

ECKHARD LEUSCHNER

Der Himmel über Rom – Zur Anfangssequenz von Federico Fellinis Film ‚*La Dolce Vita*‘

Alle Arten von Bildern entstammen spezifischen Konventionen des Darstellens und Sehens, selbst dann, wenn diese Konventionen den jeweiligen Produzenten der Bilder nicht durchweg bewußt oder in allen Implikationen gegenwärtig waren. Insofern muß es legitim sein, das Kunstwerk auch aus der Kultur der Zeit heraus zu erklären und sich nicht allein bei den dokumentarisch faßbaren Intentionen des Autors aufzuhalten – so elementar es selbstverständlich für jede Form der Kunst- oder Bildwissenschaft ist, solche Absichten bestmöglich zu ermitteln: Kunstgeschichte darf sich nicht in purer Rezeptionsanalyse oder dem Nachzeichnen irgendwelcher ‚*Practices of Looking*‘ (Marita Sturken) erschöpfen.

Beim Studium von Federico Fellinis Film ‚*La Dolce Vita*‘ (1960) stellt sich das Problem der kulturell bedingten Valenz von Bildern in ihrem Verhältnis zu tatsächlichen oder postulierten Intentionen des Autors besonders deutlich. Die bereits von Anfang an, gleichsam ohne Warnung, intensive Eindringlichkeit der assoziativ aufeinander folgenden Einstellungen lebt ganz aus einem Feuerwerk sinnlicher Eindrücke, einer packenden, teils verstörenden Konfrontation an sich vertrauter Elemente und dem von Sequenz zu Sequenz drastischen *cambiare maniera* (Alberto Moravia¹). Die Opulenz und ästhetische Vielschichtigkeit von ‚*La Dolce Vita*‘ markieren den endgültigen Bruch des Regisseurs mit den von klaren Handlungsrahmen bestimmten Filmen der 1950er Jahre.² Die meisten von Fellinis älteren Interpreten haben wiederholt auf das vermeintlich Autobiographisch-Unvermittelte dieses und der folgenden Filme und die eher geringe literarisch-geistesgeschichtliche Bildung des Regisseurs hingewiesen und damit scheinbar jeder Form des Fragens nach einer konsistenten Theorie den Boden entzogen. Richtig ist daran, daß Fellini ein eminenten Augenmensch war und jede Interpretation seiner Filme nicht von medientheoretischen Konstrukten, sondern unbedingt vom visuellen Befund auszugehen hat. Es wäre allerdings verfehlt, aufgrund einer Reflexion von Fellinis angeblich bescheidenem Bildungsniveau die Suche nach seinem Konzept und dem Zusammenhang seiner technisch-visuellen Mittel mit den kulturellen, symbolischen und unbewußten Bedingungen und Normen einzustellen, die ihn und sein Publikum verbanden oder leiteten. Genauer analysiert gehört demnach das, was man seit Jean-Louis Baudry das filmische Dispositiv nennt.³

Im vorliegenden Beitrag soll auf der Basis einer formalen sowie typen- und wirkungsgeschichtlichen Untersuchung⁴ der Eingangssequenz von ‚*La Dolce Vita*‘ die Spannung zwischen visueller Bedingtheit und Traditionsbruch der von Fellini geschaffenen Bilder erforscht, das Spektrum vom Regisseur (oder, wie Pier Paolo Paso-

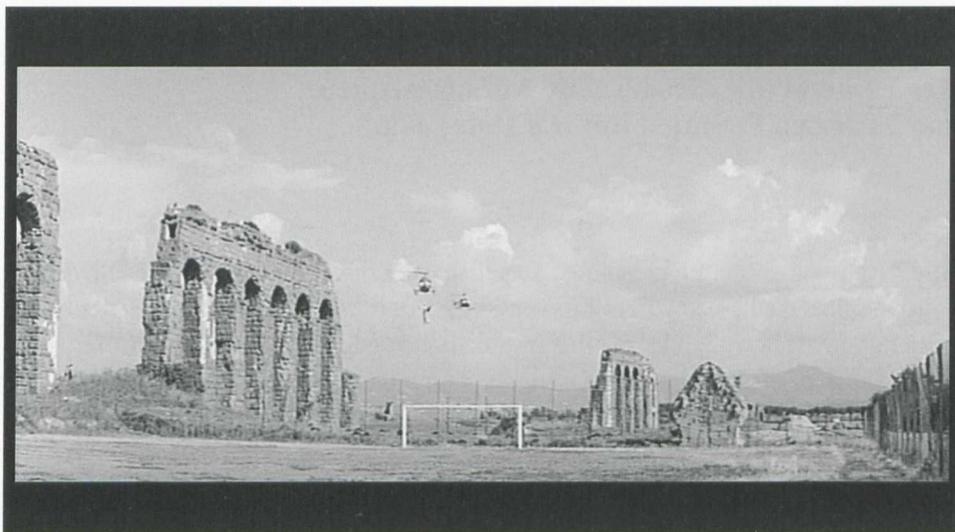


Abb. 1: Filmausschnitt ‚La Dolce Vita‘

lini⁵ formulierte: vom Autor) kalkulierter Assoziationsmöglichkeiten sowie Querverbindungen zu anderen Teilen des Films definiert und dieses Verfahren im Zusammenhang mit ausgewählten Stimmen aus der Sekundärliteratur methodisch reflektiert werden.

Nach dem durch die Musik von Nino Rota unterlegten Vorspann mit weißer Schrift auf schwarzem Grund sieht man in einer Totalen die mit Verlustlücken von links nach rechts diagonal in die Tiefe erstreckten Überbleibsel des Claudischen Aquädukts (*Aqua Claudia*) vor der Kulisse der fernen Albanerberge.⁶ Der Horizont ist in diesem *establishing shot* vergleichsweise tief gelegt, viel Himmel bleibt sichtbar (Abb. 1). Die archäologische Würde der Ruinenanlage wird durch die Präsenz eines Fußballtors pointiert gestört, das fast mittig, vor einer Lakune des Aquädukts, die gegenwärtige Nutzung des Areals bezeichnet.⁷ Ein Maschendrahtzaun schließt das Bild rechts ab und unterstreicht den Eindruck einer parzellierten Landschaft. Wenig hat dieser Ort von seiner erhabenen Einsamkeit, wie sie etwa Camille Corot in den 1820er Jahren festgehalten hat.⁸ Direkt über der durch das Fußballtor markierten Lücke des Aquädukts nähern sich in dem wenig bewölkten Himmel – ohne daß den Zuschauern eine Pause gegönnt wird – zwei Helikopter, deren Rotorengeräusch bald anschwillt und die nächsten Einstellungen dominieren wird. Ihr schneller Flug, von der am Boden postierten Kamera in einem Schwenk nachvollzogen, folgt dem Verlauf des Aquädukts, führt also von rechts nach links. Der vordere der beiden Hubschrauber trägt einen an Seilen befestigten Gegenstand, der erst allmählich als Christusstatue mit weit ausgebreiteten Armen auf einer Plinthe zu erkennen ist. Gemäß der Kameraperspektive bleibt die Statue konstant auf der Höhe der Bogenscheitel des Aquädukts, was ihrem ‚Schweben‘ die



Abb. 2: Filmausschnitt ‚La Dolce Vita‘

Anmutung des Ferngesteuerten gibt. Indem sie letzte Schatten auf die Ruinen werfen, entschwinden die beiden Hubschrauber links aus dem Sichtfeld. Nach einer Überblendung sieht man ein römisches Neubauviertel, in dem, wiederum von rechts nach links, laufende Kinder den fortgesetzten Flug der Helikopter am Boden verfolgen, ohne daß die beiden Maschinen anfangs selbst im Bild wären. Das Schreien der Kinder mischt sich mit dem Lärm der Rotoren. Wiederum folgt die Kamera in einem Schwenk der vor sich gehenden Bewegung, die auf dem *Viale dei Salesiani* (im römischen Neubauviertel *Don Bosco*, in der Nähe von Cinecittà) vor sich geht, einer Straße, an deren Ende die 1959 geweihte und effektiv ins Bild integrierte Kirche *San Giovanni Bosco* steht (Abb. 2).⁹ Fellini arbeitet dabei mit einer Staffelung von Indizes der beiden Helikopter: Nach dem Geschrei und den Laufbewegungen der auf die Maschinen am Himmel reagierenden Kinder weisen die Fluggeräusche und schließlich der Schatten des über das Areal hinweg fliegenden ersten Helikopters (mit der Christusstatue), der sich anfangs auf der Straße und dann von unten nach oben an der hellen Brandschutzwand eines Neubaus abzeichnet, auf die erst jetzt, durch eine Vertikalneigung der Kamera, selbst ins Bild kommenden Flugmaschinen.

Nach einem harten Schnitt folgt die Kamera, selbst in der Luft, dem fortgesetzten, sich nach wie vor von rechts nach links vollziehenden Flug des Helikopters mit der Christusstatue über weitere Neubauviertel Roms; offenbar ist diese Einstellung aus dem anderen Hubschrauber gefilmt. Ein weiterer harter Schnitt, und man sieht als nächste, vom Boden her aufgenommene Einstellung die Rücken zweier in Halbfigur gezeigten Bauarbeitern, die ihre Tätigkeit kurz unterbrechen und dem Hubschrauber zuwinken. Noch ein Schnitt: Wir sind wieder in der Luft und folgen für einen kurzen



Abb. 3: Filmausschnitt ‚La Dolce Vita‘

Moment weiter dem Helikopter mit der Christusstatue.¹⁰ Der nächste Schnitt führt zu einem unvermittelten Szenenwechsel: Von modischer Unterhaltungsmusik begleitet, die blechern aus einem Radio zu tönen scheint, entspannen sich vier junge Frauen in Bikini oder einteiligen Badeanzügen auf der großzügig gestalteten Dachterrasse eines Neubaus (Abb. 3). Der filmische Raum dieser Einstellung erinnert in seiner durch den Verlauf der Fußbodenfliesen und die von links vorn nach rechts in die Tiefe arrangierte Brüstung an die Diagonalperspektive der ersten Einstellung, zumal sich auch jetzt wieder die beiden Hubschrauber aus dem Himmel knapp rechts von der Mitte dem Kamerastandpunkt im Vordergrund nähern und der ‚Flug‘ der Christusstatue sich analog zu der im Fußboden bezeichneten Diagonale vollzieht. Im Unterschied zum Beginn des Films ist diese Umgebung allerdings durch ihre dichte Bebauung und die Präsenz von Personen gekennzeichnet. Die sonnenbadenden Frauen sind anfangs bewegungslos in das Ambiente des Dachgartens eingefügt. Vom Mädchen links sieht man ausschließlich die nackten, lässig übergeschlagenen Beine, die junge Frau ganz rechts, die in einer Hängematte liegt, läßt ebenfalls nur ihre leicht geöffneten Schenkel sehen. Sobald sich – das Rotorendröhnen nimmt zu – die beiden Helikopter genähert haben, werden die Frauen aufmerksam, springen auf und blicken empor. Einige Wortfetzen sind zu hören: *Leontine, che cos'è? – Guarda: il Gesù! – Ma dove va?* Alles Folgende geht im Lärm unter. Während der die Statue transportierende Hubschrauber schnell über die Gruppe hinweg- und fortfliegt, kreist der andere über den Frauen, die ihm aufgeregt zuwinken und zurufen. Die Kamera, ohnehin niedrig postiert, filmt die Frauen nun aus deutlicher Untersicht (es handelt sich noch stets um dieselbe Einstellung). Der Hubschrauber fliegt schließlich über ihre Köpfe, so daß sie sich umdrehen müssen, um ihm



Abb. 4: Filmausschnitt ‚La Dolce Vita‘

weiter mit ihren Blicken zu folgen. Ein harter Schnitt: Als *eyeline match* sieht man nun den Helikopter, wie er am Himmel eine Drehung vollführt. Nach einem nochmaligen harten Schnitt wird die Perspektive des Hubschraubers selbst wiedergegeben, der das Haus mit Dachterrasse im Blick hat und sich ihm nun wieder von oben nähert.

