, rutti, scoregge“, seine Lachsalven sprengen schier das Trommelfell, und im Sommer schwitzt er wie eine Speckschwarte.¹⁴

14 Federico Fellini/Tonino Guerra: „Il Trattamento“. In: dies.: *E la nave va. Soggetto e sceneggiatura*. Trascrizione di Gianfranco Angelucci. Milano 1983. S. 7-27. Vgl. auch die deutsche Ausgabe: Federico Fellini/Tonino Guerra: „Treatment“. In: Federico Fellini: *E la nave va. Drehbuch von Federico Fellini in Zusammenarbeit mit Tonino Guerra*. Zürich 1984. S. 7-27.

Außerdem haben wir es mit einem Nashorn zu tun, das traurig im Schiffsrumpf vor sich hin schmachtet.

Es wird nun darum gehen, über die thematische Präsenz der Oper hinaus exemplarisch das Opernhafte im Film herauszuarbeiten. Dabei beziehen wir uns auf einige Schlüsselszenen von *E la nave va*.

Bereits die erste Szene des Films wirkt opernhafte und könnte genauso gut den ersten Akt einer Oper eröffnen. Die Passagiere und die Schiffsmannschaft bereiten sich am Hafen von Neapel auf die Abfahrt vor. Sie präsentieren sich wie stilisierte und kostümierte Operfiguren.

Einzelne Passagiere und Mitglieder der Schiffsbesatzung besteigen in wahlloser Reihenfolge den Dampfer, bewegen sich aber alle nach gleichförmigen rhythmisch-skandierten Bewegungsabläufen und bilden gemeinsam eine bunt zusammengewürfelte – und nicht nach inhaltlichen Kriterien sortierte – Truppe, die sich nach und nach auf der Außentreppe und auf der Schiffsbrüstung in einer Formation aufstellt.

Die in sich geschlossene, aber die Brüstung fast überbordende Gruppe präsentiert sich auf eine selbstsichere Weise dem Betrachter und blickt von oben auf das Gepäckverlade- und Abschiedsgeschehen hinab, das sich auf der Uferstraße vor der Anlegestelle maschinistisch fortsetzt. Dieses gleicht einer – im Schnelldurchlauf abgespulten – Amateurfilmaufnahme der fieberhaft-hektischen Vorbereitungen hinter den Kulissen, kurz bevor in der Oper der Vorhang fällt. Die karnevaleske Versammlung von Typen auf dem Dampfer betrachtet gleichsam ihr eigenes Gebaren wie in einer spontanen Version eines Spiels im Spiel.

Der Abfahrtsmaschinismus der Bewegungen setzt sich fort, bis er in einen auditiven Maschinismus übergeht: Alle fangen an, opernhafte zu singen. Die Besatzung und die Passagiere stellen gemeinsam die Parodie eines typischen Verdi-Chors dar. Während alle darauf warten, daß der Dampfer in See sticht, singen sie lautstark neubearbeitete Ausschnitte aus Verdis *La forza del destino* (II. Akt, 5. Szene; III. Akt, 6. Szene; IV. Akt, 5. Szene und weitere).

Im Laufe der Schiffsreise wird für die elegante Reisegruppe eine Schiffsbesichtigung veranstaltet, die auch hinab in den Maschinenraum des Dampfers führt. In dieser Schlüsselszene führt Fellini in seinem Film die Faszination vor, die nach Gramsci das Opernhafte auf die „einfachen Leute“ ausüben kann.

Gramsci schrieb:

„Il barocco, il melodrammatico sembrano a molti popolani un modo di sentire e di operare straordinariamente affascinante, un modo di evadere da ciò che essi ritengono basso, meschino, spregevole nella loro vita e nella loro educazione

per entrare in una sfera più eletta, di alti sentimenti e di nobili passioni.“ (*Quaderni*, S. 969)¹⁵

Die Opernsängerinnen und -sänger befinden sich in dieser Szene auf einer Galerie über dem Maschinenraum und blicken auf die Heizer, die tief unter ihnen vor glühenden Ofenlöchern zum Kohleschaufeln verdammt sind.

