

## Der (west-)deutsche Film der 1950er Jahre aus italienischer Perspektive

### Einblendung

«Die Stimme Deutschlands nach der Katastrophe ist eine kinematographische Stimme.»<sup>1</sup> So begrüßt ein italienischer Kritiker *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS*, als der Film im September 1947 bei der Biennale aufgeführt wird, die ein Jahr vorher zum ersten Mal nach Kriegsende wieder stattfindet.<sup>2</sup> «Während in Deutschland die Literatur schweigt und das Theater erst jetzt, drei Jahre nach Ende des Krieges, aus seiner Stumpfheit erwacht mit manch einer kümmerlichen expressionistischen Umarbeitung», merkt Fernaldo Di Giammatteo an, «zeigt der Film schon eine unvermutete Energie»; und Francesco Pasinetti, der zu den Dekanen der italienischen Kritik zählt, schreibt über Wolfgang Staudte: «Er könnte der neue Mann sein, die Entdeckung des deutschen Films von heute».<sup>3</sup> Man preist die Aufrichtigkeit, den Mut, womit auf die jüngste Vergangenheit zurückgeblickt wird, und der Film «hat

- 1 Fernaldo Di Giammatteo, *Il cinema tedesco e austriaco dopo la sconfitta*. In: *Cinema* 2, 10. November 1948. Der vorliegende Essay stellt einen ersten Versuch dar, der Rezeption des (west-)deutschen Kinos in Italien in den 1950er Jahren nachzuspüren. Dabei werden im Besonderen die Filme in Betracht gezogen, die in jener Zeit bei der Biennale aufgeführt werden, und die kritische Debatte, die um sie entsteht, wie auch der wirtschaftliche Erfolg, den das westdeutsche Kino auf dem italienischen Markt erzielt. Dagegen musste darauf verzichtet werden, auf die deutsch-italienische Koproduktions-Tätigkeit näher einzugehen; ebenso konnte der kritische Diskurs um die (west-)deutschen Stars, Gustav Gründgens, Hildegard Knef, Maria Schell, Nadja Tiller, die in den 1950er Jahren in Italien eine gewisse Popularität erringen, nicht berücksichtigt werden. Die Recherche greift in erster Linie auf die italienische Fachpresse zurück. Es wurden systematisch die filmwirtschaftlichen Blätter *Cinemundus*, *Cinecorriere*, *Cinespettacolo*, *La Rassegna dello Spettacolo*, *Il Giornale dello Spettacolo* und *Borsa Film* ausgewertet, sowie die Zeitschriften *Bianco e Nero*, *Cinema*, *Cinema Nuovo*, *Filmcritica* und *Rivista del Cinematografo*. Ferner wurden die westdeutschen Periodika *Deutscher Film*, *Filmblätter*, *Die Filmwoche* und *Der neue Film* herangezogen, wie auch die filmstatischen Jahrbücher der SPIO. Auf eine Auswertung archivarischer Quellen wurde im Rahmen dieser Arbeit verzichtet. Für ihre Unterstützung bei der Recherche danke ich Mario Militello (Centro Sperimentale di Cinematografia), Daniela Montemagno, Claudia Tabacchini (Società Italiana degli Autori ed Editori), Gabriele Spila (Associazione Italiana dello Spettacolo), Cordula Döhrer (Deutsche Kinemathek), Johannes Roschlau (CineGraph) und Elisabeth Streit (Österreichisches Filmmuseum). Ein besonderer Dank geht an Irmbert Schenk für die Einladung, an diesem *Augenblick*-Heft mitzumachen, wie auch für das freundschaftliche Lektorat und die Übersetzung der italienischen Zitate ins Deutsche.
- 2 Einen Überblick über die Geschichte des venezianischen Festivals bietet Adriano Aprà, Giuseppe Ghigi, Patrizia Pistagnesi (Hrsg.): *Cinquant'anni di cinema a Venezia*. Venezia: La Biennale di Venezia 1982.
- 3 f.p.: *Gli assassini sono tra noi*. In: *Bianco e Nero* 7, September 1948.

den Verdienst, eine ehrliche Gewissens-Prüfung eines Deutschen unter vielen darzustellen, angesichts des ungeheuren Zusammenbruchs, zu dem er selbst beigetragen hat».<sup>4</sup> Hier findet die italienische Kritik seine Qualität, und die Fähigkeit bzw. die vermeintliche Scheu, mit der eigenen Geschichte kritisch umzugehen, wird in den darauffolgenden Jahren zu einem zentralen Punkt im kritischen Diskurs um den deutschen Nachkriegsfilm, woran die italienische Kritik letztlich dessen Wert misst.

## Der (west-)deutsche Film und die italienische Kritik

Zu Beginn der 1950er Jahre zeigt sich der Standpunkt der italienischen Kritik gegenüber dem deutschen Kino wesentlich verändert. Man missbilligt den Weg, den es einschlägt, und die italienische Kritik wirft ihm vor, das ursprüngliche Versprechen nicht gehalten, die moralische Neugeburt, die man in *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* zu erblicken glaubte, verleugnet zu haben. «Die erweckte Hoffnung», merkt in *Cinema Nuovo* Giorgio Signorini an, «war nur kurzlebig»,<sup>5</sup> und *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* erscheint der italienischen Kritik im Nachhinein als ein Beispiel für das, was der deutsche Nachkriegsfilm hätte werden können; doch Staudtes Werk, so klagt Giorgio Signorini, ist «eine Hypothese» geblieben: Der Film weist auf einen Weg, den das deutsche Kino dann nicht gegangen war.

1948 bis 1954 werden insgesamt 14 deutsche Produktionen bei der Biennale gezeigt. Ein Jahr nach *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* laufen in Venedig *EHE IM SCHATTEN* (Kurt Maetzig), *FINALE* (Ulrich Erfurt) und *MORITURI* (Eugen York). In den folgenden Jahren sind es *MÄDCHEN HINTER GITTERN* (Alfred Braun), *BERLINER BALLADE* (Robert A. Stemmlé); *FRAUENARZT DR. PRAETORIUS* (Curt Goetz), *EPILOG* (Helmut Käutner); *LOCKENDE GEFAHR* (Eugen York), *DAS DOPPELTE LOTTCHEN* (Josef von Baky), *DER VERLORENE* (Peter Lorre); *SÜNDIGE GRENZE* (Robert A. Stemmlé); *DIE GROSSE VERSUCHUNG* (Rolf Hansen), *VERGISS DIE LIEBE NICHT* (Paul Verhoeven); *KÖNIGLICHE HOHEIT* (Harald Braun).<sup>6</sup> Kann *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* das gesamte Deutschland vertreten, war er als ein deutscher Film aufgenommen worden, «schlechthin, ohne Angabe, ob westlich oder östlich»,<sup>7</sup> spiegelt die deutsche Selektion am Lido im Jahr darauf die immer tiefere Aufspaltung des Landes zwischen West und Ost wider: *FINALE* ist eine Produktion der Hamburger Real-Film, *MORITURI* wird von Arthur Brauners CCC hergestellt, die in West-Berlin ansässig ist, und *EHE IM SCHATTEN* vertritt die ostdeutsche DEFA. Danach sind es ausschließlich westdeutsche Produktionen, die in Venedig gezeigt

4 Di Giammatteo, 1948.

5 Giorgio Signorini: *Inchiesta del cinema tedesco*. In: *Cinema Nuovo* 86, 10. Juli 1956.

6 Die Filme werden nach dem Jahr aufgelistet, in dem sie am Lido liefen, ein Strichpunkt trennt die einzelnen Jahre. Die Liste basiert auf Aprà, Ghigi, Pistagnesi 1982. Sie umfasst nur die Titel, die am Wettbewerb teilnehmen.