In der nächsten Einstellung, die wiederum der Sichtweise der jungen Frauen entspricht, ist der Helikopter so nahsichtig wie zuvor noch nicht gezeigt. Nach einer Drehung um die eigene Achse gibt das Fluggerät erstmals einen frontalen Blick auf die Insassen der aus durchsichtigem Plexiglas gestalteten Kabine frei (Abb. 4): Außer dem Piloten sind dies der Reporter Marcello Rubini (Marcello Mastroianni), typischerweise eine Sonnenbrille tragend, und sein Photograph Papparazzo (Walter Santesso). Im Wechsel kurzer Einstellungen entspinnt sich nun der durch den Lärm von vornherein zum Scheitern verurteilte Versuch eines Gesprächs zwischen beiden Gruppen: Die Frauen fragen nach dem Zweck der Aktion, die Männer vermitteln durch überdeutliche Artikulation erfolgreich, daß man die Statue zum Papst bringe, während Marcellos genauere Erläuterung, es handele sich konkret um (das Fest des) ‚*Cristo lavoratore*‘, im Rotorengeräusch untergeht. Die Männer versuchen dann mit erkennbar größerem Willen zu erfolgreicher Kommunikation, die Telephonnummern der Frauen zu bekommen. Diese lehnen ab. Winkend, mit einem aus den Mundbewegungen unschwer zum *Ciao bella* zu ergänzenden Gruß verabschiedet sich Marcello, bevor sein Helikopter abdreht und wieder Höhe gewinnt. Die Kamera blickt der Maschine nach. Schnitt, dann eine halbnaher Einstellung auf die drei Insassen der Kabine und ihre aufmerksam nach rechts gerichteten Profilköpfe. Objekt ihrer Bemühungen ist, wie nach dem nächsten Schnitt deutlich wird, wiederum der andere Hubschrauber, den die Ka-

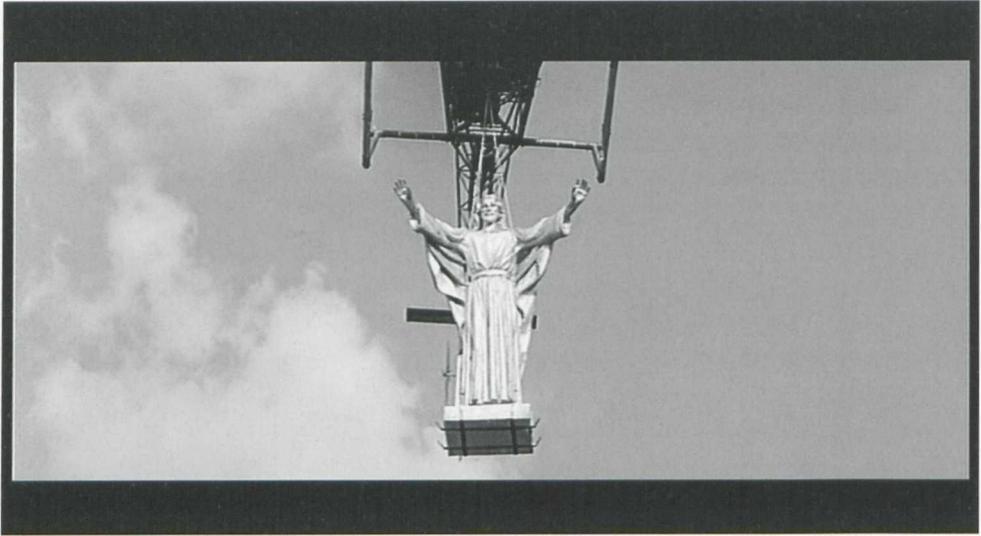


Abb. 5: Filmausschnitt ‚La Dolce Vita‘

mera nunmehr über dem Häusermeer Roms aus dem späten 19. und frühen 20. Jahrhundert zeigt. Glockengeläut klingt auf, das die Rotorengeräusche mehr und mehr übertönt. In der folgenden Einstellung ist, aus Untersicht, erstmals das Transportgut, die glänzende, offenbar vergoldete Statue¹¹ eines Christus mit seitlich ausgestreckten Armen auf einer quadratischen Plinthe, genauer im Bild, und zwar so, daß sich die Figur immer weiter auf den Betrachter hin und herab bewegt (Abb. 5).

Durch die folgende Einstellung ist das Ziel dieser Herabbewegung klar bezeichnet: die Peterskirche mit dem davor befindlichen Petersplatz, auf dem sich eine beträchtliche Menschenmenge aufhält. Der Blick auf diese Anlage, welcher sich die Kamera im Überflug von den Vatikanischen Gärten her nähert, ist von der Statue her perspektiviert, also als Wahrnehmung Christi, zu verstehen. In der nächsten Einstellung kommt nochmals die Statue ins Bild, diesmal nur ihr Oberkörper, womit auch das lächelnde Gesicht des bärtigen und durch langes, lockiges Haar ausgezeichneten Christus zu erkennen ist (Abb. 6). Die vorgezeigten Innenflächen seiner Hände weisen offenbar keine Wundmale auf. Nach einem weiteren Schnitt ist, bei fortgesetztem Glockengeläut, als *eyeline match* Christi nochmals der Petersplatz mit dem Obelisken in der Mitte gezeigt.

Der nächste Schnitt vermittelt beispielhaft das Potential filmischer Montage: Der gezeigte Ort ist ein gänzlich anderer, die vorgeführte Aktion ebenso – und doch wird der Übergang sorgfältig durch visuelle Mittel *per analogiam* gestaltet.¹² Blitzschnell von unten seinen Kopf vor die Kamera reckend, zeigt sich ein kambodschanischer Tänzer in einem Goldflitterkostüm; er trägt eine glänzende, pagodenartig nach oben zulaufende Kopfbedeckung und eine weiße, schlitzaugige Maske mit breitlippigem Lächeln (Abb. 7). Der schrille, später von asiatischen Instrumentenklängen begleitete

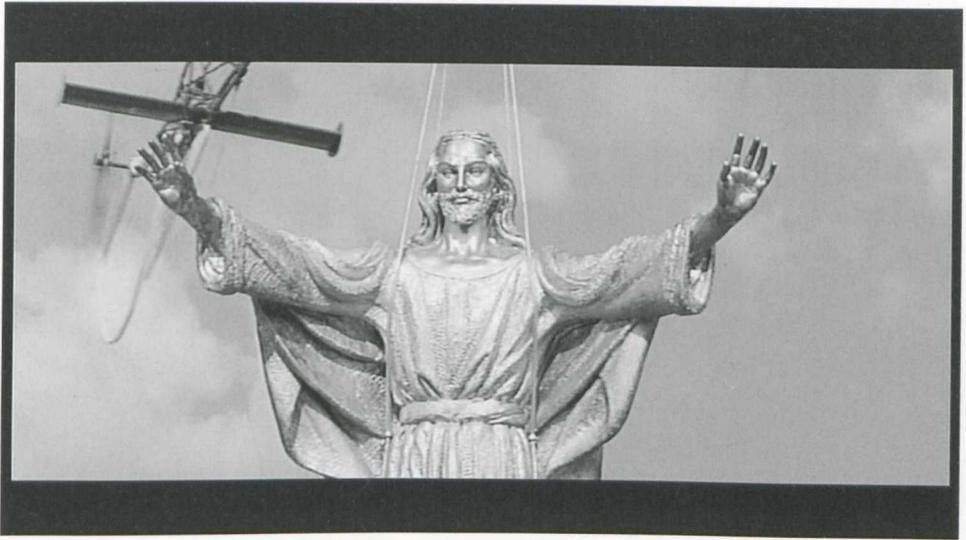


Abb. 6: Filmausschnitt ‚La Dolce Vita‘

Singsang des Tänzers löst unvermittelt das eben noch vernehmbare Glockengeläut ab. Über manierierte Bewegungen seiner durch künstliche Fingernägel verlängerten Hände interagiert der tanzende Buddha mit zwei gleichfalls maskierten, muskulösen Schwertträgern. Wie sich sogleich erweist, gehören die drei Tänzer nicht in ein Tempelritual, sondern zum Unterhaltungsprogramm eines römischen Nachtclubs an der *Via Veneto*, in dem sich auch Gesellschaftsreporter Marcello Rubini aufhält, um für eine Skandalgeschichte zu recherchieren. In unserem Zusammenhang interessiert allein die Gestaltung des Übergangs aus der vorherigen Sequenz. Zweifellos hat Fellini durch seine Montage der beiden Teile des Films die vergoldete Christusstatue und den maskierten Tänzer im Glitzerkostüm zu Korrelaten gemacht. Diese Deutung findet ihre Begründung nicht nur in der auffälligen, von der Literatur nie explizit registrierten Qualität der Materialien, sondern auch im pointierten Gegensatz des ‚Einschwebens von oben‘ und des ‚Auftauchens von unten‘. Zusätzlich sind die Ähnlichkeit der Gesichtsausdrücke beider Figuren und kaum zufällige Details wie der visuelle Nachhall des Obeliskens auf dem Petersplatz im spitzen Aufsatz der Kopfbedeckung des Tänzers zu nennen. Nicht zuletzt hat die Tanzfläche des Nachtclubs eine der *Piazza di S. Pietro* auffallend verwandte Grundfläche - die dekorativen ‚Stützen‘ zwischen den einzelnen Tischen sind dementsprechend als subtil-sarkastische Paraphrase auf die Kolonnaden von Bernini zu lesen. Piero Gherardi, Fellinis Bühnenbildner, bekam nicht ohne Grund für die Ausstattung von ‚La Dolce Vita‘ einen Oskar.

