

Tenöre, Touristen, Gastarbeiter



Deutsch-italienische
Filmbeziehungen

Ein **CINEGRAPH** Buch

edition
text+kritik

Tenöre, Touristen, Gastarbeiter Deutsch-italienische Filmbeziehungen

Redaktion

Francesco Bono und Johannes Roschlau

et+k

edition text + kritik

Mit Unterstützung der Kulturbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg sowie des Bundesarchiv-Filmarchivs, Berlin, der Deutschen Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Berlin, und des Deutschen Filminstituts – DIF, Frankfurt und Wiesbaden

Übersetzungen: Andrea Kirchhartz

Abbildungen: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin (5); Cineteca di Bologna (1); Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Berlin (24); Deutsches Filminstitut – DIF, Frankfurt und Wiesbaden (2); Filmarchiv Austria, Wien (1); Museo Nazionale del Cinema, Turin (2); Stefano Cocciardi / Danilo Moretti (1)

Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.de> abrufbar

ISBN 978-3-86916-139-6

E-ISBN 978-3-86916-195-2

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2011

Levelingstr. 6a, 81673 München

www.etk-muenchen.de

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer / Konzeption: Dieter Vollendorf
Umschlagabbildung: DAS LIED DER SONNE / LA CANZONE DEL SOLE (1933, Max Neufeld): Vittorio De Sica, Liliane Dietz (Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen)

Satz: Robert Wohlleben, Grünebergstraße 78, 22763 Hamburg
Druck und Verarbeitung: Beltz Bad Langensalza GmbH, Neustädter Straße 1–4, 99947 Bad Langensalza

Inhalt

| | |
|---|----|
| WEGE ÜBER DIE ALPEN | 7 |
| Chiara Caranti INDUSTRIE OHNE KAPITAL Der italienische Film und Deutschland 1920–1930 | 11 |
| Francesco Bono INTERNATIONAL, VIELFÄLTIG, EFFEKTIVOLL Gennaro Righellis deutsche Filme | 20 |
| Luca Pisciotta NUR EINE INTERESSANTE ITALIENISCHE SCHÖNHEIT? Marcella Albani in Berlin | 35 |
| Valentina Leonhard VÖLKERFREUNDSCHAFT VOR DER LEINWAND? Die deutsch-italienische Kino-Achse 1938–1943 | 44 |
| Fabian Tietke CO-PRODUZIERTE WIDERSPRÜCHE Die deutsch-italienischen Historienfilme CAMPO DI MAGGIO, HUNDERT TAGE und CONDOTTIERI | 57 |
| Francesco Pitassio »WAS MACHE ICH HIER?« Max Neufeld, Alida Valli und die italienische Filmkomödie der 1930er Jahre | 69 |
| Ivo Blom »MIT NUR EINEM BLICK PERFIDE SEIN« Carl Koch, Jean Renoir, Luchino Visconti und Tosca | 80 |
| Alfons Maria Arns DAS TRAUMA DES »NAZISMO« Roberto Rossellini und Deutschland | 93 |

| | |
|--|-----|
| Michael Töteberg »HETZPROPAGANDA IN OSTZONALEM JARGON«? I SEQUESTRATI DI ALTONA und die FSK | 107 |
| Marcus Stiglegger VON BERLIN NACH SALÒ Sexualisierung von Politik im italienischen Kino der 1970er | 119 |
| Chris Wahl MAN SPRICHT »ITALIENISH« Italien im bundesdeutschen Film der 1950er Jahre | 133 |
| Aurora Rodonò VON GASTARBEITERN UND ANDEREN SÜDLÄNDERN Italienbilder im bundesdeutschen Kino nach 1960 | 145 |
| Evelyn Hampicke DEFA-ITALIENER Konstrukte einer nationalen Identität | 159 |
| Stefano Baschiera VOM KRIMI ZUM <i>GIALLO</i> Mario Bavas SEI DONNE PER L'ASSASSINO / BLUTIGE SEIDE | 169 |
| Register | 180 |
| Dank | 187 |
| Autoren | 188 |

WEGE ÜBER DIE ALPEN

Touristen, Gastarbeiter und Tenöre haben eines gemeinsam: Sie stehen exemplarisch für transalpine Grenzüberschreitungen – Erstere als Teilnehmer der wohl bedeutendsten deutsch-italienischen Wanderungsbewegungen des 20. Jahrhunderts, Letztere als erfolgreiche italienische »Exportartikel«. Filme wie das Beniamino Gigli-Melodram *MUTTER / SOLO PER TE* (1938, Carmine Gallone), das Urlaubs-Lustspiel *ITALIENREISE – LIEBE INBEGRIFFEN* (1957, Wolfgang Becker) oder der Migrant-Krimi *I MAGLIARI* (1959, Francesco Rosi) reflektieren diese historischen Phänomene. Als Bilder des »Fremden« auf der anderen Seite der Alpen gehören sie zur schillernden Oberfläche der deutsch-italienischen Filmbeziehungen, unter der sich ein facettenreiches Netzwerk biografischer, künstlerischer, politischer und ökonomischer Zusammenhänge entdecken lässt.

Der vorliegende Band – selbst eine deutsch-italienische Gemeinschaftsarbeit – unternimmt einen ersten Versuch, einige Stränge dieses Geflechts freizulegen und die wichtigsten Verbindungen zwischen dem italienischen und dem deutschen Kino zu erfassen. Damit setzt er eine langjährige CineGraph-Tradition fort, noch unerschlossene Gebiete des Kontinents »Film-Europa« zu erforschen. Diverse »Expeditionen« nach Frankreich, England, Dänemark und in die Tschechoslowakei bestätigten immer wieder die Erkenntnis, die diese Bemühung motiviert: Die Vorstellung einer streng abgrenzbaren deutschen Kinetografie ist ebenso verfehlt wie das Konzept einer rein national ausgerichteten Filmhistoriografie. Eine echte Auseinandersetzung mit der Geschichte des Films in Deutschland muss seine Einbettung in europäische Zusammenhänge berücksichtigen und ihn auch als Produkt einer veränderlichen Gemengelage transnationaler Regeln und Beziehungen begreifen.