Bald lassen sich die Sängerinnen und Sänger zu einem Wettstreit untereinander herausfordern. Sie versuchen, nicht nur sich gegenseitig zu übertrumpfen, sondern auch den Maschinenlärm zu übertönen.

Der Belcanto triumphiert über die stampfenden Schiffsmaschinen, durchdringt den Maschinenraum und strömt von der Galerie hinab zur Heizermannschaft. Der Gesang wird zu dem, was Theodor W. Adorno, die „Utopie des prosaischen Daseins“¹⁶ nannte.

Die schmutzigen, halbnackten, schwitzenden Arbeiter blicken zu den Sängerinnen und Sängern hinauf und lauschen andächtig. Die Verzauberung der Heizer, wie sie von Fellini in Szene gesetzt wurde, veranschaulicht jenen „modo di sentire e di operare straordinariamente affascinante“, den Gramsci in der Theorie an den „gusto melodrammatico“ band.

Die Verzauberung der Heizer demonstriert auch jene Bewegung des Operngesangs, wie Adorno sie beschrieb: Die „gesungene Leidenschaft“ flute zurück „wie im Echo“. Der Belcanto strömt hinab zur Heizermannschaft „als Laut des Unmittelbaren, der über die Vermittlungen des verhärteten Lebens sich“¹⁷ erhebt.

Der Belcanto erscheint den Heizern als eine Möglichkeit, plötzlich aus ihrem normalen Leben heraus zu treten, das Krude und Häßliche ihres Alltags für kurze Zeit zu verlassen und sich in eine höhere Sphäre edler Gefühle und Leidenschaften zu erheben.

Die Heizer sind in dieser Szene vom Operngesang fasziniert. Ihre prosaische Welt wird zur Staffage einer veristisch anmutenden Opernszene, in der sie als Statisten fungieren und die vollständig von der Gekünsteltheit der Sänger und von der Konventionalität des Opernhaften dominiert wird.

15 „Das Barocke, das Opernhafte scheinen für viele einfache Leute eine außerordentlich faszinierende Gefühls- und Handlungsweise zu sein, eine Möglichkeit, dem zu entfliehen, was sie in ihrem Leben und in ihrer Erziehung als niedrig, schäbig, verächtlich ansehen, und sie erhoffen sich, somit in eine erlesenere Sphäre erhabener Gefühle und edler Leidenschaften einzutreten.“

16 Adorno: „Die bürgerliche Oper“, op. cit., S. 35.

17 Adorno: „Die bürgerliche Oper“, op. cit., S. 35.

An anderen Stellen des Films steht nicht die gekünstelte Opernwelt im Mittelpunkt, sondern die Ursprünglichkeit und Unmittelbarkeit der Gefühle und Leidenschaften. Dies wird in einer weiteren Schlüsselszene des Films deutlich, die damit einsetzt, daß die Sängerinnen und Sänger im Verlauf der Schiffsbesichtigung im Laderaum des Schiffes das Nashorn entdecken.

Nicht die Sängerinnen und Sänger bilden hier das Zentrum der Aufmerksamkeit, sondern sie gelangen selbst in eine „sfera più eletta, di alti sentimenti e di nobili passioni“, indem sie als Zuschauer der anrührenden Szene beiwohnen, bei der sich alles um das traurig schmachthafte Nashorn dreht.

Was hat das Nashorn in Fellinis Film verloren? Der riesige Dickhäuter soll, wie vom Wärter zu erfahren ist, nach Venedig und von dort aus weiter in den Wiener Zoo gebracht werden. Das Tier macht einen sehr niedergeschlagenen Eindruck. Es ist „depresso“ und schläft die ganze Zeit. Es gibt keinen Laut von sich: „Il guardiano spiega che soffre d'amore e soprattutto di nostalgia.“¹⁸ Der Wärter kann es nicht dazu bewegen, zu fressen oder sich zu rühren: „Il bestione tiene il muso incastrato e nascosto in un angolo dello spazio riservato a lui, rifiutando di alzarsi e farsi vedere.“¹⁹ Alle sind gerührt von der Tragödie, die sich im Nashorn abspielt.

Die versammelte Gesellschaft schreibt also dem Nashorn jene authentischen Gefühle zu, welche die Opersänger in ihren Rollen durchzuspielen haben.