Gemessen an der großen und lang anhaltenden Debatte, die zeitgenössisch über den Film geführt wurde, speziell über die Frage, wie sich Fellini in ‚La Dolce Vita‘ zu Kirche, Moral und Christentum gestellt habe, hat die Eingangssequenz erstaunlich weni-

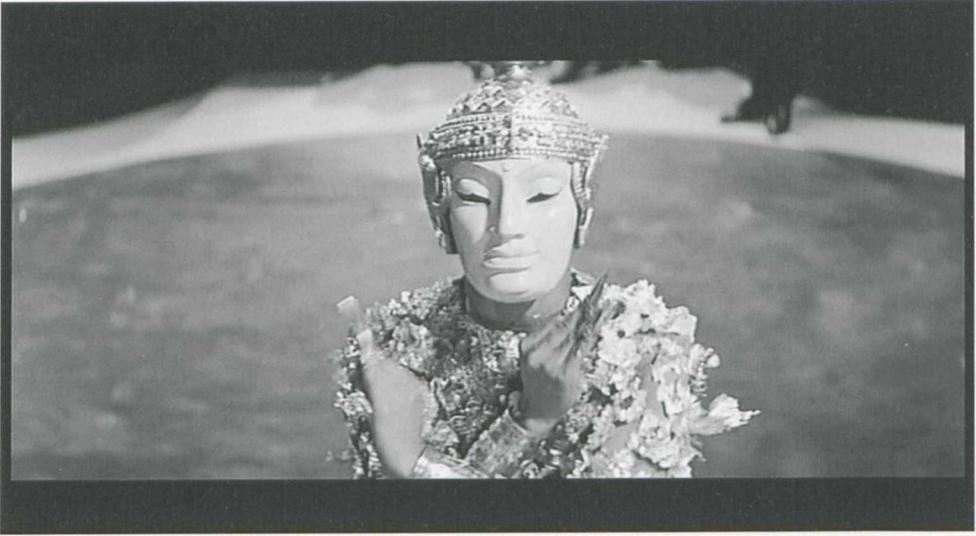


Abb. 7: Filmausschnitt ‚La Dolce Vita‘

ge Interpreten gefunden. Ist sie nur ‚Spektakel‘? Ist sie ‚anti-kirchlich‘ oder gar ‚anti-religiös‘? Fellini selbst scheint diesen Abschnitt seines Films nicht öffentlich interpretiert zu haben. Als bisher überzeugendste Deutung in der Sekundärliteratur darf diejenige von Peter Burke¹³ gelten, der den Christus am Haken des Helikopters als Sinnbild falscher Spiritualität angesichts eines alle Bereiche der Gesellschaft ergreifenden destruktiven Sensualismus bezeichnet hat, als Belegstück dafür, daß *both the spiritual reawakening and renewal promised by a Second Coming [of Christ] are destined to fail*. [...] *The image of spirit and love (Christ) is rigid, heavy, and mechanically controlled. Obviously, it is not Christ, just a statue, and one that, significantly, never makes it back to earth in the film.*¹⁴ Interessanterweise verstand allerdings die zeitgenössische Kritik Fellinis Christus am Hubschrauber keineswegs ausschließlich negativ. Ein anonymer Autor von ‚La Discussione‘, einem Wochenblatt der Democrazia Cristiana, formuliert etwa: *Quel Cristo delle braccia aperte in quel volo ondeggiante rimane il richiamo ... più vivo per dare all'amarezza e alla disperazione l'unico possibile termine di salvezza, per indicare l'unico possibile incontro con la pietà, la carità, la grazia.*¹⁵

Fellinis Statue präsentiert Christus in einer bodenlangen, gegürteten Tunica mit Ärmeln (Albe) aufrecht stehend; ein locker über die Schultern gelegter Mantel, der in eleganten Falten von den Armen herabhängt, vergrößert das Volumen der schlanken Figur. Seine Arme sind bis knapp auf die Höhe des Kopfes ausgestreckt, die Hände erhoben, wobei die Finger sich voneinander abspreizen und die vorgezeigten Handinnenflächen keine Wundmale aufweisen. Das Gesicht Christi ziert ein Lächeln, sein Blick ist eher geradeaus auf ein unbestimmtes Ziel als abwärts gerichtet. Welche biblische Begebenheit eigentlich dargestellt ist, bleibt unklar. Selbst wenn man annimmt,



E' la statua di Cristo Lavoratore, in bronzo dorato, opera dello scultore Heinrich Nell-Breuning, alta m. 1,30, su un basamento di m. 1,10 costituito da un enorme distintivo delle ACLI, dono dei lavoratori acilisti al Papa



Abb. 9: Pressephoto des ‚Gesù Operaio‘ von Heinrich Nell-Breuning

Abb. 8: Pressephoto des ‚Gesù Operaio‘ von Heinrich Nell-Breuning

daß es sich bei dieser Figur um die lebensgroße Version eines geläufigen Erzeugnisses der zeitgenössischen Devotionalien-Industrie handelt, bleibt die Frage nach ihrem Traditions- und Funktionszusammenhang.

Die Statue Christi, offenbar ein Produkt der Werkstätten in Cinecittà¹⁶, gilt, gemäß den vom Lärm übertönten Worten Marcellos, in der Sekundärliteratur als ‚Cristo lavoratore‘, aber dieser Aspekt wird kaum je weiter interpretiert. Brunello Rondi schrieb ergänzend, das Werk werde zur *festa del Cristo lavoratore, che si prepara a S. Pietro*, gebracht.¹⁷ Er meinte damit eine Veranstaltung der *Lavoratori Cattolici*, die der Democrazia Cristiana nahe stehende Arbeitervereinigung unter dem Dach der Kirche, die sich von entsprechenden Organisationen und Gewerkschaften der politischen Linken abgrenzte. In den 1950er Jahren, einer Zeit stark ideologierter politischer Konflikte, strich die katholische Kirche Italiens die Verbundenheit der christlichen Lehre mit der Welt der Arbeit besonders heraus. Sogar eine Kirche in einem römischen Neubaubezirk bekam 1951 den Namen ‚Gesù Cristo Divino Operaio‘. Was die bildliche Darstellung eines solchen Arbeiter-Christus angeht, dominierte in offiziellen kirchlichen Bildpublikationen jener Jahre die visuellen Überhöhung narrativer Situationen wie ‚Christus in der Werkstatt Josephs‘ (Carlo Carrà, Giovanni Consolazione) oder eines mit Holzbalken hantierenden ‚Christus beim Aufbau seiner Kirche‘ (Luigi Filocamo, Venanzo Crocetti, Egidio Giaroli).¹⁸



Abb. 10: Pressephoto vom Transport des ‚Gesù Operaio‘ von Nell-Breuning

Statue aus vergoldeter Bronze auf einer 1,10 Meter durchmessenden Plinthe (Abb. 8 und 9) war ein Geschenk der *Lavoratori Cattolici* an Papst Pius XII. Die vor dem Mailänder Dom in Anwesenheit einer großen Menge stattfindende Zeremonie der Absendung des Werks wurde durch Erzbischof Montini, Kardinal und späteren Papst Paul VI., geleitet.²¹ Im Rahmen der Veranstaltung befestigte man die Christusfigur an der Kabine des Hubschraubers (Abb. 10), der sie dann zum Flughafen Linate brachte, wo das Werk in eine Linienmaschine verladen wurde. In Rom wurde die Statue wiederum an einen Hubschrauber gebunden und von diesem zum Petersplatz gebracht. Dort wartete eine nicht minder große Menschenmenge auf das Eintreffen des Geschenks der katholischen Arbeitervereinigung an den Papst.

Nell-Breunings unterlebensgroßer Christus war als ‚Gesù Operaio‘ tituiert und entsprechend mit Attributen ausgestattet: Auf den Pressephotos (Abb. 8 und 9) sieht man ihn in einem angedeuteten Kontrapost aufrecht stehend, in eine bodenlange und gegürtete Albe gekleidet, aus der unten gerade noch die Füße herauschauen. Ein Teil des Gewandes ist an der rechten Schulter verrutscht und legt etwas Haut frei. Das bärtige Gesicht ist ausdruckslos, es wirkt eher anämisch als erhaben.²² Christus hält er in seiner rechten, herabhängenden Hand einen Hammer, während er mit dem nach vorn abgestreckten linken Unterarm ein Winkelmaß (naturgemäß keine Sichel!) präsentiert. Diese Handwerker- oder Zimmermanns-Attribute sind in der christlichen Ikonographie traditionell fast immer bildlichen Darstellungen des heiligen Joseph und nicht Christus selbst zugeordnet.²³

Der von Fellini verwendete Christus-Typus kommt ohne Werkzeuge aus. Er entspricht weder der Statue von Nell-Breuning noch dem von den genannten offiziellen kirchlichen Bildpublikationen jener Jahre gezeigten ‚Cristo Lavoratore‘ im narrativen

In diesem Zusammenhang ist interessant (und in den mir vorliegenden film- und medienwissenschaftlichen Analysen von ‚*La Dolce Vita*‘ unberücksichtigt), daß Fellini sich mit seiner Eingangssequenz auf ein tatsächliches Ereignis bezog: den Transport einer Christusfigur per Hubschrauber und Flugzeug am 1. Mai 1956 von Mailand nach Rom.¹⁹ Die vom deutschen Künstler Heinrich Nell-Breuning²⁰ gestaltete, 1,30 Meter hohe

Kontext. Die Statue ist nicht an, sondern unter den Helikopter gehängt. Auch die Inklusion der im schnellen Hubschrauberflug passierten Bauarbeiter in die Eingangssequenz von *La Dolce Vita* wirkt mehr wie ein ironischer Seitenhieb Fellinis auf den Proletenkult des italienischen Neorealismus denn als Indiz irgendwelcher Ambitionen des Films in eine christlich-soziale Richtung.²⁴ Die Christus-Statue Fellinis ist ganz anderen künstlerischen Vorbildern als der bescheidenen Leistung von Nell-Breuning verpflichtet. Nur ein genauer Blick auf diese tatsächliche Tradition der Bildform kann die eigentliche Bedeutung der filmischen Sequenz (und auch einige Gründe für die zeitgenössische Aufregung über *La Dolce Vita*) näher bestimmen. Selbst wenn Fellini und seine Ausstatter vielleicht nicht jede Verästelung in der Motivation dieser visuellen Tradition bewußt nachvollzogen haben, ist ihre Wahl gerade im Zusammenhang mit der gezeigten Transportsituation per Helikopter signifikant.