Da die Produktion von Filmen an der Schnittstelle von Kunst, Technik, Ökonomie und Politik stattfindet, spiegeln sich in ihr die zentralen Ereignisse und Entwicklungen des 20. Jahrhunderts in besonderem Maße: der Kampf der großen Ideologien, die Auswirkungen wirtschaftlicher Krisen, die Umbrüche durch zwei verheerende Weltkriege, aber auch technische und ästhetische Innovationen sowie künstlerische Trends und wissenschaftliche Entdeckungen.

Wie wirkte sich deren Zusammenspiel auf das Verhältnis zwischen Deutschland und Italien aus? Welche Faktoren prägten die »Beziehungskurve« zwischen den beiden Kinetografien? Die Beiträge dieses Bandes geben erste

Antworten und entfalten dabei ein vielfältiges Panorama von Kooperation und Konkurrenz, Beeinflussung und Resistenz, Austausch und Ausgrenzung.

Ein erster thematischer Schwerpunkt betrifft die Zeit vom Ende des Ersten Weltkriegs bis zum Beginn der 1940er Jahre und ist vor allem der Tätigkeit deutschsprachiger und italienischer Filmschaffender zwischen Berlin und Rom, deutsch-italienischen Co-Produktionen und der kulturpolitischen Zusammenarbeit zwischen NS-Regime und faschistischem Italien gewidmet.

Ein von der deutschen wie italienischen Filmgeschichtsschreibung bisher weitgehend vernachlässigtes Kapitel des deutschen Stummfilms, mit dem sich gleich drei Texte beschäftigen, ist die umfangreiche Tätigkeit italienischer Filmschaffender im Weimarer Kino. Diese waren ab Anfang der 1920er Jahre zunehmend in Berlin aktiv, als eine tiefgreifende Krise die italienische Filmproduktion lahmlegte und die Arbeitsmöglichkeiten einschränkte. Die Diven Marcella Albani, Maria Jacobini und Carmen Boni reüssierten als südländische Schönheiten in Melodramen und Komödien. Die Muskelmänner Luciano Albertini und Carlo Aldini traten in teils durch eigene Firmen produzierten Sensationsfilmen als Actionhelden in Konkurrenz zu Harry Piel. Regisseure wie Guido Brignone, Augusto Genina, Nunzio Malasomma, Mario Bonnard und Carmine Gallone drehten spektakuläre Großfilme und leidenschaftliche Melodramen, aber auch Komödien und einige Bergfilme. Insbesondere Gennaro Righelli, der in Berlin über ein Dutzend Filme inszenierte, bewährte sich in unterschiedlichen Genres als einfallsreicher Regisseur mit europäischem Niveau. Die Einführung des Tonfilms Ende der 1920er Jahre wirkte in mehrfacher Hinsicht als Zäsur. Für einen Großteil der italienischen Darsteller war die Karriere im deutschen Film abrupt beendet. Die meisten der Regisseure kehrten nach Italien zurück und trugen durch den Transfer des im Ausland erworbenen Know-hows zum allmählichen Wiederaufbau des italienischen Kinos bei. Als Alternative zu Synchronisierung und Untertitelung entstand mit der Herstellung von Filmen in Mehrsprachenversionen zudem eine tonfilm-spezifische Produktionsform, die bis Anfang der 1940er Jahre für regelmäßige deutsch-italienische Kooperationen sorgte.

Mit der Annäherung der ideologisch verwandten Regime in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre begann eine besonders intensive Phase der Zusammenarbeit, deren widersprüchliche Entwicklung in zwei Beiträgen analysiert wird. Die »Kulturachse« zwischen Berlin und Rom führte zwar zu einer Reihe programmatischer Erklärungen, zahlreichen Co-Produktionen und einem erhöhten Filmaustausch. Gleichzeitig wurden gemeinsame Pläne einer Neuordnung »Film-Europas« unter deutsch-italienischem Primat durch den Konkurrenzkampf beider Filmindustrien beeinträchtigt. Die Ambivalenz der deutsch-italienischen Beziehung zeigte sich besonders bei der gemeinsamen Produktion von Filmen, die Geschichte politisch instrumentalisierten. Wo es um die historische Legitimierung ging, traten oft ideologische Differenzen und nationale Rivalitäten zutage.

Trotz der zunehmenden Annäherung zwischen Berlin und Rom und der ab 1938 auch in Italien gesetzlich geregelten Diskriminierung der Juden konnten manche deutschsprachige Filmschaffende, die vom NS-Regime aus politischen oder »rassischen« Gründen verfolgt wurden, ihre Tätigkeit vorübergehend in Italien weiterführen. Für die italienische Filmwirtschaft war das Engagement ausländischer Kräfte eine willkommene Unterstützung beim Versuch, wieder internationales Niveau zu erlangen. Exemplarisch ist der Fall Max Neufelds, der seiner jüdischen Abstammung wegen nach dem »Anschluss« Österreichs nach Rom ging und Entscheidendes zur Entwicklung der italienischen Filmkomödie beitrug. Während im Rahmen der offiziellen Zusammenarbeit deutsche Filmstars und Regisseure intensiv in Cinecittà drehten, konnte auch eine eher randständige Figur wie Carl Koch 1940 beim Opernfilm *TOSCA* die Regie von Jean Renoir übernehmen und den Film fertigstellen.