Die Tragödie des traurigen Nashorns reflektiert jene „sentimenti“ und „passioni elementari“, die nach Gramsci sich in der Oper artikulieren und denen die Oper einen großen Teil ihrer Popularität verdankt.

Das traurige Nashorn in Fellinis Film verfügt über jene Gabe, beim Publikum eine „particolare sensibilità“ zu wecken, die Gramsci auch den Opernfiguren im allgemeinen zuschrieb. Die „personaggi“ (Figuren) in der Oper, so Gramsci, sind, ähnlich wie bei den „tragici greci“ und bei Shakespeare, „travolti da passioni elementari – gelosia, amor paterno, vendetta, ecc.“, von elementaren Leidenschaften – Eifersucht, Vaterliebe, Rache usw. – überwältigt.

Die Präsenz dieser elementaren Leidenschaften in der Oper koinzidiert mit zahlreichen Elementen der „sensibilità popolare di tutti i paesi“ (der populären Sensibilität weltweit), und ihnen sei es auch zu verdanken, daß ein „brano musicale di Verdi“, unabhängig von der verbalen Sprache, von „qualsiasi cittadino del mondo“ (von jedem Bürger der Er-

18 „Der Wärter erklärt, daß es Liebeskummer und vor allem Heimweh habe.“

19 Fellini/Guerra: „Il Trattamento“. In: dies.: *E la nave va*, op. cit., S. 12-13.

de) und „quasi immediatamente“ (fast unmittelbar) verstanden werden kann.

Das traurige Nashorn erinnert an jenen „vorsprachlichen, ungeteilten Zustand der Schöpfung“ von dem Adorno zeigt, wie er gerade in der Oper sich artikuliert. Die „Sprache der Leidenschaft“ sei „nicht nur die überhöhende Stilisierung des Daseins, sondern auch Ausdruck dessen, daß die Natur im Menschen gegen alle Konvention und Vermittlung sich durchsetzt,“ sie sei eine „Beschwörung der reinen Unmittelbarkeit.“²⁰ Die „Opernform“ erfülle sich ausgerechnet dort „vielleicht [...] am vollkommensten, wo sie selbst den Anspruch auf Seele und Ausdruck opfert und zum künstlichen Naturlaut übergeht.“²¹

Über die Natur des Nashorns gibt *Brehms Tierleben. Kleine Ausgabe für Volk und Schule. Bd. 4: Die Säugetiere* in der Ausgabe von Leipzig 1922 Auskunft: Insbesondere über seine Stimme heißt es, sie bestehe „in einem dumpfen Grunzen, das bei größerer Erregung in ein Schnauben und Prusten übergeht.“²²

Einen ähnlichen Zusammenhang zwischen Affekten und Atem stellte Adorno für die Oper her. Adorno schrieb: „Überall dort ist die Oper bei sich selber, wo sie der Leidenschaft ausatmend sich überläßt.“²³

Unser trauriges Nashorn gibt aber nicht einmal den leisesten Ton von sich. Es kann weder singen, noch interessiert es sich für die Dekadenz seines Publikums. Dabei vernehmen Nashörner, so *Brehms Tierleben*, „oft das leiseste Geräusch auf weite Entfernungen.“²⁴ Das Nashorn in Fellinis Film verstummt in der Trauer über eine Leidenschaft, welche die Oper in der reinen Form der Künstlichkeit darzubieten in der Lage ist.

An diese groteske Szene über das Leiden und Sterben in der Kunst und in der Natur schließt sich eine Episode an, die vor Lebendigkeit sprüht: Im Verlauf der Schifffahrt fischt die Dampferbesatzung eines Nachts plötzlich eine Gruppe von *Boat People* auf, die auf überladenen Kähnen oder Flößen dahintreiben. Es stellt sich heraus, daß es sich um Serben handelt, die nach dem Attentat von Sarajevo aufs Meer geflohen sind. Hier nimmt der Film Bezug zu zeitgeschichtlichen Ereignissen, dem Ausbruch des ersten Weltkrieges.