Spontan fallen dem Kunsthistoriker und wohl jedem Kunstinteressierten zwei wesentliche Vergleichsbeispiele für Fellinis Statue ein, von deren bis heute ungebrochener Popularität eine Unzahl von Kopien und Abbildungen kündigt: erstens der (für die Frauenkirche von Kopenhagen gefertigte) *Christus* von Bertel Thorvaldsen (Abb. 11), zweitens die monumentale Christusfigur (*Cristo Redentor*) nach Entwurf von Paul Landowski auf dem Monte Corcovado in Rio de Janeiro (Abb. 12).²⁵

Der von Thorvaldsen zwischen ca. 1819 und 1821 in Rom konzipierte und gemeißelte Marmor-Christus hatte eine komplizierte Genese, die hier nur angedeutet werden kann: Zuerst sollte Christus, wie Bozzetti und zeitgenössische Berichte bezeugen, aufwärts blicken und flehend die Arme himmelwärts heben.²⁶ In der ausgeführten Fassung sind die unverhüllten Arme bei leicht gekrümmtem Ellenbogen weit ausgestreckt; die vorgezeigten Handflächen, auf denen man erst bei genauem Hinsehen die Wundmale erkennt, befinden sich etwa auf der Höhe des (vom Gewand verdeckten) Bauchnabels. Die Änderung der Geste verband der Künstler nach dem Bericht von Jüst Mathias Thiele mit der Verwirklichung seiner Absicht, daß – gemäß dem *Kommet her zu mir* in Matthäus 11,28 – *die Stellung nun die Einladung Christi aussprach*.²⁷ Thorvaldsens Christus trägt in der Art einer antiken Philosophendarstellung ein knöchellanges, über seine linke Schulter geworfenes Gewand; die unbedeckte Hälfte seiner Brust weist die Sei-

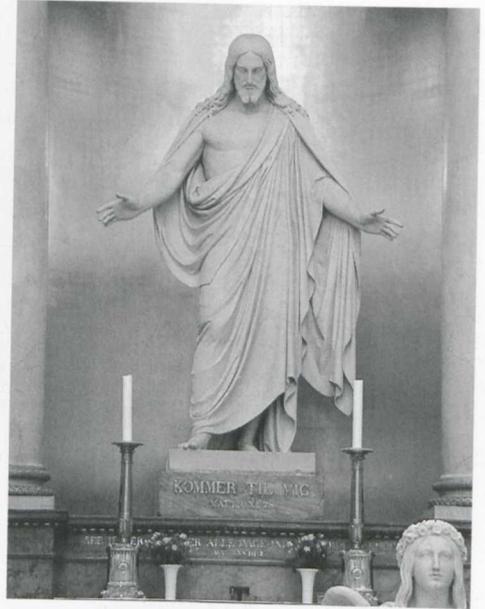


Abb. 11: Bertel Thorvaldsen, *Christus*, Frauenkirche Kopenhagen

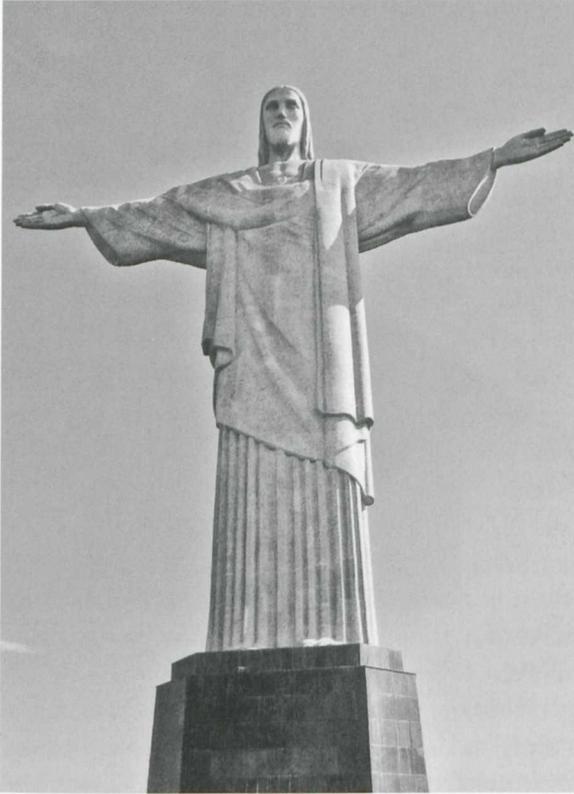


Abb. 12: Paul Landowski (Entwurf), ‚Cristo Redentor‘, Monte Corcovado, Rio de Janeiro

matisch von unten, so daß nicht ohne weiteres zu entscheiden ist, ob der Blick des nur leicht geneigten Kopfes nach vorn oder eher abwärts gerichtet ist. Der Corcovado-Christus ist auf einem polygonalen Sockel aus dunklem Stein ohne Dekoration plaziert. Er ist anders gekleidet als die Christusstatue Thorvaldsens und diejenige in ‚La Dolce Vita‘: Die in engem Abstand parallel fallenden Falten des bodenlangen Untergewandes erinnern - gemäß der Tendenz des Art Deco zur starken Stilisierung - an Kanneluren einer Säule.²⁹ Unter dem Gewand ragen nur die Zehen der beiden Füße Christi hervor, einen Kontrapost oder vom Stoff ausmodellerte Körperlichkeit gibt es nicht. Die mit Ärmeln versehene, ungegürtete Tunica legt sich eng an den zylindrischen Rumpf der Figur und läßt nur einen knappen Ausschnitt der Brust unbedeckt (übrigens ist auf die Brust ein ‚Herz Jesu‘ gesetzt). Die weiten Ärmel vergrößern das Volumen der ausgestreckten Arme und unterstreichen den Eindruck starker Monumentalisierung. Landowski streckt die Arme seines Christus im 90-Grad-Winkel so vom Körper, daß er, zumal die Wundmale klar zu erkennen sind, mindestens ebenso sehr die Assoziation der Kreuzigung als die einer großen Umarmung bewirkt (obwohl die Fremdenverkehrs-

tenwunde auf. Er steht im Kontrapost, beide Füße sind sichtbar. Das wallende Haar ist mittig streng gescheitelt, sein bärtiges Gesicht gesenkt, wodurch die Augen beinahe völlig verschattet werden. Die Statue wird durch Postament und Plinthe, mehr noch durch die Einstellung in einen Marmortabernakel in ihrer körperlich-plastischen Wirkung so gemindert, daß der Betrachter den Eindruck hat, der Blick von Christus ruhe zwar gelassen auf ihm, aber die Figur sei weniger aufgrund ihrer körperlichen Präsenz, sondern eher durch inneren Nachvollzug und symbolisch zu erfassen, nämlich als Verdeutlichung von ‚Liebe‘ als dem Wesen Christi.²⁸

Der pupillenlose Christus in Rio (Abb. 12) besteht aus Zement mit einem Steatit-Mosaiküberzug. Das wenig definierte bärtige Gesicht sieht man auto-

werbung von Rio letztgenannte Deutung bevorzugt³⁰). Als hätte er die genannten Vorstellungen Thorvaldsens mit den Ideen vom ‚Übermenschen‘ Nietzsches gemischt, dachte Landowski schon 1902 für das von ihm im Rahmen seines ‚*Temple de l'homme*‘ geplante ‚*Monument au Héros*‘ an eine christomorphe Figur, welche, auf einem Berggipfel stehend, eine entsprechende *geste d'offrande et d'amour* ausführen sollte.³¹ Als anregend für die vom Künstler gewählte *attitude et immobilité* des Corcovado-Christus ist von Dominique Boudou die italienische Kunst der Renaissance, besonders Piero della Francesca, identifiziert worden, *personalité majeure de l'humanisme, dont l'artiste admirait l'équilibre et la poésie*.³²

Vom Kopenhagener Christus (Abb. 11) hat die Figur in ‚*La Dolce Vita*‘ das verhältnismäßig deutlich modellierte, wiewohl mit einem beinahe asiatischen Lächeln versehene Gesicht und Andeutungen von Körperlichkeit auch unterhalb der Gewandpartien, vom Corcovado-Christus die nur geringe Neigung des Kopfes, eine insgesamt starre Haltung und die ‚züchtige‘ Tendenz zur Bedeckung fast des gesamten Körpers. Sondergut sind der banale runde Halsausschnitt und das wie ein Umhang auf den Schultern aufliegende Obergewand, welches, wäre es real, den Gesetzen der Physik nicht gehorchen und herabfallen würde. Die nicht völlig miteinander versöhnten Teile der Figur sind durch den Überzug aus Glitzerfarbe auf beinahe schnoddrige Weise passend gemacht. Insgesamt erinnert die Statue an die nette und etwas belanglose Art, mit der Jesus in den zeitgenössischen Monumental-Streifen ‚*Ben Hur*‘ (1959) und ‚*King of Kings*‘ (1961) dargestellt ist. Auch in diesen Filmen von Fellinis Regie-Kollegen erscheint der Heiland *so non-violent and non-threatening, that they leave viewers wondering how such a nice guy ended up on a Roman cross*.³³

Gemeinsam ist den drei Christusfiguren, daß sie Amalgame oder Abstrakta verschiedener biblischer Situationen, theologischer Konzepte und einer langen Reihe vorgängiger Christusbilder sind, die das historische Ringen der religiösen Kunst um visuelle Lösungen für das komplexe Verhältnis von Materie und Spiritualität dokumentieren. Fellini sollte diesen Materie-Geist-Konflikt in ‚*La Dolce Vita*‘ auf die Spitze treiben, indem er den Widergänger der im Wortsinn tonnenschweren Christusfiguren Thorvaldsens und Landowskis mit Anklängen an die seit dem späteren 16. Jahrhundert geläufige Auferstehungs- und Himmelfahrtsikonographie verband und kontrastierte. Kunstgeschichtlich wurde in frühen Darstellungen der Auferstehung Christi das Verlassen des Grabes als anstrengende Aktion präsentiert, und die Überwindung des Todes schien eher letzter Akt der Passionsgeschichte denn Beginn freudiger Erlösung. Dem erschöpften Gesicht Christi, der sich aus dem Grab erhebt oder mit einem Fuß auf dessen Rand steht, ist anzusehen, daß er diesen Sieg unter großer Mühe errungen hat.³⁴ In einem solchen Christus präsentierte sich die Auferstehung als geschichtliches Ereignis und konkrete Gegenwart, nicht als Vision oder Geschehen im Glauben. Seit dem 13. Jahrhundert geriet hingegen das Wundersame des Vorgangs mehr und mehr in den Mittelpunkt, und Christus wurde – unter dem Einfluß der Himmelfahrtsikonographie – aus dem Grab schwebend gezeigt, sei es als athletisch Aufwärtsstürmender, sei es als



Abb. 13: Paolo Veronese, ‚Auferstehung Christi‘, Gemäldegalerie Alte Meister Dresden

lichen Kunstsammlungen Dresden): Gezeigt ist oben der auferstandene Christus, unten der Raum um den geschlossenen Sarkophag (Abb. 13).³⁷ Der Lichtakzent liegt auf der Seite des Sarkophags, die ein Siegel trägt, welches die Unversehrtheit des Grabes anzeigen soll. Im Hintergrund sieht man in einer Simultanhandlung die drei Marien, denen der Engel das leere Grab öffnet. Vor und neben dem geschlossenen Grab im Vordergrund befinden sich die von Pilatus auf Wunsch der Pharisäer zur Bewachung abgestellten Soldaten, die entweder schlafen oder bereits der Figur des auferstandenen Christus gewahr geworden sind. Der Soldat links vorn reißt seinen Schild empor; sein Blick in Richtung auf Christus stellt eine wichtige optische Verbindung zum oberen Register dar.

