
Jörn Glasenapp

Fellinis Faulpelze

Nach dem Tee richtete er sich tatsächlich in seinem Bett auf und wäre beinahe aufgestanden; als er seiner Pantoffeln ansichtig wurde, streckte er sogar schon das eine Bein aus dem Bett, zog es aber sogleich wieder zurück.

Iwan A. Gontscharow, *Oblomow*

1. Bleiben. – Fellinis Œuvre, so könnte man mit etwas Mut zur Vereinfachung sagen, kennt vor allem zwei Arten von Filmen: solche, in denen es stets voran, und solche, in denen es gar nicht erst los geht. Ersteres führt uns in mustergültiger Weise *La strada* aus dem Jahr 1954 vor Augen, Fellinis weltberühmte Ballade vom Unterwegs- und Unbehaustsein, die immer wieder und durchaus zu Recht als frühes Road Movie gehandelt wird,¹ letzteres *I vitelloni* von 1953, ein, wenn man so will, Proto-Slacker-Movie, das ausschließlich in einem nicht identifizierten Badeort an der Adria spielt und statt der Straße die Gasse als prominenten Ort des Geschehens ausweist. Dass dies einen nicht unerheblichen Unterschied bedeutet, versteht sich von selbst. Schließlich führt eine Straße von A nach B, eine Gasse hingegen nur von A nach A', das heißt einen anderen Winkel von A. Den Sachverhalt etwas überspitzend, ließe sich somit sagen, dass es demjenigen, der die Straße benutzt, um eine Ortsveränderung geht, wohingegen derjenige, der sich auf der Gasse bewegt, nicht wirklich weg, sondern bleiben will.

Eindrucksvoll belegen dies die Helden aus *I vitelloni*, und das bereits in dessen Titelsequenz, weswegen es sich lohnt, dass wir sie uns einmal etwas genauer anschauen: Nachdem sich die Blende öffnet, fällt unser Blick auf einen kleinen Platz, der – es ist schon lange nach Mitternacht – wie ausgestorben daliegt. Von links aus einer engen Gasse kommend, treten die fünf jungen Männer, ineinander gehakt und in linearer Formation, ins Bild, überqueren, von der mitschwenkenden Kamera verfolgt, den Platz, um sodann nach links in eine andere Gasse abzubiegen, wobei sie stark zu schlingern beginnen. Ihr Gang verliert folglich an Zielstrebigkeit und Geschwindigkeit, wodurch sie den Moment, in dem sie durch das keilförmig von oben in den Bildkader hineinragende Haus ›verschluckt‹ werden, hinauszögern. Doch noch immer geht es, wenn auch verlangsamt, voran, und das Aus-dem-Bild-Treten scheint unausweichlich. Dass es hierzu letztlich nicht

kommt, verdankt sich einem an dieser Stelle einigermaßen unerwarteten *freeze frame*, der gerade noch rechtzeitig die Bewegung der Vitelloni einfriert und dadurch für deren Verbleiben im Kader sorgt – ein filmischer Kniff, mittels dessen Fellini eine höchst subtile Vorabcharakterisierung seiner Helden vornimmt. Denn diese werden uns die kommenden ca. hundert Filmminuten vor allem als eines präsentieren: notorische Bleiber, die keinerlei Anstalten machen, sich vom Fleck zu rühren, sei es in wörtlichem oder übertragenem Sinne.

Wie es ihr ausgelassen anmutender Gang bereits erahnen lässt, verdankt sich das Bleibenwollen der Vitelloni einer grundsätzlichen Zufriedenheit. Die wiederum gibt bekanntermaßen einen denkbar schlechten Motor ab, um eine Geschichte Fahrt aufnehmen zu lassen, weswegen sie das klassische Hollywoodkino gewöhnlich nur dann duldet, wenn keine Geschichte mehr benötigt wird: nämlich am Filmende. Die Drehbuchschreiber der Wunschtraumfabrik wissen nur zu gut, dass allein der unzufriedene Held bereitwillig dem Ruf zum Abenteuer folgt, sich auf den Weg macht bzw. die Reise antritt und dadurch die Handlung vorantreibt, dass sich also allein Unzufriedenheit problemlos in Handlung übersetzen lässt.² Da wir es nun in *I vitelloni* mit zufriedenen Helden zu tun haben, die am Erhalt des Status quo höchst interessiert sind, und darüber hinaus die Kräfte, die auf Veränderung desselben drängen, nur eher schwach ausgeprägt sind, sollte uns Folgendes nicht wundern: dass der Film nicht allzu viel von dem zu bieten hat, was landläufig unter Handlung verstanden wird, sondern dass er uns stattdessen mit einem Geschehen konfrontiert, welches zur bloßen Zustandsbeschreibung tendiert. Mit Gilles Deleuze gesprochen: Wir haben uns mit einer Schwundstufe des Aktionsbildes und seiner großen Form zu begnügen, denn statt seine Handlung gemäß der nicht zuletzt für Hollywoodproduktionen so typischen S-A-S'-Strukturformel zu entfalten, das heißt auf eine Ausgangssituation (S) eine Aktion (A) folgen zu lassen, die eine neue Situation (S') hervorbringt,³ belässt es *I vitelloni* bei S, einer – freilich extrem gedehnten – Ausgangssituation, der jede nennenswerte Dynamik abgeht. Man merkt: Als Bleiber, der er ist, findet auch Fellinis Film unter dem Dach der Vorabcharakterisierung, welches der die Titelsequenz abschließende *freeze frame* aufspannt, Platz.

Doch zurück zu seinen Helden: Diese wollen bleiben, weil sie zufrieden sind, und dazu haben sie, wie schnell deutlich wird, auch durchaus Grund. Schließlich gestattet man es ihnen, faul zu sein, was zum einen heißt, dass man ihnen die Arbeit abnimmt, zum anderen aber – und dies ist der gewichtigere Aspekt – lässt man es ihnen durchgehen, Beginn bzw. Aufbruch fortwährend zu vertagen. Denn Faulheit, so heißt es in Emmanuel Lévinas' Frühwerk *Vom Sein zum Seienden* – und nicht nur so mancher Psychologe würde hier von Prokrastination sprechen⁴ –, »ist eine Unmöglichkeit anzufangen.«⁵ Indem sie den Beginn nicht als »Gelegenheit« begreift, »wiedergeboren zu werden«, so die Formulierung bei Lévinas, sondern ihn stattdessen bereits im Voraus als eine »Gegenwart von Müdigkeit«⁶ vollzieht, schiebt

sie sich, wie Leonhard Fuest in seiner *Poetik des Nicht(s)tuns* vermerkt, gleichsam hemmend vor die Tat.⁷ Faulheit fungiert damit als eine zutiefst konservative, auf Stasis drängende Kraft, die nicht zuletzt aufgrund der Tatsache, dass sie dem Grundprinzip des Lebens, seinem steten Voranschreiten bzw. Sich-Verändern, so offenkundig entgegensteht, immer wieder und sicher nicht ganz zu Unrecht als lebensfeindlich bzw., wie es bei László F. Földényi heißt, als »Verweigerung des Lebens«⁸ gescholten wird. Ebenso drastisch wie apodiktisch formuliert dies der Soziologe Wolfgang Sofsky: »Was nicht wirkt«, so lesen wir in seinem kürzlich erschienenen *Buch der Laster*, »ist so gut wie tot. Nichtstun ist schon der vorweggenommene Tod.«⁹

Keine Frage: Aus dieser Perspektive ergibt die enge etymologische Nachbarschaft von »Faulheit« und »Fäulnis« definitiv Sinn, verstehen wir, dass jemand als »stinkend faul« bezeichnet und damit letztlich als »von einem Geruch moralischer Verwesung umgeben«¹⁰ charakterisiert wird und dass die Faulheit bzw. das Nichtstun zuweilen gar zum Einfallstor für jene starke Empfindung werden kann, die in den letzten Jahren seitens der Literatur- und Kulturwissenschaft verstärkt Aufmerksamkeit gefunden hat: den Ekel. Fellini war sich dieser Tatsache sehr bewusst, was nirgends augenfälliger wird als in der unvergesslichen Abschlusszene seines 1960 in die Kinos gelangten *opus magnum La dolce vita*. In ihr begegnen wir einer übermüdeten Partygesellschaft, die nach durchgeführter Nacht im Morgenrauen zombiegleich zum Strand wankt, wo Fischer gerade dabei sind, den gewaltigen Kadaver eines Mantarochens an Land zu ziehen. Stauend und zum Teil mit ekelverzerrten Gesichtern blicken die vergnügungssüchtigen Bacchanten auf den stinkenden Fisch herab, ohne freilich zu erkennen, dass er ihrem stinkend faulen *leisure life* gleichsam den Spiegel vorhält.