7 Signorini, 1956.

werden. Im Jahr 1949 war die Teilung Deutschlands ein festes Faktum geworden, und der Kalte Krieg wirkt sich auch auf das Biennale-Programm aus. Ein Jahr vorher hatte die Sowjetunion erstmals das Festival boykottiert, und die UdSSR und sämtliche Ostblock-Länder werden sich bis 1953 vom Lido fernhalten. Kein ost-deutscher Film wird nach 1948 bei der Biennale laufen.

Mit wenigen Ausnahmen, *Berliner Ballade*, *Der Verlorene*, G.W. Pabsts *Der Prozess*,<sup>8</sup> findet die italienische Kritik in den Titeln, die Anfang der 1950er Jahre am Lido gezeigt werden, ein unüberschaubares Zeichen für die Dekadenz des westdeutschen Films. Dabei handelt es sich um eine allseitige Stellung, die unterschiedliche Blätter und Kritiker gleichermaßen kennzeichnet. In Bezug auf MÄDCHEN HINTER GITTERN bekrittelt Guido Aristarco, eine zentrale Figur im Panorama der italienischen Filmkritik der Nachkriegszeit und ein Marxist, die grundsätzliche Falschheit, die das westdeutsche Kino färbe: «Der gegenwärtige deutsche Film weist immer einen gewissen Mangel an Objektivität und eine Unredlichkeit auf, die sich mit der Rhetorik identifiziert».<sup>9</sup> FRAUENARZT DR. PRAETORIUS wird von Giulio Cesare Castello als «unschicklich» abgetan, und EPILOG entfacht «eine gewisse Enttäuschung».<sup>10</sup> Im katholischen Blatt *Rivista del Cinematografo* wird *Lockende Gefahr* als «ein Streifen von geringer Bedeutung» bewertet.<sup>11</sup> «Geradezu erschreckend ist der Verfall des deutschen Films, der nach dem Krieg [...] Anlass zu einer gewissen Hoffnung auf eine Neugeburt gegeben hatte», stellt Nino Ghelli fest, als am Lido DIE GROSSE VERSUCHUNG und VERGISS DIE LIEBE NICHT aufgeführt werden: Ersterer ist «ein ganz und gar nichtiges Werk», auch VERGISS DIE LIEBE NICHT ist «entschieden mittelmäßig. [...] voller Banalität und Gemeinplätze, auf geistlose und mechanische Situationen aufgebaut»;<sup>12</sup> und die italienische Kritik hält der westdeutschen Nachkriegsproduktion neben ihrer Schablonenhaftigkeit eine

8 In *Bianco e Nero* wird DER PROZESS, der 1948 bei der Biennale läuft (aber eine österreichische Produktion ist, wie auch GEHEIMNISVOLLE TIEFE, der ein Jahr später am Lido gezeigt wird), zu den besten Werken des deutschen Altmeisters gezählt (l.d.: *Il processo*. In: *Bianco e Nero* 1, Januar 1949). DER VERLORENE wird als «eine konkrete, genaue, unerbittliche Anklage des Nazismus» gepriesen (Paolo Jacchia: *Dramma e lezione dei vinti*. In: *Bianco e Nero* 10, Oktober 1951); und der Film erscheint «unkonventionell und antikonformistisch» (Ugo Casiraghi: *Il Barbablù di Jacque nostro adomesticato*. In: *l'Unità*, 9. September 1951). BERLINER BALLADE ist für *Cinema* «unbestreitbar der beste deutsche Film» seit Kriegsende (Federico Federici: «*Berliner Ballade*». *Allegria che sa di tragedia*. In: *Cinema* 14, 15. Mai 1949); und Stemmles Werk erhält bei der Biennale den ersten Preis *ex aequo* mit Anatole Litvaks THE SNAKE PIT und THE QUIET ONE (Sidney Meyers); er ist der einzige deutsche Film, der in den 1950er Jahren in Venedig als bestes Werk ausgezeichnet wird. Drei Jahre später wird SÜNDIGE GRENZE aber enttäuschen und BERLINER BALLADE erscheint der italienischen Kritik im Nachhinein als «überschätzt». «Nach der momentanen Begeisterung», vermerkt Nino Ghelli, «kann nun der Wert der Persönlichkeit R.A. Stemmles [...] in die gerechten Grenzen eines bescheidenen Handwerks zurückgeführt werden» (Nino Ghelli: *Cinematografie minori*. In: *Bianco e Nero* 9-10, September/Okttober 1952).

9 Guido Aristarco: *Vale soltanto l'«escluso»*. In: *Cinema* 21, 30. August 1949.

10 Giulio Cesare Castello: *L'XI Mostra di Venezia*. In: *Bianco e Nero* 11, November 1950.

11 Floris Ammannati: *Venezia 51*. In: *Rivista del Cinematografo* 9-10, September/Oktober 1951.

12 Nino Ghelli: *Venezia 53*. In: *Bianco e Nero* 10, Oktober 1953.

stilistische Erstarrung vor: Sie erscheine im Allgemeinen «geprägt durch jene äußerliche und anonyme Sauberkeit, jene scheinhaft blendende Fotografie», die «für das deutsche Kino der Vorkriegszeit charakteristisch» war.<sup>13</sup>

Dem auffälligen Verfall des westdeutschen Nachkriegsfilms, der Oberflächlichkeit, die man in ihm zu erblicken glaubt, seiner Kompromissbereitschaft, wird von einem Teil der italienischen Kritik, mit marxistischer Orientierung, die gleichzeitige DEFA-Produktion entgegengesetzt. Bejahend äußert sich Glauco Viazzi über Kurt Maetzig's Werke *GRUBE MORGENROT*, *DIE BUNT-KARIERTEN*, *AFFAIRE BLUM*, die «sich auf einem guten Weg befinden», im Gegensatz zum westdeutschen Film, der als «ideologisch pro Nazi und stilistisch rückschrittlich» empfunden wird.<sup>14</sup> «Im Unterschied zu den Kollegen der «westlichen» Zone haben die Regisseure der DEFA begonnen, ihre jüngste Geschichte mit Geduld zu studieren», und es wird Slatan Dudows *UNSER TÄGLICHES BROT* gehuldigt, der «tief in die Psyche der handelnden Figuren eindringt, die mit beachtenswerter Sorgfalt und mit Maß studiert werden», wie auch *DER RAT DER GÖTTER*, «ein Historienfilm, der die Hintergründe des Hitlerismus und des Krieges aufspürt».<sup>15</sup> In Wolfgang Staudtes *Rotation* findet Guido Aristarco die klare Stellungnahme, «die Anklage der «Mörder, die unter uns sind», die Prüfung des Gewissens und auch einen Versuch, den verschiedenen Phänomenen auf den Grund zu gehen», die man im westdeutschen Film vermisst,<sup>16</sup> und *Cinema Nuovo*, das in den 1950er Jahren dem ostdeutschen Film eine besondere Aufmerksamkeit schenkt, stellt der westdeutschen Dekadenz die progressive DEFA-Produktion entgegen.