Ein zweiter thematischer Schwerpunkt untersucht die Bilder des jeweils anderen Landes, seiner Geschichte und Bewohner in italienischen und deutschen Filmen und verfolgt dabei die Entstehung und Veränderung von Stereotypen, Klischees und Leitmotiven vom Zweiten Weltkrieg bis in die Gegenwart. Die Beziehungen der beiden Völker zueinander, die laut Meyers Lexikon von 1846 »in ihren Charakteren so sehr divergieren, daß sie für die beiden Pole des westlichen Europas stehen«, scheint seit jeher unter ambivalenten Zeichen zwischen Anziehung und Ablehnung, Respekt und Misstrauen zu stehen.

Ein Trauma im deutsch-italienischen Verhältnis stellt der Zweite Weltkrieg dar, eine dramatische Zuspitzung, die das Bild der Deutschen im italienischen Film lange geprägt hat. Der Waffenstillstand im September 1943 zwischen Italien und den Alliierten führte zur deutschen Besetzung eines Teils von Italien, wo jeder Widerstand gegen das faschistische Regime brutal unterdrückt wurde. Zahlreiche italienische Filmschaffende haben sich bis heute mit der filmkünstlerischen Aufarbeitung der Okkupationszeit befasst. Wie kein anderer hat sich Roberto Rossellini von *ROMA CITTÀ APERTA* (1945) bis zu *ANNO UNO* (1974) immer wieder mit dem Krieg und den nachfolgenden politischen und moralischen Zerrüttungen auseinandergesetzt, wobei sich der Blick auf die Deutschen im Lauf der Zeit zunehmend differenzierte. 1962 prangerte Vittorio De Sica in seiner Sartre-Adaptation *I SEQUESTRATI DI ALTONA* NS-Kontinuitäten im Wirtschaftswunder-Deutschland an und löste damit einen deutsch-italienischen »Filmkrieg« aus, der bis in höchste Regierungskreise reichte, während später Luchino Visconti und Liliana Cavani in ihren »deutschen Trilogien« sowie Pier Paolo Pasolini die Ursachen und Wirkungsmechanismen des Nationalsozialismus und des Faschismus durch psychosexuelle Erklärungsmodelle zu entschlüsseln versuchten.

Gänzlich andere Bilder zeichneten deutsche Filme ab Anfang der 1950er Jahre von Italien, indem sie den alten Topos des romantischen Sehnsuchtsortes reaktivierten und das Land als Projektionsfläche für bildungsbürgerlichen Wissensdrang, touristischen Erlebnishunger und erotische Fantasien nutzten. Der

zunehmende Massentourismus in den sonnigen Süden wurde begleitet von einer Welle von Filmen, in denen Italien und Italiener jedoch nur Staffage waren. Im Gefolge der Arbeitsmigration in die Bundesrepublik tauchte ab Anfang der 1960er Jahre die Figur des »Gastarbeiters« im deutschen Film auf, die bis in die Gegenwart diverse Wandlungen durchlief. Aus dem Emigranten, der die dörfliche Lebenswelt des Mezzogiorno verlässt und an der emotionalen und sozialen Kälte des deutschen Industriekapitalismus leidet, wurde ab den 1990ern der sozial integrierte Gastronomie-Dienstleister, der südländische Sinnlichkeit und Lebensart repräsentiert. In der DDR produzierte Filme zeigen den synthetischen »DEFA-Italiener« dagegen als unbedarftes Objekt klassenkämpferischer Indoktrination, Schlagersänger-Karikatur oder »fremdrassigen« Zirkusdirektor, der Nazi-Spießer verstört.

Ein weiterer Essay beschäftigt sich anhand von Mario Bavas beispielhaftem *Giallo SEI DONNE PER L'ASSASSINO / BLUTIGE SEIDE* mit den Hintergründen und Strukturen deutsch-italienischer Co-Produktionen der 1960er Jahre und wirft damit ein Schlaglicht auf ein weiteres von vielen Themenfeldern, die in diesem Band nicht berücksichtigt werden konnten. Diese erste Tour d'Horizon durch ein turbulentes deutsch-italienisches Film-Jahrhundert eröffnet ein weites Feld für intensive und vertiefende Forschungen.

Francesco Bono, Johannes Roschlau

Rom, Hamburg, im Sommer 2011

Chiara Caranti

INDUSTRIE OHNE KAPITAL

Der italienische Film und Deutschland 1920–1930

Die Verbindungen zwischen dem italienischen und dem deutschen Kino sind so alt wie die Geschichte der Kinematografie selbst. In den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg orientiert sich die expandierende italienische Filmproduktion auch am deutschen Markt, u.a. mit der Gründung von Verleih-Firmen und dem Erwerb von Lichtspieltheatern. In den 1920er Jahren kehrt sich die Situation um, und das deutsche Kino nimmt den italienischen Markt ein. Der folgende Beitrag skizziert die Entwicklung der italienischen Filmproduktion der 1920er Jahre und versucht eine erste Bestandsaufnahme ihrer Verbindungen mit der deutschen Filmindustrie.

Der Niedergang des italienischen Films

Kurz nach Ende des Ersten Weltkriegs zeichnet sich eine deutliche Krise der italienischen Wirtschaft ab, von der auch die Filmproduktion betroffen ist. Zu den schweren ökonomischen Folgen des Kriegs kommt zusätzlich eine steigende Abhängigkeit vom Ausland bei der Beschaffung von Rohstoffen. Die Regierung ist unfähig, eine Konsolidierung der Wirtschaft einzuleiten. Die Folgen sind Währungsinstabilität und eine starke finanzielle Beteiligung der Banken innerhalb der größten Industriezweige, verbunden mit dem Versuch, die inflationsbedingte Liquidität durch Devisenspekulation auszunutzen. Innerhalb weniger Jahre verringert sich die Produktion allgemein, die Investitionen in Technologie werden eingefroren. Mehr und mehr verliert Italiens Wirtschaft an Konkurrenzfähigkeit und verschwindet vom europäischen Markt.

