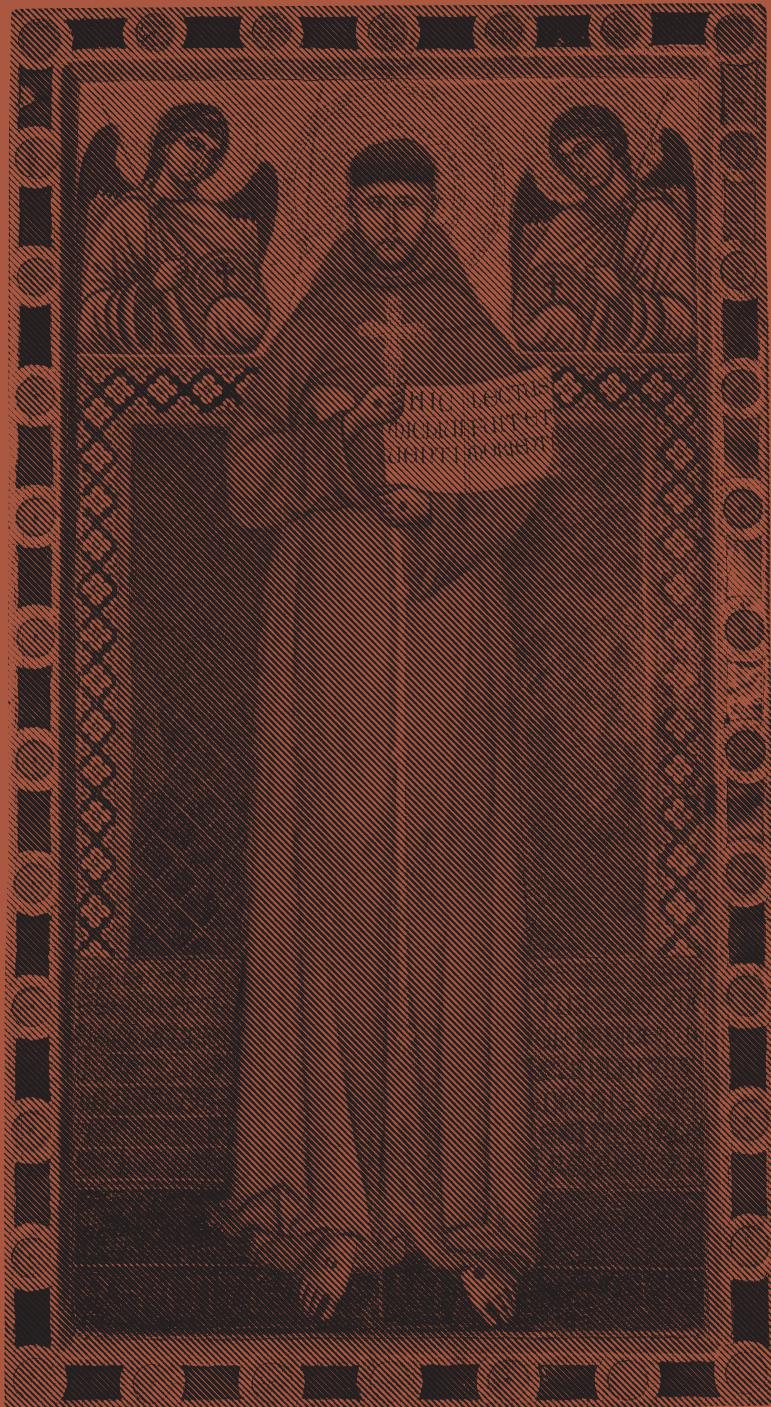


MITTEILUNGEN DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTES IN FLORENZ



LVIII. BAND — 2016
HEFT 2



MITTEILUNGEN
DES KUNSTHISTORISCHEN
INSTITUTES
IN FLORENZ

Inhalt | *Contenuto*

Redaktionskomitee | Comitato di redazione
Alessandro Nova, Gerhard Wolf, Samuel Vitali

Redakteur | Redattore
Samuel Vitali

Editing und Herstellung | Editing e impaginazione
Ortensia Martinez Fucini

Kunsthistorisches Institut in Florenz
Max-Planck-Institut
Via G. Giusti 44, I-50121 Firenze
Tel. 055.2491147, Fax 055.2491155
s.vitali@khi.fi.it — martinez@khi.fi.it
www.khi.fi.it/publikationen/mitteilungen

Die Redaktion dankt den Peer Reviewers dieses Heftes
für ihre Unterstützung | La redazione ringrazia i peer
reviewers per la loro collaborazione a questo numero.

Graphik | Progetto grafico
RovaiWeber design, Firenze

Produktion | Produzione
Centro Di edizioni, Firenze

Die *Mitteilungen* erscheinen jährlich in drei Heften und
können im Abonnement oder in Einzelheften bezogen
werden durch | Le *Mitteilungen* escono con cadenza
quadrimestrale e possono essere ordinate in abbonamento
o singolarmente presso:
Centro Di edizioni, Lungarno Serristori 35
I-50125 Firenze, Tel. 055.2342666, Fax 055.2342667,
silvia@centrodi.it; www.centrodi.it.

Preis | Prezzo
Einzelheft | Fascicolo singolo:
€ 30 (plus Porto | più costi di spedizione)
Jahresabonnement | Abbonamento annuale:
€ 90 (Italia); € 120 (Ausland | estero)

Die Mitglieder des Vereins zur Förderung des
Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-
Institut) e. V. erhalten die Zeitschrift kostenlos.
I membri del Verein zur Förderung des Kunsthistorischen
Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. ricevono
la rivista gratuitamente.

Adresse des Vereins | Indirizzo del Verein:
c/o Zentralinstitut für Kunstgeschichte
Postfach 11 44
D-82050 Sauerlach
foererverein.khi@gmx.de; www.associazione.de

Die alten Jahrgänge der *Mitteilungen* sind für Subskribenten
online abrufbar über JSTOR (www.jstor.org).
Le precedenti annate delle *Mitteilungen* sono accessibili online
su JSTOR (www.jstor.org) per gli abbonati al servizio.

— Aufsätze — Saggi

— 131 — Ruth Wolff

Auctoritas und Berührung. Die Porziuncola-Tafel des Franziskusmeisters
und der Franziskus- und Christuszyklus in der Unterkirche von San
Francesco in Assisi

— 157 — Corinna Tania Gallori

The late Trecento in Santa Croce in Gerusalemme: Napoleone and
Nicola Orsini, the Carthusians, and the triptych of Saint Gregory

— 189 — Gail E. Solberg

Taddeo di Bartolo's Old Testament Frescoes in the Apse of Siena Cathedral

— 221 — Max Seidel

Fellini — Picasso. “Ô Beauté! Monstre énorme”

— Miszellen — Appunti

— 271 — Luca Pezzuto

L'ultimo Jacopo Ripanda e le case di Raffaele Riario (1513–1517)

— 278 — Maurice Saß

“Un altro Mercurio [...] Trimegisto [...] e 'l mio buon Benvenuto'.
Antonio Allegrettis Beschreibung von Michelangelo und Cellini als
Kinder Saturns

— Nachrufe — Necrologi

— 283 — Paola Barocchi (Donata Levi)



1 Das Plakat, Screenshot aus: Federico Fellini,
Le tentazioni del Dottor Antonio

FELLINI – PICASSO

“Ô BEAUTÉ! MONSTRE ÉNORME”

Max Seidel

Mit dem am 22. Februar 1962 in Mailand uraufgeführten Film *Le tentazioni del Dottor Antonio* hoffte Fellini den Siegeszug seines zwei Jahre zuvor auf dem XIII. Filmfestival in Cannes mit der *Palme d'or* ausgezeichneten Films *La dolce vita* fortzusetzen. Erneut sollte der Star Anita Ekberg als Publikumsmagnet wirken. Die italienische Filmindustrie spielte in diesen Jahren auch in kommerzieller Hinsicht eine wichtige Rolle. Hinter Hollywood rangierte Italien als Filmproduzent weltweit an zweiter Stelle. In den fünfziger und sechziger Jahren wurden italienische Filme in 86 Nationen exportiert. Allein England führte damals jährlich zwischen zwanzig und vierzig Filme aus Italien ein.¹

Le tentazioni del Dottor Antonio wurden von Carlo Ponti mit drei weiteren, von Vittorio De Sica, Mario

Monicelli und Luchino Visconti gedrehten Episoden zum Film *Boccaccio '70* verbunden. Dem ursprünglichen Plan von Cesare Zavattini entsprechend sollte ein “ritratto amoroso” in Form von lauter “storie boccaccesche” entstehen, “cioè gioiose, libere, tipicamente italiane”.² Das Resultat fiel gänzlich anders aus: ein Gemisch aus Sozialkritik (Monicellis *Renzo e Luciana*), Sittengemälde der römischen Aristokratie (Viscontis *Il lavoro*) und Traumvision (Fellinis *Tentazioni*). Allein De Sicas Film *La riffa* mit Sofia Loren in der hinreißend gespielten Hauptrolle erinnert noch an die ursprüngliche Idee der “storie boccaccesche”. Die Eigenwilligkeit der vier sich einem Gesamtkunstwerk verweigernden Größen des italienischen Films ist mit ein Grund, weshalb *Boccaccio '70* manchen Kritikern missfiel. Besonders krass erwies sich die fehlende

¹ Stephen Gundel, *Figure del desiderio: storia della bellezza femminile italiana dall'Ottocento a oggi*, Rom 2007, S. 254.

² Pietro Angelini, *Controfellini: il fellinismo tra restaurazione e magia bianca*, Mailand 1974, S. 167.

Koordination bei der Zeitplanung. Fellini schuf einen Film in der Länge von siebzig Minuten; Monicelli, Visconti und De Sica handelten nicht weniger eignsinnig, so dass im Endeffekt ein dreieinhalb Stunden langer Film entstand.³

Fellinis Film irritierte die Kritiker vor allem wegen der inkongruenten Verbindung zweier stilistisch unterschiedlicher Teile. In den ersten vierzig Minuten erinnert der Film noch entfernt an die ursprünglich geplanten „storie boccaccesche“. Ein von pathologischen Wahnvorstellungen besessener Dottor Antonio (glänzend gespielt von Peppino De Filippo) bekämpft mit fanatischem Eifer jegliche erotische Verführung, sei es ein unziemliches Bild oder eine allzu freie Sitte. Erst im zweiten Teil enthüllt Fellini seine wahre Absicht. An die Stelle einer realistischen Erzählung tritt eine irreale Traumwelt, in der die Gigantin Anita als verführerische Liebesgöttin herrscht. Aus einem Werbeplakat heraussteigend, verwandelt sie sich in eine lebensspralle Dämonin, ergreift den Zwerg Antonio, der an den Brüsten dieser *beauté énorme* in einen wahren Liebestaumel verfällt, alsbald jedoch wieder von puritanischem Widerwillen gegen die Verführerin erfasst wird. In einem Augenblick reuevoller Besinnung und unter Anrufung des hl. Georg ergreift der eben noch liebestolle Antonio in der eingebildeten Rolle eines Ritterheiligen mit letzter Kraft einen Speer und ersticht das Teufelsweib.

Erstaunlicherweise ließ sich die italienische Filmkritik von dieser phantastischen Traumwelt nicht verführen. Deren Interesse konzentrierte sich vor allem auf die ersten, realistischen Szenen, in denen man Fellinis Abrechnung mit jenen katholisch-konservativen Kreisen, die *La dolce vita* aus moralischen Gründen verdammt hatten, erkennen wollte: „L'intenzione polemica è, senza dubbio, la sostanza stessa dell'episodio di Fellini. Fellini difende ora la sua *Dolce vita* con un chiaro e continuo riferimento ad essa. La difende da

par suo: cioè attaccando in forze la posizione avversaria. La sua risulta una requisitoria spietata, cattiva e senza reticenza.“⁴ Einige Kritiker gingen sogar so weit, die *Tentazioni* als missglücktes Spiegelbild von *La dolce vita* zu bezeichnen:

Ideato per difendere la concezione della *Dolce vita*, contro l'accanimento di benpensanti verso un film che aveva innegabili qualità di concezione originale e di rottura; accettabile sul piano di un „divertissement“ agile e contenuto, diventa, nelle proporzioni attuali (mille-cinquecento metri, per oltre un'ora di proiezione), un pericoloso sbandamento rispetto alla *Dolce vita*: quasi un passo indietro per difendere un successo, una conquista, che si difende così eloquentemente da sé.⁵

Tatsächlich war Fellini heftigen Angriffen katholisch-konservativer Kreise ausgesetzt, die in dem Versuch gipfelten, den Gläubigen den Besuch von *La dolce vita* zu verbieten. Zu Fellinis Gegnern zählten der Mailänder Erzbischof Giovanni Battista Montini, der spätere Papst Paul VI., sowie der nachmalige italienische Staatspräsident Oscar Luigi Scalfaro, den man verdächtigte, der Antreiber einer den Film als *Schifosa vita* verspottenden Kampagne des *Osservatore Romano* gewesen zu sein.⁶ Dennoch bezweifle ich, dass Fellini tatsächlich den Film *Le tentazioni del Dottor Antonio* mit der Absicht gedreht hat, sich an seinen klerikalen Gegnern zu rächen.

Ein Jahr nach Verleihung des großen Preises in Cannes stellte man Fellini die Frage, wie er im Rückblick die Kampagne gegen *La dolce vita* beurteile.

Mais je ne sais pas franchement... Des mois ont passé depuis que ce film est sorti et je n'ai pas encore bien compris ce qui a scandalisé dans *La dolce vita* ou, du moins, je ne veux pas comprendre, car si je devais me rendre compte que *La dolce vita* suscite du scandale

³ Angelo Solmi, *Fellini*, London 1967, S. 145, 160.

⁴ Tommaso Chiaretti, „Boccaccio '70“, in: *Cinema 60*, II (1962), 21/22, S. 63–65.

⁵ Mario Verdine, „Boccaccio '70“, in: *Bianco e Nero*, XXIII (1962), 3, S. 58–60: 59.

⁶ Costanzo Costantini, *Fellini: raccontando di me*, Rom 1996, S. 68.

parce que, à un moment donné, elle est l'expression d'un homme libre et qui a le courage de regarder les choses en face... si c'est cela qui crée le scandale, alors les conclusions qu'on devrait en tirer seraient assez peu réconfortantes. Mais franchement je suis incapable de vous dire ce qui a suscité le scandale. Le scandale, c'est quelque chose qui ne regarde pas le film, il regarde les gens qui sont dans la salle.⁷

Wer so spricht, wird wohl kaum einen siebzig Minuten langen Film allein in der Absicht drehen, die Drahtzieher des Skandals der Lächerlichkeit preiszugeben. Fern von der Dolce-Vita-Polemik verstand man im Ausland Fellinis Intentionen weit besser. In den USA beispielsweise faszinierte der Film, wie der amerikanische Kritiker Peter Bondanella als einer der besten Fellini-Interpreten bemerkte, vor allem unter psychoanalytischen Aspekten:

Le tentazioni del Dottor Antonio resta un'opera minore nella filmografia di Fellini, ma un'opera minore di grande suggestione. Non solo prefigura gli sviluppi rivoluzionari dello stile di Fellini che avrebbero preso corpo di lì a poco, grazie anche alla lettura di Jung, ma è il primo esempio di quell'interesse, mostrato dal regista per i problemi dell'inconscio, collocati nella cornice di una riflessione metacinematografica relativa al ruolo della dialettica desiderio sessuale/risposta del pubblico nel cinema. Tale problematica è diventata una delle questioni critiche maggiormente dibattute negli ultimi anni [...].⁸

Vor allem die französische Kritik zeichnete sich durch ein vertieftes Verständnis der Intentionen Fellinis aus. In einem brillanten Essay hob Barthélémy Amengual zwei entscheidende Aspekte des Films hervor: die Wende vom frühen, von Stilformen des Neorealismus gekennzeichneten Schaffen Fellinis zum

“univers de poésie et d'onirisme”, das sein Werk seit 1962 prägt, sowie die von C. G. Jung beeinflusste Selbstbespiegelung mittels der Traumdeutung (“fanatisme de l'auto-expression”, “narcissisme sans frein”):

Le premier film en couleurs de Fellini, le sketch qu'il signe dans *Boccaccio '70* (1962), *Le Tentazioni del Dottor Antonio*, est la vraie plaque tournante de son œuvre, l'in-solite compendium de ce qui a eu lieu et de ce qui sera. Ici finit le néo-réalisme fellinien, préoccupé de morale et d'esprit de responsabilité. Commence ce picaresque baroque et visionnaire, tout entier livré à un fanatisme de l'auto-expression, ce narcissisme sans frein qui finit par coïncider avec l'universel humain tout comme la piste microcosme du cirque résume le *Liber Mundi*. Dans ce moyen métrage, réalisé entre *La Dolce Vita* (1960) et 8½ (1963), l'univers entier de Fellini s'est donné rendez-vous. Ses thèmes passés et plus encore à venir s'y rencontrent. [...] L'auteur se met dans son film. Bien entendu, il parle essentiellement de lui-même; il l'a toujours fait. Ici, il intervient comme narrateur, s'abritant notamment derrière le petit Cupidon-fille du film. Déjà aussi s'établit cette unité entre rêve et veille, entre le fantasmé et le vécu qui, depuis 8½, enveloppe son univers de poésie et d'onirisme.⁹

Acht Bilder

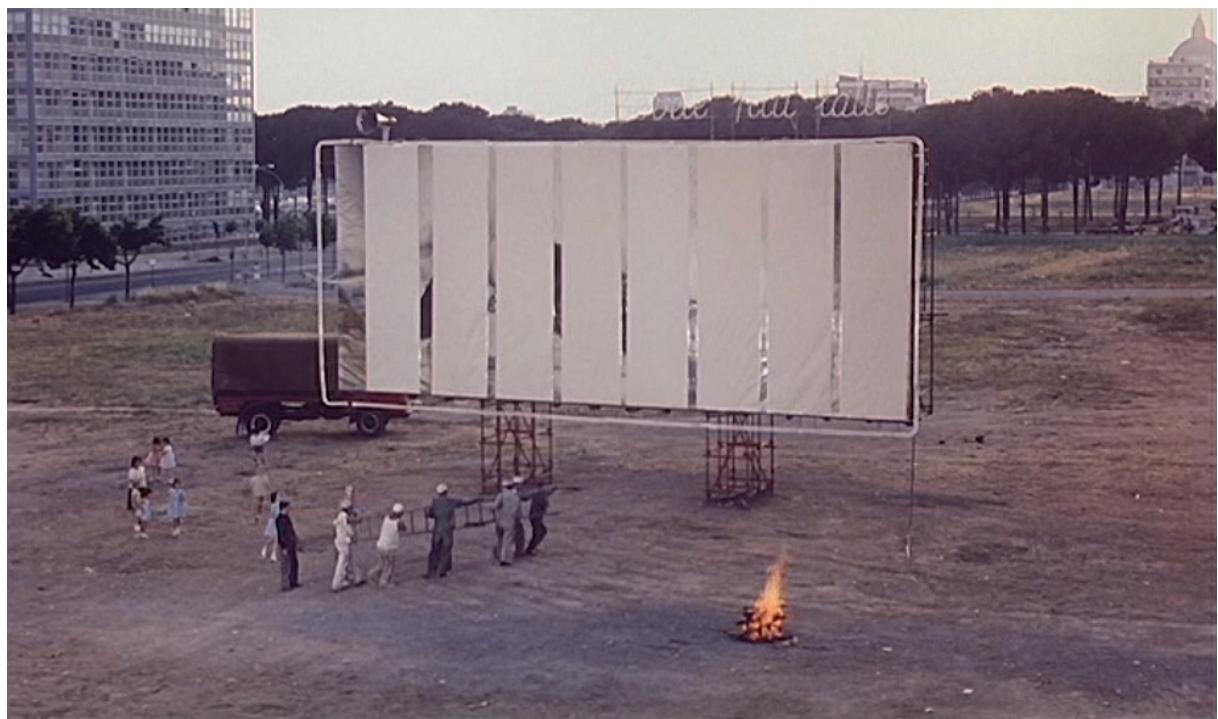
In *Le tentazioni del Dottor Antonio* dreht sich alles um das Phänomen des Bildes. Die Hauptdarstellerin erscheint zu Beginn in Form eines Bildes. Der Protagonist vernarrt sich in ein Bild. Der Film endet mit Anitas Rückkehr in ihr Bild. Eine Auswahl der bildhaft gestalteten Szenen des Films soll hier im Folgenden näher betrachtet werden.