Für die italienische Kritik wird KÖNIGLICHE HOHEIT zum Emblem für den unwiderruflichen Niedergang des westdeutschen Films. «Auf den Verfall des deutschen Films ist es kaum nötig, kritisch einzugehen, so offensichtlich ist die Tatsache schon geworden», heißt es in *Bianco e Nero*, als der Film am Lido läuft, und man bekrittelt den eskapistischen Charakter, der die westdeutsche Produktion allgemein prägt, die sich mit der Gegenwart kaum auseinandersetzt: «Man muss sich tatsächlich fragen, ob die Ereignisse, die die Welt erschüttert haben, für die deutschen Cineasten nicht folgenlos geschehen sind, da sie daraus keinerlei kreative Anregung gewonnen haben».<sup>17</sup> Die Anklage betrifft auch ihren Stil, und man weist auf die Kontinuität mit der Vorkriegszeit hin. So findet Mario Gromo das westdeutsche Kino «seltsam unzeitgemäß», und er vermerkt: «Ein ganzes Gesellschaftssystem ist gefallen, eine ungeheure Niederlage ist über ein großes Land niedergegangen, Ängste, Verluste und Leid [...] und das dürftige deutsche Kino bietet uns Filme mit dem Geschmack von 1935 oder 1938».<sup>18</sup> Dabei wird die inhaltliche und ästhe-

13 Ebenda.

14 Glauco Viazzi: *Le vie del realismo al IV festival cecoslovacco*. In: *Cinema* 22, 15. September 1949.

15 Glauco Viazzi: *I film cinesi, nuovo capitolo della storia del cinema*. In: *Cinema* 44, 15. August 1950.

16 Guido Aristarco: *Sfilano in rotativa le piaghe del Terzo Reich*. In: *Cinema Nuovo* 39, 15. Juli 1954.

17 Nino Ghelli: *I film in concorso*. In: *Bianco e Nero* 8, August 1954.

18 Mario Gromo: *Un film tedesco e uno polacco*. In: *La Stampa*, 27. August 1953.

tische Involution mit der politischen Entwicklung in der BRD in Zusammenhang gebracht, und *Cinema Nuovo* schreibt die Verantwortung für die kinematographische Dekadenz der neuen Ordnung zu, die im Westen herrscht. «Die politische und gesellschaftliche Struktur, die im Westen eben restauriert wurde», argumentiert Giorgio Signorini, «ließ es nicht mehr zu, auf dem Weg einer schmerzlichen doch nötigen Bewusst-Werdung der Vergangenheit fortzufahren.»,<sup>19</sup> und ein Teil der italienischen Kritik meint im westdeutschen Film, der nicht «wagt, die ‹Mörder, die unter ihnen sind› zu denunzieren», «die Keime einer neuen ‹dämonischen Leinwand› zu entdecken.»<sup>20</sup>

### Die frühen 1950er Jahre: Eine spärliche Präsenz

Ein Jahrzehnt lang, bis Mitte der 1950er Jahre, erweist sich der (west-)deutsche Film kaum präsent auf dem italienischen Markt. Vor 1950 vermögen lediglich einige wenige Titel nach Italien exportiert zu werden. Darunter befindet sich *Berliner Ballade*, der in Italien einen gewissen Erfolg erzielt,<sup>21</sup> jedoch ein Einzelfall bleibt. Während kaum ein neuer Film es über die Alpen schafft, wird noch eine Menge an alten deutschen Titeln ausgewertet. Von 4.558 Filmen, die 1949 in Italien gezeigt werden, sind 354 deutsche Produkte.<sup>22</sup> Dabei handelt es sich zum Großteil um Titel aus den späten 1930er Jahren und der ersten Kriegszeit, als das deutsche Kino im Rahmen der damaligen Kooperations-Politik zwischen Rom und Berlin eine Vorzugs-Position auf dem italienischen Markt genoss und man viel nach Italien exportierte;<sup>23</sup> und der übergroße Anteil, den alte Titel am gesamten Angebot ausmachen, spiegelt sich in den geringen Einnahmen, die das deutsche Kino erzielt. Insgesamt erbringen die deutschen Filme, die im Jahr 1949 gezeigt werden, kaum 103,6 Millionen Lire. Das macht einen Anteil am italienischen Box Office von 0,2 Prozent. Im gleichen Jahr kassieren 277 französische, 208 englische, 801 italienische und 2.040 amerikanische Filme respektive 727, 2.285, 8.689 und 39.443 Millionen Lire.<sup>24</sup>

Ab 1950 wächst allmählich die Anzahl an deutschen Filmen, die nach Italien importiert werden. Dabei handelt es sich ausschließlich um westdeutsche Produk-

19 Signorini, 1956.

20 Aristarco, 1954.

21 In Rom läuft *Berliner Ballade* vom 16. bis 22. Juni 1950 in den Erstaufführungs-Kinos «Capitol» und «Corso», und der Film kassiert 2,7 Millionen Lire. Die Angabe wird einem Verzeichnis in der *Rassegna dello Spettacolo* 8, August 1950 entnommen, das die gesamten Filme umfasst, die in der Saison 1949–1950 in Rom anlaufen. Das Verzeichnis trägt den Titel *Rassegna informativa delle prime visioni di Roma a tutto giugno 1950*.

22 Die Angaben basieren auf *Lo spettacolo in Italia*. Rom: SIAE 1950.

23 Zum deutschen Film in Italien in den späten 1930er Jahren siehe Francesco Bono: *Nel segno del Monopolo. Il mercato, i film, il pubblico*. In: *Storia del cinema italiano*, Band 6: 1940/1944, Venezia: Marsilio 2011, S. 409–418. Der Band wurde von Ernesto G. Laura in Zusammenarbeit mit Alfredo Baldi herausgegeben.

24 Siehe Anmerkung 21.

tionen. Im Jahr 1950 sind es 16, 1951 werden es 15, und die Zahl steigt auf 20 ein Jahr danach.<sup>25</sup> Auch die statistischen Angaben im Jahrbuch der Società Italiana degli Autori ed Editori (SIAE) belegen eine stärkere Präsenz des deutschen Kinos in Italien ab 1950. Laut der SIAE werden 1950 in Italien 10 neue deutsche Filme gezeigt. 1951 werden es 12, und in den nächsten Jahren wächst die Zahl ständig, 1954 sind es 43.<sup>26</sup> Dabei werden sowohl die Filme gezählt, die im jeweiligen Jahr erstaufgeführt werden, wie auch die, die im Jahr vorher anlaufen und weiter ausgewertet werden. Der sprunghafte Anstieg lässt sich auf die filmwirtschaftlichen Vereinbarungen zurückführen, die ab 1949 zwischen Italien und der BRD getroffen werden, um den gegenseitigen Im- und Export zu fördern. Ein erstes Abkommen wird im Sommer 1949 abgeschlossen. Es wird eine anfängliche Ausfuhr von 4 bis 5 deutschen Titeln nach Italien genehmigt, wogegen die italienischen Filme, die in die BRD importiert werden dürfen, auf 20 festgelegt werden.<sup>27</sup> Später wird die Zahl auf 30 pro Jahr erhöht, und es wird für beide Länder die gleiche Zahl festgesetzt, wobei es kein Limit für die Titel gibt, die in Originalversion importiert werden.<sup>28</sup>