Die gesamtwirtschaftliche Krise ist auch eine der Hauptursachen für den Niedergang der italienischen Filmproduktion. Daneben lassen sich jedoch noch weitere relevante Faktoren ausmachen.¹ Die Inflation im Nachkriegs-Europa lässt auch die Kosten für Rohfilm in die Höhe schnellen. Italien, das hier vom Ausland abhängig ist, verliert so innerhalb weniger Jahre seine Position auf dem internationalen Filmmarkt. Während einerseits die Produktionskosten erheblich steigen, hat andererseits ein Großteil der italienischen Filme aufgrund mangelnder Qualität kaum noch Erfolg im In- und Ausland. Ausschlaggebend für die Krise des italienischen Kinos ist darüber hinaus der zunehmende Rückstand gegenüber den technischen Neuentwicklungen im Aus-

land. Hinzu kommen die unangemessen hohen Gagen der italienischen Diven, die in den 1910er Jahren das italienische Kino weltweit bekannt gemacht haben, aber nach dem Krieg nicht mehr dem neuen, veränderten Publikumsgeschmack entsprechen.

Während in Deutschland zwischen Kriegsende und 1923 um die 50 Film-Aktiengesellschaften gegründet werden, sinkt die Zahl der italienischen Filmunternehmen in kürzester Zeit. Zwischen 1921 und 1922 nimmt die italienische Filmproduktion um mehr als die Hälfte ab. Werden 1920 und 1921 noch 371 respektive 333 italienische Filme bei der Zensur eingereicht, sinkt die Zahl 1922 auf 144 und schließlich auf 38 Filme im Jahr 1925.² Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass die drastische Verringerung der italienischen Filmproduktion keineswegs mit einer allgemeinen Reduktion des Geldflusses im Filmbereich einhergeht. Im Gegenteil: Gelder werden in diesen Zeiten der Inflation massiv in Aktien investiert, jedoch floriert damit lediglich die Spekulation an der Börse – eine Art Aktienhandel-Schattenindustrie –, während das reale Filmschaffen eine Dürreperiode erlebt.

UCI, CITO-Cinema und SASP

Kurz nach Kriegsende machen viele italienische Banken eine große Krise durch. Davon ist auch die Filmproduktion stark betroffen, da viele wichtige Gesellschaften nach 1918 von den Banken großzügig unterstützt werden und in chaotische Insolvenz- und Übernahmeprozesse geraten. Zwei prägnante Beispiele dafür sind die UCI und die CITO-Cinema.

Unter dem großen Dach der UCI (Unione Cinematografica Italiana), einer Aktiengesellschaft, die im Januar 1919 unter Mitwirkung der Großbanken Banca Commerciale Italiana und Banca Italiana di Sconto entstanden ist, versammelt sich der überwiegende Teil der in Italien tätigen Filmproduktionsgesellschaften. Das Ziel ist, nach dem Muster der zwei Jahre zuvor in Deutschland gegründeten Ufa auch in Italien eine starke Produktionsgesellschaft zu etablieren. In rascher Folge schluckt die UCI eine Reihe wichtiger Produktionsfirmen der Vorkriegszeit: Caesar, Film d'Arte, Cines, Celio, Palatino u.a. Der führende Mann bei der UCI wird Giuseppe Barattolo. Durch frisches Kapital, das die Banken liefern, und den intensiven Ankauf anderer Filmgesellschaften soll die italienische Filmproduktion erneuert und gestärkt werden, doch erweist sich die UCI-Politik zum Teil als undurchsichtig und verwirrend. So heißt es in einer italienischen Fachzeitschrift im Februar 1919 vielsagend: »Mit der Zeit und mit Gottes Hilfe wird uns der Konzern seine Aktions- und Arbeitsprogramme erklären. Woraus dieses Programm wirklich besteht, wissen wir nicht, und vielleicht wissen es auch die Teilhaber nicht. (...) Dennoch ist klar: Jemand hat diesen wunderbaren ersten Teil des Programms ausgenutzt, ohne seine Realisierungsmöglichkeit zu diskutieren, einfach nur um seine eigene Firma auf-

zuwerten und einen Gewinn zu schaffen, der aber eine bloße Wunschfantasie zu sein scheint.«³

Die UCI ist auch bemüht, ins Ausland zu expandieren. Sie übernimmt eine der größten italienischen Produktionsfirmen, die Cines einschließlich deren Verleih-Filiale in Berlin, und baut geschäftliche Beziehungen zu wichtigen deutschen Verleihern wie Jakob Karol und der Deutschen Lichtbild-Gesellschaft (Deulig) auf.⁴ Auf das Auslandsgeschäft ist auch die im Frühjahr 1919 durch die Banca Italiana di Sconto und den Credito Italiano gegründete Verleihfirma CITO-Cinema ausgerichtet. Als Vorbild dient dabei die ein Jahr zuvor von den Banken ins Leben gerufene CITO (Compagnia Italiana per i Traffici con l'Oriente), die Im- und Exportbeziehungen zwischen Italien und den (fern)östlichen Märkten unterhält. Im Sommer 1919 schließt die CITO-Cinema ein Abkommen mit der UCI, demzufolge CITO-Cinema die gesamte UCI-Produktion der nächsten drei Jahre vertreiben soll. In Deutschland werden die italienischen Expansionsbestrebungen zum Teil mit Argwohn verfolgt. Einerseits stuft man die italienischen Firmen als unzuverlässig ein – »Für die geldspendenden Banken heißt es in den meisten Fällen ›mitgegangen, mitgehangen‹«, merkt der Film-Kurier an⁵ –, andererseits stellen die Italiener auf dem osteuropäischen Markt eine Konkurrenz für die deutschen Verleiher dar.