Die obere Hälfte des Bildes wird von der schwebenden Figur Christi dominiert, der nur mit einem flatternden roten Umhang bekleidet ist, welcher auch seine Blöße bedeckt. Mit einem leicht nach rechts geneigten Kopf den Blick empor richtend, streckt Christus, von einer Aureole hinterfangen, die Arme weit auseinander und präsentiert seine Wundmale. Ähnlich dezent wie die Nagelwunden an den Händen und Füßen ist am unbedeckten Oberkörper Christi das Mal der Lanze des Longinus zu erkennen. Der Körper von Veroneses Christus imitiert seine Haltung am Kreuz und ist zugleich deutlichstes Zeichen für seinen Triumph über den Tod. Ob die nicht ganz waagrecht aus-

ein von einer unsichtbaren Kraft Em-porgezogener. In der Zeit der katholischen Reform des späten 16. Jahrhunderts verweigerten sich nur noch wenige Künstler diesem vereinheitlichten Christusbild. Unter den vermeintlichen Renegaten (eigentlich: den mit der älteren Bildtradition noch bestens Vertrauten) war bezeichnenderweise Caravaggio, der eine heute verlorenen ‚Auferstehung‘ für Sant’Anna dei Lombardi in Neapel malte.³⁵ Von diesem Bild schrieb 1674 Luigi Scaramuccia, daß der auferstandene Christus vom Maler nicht so gezeigt sei, wie man ihn heute normalerweise darstelle, also *agile, e trionfante per l’aria*, sondern *con un piede dentro, e l’altro fuori del Sepolcro posando in terra*.³⁶

Den seit der *Riforma* gängigen Darstellungstypus der Auferstehung vertritt beispielhaft ein Bild von Paolo Veronese (ca. 1575, heute in den Staat-

gestreckten Arme zugleich eine Geste des Empfangens oder der Hingabe zu Gottvater bezeichnen, bleibt zu erwägen.

Die erhobenen Arme des nach der Auferstehung oder während der Himmelfahrt aufschwebenden Christus, ins Bild gesetzt schon durch Darstellungen wie Raffaels (in der biblischen Chronologie frühere), *Verklärung*, waren seit dem Cinquecento ein probates Mittel der Synthese verschiedener narrativer oder theologischer Konzepte, durch welche die Darstellung des aus den Andeutungen der Bibel destillierten Auferstehungsvorgangs in Richtung auf ein gehaltvolles Andachtsbild hin erweitert werden konnte. Noch Thorvaldsens erste Entwürfe für den Kopenhagener Christus scheinen darauf gezielt zu haben, die tridentinische Bildform des ‚schwebend‘ Auferstehenden oder gen Himmel Auffahrenden zu verwenden oder zumindest zu integrieren, zeigten doch seine frühen Bozzetti die Figur aufwärts blickend und mit erhobenen Armstümpfen.³⁸ Wahrscheinlich verzichtete Thorvaldsen auf diese Pose, weil sein Arbeitsmaterial, Marmor, einem solchen ‚schwerelosen‘ Ansatz entgegenstand und/oder weil die realisierte Lösung der zu beiden Seiten des Oberkörpers ausgebreiteten Arme eine noch größere Projektionsfläche für weitere hergebrachte Bildformen wie die *Imago pietatis*³⁹ oder den Umarmungsgestus schuf, ohne dabei die Evokation der Kreuzform preiszugeben. Doch unabhängig davon, ob die Geste Christi in den von Thorvaldsen beeinflussten Darstellungen Verweise auf die Kreuzform, eine *Imago pietatis* oder Umarmung enthält, erscheinen die ausgestreckten Arme bei Fellini, in Verbindung mit den weiten Ärmeln und der Bewegung der Statue durch die Luft, wie tragflächenartige Flügel – ‚Flügel‘ einer Statue natürlich, deren faktische Fluguntüchtigkeit für den Zuschauer durch die Aufhängung der Figur am Haken des sie transportierenden Helikopters unterstrichen wird. Dieses ‚Versagen‘ der Statue scheint auf den Prototyp zurückzufallen. Fellingis Spiel mit der Identität von Bild und Abgebildetem verstärkt sich durch die in den Äußerungen der Frauen auf der Dachterrasse implizierte Eigenbewegung Christi: Ihre Frage *Ma dove va?* gerät zu einem in die dritte Person gesetzten *Quo vadis?*

Der kirchlichen Inszenierungskunst in Mittelalter und Früher Neuzeit waren visuelle Hilfsmittel wie an Seilen befestigte und bewegte Christusfiguren keineswegs fremd – wobei die Bewegungsrichtung, anders als bei Fellini, in aller Regel vertikal, und zwar von unten nach oben verlief: Bei Himmelfahrtszeremonien wurde so manche Holzfigur des zum Vater Auffahrenden zur Kirchendecke emporgezogen. Im Florenz des Quattrocento, besonders bei den Bettelorden, führten lebende Schauspieler die Himmelfahrt Christi auf; der Protagonist schwebte an Seilen oder auf einem mit Seilen befestigten Podest ‚gen Himmel‘.⁴⁰ Auch im Barock blieben solche *Sacre rappresentazioni* mit emporgezogenen oder -gekurbelten Christusfiguren beliebt; teils hielten sie sich, trotz einiger Verbote in der Aufklärungszeit, bis ins 20. Jahrhundert.⁴¹ Insofern muß es eine beinahe unvermeidliche Wahl für den Jesuiten und Gelehrten Athanasius Kircher gewesen sein, einen seiner bekanntesten optischen Apparate den Besuchern vermittels der Inszenierung einer *‚Himmelfahrt Christi‘* zu demonstrieren:

Für den Betrachter nicht sichtbare Menschen, die am Grund eines verspiegelten und beleuchteten Schachts lagen, konnte er gleichsam ‚schwebend‘ an die darüber befindliche Wand projizieren: *Exhibui ego hoc artificio Ascensionem Domini ita ad vivum, ut omnes figurae in medio aëris pendere viderentur.*⁴² An Seilen von oben auf die Bühne herab- oder von der Bühne emporgezogene Götterfiguren und Engel waren feste Bestandteile der Bühnenkunst zwischen Renaissance und 19. Jahrhundert.⁴³ Allgemein galt in der religiösen barocken Ikonographie das Schweben (*levitatio*) eines durch keine erkennbare physische Kraft unterstützten Menschen als Kennzeichen und Bekräftigung seiner göttlichen bzw. von Gott verliehenen Kraft, die sich – nicht zuletzt im Sinne der *imitatio Christi* – als besondere Qualität von Heiligen erweisen konnte.⁴⁴

Ob Fellini mit solchen Vorstellungen oder den didaktisch-theatralischen Instrumenten früherer Jahrhunderte zur visuellen Repräsentation christlicher Heilsversprechen vertraut war, ist nicht definitiv zu klären. Die Tatsache, daß er später in der ‚*Klebrikalen Modenschau*‘ seines Films ‚*Roma*‘ (1972) den theatralischen Pomp des katholischen Zeremonienwesens zur Zeit von Pius XII. bemerkenswert detail- und kenntnisreich vorführte (und teils mit einem Musikzitat aus ‚*La Dolce Vita*‘ unterlegte), weist aber darauf, daß er sich im aus der Geschichte überkommenen inszenatorischen Potential kirchlicher Institutionen bestens auskannte.

Fellinis Christus am Hubschrauber jedenfalls, diese nach-tridentinisch ‚schwebende‘, dabei unter dem Einfluß der Kunst des 19. und frühen 20. Jahrhunderts seltsam erstarrt wirkende Figur⁴⁵, wirft zwar gelegentlich noch Schatten auf Rom, hat aber dort wortwörtlich keinen Stand. Den Akteuren seines Films, so Fellini, würde ein richtiges Verständnis dieses und verschiedener anderer Bilder aus dem religiösen Kontext nur über ein spirituelles Engagement gelingen, zu dem die Gestalten in ‚*La Dolce Vita*‘ – selbst wenn sie in Hubschraubern mit- oder hinterher- ‚schweben‘ – offenkundig nicht in der Lage sind. Der Journalist Marcello kann seine professionelle Aufmerksamkeit daher mühelos vom Heiland am Haken ab- und den sonnenbadenden Frauen oder, etwas später, einer amerikanischen Leinwand- ‚Göttin‘ zuwenden.⁴⁶

Die komplexe Botschaft der Eingangssequenz von ‚*La Dolce Vita*‘ läßt sich vollständig nur im Zusammenhang mit Struktur und Bildgebrauch des ganzen Films erläutern, für den der Anfang im Sinne einer Ouvertüre als formale wie inhaltliche Zusammenfassung fungiert. Einige Andeutungen dazu: Das Werk durchzieht eine Spur religiös konnotierter Bilder und Formeln, die sich als frei verwendete, oft raffiniert kontrastierte Versatzstücke der römischen und römisch-katholischen visuellen Kultur erweisen. Paradoxaer Weise setzt Fellini damit bei den Zuschauern auf die Präsenz einer Bildkultur, deren Verfall und Sinnentleerung er an gleicher Stelle beklagt. Wie schon Lessie Mallard Reynolds bemerkte, ist es beispielsweise kein Zufall, daß die blonde Hollywood-Diva Sylvia (Anita Ekberg) nicht lange nach dem ‚abgebrochenen‘ Anflug der Christus-Statue mit ihrem schimmernden Jet erfolgreich in Rom landet und von einer jubelnden Reporter- und Fangemeinde in Empfang genommen wird.⁴⁷ Auch der pointierte Wechsel zwischen Tages- und Nachtsequenzen gehört im religiösen Diskurs

zur konventionellen Bildersprache, wobei filmisch in der Dunkelheit (wie schon in der auf den Christus-Transport folgenden Nachklubszene) tatsächlich durchweg die ‚verruhteren‘ oder als moralisch fragwürdig konnotierten Passagen angesiedelt sind. Der Regisseur konterkariert allerdings diesen dem Diatriben- oder Predigtstil entstammenden Hell-Dunkel-Schematismus dadurch, daß sich auch in den hellsten Morgenszenen allenfalls Enttäuschung über das Zerplatzen nächtlicher Illusionen, jedoch keine spirituelle Umkehr oder gar wirkliche Spiritualität einstellt.