Die fulminante Szene, auf die ich am Ende meines Textes noch einmal zurückkommen werde, lässt mit ihrer schlagkräftigen Metaphorik bereits erahnen, was meine Ausführungen gleichsam *en passant* bestätigen werden: nämlich dass Fellini, jener Regisseur also, dessen umfangreiches Werk von Nichtstuern und Müßiggängern nur so wimmelt und der wie kaum ein anderer als Regisseur der Faulheit bezeichnet zu werden verdient, letzterer nur wenig Positives abzugewinnen vermag. Dass der Mensch ein Recht auf sie habe, wie dies Paul Lafargue, der französische Radikalsozialist und Schwiegersohn von Karl Marx, in seinem berühmten Pamphlet *Le droit à la paresse* von 1883 konstatierte, oder dass ihr Loblieder zu widmen seien, da sie als Leistungsverweigerung mit Methode innerhalb der Leistungsgesellschaft gleichsam ein Widerstandsnest des Humanen bilde – dies und anderes, was zugunsten der Faulheit ins Feld geführt wurde und wird, kommt dem Workaholic, der Fellini unzweifelhaft war, und dem »Moritatensänger«,¹¹ als den er sich selbst bezeichnete, nicht in den Sinn. Vielmehr gilt ihm die Faulheit als eine Form von Provokation, die der Lizenz entbehrt,¹² und er fordert statt ihrer – wenn auch nicht explizit, so doch unmissverständlich und unnachgiebig – das,

was Lévinas der Faulheit gegenüberstellt: das ernsthafte Beginnen, welches dem Philosophen zufolge bedeutet, »sich nicht mehr zurückziehen [zu] können« und »das Abenteuer bis zum Schluß durchstehen [zu] müssen«,¹³ da man sich eingeschiff hat bzw. die Brücken hinter sich abgebrochen hat. Das heißt also: Weniger als Arbeits- denn als Aufbruchsverweigerer ist Fellini der Faulpelz ein Dorn im Auge. Ebendies lässt bereits *I vitelloni* erkennen, sein erster Faulpelzfilm, bei dem es sich zugleich um den ersten großen Faulpelzfilm der Filmgeschichte handeln dürfte. Als einen solchen wollen wir ihn uns nun einmal etwas genauer anschauen.

2. *Das an den Nagel gehängte Fahrrad.* – Sich Arbeit suchen? Für den eigenen Lebensunterhalt sorgen? Verantwortung übernehmen? Kurz: Erwachsenwerden? Alberto, Fausto, Riccardo, Leopoldo und Moraldo, die mittlerweile alle um die dreißig Jahre alt sind, denken gar nicht daran. Stattdessen lassen sie sich in der Drift des Müßiggangs und der Langeweile treiben, ob am Corso, im Café, bei der alljährlichen Wahl der Miss Sirena, in den mitternächtlichen Gassen oder aber am winterlichen Strand, den die längst abgereisten Sommergäste verödet zurückgelassen haben. Keine Frage: Die Helden machen ihrer Sammelbezeichnung, »vitelloni«, alle Ehre – einer, folgt man Fellinis Drehbuchautor Ennio Flaiano, Verballhornung von »vudellone« (= »großer Darm«), welche durch Fellinis *Coming-of-Age*-Film bzw. genauer: *Not-Coming-of-Age*-Film zu einem viel gebrauchten Schlagwort avancierte. Es bezeichnet junge Männer, die ihre Zeit mit Nichtstun verbringen und sich von ihren Familien »durchfüttern« lassen,¹⁴ die, mit anderen Worten, ein Leben führen, das durch Paulus' strenge Mahnung an die Thessalonicher »Wer nicht arbeitet, soll auch nicht essen« (Kapitel 3, Vers 10) nicht nennenswert tangiert wird.

Dass Männer, die ihre Jugend über Gebühr verlängern, zumindest, wenn wir ihnen auf der Leinwand begegnen, durchaus dazu in der Lage sind, unsere Sympathien zu wecken, steht außer Frage. Wenige dürften dies besser wissen als der britische Schauspieler Hugh Grant, der seine Karriere in erheblichem Maße der Verkörperung ebensolcher Männer verdankt. Während nun aber Grants unreife, in der Adoleszenz arretierte Helden getrost als liebenswert durchgehen dürfen – erinnert sei an dieser Stelle nur an Will, den Protagonisten aus der Nick-Hornby-Verfilmung *About a Boy* (Chris und Paul Weitz, 2002) –, wird man sich einigermaßen schwer dabei tun, Selbiges von Fellinis Provinz-Prokrastinatoreen zu behaupten. Bei ihnen nämlich handelt es sich um jene Sorte von »alten Kindern«, denen der Charme des Kind-geblieben-Seins über die Jahre weitgehend abhanden gekommen ist. Die Gründe hierfür sind zahlreich: Zu patriarchal und egoistisch wird die eigene Schwester an der Selbstverwirklichung zu hindern versucht, indem man ihr den Umgang mit einem verheirateten Mann verbietet (Alberto), zu oft und zu verantwortungslos wird fremdgegangen und sich danach dumm-dreist herausgeredet (Fausto), und zu rückgratlos wird hierbei zugesehen, ohne Einspruch zu erheben, obgleich es sich bei der Betrogenen um die eigene

Schwester handelt (Moraldo). Und weiter: Zu eitel und selbstverliebt wird beim Friseur in den Spiegel geschaut, zu arrogant die Bedienung im Café heranzitiert und wieder weggeschickt, zu selbstverständlich das von den Eltern bzw. Schwiegereltern bezahlte Kotelett gegessen und zu feist im Stuhl gesessen.

Das Gesagte in Rechnung gestellt, überrascht es nicht, dass sich die Vitelloni immer wieder – und noch dazu gern mit einer guten Portion Boshaftigkeit – über diejenigen lustig machen, die es sich nicht leisten können, nicht zu arbeiten und auf der faulen Haut zu liegen – den Kellner im Café, die Prostituierte auf nächstlicher Freiersuche oder aber die Arbeiter auf der Landstraße. Und wenn plötzlich einen aus den eigenen Reihen das Unglück trifft, das parasitäre Drohnendasein aufgeben und Geld verdienen zu müssen – etwa Fausto, der von seinen Schwiegereltern dazu verdonnert wird, als Aushilfskraft in einem Devotionaliengeschäft den Sakraltinnet abzustauben –, so finden dies die anderen natürlich nur umso komischer. Ganz und gar bestätigen sie damit den oben bereits zitierten Sofsky, der die Verstärkung und Zementierung der Faulheit im bzw. durch das Kollektiv profiliert. Letzteres, so der Soziologe, verteidige die strikte Norm der Lethargie geradezu reflexartig gegen jeden, der etwas unternimmt, wodurch ein Heraustreten aus dem Teufelskreis des parasitären Nichtstuns erheblich erschwert werde.¹⁵ Im vorliegenden Fall sieht die Verteidigung unter anderem wie folgt aus: Man positioniert sich vor dem Schaufenster des Devotionalienladens und ergötzt sich gemeinsam an dem Anblick des Freundes, der so dumm war, sich von einem Mädchen, das ein Kind von ihm erwartet, ehelich »einfangen« zu lassen und dadurch in die »Arbeitsfalle« geraten zu sein. Immerhin scheint es dem »Bemitleidenswerten« zu gelingen, sich auch während der Arbeitszeit weitgehend treu zu bleiben, und zwar als Faulpelz ebenso wie als notorisch untreuer Ehemann. Entsprechend sehen wir ihn nicht ein einziges Mal etwas tun, das auch nur im Entferntesten an Arbeit erinnert, erleben ihn hingegen ausgesprochen engagiert bei dem Versuch, sich an die Frau seines Chefs heranzumachen. Möglicherweise will Fausto damit nur seinen Rauswurf provozieren. Sollte dies der Fall sein, darf man ihm gratulieren: Sein Plan geht auf.