Im Jahrbuch der SIAE wird lediglich die Gesamtzahl der Filme jedes Landes angegeben, die in Italien aufgeführt werden, es werden nicht die einzelnen Titel genannt. Eine primäre Quelle, durch die ein erster Einblick in das deutsche Angebot auf dem italienischen Markt in den 1950er Jahren gewonnen werden kann, stellt das Verzeichnis der Filme dar, die jährlich zur öffentlichen Aufführung freigegeben wurden. Das Verzeichnis kann bei der SIAE eingesehen werden. Darin werden für 1951 10 westdeutsche Filme angegeben: *DAS DOPPELTE LOTTCHEN* (Josef von Baky), *FÖHN* (Rolf Hansen), *GABRIELA* (Geza von Cziffra), *HERRLICHE ZEITEN* (Erik Ode), *KÄTCHEN FÜR ALLES* (Atos Rathony), *MARTINA* (Arthur M. Rabenalt), sowie vier Titel, die nicht identifiziert werden konnten.<sup>29</sup> Im Jahr darauf erhalten 11 westdeutsche Filme das *nulla osta di circolazione*. Die Filme gehören einer breiten Palette unterschiedlicher Gattungen an, und die Liste kann in ihrer Varietät als repräsentativ für die westdeutsche Produktion in den frühen 1950er Jahren gelten. Neben Rolf Hansens Hit *DR. HOLL* umfasst die Liste dramatische Sujets, *DER BAGNOSTRÄFLING* (Gustav Fröhlich), *ES KOMMT EIN TAG* (Rudolf Jugert), *DIE REISE NACH MARRAKESCH* (Richard Eichberg), *TORREANI* (Gustav Fröhlich), die Komödien *DIE VERJÜNGUNGSKUR* (Harald Röbbeling) und *DIE VERSCHLEIERTE MAJA* (Geza von Cziffra), wie auch einen Spionage- (*SKANDAL IN DER BOTSCHAFT*, R: Erik Ode) und einen Musikfilm (*DIE DRITTE VON RECHTS*, R: Geza von Cziffra), wäh-

25 *Situazione e prospettive dell'industria cinematografica italiana*. In: *La rassegna dello spettacolo* 4, Juli/September 1957.

26 Die Daten werden aus *Lo spettacolo in Italia* entnommen. Rom: SIAE 1951, 1952, 1953, 1954, 1955.

27 So informiert *Cinemundus* 1, Januar 1951; der Bericht trägt den Titel *L'Italia e la co-produzione europea*.

28 *Protocollo italo-tedesco*. In: *Cinespettacolo* 6, Juni/July 1952.

29 Es sind *Accadde in Bavaria*, *Massaia Maso del sole*, *Prova dell'amore* und *Scrigno del tesoro*.

rend der Heimatfilm durch GEIGENMACHER VON MITTENWALD (Peter Ostermayer) und WILDWEST IN OBERBAYERN (Ferdinand Dörfler) vertreten wird.

Von den deutschen Filmen, die in den ersten 1950er Jahren nach Italien importiert werden, erzielt nur eine Handvoll einen wirtschaftlichen Erfolg. Ein großer Teil zirkuliert kaum, und die Auswertung bleibt in vielen Fällen auf das italienische Südtirol begrenzt, wo sie in Originalfassung ausgewertet werden und ihr Publikum hauptsächlich die deutschsprachige Gemeinde ist. Darauf weist auch die Tatsache hin, dass sich oft kein italienischer Titel nachweisen lässt. Das ist der Fall bei gut einer Hälfte der deutschen Filme, die im Jahr 1953 das *nulla osta di circolazione* erhalten; wobei es sich zum Großteil um Produktionen handelt, die dem Heimatfilm-Genre angehören.<sup>30</sup> Auch die 20 Titel, die 1952 nach Italien importiert werden, werden ausschließlich auf dem Südtiroler Markt ausgewertet,<sup>31</sup> und sieht man von jenen ab, die in Originalfassung gezeigt werden, so umfasst der deutsche Export nach Italien in den Jahren 1953 und 1954 lediglich 4 bzw. 5 Filme.<sup>32</sup>

Unter den Filmen, die in der Saison 1950–1951 in den *città capozona* erstaufgeführt werden,<sup>33</sup> lässt sich nur ein deutscher Film verzeichnen, MARTINA; der Film kassiert 5,8 Millionen Lire.<sup>34</sup> Im gleichen Jahr erreicht der italienische Film NAPOLI MILIONARIA (Eduardo De Filippo) 104,3 Millionen Lire, und die Hollywood-Produktionen THE THREE MUSKETEERS (George Sidney), THAT FORSYTE WOMAN (Compton Bennett), CINDERELLA (Walt Disney) und GONE WITH THE WIND (Victor Fleming) erzielen 112,8 bis 128,2 Millionen Lire. In der Saison 1951–1952 laufen insgesamt 8 deutsche Titel in den *città capozona* an: DAS DOPPELTE LOTTCHEN, DR. HOLL, FÖHN, HERRLICHE ZEITEN, der Krimi 12 UHR 15 ZIMMER 9 (Arthur M. Rabenalt) und die deutsch-österreichische Koproduktion VAGABUNDEN (Rolf Hansen), sowie ein Film, SINFONIA ETERNA, der nicht zu identifizieren war.<sup>35</sup> Den größten Publikums-Erfolg stellt FÖHN dar; er kassiert um die 10 Millionen Lire. Es folgen die historische Dokumentation HERRLICHE ZEITEN und DAS DOPPELTE LOTTCHEN, die respektive 2,8 und 1,9 Millionen Lire erreichen, während DR. HOLL, 12 UHR 15 ZIMMER 9 und VAGABUNDEN unter einer Million Lire bleiben. Doch das beste Ergebnis wird von einem Klassiker des Weimarer Kinos erzielt, DER BLAUE

30 Die einzige Ausnahme ist Harald Reinls BERGKRISTALL, für den der italienische Verleihtitel *Caino* nachweisbar ist.

31 *Intercambio ed esportazione di film*. In: *Cinespettacolo* 22–23, 10. Juli 1954.

32 Ebenda.

33 Der Ausdruck *città capozona* bezeichnet die für den Verleih wichtigsten Städte. Es sind in den 1950er Jahren Ancona, Bari, Bologna, Cagliari, Catania, Florenz, Genua, Messina, Mailand, Neapel, Padua, Rom, Turin, Triest und Venedig.

34 *Quadro completo (in ordine alfabetico) dei film usciti in 1° visione nelle 10 città capozona nella stagione cinematografica 1950–51*. In: *Cinemundus* 2, 31. Januar 1952. Für jeden Film wird auch der italienische Verleih angegeben, sowie die *città capozona*, wo er anläuft, und die Tage, die er insgesamt gespielt wird.

35 *Quadro dei film programmati nelle città capozona nella stagione cinematografica 1951–52*. In: *Cinemundus* 13, Oktober/Dezember 1952. Es wird für jeden Film auch der Monat angeführt, in dem er in Italien gestartet wird.

ENGEL (Josef von Sternberg) der in der Saison 1950–1951 in Italien neuaufgeführt wird und 14,3 Millionen Lire kassiert.