Die Flüchtlinge lagern wie ein pittoresker Verdi-Chor an Deck. Sie sind erschöpft, abgerissen und ausgezehrt, beginnen jedoch im Mondlicht

20 Adorno: „Die bürgerliche Oper“, op. cit., S. 35.

21 Adorno: „Die bürgerliche Oper“, op. cit., S. 36.

22 Alfred Brehm: *Brehms Tierleben. Kleine Ausgabe für Volk und Schule. Bd. 4: Die Säugetiere*. Leipzig 1922, S. 488.

23 Adorno: „Die bürgerliche Oper“, op. cit., S. 35.

24 Brehm: *Brehms Tierleben*, op. cit., S. 488.

das Singen und das Tanzen. Dabei setzt eine neue musikalische Sinnlichkeit ein und tritt der verkünstelten Opernwelt entgegen.

Genauso opernhafte wie der Film begonnen hatte, endet er. Die Schiffsreise mündet in eine tragikomische Szene, in der es zum Untergang der Gloria N. kommt. Der Kommandant eines österreichisch-ungarischen Kriegsschiffs fordert unter Geschützesdonner die Herausgabe der serbischen Flüchtlinge. Sie müssen die Gloria N. verlassen. Während sie ins Beiboot verfrachtet werden, begleitet sie der empörte und betrübte Gesang der Opernstars. Schließlich wird auch der Luxusdampfer von dem K.-und-k.-Panzerkreuzer versenkt. Es bleibt nur noch Zeit für Edmea Tetuas Totenfeier. Die illustre Trauergesellschaft übergibt die Asche der Primadonna in einer Zeremonie von verzweifelter Grandezza dem Meer. Die Künstler begleiten das apokalyptische Geschehen ohnmächtig und blind in ihrem Schönheitswahn und in der Berausung am eigenen Wohlklang. Sie singen tapfer, aber vergeblich gegen den Untergang an. Fellini benutzt dafür wieder neubearbeitete Themen aus Verdi-Opern: *Aida* (I. Akt, „Inno di battaglia“; II. Akt, 2. Szene); *Nabucco* (II. Akt, 2. Szene); *La traviata* (Finale des II. Aktes).

Der Film *E la nave va* wurde von Fellini ausdrücklich als „film sui mezzi di comunicazione“²⁵, als ein Film über die Medien, bezeichnet und funktioniert wie ein opulentes, synkretistisch organisiertes Opern- und Medienmuseum.

Bezeichnenderweise erscheint die berühmte Opernsängerin Edmea Tetua, deren letzter Wille der Anlaß dafür war, daß die Bilder in diesem Film zum Laufen kamen, nur in ihrer technischen Reproduzierbarkeit, in ihrer medialen Vermittlung: Ihre Asche wird in einer Urne konserviert; ein paar vergilbte Photos und eine kurze, dokumentarisch anmutende Filmaufnahme, die ein Verehrer sich immer wieder anschaut, zeigen uns ihre Gestalt; auf einer Schallplattenaufnahme ist ihre Stimme konserviert.

Fellinis Film zeigt, wie andere Medien funktionieren und ironisiert diese anderen Medien. Zunächst erzählt er die Geschichte des italienischen Films vom Schwarz-Weiß-Kino, vom mit Musik untermalten Stummfilm der ersten Stunde, bis zur Unterhaltungsfilmindustrie von Cinecittà der achtziger Jahre. Eines der ersten Bilder, die wir sehen, ist eine altmodische Filmkamera, welche die Reisenden aufnimmt, die das Schiff am Hafen von Neapel besteigen. Den Aufmarsch und die ersten Auftritte der Primadonnen und Sangesathleten, der Maestros und Virtuosen erleben wir zunächst als sähen wir alte Wochenschauen. Die Bilder von *E la nave va* haben ganz am Anfang die Patina eines alten schwarz-weißen

25 Oreste del Buono: „Interview mit Federico Fellini“. In: *Europeo*. 27. September 1982. Zitiert aus: Fellini/Guerra: *E la nave va*, op. cit., S. 154.

Dokumentarfilms, der in einen Slapstick-Film übergeht. Fellini verarbeitete in *E la nave va* Elemente aus medialen Formen, die im Zeitalter, das noch das Internet und die *Virtual Reality* hervorbringen würde, zu den altmodischen und aussterbenden gehörten.