Als ein Gruppenporträt junger Männer mit ausgeprägtem Willen zur Arbeitsvermeidung, das zudem von einem Regisseur gedreht wurde, der seine ersten Gehversuche im Filmgeschäft unter anderem als Drehbuchautor des »Vaters« des italienischen Neorealismus, Roberto Rossellini, unternahm,¹⁶ lädt *I vitelloni* förmlich ein zu einem Vergleich mit einem anderen berühmten neorealistischen Film: Vittorio De Sicas fünf Jahre zuvor entstandenen Meisterwerk *Ladri di biciclette* (1948). Schließlich steht auch in diesem die Arbeit im Zentrum, allerdings nicht, wie in *I vitelloni*, als ein um jeden Preis zu umgehendes Übel, sondern, ganz im Gegenteil, als höchst seltenes und somit kostbares Gut, das jedwede andere Haltung als das unbedingte Arbeitenwollen nachgerade absurd erscheinen lässt. Entsprechend euphorisch ist Antonio, De Sicas Protagonist, als er nach langer Zeit ohne Job eine Anstellung als Plakatankleber gefunden hat, und entsprechend stolz

präsentiert er sich am Morgen seines ersten Arbeitstages im Arbeitsoverall bzw. ›Blaumann‹ seiner Frau. Der Unterschied zu Faustos Dienstantritt im Devotionaliengeschäft – von Fellini ausgesprochen komisch in Szene gesetzt – könnte kaum größer sein. Sicher, der Freude über den Arbeitsbeginn begegnen wir auch hier, doch wird sie allein vom Schwiegervater und dem zukünftigen Chef des Helden verspürt, während diesem selbst eher die Angst vor dem Neuen und dem damit verbundenen Ende des Dauermüßiggangs ins Gesicht geschrieben steht. Skeptisch und als sei es Sträflingskleidung schnüffelt er, der eitle Geck, der wie seine vier Freunde nur edle Anzüge zu tragen gewohnt ist, am Ärmel des Arbeitskittels, den man ihm anlegt, und wie ein Verurteilter schlurft er ins Nebenzimmer, wobei sein Abschiedswinken in Richtung Schwiegervater nicht allzu entfernt an die Lebwohlgeste eines Mannes erinnert, der den Glauben an die eigene Rückkehr aufgegeben hat.¹⁷

Während Fellinis Fausto – dies zeigt sein Dienstantritt nur allzu deutlich – das Arbeitenmüssen als Strafe betrachtet, macht sich De Sicas Antonio, um weiter arbeiten zu können, strafbar, und zwar unmittelbar vor Schluss des Films, wenn er, dem das für seinen Plakatierjob unabdingbare Fahrrad gestohlen wurde, aus Verzweiflung selbst zum Fahrraddieb wird. Die Tat misslingt, Antonio wird gefasst und auf offener Straße geohrfeigt, wobei auch sein Sohn Bruno Zeuge seiner Schande wird. Obgleich erst acht Jahren alt, trägt dieser durch seinen Tankstellenjob zum Lebensunterhalt der Familie bei und findet damit – unter anderem neben Giuseppe und Pasquale aus De Sicas *Sciuscìa* (1946) oder Edmund aus Rossellinis *Germania anno zero* (1948) – Platz in der langen Reihe von Kindern, denen im neorealistischen Film zugemutet wird, gleichsam vor der Zeit erwachsen zu werden und Verantwortung für sich und/oder andere zu übernehmen.¹⁸ Auch *I vitelloni* kennt ein solches Kind, und zwar Guido, den Eisenbahnerjungen, der allenfalls zwölf Jahre alt sein dürfte. Dass ihn Fellini mehrfach – und zwar lange vor Morgengrauen – auf seinem Weg zum Bahnhof auf Moraldo treffen lässt, der die Nächte oftmals allein auf den Straßen verbringt, um, auf einer Steinbank liegend, zum Sternenhimmel hinaufzublicken, geschieht selbstverständlich im Dienste der pointierten Gegenüberstellung zweier Anomalien: des Zu-früh des Jungen, dessen Arbeitstag, vor allem aber Arbeitsvita allzu zeitig beginnt, und des Zu-spät des Nicht-mehr-Jungen, der den Weg weder ins Bett noch ins Erwachsensein findet.

Selbstverständlich ist allein ersteres, das Zu-früh, als ein typisches Problem des, wenn man so will, orthodoxen Neorealismus zu bezeichnen, der sich in thematischer Hinsicht bekanntermaßen den Verwerfungen der Nachkriegszeit, allem voran der Armut und der Arbeits- sowie Obdachlosigkeit, widmete und dabei insbesondere die Daseinsnöte des ›einfachen Mannes‹ in den Fokus rückte. Insofern kann er durch einen Film wie *Ladri di biciclette* geradezu mustergültig repräsentiert werden, nicht jedoch durch *I vitelloni*. Hier nämlich bekommen wir eine größtenteils bürgerliche Welt präsentiert, die sich, vom Krieg und dessen

Folgen zur Gänze unberührt, das ›Luxusproblem‹ des müßiggängerischen Zu-spät offenbar leisten kann. Ja, genau genommen stellt Fellinis In-den-Fokus-Rücken der Vitelloni nichts anderes als einen Bruch mit dem neorealistischen Mainstream dar – einen Bruch, den der Regisseur nicht zuletzt durch jene Einstellung ausflaggt, die uns den Flur der Wohnung von Moraldos Familie zeigt, an dessen Wand ein Fahrrad hängt. Worum es Fellinis Regiekollegen Michelangelo Antonioni vier Jahre später gehen wird, wenn er anlässlich der Uraufführung von *Il grido* (1957) behauptet, er habe das De Sica'sche Fahrrad loswerden wollen,¹⁹ findet sich hier direkt ins Bild gesetzt: Das Fahrrad und mit ihm das soziale Engagement des Neorealismus wurde symbolisch an den Nagel gehängt.²⁰

3. *Im Teufelskreis der Faulheit.* – Im Falle von *I vitelloni* von einem, wie es Deleuze mit Blick auf Antonioni tut, »Neorealismus ohne Fahrrad«²¹ zu sprechen, ist zweifelsohne treffend. Freilich erschließt sich einem die Richtigkeit dieser Aussage erst dann, wenn man den Blick nicht auf das ›Was‹ des Erzählten, sondern auf das ›Wie‹ des Erzählens, das heißt auf die *discourse*-Ebene, richtet. Denn nur auf ihr bekennt sich Fellinis Film unmissverständlich zum Neorealismus, und es will mir scheinen, als sei dies auch mit Blick auf das Sujet des Films nur konsequent. Pointiert gesagt: Mag Fellinis Schwerpunktsetzung auf das ziellose Sich-Treiben-Lassen der Vitelloni von inhaltlicher Warte aus auch untypisch für den Neorealismus sein. Seiner narrativen Spezifik entspricht sie dafür nur umso mehr. Schließlich handelt es sich beim Neorealismus um einen, wenn man so will, *discourse*-Vitellone, der sich weigert, die übliche, auf narrative Integration und Stringenz setzende Erzählarbeit des klassischen Handlungskinos zu leisten.