Ähnlich stützt sich Fellini auf den traditionellen Gegensatz zwischen einer ‚bodenverhafteten‘, nicht-religiösen und einer religiösen oder ‚himmlischen‘ Sphäre, betont aber, daß solche formalen Oppositionen nicht mehr über quasi automatische Verweiskraft auf ein Jenseitiges und damit über moralisches Gewicht verfügen. Am deutlichsten ist dieser Aspekt der Bild-Bedeutungsentkoppelung in der letzten Sequenz des Films, als nach einer durchzechten Nacht die Gruppe der Party-Gäste, darunter (der erstmals tagsüber hell gekleidete) Marcello, zum nahe gelegenen Strand gehen, wo die Fischer gerade einen gewaltigen Fang an Land ziehen. Fellinis Evokation des Ambientes vom See Genezareth ist unverkennbar⁴⁸, doch der angelandete Fisch erweist sich als einäugiges Seeungeheuer, und kein seine Apostel berufender Christus tritt hinzu. Der in seine Schwächen und unerfüllten Wünsche verstrickte Marcello selbst ist, trotz der ihm nun eignenden lichten Erscheinung, zu einer solchen ‚heilsbringenden‘ Rolle sichtlich ungeeignet. Die Theophanie oder Wiederkunft findet nicht statt, weder am Anfang des Films, wo der vermeintlich einschwebende Christus nie mehr ist als ein mäßig gelungenes, konventionell verständliches, aber von keinem der Akteure mehr in seiner eigentlichen Bedeutung begriffenes Bild, noch am Ende, wo die visuellen Ingredienzien einer gleichsam biblischen Situation gerade nicht in einem Bekehrungs- oder Berufungswunder resultieren. Um diesen Eindruck zu vermitteln, setzte Fellini allerdings in beiden Fällen auf die grundsätzliche Präsenz der genannten Bildkonventionen beim Publikum.

‚*La Dolce Vita*‘ ist als Fellinis *first potentially postmodern film* angesprochen worden, insofern hier Zeichen und *signifying practices* selbst zum Thema geworden und die Problematik von Originalen, Simulationen und Reproduktionen in einer von den Massenmedien dominierten Gesellschaft thematisiert seien.⁴⁹ Die Nutzung von visuellen Versatzstücken, die dem Publikum so oder ähnlich aus Pressephotos in Erinnerung sein mußten, etwa Anita Ekbergs barfüßiger Cha-Cha-Cha oder der 1956 am Hubschrauber nach Rom eingeflogene Christus (und die provozierende filmische Gleichordnung beider), entspricht tatsächlich einer solchen Strategie: Den geschickt unter einige Adynata montierten Merkmalen vermeintlicher Authentizität verdankt das Kunstprodukt ‚*La Dolce Vita*‘ erst seine zu jener Zeit einzigartige Ästhetik. Selbst der Helikopterflug der Eingangssequenz, dessen einzelne Teile Fellini in und über weit auseinander liegenden Stadtvierteln Roms drehte, wirkt in seiner suggestiven Vorwärtsbewegung von der Peripherie ins Zentrum bestens motiviert. Die scheinbare Distanzlosigkeit weiter Teile des Films zur ‚Realität‘ begründete zugleich aber auch dessen Skandalqualität.⁵⁰

Wie der vorangegangene Vergleich der 1956 von Mailand nach Rom geflogenen Christus-Statue mit der Cinecittà-Statue in ‚*La Dolce Vita*‘ deutlich belegt, hat Fellini es fertiggebracht, den Umgang seiner eigenen Gegenwart mit religiösen Bildern radikal in Frage zu stellen, indem er die jenem Umgang innewohnenden Paradoxien verschärfte und parodierte. Sozialisiert in der katholischen Bildwelt Italiens, hat er, bewußt oder unbewußt, mit seinen filmischen Mitteln den uralten Diskurs über die Darstellbarkeit des Göttlichen im Bild aufgegriffen und – durch Verweigerung allzu einfacher Antworten – radikalisiert. Die visuellen Eindrücke des Films sollten, wie der Regisseur zur Begründung seiner Wahl des Cinemascope-Formats ausführte, geradezu unerträglich kleinteilig und diesseitig sein.⁵¹ Die *antimetaphysische Perspektive* (Kezich⁵²) des Films ergab sich wie von selbst aus Fellinis Thematisierung und Kollision des aktuellen römischen Überangebots an alten wie neuen Heilsversprechen, aber sie war gewiß keine antivisuelle Perspektive. ‚*La Dolce Vita*‘ ist für den Zuschauer nicht weniger aussagekräftig als frühere Filme Fellinis, sondern wirkungsmächtiger denn je. Durch den Verzicht auf ein filmisches *continuity system* mit klarer Handlungsstruktur entfalten die isolierten Bilder urplötzlich die ganze Kraft ihrer *forza dell'immaginario*.⁵³

Ohnehin ist Fellinis Habitus des Antimetaphysikers mit einer gewissen Reserve zu begegnen, weil man seine ästhetischen Mittel nicht mit seiner Intention verwechseln darf: Es geht in ‚*La Dolce Vita*‘ sehr wohl um die Bedingungen der Möglichkeit (und nur zu oft: der Unmöglichkeit) von Transzendenz in der Gesellschaft der damaligen Gegenwart. Fellini markiert zwar visuell den Gegensatz zwischen einer gleichsam bodenverhafteten, nicht-religiösen und einer religiösen oder ‚himmlischen‘ Sphäre, macht aber darauf aufmerksam, daß die traditionell religiös konnotierten Bilder nicht mehr automatisch auf ein Jenseitiges verweisen und entsprechend didaktisch zu wirken vermögen. Die Valenz des zwischen Künstlern, Theologen und Öffentlichkeit über Jahrhunderte mehr oder weniger konstanten visuellen Verweissystems, das selbst den Himmelfahrtsspektakeln und den naturwissenschaftlichen Illustrationen eines Athanasius Kircher zugrunde lag, ist abhanden gekommen. Reflexionsdefizite, partikularisierte Gruppeninteressen und die individuell-zersplitterten Lebensentwürfe der Spaßgesellschaft äußern sich zwangsläufig im Aufbrechen des vormaligen Konsenses über die verbindliche(n) Bedeutung(en) der Bilder. In der Eingangssequenz führt Fellini dies anhand einer allgemeinen Verwirrung der Ikonographie vor, die auch die kirchliche Selbstdarstellung erfaßt zu haben scheint: Die atemlos um Anschluß an die Moderne bemühte ‚Öffentlichkeitsarbeit‘ eines erkonservativen Pontifikats operiert mit einer Technik, durch welche die eigene Botschaft ad absurdum geführt wird, und ausgerechnet eine erkennbar an die berühmten Modelle von Thorvaldsen und Ladowski angelehnte Christusfigur, die nach den Absichten beider Künstler und ihrer Interpreten die *Einladung an die ganze Menschheit* symbolisieren sollte, fungiert als ‚*Cristo lavoratore*‘, mithin als (in dieser Bildform) traditionsloser und im aufgeheizten politischen Diskurs der 1950er Jahre ad hoc erschaffener Partikular- und Gewerkschafts-Christus.

Fellini selbst hat sich dagegen gewehrt, als Moralist beurteilt zu werden, doch ist ‚*La Dolce Vita*‘ insofern ein moralisierender Film, als er über das Aufzeigen kommunikativer Defizite klare Valenzen der Bilder in einem elementaren, also erkenntnis- und handlungsleitenden Sinn erstrebt – und in diesem Sinn hat ‚*La Dolce Vita*‘ wohl doch viel von dem bei Burke etwas abfällig so bezeichneten *humanist disillusionment*⁵⁴, eine Qualität, die Fellini in seinem Film dem tragischen Intellektuellen Steiner zuweist, mehr jedenfalls als von der leichtfüßigen Art postmoderner Regisseure wie Peter Greenaway und deren Spiel mit der Konventionalität oder Dekonstruierbarkeit aller Zeichen und Identitäten. In ‚*La Dolce Vita*‘ präsentierte sich Fellini als Moralist des Visuellen. Diese Position ist, wie Pasolini⁵⁵ richtig sah, schon wegen der von Fellini in die Diskussion zurück gebrachten Frage nach der Transzendenz, eine im Kern katholische Position, aber gewiß nicht der vom selben Autor inkriminierte *irrazionalismo cattolico*. Fellinis Haltung war viel zu durchdacht und differenziert, als daß er der Kultur seiner eigenen Zeit die indignierte Attitüde von Hans Sedlmayrs ‚*Verlust der Mitte*‘ hätte entgegenbringen können. Ein vom Regisseur, wenn auch im nachhinein, als visuelle Warnung vor allem *lasciarsi ingannare da miti, superstizioni, ignoranza, bassa cultura, sentimentalismo* deklarerter Film, der dazu habe anregen wollen, *saper guardare con occhi nuovi la realtà* (Fellini⁵⁶), konnte nicht selbst als Präzeptor ästhetischer oder kultureller Patentrezepte daherkommen. Den zeitgenössischen Ideologen jedweder Couleur mußte ‚*La Dolce Vita*‘ schon wegen dieser prinzipiellen Offenheit buchstäblich ein Dorn im Auge sein.