Neben dem Medium Film und den im Vergleich dazu sparsamer eingesetzten, aber doch immer wieder präsenten Medien Schallplatte und Photographie stellt *E la nave va* vor allem die Oper aus.

Der Film wird nach den schwarz-weißen Dokumentarbildern mit dem Einsetzen des Operngesangs in der Verdi-Chor-Szene farbig. Die Oper ist das ton- und bildangebende Medium und die wahre Protagonistin des Films. Sie tritt in ihrer ganzen gattungsgeschichtlichen Breite auf. Fellini präsentiert uns die Höhepunkte der Gattung in Form der *Opere buffe* Rossinis mit ihrer Maschinenästhetik und in Form der lyrischen Opern Verdis mit ihrem Belcanto und ihren Chören ebenso wie die Ausläufer der Gattung in Form der sozialkritischen Opern Mascagnis und Leoncavallos sowie jene Genres, welche die unmittelbare Nachfolge der Oper angetreten haben: die Operette, die Music-Hall und das Musical.

Der Oper setzt Fellini anhand „ihrer eigenen Parodie“²⁶ ein Denkmal. Er zeigt die Leibesfülle und die kränkelnde Blässe der Sängerinnen und Sänger, ihre überzogenen Gesten, ihre schwitzenden, schmach tenden Körper, ihre aufgerissenen Münder, ihre Vibrationen bei der Anstrengung, Töne zu produzieren, ihre Kostümiertheit.

Fellini zeigt uns Opernelemente, als seien sie Ausstellungsstücke. Adorno sagte von der Oper, sie entspräche „in der Tat weitgehend dem Museum, auch was dessen positive Funktion anlangt.“ Die Oper habe nämlich den Zweck, „dem vom Verstummen Bedrohten zum Überdauern zu verhelfen;“ was auf der Opernbühne geschieht, sei „vollends meist wie ein Museum vergangener Bilder und Gesten, an die ein retrospektives Bedürfnis sich klammert.“²⁷

Gramsci führte die Faszination, die vom Opernhaf ten ausgeht, genauso wie Adorno, im wesentlichen auf zwei scheinbar paradoxe Eigenschaften zurück. Einerseits beschrieb er das Opernhafte als extreme Künstlichkeit und Konventionalität. Andererseits sah er im Opernhaf ten eine reine Unmittelbarkeit und Ursprünglichkeit, welche „forme ingenue e commoventi“ (*Quaderni*, S. 969) einnehmen kann. Diese sehr unterschiedlichen Charakteristika des Opernhaf ten finden sich auch in Fellinis Film.

26 Adorno: „Die bürgerliche Oper“, op. cit., S. 24.

27 Adorno: „Die bürgerliche Oper“, op. cit., S. 37.

Für Gramsci wie für Fellini ist die Sprache der Leidenschaft sowohl eine überhöhende Stilisierung als auch jene „Beschwörung der reinen Unmittelbarkeit“, von der Adorno gesprochen hat.

Gramsci hatte die Musik Verdis und das Libretto und den Plot seiner Opern zunächst für eine ganze Serie von weit verbreiteten gekünstelten Verhaltensweisen, Denkmustern und für einen Stil verantwortlich gemacht (*Quaderni*, S. 969).

In einer anderen, späteren Notiz aber stellt er sich die Frage: „Cosa significa dire che una certa azione, un certo modo di vivere, un certo atteggiamento o costume sono ‚naturali‘ [...]?“ (*Quaderni*, S. 1874) – „Was bedeutet es zu sagen, daß eine bestimmte Handlung, eine bestimmte Lebensweise, eine bestimmte Haltung bzw. ein bestimmter Brauch ‚natürlich‘ sind [...].“