Die internationalen Expansionsversuche der UCI und der CITO-Cinema dauern jedoch kaum mehr als ein paar Jahre an. Die CITO-Cinema übernimmt ein Kino in Berlin und drei in Wien, 1920 werden italienische Filme in der Rekordmenge von 81.770 Kilo exportiert,⁶ doch schon Ende 1921 befindet sich die UCI in großen Schwierigkeiten. Im Dezember 1921 geht die Banca Italiana di Sconto, die die beiden inzwischen stark verschuldeten Firmen großzügig finanziert hat, in Konkurs. Der Vermögenswert der zusammen mit den Gesellschaften eingekauften Filme ist geringer als angenommen,⁷ die wenigen, dafür aber aufwendig produzierten Filme haben nur mäßigen Erfolg. Schließlich ist die UCI unfähig, die Aktiva und Passiva der Bilanz auszugleichen; dasselbe geschieht bei der CITO-Cinema. Im Mai 1922 übernimmt dann die Banca Nazionale di Credito die Aktien und Schulden der UCI. Später muss die Banca Commerciale eingreifen, um die Gesellschaft noch am Leben zu erhalten. Die abenteuerliche Geschichte der UCI endet im Jahr 1927, als der erfolgreiche Verleiher Stefano Pittaluga das übernimmt, was von dem einstigen Großunternehmen noch übrig ist.

Die 1919 mit Unterstützung der Banca Commerciale Italiana gegründete Aktiengesellschaft S. A. Stefano Pittaluga (SASP) erweist sich in den 1920er Jahren als eine der wenigen, wenn nicht als einzige aktive Gesellschaft in der italienischen Filmlandschaft. Im Lauf des Jahrzehnts entwickelt die SASP auch geschäftliche Kontakte zu mehr als 50 deutschen Produktionsgesellschaften, deren Filme sie in Italien verleiht. Ein großer Teil davon besteht aus Produktionen, die in Berlin unter Beteiligung italienischer Filmschaffender entstehen. Bei einigen ist zu vermuten, dass die SASP auch finanziell beteiligt ist. Doch die



Gli ultimi giorni di Pompei (1925/26, Amleto Palermi, Carmine Gallone): Livia Maris, Enrica Fantis

Übernahme der UCI, die hohen Zinssätze und möglicherweise auch die Bankgeschäfte bei der Kreditübertragung verursachen die erste negative Bilanz der SASP, die sich Anfang 1930 ebenfalls in größten Schwierigkeiten befindet und bald darauf in Insolvenz geht.

Deutsch-italienische Kooperationsversuche

Infolge des starken Produktionsrückgangs wird Italien zu einem bevorzugten Markt für Hollywood und das in den frühen 1920er Jahren aufstrebende deutsche Kino. Laut einer zeitgenössischen Quelle steigt zwischen 1920 und 1921 die Zahl der nach Italien exportierten deutschen Filme von 44 auf 270.⁸ Gleichzeitig orientieren sich einige italienische Produktionsfirmen nach Deutschland, in der Hoffnung, der heimischen Krise mit deutscher Unterstützung entgegenwirken zu können.

Oft erweist sich die deutsch-italienische Zusammenarbeit jedoch als problematisch und erfolglos. So können etwa die unter deutscher Beteiligung produzierten Großfilme *QUO VADIS?* (1923/24, Gabriellino D'Annunzio, Georg Jacoby) und *GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEI* (*DIE LETZTEN TAGE VON POMPEJI*, 1925/26,

Amleto Palermi, Carmine Gallone) nur unter enormen Schwierigkeiten fertiggestellt werden; sie stoßen bei der Kritik in Italien wie in Deutschland kaum auf positive Resonanz, trotz des Engagements populärer Schauspieler wie Emil Jannings (QUO VADIS?) sowie Bernhard Goetzke und Maria Corda (GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEI). Im Vergleich zu seinem Vorgänger von 1913 unter Enrico Guazzonis Regie weist QUO VADIS? kaum Zeichen einer technischen, künstlerischen und stilistischen Weiterentwicklung auf.⁹ Der italienische Historienfilm, der einst durch CABIRIA (1914, Giovanni Pastrone) die Welt eroberte,¹⁰ kann das Publikum der 1920er Jahre nicht mehr begeistern. Zwar ist dieses Genre, das von spektakulären Bildern und prunkvollen, gigantischen Szenen lebt, nach dem Ersten Weltkrieg nach wie vor populär, aber da der italienische Film nicht mehr auf der Höhe der Zeit ist, scheitert er auch mit der Gattung, mit der er einst weltweit Maßstäbe setzte.

Erfolgos bleibt auch eine direkt von der faschistischen Regierung ausgehende Initiative zur Wiederbelebung der italienischen Filmproduktion. Über die SPIO (Spitzen-Organisation der Deutschen Filmindustrie) wird im Frühjahr 1928 ein Kontakt zur Ufa eingefädelt, der in wenigen Monaten zu einem umfangreichen Kooperationsabkommen zwischen dem deutschen Konzern und dem staatlichen Istituto LUCE in Rom führt.¹¹ Letzteres ist Anfang der 1920er Jahre vom faschistischen Regime ins Leben gerufen worden und hat vorwiegend die Aufgabe, Dokumentar-, Lehr- und Propaganda-Filme herzustellen. Die Ufa soll technisches Know-how und Personal zur Verfügung stellen, um die am Boden liegende italienische Filmproduktion wieder anzukurbeln. Das Istituto LUCE verpflichtet sich im Gegenzug, die Filme der Ufa zu erwerben und in Italien zu verleihen. Der Vertrag tritt jedoch nie in Kraft.