Ebendies hat ihm die Filmkritik und -theorie seit jeher hoch angerechnet. Ob André Bazin, Siegfried Kracauer oder Deleuze – sie alle zeigten sich ebenso fasziniert wie begeistert vom narrativen Driften bzw. fehlenden Telos solcher Filme wie *Ladri di biciclette*, *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946), *Germania anno zero* oder *Umberto D* (Vittorio De Sica, 1952). So lesen wir beispielsweise in Kracaueers *Theorie des Films*, dass sowohl Fellini als auch De Sica und Rossellini »ungenau in dem Sinne [sind (oder scheinen)], daß sie verabsäumen, die Elemente oder Einheiten ihrer Handlungen auf rationale Weise zu verbinden. Eine gerade Linie scheint ihnen unvorstellbar zu sein; nichts in ihren Filmen ist wirklich zusammengefügt. Gleichzeitig ist es jedoch, als besäßen sie eine Wünschelrute, die sie befähigt, auf ihren Streifzügen durchs Labyrinth physischer Existenz Phänomene und Geschehnisse von ungemeiner Bedeutung zu entdecken.«²²

Schon früh wurde die in horizontaler Hinsicht kohärenzgeschwächte und gleichsam vagabundierende neorealistische Erzählweise mit ihrer deutlichen Tendenz zum Episodischen als ästhetisches Korrelat einer Sichtweise auf die Wirklichkeit wahrgenommen, die deren Einschnürung in ein Korsett narrativer Konventionen als unrealistisch, vor allem aber unredlich verwirft. Hierbei ge-

hört das Verdienst, dieser Deutung der neorealistischen Ästhetik die zentralen Argumente geliefert zu haben, zuvorderst Bazin, dem bis heute konkurrenzlos versierten und wirkmächtigen Apologeten und Theoretiker des Neorealismus.²³ Als ein solcher nahm er das Anlaufen von Fellinis *Le notti di Cabiria* von 1957 zum Anlass, sich einmal etwas ausführlicher mit dem hier zur Diskussion stehenden Regisseur auseinanderzusetzen. Und zwar gilt ihm dieser vor allen Dingen als ein Meister der ›Entdramatisierung‹, welcher wie kaum ein anderer Filmemacher den Blick des Zuschauers für die narrativen ›Zwischenräume‹ bzw. das von jeder dramatischen Notwendigkeit befreite ›Daneben‹ zu schärfen bemüht sei. »Mir scheint«, so führt Bazin diesbezüglich aus, »Fellini hat die neorealistische Revolution bis zum Ende geführt, und zwar mit seinen innovativen Drehbüchern, die ganz ohne jegliche dramatische Verkettung auskommen und ausschließlich auf die phänomenologische Beschreibung der Figuren gegründet sind. Bei Fellini sind die logischen Brücken, die ›bedeutenden‹ Wendungen, die großen dramatischen Äußerungen des Drehbuchs auf die Funktion von Verbindungsstücken reduziert; die wirklich wichtigen und erhellenden Szenen sind die langen beschreibenden Sequenzen, die anscheinend keinerlei Einfluß auf den Verlauf der ›Handlung‹ haben.«²⁴ Unter anderem nennt Bazin in diesem Zusammenhang den winterlichen Strandspaziergang aus *I vitelloni*, dem der Film seine berühmtesten Einstellungen verdankt. Sie zeigen die auf einem kurzen Landungssteg stehenden bzw. sitzenden Protagonisten, die auf die graue Weite des Meers hinausblicken und sich dabei zu einem »Sinnbild der Erstarrung«²⁵ formieren, das hinsichtlich seiner poetischen Eindringlichkeit in der Filmgeschichte sicher seinesgleichen sucht. Ohne Frage passt es zum letztlich ereignislosen Dasein der Vitelloni, deren weitgehenden Ausfall als Handlungsträger Bazin an anderer Stelle klar benennt: »Was wir sie tun sehen, ist nicht nur oft ohne dramatische Bedeutung, ohne logische Tragweite für den Ablauf der Erzählung, sondern sogar meistens nur ein leeres Agieren, das Gegenteil eines Handelns: stumpfsinniges Schlendern am Strand, albernes Herumschlendern, lächerliche Angebereien ... Doch gerade durch diese Gesten, diese in gewisser Weise nebensächlichen Aktivitäten, die in den meisten Filmen weggelassen werden, offenbaren die Personen sich uns in ihrem geheimsten Wesen.«²⁶

Da das Leben der Vitelloni ganz auf die den Badeort bestimmenden Zyklik von Saison und Neben- bzw. Nichtsaison ausgerichtet ist, kennt es nur die Wiederholung, nicht jedoch das Voran. Seine Helden, führt Fellini in diesem Zusammenhang aus, seien »über all ihrem Geschwafel und den bis zum Überdruß wiederholten Jungensstreichen satte dreißig geworden. Sie brillieren während der drei Monate Badesaison, und der Rest des Jahres ist mit dem Warten auf diese Zeit und der Erinnerung daran ausgefüllt.«²⁷ Wir haben es also mit einem faulheitsgenerierten Teufelskreis zu tun, einem *circulus vitiosus putidus* sozusagen, aus dem herauszutreten sich die Protagonisten bis zum Schluss standhaft weigern. Hierbei nun wird eine Antwort auf das Warum ihrer Renitenz allenfalls

implizit gegeben. Vergleichbares kennen wir aus dem wahrscheinlich größten Faulpelz-Roman der Literaturgeschichte, Iwan A. Gontscharows 1859 erschienenen *Oblomow*, dessen Leser den am liebsten auf dem Diwan liegenden – und, wenn man so will, seinem Liegen schlussendlich erliegenden – Titelhelden zu guten Teilen verstehen soll, wenn letzterem die Alternativen zu seiner Faulheit und Lethargie nicht recht einleuchten wollen.²⁸ Was für Oblomows Jugendfreund und ideologischen Gegenspieler, den Deutschrussen Stolz, gilt – nämlich dass er kein wirkliches *role model* abzugeben imstande ist (mochte ihn sein Schöpfer auch als ein solches betrachten)²⁹ –, darf in *I vitelloni* insbesondere von der konservativen Elterngeneration behauptet werden. Deren insgesamt einigermaßen trist und eintönig anmutendes Provinz-Dasein, dessen Traditionsverbundenheit und Beschränktheit in der Enge des Devotionalienladens seinen prägnantesten Ausdruck findet, wird von den Helden als ein Negativfluchtpunkt wahrgenommen, der sie in entwicklungspsychologischer Hinsicht auf die Bremse treten bzw. eine Adoleszenz-Runde nach der anderen nehmen lässt. Dass sie sich damit für eine Verweigerungsstrategie ohne Nachhaltigkeit entscheiden, welche die Heraufkunft des Befürchteten nicht verhindert, sondern bloß vertagt, begreifen sie freilich nicht – mit einer Ausnahme: Moraldo.

Er, der jüngste und zugleich nachdenklichste der Gruppe, der immer ein wenig am Rande derselben steht, scheint als einziger zur Selbstbeobachtung fähig, das heißt dazu, der eigenen prokrastinierenden Lebensweise mit einer gewissen (und augenscheinlich zunehmenden) Skepsis zu begegnen. Insofern überrascht es nicht wirklich, dass er es ist, der aufbricht und den Absprung schafft, indem er eines morgens ohne Rückfahrkarte den Zug in Richtung Rom besteigt. Dass er damit Abschied nimmt von seiner allzu sehr in die Länge gezogenen Jugend, liegt auf der Hand. Dass ihm dies schwer fällt, ist unübersehbar. Seine Freunde hat er bezeichnenderweise nicht benachrichtigt. Offenbar fürchtete er ihren Widerstand bzw. ihre Versuche, ihn umzustimmen und zurückzuziehen in das, was ein Kritiker mit Blick auf das gar nicht so weit entfernte Junkiekollektiv aus Danny Boyles *Trainspotting* (1996) sehr treffend als »prison-house of male bonding«³⁰ bezeichnet. Und so ist es einzig und allein Guido, der Eisenbahnerjunge, der Moraldo Lebewohl sagt, das heißt ein in gewisser Weise »erwachsenes« Kind, das mit seinem Pflichtgefühl und seiner Freude an der Arbeit ihm, dem »kindischen« bzw. nur nach Jahren Erwachsenen, auf dem Weg in die Fremde und zum Erwachsensein als Vorbild dienen könnte.³¹ Wohl nicht zuletzt deswegen gilt dem Jungen die finale Einstellung des Films: Spielerisch-unbeschwert balanciert er wie ein Seiltänzer auf den Gleisen in die Bildtiefe hinein, bis ein *freeze frame* – der zweite im gesamten Film – jede Bewegung arretiert. Unmittelbar darauf erfolgt die Abblende.