### Die späten 1950er Jahre: ein Genre ist dominant

Mitte der 1950er Jahre beginnt für den deutschen Film eine neue Phase in Italien. «Der deutsche Film macht wieder Quote in Italien» heißt es im *Cinecorriere* im Frühjahr 1956.<sup>36</sup> Das westdeutsche Kino kann ab 1955 seine Position auf dem italienischen Markt deutlich stärken. Ein Jahr vorher hatten die Titel, die zwischen 1953 und 1954 in Italien herauskommen, allesamt kaum 64,3 Millionen Lire erzielt, während ein amerikanischer Film im Durchschnitt 67,4 Millionen Lire erreicht, eine italienische Produktion 85,5 Millionen Lire. Dagegen hatten die westdeutschen Filme im Durchschnitt 1,5 Millionen Lire eingebracht. Ein Jahr später verbessert sich die Lage entschieden, und 25 westdeutsche Produktionen, die zwischen 1954 und 1955 in Italien gestartet werden, können insgesamt 651,3 Millionen Lire erzielen. Im Jahr 1956 kassieren 34 Titel 1.000,1 Millionen Lire. Ende des Jahrzehnts liegt die Summe bei 2.321,7 Millionen Lire, und es steigt gleichzeitig die Anzahl an deutschen Filmen, die in Italien herauskommen. Zwischen 1958 und 1959 sind es 54, sie bringen durchschnittlich 43,0 Millionen Lire ein.<sup>37</sup>

Zum größeren Erfolg des westdeutschen Kinos in Italien in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts trägt vorwiegend ein Genre bei: der Kriegsfilm. Mitte der 1950er Jahre kennt dieser bekanntlich einen beachtlichen Boom, wobei ein gewisser Zusammenhang mit der politischen Entwicklung zu vermerken ist, die zugleich in der BRD stattfindet. «Die Parallelität mit der Wiederbewaffnung ist dabei nicht zu übersehen», registriert Irmbert Schenk, der das Phänomen gleichzeitig mit der Tatsache verbindet, «dass die BRD über ihre Einbeziehung an vorderster Front des Kalten Krieges einen Zuwachs an nationaler Souveränität erlangt».<sup>38</sup> Es sind besonders die Kriegsfilme und die Titel, die allgemein im Militärmilieu spielen, die dem italienischen Publikum gefallen, und sie prägen wesentlich das deutsche Angebot auf den italienischen Markt in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre.

Von den neun deutschen Filmen, die in der Saison 1955–1956 in den *città capozona* erstaufgeführt werden, gehören fünf der Gattung des Kriegsfilms an: 08/15 (Paul May), CANARIS (Alfred Weidenmann), DES TEUFELS GENERAL (Helmut Käutner), ES GESCHAH AM 20. JULI (G.W. Pabst) und DER 20. JULI (Falk Harnack), wobei der größte Erfolg 08/15, CANARIS und DES TEUFELS GENERAL zukommt; diese

36 *Il film tedesco riprende quota in Italia*. In: *Cinecorriere* 3. März 1956.

37 Die Angaben basieren auf *Lo spettacolo in Italia*. Rom: SIAE 1955, 1956, 1957 und 1960.

38 Irmbert Schenk: *Cinema tedesco (occidentale), 1945–60*. In: Gian Piero Brunetta (Hrsg.): *Storia del cinema mondiale*, Band 3: *L'Europa. Le cinematografie nazionali*. Einaudi: Turin 2000, S. 671. Hier wird aus dem deutschen Manuskript zitiert.



kassieren respektive 44,6, 30,9 und 30,2 Millionen Lire.<sup>39</sup> Es ist das beste Ergebnis, das ein deutscher Film in Italien in der Saison 1955–1956 registriert. Des Weiteren umfasst die Liste *DIE RATTEN* (Robert Siodmak), *SIE* (Rolf Thiele), *DIE MÜCKE* (Walter Reisch) und *STERN VON RIO* (Kurt Neumann). Ein Jahr vorher registriert auch *DIE LETZTE BRÜCKE* einen gewissen Erfolg, Helmut Käutners Film hatte sich mit einem Inkasso von 14,3 Millionen Lire an erster Stelle unter den deutschen Titeln platziert, die in Italien in der Saison 1954–1955 gestartet werden, vor Harald Brauns Melodram *SOLANGE DU DA BIST* und *ALRAUNE* (Arthur M. Rabenalt).<sup>40</sup>

In den folgenden Jahren sind es weiter einige Titel, die dezidiert dem Genre des Kriegsfilms angehören oder die zur Zeit des Zweiten Weltkrieges spielen bzw. diesen zum Thema haben, die die besten Ergebnisse verzeichnen. In der Saison 1956–1957 verbucht der zweite Teil von Paul Mays Serie um den Wehrmacht-Gefreiten Herbert Asch o8/15 den größten Erfolg. In den *città capozona* kassiert der Film 41,5 Millionen Lire.<sup>41</sup> An zweiter Stelle folgt Veit Harlans Spionage-Story *VERRAT AN DEUTSCHLAND*, der Dokumentarfilm *SO WAR DER DEUTSCHE LANDSER* (Albert Baumeister) erzielt 9,7 Millionen Lire. Des Weiteren läuft in der Saison 1956–1957 *KINDER, MÜTTER UND EIN GENERAL* (Lazlo Benedek) an. Ein Jahr später ist Frank Wisbars *HAIE UND KLEINE FISCHER* die erfolgreichste deutsche Produktion auf dem italienischen Markt; der Film erzielt 41,1 Millionen Lire. An 4. und 5. Stelle platzieren sich o8/15 *IN DER HEIMAT* (Paul May) und *DER STERN VON AFRIKA* (Alfred Weidenmann), während das zweitbeste Ergebnis von Helmut Käutners *DER HAUPTMANN VON KÖPENICK* mit einem Inkasso von 25,3 Millionen Lire verbucht wird.<sup>42</sup>

In der Saison 1958–1959 dominieren neben *DAS MÄDCHEN ROSEMARIE* (Rolf Thiele), der über 118 Millionen Lire erbringt und der erfolgreichste westdeutsche Film in Italien in den 1950er Jahren ist, der Dokumentarfilm *DER NÜRNBERGER PROZESS* (Felix Podmaniczky) und Robert Siodmaks *NACHTS, WENN DER TEUFEL KAM*, die respektive 56,1 und 31,5 Millionen Lire kassieren. Ferner erzielen *DIE GRÜNEN TEUFEL VON MONTECASSINO* (Harald Reinl), *ER GING AN MEINER SEITE* (Peter Pewas), *DER ARZT VON STALINGRAD* (Geza von Radvany), *DER FUCHS VON*

39 *Esame degli incassi delle «prime visioni» in 16 «città capozona» dal 27 agosto 1954 al 27 luglio 1955.* In: *Cinespettacolo* 15–16, 15./31. August 1955. Für jeden Film werden auch die *città capozona* angeführt, wo er anläuft.

40 *Un anno di programmazioni cinematografiche in sedici città capozona.* In: *La Rassegna dello Spettacolo* 4, Juli/September 1955. Das Verzeichnis beschränkt sich auf die Filme, die mindestens in vier *città capozona* gestartet werden.

41 *Esame degli incassi delle «prime visioni» nelle «città capozona» dall'agosto 1956 al 24 aprile 1957.* In: *Cinespettacolo* 4, April 1957. Die Angaben müssen als partiell erachtet werden, das Verzeichnis lässt den letzten Saison-Teil aus.