Interessant ist auch ein weiteres deutsch-italienisches Projekt: LA CAVALCATA ARDENTE (1925, Carmine Gallone) wird von einem italienischen Ableger der deutschen Westi¹² und der SAIC (Società Anonima per l'Industria ed il Commercio Cinematografico) produziert.¹³ Obwohl der Film z. T. schlechte Kritiken bekommt,¹⁴ mutet er recht modern an, sowohl in Bezug auf sein Thema (eine Liebesgeschichte inmitten der Kriegswirren des italienischen Risorgimento) als auch im Hinblick auf Buch und Regie.¹⁵ Im Oktober 1925 übernimmt die Ufa die Westi Italiana und führt sie als Ufa-Film SAI Rom weiter. Eine Fortsetzung der Produktionstätigkeit ist beabsichtigt, findet aber nicht statt.¹⁶

Zu erwähnen ist auch Richard Oswalds Melodram VILLA FALCONIERI (1928), eine in der Umgebung Roms gedrehte Co-Produktion der Richard Oswald-Film und Stefano Pittalugas SASP mit dem deutschen Darsteller Hans Stüwe und der italienischen Diva Maria Jacobini. Der Film fällt jedoch bei der deutschen Kritik durch. So verrißt z. B. Ernst Jäger im Film-Kurier VILLA FALCONIERI als »Freilichttheater im Stil einer Dilettantenaufführung« und als Beispiel »für diejenige Filmsorte, die nicht um des Films willen gedreht wird, sondern bei der die finanzielle Beteiligung einzelner ›Länder‹ auf die künstlerische Form des Films Einfluß nimmt«.¹⁷

Vom italienischen Versuch, der Krise durch neue Initiativen entgegenzuwirken, zeugt auch die Gründung des CCDA (Consortio Cinematografico Direttori Associati) im Februar 1923 durch drei Regisseure, die danach in Deutschland erfolgreich tätig sind: Augusto Genina, Amleto Palmeri und Gennaro Righelli. Vermutlich wird die CCDA auch durch deutsche Gelder unterstützt, doch sie kann nur zwei Filme herstellen. Righelli ist dann der Erste der drei, der nach Deutschland geht.

Einige Jahre später, im November 1927, entsteht wieder auf Initiative italienischer Filmschaffender die Produktionsfirma ADIA (Autori e Direttori Italiani Associati), die u.a. die Literaturverfilmung *LA GRAZIA* (1929, Aldo De Benedetti) gemeinsam mit der französischen Sofar und der deutschen Orplid-Film herstellt. Die ADIA geht 1929 in der SACIA auf¹⁸ und produziert unter Mario Camerinis Regie *ROTAIE* (1929), der – durch die Avantgarde beeinflusst, mit innovativen Montagesequenzen und Kamerabewegungen – als einer der bedeutendsten italienischen Filme der 1920er Jahre gilt und einige Berührungspunkte z.B. zu den Filmen Walther Ruttmanns aufweist.¹⁹ Der Film soll ursprünglich zusammen mit der deutschen Nero-Film produziert werden, mit Brigitte Helm statt Käthe von Nagy in der weiblichen Hauptrolle.

Italiener im Weimarer Kino

Im Lauf der 1920er Jahre bildet sich in Berlin eine beachtliche Kolonie italienischer Filmschaffender, die aus Mangel an Arbeitsmöglichkeiten Italien verlassen haben, darunter zahlreiche Regisseure, bekannte wie unbekannte Schauspieler sowie einige Drehbuchautoren und Kameraleute. Diese Abwanderung wird in der italienischen Filmgeschichtsschreibung als regelrechter Aderlass bezeichnet,²⁰ doch mit dem Beitrag der italienischen Filmschaffenden zum Kino der Weimarer Republik hat sich die Forschung bislang kaum befasst.²¹ Eine Ausnahme stellen die Regisseure Augusto Genina und Carmine Gallone dar,²² die erfolgreich und dauerhaft in beiden Ländern arbeiten und über deren Werk nördlich der Alpen einige Literatur vorliegt. Hervorzuheben ist auch die Rolle deutscher Filmproduktionsgesellschaften, z.B. der Phoebus-, Aafa- und Nero-Film, die eine umfangreiche Produktion unter Mitwirkung italienischer Filmschaffender entwickeln.²³ So arbeiten z.B. bei der Nero-Film neben Genina auch die italienischen Regisseure Mario Bonnard und Amleto Palmeri.

Mit den Regisseuren Righelli und Genina kommen auch die italienischen Diven Maria Jacobini und Carmen Boni, die schon in Italien regelmäßig mit ihnen gearbeitet haben (und auch mit ihnen liiert sind), nach Berlin. Beide Darstellerinnen werden in kurzer Zeit zu Stars des deutschen Kinos. In Berlin gründen Righelli und Jacobini auch eine eigene Produktionsfirma, die Maria Jacobini GmbH.²⁴ Ein anderes Paar, das Anfang der 1920er Jahre nach Ber-



Der Mann auf dem Kometen (1925, Alfred Halm): Luciano Albertini

lin zieht, sind der Regisseur Guido Parish und die Schauspielerin Marcella Albani,²⁵ als weitere italienische Diva im Weimarer Kino ist Diana Karenne zu nennen.