Erstes Bild (Abb. I): Der Auftritt der drei Protagonisten verweist schon jetzt auf deren spätere Rolle. Die Gigantin Anita beherrscht die Szene. Ihr in Rück-

⁷ *Entretiens avec Federico Fellini*, hg. von Jacques Delcorde/André Delvaux, Brüssel 1962, S. 54.

⁸ Peter Bondanella, *Il cinema di Federico Fellini*, Rimini 1994, S. 182.

⁹ Barthélémy Amengual, “Une mythologie fertile: ‘Mamma Puttana’”, in: *Federico Fellini*, hg. von Gilles Ciment (= Sonderheft *Dossier Positif-Rivages*, III [1988]), S. 32–39: 32.



2, 3 Das verhüllte Plakat und Anitas erster Auftritt, Screenshots aus: Federico Fellini, *Le tentazioni del Dottor Antonio*

ansicht dargestellter Gegenspieler, der prüde Antonio, blickt, in der Mitte vor dem Plakat stehend, konzentriert auf das Bild der verlockenden Schönheit. Der immense Größenunterschied zwischen Antonio und Anita lässt erahnen, welch dramatisches Ende deren Liebesspiel nehmen wird. Die Rolle des fröhlich hüpfend das Bildfeld durchquerenden Mädchens wird erst am Ende des Films wirklich verständlich, wenn man diesem Kind, nun mit den Insignien des Cupido geschmückt, erneut begegnet (Abb. 8).

Zweites Bild (Abb. 2): Fellini gönnt dem Ikonoklasten Antonio einen kleinen Triumph. Auf dessen Bitte wird das ihm anstößige Bild mit Papierbahnen verhüllt. Doch Anita bleibt präsent. Durch die Spalten zwischen den Bahnen erspäht man ihre Gestalt. Der Betrachter erahnt auf diese Weise bereits die spätere Enthüllung. Das vor dem Bild entzündete Feuer ist ein Symbol der von der Gigantin noch in derselben Nacht entfachten Liebesglut.

Drittes Bild (Abb. 3): Anita wird nicht, gleich der von Pygmalion geschaffenen Statue, langsam zum Leben erweckt. Mit einem imaginären Schrei erhebt sie sich von ihrem Lager. Ihr erster Auftritt verweist bereits auf ihre Doppelrolle als bezaubernde Schönheit und gefährliche Dämonin.

Viertes Bild (Abb. 4): Die nur lose befestigten Papierbahnen werden vom Sturm einer regnerischen Nacht weggeweht. In künstlich blauem Licht wirkt das mit herabhängenden Papierbahnen ‘geschmückte’ leere Bett wie ein verruchtes Liebesnest. Hier lag keine sanfte Schönheit, sondern eine wilde Verführerin.

Fünftes Bild (Abb. 5): Vor dem Hintergrund der im schwarzen Himmel aufblitzenden Lichter erscheint die verführerische Anita in einem nachtblauen Kleid, dessen Farbe sich mit dem blonden Haar und hellen Teint von Gesicht und Armen in betörender Weise verbindet. Fellini gestaltet die Szene wie ein Gemälde

und zeigt schon mit diesem ersten seiner in Farbe gedrehten Filme sein überragendes malerisches Talent.

Sechstes Bild (Abb. 6): In rascher Folge wechseln Bild und Wirklichkeit. Vor dem in sinnloser Wut Anita verfolgenden Antonio entflieht die Liebesgöttin, indem sie sich in das Bild zurückverwandelt. Doch selbst als Bild besitzt Anita noch solch magische Kräfte, dass sie den verwirrten Dottore beim Anblick ihrer geschlossenen Augen glauben lässt, er sei ihr Mörder.

Siebtes Bild (Abb. 7): Gleich wie Fellini mit der Wechselwirkung von Bild und Wirklichkeit spielt, so gelingt es ihm mit Leichtigkeit, die Schranke zwischen Traum und Realität zu durchbrechen. Im Traum sehnt sich Antonio nach seiner Verführerin; in Wirklichkeit besteigt er noch in derselben Nacht das Bild der erneut lächelnden Schönheit. Im hellen Tageslicht wird er wie eine Puppe leblos an einem Seil hängend von Sanitätern gerettet.

Achtes Bild (Abb. 8): Am Ende des Films erweist sich das Verwirrspiel zwischen Realität und Traum, zwischen imaginierterem Leben und Tod als eine von Cupido inszenierte Komödie, jedoch nicht – und hier wiederholt Fellini seine Freude an der Wechselwirkung der Realitäten – von dem Erosknaben, sondern von einem hell auflachenden, mit den Insignien des Cupido geschmückten Mädchen.

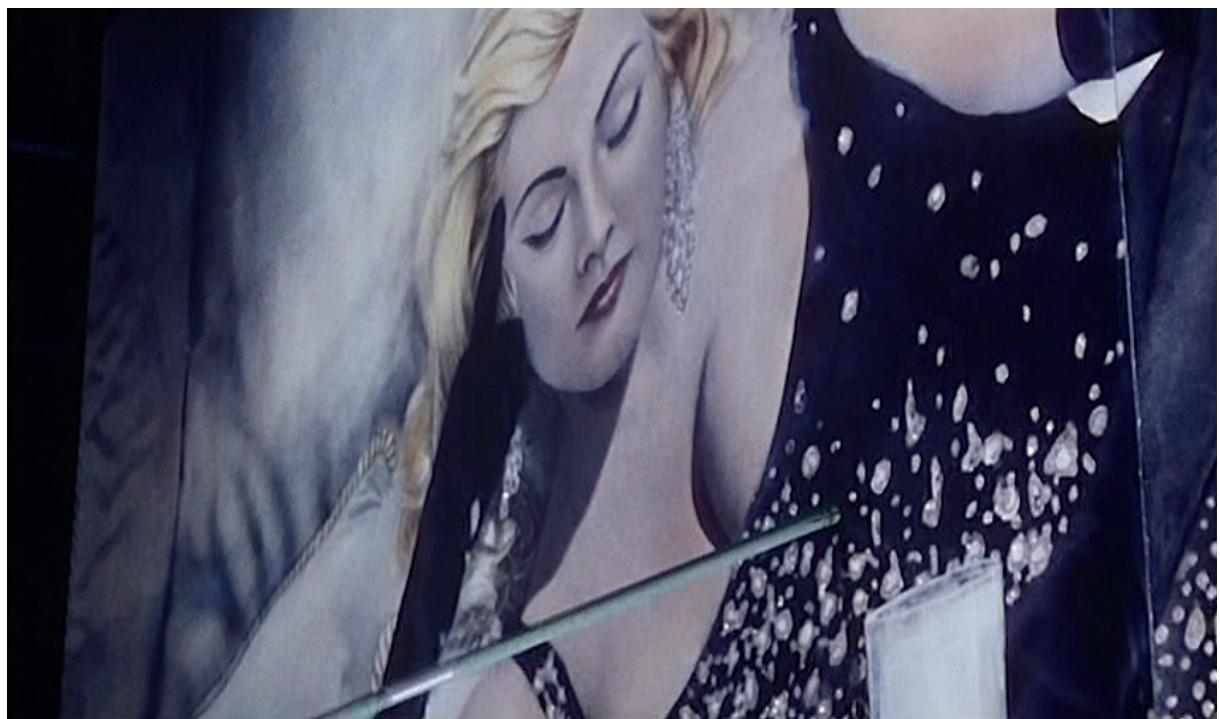
Die These, der zufolge Fellini den Film als eine Folge von Bildern komponierte, lässt sich mit zahlreichen Äußerungen des Regisseurs belegen. Im Gespräch mit Damian Pettigrew bemerkte Fellini: “Penso quasi esclusivamente in immagini... Il cinema è pittura ancora prima di essere letteratura o drammaturgia.”¹⁰ Und auf die Frage, was er mit seinem Film *Casanova* letztendlich erreichen wollte, antwortete er: “Arrivare una buona volta all’essenza ultima del cinema, a quello che secondo me è il film totale. Riuscire cioè a fare di una pellicola un quadro.”¹¹ Als man

¹⁰ Damian Pettigrew, *Federico Fellini: sono un gran bugiardo*, Rom 2003, S. 23, 74.

¹¹ Hava Aldouby, *Federico Fellini: Painting in Film, Painting on Film*, Toronto/Buffalo/London 2013, S. 135.



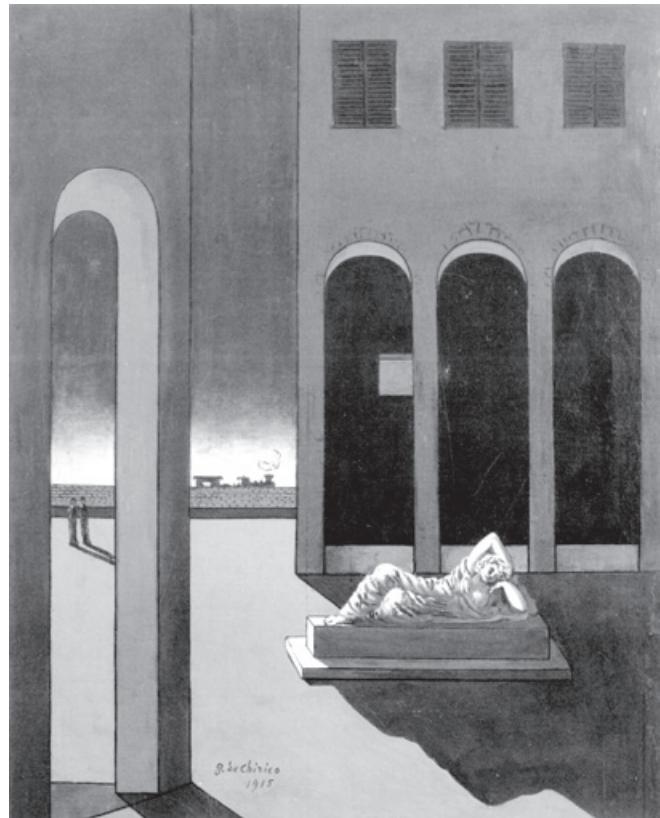
4, 5 Das leere Bett und Anitas Verführungskünste, Screenshots aus: Federico Fellini, *Le tentazioni del Dottor Antonio*



6, 7 Mord im Traum und der leblose Antonio, Screenshots
aus: Federico Fellini, *Le tentazioni del Dottor Antonio*



8 Der Triumph des Cupido, Screenshot aus:
Federico Fellini, *Le tentazioni del Dottor Antonio*



9 Giorgio de Chirico, *Mélancolie d'automne*, 1915. Rom, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico

Fellini hinterbrachte, gewisse Kritiker würden ihn als “regista pittorico” verspotten, reagiert er in keiner Weise gekränkt, sondern betrachtete diese Bezeichnung vielmehr als Kompliment.¹²

Seine Filme, so sagte Fellini, seien aus der Imagination von Bildern entstanden. Diese Arbeitsweise lässt sich beim Studium der vor und während der Arbeit an einem Film entworfenen Zeichnungen bestens verfolgen. Peter Bondanella spricht in diesem Zusammenhang von einem zweiten, “gemalten Drehbuch”:

Era sufficiente osservare la preparazione quotidiana delle riprese per rendersi immediatamente conto di quanto importanti fossero le immagini nell’effettivo farsi di ciascun film. La preparazione prima e le riprese poi erano, infatti, precedute da centinaia di schizzi e disegni, in genere caricature, impiegati da Fellini per catturare l’illuminazione desiderata di una determinata scena, oppure per definire di un particolare personaggio il trucco, i costumi, l’espressione facciale e la gestualità richiesti. Si aggiunga inoltre che non solo Fellini concepiva alcuni dei suoi personaggi come “tipi” comici ma che di solito (e lo si è visto con Gelsomina e Zampanò ne *La strada*) ne disegnava l’immagine sotto forma di bozzetto o caricatura, molto prima di essere in possesso di un’effettiva struttura narrativa all’interno della quale inserirli. In alcuni manoscritti originali contenenti i trattamenti ed i soggetti (si veda in particolare *Roma*), si può notare come i disegni rappresentassero il nucleo fondamentale di un film che intendeva girare, mentre ai dialoghi era riservato un ruolo secondario.¹³

Nicht alle Bilder entstammten Fellinis Fantasie. In de Chiricos surrealen, von blassem Abendlicht erhellt-

ten Architekturen fand Fellini die seiner Vision des EUR entsprechenden Vorbilder (Abb. 9): “L’EUR è una foresta di vetro e di cemento, un racconto di fantascienza con le cupole che ronzano sui prati come dischi volanti, un cimitero di ippogrifi dipinto da Clerici, il Marmoreo al di là di de Chirico. ‘Sembra di stare sulla luna’ mi dice Fellini ‘le distanze sono enormi, l’EUR è una specie di limbo aldilà del bene e del male’.”¹⁴

Die von de Chirico dargestellte römisch-antike Statue der Ariadne (Abb. 9) könnte Fellini zu seinem Bild der liegenden Anita inspiriert haben (Abb. I). So sehr Fellini de Chirico bewunderte (“per me che faccio il cinema la pittura metafisica di De Chirico è straordinaria”) und so sehr ihm vor allem dessen Städtebilder gefielen (“De Chirico ha invaso l’Italia, con le sue piazze, le sue strade, i suoi portici, le sue marine”),¹⁵ so bleibt doch ein wesentlicher Unterschied. Während de Chirico mit hohem Pathos seinen surrealistischen Visionen huldigt, relativiert Fellini mit feiner Ironie seine Ideen. Bezeichnend ist in dieser Hinsicht die Beschreibung der Szenerie des EUR in dem während der Dreharbeiten geführten Tagebuch:

Lo scenografo Pietro Zuffi è il costruttore di un EUR in formato lillipuziano che sorge in una zona deserta dell’Appia Antica, passata di poco la tomba di Cecilia Metella. Questo scherzo che abbraccia un’area di circa 150 per 50 metri, con palazzi riprodotti fedelmente in scala uno a quattro, uno a cinque, è costato più di cento milioni. Tutte le notti, dalle 10 di sera alle quattro del mattino, Anita Gulliver e quel ciclope di Fellini s’avventavano spietati contro le macchine da presa che operano in profonde trincee per favorire l’illusione ottica. Per rendere più stupefacente il gioco delle prospettive,

¹² Costantini (Anm. 6), S. 104.

¹³ Bondanella (Anm. 8), S. 34.

¹⁴ Zitat aus dem während der Dreharbeiten für *Le tentazioni del Dottor Antonio*

geführten Tagebuch (Carlo di Carlo/Gaio Fratini, *Boccaccio ’70 di De Sica, Fellini, Monicelli, Visconti*, Bologna 1962, S. 34).

¹⁵ Costantini (Anm. 6), S. 105.



10 Louis Lagrenée,
Pygmalion, 1781.
Detroit, Institute of Arts

11 Anita Ekberg, Setfotografie
des Films *Le tentazioni del
Dottor Antonio*



Fellini ha fatto costruire un Peppino in panno lenci da porre, ogni tanto, ai piedi della Ekberg.¹⁶

Pygmalion

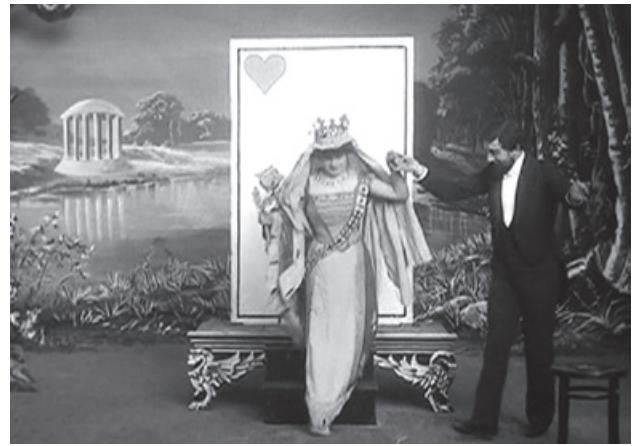
In diesem und den folgenden beiden Abschnitten werden mittels einer in der Kunstgeschichte längst bewährten, in der Filmgeschichte hingegen seltener angewandten Methode die Präfigurationen erforscht, das heißt jene bildlichen Vorstellungen, die Fellinis Imagination bei der Erfindung des Films *Le tentazioni del Dottor Antonio* befruchteten.