42 *Rendimento dei film nella stagione 1957–1958.* In: *Giornale dello Spettacolo* 32, 30. August 1958. Siehe auch *Quadro dei film della stagione 1957–58.* In: *Cinemundus* 11, 15./31. August 1958. Für jeden Film wird in *Cinemundus* auch der Erfolg im Vergleich zur durchschnittlichen Performance eines Films in den jeweiligen Kinos angegeben. Zum Teil unterscheiden sich die Angaben zwischen dem *Giornale dello Spettacolo* und *Cinemundus*.

PARIS (Paul May) zwischen 20,2 und 6,2 Millionen Lire.<sup>43</sup> HUNDE, WOLLT IHR EWIG LEBEN? (Frank Wisbar) und DIE BRÜCKE (Bernhard Wicki) erweisen sich als die größten Hits ein Jahr später, während drei Titel, FÜR ZWEI GROSCHEN ZÄRTLICHKEIT (Arthur M. Rabenalt), DIE WAHRHEIT ÜBER ROSEMARIE (Rudolf Jugert) und UNSER WUNDERLAND BEI NACHT (Reinhard Elsnér, Hans Heinrich, Jürgen Roland), die deutlich an DAS MÄDCHEN ROSEMARIE und seinen Erfolg anknüpfen, den 4., 5. und 6. Platz belegen. Von den insgesamt 25 westdeutschen Produktionen, die in der Saison 1959–1960 in den *città capozona* anlaufen, gehören des Weiteren fünf dem Genre des Kriegsfilms an bzw. setzen den Krieg als effektvollen Hintergrund ein: U 47 KAPITÄNLEUTNANT PRIEN (Harald Reinl), ROMMEL RUFT KAIRO (Wolfgang Schleif), UNRUHIGE NACHT (Falck Harnack), die Spionage-Stories GEHEIMAKTION SCHWARZE KAPELLE (Ralph Habib), eine Koproduktion zwischen der BRD, Frankreich und Italien, und DIE FEUERROTE BARONESS (Rudolf Jugert).<sup>44</sup>

Neben dem Kriegsfilm kommen auch der westdeutsche Krimi und der Abenteuerfilm beim italienischen Publikum gut an; und sie tragen in wichtigem Maße zum Erfolg des westdeutschen Kinos in Italien bei. Beim Abenteuerfilm gefallen besonders einige Titel, die eine exotische Note aufweisen: LIANE DAS MÄDCHEN AUS DEM URWALD (Eduard von Borsody), das Sequel LIANE DIE WEISSE SKLAVIN (Hermann Leitner), das Diptychon Fritz Langs DAS INDISCHE GRABMAL und DER TIGER VON ESCHNAPUR, wie auch BLAUE JUNGS (Wolfgang Schleif). Während der westdeutsche Krimi in Italien im Besonderen in den späten 1950er Jahren Anklang findet, wobei der Erfolg, den das Genre auf dem italienischen Markt kennt, auf die inhaltliche und stilistische Erneuerung zurückzuführen ist, die es damals erlebt. Wie Schenk anmerkt, «Kriminalfilme entfalten ihr Phantasiepotential am Stärksten am Ende der 1950er Jahre und zu Beginn der 1960er Jahre»,<sup>45</sup> und der eigene Stil, den er entwickelt und der auf einem Mix aus Gewalt, Spannung und Sex-Appeal beruht, macht den westdeutschen Krimi auch in Italien populär, wo er in den folgenden Jahren größeren Einfluss auf die Evolution des italienischen *Giallo* ausüben wird.<sup>46</sup>

In der Saison 1959–1960 platziert sich DER FROSCH MIT DER MASKE (Harald Reinl) an 9. Stelle unter den deutschen Titeln, die in den *città capozona* anlaufen; er kassiert 17,7 Millionen Lire. Im selben Jahr kommen des Weiteren die Krimis SCHWARZE NYLONS – HEISSE NÄCHTE (Erwin Marno), DR. CRIPPEN LEBT (Erich Engels), MENSCHEN IM NETZ (Peter F. Wirth) und DIE SPUR FÜHRT NACH BERLIN (Franz Cap) heraus. Der Krimi dominiert das deutsche Angebot in Italien in der

43 *Programmazioni cinematografiche nella stagione 1958–1959*. In: *Borsa Film* 41, 1. August 1959.

44 *Un anno di programmazioni cinematografiche in sedici città capozona*. In: *La Rassegna dello Spettacolo* 3, Juli/September 1960.

45 Schenk, 2000, S. 664. Es wird aus dem deutschen Manuskript zitiert.

46 Zur Beziehung zwischen dem *Giallo* und dem westdeutschen Krimi siehe Stefano Baschiera: *Vom Krimi zum Giallo*. Mario Bava: Sei donne per l'assassino/Blutige Seide. In: Francesco Bono, Johannes Roschlau (Red.): *Tenöre, Touristen, Gastarbeiter. Deutsch-italienische Filmbeziehungen*. München: Text + Kritik 2011, S. 169–179.

Saison 1960–1961.<sup>47</sup> Unter 13 Titeln lassen sich fünf dem Krimigenre zuschreiben: DER ROTE KREIS (Jürgen Roland), DIE BANDE DES SCHRECKENS (Harald Reinl), der abenteuerliche PETER VOSS DER HELD DES TAGES (Georg Marischka), und DIE 1000 AUGEN DES DR. MABUSE, der 22,3 Millionen Lire erzielt. Den größten Erfolg verbucht aber ein Werk Fritz Langs von 1931: M, das sich mit einem Inkasso von 84,2 Millionen Lire als der populärste deutsche Film in Italien in der Saison 1960–1961 erweist.

Dagegen gefallen in Italien die westdeutsche Komödie wie auch Musik- und Heimatfilme wenig. Unter den Titeln, die in der Saison 1956–1957 erstaufgeführt werden, befindet sich nur eine Komödie, KÖNIGSWALZER (Viktor Tourjansky). Sie liegt mit einem Inkasso von 5,7 Millionen Lire an vorletzter Stelle. Im selben Jahr lässt sich der einzige Heimatfilm verzeichnen, DER FÖRSTER VOM SILBERWALD (Alfons Stummer), eine österreichische Produktion, der im gesamten Jahrzehnt in den *città capozona* erstaufgeführt wird. Ein Jahr später stellt DIE TRAPP FAMILIE eine gewisse Ausnahme dar; Wolfgang Liebeneiners Film erzielt 10,9 Millionen Lire und platziert sich zwischen SPION FÜR DEUTSCHLAND und LIANE DIE WEISSE SKLAVIN. Sonst kommen in den *città capozona* nur CHARLEYS TANTE (Hans Quest) und UNTER PALMEN AM BLAUEN MEER (Hans Deppe) heraus. In der Saison 1958–1959 laufen in Italien an KITTY UND DIE GROSSE WELT (Alfred Weidenman) und das musikalische MÉLO VERGISS MEIN NICHT (Arthur M. Rabenalt). Ein Jahr später vertreten DIE BEINE VON DOLORES (Geza von Cziffra), Kurt Hoffmanns BEKENNTNISSE DES HOCHSTAPLERS FELIX KRULL und DU BIST MUSIK (Paul Martin) das leichte Genre; sie kassieren respektive 7,8, 7,4 und 5,6 Millionen Lire. Wobei die Daten eine Situation veranschaulichen, die schon in Bezug auf die frühen 1950er Jahre vermerkt worden war: Der westdeutsche Film kann sich im leichten Genre auf dem italienischen Markt schwer behaupten.