I vitelloni, Fellinis dritte Regiearbeit, gilt als sein erstes Meisterwerk. Mancher behauptet gar – und ich sehe keinen Grund, hier vehement zu widersprechen –,

es sei von den über zwanzig Filmen, die der Italiener in vier Jahrzehnten drehte, der gelungenste.³² Die Qualität des Films wurde bereits früh erkannt. So gewann er in Venedig den Silbernen Löwen, erntete im In- und Ausland hervorragende Kritiken und wusste sich darüber hinaus – ganz im Gegensatz zu seinen Vorgängern *Luci del varietà* (1950) und *Lo sceicco bianco* (1952) – auch an der Kinokasse bestens zu behaupten – und dies sogar international, etwa in Argentinien oder den USA, wo er unter dem ebenso reißerischen wie unpassenden Titel *The Young and the Passionate* lief und ob seiner für damalige amerikanische Verhältnisse »anrühigen« Handlung als »adult entertainment« beworben wurde.³³

Angesichts des Erfolges von *I vitelloni* ist es kein Wunder, dass Fellini mit Angeboten überhäuft wurde, eine Fortsetzung des Films zu drehen – dies, zumal dessen Ende mit seinem durchaus als kraftvoll zu bezeichnenden Akkord des kaum mehr für möglich gehaltenen Aufbruchs eine solche auch inhaltlich denkbar naheliegend erscheinen ließ. Wie würde es Moraldo in Rom ergehen? Dies ist die sicher prominenteste Frage, mit welcher der Zuschauer von *I vitelloni* entlassen wird, und tatsächlich fasste Fellini schon bald den Plan, sie mit einem eigenen Film zu beantworten. *Moraldo in città* sollte er heißen und die Bemühungen des Titelhelden, als Schriftsteller in der Metropole sein Glück zu machen, ins Zentrum rücken. Am Ende wurde aus dem Projekt nichts bzw. es wurde ein anderer Film daraus, und zwar ein solcher, in dem es statt um Moraldos römische Abenteuer um die eines gewissen, ebenfalls aus der Provinz stammenden Marcello geht. Der Film, der zum größten kommerziellen Erfolg Fellinis werden und letzteren zum unangefochtenen Regiesuperstar des europäischen Autorenkinos machen sollte, hätte also gut *Marcello in città* heißen können, erhielt letztlich aber einen anderen Titel: und zwar *La dolce vita*. Wie wir im Folgenden sehen werden, lässt er sich mit Blick auf seine Beziehung zu *I vitelloni* ebenso gut als – wenn auch nicht explizit gemachte – Fortsetzung wie als Neuauflage in eklatant vergrößertem Maßstab charakterisieren.³⁴

4. *Der Abschied vom Aufbruch.* – *La strada* ist ein Road Movie, *I vitelloni* ein Gassenfilm. Und um was handelt es sich bei *La dolce vita*? – auch um ein Road Movie, will mir scheinen, wenn auch natürlich um kein gewöhnliches. Schließlich geht es in ihm nicht um die Straße »an sich«, nicht um das, was gemeint ist, wenn vom Leben *on the road* die Rede ist. Nein, in *La dolce vita* steht eine ganz bestimmte Straße im Zentrum, das heißt, wir erhalten Einblicke in das Leben »on« bzw. genauer: das Lebensgefühl »of a certain road«, und zwar das der Via Veneto. Sie stellte Ende der 1950er Jahre den unumstrittenen *hot spot* des mondänen römischen *night life* dar und gewann durch *La dolce vita* weltweit einen nahezu legendären Ruf.

Es versteht sich nun von selbst – und Fellini profiliert dies mit Nachdruck –, dass man sich auf der glamourösen Flanier- und Partymeile nicht bewegt, um in

physischer Hinsicht voranzukommen. Das heißt, so könnte man in Anlehnung an die viel zitierten Worte aus *Spazieren in Berlin* (1929), Franz Hessels Buchklassiker der Flanerie, sagen, »man geht hier nicht wohin, sondern wo,³⁵ und so bewegt man sich, um sich genau genommen gerade nicht zu bewegen bzw. um zu bleiben und zu sehen bzw. gesehen zu werden – auf dem Trottoir, im Café, im Nachtclub oder aber lässig cruisend im teuren Sportwagen. Von Berufs wegen gehört Marcello, gespielt von Marcello Mastroianni, zu jener Gruppe von Menschen, die bleiben, um zu sehen. Schließlich ist er Klatschkolumnist und Sensationsreporter. Das heißt, er verdient seinen Lebensunterhalt mit journalistischem Trash, lässt sich aber auch schon mal dafür bezahlen, nichts zu schreiben – etwa wenn es um potenziell Kompromittierendes geht. Als begehrtes Blickobjekt gelten ihm die Schönen und alten sowie neuen Reichen, welche die Via Veneto damals, als man von Rom unter anderem als dem Hollywood am Tiber sprach,³⁶ zuhauf bevölkerten. »Verstehe, im Grunde genommen sitzt ihr hier bloß herum«, kommentiert der überraschend zu Besuch gekommene Vater des Helden dessen berufliches Tun und trifft den Nagel damit auf den Kopf. Denn zu bleiben macht Marcello, wie wir sehen werden, aus – und das in jeder Hinsicht.

Auf den ersten Blick freilich wirkt diese Charakterisierung nicht recht überzeugend. Vielmehr scheint das genaue Gegenteil der Fall zu sein, denn ob an Bord eines Hubschraubers, wie in der berühmten Eingangsszene, hinterm Steuer seines Sportwagens oder aber zu Fuß – ständig ist Marcello in Bewegung. Ja, oftmals hetzt er förmlich von Schauplatz zu Schauplatz, dem Helden eines Stationendramas gleich, an welches *La dolce vita* mit seiner losen, parataktischen Struktur stark erinnert. »Lässt uns Episoden erfinden, lasst uns jetzt nicht an Logik und Erzählung denken. Wir müssen eine Skulptur schaffen, sie zerbrechen und ihre Einzelteile wieder zusammensetzen. Besser noch, versuchen wir sie im Stile Picassos zu zerlegen. Das Kino ist Erzählung nach dem Verständnis des 19. Jahrhunderts: lasst uns etwas anderes machen.«³⁷ Mit diesen Worten hatte sich Fellini an seine Kodrehabuchautoren gewandt, als sie sich an die Arbeit an *La dolce vita* machten, und offenbar hielt man sich an diese Vorgabe. Denn entstanden ist ein in narrativer Hinsicht die neorealistischen Devianzen drastisch forcierender und (nicht nur) diesbezüglich für damalige Verhältnisse durchaus revolutionär zu nennender Film, der erheblich eher noch als Fellinis Faulpelz-Gruppenporträt von 1953 als *Narrationsvitellone* bezeichnet zu werden verdient. Als ein solcher verzichtet *La dolce vita* komplett auf einen ausgewogen-abgerundeten, teleologisch auf eine klare Lösung hin organisierten Geschehensablauf und setzt stattdessen ganz auf das Gewicht der einzelnen Episoden. Allesamt vergleichsweise autonom und in einer Abfolge hintereinandergeschaltet, die zwar stimmig, indes keinesfalls zwingend ist – von einer erotischen Frage-Antwort-Struktur, derer sich das traditionelle Handlungskino gewöhnlich bedient, kann keine Rede sein³⁸ –, wirken diese als Einheiten gegenüber dem Ganzen eindeutig privilegiert und bilden

gleichsam den Kern, um den herum der knapp dreistündige Monumentalfilm konstruiert wurde. Dass letzterer dadurch zumindest auf den ersten Blick ausgesprochen disparat anmutet – was die einstige *grande dame* der amerikanischen Filmkritik, Pauline Kael, dazu veranlasste, *La dolce vita* als strukturelles Desaster abzukanzeln³⁹ –, liegt auf der Hand, dass die Forschung von einer »Ästhetik der filmischen Short-Story«⁴⁰ spricht und Fellini als einen Meister der »kleinen Form« würdigt, nahe.