Fellinis Darstellungen des zum Leben erweckten Bildes erinnern an den berühmten Pygmalion-Mythos, wie er für alle Zeiten vorbildlich in Ovids *Metamorphosen* (X, 243–297) geschildert wird. Trotz der Bekanntheit dieses Textes inspirierte sich Fellini nicht an Schrift- sondern an Bildquellen,¹⁷ die er mit viel Witz interpretierte. Während auf französischen Gemälden wie dem 1781 von Louis Lagrenée vollendeten Bild (Abb. 10) die Statue im Augenblick ihrer Belebung mit größter Vorsicht einen ersten Schritt in die reale Welt wagt, sah das Drehbuch vor, dass Anita, kaum erwacht, mit aller Kraft ihren Schuh zu Boden schleudert. Erst dann sollte sich die Gigantin erheben, um mit ihrem Fuß den verlorenen Schuh zu ertasten. Die Szene wird im Drehbuch detailreich beschrieben:

Una scarpa di Anita, sfuggitale nei movimenti, piomba a terra accanto a Antonio, che fa appena in tempo a scansarsi. [...] La grande gamba di Anita scende dal cartellone a cercare la scarpa caduta. Anita si è rizzata a sedere con moto improvviso, brusco, scura in volto. La sua voce diventa tagliente. Anita: "Lo sai cosa ti dico?... Mi hai seccata". Il piede ha ritrovato e infilato la scarpa. Anche l'altra gamba è scesa, e Anita si rizza in piedi, gigantesca, al di sopra di Antonio. Le sue sottane rica-

¹⁶ Di Carlo/Fratini (Anm. 14), S. 34.

¹⁷ Siehe dazu Victor I. Stoichita, *Der Pygmalion-Effekt: Trügbilder von Ovid bis*



12, 13 Georges Méliès, *Les Cartes Vivantes*, 1904, Screenshots

dono su di lui, ricoprendolo tutto, come una gigantesca campana frusciante.¹⁸

Letztendlich konnte Fellini diese nicht nur im Drehbuch vorgesehene, sondern auch in Fotografien erprobte Szene (Abb. II) im Film dann doch nicht zeigen. Technische Probleme, wie beispielsweise die Motorik der Anita darstellenden riesengroßen Puppe, könnten die Realisierung verhindert haben. Dem Betrachter des Films entgeht folglich Fellinis ebenso geniale wie witzige Interpretation einer Schlüsselszene des Pygmalion-Mythos.

Im Rückblick auf die Geschichte des Films fand Fellini wichtige Ideen für seine Pygmalion-Interpretation.¹⁹ Als Beispiel der frühesten vom Pygmalion-Mythos inspirierten Filme sind zwei Szenen des 1904 von Georges Méliès gedrehten Kurzfilms *Les Cartes Vivantes* zu nennen, in dem ein Magier die Herzkönigin eines Kartenspiels zum Leben erweckt (Abb. I2, I3). Als ob es sich um eine alltägliche Szene handle, ist der Zauberer dem belebten Bild bei dessen erstem Schritt in galanter Weise behilflich. Den Produzenten der

zahlreichen zwischen 1899 und 1904 geschaffenen Pygmalion-Filme bot die neue Technik eine willkommene Gelegenheit, die illusionistischen Möglichkeiten des neuen Mediums zu erproben. Sogleich denkt man an Fellini, der sich wie Méliès für jede Spielart illusionistischer Technik begeisterte.

Trotz der großen zeitlichen Distanz waren Fellini die Filme von Méliès präsent. Ein unveröffentlichter, von Fellini signierter Entwurf des nie realisierten Films *L'Olimpo – I miti greci* ist in diesem Zusammenhang Beweis genug, da Fellini hier förmlich die Parole “ritorno a Méliès” ausgibt:

Molti attori potrebbero essere maschere, grandi pupazzi, sagome astratte. Questo film dovrebbe essere una specie di “ritorno a Méliès”, cioè al cinema della pura animazione fantastica. Abbiamo, del resto, senza preoccupazione per “truccherie” od altro, indicato spesso nel copione “nascite miracolose” (Afrodite) o “voli magici” (Icaro) ricordando con che agevole scioltezza un realizzatore, pur non particolarmente “votato” al fantastico od al favolistico, come Pasolini, realizzò per esempio il

Hitchcock, München 2011; Anne Geisler-Szmulewicz, *Le mythe de Pygmalion au XIX^e siècle*, Paris 1999.

¹⁸ Di Carlo/Fratini (Anm. I4), S. 127f.

¹⁹ Paula James, *Ovid's Myth of Pygmalion on Screen*, London/New York 2011.

volo del “genio alato” nel suo film dalle “Mille e una notte”.²⁰

Bezeichnenderweise spielt, gleich wie in Fellinis *Tentazioni*, in den frühesten Pygmalion-Filmen der Traum eine wesentliche Rolle. In *The Artist's Dilemma* von Edwin S. Porter (Edison Studios, 1901) erblickt der Künstler im Schlaf einen Kobold, der sich anschickt, in Konkurrenz zum Maler das Bild einer wunderschönen Frau zu vollenden. Das von dem vorwitzigen Geist geschaffene Bild beginnt sich alsbald zu beleben, die Schöne steigt aus der Leinwand und beginnt gemeinsam mit dem Modell des Malers einen wilden Tanz. Vor dem Erwachen glaubt der Künstler zu sehen, wie das lebende Bild mit dem Modell zu einer Person verschmilzt.

Auch nach der Epoche der die Zuschauer mit grotesken Späßen unterhaltenden Trickfilme blieb die Pygmalion-Thematik aktuell. In Hinblick auf Fellinis *Tentazioni*, wo – wie wir sehen werden – die Gigantin Anita zur Hera, zur Sternenkönigin stilisiert wird, ist Aristide Sartorios 1918 geschaffener, die antike Mythologie neu interpretierender Film *Il mistero di Galatea* von besonderem Interesse.²¹ Eine Wiedergabe der komplexen Handlung würde mehrere Seiten beanspruchen. Ich beschränke mich deshalb auf eine Szene, die am deutlichsten auf die Pygmalion-Thematik verweist. Ein Künstler namens Elio entdeckt in einer Grotte eine antike Statue, die jedoch nur fragmentarisch erhalten ist. Nach langen Wirrnissen, während derer Elio vergeblich versucht, die Statue zu vollenden, findet sich schließlich der originale Kopf. Im selben Augenblick, in dem der Künstler der Statue den originalen Kopf aufsetzt, verwandelt sich das Bildwerk in eine lebendige Frau. Kennzeichnend für Sartorios hochfliegende

Ideen ist die forcierte symbolische Sinngebung. Sartorio wollte den Film als Sinnbild des zu überwindenden Bruchs zwischen alter und neuer Kunst verstanden wissen. Die wiedervereinigten Fragmente galten ihm als Zeichen einer erhofften Verbindung der Moderne mit der Klassik.²² Derartige Versuche einer kunsthistorischen Sinngebung dürften Fellini wenig interessiert haben. Bemerkenswerter musste ihm hingegen die Verbindung mit Meisterwerken der Poesie erscheinen. Sartorio ließ sich, ohne allzu konkrete Zusammenhänge zu erzwingen, von dem Gedicht *L'Isottèo* seines engen Freundes Gabriele D'Annunzio inspirieren.

Biancheggia entro le chete acque una statua,
sommersa; le marmoree
forme de 'l petto resupino, simili
a chiusi fiori, emergono.

È Diana: così dorme da secoli.
Ma pur, quando a le tiepide
lunazioni estive i boschi odorano
si sveglia ella; ed il lucido

corpo piegando in arco alzasi. Tremano
l'acque raggiate; e, attoniti
in cospetto di tal forma, su' margini
non han li alberi fremito.

Alzasi lenta; e cresce come nuvola,
come su da la tenebra
crescea per l'arti de la maga tessala,
porgendo la man nivea.

In den Anfangszeiten der ersten beiden Jahrzehnte der Filmgeschichte bildete die Pygmalion-Thematik

²⁰ Federico Fellini, *L'Olimpo – I miti greci*, Rimini, Cineteca del Comune di Rimini – Archivio Federico Fellini, S. 4. Ein Kommentar von Serena Calamai und Max Seidel ist zur Zeit in Vorbereitung.

²¹ Fausta Cataldi Villari/Pier Marco De Santi/Antonella Soldaini, *Il mistero di Galatea: fantasia di Aristide Sartorio* (Horti Galateae 1919), Rom

1989. Sartorios Film wurde 1919 nur im Freundeskreis gezeigt. Die erste öffentliche Vorführung fand erst 1989 im Palazzo Montecitorio statt. Vgl. Pier Marco De Santi, “Sartorio e il cinema”, in: *Il mistero di Galatea: fantasia di Aristide Sartorio*, Horti Galateae 1919–Montecitorio 1989, Rom 1989, Kat. der Ausstellung Rom 1989, S. 12–16.

kaum mehr als eine kleine, wenn auch sehr amüsante Randerscheinung. Selbst der Film *Il mistero di Galatea* erreichte nie ein größeres Publikum. Nach Beginn des vierten Jahrzehnts widmeten sich hingegen zwei Größen der Filmgeschichte diesem Thema: 1930 Jean Cocteau mit *Le Sang d'un poète*, 1944 Fritz Lang mit *The Woman in the Window*.

Cocteau interpretierte den Pygmalion-Mythos im Sinne der surrealistischen Dichter (Abb. 14). Die zum Leben erweckte Statue fordert den Maler auf, gemeinsam mit ihr durch einen Spiegel zu schreiten, hinter dem sich eine Welt nie gesehener Wunder eröffnet. Doch der Künstler ist, gleich dem traurigen Helden in Fellinis Film, den magischen Kräften nicht gewachsen. In einem Moment der Verzweiflung zerstört er die Statue: "Plan rapproché du poète, de dos et de la statue, de face. Il rôde sournoisement autour d'elle, puis empoigne un maillet et frappe la statue. Elle se brise, la tête ouverte en deux. Il s'acharne. Il monte des débris un nuage de poussière de plâtre. Musique."²³

Fritz Lang beweist Fellini, wie groß der Spielraum einer in die Moderne übertragenen Pygmalion-Interpretation sein kann. In *The Woman in the Window* wagt Lang die Verbindung des Pygmalion-Mythos mit einer an einen Kriminalroman erinnernden Geschichte. Der Titelheld ist weder Magier noch Künstler, sondern Professor der Kriminologie. Höhepunkt des Films ist die in genialer Weise neu erdachte Szene der Bildbelebung mittels eines Spiegeleffektes. Bei Betrachtung eines in einer Kunsthalle ausgestellten Porträts glaubt der Professor zu seinem Erstaunen, auf dem das Bild schützenden Glas einen Reflex derselben Frau zu erkennen, die in dem Gemälde dargestellt ist. Tatsächlich steht im selben Augenblick die zum Leben erweckte Porträtierte hinter ihm (Abb. 15). Nach dieser Szene wandelt sich jedoch der Film zu einer Kriminalstory:



—
14 Jean Cocteau,
Le Sang d'un poète,
1930, Screenshot

—
15 Fritz Lang, *The
Woman in the Window*,
1944, Screenshot



²² Villari/De Santi/Soldaini (Anm. 21), S. 8.

²³ *Le Sang d'un poète* wurde von Cocteau 1948 in Form eines "cinéroman"

veröffentlicht. Ich zitiere aus einer mit einem Vorwort von Marcel Schneider 1983 in den Éditions du Rocher publizierten, neueren Ausgabe (S. 53, Nr. 99).

der Professor erschlägt den Liebhaber der 'Bild-Frau', die Leiche des Liebhabers wird versteckt, dann wiederentdeckt, ein Erpresser tritt auf, und so fort. Von Interesse ist in unserem Zusammenhang jedoch erneut der Schluss, in dem – ähnlich wie bei Fellini – das ganze Geschehen als bloßer Traum entlarvt wird.²⁴

Zum Schluss ein kleiner Exkurs in die Populärkultur: Fellini zitiert in der Bildsequenz, in der Anita den heftig strampelnden Antonio in ihrer Hand betrachtet, eine Szene aus dem weltbekannten Film *King Kong* (Merian C. Cooper und Ernest B. Schoedsack, 1933), in dem das tragisch liebende Riesenmonster Kong die kleine, zappelnde weiße Frau in seiner Pranke bewundert. Die Umkehrung der Geschlechterrollen wurde in eben jenen Jahren, in denen Fellini der Gigantin Anita huldigte, schon in einer zweitklassigen amerikanischen Filmparaphrase von *King Kong* vorgenommen, dem von Nathan H. Juran gedrehten Film *Attack of the 50 Foot Woman*. Fellini wird diesen Film, in dem ebenfalls eine riesengroße Frau auftritt, jedoch kaum gekannt haben.²⁵ Seine Handlung ist so weit entfernt von Fellinis Geschichte, dass sie als Vorbild in keiner Weise in Frage kommt. Der Vergleich ist allein in Hinblick auf die Mentalitätsgeschichte von Interesse. Wie auch die 1958 veröffentlichte Novelle *Cosmic Casanova* von Arthur C. Clarke zeigt, war in den USA damals offensichtlich die Vorstellung einer Gigantin allein im Kontext eines Raumfahrtabenteuers denkbar. Erst durch den Zusammenprall mit Außerirdischen wird die Helden zur Riesenin, die sich in der Folge, dank ihrer Größe, an dem untreuen Ehemann rächt – eine wahrlich groteske Mischung von Weltraumfantasie und feministischem Aufbegehren!

"E che stò a fa, la Madonna?"

Ich zögerte lange mit der Beantwortung der Frage, ob 'belebte Bilder' aus dem Bereich der religiösen Kunst²⁶ gleichfalls als Fellinis Vorbilder in Betracht zu ziehen seien. Als Beispiel nenne ich eine dem Umkreis von Bernardo Daddi zugeschriebene Tafel, auf der das Wunder wirkende Marienbild von Bagnolo dargestellt ist (Abb. 16).²⁷ Die zur rechten Seite vor dem 'Bild im Bild' kniende Stifterin wendet sich mit folgender inschriftlich wiedergegebenen Bitte an die Muttergotte: "Dolcissima Vergine Maria da Bagnuolo, priegovi che preghiate lui per sua charità e per la sua potenzia me faccia grazie di ciò che me fammestiere." Maria antwortet mittels einer über die sekundäre Bildebene hinausweisenden Geste ihrer rechten Hand. Der imaginäre Dialog zwischen der als Bild wie als reale Erscheinung dargestellten Madonna mit der sowohl vor wie im Bild wiedergegebenen Stifterin muss selbst einen wunderbaren Erscheinungen skeptisch begegneten Betrachter faszinieren.

Seit dem 'Skandal' von *La dolce vita* wurde Fellini allzu einseitig als Gegner der katholischen Kirche bezeichnet. Tatsächlich jedoch bewunderte Fellini das katholische Zeremoniell. Auf die Frage "E come va con la Chiesa cattolica?" antwortete er Giovanni Grazzini:

Cosa posso rispondere? Ti ho già detto che mi piace, e come avrei potuto, nascendo in Italia, scegliere un'altra religione? Mi piace la sua coreografia, le sue rappresentazioni immutabili e ipnotiche, le preziose messe in scena, i lugubri canti, il catechismo, l'elezione del nuovo pontefice, il grandioso apparato mortuario. Provo un sentimento di gratitudine per tutte le ammaccature, le oscurità, i tabù

²⁴ Als Vorlage diente Fritz Lang der 1942 erschienene Roman *Once off Guard* von James Harold Wallis.

²⁵ *Attack of the 50 Foot Woman* wurde 1958 mit Allison Hayes in der Rolle der Gigantin Nancy Fowler Archer gedreht.

²⁶ Bernard McGinn, *The Flowering of Mysticism: Men and Women in the New Mysticism (1200–1350)*, New York 1998; Chiara Frugoni, "Le mistiche, le visioni e l'iconografia: rapporti ed influssi", in: *Temi e problemi nella mistica femminile trecentesca*, Akten der Tagung Todi 1979, Todi 1983, S. 139–179; 139–144,

147–166, 176–179. Wichtigste Quelle: Caesarius von Heisterbach, *Dialogus miraculorum*, hg. von Nikolaus Nösges/Horst Schneider, Turnhout 2009, Distinctio 7 ("De Sancta Maria"), Kapitel 45, S. 1456–1460.

²⁷ Siehe zu diesem Gemälde Lars R. Jones, "Visio Divina? Donor Figures and Representations of Imagistic Devotion: The Copy of the 'Virgin of Bagnolo' in the Museo dell'Opera del Duomo, Florence", in: *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*, hg. von Victor M. Schmidt, New Haven/London 2002, S. 31–52.



16 Bernardo Daddi,
*La Madonna di
Bagnolo*, um 1335.
Florenz, Museo
dell'Opera del
Duomo

che hanno costituito un immenso materiale dialettico, le premesse di ribellioni vivificanti, e il tentativo di liberarsi da tutto questo dà un senso alla vita.²⁸

Dennoch hätte ich nicht gewagt, diese Art 'bewegter Bilder' in meine Überlegungen einzubeziehen, wenn ich nicht durch Zufall entdeckt hätte, dass Fellini die volkstümliche Bezeichnung einer in einem Fenster erscheinenden, lebhaft bewegten Frau als "Madonna" geläufig war. Einem von Rita Cirio veröffentlichten Gespräch mit Fellini entnehme ich folgende, für die Arbeitsweise Fellinis bezeichnende Szene, in der sich der Regisseur des Films *Roma* mit der widerspenstigen Schauspielerin Anna Magnani streitet. Denn die Magnani weigert sich hartnäckig, sich "come una Madonna" in einem Fenster zu zeigen:

Allora le spiegavo: "Lì in Trastevere ci sono anche dei ristoranti che non sono solo all'aperto, si deve entrare dentro dei corridoi, delle piccole corti. Allora ci intrufoliamo con la macchina da presa in un corridoio e tu sei lì a un tavolo con degli amici, come qualche volta ti ho vista fare, e canti una canzone" e lei: "A me mme pare 'na stronzata". [...] "Allora", proponevo io, "facciamo un'altra cosa: sempre in questo girare per Trastevere, con tutta questa folla che sta alle tavolate dei ristoranti, posteggiatori, turisti, stranieri, macchine, traffico caotico fin quasi in mezzo ai tavoli; *tu stai a una finestra, a un secondo piano e guardi sotto*". E lei: "Ma da quale finestra?". "Ma è un isolarti in una luce tua, in una specie di cornice come una Madonna, protettiva e un po' tenebrosa che nel buio della sera guarda questo spettacolo tutto formicolante". E lei: "E che stò a fà, la Madonna?"²⁹

²⁸ Fellini: *intervista sul cinema*, hg. von Giovanni Grazzini, Rom/Bari 1983, S. 71f.