Neben den weiblichen Stars arbeiten in Berlin auch italienische Schauspieler wie Livio Pavanelli, Angelo Ferrari und Oreste Bilancia, für die in den 1920er Jahren eine lange und erfolgreiche Karriere im deutschen Kino beginnt, auch wenn die beiden Letztgenannten meist in kleineren Rollen besetzt werden. »Frack, Monokel, weiße Handschuhe, Gamaschen, auffällige Knickerbockers«,²⁶ so tritt etwa Livio Pavanelli in unzähligen deutschen Komödien auf, in denen er meist den elegant-sympathischen Lebemann verkörpert. Insgesamt wirkt er in etwa 50 deutschen Filmen unterschiedlicher Genres mit, wobei besonders DAS MÄDCHEN DER STRASSE (1927/28, Augusto Genina) mit Carmen Boni als Scampolo zu erwähnen ist, der in einigem schon die italienischen Filmkomödien der frühen 1930er Jahre vorwegnimmt und in der »Märchenstadt« Rom spielt.²⁷ Außer diesen Darstellern, die sich im deutschen Film einen Namen machen können, gibt es auch viele bald vergessene Schauspieler, die in billigen Genrefilmen oder seichten Unterhaltungsproduktionen mitwirken, die in der Presse meist schlecht abschneiden, sofern sie überhaupt rezensiert werden.

Ein Genre, mit dem italienische Filmschaffende im Weimarer Kino besonders erfolgreich sind, ist der Sensationsfilm: Bartolomeo Pagano, der Darsteller des international populären Kraftmenschen Maciste, wird 1922 von Jakob Karol für mehrere deutsche Produktionen engagiert;²⁸ zwei dieser Filme entstehen unter der Regie von Romano Luigi Borgnetto, einem bekannten Filmautor und Regisseur. Pagano kehrt jedoch nach Italien zurück, ohne seinen Produktionsvertrag ganz erfüllt zu haben. Zwei Sensationsdarsteller, die in Deutschland noch berühmter werden als in Italien, sind Luciano Albertini und Carlo Aldini, die auch in Berlin ihre eigenen Produktionsfirmen gründen und u.a. für die Phoebus- und Aafa-Film arbeiten.²⁹ Mit Filmen wie *DER MANN AUS STAHL* (1922, Max Obal) und *JAGD AUF MENSCHEN* (1926, Nunzio Malasomma) treten sie erfolgreich in Konkurrenz zum deutschen Actionstar Harry Piel und begeistern das Publikum mit artistischen Einlagen und waghalsigen Stunts.

Insgesamt kann man davon ausgehen, dass im Laufe der 1920er über hundert italienische Filmschaffende im deutschen Kino aktiv sind, darunter ein Dutzend Regisseure und um die 70 Schauspieler. Etwa 150 deutsche Produktionsfirmen arbeiten zumindest einmal mit einem Italiener zusammen. Schon allein diese Zahlen zeigen die Bedeutung des italienischen Beitrags zum Weimarer Kino und die Intensität der deutsch-italienischen Kooperation, die in den 1930er Jahre noch enger und umfangreicher wird.

1) Vgl. Gian Piero Brunetta: *Storia del cinema italiano. Il cinema muto 1895–1929*. Rom: Editori Riuniti 1983, S. 245–259. – 2) Riccardo Redi: *Cinema muto italiano (1896–1930)*. Rom: Scuola Nazionale di Cinema 1999, S. 175. – 3) *Divagazioni intorno al »trust«*. In: *Film*, Nr. 5, 1.2.1919. – 4) *Die UCI-Produktion in Deutschland*. In: *Film-Kurier*, Nr. 65, 17.3.1921. – 5) C. M. Bardorf: *Die italienische Filmindustrie*. In: *Film-Kurier*, Nr. 34, 4.2.1922. – 6) Redi, *Cinema muto italiano*, a.a.O., S. 164. – 7) Vgl. Roberto Chiti, Mario Quargnolo: *La malinconica storia dell'U.C.I.* In: *Bianco e Nero*, Nr. 7, 1957. – 8) Umberto Paradisi. In: *Il Giornale d'Italia*, 15.9.1921; zit. n. Redi, *Cinema muto italiano*, a.a.O., S. 197. – 9) Stefania Parigi: *La rievocazione dell'antico*. In: Riccardo Redi (Hg.): *GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEI*. Neapel: Electa 1994, S. 74; vgl. auch Redi, *Cinema muto italiano*, a.a.O., S. 177. – 10) Eine umfassende Übersicht zum historischen Monumentalfilm in Italien bieten Redi, *GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEI*, a.a.O., und Silvio Alovio, Alberto Barbera (Hg.): *CABIRIA & CABIRIA*. Mailand: Il Castoro 2006. – 11) Francesco Bono: *La Ufa alla conquista dell'Italia. Storia di un'intesa fra il Luce e la major tedesca*. In: *Immagine. Note di storia del cinema*, Nr. 34, 1996, S. 1–8. – 12) Mino Argentieri: *L'asse cinematografico Roma – Berlino*. Neapel: Libreria Sapere 1986, S. 91. – 13) Die Daten zur italienischen Firma sind unsicher, da zu jener Zeit drei fast gleichnamige Gesellschaften existierten. – 14) *All'ultima ora*. In: *La cinematografia italiana ed estera*, Nr. 24, 1924, S. 4; Redi, *Cinema muto italiano*, a.a.O., S. 196. – 15) Leonardo Gandini: *Camicie rosse, camicie nere. LA CAVALCATA ARDENTE di Carmine Gallone*. In: *Fotogenia*, Nr. 4/5, 1999, S. 173. – 16) *Die Ufa in Italien*. In: *Film-Kurier*, Nr. 239, 10.10.1925. – 17) Ernst Jäger: *VILLA FALCONIERI*. In: *Film-Kurier*, Nr. 271, 13.11.1928. – 18) Sergio Grmek Germani, Vittorio Martinelli: *Il cinema di Augusto Genina*. Pordenone: Biblioteca dell'Immagine 1989, S. 201; Riccardo Redi: *Ti parlerò ... d'amor. Cinema italiano fra muto e sonoro*. Turin: Eri 1986, S. 64. – 19) Vgl. Irm-