Insgesamt haben wir es in *La dolce vita* mit sieben Episoden (zuzüglich eines Prologs, eines Intermezzos sowie eines Epilogs) zu tun,⁴¹ die ausnahmslos in Rom bzw. dessen Umland spielen und keinen Zweifel daran lassen, dass es sich bei dem Film nicht zuletzt um ein Porträt der Ewigen Stadt handelt. In personeller Hinsicht »zusammengehalten« werden sie insbesondere durch die einzige Figur, die in allen Episoden auftaucht: den Protagonisten, der für uns Zuschauer zunächst einmal schlicht als eine Art Fremdenführer fungiert. Mit ihm an der Seite erkunden wir die exklusive Sphäre des durch und durch hedonistischen und dekadenten Lebens der, wie schnell deutlich wird, nur vermeintlichen *happy few*. Das heißt, Fellini kehrt mit *La dolce vita* den Underdogs und Außenseitern, denen er sich zuvor mit seiner aus *La strada*, *Il bidone* (1955) und *Le notti di Cabiria* bestehenden Trilogie der Gnade gewidmet hatte, den Rücken – eine inhaltliche Fokusverlagerung, die wir zu guten Teilen als Reaktion auf den enormen wirtschaftlichen Boom begreifen können, welcher Italien Ende der 1950er Jahre erfasste und sehr bald schon die Rede vom *miracolo economico italiano* aufkommen ließ.⁴² Keine Frage: *La dolce vita* ist auch ein »Wirtschaftswunderfilm« – wenn auch ein solcher, dessen Euphorie über den neuen Wohlstand sich in ausgesprochen eng gesteckten Grenzen hält.⁴³

Trug sich Fellini einige Zeit mit dem Gedanken, sein »Fresko der Dekadenz«,⁴⁴ als welches Peter Bondanella *La dolce vita* bezeichnet, *Babylon 2000* oder aber *2000 Jahre nach Jesus Christus* zu nennen, so entschied er sich schließlich mit dem endgültigen Titel für eine Formulierung, die – ebenso wie übrigens auch die Berufsbezeichnung »Paparazzo« – erst durch seinen Film zum stehenden Begriff avancierte. Sie darf als in höchstem Maße treffend apostrophiert werden, und zwar insofern, als sie die im Film herausgestellte Ambivalenz, um nicht zu sagen: Unmöglichkeit des durch sie Bezeichneten bereits unmissverständlich anklingen lässt. Ja, genau genommen haben wir es mit einer *contradictio in adiecto* zu tun, denn reine Süße kann bekanntlich niemals auf Dauer – geschweige denn ein Leben lang – genossen werden. Irgendwann kippt sie, schlägt sie um und wird zum Vomitiv. Das heißt, es handelt sich bei dem Süßen zugleich um das – zumindest der Tendenz nach – Ekelhafte, weswegen eine strenge diesbezügliche Diätetik angezeigt ist und es maßzuhalten bzw. zu wissen gilt, wann Schluss ist – und zwar grundsätzlich *vor* der Sättigung, ist der lustvollen Befriedigung, die diese bietet, der Ekel doch bereits inhärent. Kurz: Das Genug ist immer schon auch

das Zuviel, worauf bereits Kant mit Nachdruck verwies. So lesen wir in dessen *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798), in der die Faulheit bezeichnenderweise als »Unholdin«⁴⁵ gerügt wird: »Auf welchem Wege man aber auch immer Vergnügen suchen mag: so ist es [...] eine Hauptmaxime, es sich so zuzumessen, daß man noch immer damit steigen kann; denn damit gesättigt zu sein, bewirkt denjenigen ekelnden Zustand, der dem verwöhnten Menschen das Leben selbst zur Last macht.« Es ist folglich nur konsequent, dass die Handlungsanleitung, die der Philosoph aus dieser Erkenntnis gewinnt, auf Befriedigungsaufschub abzielt: »Junger Mensch! (ich wiederhole es), gewinne die Arbeit lieb; versage dir Vergnügen, nicht um ihnen zu *entsagen*, sondern soviel als möglich immer nur im Prospekt zu behalten! Stumpfe die Empfänglichkeit für dieselbe nicht durch Genuß frühzeitig ab!«⁴⁶

Kants Worte lassen sich als ein diätetischer Imperativ wider den Übersättigungs-, Überdruß- oder Exzessekel verstehen, jene Form des Ekels also, der in *La dolce vita* so prominent zum Tragen kommt. Hierbei fungiert als sein Auslöser neben der, wenn man so will, Dauerstüße des *dolce vita* dessen leerlaufend-sinnlose Eintönigkeit und der mit ihr einhergehende Mangel an belebenden Gemütsbewegungen. Konkret bedeutet dies, dass der Kampf gegen den Ennui, den die faule und faulende Jetset-Gesellschaft der Via Veneto auf letztlich tristen Partys, Pressekonferenzen und Empfängen führt, fortwährend verloren geht, ohne dass man es sich eingestehen würde, und dass die Vitalität, derer man sich in geradezu hysterischer Weise zu versichern sucht, keine ist bzw. dass sie speziell durch ihr fehlendes Gerichtesein bzw. ihr Sich-Ergehen-im-immer-Gleichen eine unübersehbare Tendenz zur Sterilität und zum Morbiden aufweist. Wir haben es, um es mit den Worten Aurel Kolnais aus dessen berühmtem Essay über den Ekel zu sagen, mit »einleml trotz der Note überbetonter ›Fülle‹ in seinen Dimensionen verarmtelnl Leben« zu tun, einem nur vermeintlichen »Mehrleben«, in dem »das Nichtleben, der Tod lwohntl.«⁴⁷

Spätestens gegen Ende des Films, auf der in einer strandnahen Villa in Fregene gefeierten Orgie, wird dies Marcello vollauf bewusst. Dabei entlädt sich sein offenbar längst habituell gewordener Überdruß in der sadistischen Demütigung einer naiven Provinzlerin, die sich nicht zu wehren weiß. Getrost dürfen wir hierin eine Verschiebung im Freud'schen Sinne erkennen, gilt Marcellos Abscheu doch vor allem der eigenen Person – und zwar, weil es ihm partout nicht gelingen will, auf die Stüße des High-Society-Daseins zu verzichten, obgleich er sie nur mehr als ekelregend empfindet. Dabei war er doch nach Rom gekommen, um ein ernstzunehmender Schriftsteller zu werden und damit den Einstieg in eine neue, gleichsam wesentlichere Existenz zu finden. Hieran werden wir im Laufe von *La dolce vita* wiederholt erinnert – ein letztes Mal am Ende der finalen Strandszene, die ich oben bereits kurz ansprach und auf die ich nun noch einmal kurz zurückkommen möchte. Fokussiert man ihren letzten Abschnitt, so sind die Parallelen

zum Schluss von *I vitelloni* unübersehbar: Erneut ist es früh am Morgen (in einem Film der durchgemachten Nächte, der den Tagesanbruch allein als ernüchterndes Danach kennt). Und erneut sieht sich ein der Faulheit verfallener, notorisch willensschwacher Mann einem unbeschwert wirkenden und bereits erwerbstätigen Kind gegenüber, von dem er sich verabschiedet. In dem Film von 1953 war es der Eisenbahnerjunge Guido, nun ist es Paola, ein etwa 13-jähriges Mädchen, in dem die Forschung wahlweise eine Verkörperung jugendlicher Reinheit, ein Bild der verlorenen Unschuld des Helden oder aber – in Lesarten, die den etlichen Dante-Anspielungen des Films nachgehen – eine Beatrice-Figur ausmacht.⁴⁸ Paola arbeitet als Kellnerin in einer Trattoria am Strand, wo sie Marcello einst kennenlernte, als er sich wieder einmal vergeblich abmühte, literarisch tätig zu werden.