²⁹ Rita Cirio, *Il mestiere di regista: intervista con Federico Fellini*, Mailand 1994, S. 52 (Hervorhebung des Autors).



17 Luciano Emmer, Fernsehwerbung für Bier mit Anita Ekberg und Fred Buscaglione, Screenshot

Werbung

Mit der Szene, in der Anita zu dem Song “*Beveve più latte!*” einladend das Milchglas erhebt, spielt Fellini auf eine kurz zuvor im Fernsehen gezeigte Werbesequenz an, in der die Ekberg mit erhobenem Bierglas zum Bierkonsum einlädt (Abb. 17). Dies ist nicht bloß als skurriler Einfall zu verstehen. Vielmehr nutzte Fellini das Medium des Werbeplakats als Mittel der ironischen Brechung der damals schon reichlich antiquiert wirkenden Pygmalion-Thematik, die im Verlauf der Filmgeschichte selbst berühmte Regisseure zu allzu schwerblütigen mythologischen oder surrealen Interpretationen verführt hatte. Fellini agierte gewissermaßen auf zwei Ebenen. Mit der Stilisierung der ‘Milchkönigin’ Anita zur ‘Milchgöttin’ Hera sprach er kenntnisreiche Zuschauer an, die sich an mythologischen Wechselspielen ergötzen konnten. Die Verwandlung der Bierkönigin in eine Milchkönigin hingegen war auch für das vom noch sehr jungen Medium des Fernsehens begeisterte Millionenpublikum leicht nachvollziehbar,³⁰ das die Ekberg außer-

dem bereits aus der Werbung für Seife kannte, wo sie deklamierte: “Io uso sempre Lux, perché Lux è assolutamente bianco e puro!”

Die Idee, Anita auf einem Plakat als Gigantin darzustellen, lässt sich bis zur Werbung für *La dolce vita* zurückverfolgen. Auf dem in Cannes im Rahmen des Filmfestivals gezeigten Plakat sieht man im Vordergrund die aufreizend tanzende, von ihrem Freund Frankie auf Knien angebetete Diva (Abb. 18). Die Perspektive ist so gewählt, dass Anita Ekberg im Vergleich zur kleinen Figur Frankies in aller Größe erscheint. Dieser Effekt muss auf den in New York gezeigten Plakaten noch weit stärker gewirkt haben. In der dortigen Werbung, so erzählte Anita Ekberg Jahre später einem Journalisten, sei sie “in un cartellone alto quanto un grattacielo” zu sehen gewesen.³¹

Divina Anita

Der Titel *Le tentazioni del Dottor Antonio* ist leicht irreführend. Im Titel hätte vielmehr neben Antonio der Name der Ekberg erscheinen müssen, denn sie steht neben dem prüden Antonio im Zentrum der Handlung. Beim ersten Anblick eines Fotos der Ekberg habe er, so erzählt Fellini, spontan gedacht: “Dio mio, non fatemela mai incontrare.”³² Als es dann doch 1959 in Rom zu einer ersten Begegnung kam, fühlte sich Fellini beim Anblick der Diva wie geblendet:

Quel senso di meraviglia, di stupore rapito, di incredulità che si prova davanti alle creature eccezionali come la giraffa, l’elefante, il baobab, lo riprovai qualche anno più tardi quando nel giardino dell’Hotel de la Ville la vidi avanzare verso di me preceduta, seguita, affiancata, da tre o quattro ometti, il marito, gli agenti, che sparivano come ombre attorno all’alone di una sorgente luminosa. Sostengo che la Ekberg, oltretutto, è anche fosforescente.³³

³⁰ Gundel (Anm. 1), S. 280.

³¹ Costantini (Anm. 6), S. 67.

³² Fellini: *intervista sul cinema* (Anm. 28), S. 107.

³³ *Ibidem*.

Selbst der weniger enthusiastische Marcello Mastroianni bekannte nach dem ersten Treffen in Rom, “che una bellezza così portentosa, così inverosimile non l’aveva mai vista prima neppure lui”.³⁴ Später wird Marcello in *La dolce vita* der Diva zu den Noten von *Arrivederci Roma* voller Entzücken zuflüstern: “Lo sai che sei tutto! You are everything... Tu sei la prima donna del primo giorno della creazione, sei la madre, la sorella, l’amante, l’amica, l’angelo, il diavolo, la terra, la casa, ah ecco, ecco cosa sei, la casa... Ma perché sei venuta?! Torna in America... Cosa faccio adesso io?”

Je länger *La dolce vita* in aller Welt gezeigt wurde, desto mehr benannte das Publikum den Film “*La dolce vita* di Anita Ekberg”.³⁵ Der Aufstieg von einer zweitrangigen, allein wegen ihrer Schönheit bekannten Darstellerin zu einem Star wirkte sensationell: “Tutti dicevano che io non avevo talento, che avevo soltanto lunghi capelli biondi e un seno maestoso, ma *La dolce vita* fu come una passeggiata per me, avrei potuto farla con gli occhi bendati. Ogni tre giorni fanno rivedere alla televisione quella scena. I telegiornalisti non dicono ‘*La dolce vita* di Fellini con Anita Ekberg’, ma ‘*La dolce vita* di Anita Ekberg con Fellini’, o semplicemente ‘*La dolce vita* di Anita Ekberg’.”³⁶

Die Sternenkönigin

Auf dem für den Genuss von Milch werbenden Plakat erscheint Anita Ekberg als betörend schönes, aufreizend gekleidetes Modell. Vom Bild befreit wird sie zur Göttin, von der Fellini sagt: “Anita è Giunone, la feconda ancestrale Grande Madre.”³⁷

Fellini kannte den Mythos der Milch spendenden Hera aus der Epitome der *Katasterismen* des Eratosthenes oder zumindest aus einer der zahlreichen Variationen dieses maßgebenden Textes: “Fra i cerchi visibili si trova questo che ha il nome di Galassia. Non era



18 Filmplakat für *La dolce vita*

possibile infatti ai figli di Zeus avere parte agli onori del cielo, se non avevano succhiato il seno di Era. Per questo si racconta che Hermes trasportò Ercole sull’Olimpo, dopo la sua nascita, e lo attaccò al seno di Era e quello succhiò. Quando se ne accorse, la dea lo respinse e il latte in più, versato in questo modo, costituì il Cerchio latteo.”³⁸

Wahrscheinlich dachte Fellini nicht nur an mythische Texte, sondern auch an bildliche Darstellungen der Juno. Die von de Chirico in seinem Bild *L’origine della Via Lattea* (Abb. 19) inmitten des Sternen-

³⁴ Costantini (Anm. 6), S. 61.

³⁵ *Ibidem*, S. 67, gemäß einer Aussage von Anita Ekberg.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Di Carlo/Fratini (Anm. 14), S. 30.

³⁸ Eratosthenes, *Epitome dei catasterismi: origine delle costellazioni e disposizione delle stelle*, hg. von Anna Santoni, Pisa 2009, Kap. 44, S. 152f.



19 Giorgio de Chirico, *L'origine della Via Lattea*, 1942.
Rom, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico

meers der Milchstraße wiedergegebene Göttin ist, vor allem in der Darstellung des Gewandes, Fellinis Zeichnungen der Sternenkönigin (Abb. 27, 28) so ähnlich, dass man annehmen möchte, exakt dieses Bild sei Fellinis Vorbild gewesen.

Allein der katholische und zugleich akatholische Federico konnte ein so zweideutiges Attribut wie die von der Diva benützte, an ein Ostensorium erinnernde Puderdose erfinden (Abb. 20). Später im Verlauf der Konzeption des Films vertraute Fellini vermehrt auf Anita Ekbergs Schauspielkunst. In silbern glitzerndem Kleid verkörpert die vor nächtlichem Himmel erscheinende Diva in unmittelbar überzeugender Weise die Sternenkönigin (Abb. 21). Mit seinem exzellenten Spürsinn für schauspielerische Talente hatte Fellini schon bei der ersten Begegnung mit der wie "fosforescente" erscheinenden Ekberg erkannt, dass die Diva für eine Rolle wie die der Sternenkönigin prädestiniert war.³⁹

Deren einziges 'Attribut', das dunkelblaue, mit silbernen Pailletten geschmückte Kleid, ist Fellinis höchstpersönliche Erfindung. In einer jener Zeichnungen, in denen er erste Ideen für den Film festhielt, notierte er neben dem Bild der Diva: "Per ANITA abito lungo blu notte con una spirale vertiginosa di stelline come la Via Lattea" (Abb. 22).

Innerhalb von Fellinis filmischem Werk stellt die mythologische Thematik der *Tentazioni* eine Ausnahme dar. Man könnte deshalb vermuten, dass die antike Mythologie Fellini allein als Vorwand diente, die Diva zur Sternenkönigin zu erklären. Tatsächlich jedoch maß Fellini, wie sich aus der Lektüre seines Entwurfs zum unrealisierten Film *L'Olimpo – I miti greci* ergibt, der antiken Mythologie, besonders in Hinblick auf die Gegenwart, höchste Bedeutung bei:

Questa scelta narrativa dei miti greci, immenso patrimonio poetico della storia umana, in cui si celano alcune delle più profonde verità e significazioni della stessa più segreta vicenda della psiche (tanto da poter essere quasi tutti interpretabili in chiave psicanalitica) ha a che fare, comunque, anche, e soprattutto, coi temi della contemporaneità. [...] Un film sui Miti greci dovrebbe, oltre ad esplorare i più profondi "Archetipi" della psiche umana, squadernare solarmente il cinema nel beato apogeo del godimento dei suoi supremi mezzi inventivi.⁴⁰

Als Fellini von Ekbergs Rolle der "Giunone, la feconda ancestrale 'Grande Madre'" sprach, fügte er hinzu, "di cui favoleggiano certi psicoanalisti stranieri quando parlano di noi".⁴¹ Die Anspielung auf Fellinis in Rom lebenden deutschen Therapeuten Ernst Bernhard ist offenkundig. In der Zeit, als der Regisseur an den *Tentazioni* arbeitete, hielt Bernhard einen Vor-

³⁹ Fellini: *intervista sul cinema* (Anm. 28), S. 107.

⁴⁰ Fellini (Anm. 20), S. 1 und 4.

⁴¹ Di Carlo/Fratini (Anm. 14), S. 30.



20, 21 Anita mit Puderose und Anita im Glanz der Sternenkönigin,
Screenshots aus: Federico Fellini, *Le tentazioni del Dottor Antonio*

trag mit dem bezeichnenden Titel ‘Il complesso della Grande Madre: problemi e possibilità della psicologia analitica in Italia’. Liest man die folgenden Zeilen, so glaubt man förmlich einem Gespräch zwischen Fellini und Bernhard zuzuhören, aus dem Fellini später die Ideen von Anitas Rolle entwickelte:

Da quanto s’è detto emergono quasi da soli i compiti della psicologia analitica in Italia. Essa dovrà avere chiara coscienza dell’importanza capitale della Grande Madre nella psicologia degli Italiani e rivolgere tutta la propria attenzione alle sue manifestazioni collettive e individuali, approfondendole analiticamente. È incontestabile che soltanto la psicologia jungiana offre le premesse per un tale compito, di cui naturalmente fa parte un’analisi accurata dell’inconscio personale, che solo in un rapporto dialettico reciproco con il fondo archetipo e con lo *hic et nunc* delle circostanze concrete della vita rende possibile il necessario chiarimento pluridimensionale dell’esistenza. Dovunque, nella vita pubblica, nell’arte e nella scienza, nella politica e nella religione, nel costume e negli usi, ma anzitutto nella psicologia e nel destino del singolo, la Grande Madre, con la sua luce e la sua ombra, va resa trasparente. Con ciò si avrebbero le premesse necessarie per liberarsi dalla identificazione consci e inconscia con essa e invece di esserne ‘posseduti’, poterla assimilare, vale a dire disporre consapevolmente delle sue qualità ed esercitarle tutte le volte che sia ‘giusto’. [...] Quindi l’archetipo della Grande Madre andrebbe realizzato quanto più possibile in tutti i suoi strati, gli inferiori come i superiori, tradotto cioè in esperienza viva e consapevole, così che ciascuna delle sue parti stia e viva al luogo giusto e la Grande Madre possa in armonica compiutezza dispensare tutti i suoi benefici.⁴²

Mit seiner ‘Vergöttlichung’ der Diva schuf Fellini ein neues Bild weiblicher Schönheit, die bisher, wie die Journalistin Marisa Rusconi Mitte der sechziger Jahre schreibt, im italienischen Film von Stars wie Gina Lollobrigida und Sofia Loren verkörpert worden war: “Le super-carrozzate di casa nostra, da Gina a Sofia, incarnano un’esigenza proletaria di sessualità diretta vistosa alla portata di tutti. Sono le ciociare bellocce e le prosperose bersagliere che parlano agli istinti collettivi di una massa non ancora turbata da complicazioni freudiane e intellettualistiche.”⁴³ Ähnlich charakterisiert Stephen Gundel in seinem Buch *Figure del desiderio: storia della bellezza femminile italiana* die von Gina Lollobrigida ausstrahlende Faszination:

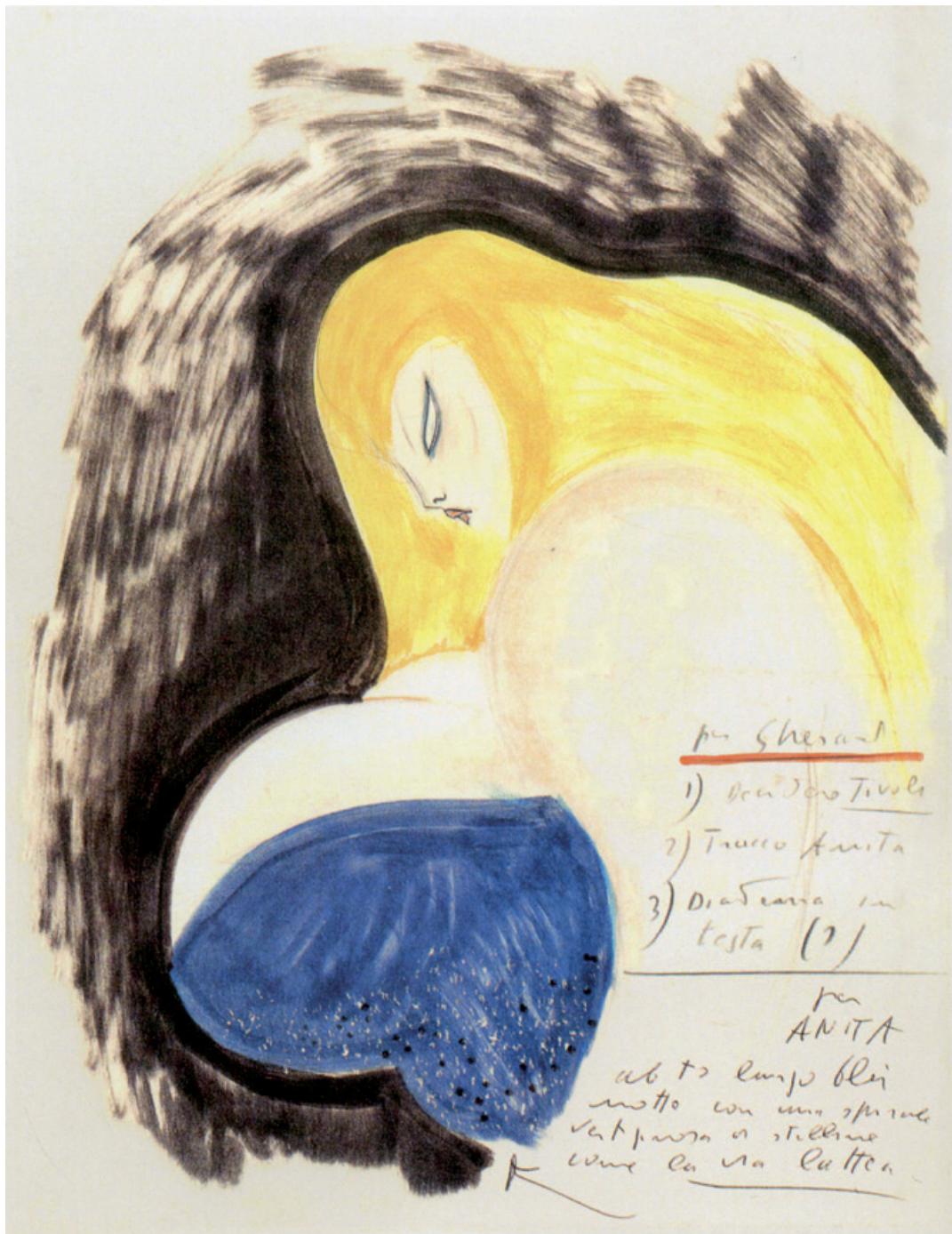
Di tutte le attrici dell’epoca, la più rappresentativa fu la Lollobrigida, la star che fissò un look e una maniera di presentarsi che vennero identificati con la donna italiana. In questo contesto, la sessualità era “un’arma inoffensiva” completamente avvolta da un’innocenza disarmante. La sua vitalità si esprimeva in un ampio repertorio di gesti e atteggiamenti, un corpo prorompente e una bellezza fisica, che nell’insieme comunicavano una promessa di accomodamento e riconciliazione. L’emozione, l’istinto e il senso comune traspiravano dal suo corpo in modo direttamente associato a un’idea di interazione sociale che non aveva altra dimensione all’infuori della famiglia e della piccola comunità di paese.⁴⁴

Im Gegensatz zum Bild der stolz aufgerichteten, in praller Gesundheit selbstbewusst blickenden Sofia Loren, zeigt Fellini in den Zeichnungen Anitas eine unnahbare, rätselhafte, im Traum versunkene Diva – ein Wesen fern jeglicher sozialen Interaktion, jeglicher familiären Vertrautheit (Abb. 22). Zunächst

⁴² Ernst Bernhard, “Il complesso della Grande Madre: problemi e possibilità della psicologia analitica in Italia”, in: *idem, Mitobiografia*, hg. von Hélène Erba-Tissot, Mailand 1969, S. 168-179: 178.

⁴³ Zit. nach Gundel (Anm. I), S. 252.

⁴⁴ *Ibidem*, S. 253.