bert Schenk: Kino und Modernisierung. Marburg: Schüren 2008, S. 105; Alberto Farassino: Camerini, au-delà du cinéma italien. In: A. F. (Hg.): Mario Camerini. Crisnée: Yellow Now/ Editions du Festival International du Film de Locarno 1992, S. 18 f. – 20) Brunetta, a.a.O., S. 324. – 21) Francesco Bono: Italiener. Registi e star del cinema italiano in Germania negli anni venti. In: Archivio storico dell'emigrazione italiana, Nr. 1, 2009, S. 23. Den heute noch umfassendsten Forschungsüberblick zu den Italienern im Weimarer Kino bieten Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli (Hg.): Il cinema italiano degli anni venti. Rom: AIRSC – Cineteca Nazionale 1979; und Vittorio Martinelli: I Gastarbeiter fra le due guerre. In: Bianco e Nero, Nr. 3, 1978. – 22) Vgl. Francesco Bonos Beitrag in diesem Band sowie Francesco Bono: Casta Diva & Co. Percorsi nel cinema italiano fra le due guerre. Viterbo: Sette Città 2004, S. 16 f., 30-33; und Germani/Martinelli, a.a.O. – 23) Vgl. Francesco Bono: Benvenuto a Berlin. Italiener bei der Nero-Film. In: Erika Wottrich (Red.): M wie Nebenzahl. Nero – Filmproduktion zwischen Europa und Hollywood. München: edition text + kritik 2002, S. 41-53. – 24) Vittorio Martinelli: Il dolce sorriso di Maria Jacobini. Rom: Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema 1994, S. 38. Zur Arbeit von Gennaro Righelli und Maria Jacobini im deutschen Kino der 1920er Jahre vgl. Francesco Bonos Beitrag in diesem Band. – 25) Zu Marcella Albanis Karriere in Deutschland vgl. den Beitrag von Luca Pisciotta in diesem Band. – 26) Martinelli, Il dolce sorriso di Maria Jacobini, a.a.O., S. 76. – 27) Vgl. Paola Cristalli: Scampolo. In: Cinegrafie, Nr. 7, 1994; Bono, Casta Diva & Co., a.a.O., S. 28-31; Bono, Italiener, a.a.O., S. 30 f. – 28) Vittorio Martinelli: I forzuti emigrano. In: Cinegrafie, Nr. 2, 1989; Bono, Casta Diva & Co., a.a.O., S. 22. – 29) Vgl. Bono, Italiener, a.a.O., S. 25 ff.

Francesco Bono

INTERNATIONAL, VIELFÄLTIG, EFFEKTIVOLL Gennaro Righellis deutsche Filme

Unter den vielen Filmmachern, die in den 1920er Jahren ihr Land verlassen und in Deutschland ihre Arbeit fortsetzen, weil das italienische Kino in einer langwierigen Krise steckt,¹ kommt Gennaro Righelli eine besondere Stellung zu.² In der Geschichte des italienischen Kinos zwischen dem Ersten Weltkrieg und den späten 1940er Jahren gebührt Righelli ein erstrangiger Platz. Gleichzeitig leistet er mit seiner erfolgreichen und fast ein Jahrzehnt währenden Tätigkeit in Deutschland einen nicht unbedeutenden Beitrag zum Weimarer Kino. Dennoch ist seinem Werk bislang kaum Aufmerksamkeit geschenkt worden. Dieser Essay unternimmt einen ersten Versuch, der Tätigkeit Righellis nördlich der Alpen nachzuspüren.³

Der Regisseur beginnt in den frühen 1910er Jahren nach einem Debüt als Drehbuchautor bei der Cines für die neapolitanische Vesuvio-Film zu arbeiten und ist danach bei der Tiber-Film und der FERT engagiert. Als die italienische Produktion auf wenige Filme pro Jahr sinkt, zählt Righelli zu den ersten Filmschaffenden, die nach Berlin übersiedeln, wo er bis 1929 insgesamt 15 Filme inszeniert. Eine beachtliche Zahl: Kein italienischer Regisseur dreht in den 1920er Jahren mehr Filme in Deutschland. Als er nach der Einführung des Tonfilms nach Italien zurückkehrt, zeichnet er für den ersten italienischen *Talkie* verantwortlich: *LA CANZONE DELL'AMORE* (1930), von dem er auch eine deutsche Version (*LIEBESLIED*) und eine französische (*LA DERNIÈRE BERCEUSE*) inszeniert.⁴ Danach kommt Righellis Arbeit noch ein Mal mit Deutschland in Berührung: Sein letztes Werk, *IL CORRIERE DEL RE* (1947), ist das Remake von *DER GEHEIME KURIER*, einem Film aus seiner Zeit in Berlin.

BOHÈME und Righellis erste deutsche Filme

Righellis erster deutscher Film ist *BOHÈME* (1922/23), eine freie Adaptation des Romans von Henri Murger. Die italienische Diva Maria Jacobini – mit der er seit den späten 1910er Jahren zusammenarbeitet – spielt die Figur der Mimì und überzeugt sogleich die deutsche Presse: »Sie rechtfertigt ihren Ruf, (...) ihr Spiel ergreift.«⁵ Neben ihr treten Walter Janssen und Wilhelm Dieterle auf, weitere (Haupt-)Rollen sind mit den Italienern Elena Lunda und Luigi Serventi besetzt. In Filmografien wird *BOHÈME* allgemein als deutsche Produktion ge-