Er kommt zu dem Schluß, daß der Begriff des Natürlichen in einem gängigen Verständnis zwar dem des Künstlichen und des Konventionellen entgegengesetzt ist, daß aber im Falle der „fenomeni di massa“ das Künstliche und Konventionelle eine ganz andere Bedeutung hat als in individuellen Situationen und Verhaltensweisen. Auf Massenphänomene angewandt, bedeute „artificiale“ und „convenzionale“ schlicht „storico“, „acquisito attraverso lo svolgimento storico“. Es sei nicht gerechtfertigt, diesen historisch gewachsenen, kollektiven Formen einen „senso deteriore“, eine negative Bedeutung, zu geben und sie abzuwerten. Diese künstlichen und konventionellen Formen sind historisch gewachsen und insofern organischen Formen vergleichbar. Dies lasse sich schon daran ablesen, daß hierfür der Ausdruck „seconda natura“ geprägt wurde. Von „artificio“ und „convenzionalità“ könne man nur in Bezug auf „idiosincrasie personali“, nicht aber in Bezug auf „fenomeni di massa già in atto“, bereits existierende Massenphänomene, sprechen (*Quaderni*, S. 1878).

Ein solches organisch gewachsenes „fenomeno di massa“ ist die Opernfaszination in Italien. Die Künstlichkeit und Konventionalität sind ihr wesenhaft, sie sind ihre Natur.

Die Künstlichkeit der Bilder hat Fellini am Ende des Films demonstrativ ausgestellt: Nach dem Schiffsuntergang zeigt er uns das Studio von Cinecittà. Die ganze angespannte Crew der Filmtechniker, Beleuchter, Kameralente, Animateure, Effektspezialisten, Kabelträger, Tonmänner, Assistenten, Requisiteure, Aufnahmeleiter wird sichtbar. Der Filmemacher selbst erscheint hinter einer Kamera. Das Mittelmeer stellt sich als eine gigantische Plastikplane heraus. Das schwankende Schiff war auf einer Hebebühne installiert, die von einem beweglichen Gelenk getragen wurde, das karussellartig die Opernmannschaft hin- und herbewegte.

Wir sehen wieder das Meer, von dem wir jetzt wissen, daß es eine Plastikplane ist. Ganz am Ende sehen wir das Nashorn in einem Rettungsboot. Es hat den Schiffsuntergang, der natürlich die Sintflut symbolisiert, als einzige Gattung überlebt. Nashörner, verrät uns der Chronist, sollen ganz vorzügliche Milch abgeben.

Die letzte Einstellung des Films evoziert ein blasphemisches Bild von der Arche Noah, das gleichwohl eine Rettung im emphatischen Sinne nicht ausschließt. Man weiß am Ende des Films nicht genau, was mit den Schiffsreisenden passiert ist, aber das Nashorn aus Pappmaschee hat die Katastrophe sehr gut überlebt, „ben sistemato a prua, ci guarda con un occhio buono e inconsapevole, seguitando a mangiare, senza scomporsi, un ciuffo d'erba.“²⁸ Das Nashorn kaut an seinem Grasbüschel, ohne eine Miene zu verziehen.

Fellinis Bildersprache suggeriert diese Möglichkeit des Überdauerns, ja der Rettung, in einem Reservat der Kunst und der Künstlichkeit: sei es im Wiener Zoo, sei es im Film, sei es in der Oper.

Die italienische Oper wurde vom 17. bis zum 19. Jahrhundert als nationales Medium innerhalb und außerhalb Italiens wahrgenommen, bevor es Italien als Nation überhaupt gab. Die Oper ging seit ihrer Erfindung als italophones und ‚italienisches‘ Medium einer noch zu schaffenden italienischen Nation voran. Für Gramsci verkörperte nicht die Literatur, sondern die Oper den nationalen Geschmack und die nationale Kultur in Italien.

Fellinis Filmästhetik schöpft aus dem medialen Gedächtnis der Italiener und ist gleichzeitig sein Archiv.

Das Opernhafte aber, das sich von den Opern Rossinis und Verdis über die Begräbnisse all'italiana bis zu den Filmen Fellinis auf so natürliche Weise als italienisch zu manifestieren scheint, verdankt sich nicht der Natur der Italiener, sondern der Kultur der Oper.

Damit läßt sich „Italien“ als ein vergleichsweise idealer kultureller Raum definieren, in dem das Opernhafte sich besonders anschaulich manifestiert; es entfaltet sich in seinen vielfältigen transmedialen Ausprägungen jedoch auch in nicht-italienischen Kulturen.

28 Fellini/Guerra: *E la nave va*, op. cit., S. 144.