22 Federico Fellini, *Anita als Sternenkönigin*.
Cineteca del Comune di Rimini - Archivio
Federico Fellini, Fondo De Santi



23 Federico Fellini, *Anita als "mostro sacro"*.
Cineteca del Comune di Rimini -
Archivio Federico Fellini, Fondo De Santi

jedoch hatte Fellini größte Mühe, die Ekberg von diesem neuen Ideal weiblicher Schönheit zu überzeugen:

Fra tutti gli abitatori notturni dell'EUR in miniatura, Anita sembra quella che si diverte di meno. Dicono che sia arrabbiata perché non sapeva di dover fare il manifesto animato, e voleva una parte vera. Sta quasi sempre nella roulotte a guardare la TV. Ma sul set, quando Fellini le mostra gli atteggiamenti da assumere passeggiando fra le casette e i lampioncini, ridiventa il simbolo dell'eterno femminino che è stata in *La dolce vita*.⁴⁵

“Mostro sacro”

In dem während der Dreharbeiten geführten Tagebuch findet sich folgende Charakteristik von Anitas Rolle: “Sei un mostro sacro, ricordalo!”⁴⁶ Entsprechend stellt Fellini die Diva als Schrecken einflößende Gigantin dar, die den hilflosen Dottor Antonio gleich einem Kleinkind zwischen ihren riesigen Brüsten birgt. “Sì, io sono il Diavolo”, flüstert Anita dem Männchen zu, das sie vorher mit den Worten “Riposa qui, sul mio cuore” getröstet hatte.⁴⁷

In dieser Szene erneuert sich der Mythos der himmlischen wie teuflischen Schönheit, wie sie Baudelaire in seinem Gedicht “Hymne à la Beauté” beschrieb:

Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme,
 Ô Beauté? ton regard, infernal et divin,
 Verse confusément le bienfait et le crime,
 [...]
 Sors-tu du gouffre noir ou descends-tu des astres?
 [...]
 Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,
 Ô Beauté! monstre énorme, effrayant, ingén!



—
 24 Willem de Kooning, *Woman III*,
 1951-1953. Privatsammlung

Si ton œil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la porte
 D'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu?⁴⁸

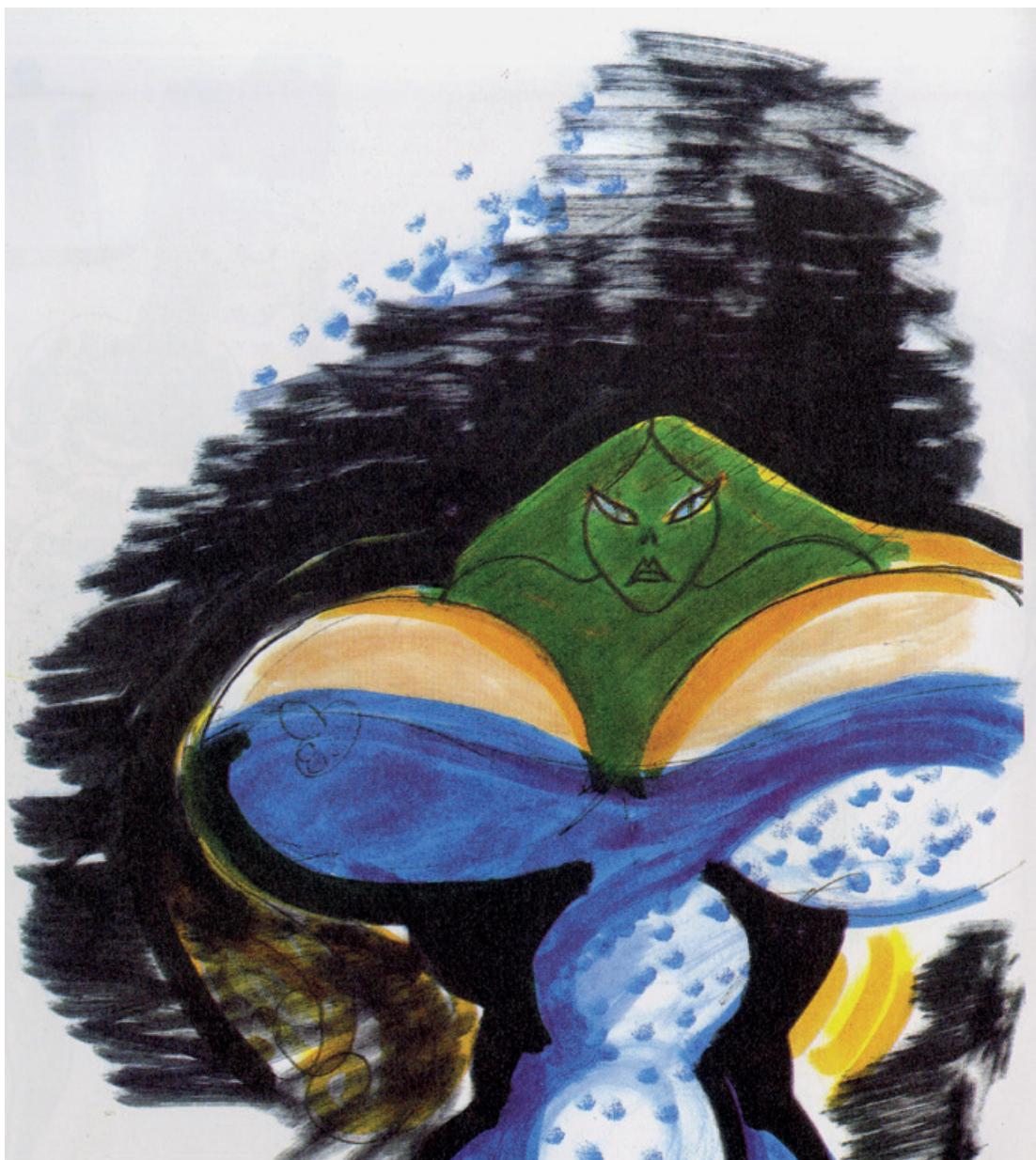
Der in den Zeichnungen Anitas zu beobachtende Wechsel von einem symbolistischen zu einem betont expressionistischen Stil (Abb. 22, 23) erklärt sich unter anderem durch Fellinis Kenntnis der Werke von Willem de Kooning. Der Regisseur dürfte dessen Bilder spätestens 1950 auf der Biennale in Venedig gesehen haben. 1951 bis 1953 schuf de Kooning die stilistisch Fellinis Zeichnung besonders ähnliche Serie *Woman* (Abb. 24).

⁴⁵ Di Carlo/Fratini (Anm. 14), S. 35.

⁴⁶ *Ibidem*, S. 30.

⁴⁷ Amengual (Anm. 9), S. 33.

⁴⁸ Charles Baudelaire, “Hymne à la Beauté” (*Les Fleurs du Mal*, XXI), in: *Œuvres complètes*, hg. von Claude Pichois, Paris 1975, S. 24f.



—
25 Federico Fellini, *Anita als Sternenkönigin*.
Cineteca del Comune di Rimini - Archivio
Federico Fellini, Fondo De Santi



26 Der leblose Antonio vor Anitas Bild,
Setfotografie des Films *Le tentazioni del
Dottor Antonio*

In einem dritten Blatt gelang Fellini eine großartige Synthese der beiden früheren Zeichnungen. Nach Anitas Erscheinung als in tiefer Meditation versunkene Göttin (Abb. 22), nach ihrem Auftritt als "mostro sacro" (Abb. 23) verbirgt sich die Sternenkönigin als rätselhafte Gestalt im Dunkel des schwarzen Himmels (Abb. 25).

"Elle t'a tué, tué, tué, la gueuse"

In seiner Schrift *Controfellini* suchte Pietro Angelini nach Fellinis Vorbildern für die letzte Szene, in der der verwirrte Antonio gleich einem verunglückten Bergsteiger an einem Seil befestigt von einer Sanitätsmannschaft

gerettet wird (Abb. 7). Vor Anitas Gesicht schwebend, erlebt Antonio eine letzte, hautnahe Begegnung mit der diabolisch lächelnden Verführerin (Abb. 26).

Außer an literarische 'Zeugnisse' wie Bram Stokers Novelle *The Judge's House* erinnerte Angelini an gewisse Polizeirapporte, "pieni di citazioni di persone sorprese, in piena notte, nella follia delle calde estati romane, dolce follia, ad arrampicarsi sulle Naiadi per trarne, *faute de mieux*, un godimento non proprio puramente artistico. Un esilarante rapporto narra di un tale 'Domenico Criscuolo, arrestato la notte del [...] perché scoperto su una delle statue della fontana tutto scomposto e in atto di m...'"⁴⁹

⁴⁹ Angelini (Anm. 2), S. 181.

Obgleich obszöne Gedanken und Erlebnisse bekanntermaßen in Fellinis Vita eine gewisse Rolle spielten, scheint es mir wenig wahrscheinlich, dass solch eine groteske römische Geschichte ihn zu der großartigen Szene einer letzten Huldigung an das dämonische Bild inspiriert hat. Näherliegend als Inspirationsquelle ist Zolas Künstlerroman *L'Œuvre*, der, beginnend mit Cézanne, viele Maler zutiefst erschüttert hat. Der Held von Zolas Roman ist der geniale, jedoch tief unglückliche und erfolglose Maler Claude, der vergeblich ein nach jeder Verbesserung immer seltamer wirkendes Bild zu vollenden sucht: "La grande figure nue surtout peinte dans la fièvre, avait un éclat, un grandissement d'hallucination d'une fausseté étrange et déconcertante." In seinem Wahn versucht Claude die Gigantin zum Leben zu erwecken, "de la faire vivante". Verzweifelt beklagt seine ihm auch als Modell dienende Frau, dass Claude in Wirklichkeit in die auf seinem Bild dargestellte Gigantin verliebt sei: "Oh! Ne dis pas non, je sais bien que ce sont tes maîtresses, toutes ces femmes peintes [...] c'étaient-elles, les visions, qui redevenaient les seules réalités de ton existence [...]." Eines Nachts glaubt Claude, das Bild rufe ihn zu sich. "Un troisième appel le fit se hâter, il passa dans la pièce voisine, en disant: 'Oui, oui, j'y vais!'" Eben erwacht, stürzt seine Frau am folgenden Morgen in das Atelier. Das Bild, das sich ihr darbietet, erinnert trotz der unterschiedlichen Handlung in erstaunlicher Weise an den letzten Akt in Fellinis Film:

Au premier coup d'œil, elle ne vit rien, l'atelier lui paraît désert, sous le petit jour boueux et froid. Mais, comme elle se rassurait en n'apercevant personne, elle leva les yeux vers la toile, et un cri terrible jaillit de sa gorge béante. "Claude, oh! Claude..." Claude s'était pendu à la grande échelle, en face de son œuvre man-

quée [...] la face tournée vers le tableau, tout près de la Femme au sexe fleuri d'une rose mystique, comme s'il [...] l'eût regardée encore, de ses prunelles fixes. Christine, pourtant, restait droite, soulevée de douleur, d'épouante et de colère. [...] "Oh! Claude, oh! Claude... Elle t'a repris, elle t'a tué, tué, tué, la gueuse!" [...]. Au-dessus d'elle, la Femme rayonnait avec son éclat symbolique d'idole, la peinture triomphait, seule immortelle et debout.⁵⁰

Antonio-Federico

Nach Fellinis Tod im Jahre 1993 verschwanden die beiden in Leder gebundenen Bände des *Libro dei sogni*, in dem der Regisseur über Jahrzehnte seine Träume in Form von grellbunten Zeichnungen festgehalten hatte, im Safe einer römischen Bank. Erst eineinhalb Jahrzehnte später gelang der Erwerb des von Fellini zeitlebens als eines seiner kostbarsten Schätze gehüteten, nur wenigen vertrauten Freunden gezeigten Buches. Unmittelbar danach publizierte die als Käufer auftretende Fondazione Federico Fellini Text und Bilder in vorbildlicher Form.⁵¹

Der erste Band enthält zwei als Kommentar zum Film *Le tentazioni del Dottor Antonio* zu verstehende Zeichnungen. Am 29. Oktober 1961 erschien im Traum dem winzig kleinen Fellini die halbnackte Gigantin Anita (Abb. 27):

Anita gigantessa bellissima appare nei bui locali della Federiz [d. h. in Fellinis Filmstudio] e allarmata mi dice "Bisogna volar via Federico!" Tenta di sollevarmi fino a lei per uscire insieme dalla desolazione che regna negli uffici. Ma io sono stanco, ho paura, non mi fido, tremo... "Bisogna fidarsi dell'aria notturna che sosterrà il nostro volo!" dice ancora Anita, premurosa, materna, e mi prende in braccio, si avvia carponi lungo le stanze buie cercando le scale... [...] So che Anita

⁵⁰ Émile Zola, *L'Œuvre*, Paris 1886, S. 346, 467, 475–476.

⁵¹ Federico Fellini, *Il libro dei sogni*, hg. von Tullio Kezich/Vittorio Boarini, Mailand 2007. Vgl. *Federico Fellini: il libro dei miei sogni*, Akten der Tagung

Rimini 2007, hg. von Giuseppe Ricci, Rimini 2008; Christian Gaillard, "Dire et non-dit du rêve: Le 'Libro dei Sogni' de Federico Fellini", in: *Cahiers Jungiens de Psychanalyse*, CXXIX (2009), S. 47–79: 47.

sta per volar via, tra poco si innalzerà, attorno al suo gran corpo possente. L'aria vibra come attorno a un colossale aereo che sta per alzarsi. Un oscuro terrore mi raggela il corpo, e nel sonno mi lamento, gemo faticosamente.⁵²

Dreieinhalb Jahre später, am 4. April 1965, träumte Fellini erneut von Anita (Abb. 28).⁵³ Die gigantische Diva erscheint vor dunkelblauem Himmel im Kleid der Sternenkönigin. Doch die angsterfüllte Atmosphäre des ersten Traumes ist verschwunden. Der kleine Fellini kehrt Anita den Rücken zu und spricht mit einem Hund. Die distanziertere Begegnung erklärt sich durch die Entfremdung zwischen Fellini und Anita Ekberg, die nach den *Tentazioni* – mit Ausnahme einer kleinen Szene in *Intervista* – nie mehr in Fellinis Filmen auftrat.

Die Analogien zwischen den Filmszenen und dem ersten Traum (Abb. 27) sind evident. Gleich wie die Gigantin den kleinen Antonio zärtlich zu ihren Brüsten emporhebt, so versucht Anita im Traum Fellini zu verführen: „Anita premurosa, materna, [...] mi prende in braccio“. Und ähnlich wie Antonio spürt Fellini die Gefahr, die hinter Anitas Gesten lauert: „ho paura, non mi fido, tremo... [...] Un oscuro terrore mi raggela il corpo“.⁵⁴

Wie sehr sich Fellini mit Antonios Rolle identifiziert, zeigt sich erneut beim Vergleich einer in Vorbereitung des Films gezeichneten Skizze mit dem Traumbild (Abb. 27, 29). Ähnlich ist nicht nur der Größenunterschied zwischen der Gigantin und ihrem Opfer, die Betonung der großen Brüste der Diva, sondern vor allem auch die Art und Weise ihrer zugleich zärtlichen wie furchterregenden Erscheinung. Dennoch erkennt man einen entscheidenden Unterschied: Fellini erscheint im Traumbild nicht als Erwachsener, sondern als Kind (Abb. 27).

⁵² Fellini (Anm. 51), S. 456f.

⁵³ *Ibidem*, S. 146f.

Dieses seltsame Kinderbildnis erinnert an Jugenderinnerungen Fellinis, die er in seinem Film zu verarbeiten suchte. Fellini erzählte José-Luis de Vilalonga, wie er als Jüngling am Strand von Rimini aus seinem Versteck heimlich die nordischen Schönheiten beim Bade beobachtete, „des femmes très grandes, les blondes chevelures lâchées au vent, les poitrines hautes“. Eines Tages jedoch wurde der kleine Voyeur entdeckt:

Un jour – je devais avoir à peine treize ans –, alors que je rampais pour quitter ma cachette, je fus aperçu par l'une d'entre elles. Se levant d'un bond, elle fonça sur moi, me prit dans ses bras comme si j'étais une plume et me ramena en courant vers ses compagnes. J'avais enfoui mon visage dans sa poitrine. Elle avait une peau douce et chaude qui sentait le sel et l'iode. Tout en me serrant contre elle, elle répétait, en soupirant d'une voix de gorge: [...] „Piccolo... piccolo bambino italiano.“ [...] Cette nuit-là, je fis un rêve étrange et, en quelque sorte, prémonitoire. J'étais tout seul, sur la plage. [...] J'avais très peur et je ne savais pas exactement de quoi. Soudain, venant du néant, une femme gigantesque – ma tête n'arrivait même pas à la hauteur de ses genoux – se pencha sur moi et, délicatement, me cueillit dans le creux de sa main. Elle était d'une beauté extraordinaire, cette femme. De grands yeux verts, profonds, brillants, fendus jusqu'à la tempe, une bouche large et humide qui riait sans freins, une démarche souple et lourde en même temps, une démarche de fauve royal. Elle me caressa longuement le dos du bout de son doigt et, ce faisant, elle se mit à soupirer, elle aussi, d'une voix sourde et tremblante: „Come sei bello... piccolo italiano... come sei bello.“ Elle fit mine, à plusieurs reprises, de me jeter dans la mer. Mais elle se ravisait en riant de ma frayeur. Puis, tout d'un coup, comme si le jeu avait cessé de l'intéresser, elle me posa brusquement sur le

⁵⁴ *Ibidem*, S. 456f.



27 Federico Fellini, *Anita Ekberg erscheint Fellini*, Zeichnung aus dem *Libro dei Sogni*, 29.10.1961. Cineteca del Comune di Rimini - Archivio Federico Fellini



28 Federico Fellini, *Anita Ekberg erscheint Fellini*, Zeichnung aus dem *Libro dei Sogni*, 4.4.1965.
Cineteca del Comune di Rimini – Archivio Federico Fellini

29 Federico Fellini,
vorbereitende Skizze für *Le tentazioni del Dottor Antonio*.
Cineteca del Comune di Rimini – Archivio Federico Fellini, Fondo De Santi



30 Paul Ronald,
Anita Ekberg
und Federico
Fellini während
der Dreharbeiten
zu *Le tentazioni*
del Dottor
Antonio. Rom,
Archivio Storico
del Cinema/AFE



sable mouillé, là où la mer se meurt transformée en écume de neige. Elle disparut, comme elle était venue, en jouant les filles de l'air. Je me mis à pleurer très fort. Peut-être parce que je la regrettais déjà. Je me réveillai en larmes, horriblement malheureux. [...] Longtemps, je rêvai de cette déesse énigmatique qui s'était jouée de moi un soir de pleine lune au bord de la mer. Puis, un jour – des années plus tard –, je la rencontrais. Elle arriva sans crier gare, pareille à elle-même, plus belle que jamais, accompagnée d'un ami qui me la présenta.