Nun, in der Abschlusszene, deren räumliches Arrangement möglicherweise etwas zu offenkundig symbolgeladen ausgefallen ist, trennt beide ein ins Meer führender Bachlauf sowie der Lärm der Brandung. Deswegen versucht das Mädchen per Zeichensprache Kontakt zu Marcello aufzunehmen und seiner Erinnerung an sie unter anderem dadurch auf die Sprünge zu helfen, dass sie sein damaliges Schreibmaschinenschreiben imitiert. Vergebens: Der übermüdete Held versteht nicht, was sie will, scheint sie selbst noch nicht einmal wiederzuerkennen und wendet sich schließlich winkend von ihr – und damit nicht zuletzt von seinen schriftstellerischen Ambitionen – ab. Stattdessen schließt er sich den anderen Jetset-Leichen an – als ein Verdammter unter Verdammten sozusagen. Das öde Spiel von Fun und Fäulnis geht in eine nächste, indes keineswegs neue Runde, und begraben ist der Wunsch, den der Transvestit formulierte, mit dem Marcello zum Strand hinabging: nämlich, ein anderes Leben anzufangen und damit – in der Bildlichkeit von Lévinas – »wiedergeboren zu werden«.⁴⁹ Mit anderen Worten und vergleichendem Blick auf *I vitelloni*: Was Moraldo in der Provinz gerade noch gelingt – sich vom Alten zu lösen, um das Neue zu wagen –, erweist sich für Marcello in Rom als letztlich unmöglich. Entsprechend tritt an die Stelle eines Abschieds, der zugleich ein Aufbruch ist, etwas völlig anderes: ein Abschied vom Aufbruch. Die Zukunft hat damit aufgehört zu existieren, die endlose Beginnlosigkeit begonnen. *La dolce vita* ist zu einem Endspiel geworden, die Zeit für die Ablende folglich gekommen.

Anmerkungen

- 1 Eine entsprechende Lesart des Films findet sich bei David Laderman, *Driving Visions: Exploring the Road Movie*, Austin 2006, 248–252. Vgl. zudem Thomas Koebner, *Federico Fellini: Der Zauberspiegel seiner Filme*, München 2010, 30.
- 2 Vgl. hierzu Michaela Krützen, *Dramaturgie des Films: Wie Hollywood erzählt*, Frankfurt/Main 2004, 134ff.

- 3 Vgl. hierzu Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild: Kino 1*, Frankfurt/Main 1990, 193–216.
- 4 Darf die Psychologie als Vorreiterin der Prokrastinationsforschung angesehen werden, so widmet sich letzterer seit einigen Jahren auch verstärkt die Geistes- und Kulturwissenschaft. Vgl. etwa Anja Kauß, *Der diskrete Charme der Prokrastination: Aufschub als literarisches Motiv und narrative Strategie (insbesondere im Werk von Jean-Philippe Toussaint)*, München 2008.
- 5 Emmanuel Lévinas, *Vom Sein zum Seienden*, Freiburg 1997, 28.
- 6 Ebd., 33.
- 7 Leonhard Fuest, *Poetik des Nicht(s)tuns: Verweigerungsstrategien in der Literatur seit 1800*, München 2008, 175.
- 8 László F. Földényi, *Melancholie*, Berlin 2004, 335.
- 9 Wolfgang Sofsky, *Das Buch der Laster*, München 2009, 48.
- 10 Gert Mattenklott, *Blindgänger: Physiognomische Essays*, Frankfurt/Main 1986, 43.
- 11 Federico Fellini, *Zwischen physischer und metaphysischer Realität: Notizen III*, in: ders., *Aufsätze und Notizen*, Zürich 2002, 191–205, hier 203.
- 12 Zum Verständnis des Faulpelzes als »Provokateur ohne Lizenz« vgl. Mattenklott, *Blindgänger*, 46–47 und 58.
- 13 Lévinas, *Vom Sein zum Seienden*, 30.
- 14 Vgl. hierzu Tullio Kezich, *Federico Fellini: Eine Biographie*, Zürich 2002, 207–208 und Peter Bondanella, *The Cinema of Federico Fellini*, Princeton 1992, 89–90.
- 15 Sofsky, *Das Buch der Laster*, 49.
- 16 Vgl. hierzu vor allem Bondanella, *The Cinema of Federico Fellini*, 30–67. Hingewiesen sei zudem auf folgende Behauptung Fellinis, »Rossellini ist der Ahnherr, von dem wir alle abstammen ...« (Federico Fellini, *Wie ein Puppenspieler sich in seine Puppen verliebt: Notizen II*, in: ders., *Aufsätze und Notizen*, 125–147, hier 127).
- 17 Vgl. auch das Treatment des Films, in dem es heißt, »Und der schöne Fausto nimmt den Dienst mit derselben Begeisterung auf, mit der die kleinen Jungen am Ende der Ferien wieder zur Schule gehen.« (Federico Fellini, *Treatment (1952)*, in: ders., *I vitelloni (Die Müßiggänger)*, Zürich 1977, 7–26, hier 14).
- 18 Vgl. in diesem Zusammenhang auch Massimo Perinelli, *Fluchtlinien des Neorealismus: Der organlose Körper der italienischen Nachkriegszeit, 1943–1949*, Bielefeld 2009, 148–156 sowie Robert C. Gordon, *Bicycle Thieves*, London 2008, 100.
- 19 Vgl. hierzu Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild: Kino 2*, Frankfurt/Main 1991, 39, zudem aber auch Michelangelo Antonioni, *The Architecture of Vision: Writings and Interviews on Cinema*, Chicago 2007, 22, 159 und 242.
- 20 Mit Blick auf das Fellini'sche Œuvre muss man hier auf die Vorläufigkeit dieser Abkehr verweisen, denn bereits mit seiner unmittelbar auf *I vitelloni* folgenden, aus *La strada*, *Il bidone* (1955) und *Le notti di Cabiria* (1957) bestehenden so genannten Trilogie der Gnade mit ihrer inhaltlichen Fokussierung auf verschiedene Lebensformen am sozialen Rand bewegt sich der Regisseur auf ganz und gar klassischem neorealistischen Terrain.
- 21 Deleuze, *Das Zeit-Bild*, 39.
- 22 Siegfried Kracauer, *Theorie des Films: Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt/Main 1985, 337.