- 1 Alberto MORAVIA in: L'Espresso (1960), nach Pier Marco DE SANTI, *La Dolce Vita*. Scandalo a Roma Palma d'Oro a Cannes, Pisa 2004, S. 22.
- 2 Vgl. DE SANTI (Anm. 1), S. 63. Interessanterweise verwendete Fellini in der Vorbereitungsphase des Films zur Beschreibung seiner Absichten eine bildkünstlerische Metapher: *Dobbiamo fare una statua, romperla e ricomporne i pezzi. Oppure tentare una scomposizione picassiana. Il cinema è narrativa nel senso ottocentesco: ora tentiamo di fare qualcosa di diverso.* (Tullio KEZICH, *Su La Dolce Vita con Federico Fellini. Giorno per giorno la storia di un film che ha fatto epoca*, Venedig 1996, S. 41).
- 3 Vgl. Jean-Louis BAUDRY, *Das Dispositiv. Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks*, in: *Psyche* 48, 1994, S. 1047–1074. Zum von Michel Foucault als ‚dispositif‘ in die Theorie eingeführten, von der deutschen Film- und Medienwissenschaft aktuell durchaus verschieden verwendeten Begriff des Dispositivs vgl. das Themenheft ‚Medien-Dispositive‘ der Net-Zeitschrift *Tiefenschärfe*, Ausgabe Winter 2002-2003: <http://www.sign-lang.uni-hamburg.de/Medienprojekt/tiefenschaerfe/dispositiv.html>.

- 4 Die meines Wissens bisher einzige genauere Beschreibung der Eingangssequenz von ‚La Dolce Vita‘ durch DE SANTI (wie Anm. 1, S. 105–108) ist verdienstvoll, verzichtet aber auf einige für die Analyse bedeutsame Details. Einzelbeobachtungen liefern Lessie MALLARD REYNOLDS, *An Analysis of the Non-Verbal Symbolism in Federico Fellini's Film Trilogy: La Dolce Vita, 8 1/2 and Juliet of the Spirits*, PhD thesis The University of Michigan 1969, S. 36–38, Marguerite R. WALLER, *Whose ‚Dolce Vita‘ Is This, Anyway? The Language of Fellini's Cinema*, in: *Federico Fellini: Contemporary Perspectives*, hg. von Frank BURKE und Marguerite R. WALLER, S. 107–120, bes. S. 115–116, und Frank BURKE, *Fellini's Films. From Postwar to Postmodern*, New York 1996, S. 98–100.
- 5 Pier Paolo PASOLINI, ‚La Dolce Vita‘: Per me si tratta di un film cattolico (1960), in: ders., *I film degli altri*, hg. von Tullio KEZICH, Parma 1996, S. 50–59, hier: S. 51.
- 6 Fellinis vorbereitendes, zu vielen Teilen in der Umsetzung verändertes Drehbuch ging – offenbar auch mit Bezug zum Filmtitel – davon aus, daß die Einstellung am Aquädukt der *Aqua Felice* aufgenommen werde; vgl. Federico FELLINI, *La dolce vita* (Das süße Leben). Idee und Drehbuch von Federico FELLINI in Zusammenarbeit mit Tullio PINELLI, Ennio FLAIANO und Brunello RONDI, hg. von Christian STRICH, Zürich 1974, S. 17.
- 7 Das Fußballtor der ersten Einstellung ist zugleich ein *quadro*, in dem das breite Cinemascope-Format sowie die aktuelle *inquadratura* des Films thematisiert erscheinen.
- 8 Vgl. etwa Camille Corots Ölskizze aus den 1820er Jahren in der National Gallery London, Inv. Nr. NG 3285.
- 9 Für die Identifizierung der vom Architekten Gaetano Rapisardi entworfenen Kirche sowie der von der Kamera eingenommenen Position danke ich Hermann Schlimme.
- 10 Fellini verzichtete auf den im Drehbuch (Anm. 6), S. 18, noch geplanten Vorbeiflug des Hubschraubers mit der Statue an der Fassade der Lateransbasilika, wo Christus die auf dem First aufgereihten Apostelfiguren in einer Art Militärparade passiert hätte.
- 11 DE SANTI (Anm. 1), S. 106, nennt die Statue ‚dorata‘.
- 12 Vgl. die kurze, gleichwohl treffende Analyse des Übergangs zwischen beiden Sequenzen durch Brunello RONDI, *Il Cinema di Fellini*, Rom 1965, S. 216.
- 13 BURKE (Anm. 4), S. 99.
- 14 Ebd., S. 99.
- 15 Zitiert nach DE SANTI (Anm. 1), S. 40.
- 16 Nach Auskunft des Archivs der *Fondazione Fellini* in Rimini gibt es im Nachlaß Fellinis keinerlei Notizen, Skizzen oder andere Unterlagen, die sich auf die Christus-Figur von ‚La Dolce Vita‘ beziehen.
- 17 RONDI (Anm. 12), S. 205.
- 18 Vgl. etwa das durch ein Sendschreiben von Papst Pius XII. und zahlreiche Abbildungen von Kunstwerken geschmückte Bändchen ‚*Cristo Lavoratore*‘, mit Beiträgen von Giuseppe ROVELLA S.J., Raimondo SPIAZZI O.P., Giulio R. ANSALDI und Lidia BIANCHI, Rom 1955.
- 19 Die für diesen Teil meines Textes nötigen Informationen und die zugehörigen Pressephotos verdanke ich Rita Di Domenico, Archivarin des Istituto Achille Grandi der Associazioni Cristiane dei Lavoratori Italiani (ACLI). In einem Bericht des Blattes ‚*Azione sociale*‘ vom 6. Mai 1956 über das Ereignis vom 1. Mai desselben Jahres, der sich im ACLI-Archiv erhalten hat, heißt es: *La grande giornata si è chiusa con l'arrivo dell'artistica immagine di Gesù, Divino Lavoratore, offerta al Santo Padre, e portata per via aerea a Roma. L'elicottero sarebbe sceso sul ripiano della gradinata di S. Pietro. Ma l'attesa fu trepidante perché il velivolo, anziché alle 17, giunse con un'ora e quaranta di ritardo. Il trasporto è stato infatti difficoltoso. La sacra immagine, portata da un elicottero dalla piazza del Duomo al campo di Linate, venne da qui trasportata a Roma su un aereo di linea, che durante il tragitto fu costretto a mutare rotta a causa di due forti bufere. Dall'aeroporto di Ciampino fu quindi nuovamente ripresa da un elicottero che si sarebbe poi posato sul ripiano antistante alla Basilica. Fu un'attesa trepidante. In queste ore intanto la folla ave-*

va letteralmente occupata Piazza S. Pietro. Alle 18,40 finalmente ecco Il Santo Padre in sedia gestatoria passa davanti alle bandiere delle ACLI. L'apparire dell'elicottero di sopra i pini del Granicolo fu salutato da una lunga ovazione. Ma un attimo dopo già aveva sfiorato quel mare di teste e si posava sulla gradinata. L'entusiasmo fu incontenibile. Gli applausi scrosciavano a non finire. Ad attendere dinanzi allo ingresso centrale della Basilica era S. E. Rev.ma Monsignor Carlo Grano, Sostituto alla Segreteria di Stato, il quale ha preso in consegna la statua del Divino Lavoratore. Erano anche presenti Monsignor Luigi Civardi, Assistente Centrale delle ACLI, il Comitato provinciale romano con il presidente, il dottor Ugo Piazzi e l'Assistente padre Vittorio Moronese, con una larga rappresentanza di aclisti del Lazio. Il servizio di onore e di ordine era disimpegnato dai Gendarmi Pontifici. Dopo pochi minuti la immagine di Cristo, che era stata accompagnata nel tragitto da Milano e Roma da una delegazione di aclisti, veniva sollevata a braccia da alcuni lavoratori e mostrata alla folla che salutava inneggiando. Più e più volte la sacra immagine dovette essere portata dinanzi a questa moltitudine, che evidentemente aveva in questo il premio della lunga attesa. Intanto il più gradito suggello veniva dato alla devota e vibrante manifestazione. Si schiudeva la finestra dello studio privato di Sua Santità. Nel vano subito appariva l'amata e venerata Persona del Supremo Pastore, Che, con amabile pensiero, aveva voluto unirsi al tripudio ed alla lode dei Suoi figli in onore di Cristo Signore. Le acclamazioni ripresero con impeto scrosciante. Poi la folla genuflesse per ricevere la Benedizione Apostolica. Le prime ombre della sera segnavano con dolcezza il quadro meraviglioso: un simbolo di tutta la cristiana ansia di anime per gli auspicati ritorni al Salvatore del mondo. Dem Hinweis von Töteberg auf eine andere kirchliche Aktion der 1950er Jahre, auf die sich Fellini bezogen haben könnte, eine wandernde Madonna, die [per Hubschrauber?] von Ort zu Ort geflogen wurde, vermochte ich nicht erfolgreich nachzugehen (Michael TÖTEBERG, Federico Fellini mit Selbstzeugnissen und Dokumenten, 3. Aufl. Reinbek bei Hamburg ³2004, S. 62).

- 20 Über den Künstler Heinrich Nell-Breuning, wohl ein Verwandter des katholischen Sozialtheologen Oswald Nell-Breuning S.J., konnte ich keinerlei Informationen finden; selbst das Archiv des Allgemeinen Künstler-Lexikons in Leipzig kennt den Namen nicht (freundliche Mitteilung von Andrea Nabert). Der Verbleib der Statue ist nach Auskunft von Pater Pfeiffer S.J. nicht nachweisbar.
- 21 Kardinal Montini, der sich womöglich persönlich beleidigt fühlte, erwies sich später als besonders harter Kritiker von ‚La Dolce Vita‘ – vgl. DE SANTI (Anm. 1), S. 39.
- 22 Die hohe Stirn und das ausdruckslose Gesicht der Christusfigur Nell-Breunings erinnern vielleicht nicht ohne Grund an den in der Literatur zutreffend als *blasse Leistung* bezeichneten ‚Christus‘ (1827–32) von Johann Heinrich Dannecker – vgl. Christian VON HOLST, Johann Heinrich Dannecker. Der Bildhauer, Ausst.kat. Stuttgart 1987, S. 412–415.
- 23 Als Beispiel für eine Darstellung Josephs mit Winkelmaß in der Malerei sei Nicolas Poussins ‚Madonna an der Treppe‘ (1648, National Gallery Washington) genannt, aus dem Bereich der Skulptur die ‚Heilige Familie‘ von Desiderius Lenz (1872–74) im Kolpinghaus Stuttgart.
- 24 *Nonostante il sonoro da ‚cinema-verità‘, l'accostamento dei significati non è attribuibile alla sola contiguità dei significanti. Lo spettatore ha chiaramente il senso della costruzione cinematografica ed è dunque portato alla connotazione forte.* (Franco PECORI, Federico Fellini, Florenz 1978, S. 84). Einige eher ‚neorealistic‘ Einstellungen, die im ersten Drehbuch geplant waren, etwa *die zerlumpten[n] und schmutzige[n] kleine[n] Jungen, die zwischen den Erdhügeln [beim Aquädukt] gespielt hatten* und nun *auf einem Erdhügel stehen und mit den Armen dem Hubschrauber hinterher fuchtel[n]* (FELLINI [Anm. 6], S. 17), oder der *Hinterhof, tief wie ein Tal*, in dem Arbeiter einen Lastwagen auseinandernehmen, wurden in dieser Form filmisch nicht umgesetzt.
- 25 Zu Landowskis *Corcovado-Christus* vgl. Bruno FOUCAUT, Michèle LEFRANÇOIS und Gérard CAILLET, Landowski, Paris 1989, S. 50–51; Achim PREISS, *Kolosse der Kunst verkleinern ihre Künstler*, in: Ausst.kat. Paul Landowski: Bildhauerzeichnungen, hg. von Hermann MILDENBERGER, Weimar 1996, S. 96–105; Dominique BOUDOU, in: Ausst.kat. Paul Landowski: le temple de