C'était Anita Ekberg. Je lui parlai tout de suite comme l'on parle à une très vieille amie. Elle était. Seulement, elle ne le savait pas.⁵⁵

Das Studium der Schriften von C. G. Jung befähigte Fellini zu einem tieferen Verständnis seiner Ju-
genderinnerungen und seiner Traumvisionen. Ohne die Gespräche mit seinem Therapeuten Dr. Bernhard
hätte er – so wage ich zu behaupten – den Film *Le tentazioni del Dottor Antonio* nie in dieser Weise gedreht.⁵⁶

⁵⁵ José-Luis de Vilallonga, *Fellini*, Paris 1993, S. 26f. (der Titel des entsprechenden Kapitels lautet: "J'ai rêvé d'Anita Ekberg quinze ans avant de la rencontrer").

⁵⁶ Für Fellinis Verhältnis zu Jung und Bernhard siehe zudem seine Äußerungen in: Federico Fellini, *L'arte della visione: conversazioni con Goffredo Fofi e Gianni Volpi*, Rom 2009, S. 5: "Jung, che non ho letto tutto perché

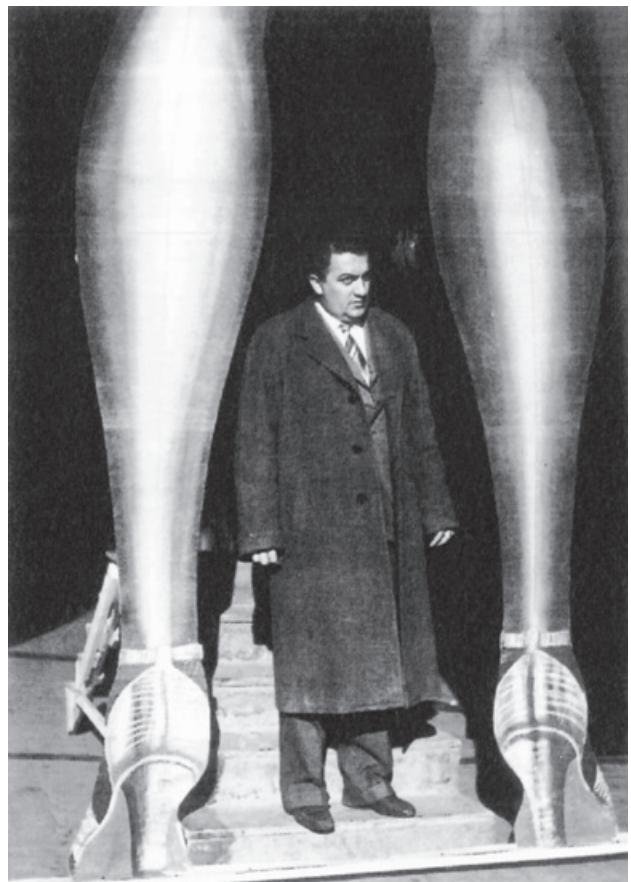
tantissimi pezzi, devo ammettere, sono proprio per iniziati, mi è sembrato l'autore, il filosofo, il pensatore e soprattutto il compagno di viaggio più pertinente per il tipo psicologico così sfumato, contraddittorio quale, con disinvoltura, definiamo quello dell'artista. L'immaturo, colui che protrae lo stato adolescenziale al di là di ogni attualità, e con esso riesce a convivere senza frizioni logiche troppo pericolose. Jung mi è sembrato riuscire a

In einem Gespräch offenbarte Fellini seinem Freund Italo Calvino seine Überlegungen zur Verbindung von Traum und Film:

Un film per me è veramente qualcosa di assai vicino a un sogno amico ma non voluto, ambiguo ma ansioso di rivelarsi, vergognoso quando viene spiegato, affascinante finché rimane misterioso. [...] La traduzione di una fantasia (nel senso proprio di "fantasma", cioè qualcosa di precississimo ma in una dimensione completamente diversa, sottile, impalpabile) in termini plastici, corposi, fisici, è un'operazione delicata. Ora il fascino maggiore di queste fantasie sta proprio nella loro non definizione. Definendole, si perde inevitabilmente la dimensione sognata, lo smalto del mistero. A tutti i costi bisogna contare di conservarlo perché il successo dell'operazione, la sua prova di vitalità, di originalità, di risultato poetico, sta proprio nel riuscire a conservare il più possibile, nell'immagine realizzata, quel tanto di allusivo, trasparente, scontornato, fluttuante, indistinto, che c'era nell'immagine sognata (fantastica).⁵⁷

In diesen Sätzen zeigt sich deutlich, weshalb sich Fellini zu Jung und nicht zu Freud hingezogen fühlte. Im Gegensatz zum eindeutige Theorien bevorzugenden Freud maß Jung in seiner Traumdeutung der "nicht definierten Imagination" hohe Bedeutung zu.⁵⁸

suggerire, come Kafka, un punto di vista convincente, ragionevole più che razionale, ma possibile di interpretare non tanto la favola onirica, i simboli, ma le nostre contraddizioni, le suggestioni, gli incantesimi, le meraviglie, i ricordi sempre ricreati su se stessi. Mi è sembrato suggerire una chiave così fantasmatica, iniziatica, occultistica, ma davvero psicologica, quindi in qualche modo in rapporto con la ragione, pur conservando intatto il fascino della semioscurità, del mistero. È stata una lettura nutritiva che non pretendo di aver compiutamente interpretata ma che mi ha aiutato, mi ha chiarito, mi ha incoraggiato." Siehe außerdem Federico Fellini, *Aufsätze und Notizen*, hg. von Anna Keel/Christian Strich, Zürich 1974, S. 188: "Was ich an Jung so grenzenlos bewundere, ist, dass er einen Berührungspunkt von Wissenschaft und Magie, Rationalität und Phantasie entdeckt hat. Dass er es uns ermöglicht hat, uns im Leben der Verführung durch das Geheimnis zu überlassen, in dem beglückenden Wissen, dass es mit der Vernunft in Einklang zu bringen ist. Meine Bewunderung für Jung gleicht



31 Federico Fellini mit der Anita darstellenden Puppe, Selfotografie des Films *Le tentazioni del Dottor Antonio*

der für einen älteren Bruder, der mehr weiß als man selbst und einen das lehrt. Es ist die Bewunderung, die man einem der großen Weggefährten dieses Jahrhunderts schuldet: dem Wissenschaftler, der zugleich ein Seher ist."

⁵⁷ Federico Fellini, *Fare un Film*, Turin 1980, S. 159, 165 (erste Ausgabe in: Federico Fellini, *Quattro film*, Turin 1974).

⁵⁸ Fellini: *intervista sul cinema* (Anm. 28), S. 131: "Di Freud ho letto meno, posso soltanto esprimere qualche mia arrischata, imbarazzata impressione. Forse Freud sul piano letterario, è uno scrittore più dotato di Jung, ma il suo rigore, anche se desta la mia ammirazione, mi mette a disagio. È un insegnante che mi schiaccia con la sua competenza e la sua sicurezza. Jung è un compagno di viaggio, un fratello più grande, un saggio, uno scienziato veggente, che mi sembra presuma meno di sé e delle sue meravigliose scoperte. Freud vuole spiegarci ciò che siamo, Jung ci accompagna sulla porta dell'inconoscibile e lascia che vediamo e comprendiamo da soli. L'umiltà



32 Pablo Picasso, *Autoportrait à la canne, avec comédien en costume, amour replet et femmes*, 25.3.1968, Radierung

Die Identifikation mit Dottor Antonio erfolgte jedoch nicht nur im Traum. Während der Dreharbeiten vergnügte sich Fellini gelegentlich, vor Fotografen in Antonios Rolle zu erscheinen, sei es, die Diva vor dem Plakat auf Knien anbetend (Abb. 30) oder sich vor ihr, glitzernde Steine ausstreuend, zu Boden werfend.⁵⁹ Zwischen den Beinen der riesengroßen, Anita darstellenden Puppe hervorblickend (Abb. 31), spielte Fellini erneut die Rolle jenes Voyeurs, der am Strand von Rimini die langen Beine nordischer Schönheiten bewundert hatte.

La Géante

Die Schriftquellen vermitteln ein merkwürdig einseitiges Bild der Beziehung zwischen Fellini und Picasso. Fellini soll oft und mit Begeisterung von Picasso gesprochen haben. Eine seiner besten Zeichnungen, welche Anita Ekberg darstellt, ist Picasso gewidmet (Abb. 46). Mehrmals erscheint Picasso im *Libro dei sogni* (Abb. 44, 45). Von Picasso hingegen ist weder ein an Fellini adressiertes Schreiben noch ein mündliches oder schriftliches Urteil über den berühmten Filmregisseur überliefert. Picassos Schweigen sollte jedoch nicht überinterpretiert werden. Je älter der Maler wurde, desto öfter verweigerte er Interviews. Gespräche über Kunst und Künstler verhinderte er so weit wie möglich, mit Ausnahme von Erinnerungen an Matisse. Er schrieb und beantwortete keine Briefe und meldete sich nur ausnahmsweise am Telefon.

Der Vergleich der Werke bietet dagegen reiche Möglichkeiten für eine Reflexion über den künstlerischen Dialog zwischen Fellini und Picasso. In Früh-

jahr und Sommer 1968 schuf Picasso eine Reihe von Graphikblättern mit Bildern der *Géante*, die unmittelbar an die Zeichnungen erinnern, die Fellini im Kontext des Films *Le tentazioni del Dottor Antonio* geschaffen hatte. Gleich Fellini zeigt sich Picasso in einer vom 25. März 1968 datierenden Graphik in Zwergengröße vor einer verführerischen Schönheit (Abb. 32). Einen Tag zuvor hatte er sich als von Gigantinnen träumender alter Mann dargestellt (Abb. 36).

Im Unterschied zu Fellini steht Picasso nicht im Bann einer in der Jugend ersehnten und erst viel später in Wirklichkeit erlebten nordischen Schönheit. Seine Altersfantasien beziehen sich nicht auf eine bestimmte Frau, sondern – ähnlich wie in Baudelaires Gedicht „La Géante“ – auf irreale, mythische Gestalten.

Du temps que la Nature en sa verve puissante
Concevait chaque jour des enfants monstrueux,
J'eusse aimé vivre auprès d'une jeune géante,
Comme aux pieds d'une reine un chat voluptueux.

J'eusse aimé voir son corps fleurir avec son âme
Et grandir librement dans ses terribles jeux;
Deviner si son cœur couve une sombre flamme
Aux humides brouillards qui nagent dans ses yeux;

Parcourir à loisir ses magnifiques formes;
Ramper sur le versant de ses genoux énormes,
Et parfois en été, quand les soleils malsains,

Lasse, la font s'étendre à travers la campagne,
Dormir nonchalamment à l'ombre de ses seins,
Comme un hameau paisible au pied d'une montagne.⁶⁰

scientifica di Jung di fronte al mistero della vita mi sembra più simpatica. I suoi pensieri, le sue idee, non pretendono di diventare dottrina, ma solo di suggerire un nuovo punto di vista, un diverso atteggiamento che potrà arricchire ed evolvere la tua personalità, guidandoti verso un comportamento più consapevole, più aperto, e riconciliandoti con le parti rimosse, frustrate, mortificate, malate di te stesso. Indubbiamente, Jung è più congeniale, più amico, più nutriente per chi crede di dover realizzarsi nella dimensione della

fantasia creativa. Freud, con le sue teorie, ci obbliga a pensare; Jung invece ci permette di immaginare, di sognare, e ti sembra, addentrandoti nell'oscuri labirinto del tuo essere, di avvertire la sua presenza vigile e protettrice.”

⁵⁹ *Fotografie di scena del cinema italiano: Paul Ronald*, hg. von Antonio Maraldi, Cesena 1998, S. 13–20.

⁶⁰ Charles Baudelaire, „La Géante“ (*Les Fleurs du Mal*, XIX), in: *Œuvres complètes* (Anm. 48), S. 22f.



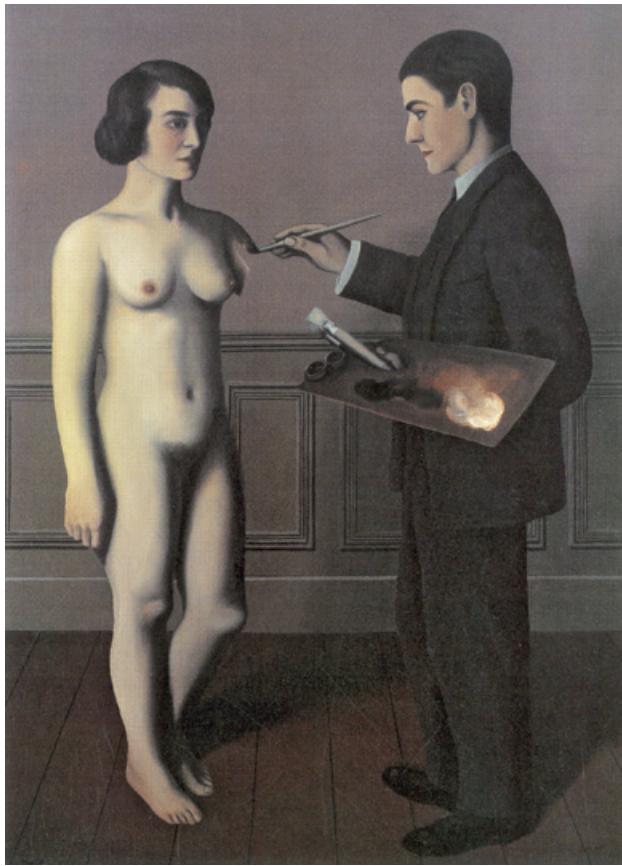
33 René Magritte, *La Géante*,
1929-1931.
Köln, Museum Ludwig

Vieles spricht dafür, dass Picasso dieses Gedicht kannte. Pierre Daix, Picassos Biograph und langjähriger Freund, erinnert sich, dass Picasso des Öfteren von Baudelaire gesprochen habe.⁶¹ Im Kreis der mit Picasso befreundeten Dichter und Maler gehörte "La Géante" zu Baudelaires am meisten bewunderten Gedichten. 1931 ließ sich Magritte von "La Géante" zur Darstellung einer riesengroß in seiner Wohnung erscheinenden nackten Frau inspirieren, vor der in Rückenansicht ein schwarz gekleidetes Männchen – Magritte selber – erscheint (Abb. 33). Auf den schwarzen Streifen am

rechten Bildrand liest man ein mit Baudelaires Namen geschmücktes Gedicht, das in Wahrheit von zwei Autoren stammt. Die letzten sechs Zeilen sind Baudelaire's "Géante" entnommen, während der im Folgenden zitierte erste Teil ein Gedicht von Magrittes Freund Paul Nougé, dem Besitzer des Bildes, wiedergibt:

Alors qu'un monde bas mais de grâce prenante
Berce de ses couleurs l'espoir vain de vos yeux
Au milieu de ma vie se meut une géante
Méprisante, masquée, et négligeant vos dieux

⁶¹ Pierre Daix, *Picasso: Life and Art*, London 1994, S. 64.



34 René Magritte, *La Tentative de l'Impossible*, 1928.
Toyota, Municipal Museum of Art

Son grand corps pour moi seul abandonné se pâme
Et libre se déploie en de terribles jeux
S'apaise pour renaître en une sombre flamme
Déchirant les brouillards qui nagent dans ses yeux

Paul Nougé (1895–1967), “Le Breton belge”,⁶² hütete das nur wenigen Freunden wie Louis Aragon,



35 Pablo Picasso, *Pygmalion*,
19.6.1968,
Radierung

Paul Éluard und André Breton gezeigte Bild als eine Art “surrealistische Ikone”.⁶³ Dieselben Dichter werden Picasso von Magrittes Huldigung an Baudelaire erzählt haben. Als 1968 Picasso seine Interpretation von “La Géante” schuf, war Magritte in seinem Denken präsent. Picassos Graphiken datieren vom 24. und 25. März dieses Jahres (Abb. 36, 32). Am 19.

⁶² 1925 befreundet sich Nougé mit Louis Aragon, André Breton und Paul Éluard. 1926 gründet er mit René Magritte, Edouard Léon Théodore Mesens und André Souris “le groupe surréaliste de Bruxelles”. Regelmäßige Zusammenarbeit mit Magritte seit 1927.

⁶³ René Magritte: *catalogue raisonné*, hg. von David Sylvester/Sarah Whitfield,

Mailand 1992–1997, II, S. 175f, Nr. 341. Wie bedeutend diese Thematik bei den mit Picasso befreundeten Surrealisten war, zeigt auch die von Joan Miró 1938 geschaffene Graphik *La Géante* (Kaltmadelradierung und Aquatinta, 34,7 × 23,7 cm; vgl. Joan Miró: *l'œuvre gravé*, hg. von Sam Hunter, Paris 1958, Taf. 16). Im Hinblick auf Picasso und dessen Dichterfreunde ist von besonderem Interesse,



36 Pablo Picasso, *Vieil homme avec magicien évoquant trois odalisques*,
24.3.1968, Radierung



37 Pablo Picasso, *Jeune garçon rêvant les femmes*, 22.6.1968,
Aquatinta und Kaltnadelradierung

Juni schuf er eine Paraphrase von Magrittes Bild *La Tentative de l'Impossible* (Abb. 34, 35).⁶⁴ Während sich der Belgier in zeitgenössischer Tracht zeigt, spielt Picasso im Gewand eines spanischen Granden den die geliebte Statue mit zarten Pinselstrichen zum Leben erweckenden Pygmalion.