## Die Debatte um den westdeutschen Kriegsfilm

In der zweiten Hälfte des Jahrzehnts dominiert die Gattung des Kriegsfilms auch die westdeutsche Selektion bei der Biennale. Er nimmt auch eine zentrale Stelle ein im kritischen Diskurs, der sich in Italien entlang der 1950er Jahre um den deutschen Film entfaltet. Von den insgesamt fünf Titeln, die in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts die BRD am Lido vertreten, schreiben sich drei dem Genre des Kriegsfilms zu: DES TEUFELS GENERAL, HUNDE, WOLLT IHR EWIG LEBEN? und SCHACHNOVELLE (Gerd Oswald), die respektive 1955, 1959 und 1960 am Lido präsentiert werden, während DER HAUPTMANN VON KÖPENICK, der 1956 bei der Biennale läuft, das Militär in einer milden Satire thematisiert. Der westdeutsche Kriegsfilm wird in

<sup>47</sup> In: *Rassegna dello Spettacolo* 5, August 1961. Für jeden Film werden auch die *città capozona*, wo er gestartet, und die Tage, die er insgesamt in *prima visione* gezeigt wird, angegeben, wie auch der italienische Verleih.

Italien rege diskutiert, und es entwickelt sich eine lebhafte Debatte um die Titel, die sich mit dem Krieg und dem NS-Regime auseinandersetzen.

Die italienische Kritik begrüßt sie als eine gewichtige Neuigkeit, man erblickt im Kriegsfilm ein Zeichen, dass der einstige Eskapismus, die seichte Unterhaltung im westdeutschen Kino zu Gunsten eines neuen, kritischen Blickes auf die eigene Geschichte zurückweicht. «Eine positive Anmerkung muss zum Deutschland von Bonn gemacht werden», vermerkt Guido Cincotti, als *DES TEUFELS GENERAL* am Lido gezeigt wird; und er begrüßt die Wandlung, «eine gewisse Erneuerung der Themen und der geistigen Haltungen», wovon die neuen Filme zeugen.<sup>48</sup> Man betont die kritische Perspektive, aus der auf die Vergangenheit zurückgedacht wird, «das Beharren auf Motiven der Kritik am Nazismus, der Verurteilung von Gewalt, der Suche und Analyse individueller und kollektiver Verantwortungen», die sie von «jenem Klima der bis vor einiger Zeit herrschenden leeren Beliebtheit» abhebt.<sup>49</sup> Sie weisen für Vittorio Sala auf «das Verantwortungs-Gefühl» hin, »mit dem die Deutschen auf ihre dramatische Kriegserfahrung schauen»;<sup>50</sup> und *DES TEUFELS GENERAL* wird als «wichtiges Werk» anerkannt, «der erste Versuch einer ernsthaften Kritik an den vergangenen und dramatischen deutschen Ereignissen».<sup>51</sup>

Gleichzeitig distanziert sich die italienische Kritik, und es wird dem westdeutschen Kriegsfilm eine Doppeldeutigkeit, eine ideologische Unklarheit vorgeworfen, ein kompromissvoller Blick, wie auch der Versuch, zwischen dem unschuldigen Volk, einem heldenhaften Heer und dem korrupten, brutalen NS-Regime eine klare Linie zu ziehen, wobei die gesamte Verantwortung für den Horror auf das Letztere geschoben wird. «Ist dies eine präzise Kritik des nazistischen Deutschland?», fragt polemisch *Cinema* in Bezug auf *DES TEUFELS GENERAL*. Die Antwort fällt negativ aus: «Uns scheint es eher ein Kompromiss zu sein, [...] der den Nazismus vom deutschen Volk trennen und gleichzeitig den deutschen Militarismus retten will»; und das Blatt stellt fest: »Die interessanteren Fragen stellt der Film nicht einmal».<sup>52</sup> Auch Giulio Cesare Castello bekrittelt den westdeutschen Kriegsfilm für die häufige Behauptung, »die ganze Verantwortung wäre einer Partei oder gar einem einzigen Menschen zuzuschreiben»;<sup>53</sup> und Guido Cincotti beanstandet «den ziemlich mehrdeutigen Gesichtspunkt», dem in *DER 20. JULI* Ausdruck gegeben wird, wo «die nazistischen Anführer wie eine Handvoll verrückter Verbrecher und dunkler Narren» dargestellt werden. Jenen wird das militärische Oberstkommando entgegengesetzt, das in *DER 20. JULI* als «eine alte und standhafte Opposition gegen das Regime» auftritt.<sup>54</sup>

48 Guido Cincotti: *La Mostra dei film »fuori concorso« ha presentato opere di estremo interesse*. In: *Rivista del Cinematografo* 9-10, September/Oktober 1955.

49 Ebenda.

50 Vittorio Sala: *V Festival di Berlino*. In: *Cinema* 148, 10. August 1955.

51 *Des Teufels General*. In: *Cinema* 151, 25. September 1955.

52 *Des Teufels General*, 1955.

53 Giulio Cesare Castello: *Kinder, Mütter und ein General*. In: *Bianco e Nero* 5, Mai 1957.

54 Cincotti, 1955.

«Ohne eine erbarmungslose Stellungnahme, [...] ohne ein unerbittliches Urteil», stellt Guido Aristarco fest, «wird es keine Erneuerung Deutschlands geben»;<sup>55</sup> und das ist, was die italienische Kritik im westdeutschen Kriegsfilm vermisst. Es kennzeichnet ihn ein «Fehlen von Selbstkritik», das man insgesamt für die westdeutsche Gesellschaft als bezeichnend erachtet, wobei Guido Aristarco auf Friedrich Meineckes historische Studie *Die deutsche Katastrophe* (1946) hinweist. So wird *DES TEUFELS GENERAL* als ein Film beurteilt, der «falsche Mythen» schafft, «um Ereignisse und Phänomene zu rechtfertigen, die ganz andere Ursachen und Entwicklungen gehabt haben», und die pazifistische Botschaft, die der Film verkündet, «bleibt in den Grenzen des alten G.W. Pabst».<sup>56</sup> Ebenso kritisiert Guido Aristarco die Missdeutung, *DIE BRÜCKE* sei «ein pazifistisches, sogar antimilitarisches Werk». Es wird Bernhard Wicki vorgehalten, nicht den Krieg zu verurteilen, sondern «wer ihn nicht bis zum Sieg zu führen wusste».<sup>57</sup> *DIE BRÜCKE* wird als «ein Werk des Kompromisses, konfus und widerspruchsvoll» abgetan, das der Gefahr unterliegt, «aus seinen Opfern Helden zu machen».<sup>58</sup> Ein grobes, «grundlegendes Missverständnis» prägt für die italienische Kritik den westdeutschen Kriegsfilm, und man beanstandet die «schematische und künstliche Auftrennung der Verantwortung und der Schuld»,<sup>59</sup> die er betreibt, die «billige Interpretation»,<sup>60</sup> zu der die deutsche Geschichte zurechtgebogen wird.