- 23 Vgl. hierzu vor allem Jörn Glasenapp, *Die Schonung der Realität: Anmerkungen zu Bazins Neorealismus*, in: Claudia Öhlschläger, Lucia Perrone Capano und Vittoria Borsò (Hg.), *Realismus nach den europäischen Avantgarden: Ästhetik: Poetologie und Kognition in Film und Literatur der Nachkriegszeit*, Bielefeld 2012, 163–187.
- 24 André Bazin, »Le notti di Cabiria« oder die Reise ans Ende des Neorealismus (1957), in: ders., *Was ist Film?*, Berlin 2004, 380–389, hier 387–388. Wie so häufig, wenn es um neorealistische Filme geht, argumentiert Deleuze ganz im Fahrwasser Bazins und hält fest, dass »Fellinis *Vitelloni* [...] deutlich [machen], wie unbedeutend in der neuen Form der *balade* die Ereignisse werden, wie ungewiß ihre Verkettung und wie zufällig ihre Verbindung mit denjenigen, denen sie widerfahren.« (Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, 284).
- 25 Koebner, *Federico Fellini*, 27.
- 26 André Bazin, *Die tiefe Originalität von »I vitelloni«* (1957), in: ders., *Filmkritiken als Filmgeschichte*, München 1981, 101–102, hier 102.
- 27 Federico Fellini, *Fellini über »I vitelloni«*, in: ders., *I vitelloni*, 187–194, hier 189.
- 28 Vgl. Mattenkloft, *Blindgänger*, 54.
- 29 Vgl. hierzu Josef Hahn, *Nachwort*, in: Iwan A. Gontscharow, *Oblomow*, München 1994, 655–668, hier 665–666, darüber hinaus aber auch Joachim Schultz und Gerhard Köpf, *Nachwort*, in: dies. (Hg.), *Lob der Faulheit: Geschichten und Gedichte*, Frankfurt/Main 2004, 200–214, hier 203 sowie Fuest, *Poetik des Nicht(s)tuns*, 191.
- 30 Murray Smith, *Trainspotting*, London 2002, 43.
- 31 Vgl. hierzu auch John C. Stubbs, *Federico Fellini as Auteur: Seven Aspects of His Films*, Carbondale 2006, 102–103 sowie Edward Murray, *Fellini: the Artist*, New York 1976, 58.
- 32 Vgl. beispielsweise Lorenz Engell, *Sinn und Industrie: Einführung in die Filmgeschichte*, Frankfurt/Main 1992, 182.
- 33 Hingewiesen sei darauf, dass *I vitelloni* auch insofern Filmgeschichte schrieb, als er zahlreichen, zum Teil bedeutenden Filmen – zu nennen wären etwa *I basilischi* (Lina Wertmüller, 1963), *Mean Streets* (Martin Scorsese, 1973), *American Graffiti* (George Lucas, 1973) oder *Diner* (Barry Levinson, 1982) – als Vorbild diente. Vgl. hierzu vor allem Peter Bondanella, »*La dolce vita*« und die Folgen, *Fellini und das Weltkino*, in: Thomas Koebner und Irmbert Schenk (Hg.), *Das goldene Zeitalter des italienischen Films: Die 1960er Jahre*, München 2008, 156–177, hier 163–164, aber auch Kezich, *Federico Fellini: Eine Biographie*, 216.
- 34 Mochte Fellini den Fortsetzungscharakter seines *opus magnum* auch bald schon bestreiten und behaupten, dass zwischen Moraldo und Marcello »eigentlich keinerlei Zusammenhang [besteht]« (Federico Fellini, *Das bittere Leben - vom Geld* [1961], in: ders., *Aufsätze und Notizen*, 113–117, hier 114), so lässt schon allein die Ähnlichkeit der Vornamen, vor allem aber der beiden Helden gemeinsame Nachname Rubini Zweifel an der Stichhaltigkeit dieser These aufkommen – einer These, mit der sich der Regisseur im Übrigen in Widerspruch zu sich selbst setzte. Schließlich hatte er noch während der Dreharbeiten von *La dolce vita* diesen ausdrücklich als Fortführung von *I vitelloni* ausgewiesen, die dem Zuschauer Einblicke in das berufliche und private Leben des mittlerweile in Rom lebenden Helden gewähren würde. Vgl. das entsprechende Interview in der Dokumentation *Fellini erzählt: Ein wiederentdecktes*

- Selbstporträt*, die sich als Bonusmaterial auf der Arthaus-Edition von Fellinis *Casanova* (1976) befindet.
- 35 Bei Hessel heißt es, »Hier geht man nicht wo, sondern wohin.« (Franz Hessel, *Spazieren in Berlin*, Berlin 2011, 21).
- 36 Vgl. hierzu Hank Kaufman und Gene Lerner, *Hollywood sul Tevere*, Milano 1982.
- 37 Zitiert nach Bondanella, »*La dolce vita*« und die Folgen, 160.
- 38 Zur erotischen Narration vgl. Noël Carroll, *The Philosophy of Motion Pictures*, Malden 2008, 133–144.
- 39 Pauline Kael, *The Sick-Soul-of-Europe Parties: »La Notte, La Dolce Vita, Marienbad«*, in: *The Massachusetts Review*, 4(1963)2, 378–391, hier 389. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Dwight MacDonal, »*La dolce vita*« (1961), in: ders., *Dwight MacDonal on Movies*, Englewood Cliffs 1969, 348–349, hier 349.
- 40 Koebner, *Federico Fellini*, 155. Vgl. zudem Frank Burke, *Fellini's Films: From Postwar to Postmodern*, New York 1996, 111 sowie Stubbs, *Federico Fellini as Auteur*, 4.
- 41 Vgl. hierzu vor allem Bondanella, *The Cinema of Federico Fellini*, 143–144.
- 42 Zum italienischen Wirtschaftswunder vgl. insbesondere Paul Ginsborg, *A History of Contemporary Italy: Society and Politics 1943–1988*, New York 2003, 210–253, aber auch Hans Woller, *Geschichte Italiens im 20. Jahrhundert*, München 2010, 250–269, Christian Jansen, *Italien seit 1945*, Göttingen 2007, 65–73 und Friederike Hausmann, *Kleine Geschichte Italiens von 1943 bis heute*, Berlin 1999, 51–61.
- 43 Zur Deutung von *La dolce vita* als Auseinandersetzung mit dem italienischen Wirtschaftswunder vgl. Angelo Restivo, *The Cinema of Economic Miracles: Visuality and Modernization in the Italian Art Film*, Durham 2002, 39–42, P. Adams Sitney, *Vital Crises in Italian Cinema: Iconography, Stylistics, Politics*, Austin 1995, 110, 121 und 154, sowie Bondanella, *The Cinema of Federico Fellini*, 132.
- 44 Bondanella, »*La dolce vita*« und die Folgen, 161.
- 45 Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, Hamburg 2000, 201.
- 46 Ebd., 149–150.
- 47 Aurel Kolnai, *Der Ekel* (1929), in: ders., *Ekel - Hochmut - Haß: Zur Phänomenologie feindlicher Gefühle*, Frankfurt/Main 2007, 7–65, hier 50.
- 48 Vgl. hierzu unter anderem Koebner, *Federico Fellini*, 56; ders., *Federico Fellini. Vom Schilderer des Sittenverfalls zum Propheten der neuen Jugend*, in: Koebner, Schenk (Hg.), *Das goldene Zeitalter des italienischen Films*, 131–155, hier 137; Bondanella, *The Cinema of Federico Fellini*, 147; ders., »*La dolce vita*« und die Folgen, 161; Jacqueline Reich, *Beyond the Latin Lover: Marcello Mastroianni, Masculinity, and Italian Cinema*, Bloomington 2004, 39; Stubbs, *Federico Fellini as Auteur*, 117 und Sam B. Girgus, *Levinas and the Cinema of Redemption: Time, Ethics, and the Feminine*, New York 2010, 164–165, ferner aber auch Federico Fellini, *Fellini über »Das süße Leben«*, in: ders., *Das süße Leben (La dolce vita)*, Zürich 1974, 189–207, hier 206. – Speziell zu *La dolce vita* und dessen Bezugnahmen auf Dante vgl. Sitney, *Vital Crises in Italian Cinema*, 112–121, John P. Welle, *Fellini's Use of Dante in »La dolce vita«*, in: *Studies in Medievalism*, 2(1983)3, 53–66 sowie Barbara K. Lewalski, *Federico Fellini's »Purgatorio«* (1964), in: Bondanella, *Federico Fellini*, 113–120, hier 113–115.
- 49 Lévinas, *Vom Sein zum Seienden*, 33.