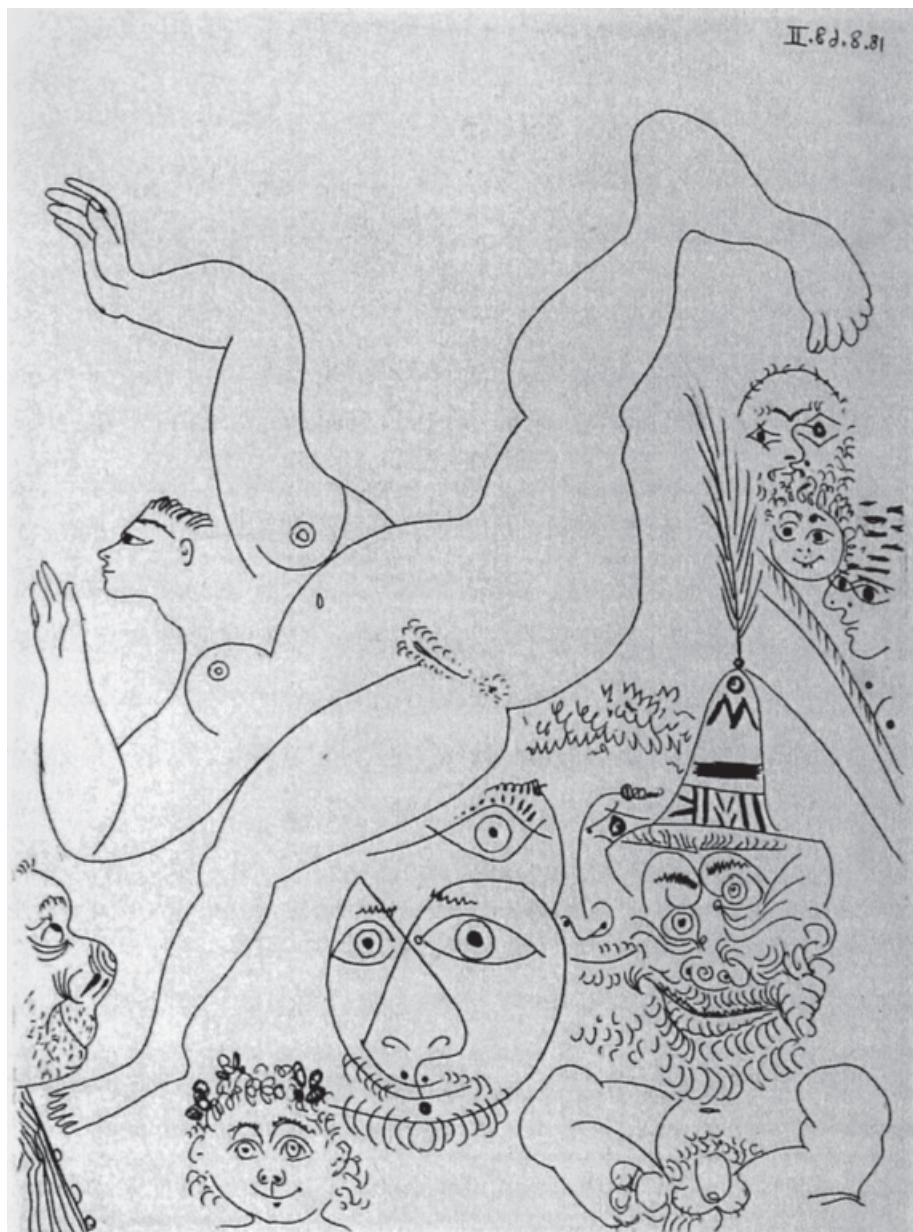
Hinter dem extrem erotischen Tenor der "Géante"-Graphiken verbirgt sich die Klage über den Verlust der zeitlebens aufs höchste gefeierten Vitalität des alternden Künstlers. In der erwähnten Radierung vom 24. März 1968 stellt sich Picasso

als altes Männchen dar, das sich vor den sinnlosen Verführungskünsten der nackten Gigantinnen hilflos zu Boden duckt (Abb. 36). Als Gegenstück schuf der Künstler in denselben Monaten ein Bild der Jugendzeit, als ihn schlanken Mädchen liebevoll umwarben (Abb. 37). Selbst die viel geliebte Welt des Zirkus wurde Picasso in diesen späten Jahren zum Albtraum. Eine gigantische Tänzerin erdrückt förmlich den alten Voyeur (Abb. 38), der sich nur noch in der vom nahen Tod gezeichneten Maske zu zeigen wagt (Abb. 39, 40).⁶⁵

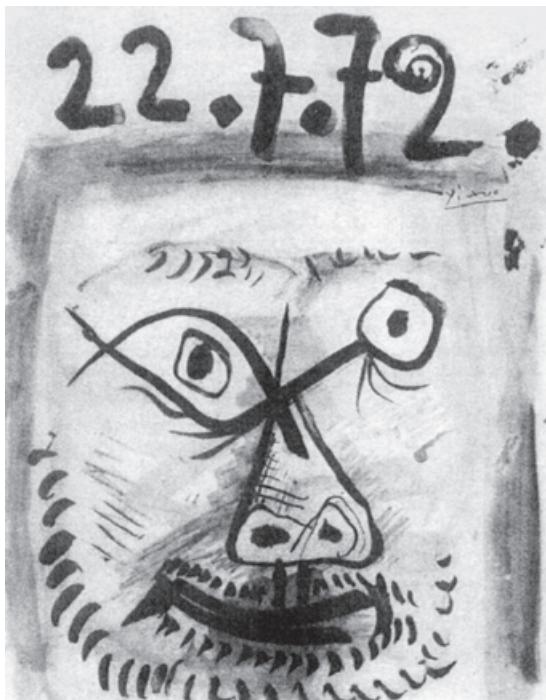
dass im selben Jahr, in dem Miró *La Géante* vollendete, beide Künstler je eine Illustration für Paul Éluards Gedichtband *Solidarité* schufen.

⁶⁴ René Magritte (Anm. 63), I, S. 318, Nr. 284.

⁶⁵ Picasso starb am 8 April 1973.



38 Pablo Picasso,
Portrait avec Géante,
18.8.1968,
Radierung

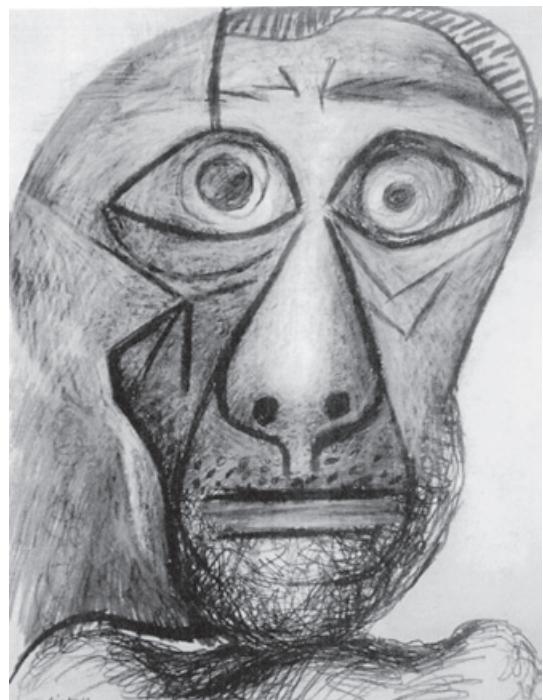


39 Pablo Picasso,
Selbstbildnis,
22.7.1972. Paris,
Musée Picasso

La Chambre double

Erinnerungen an Baudelaire spielten wahrscheinlich in Picassos letzten Lebensjahren noch eine weit größere Rolle als die "Géante"-Graphiken vermuten lassen. Die im März 1971 geschaffene Radierung *Odalisque* (Abb. 41, 42) lässt sich mit Baudelaires 1862 veröffentlichten "petit poème en prose" *La Chambre double* vergleichen, in der der Dichter einen an Ingres' Odalischen-Bilder (Abb. 43) erinnernden "rêve de volupté" erzählt:

Une chambre qui ressemble à une rêverie, une chambre véritablement *spirituelle*, où l'atmosphère stagnante est légèrement teintée de rose et de bleu. L'âme y prend



40 Pablo Picasso,
Selbstbildnis,
30.6.1972. Paris,
Privatsammlung

un bain de paresse, aromatisé par le regret et le désir. – C'est quelque chose de crépusculaire, de bleuâtre et de rosâtre; un rêve de volupté pendant une éclipse. [...] Une senteur infinitésimale du choix le plus exquis, [...] où l'esprit sommeillant est bercé par des sensations de serre chaude. La mousseline pleut abondamment devant les fenêtres et devant le lit. [...] Sur ce lit est couchée l'Idole, la souveraine des rêves. Mais comment est-elle ici? Qui l'a amenée? Quel pouvoir magique l'a installée sur ce trône de rêverie et de volupté?⁶⁶

Anders als in Ingres' Darstellung (Abb. 43) der ihren Körper in aller Ruhe zur Schau stellenden Odaliske spürt man in Baudelaires Erzählung von Beginn

⁶⁶ Charles Baudelaire, "La Chambre double" (*Le Spleen de Paris*, V), in: *Oeuvres complètes* (Anm. 48), S. 280.



41 Pablo Picasso, *Odalisque*,
4.-7.3.1971, Radierung, erster Zustand



42 Pablo Picasso, *Odalisque*,
4.-7.3.1971, Radierung, dritter Zustand



43 Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Odalisque à l'esclave*, 1839/40. Cambridge, Mass., Fogg Art Museum

an eine seltsame Spannung: "Voilà bien ces yeux dont la flamme traverse le crépuscule; ces subtiles et terribles *mirettes*, que je reconnaiss à leur effrayante malice! Elles attirent. Elles subjuguent, elles dévorent le regard de l'imprudent qui les contemple."⁶⁷ In ähnlicher Weise fixiert in Picassos Darstellung die Odaliske mit stechendem Blick den Betrachter (Abb. 41). Der Ausdruck ihrer weit geöffneten Augen und die verspannte Haltung ihrer Arme wirken beunruhigend. Ingres' sanfte Odaliske verwandelt sich in ein unheimliches Idol.

Im zweiten Teil der Erzählung erscheint plötzlich ein Gespenst, "le Spectre". Der früher sanft beleuchtete Raum verdunkelt sich. Die orientalische Schönheit verschwindet. Dasselbe geschieht in Picassos Radierung. Im dritten Zustand bedeckt Picasso das Bild mit wilden Strichen, unter denen der Körper der Odaliske

weitgehend verschwindet. Allein ihr stechender Blick, ihre "terribles *mirettes*", leuchten aus der Dunkelheit (Abb. 42).

"Tutta la notte con Picasso"

In einem Gespräch mit Renato Barneschi verlieh Fellini seiner Bewunderung für Picasso in einer nicht enden wollenden Reihe von Superlativen Ausdruck. Picasso sei eine "schützende Gottheit", "ein Charisma", "ein Genius im mythologischen Sinn", "ein Lebensspender", "die Verkörperung des ewigen Archetypus des Schöpfertums, das sich selbst genug ist, das ungestüm über die Welt hereinbricht, keine Diskussion zulässt".⁶⁸ An anderer Stelle sagte Fellini:

L'artista che ammiro di più, al punto che l'ho sognato molte volte, è Picasso. Picasso per me è il simbolo,

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Fellini 1974 (Anm. 56), S. 187.



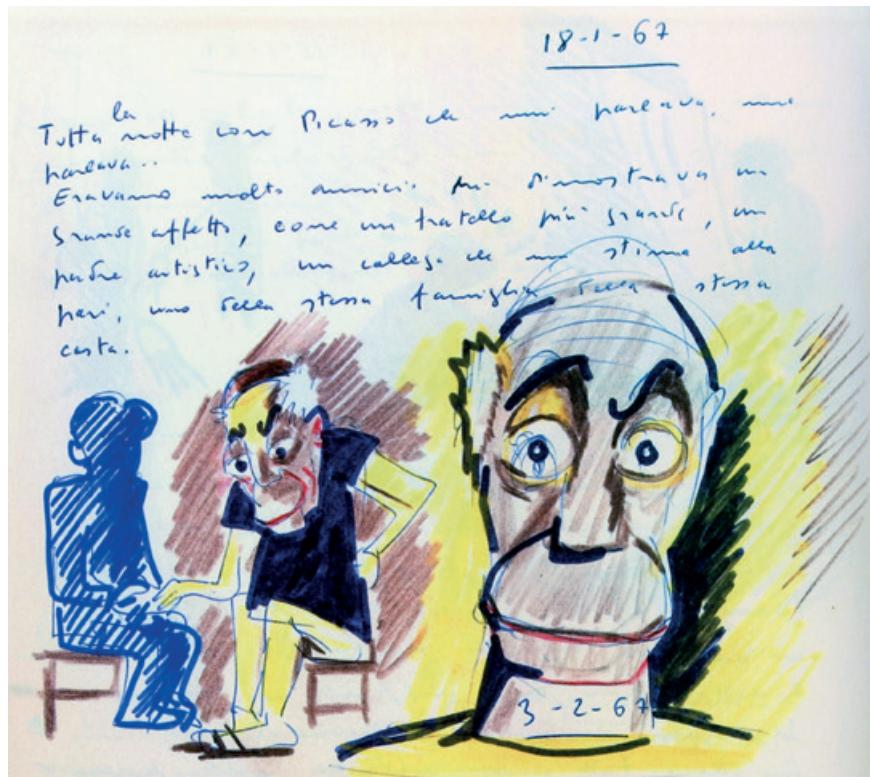
44 Federico Fellini, *Fellini und Picasso*, Zeichnung aus dem *Libro dei Sogni*, 22.1.1962. Cineteca del Comune di Rimini - Archivio Federico Fellini

l'archetipo, il demiurgo della creatività. L'ho sognato quattro volte, e sempre nei momenti di crisi. Una volta sognai di trovarmi in un mare verde smeraldo ma minaccioso, sotto un cielo temporalesco, da catastrofe, quando notai un uomo che nuotava a larghe bracciate dinanzi a me; a un tratto l'uomo si voltò e vidi che era Picasso. Quel sogno mi rimase dentro a lungo, come l'eco di una nota musicale. Un'altra volta, ricordo che mi accingevo a dare inizio a *Il viaggio di G. Mastorna*, sognai che ero in casa di Picasso; l'artista era in cucina e mi parlò fitto fitto, per tutta la notte; quando mi svegliai, mi ritrovai come immerso in un orizzonte di luce. Perché sogno proprio Picasso? Perché è l'artista con il quale vorrei identificarmi.⁶⁹

Fellini hat seine Picasso-Träume in mehreren Bildern festgehalten. Die vom 22. Januar 1962 datierende Zeichnung trägt die Beischrift: "Giulietta e io ospiti in casa di Picasso, si sta benissimo, si mangia e si beve in allegria. Tutto è semplice, familiare, antico, che pace, che conforto!" Das Bild hingegen vermittelt eine etwas andere Stimmung. Fellini und seine Frau Giulietta Masina blicken erstaunt und ängstlich auf den erregten Picasso. Am anderen Ende des Tisches sitzen zwei dunkle Gestalten, deren rätselhafte Erscheinung den Eindruck einer spannungsgeladenen Atmosphäre verstärkt (Abb. 44).

Eine zweite Zeichnung, datierend vom 18. Januar 1967, bezieht sich vermutlich auf den von Fellini in

⁶⁹ Costantini (Anm. 6), S. 105.



45 Federico Fellini, *Fellini und Picasso*, Zeichnung aus dem *Libro dei Sogni*, 18.1.1967. Cineteca del Comune di Rimini - Archivio Federico Fellini

der oben zitierten Passage beschriebenen Traum und ist mit folgenden Worten beschriftet: "Tutta la notte con Picasso che mi parlava, mi parlava... Eravamo molto amici, mi dimostrava un grande affetto, come un fratello più grande, un padre artistico, un collega che mi stima alla pari, uno della stessa famiglia, della stessa casta." Der "grande affetto" ist im Bild kaum zu erkennen. Picasso starrt stumm zu Boden. Fellini erscheint wie ein Phantom aus einer anderen Welt (Abb. 45).

Ich vermute, dass sich in diesen Bildern Fellinis Angst widerspiegelt, Picasso könnte seine Sympathieerklärungen nicht erwidern. Tatsächlich kam es nie zu einer wirklichen Begegnung: "L'ho visto soltanto una volta, a Cannes, all'epoca di *Le notti di Cabiria*. Io ero

con Simenon, il quale voleva presentarci, ma poi l'artista sparì tra la folla. Riuscii tuttavia a notare il suo occhio: un occhio color nocciola, profondo, penetrante come un laser."⁷⁰

Verhinderte bloß ein unglücklicher Zufall das von Picassos Freunden arrangierte Treffen? Oder zögerte Picasso aus persönlichen Gründen, Fellini zu empfangen? Falls die zweite Vermutung zutreffen sollte, so käme als Grund für die Distanzierung vor allem Fellinis überschwängliche und immer wieder erneut verkündete Begeisterung für den Psychiater C. G. Jung in Frage.⁷¹

Qualche anno fa lessi, e non completamente, *La realtà dell'anima* di Jung, e mi parve allora di capire ben poco.

⁷⁰ *Ibidem*, S. 106.

⁷¹ Vgl. Anm. 56.



46 Federico Fellini, *Anita Ekberg im Priesterengewand*, vorbereitende Skizze für *La dolce vita*, 1960. Cineteca del Comune di Rimini - Archivio Federico Fellini, Fondo De Santi

Più tardi mi capitò di leggere il suo saggio su Picasso e ne rimasi abbagliato: mai avevo incontrato un pensiero più lucido, umano e religioso in un senso che mi era sconosciuto. È stato per me l'aprirsi di panorami ignoti, la scoperta di nuove prospettive da cui guardare la vita, la possibilità di fruire delle sue esperienze in modo più coraggioso, più vasto, di recuperare tante energie e tanti materiali sepolti sotto macerie di timori, inconsapevolenze, ferite trascurate.⁷²

⁷² Federico Fellini, *Imago: appunti di un visionario. Conversazione intervista con Toni Maraini*, Rom 1994, S. Xf.