Gleichzeitig werden die Filme mit der politischen Lage in der BRD in Zusammenhang gebracht und die italienische Kritik spürt im westdeutschen Kriegsfilm einen propagandistischen Unterton auf. Das Genre soll für das neugeschaffene Westdeutschland werben. «Sie wollen sich verzeihen lassen» lautet der Titel eines Aufsatzes in *Cinema* über das westdeutsche Kino der 1950er Jahre, in dem Francesco Dorigo auf die «besondere Botschaft» eingeht, die im Kriegsfilm vermittelt wird: «Die neuen Demokraten wollen sich verzeihen lassen, was ihre Vorgänger begangen haben. Und sie wollen auch deutlich die Verantwortungen trennen».<sup>61</sup> Man weist auch auf die Gleichzeitigkeit zwischen dem Aufschwung des Kriegsfilms und dem Wiederaufbau eines westdeutschen Heeres hin. Diesbezüglich erscheint die 08/15-Serie als «symptomatisch», und es wird in *Cinema Nuovo* die «doppeldeutige Ideologie» angesprochen, die sie färbt: «Neben einer zum Teil ehrlichen Verurteilung der Diktatur und des Militarismus enthält der Film implizit auch das Konzept, dass Deutschland trotz allem bereit ist, seine Souveränität auch auf militärischem Gebiet wieder zu errichten».<sup>62</sup> Hier werde eine «positive Offizier-Figur» gefeiert<sup>63</sup>

55 Guido Aristarco: *Deutschland*. In: *Cinema Nuovo* 64, 10. August 1955.

56 Ebenda.

57 Guido Aristarco: *Mar del Plata*. In: *Cinema Nuovo* 145, Mai/Juni 1960.

58 g.f.: *Il ponte*. In: *Cinema Nuovo* 146, Juli/August 1960.

59 Ansano Giannarelli: *Ma riusciranno a farsi perdonare?* In: *Cinema* 166, 16. Mai 1956.

60 Luigi Fossati: *Dopolavoro in provincia*. In: *Cinema Nuovo* 63, 25. Juli 1955.

61 Francesco Dorigo: *Vogliono farsi perdonare*. In: *Cinema* 163, 1. April 1956.

62 08/15. In: *Cinema Nuovo* 69, 25. Oktober 1955.

63 Ebenda.

und Luigi Fossati erblickt in der Saga die offensichtliche Bemühung, «den ‹patriotischen Wert› und das moralische Image des deutschen Soldaten im Krieg zu retten».<sup>64</sup>

Eine beachtenswerte Ausnahme bilden in den Augen der italienischen Kritik Falk Harnacks Werk UNRUHIGE NACHT, wie auch KINDER, MÜTTER UND EIN GENERAL. Ersterer wird als ein «wirklich fortschrittliches Werk» gepriesen; er stellt für Tino Ranieri «eine klare Antwort» gegen das «Alibi der ‹ausgeführten Befehle›» dar, und der Film weist «kompromisslos auf die Verantwortung der Gewissen, also des einzelnen Bürgers und Soldaten» hin.<sup>65</sup> Derselben Meinung ist *Cinema Nuovo*, für das die Stellung Harnacks «in gewisser Weise in Polemik zu der offiziellen» erscheint. Durch den Priester komme im Film «eine präzise historisch-politische Anklage» zum Ausdruck, merkt Franco Contini an.<sup>66</sup> UNRUHIGE NACHT und KINDER, MÜTTER UND EIN GENERAL heben sich für die italienische Kritik über das durchschnittliche Niveau des westdeutschen Films der 1950er Jahre. Sie stellen einen auffälligen Sonderfall dar und es wird dem Werk Lazlo Benedeks «eine im Vergleich mit anderen Filmen des Genres ungewöhnliche Ehrlichkeit und Genauigkeit» zuerkannt. Sein Wert wird im Protest erblickt, den er «gegen einen verlorenen und für falsche Ideale geführten Krieg» erhebt.<sup>67</sup> Das macht *Kinder, Mütter und ein General* für *Bianco e Nero* zum «fortgeschrittensten Punkt in der antimilitaristischen Polemik des deutschen Kinos», das auf eine noble Tradition zurückgreife; «besser als jeder andre Film in Deutschland nach 1945», schreibt Giulio Cesare Castello, knüpfe Benedeks Werk an den antimilitaristischen Film der frühen 1930er Jahre an, es lebe in ihm die Lektion von WESTFRONT, NIEMANDSLAND, ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT weiter.<sup>68</sup>

## Ausblende

Im Jahr 1960 erreicht das deutsche Kino in Italien seinen Höhepunkt. Insgesamt können 67 Titel, die zwischen 1959 und 1960 gestartet werden, 2.774,2 Millionen Lire erzielen. Es ist das beste Ergebnis seit Ende des Krieges. Ein Jahr später steigt die Anzahl an deutschen Titeln, die in Italien anlaufen, noch leicht (es sind 73), aber ihr Inkasso geht stark zurück. Es liegt bei knapp 2.063,6 Millionen Lire, und die Summe sinkt im Jahr 1962 auf 1.395,5 Millionen Lire. Gleichzeitig kommen weniger deutsche Filme in Italien heraus. Zwischen 1962 und 1963 sind es lediglich 50.<sup>69</sup> Der auffällige Rückgang auf dem italienischen Markt steht in offensichtlichem Zusammenhang mit der Krise, in die das westdeutsche Kino Ende der 1950er Jahre gerät. Es ist auch ein qualitativer Verfall, die deutsche Abwesenheit vom Lido

64 Luigi Fossati: *Guerra Fredda per Berta Drews*. In: *Cinema Nuovo* 73, 25. Dezember 1955.

65 Tino Ranieri: *Il panorama straniero*. In: *Bianco e Nero* 3-4, März/April 1960.

66 f.c.: *Due volte non si muore*. In: *Cinema Nuovo* 146, Juli/August 1960.

67 *All'est si muore*. In: *Cinema Nuovo* 109, 15. Juni 1957.

68 Giulio Cesare Castello, *Kinder, Mütter und ein General*. In: *Bianco e Nero* 5, Mai 1957.

69 Die Angaben beruhen auf *Lo spettacolo in Italia*. Rom: SIAE 1961, 1963 und 1964.

in der ersten Hälfte der 1960er Jahre erscheint bezeichnend. Zwischen 1961 und 1965 läuft nur ein westdeutscher Film bei der Biennale, Rolf Thieles *Tonio Kröger*, und man muss das Jahr 1966 abwarten, als *Abschied von Gestern* in Venedig gezeigt wird, bis die italienische Kritik wieder auf den deutschen Film aufmerksam wird. Gemeinsam mit *Chappaqua* (Conrad Rooks) erhält Alexander Kluge den *Premio Speciale della Giuria*, und ein Jahr später wird Edgar Reizs *Mahlzeihten* am Lido als beste *opera prima* ausgezeichnet. «Nach dem langen Stillstand nach dem Krieg regt sich im westdeutschen Kino wieder etwas», stellt die italienische Kritik fest; und begrüßt die «Wiedererweckung des deutschen Films». <sup>70</sup>

70 Leo Pestelli: «*La ragazza senza storia*», un film psicologico del giovane autore tedesco Alexander Kluge. In: *La Stampa*, 6. September 1966; Leo Pestelli: *Amara satira sulla famiglia numerosa*. In: *La Stampa*, 29. August 1967.