- l'homme, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, 1999–2000, hg. von Gilles CHAZAL, Paris 1999, S. 164–65.
- 26 Vgl. Siegfried GOHR, Die Christusstatue von Bertel Thorvaldsen in der Frauenkirche zu Kopenhagen, in: Bertel Thorvaldsen. Untersuchungen zu seinem Werk und zur Kunst seiner Zeit, hg. von Gerhard BOTT, Köln 1977, S. 343–365.
- 27 Just Mathias THIELE, Thorvaldsens Leben, Leipzig 1856, S. 71.
- 28 Vgl. GOHR (Anm. 26), S. 349–350.
- 29 Vgl. PREISS (Anm. 25), S. 97.
- 30 Vgl. <http://www.corcovado.com.br/cristo.asp?lingua=Português>.
- 31 BOUDOU (wie Anm. 25), S. 164.
- 32 Ebd. 164.
- 33 Walter BARNES TATUM, Jesus at the Movies. A Guide to the First Hundred Years, revised edition, Santa Rosa/Cal. 2004, S. 84.
- 34 Vgl. zusammenfassend Damian DOMBROWSKI, Die Auferstehung Christi, in: Ausst.kat. Ansichten Christi. Christusbilder von der Antike bis zum 20. Jahrhundert, hg. von Roland KRISCHEL, Giovanni MORELLO und Tobias NAGEL, Köln 2005, S. 36–40.
- 35 Ferdinando BOLOGNA, L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle cose ,naturali', 2. Aufl. Turin 2006, S. 342, Kat. Nr. 86.
- 36 Luigi SCARAMUCCIA, Le finezze de pennelli italiani, Pavia 1674, S. 75–76.
- 37 Kat. Nr. 2 in: Ausst.kat. Ansichten Christi (Anm. 34), S. 44–45.
- 38 Der Verzicht auf die emporgereckten Arme Christi mag mit dem intensiven Antikenstudium Thorvaldsens zu tun haben: Tatsächlich sind solche Körperhaltungen in der griechischen Skulptur der Klassik rar, womöglich auch deshalb, weil entsprechend ‚ausgreifende‘ Posen in freiplastischen Arbeiten den griechischen Bildhauern als unvereinbar mit den Materialqualitäten ihres Hauptmediums Stein erscheinen mußten – vgl. eine Zusammenstellung bildlicher Darstellungen erhobener Arme und Hände unter anthropologischer Perspektive, die bezeichnenderweise arm an griechischen Belegstücken ist, von Heinz DEMISCH, Erhobene Hände. Geschichte einer Gebärde in der bildenden Kunst, Stuttgart 1984.
- 39 Zu vergleichbaren Darstellungen in der Form der ‚Imago pietatis‘ vgl. etwa Ausst.kat. Ansichten Christi (Anm. 34), S. 126–27, Kat.Nr. 35.
- 40 Götz POCHAT, Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien, Graz 1990, bes. S. 87–92, und Johannes TRIPPS, Das handelnde Bildwerk in der Gotik. Forschungen zu den Bedeutungsschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik, Berlin 1998, S. 119–120 (Festlichkeiten im Florenz des Quattrocento) und S. 141–149 (Verwendung von Holzfiguren des Auferstandenen).
- 41 Vgl. Ursula BROSETTE, Die Inszenierung des Sakralen. Das theatralische Raum- und Ausstattungsprogramm süddeutscher Barockkirchen in seinem liturgischen und zeremoniellen Kontext, Bd. 1, Weimar 2002, S. 423–437 (mit weiterer Literatur).
- 42 Athanasius KIRCHER, *Ars magna lucis et umbrae*, Aufl. Amsterdam 1671, S. 781: *In huius fundo speculi, si quamcunque imaginem, ita ut respectu tui inverso situ jaceat, posueris, Ea quoque ita luci exponatur, ut imago in fundo existens perfecte illuminetur. Ecce mirum dictu imago in fundo posita, quae nullibi prius comparere videbatur extra speculum, jam in libero aëre supra ipsum orificium speculi versari conspicietur ita naturaliter, ut cum multis hoc phantasma ostendissem, induci non potuerint, ut id incorporeum crederent, nisi digitis admotis experimento proprio didicissent verè phantasma esse, quod palpari non poterat. Exhibui ego hoc artificio Ascensionem Domini ita ad vivum, ut omnes figurae in medio aëris pendere viderentur. ... Quod si imago in fundo speculi ita disponatur, ut ad nutum opificis moveri possit, tanto spectacula exhibebis rariora; in aere enim variis gestibus huc illucque moveri non sine stupore videbuntur.*
- 43 Vgl. etwa das Kapitel ‚Wie man eine Wolke vom Himmel gerade auf die Bühne herunterlassen kann, mit Personen darin‘ in: Nicola SABATTINI, Anleitung Dekorationen und Theatermaschinen

- herzustellen. Originalausgabe aus dem Jahr 1639 mit deutscher Übersetzung von Willi FLEMING, Weimar 1926, S. 54–56.
- 44 Vgl. Isaias RODRIGUEZ, *Lévitation*, in: *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, Bd. 9, Paris 1976, Sp. 738–741 (Hinweis von Wolfgang Augustyn). Als Bildbeispiele vgl. u.a. Pietro da Cortonas Fresko mit dem schwebenden Filippo Neri aus dem Jahre 1636 (Costanza BARBIERI u.a., *Santa Maria in Vallicella*, Rom 1995, S. 153) oder die bereits dem 19. Jahrhundert angehörige Darstellung von Antonio Verico nach Vincenzo Gozzini, die das Schweben von Papst Pius VII. während einer Messe zeigt (*Artificio et Elegancia. Eine Geschichte der Druckgraphik in Italien von Raimondi bis Rosaspina*, hg. von Eckhard LEUSCHNER und Alois BRUNNER, Regensburg 2003, S. 202–203, Kat. Nr. 88, Katalogeintrag von Cornelia BARBARO-HARBECK).
- 45 Darstellungen der Auferstehung und der Himmelfahrt Christi finden sich in der Kunst des 19. Jahrhunderts, dem *der Heils- und Erlösungsgedanke, zum Ausdruck gebracht durch das Bild des siegenden und triumphierenden Christus, fremd geworden war*, ziemlich selten – vgl. Veronika SELLIER, *Das Christusbild in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts*, Diss. München 1982, S. 209.
- 46 Besonders eindrücklich interpretierte Regisseur Wolfgang Becker den Aspekt der Austauschbarkeit solcher Idole, indem er Fellinis Christusfigur am Helikopter als Symbol untauglicher Heilversprechen in *„Good Bye, Lenin!“* (2003) aufgriff und für seine Zwecke umformulierte: Becker ließ vor Ost-Berliner Kulisse einen bronzenen Lenin-Torso am Hubschrauber an der Mutter des Protagonisten vorbeifliegen und das Abbild des gerade demontierten Kommunisten dabei so erscheinen, als würde er ihr zum Abschied die Hand reichen. Vgl. Kathrin LANGE, *Postmoderne-Diskurs und Ostalgie im Kino – Studie zu den Filmen ‚Sonnenallee‘ und ‚Good Bye Lenin‘*, in: *Kulturation* 1, 2005, http://www.kulturation.de/t_text.php?uebergabe=91. Vgl. auch den (in Hinsicht auf *„La Dolce Vita“* etwas oberflächlich ausgefallenen) Vergleich beider Sequenzen in Sean ALLAN, *„Good Bye, Lenin!“ Ostalgie und Identität im wiedervereinigten Deutschland.*, in: <http://www.gfl-journal.de/1-2006/allan.pdf>, S. 54: *Diese Szene ... erinnert den Zuschauer daran, wie austauschbar die künstlichen Symbole sind, in die das Individuum sein Vertrauen setzt. Während auf der einen Seite das Luftschiff in Good Bye, Lenin! das Glück im Westen verspricht, so weist auf der anderen Seite Lenins ausgestreckte Hand verheißungsvoll nach Osten. Aber egal welche Richtung dem Zuschauer von den beiden riesigen Erscheinungen gewiesen wird, tauchen beide wie von Geisterhand am Himmel auf und erinnern den kleinen Bürger auf ironische Weise daran, daß bei allen ideologischen Systemen ‚das Gute stets von oben kommt‘.*
- 47 MALLARD REYNOLDS (Anm. 5), S. 43.
- 48 Vgl. zu den ikonographischen Standards der *„Berufung am See Genezareth“* Wolfgang AUGUSTYN, *Fischzug, wunderbarer, und Berufung der Apostel Petrus, Andreas, Jakobus und Johannes*, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 9, 2003, Sp. 305–396.
- 49 BURKE (Anm. 4), S. 99 und S. 267–274.
- 50 Vgl. Petra Susanne STROHM, *Kino der Extreme: Die Filme Federico Fellinis zwischen Sensation und Ignoranz – ein rezeptionsästhetischer Diskurs*, Frankfurt/Main 1994, S. 20–22.
- 51 *Siccome il cielo, con il suo mistero, da questo film è escluso, mi sembrava che questa dimensione, così orizzontale, che tende a schiacciare tutti, in una specie di verminio formicolante, con movimenti automatici, senza passione, fosse abbastanza giusta anche da questo punto di vista.* (Federico FELLINI, Interview, in: *Bianco e Nero*, XXI, 1–2, 1960, zitiert nach PECORI [Anm. 24], S. 82–83).
- 52 Tullio KEZICH, *Fellini. Eine Biographie*, Zürich 1989, S. 420.
- 53 Vgl. Ennio BISPURI, *Interpretare Fellini*, Rimini 2003, S. 103.
- 54 BURKE (Anm. 4), S. 273.
- 55 PASOLINI (Anm. 6), S. 57.
- 56 Fellini in KEZICH 1996 (Anm. 2), S. 160.