⁷³ Carl Gustav Jung, "Picasso", in: *idem, Gesammelte Werke*, XV: *Über das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft*, Solothurn/Düsseldorf 1995,

Fellini war sich offensichtlich nicht bewusst, dass Jung in einem Artikel zur 1932 in Zürich gezeigten Picasso-Ausstellung den Maler beleidigt hatte. Zwischen zwei Kategorien psychisch kranker Patienten unterscheidend, zählte Jung ohne Zögern Picasso zur zweiten, weit schlimmeren Gruppe der Schizophrenen:

Letztere Gruppe dagegen produziert Bilder, welche sofort ihre Gefühlsfremdheit offenbaren. Sie vermitteln auf alle Fälle kein einheitliches, harmonisches Gefühl, sondern Gefühlswidersprüche oder gar völlige Gefühllosigkeit. Rein formal herrscht der Charakter der *Zerrissenheit* vor, der sich in den sogenannten Bruchlinien ausdrückt, das heißt einer Art psychischer Verwerfungs-spalten, die sich durch das Bild ziehen. Das Bild läßt kalt oder wirkt erschreckend wegen seiner paradoxen, gefühlstörenden, schauerlichen oder grotesken Rück-sichtslosigkeit auf den Betrachtenden. Picasso gehört zu dieser Gruppe.⁷³

Der Artikel löste vor allem in Paris helles Entsetzen aus. Picassos Freunde gingen sogleich zum Gegenangriff über. Christian Zervos, der Herausgeber des *Œuvreverzeichnisses* von Picasso, publizierte eine gekürzte Übersetzung des Textes zusammen mit einer wütenden Replik in den *Cabiers d'art*.⁷⁴ Angesichts des sich ständig ausweitenden Skandals sah sich Jung zum Rückzug gezwungen. 1934 veröffentlichte er in den *Psychologischen Abhandlungen* eine Korrektur: "Ich bezeichne Picasso soweinig wie Joyce als psychotisch, sondern rechne sie bloß zu jener umfangreichen Menschengruppe, deren Habitus es ist, nicht mit einer gewöhnlichen Psychoneurose auf eine tiefgehende seelische Störung zu reagieren, sondern mit einem schizoiden Symptomenkomplex. Da meine obige Feststellung

S. 153 (erstmals erschienen in: *Neue Zürcher Zeitung*, CLII/2, 13. November 1932).

⁷⁴ Christian Zervos, "Picasso étudié par le Docteur Jung", in: *Cabiers d'art*, VII (1932), S. 352–357. Vgl. dazu Daix (Anm. 61), S. 422, Anm. 12.

Anlass zu einem Missverständnis gegeben hat, so habe ich diese psychiatrische Auseinandersetzung für nötig erachtet.”⁷⁵

Fellini hatte anscheinend keine Ahnung von dem Zürcher Skandal. Ohne Bedenken sandte der Verehrer von Jung, gleichsam als Ersatz für die verhinderte persönliche Begegnung, Picasso eine in Vorbereitung von *La dolce vita* entstandenen Zeichnung, die er mit seiner Signatur und der Widmung “A Picasso con affetto. Dicembre 59” versah (Abb. 46). Dargestellt ist die in ein Priestergewand gekleidete Sylvia, alias Anita Ekberg, wie sie zur Kuppel von St. Peter hochsteigt. Die Beischrift beweist, dass es sich um einen der von Fellini vielgeliebten Kostümwürfe handelt: “E sopra l’abito talare una mantellina? Alla cinta una tasca violacea di cardinale? (o è troppo?)”.

Dass Fellini eben dieses Bild als *hommage à Picasso* auswählte, mag zunächst erstaunen. Viel eher hätte man eine Darstellung einer jener später weltberühmten Filmszenen, beispielweise des Bades in der Fontana di Trevi, erwartet. Fellini hingegen maß dieser Zeichnung eine so hohe, eine so persönliche Bedeutung bei, dass nur diese als Geschenk für jenen Künstler, den er als seinen Freund gewinnen wollte, geeignet schien. Denn in diesem Blatt verbarg sich eine jener für Fellini existentiell wichtigen Jugenderinnerungen. Mit der Wahl der für eine Schönheitskönigin reichlich unpassenden Priesterkleidung verband Fellini eine Erinnerung an die dem kleinen Federico so rätselhaften, scheinbar Frauen gleich gekleideten Priester im Internat in Fano, deren Wesen er damals nicht zu deuten vermochte:

Perché quando ero bambino – e credo che questo sia capitato un po’ a tutti – per me esistevano le donne, gli uomini e i preti; non capivo molto bene queste misteriose figure con sottana a che sesso appartenessero. Per



47 Pablo und Jacqueline Picasso, Luis Miguel Dominguín und Lucia Bosè, Screenshot des Films *Le Testament d'Orphée*, 1960

quanto il ricordo dell’infanzia, del collegio, dei preti, è abbastanza condizionato da queste figure inquietanti e affascinanti proprio per questa loro apparente ambiguità. Ora, per trovare dei volti che esprimessero in modo adeguato la compressione della propria più autentica umanità, mi è parso che prendere delle signore e vestirle da preti fosse più efficace. Non c’è stata, naturalmente, nessuna intenzione sacrilega.⁷⁶

Fellini und Picasso am Filmfestival in Cannes

Seinen ersten Triumph auf dem Festival von Cannes feierte Fellini 1957 mit dem Film *Le notti di Cabiria*. Die Hauptdarstellerin Giulietta Masina wurde mit dem begehrten *Prix d’interprétation féminine* ausgezeichnet. Fellini verdankte diesen Erfolg wesentlich Jean Cocteau, dem Président du Festival. Die beiden Regisseure kannten sich möglicherweise bereits seit ihrer Arbeit für Rossellinis Film *Amore* (1948). Cocteau hatte das Theaterstück verfasst, auf dem der erste Teil (*Una voce umana*) basierte, Fellini das Drehbuch für den zweiten Teil (*Il miracolo*).

⁷⁵ Jung (Anm. 73), S. 153, Anm. 3.

⁷⁶ *Entretiens avec Federico Fellini* (Anm. 7), S. 20f. Anita Ekberg trägt die

Kleidung der “Clarissimi” genannten Priester des Internats in Fano, in dem Fellini zur Schule ging.



Die Bekanntschaft mit Cocteau ist in unserem Zusammenhang vor allem hinsichtlich der Frage wichtig, ob und wieweit Picasso *Le notti di Cabiria* kannte. Auf dem Festival von 1957 ließ sich Cocteau öfters von Picasso begleiten. Ein Fotograf wurde beauftragt, die beiden als Festivalbesucher festzuhalten.⁷⁷ Picasso sah folglich mit großer Wahrscheinlichkeit Fellinis preisgekrönten Film gemeinsam mit Cocteau, dessen begeistertes Urteil er vielleicht sogar teilte.

1960 wurde Fellinis Film *La dolce vita* in Cannes mit dem ersten Preis ausgezeichnet. Im selben Jahr überredete Cocteau seinen Freund Picasso, nicht bloß als passiver Zuschauer am Festival teilzunehmen, sondern

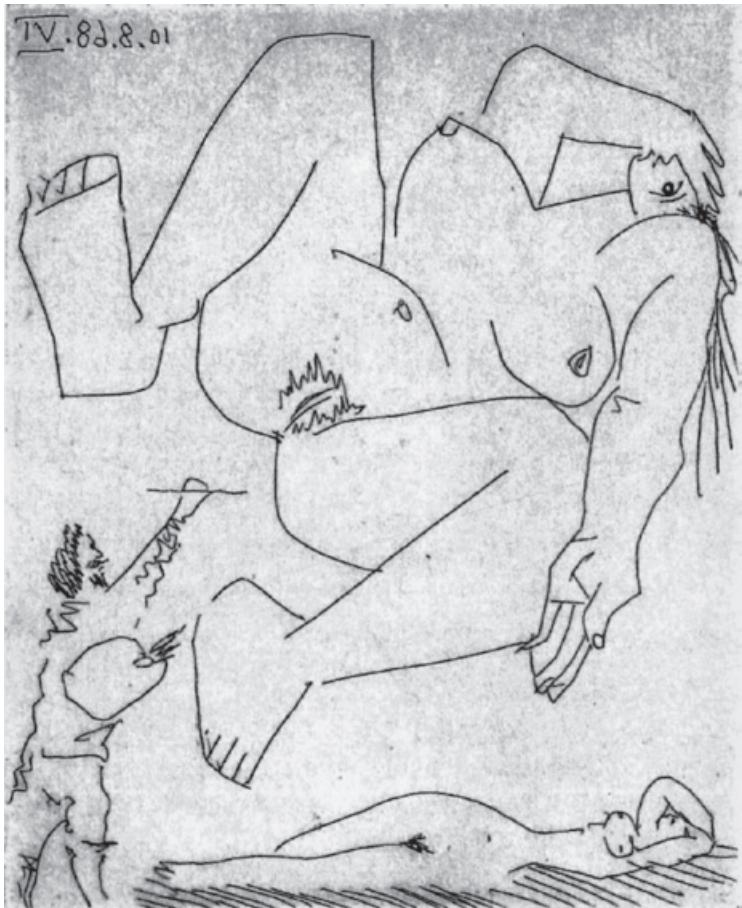
aktiv in einem Film mitzuwirken. Picassos Leidenschaft für den Film war offensichtlich so groß, dass er Cocteaus Angebot, in dessen Film *Le Testament d'Orphée* eine kleine Nebenrolle zu übernehmen, nicht widerstehen konnte. Der Maler erscheint im Film neben seiner Frau Jacqueline, dem Torero Dominguín und dessen Ehefrau Lucia Bosè (Abb. 47).

Neben Cocteau setzte sich 1960 vor allem Georges Simenon in seiner Rolle als Präsident der Jury für Fellini ein. Der Ausgang des Wettbewerbs erschien zunächst höchst ungewiss. Wie Simenon berichtet, lieferten sich die Parteien vor der Abstimmung intrige reiche Kämpfe:

⁷⁷ Anne Vidal/Frédéric Vidal/Jean-Claude Romer, *Cannes Memories: l'album officiel du 50^e anniversaire 1939–1997*, Montreuil 1997, S. 42.



48 Pablo Picasso, *L'Atelier*, 20.2.1963. Paris, Musée Picasso, Cahier 56, fol. 26r



49 Pablo Picasso, *Gigantin und Maler*, 1.11.1964. Paris, Musée Picasso, aquarellierte Radierung

50 Pablo Picasso, *Gigantin und Maler*, 10.8.1968, Radierung

I giurati sono divisi fra i sostenitori del film di Fellini, *La dolce vita*, e quelli del film di Antonioni. La discussione è accesa. Quanto a me, sono entusiasta della *Dolce vita*, che ha suscitato un certo scandalo. Uno dei giurati, direttore d'orchestra alla televisione nazionale, complotta in favore del film di Antonioni, secondo lui più "artistico". Vince *La dolce vita* per due voti: quello di Henry Miller che, indifferente alla cosa, ha deciso di votare come me, e quello di un altro giurato. Vado a consegnare la lista dei premi a Fabre-Lebret che è in attesa nel corridoio. Non è solo. Con lui c'è un rappresentante del ministero degli Esteri, uomo eruditissimo, ap-

passionato di cinema e ideatore del primo festival, una persona che apprezzo molto. Ma ho l'impressione che entrambi ricevano istruzioni da Parigi. Le nostre scelte non li entusiasmano. Tocca comunque al presidente della giuria leggere i nomi dei premiati nel corso della serata di gala che conclude la manifestazione. Vengo subìtissimo di fischi, mentre Giulietta, con i nervi a pezzi, e come sempre in disparte, scoppia a piangere sulla mia spalla. Non mi hanno mai più chiesto di presiedere una giuria: che sollievo! Comunque, sono felice che Fellini, diventato il mio miglior amico, sia oggi universalmente considerato il più grande regista dei nostri tempi.⁷⁸

⁷⁸ Georges Simenon, *Memorie intime: seguite dal diario di Marie Jo*, Mailand 2003, S. 742.

Als alter Freund Picassos wird Simenon gemeinsam mit Cocteau den Maler beim Besuch des 'Skandalfilms' begleitet haben. Dazu bedurfte es seitens Picassos keines größeren Aufwands, wohnte er doch bis 1961 in der hoch über der Bucht von Cannes gelegenen Villa La Californie in nächster Nähe des Filmfestivals. Auch nach dem Umzug nach Notre-Dame de Vie in Mougins blieb Picasso der Gegend von Cannes treu.

Picasso – Fellini

Zwei Jahre nach dem Erfolg von *La dolce vita* trat Anita Ekberg erneut in Cannes in der Rolle der Sternenkönigin auf. Wegen juristischer Streitereien konnte *Boccaccio '70* nur im Beiprogramm des Festivals gezeigt werden. Dennoch sorgte die magnetische Ausstrahlung der Diva für einen beträchtlichen Publikumserfolg.

Picassos Reaktion auf Fellinis Film lässt sich am Beispiel dreier seiner Werke verfolgen. Am 20. Februar 1963 zeichnete er das Bild eines der Leinwand entstiegenden Modells (Abb. 48), das an die Szene der sich aus dem Plakat befreien Anita erinnert. Mehrfach schon hatte Picasso in seinen Werken das Pygmalion-Thema interpretiert, nie jedoch in dieser Form einer den Bilderrahmen überspielenden, liegend dargestellten Frau.

Am 1. November 1964 stellte der Maler die Diva in solch übermenschlicher Größe dar, dass allein ihr Kopf in den weiten Räumen des Ateliers Platz findet (Abb. 49). In seiner unscheinbar kleinen Gestalt erweist sich der Maler als unfähig zu einem Dialog mit der starr an ihm vorbeiblickenden Gigantin. Unwillkürlich denkt man an Fellinis Albträume.

Im dritten Bild, einer vom 10. August 1968 datierenden Radierung, verbindet sich die Erinnerung an Fellinis Film mit Baudelaires Vision der "Géante" (Abb. 50). Gleich Anitas Darstellung auf dem Plakat räkelt sich am unteren Bildrand eine nackte Schönheit auf ihrem Bett. In jenem Augenblick jedoch, in dem der Maler deren Bild zeichnen möchte, entschwebt das zu gigantischer Größe gewachsene Modell in die Lüfte. Die inhaltliche Ähnlichkeit zu Fellinis Traumvision verweist auf eine erstaunlich große geistige Verwandtschaft: "Anita gigantesca bellissima appare e mi dice: 'Bisogna volar via Federico!'"⁷⁹

Ich widme diesen Aufsatz meiner wissenschaftlichen Mitarbeiterin Serena Calamai als Dank für die intelligente Hilfe bei der Materialsammlung. Die Cineteca del Comune di Rimini – Archivio Federico Fellini gewährte in großzügiger Weise Einblick in ihre reichen Bibliotheks- und Archivmaterialien.

⁷⁹ Fellini (Anm. 51), S. 457.

Abstract

In 1968 Picasso created a series of etchings with images of the *Géante*, recalling the drawings that Fellini had made as preparatory studies for his 1962 film *Le tentazioni del Dottor Antonio*. Just as Fellini had done in a sketch made on 29 October 1961 in his *Libro dei sogni* (Fig. 27), Picasso too in an etching dated 25 March 1968 showed himself as a little dwarf in the presence of a gigantic woman (Fig. 32). Picasso's fantasies are also comparable to the unreal and mythical personage in Baudelaire's poem *La Géante*, while behind the extreme erotic charge of the etchings of this subject we sense the artist's regret for the loss of his much-exalted virility. Picasso in fact presents himself as a little old man crouching helplessly on the ground before the vision of a gigantic female nude (Fig. 36). In his last years even the beloved world of the circus became a nightmare, as is apparent in an etching in which a gigantic ballerina towers over the elderly voyeur, who dares only to represent himself by the mask that indicates his proximity to death (Fig. 38).

Fellini admired Picasso as "the embodiment of the eternal archetype of the creator". In the visions shown in his *Libro dei sogni*, Picasso appears to him several times in a dream, demonstrating for him – as Fellini notes on one of the drawings – "a great affection, like that of an elder brother" (Figs. 44, 45). As though to remedy the accident of their never having met, Fellini dedicated to Picasso a drawing he had made in preparation for the film *La dolce vita* (Fig. 46). It is highly likely that the Spanish artist saw *Le tentazioni del Dottor Antonio* at the Cannes Festival, and in fact three of his works created between 1963 and 1968 (Figs. 48–50) can be seen as interpretations of the 'beauté énorme' that emerges from the publicity poster (Figs. 1, 3).

Here for the first time Fellini unambiguously creates a work that, starting with the stylistic forms of neo-realism, is inspired by the oneiromancy of Carl Gustav Jung – that "univers de poésie et d'onirisme" (Barthélémy Amengual) – which characterises the last phase of the director's career. It is especially clear that this stylistic change appears in drawings by Fellini showing Anita Ekberg as the queen of stars immersed in a dream (Fig. 22), or as an enigmatic vision of the "Great Mother" in the darkness of the sky (Fig. 25).

Increasingly, Fellini identified with the protagonist of his film. In a drawing in the *Libro dei sogni* dated 29 October 1961 (Fig. 27), Anita appears with a tiny Fellini who, like Dottor Antonio, feels both seduced and dismayed by this 'beauté énorme'.

From a reflection on the *Tentazioni* it is particularly evident that Fellini created his film by drawing inspiration from paintings. The main actress appears at the beginning inside an image, the protagonist becomes infatuated with the image,

and the film ends with Anita's return to the image. So in this essay the film is interpreted as a succession of eight images, in accordance with Fellini's well-known statement: "I think exclusively in images... the cinema is painting long before it is literature or dramaturgy."

Bildnachweis

Cineteca di Rimini – Archivio Federico Fellini: Abb. 1–8, 12–15, 20–23, 25, 29, 46, 47. – Fondazione Giorgio de Chirico, Rom: Abb. 9, 19. – Nach Stoichita (Anm. 17): Abb. 10. – Nach Di Carlo/Fratini (Anm. 14): Abb. 11. – Nach Richard Offner, *Corpus of Florentine Painting: The fourteenth Century. Bernardo Daddi His Shop and Following*, Florenz 1991: Abb. 16. – Archiv des Autors: Abb. 17, 18 – Nach Paula Lambert/Helmut Ziegler, *Brüste: Das Buch*, Berlin 2012: Abb. 24. – Reporters Associati: Abb. 26. – Nach Fellini (Anm. 50): Abb. 27, 28, 44, 45. – Archivio Storico del Cinema/AFE, Rom: Abb. 30. – Nach "Tutto Fellini! Exposition au Jeu de Paume – Rétrospective à la Cinémathèque Française", Kat. Der Ausst. Paris 2009/10 (= Beaux Arts [2010], 2): Abb. 31. – Nach *The Picasso Project: The Sixties III*, hg. von Alan Wofsy/Herschel Browning (Alan Wofsy Fine Arts), San Francisco, 2002: Abb. 32, 35–40, 48–50. – Nach Pygmalions Werkstatt: *Die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus*, hg. von Barbara Eschenburg/Helmut Friedler, Köln 2001: Abb. 33, 34. – Nach Picasso peintre-graveur: catalogue raisonné de l'œuvre gravé et des monotypes, VII, hg. von Brigitte Baer, Bern 1996: Abb. 41, 42. – Nach Ingres 1780–1867, Kat. der Ausst., hg. von Vincent Pomarède u. a., Paris 2006: Abb. 43.