

Viertes Kapitel

Der faschistische Kriegsfilm

1 Der faschistische Kriegsspielfilm

1952 erklärt Roberto Rossellini, *eine* Quelle des neorealistischen Films sei der faschistische Kriegsspielfilm. Zugleich betont er, im In- und Ausland sei der so genannte, von ihm somit als Begriff unter Vorbehalt verwendete Neorealismus erstmals unter der Eindruck von *Roma città aperta* wahrgenommen worden. Dieses Fremdurteil wird von ihm weder bestritten noch bestätigt:

„Se il cosiddetto neorealismo si è rivelato in modo più impressionante al mondo attraverso *Roma città aperta*, sta agli altri giudicare. Io vedo la nascita del neorealismo più in là: anzitutto in certi documentari romanzati di guerra, dove anche io sono rappresentato con *La nave bianca*; poi in veri e propri film di guerra a soggetto, che mi hanno visto collaboratore per lo scenario, come *Luciano Serra pilota*, o realizzatore come in *Uomo della [sic] croce*“.¹

Im Anschluss an eine Losung Benito Mussolinis aus den dreißiger Jahren *Il cinema è l'arma più forte* ruft G.V. Sampieri im Juli 1940 die nationale Filmindustrie zu den Waffen. Themen und Gestaltung von Spielfilmen müssten stärker als bisher das Gebot der Massenwirksamkeit erfüllen. Erforderlich seien die nationale Eigenart betonende, *volkstümliche*, anhand von Schauplätzen, Figuren und ihren Lebensweisen als typisch italienisch erkennbare Produktionen. Sofern sie nicht von Alliierten wie den Deutschen stammten, seien ausländische - amerikanische, britische und französische - Filme als italienischer Wesensart fremde Kulturerzeugnisse im landesweiten Kinoprogramm unerwünscht:

„Come nel Reich, così in Italia durante la guerra, la produzione non deve fermarsi; anzi, considerate le esigenze del popolo ed essendo il cinema spettacolo eminentemente popolare, deve essere potenziata affinché le masse abbiano regolarmente il loro svago preferito, cui darà calore un ben inteso spirito di propaganda. Naturalmente la situazione dovrà ispirare ai produttori opere più aderenti alle esigenze *popolari e nazionali* [eigene Hervorhebung]. Quindi è sperabile che certo genere d'importazione sino a ieri preferito cederà il posto a concezioni più è sperabile che la collaborazione nostre e più sane: straniera sarà d'ora innanzi esclusa dai nostri film, specialmente quando non derivi chiaramente da nazionalità amiche“.²

¹ Mario Verdone/Roberto Rossellini, Colloquio sul neorealismo, *Bianco e Nero*, Februar 1952, 8.

² G.V. Sampieri, Cinema in guerra, *Lo Schermo*, Nr. 7, Juli 1940, 6. Die nationale Filmindustrie ist nach Ansicht Sampieris für das volkstümliche, unterhaltsame Massenmedium schlechthin kommerziell und künstlerisch verantwortlich. Die privaten Firmen müssten sich, wie es bereits in Nazideutschland seit der Invasion Polens geschehe, neuen Herausforderungen stellen. Anstelle von aktuell siebzig Firmen, von denen viele wirtschaftlich nicht überlebensfähig seien, müsse die Produktion in wenigen Großunternehmen konzentriert und zentralisiert werden. Es sei erforderlich, qualifiziertes technisches und künstlerisches Personal einzustellen und hierbei vermehrt Frauen zu beschäftigen, sei es als Schauspielerinnen, sei es als Regie- und Produktionsassistentinnen.

Insbesondere beim Kriegsdokumentarfilm müsse man von den Nationalsozialisten lernen:

„Il cinema in guerra significa anche vera e propria realizzazione di film, di documentari che facciano la storia della guerra. La Germania ci ha dato formidabili esempi di quel che si può fare in questo campo con i documentari di Polonia, di Norvegia, di Olanda e del Belgio. Reclutiamo dunque il fiore dei nostri operatori, dei nostri tecnici, dei nostri scrittori per dar vita a questa necessaria cinematografia di guerra che fermi sulla pellicola i fatti e gli eventi più significativi dell'epopea“.³

Eingeleitet von *La nave bianca*, entstehen seit 1941 eine Reihe abendfüllender, von einem staatlichen Gremium genehmigte und geförderte Kriegsspielfilme, darunter *Un pilota ritorna*, *Giarabub* (Goffredo Alessandrini 1941-42), *Alfa Tau!*, *Bengasi* (Augusto Genina 1942), *M.A.S.*⁴ (Romolo Marcellini 1942), *L'uomo dalla croce*, *I trecento della Settima* (Mario Baffico 1943).⁵ Ob von diesem Gremium gefordert oder sich zufällig ergebend, auffällig ist, dass zu den Autoren der Sujets und Drehbücher namhafte Journalisten, darunter Kriegsberichterstatter wie Alberto Consiglio, Gian Gaspare Napolitano, Orio Vergani, Mitarbeiter von *Cinema* wie Michelangelo Antonioni, Massimo Mida und Rosario Leone sowie Dramatiker zählen. Vermutlich begründet sich die bevorzugte Verpflichtung von Journalisten mit ihren Fronterlebnissen, Kenntnissen einzelner Kriegsschauplätze und dem Wissen um die offiziell erwünschten, politisch korrekten Botschaften dieser Spielfilme.

Nachdem die römische Filmproduktions- und Verleihfirma Scalera mit *Uomini sul fondo*, uraufgeführt im Februar 1941, einen Achtungserfolg bei Kritik und Publikum erzielt hat, beginnen im folgenden Monat die Dreharbeiten für *La nave bianca*, wiederum koproduziert von diesem privaten Unternehmen und dem Centro cinematografico del Ministero della Marina. Obwohl es sich bei *Uomini sul fondo* nicht um einen Kriegsfilm im engeren Sinne handelt, denn erzählt wird die Geschichte einer zu Friedenszeiten havarierten und schließlich fast vollzählig geretteten U-Boot-Besatzung, bereitet die Produktion stilistisch und ideologisch *La nave bianca* vor. Die organische Einheit zwischen Mann und Waffe, im Fall von *Uomini sul fondo* die Bereitschaft eines körperlich versehrten Seemanns, sein Leben für die Bergung von U-Boot und Mannschaft zu opfern, lässt sich problemlos - ohne nachträgliche Schnitte oder nachgedrehte Szenen- für die Kriegspropaganda verwenden. Von Seiten des Marineministeriums sollen beide Filme der Propaganda dienen. Sie stellen die rüstungstechnische Überlegenheit einer sowohl während des Manövers als auch im Ernstfall perfekt funktionierenden Seemacht zur Schau.

³ Ebd., 7.

⁴ Abkürzung für Motoscafo antisommergibile.

Verglichen mit sonstigen abendfüllenden Beiträgen zum nationalen Kinoprogramm, wirken an *La nave bianca* ungewöhnlich viele private und staatliche Institutionen mit. Sujet und Drehbuch sowohl von *Uomini sul fondo* als auch von *La nave bianca* stammen von Francesco De Robertis. Dieser ist seit 1940 einer der drei Leiter des Centro cinematografico del Ministero della Marina. *La nave bianca* enthält Inserts aus zwei Kurzfilmen: *La battaglia dello Jonio* vom Istituto Luce sowie *Sosta d'eroi* (Pietro Francisci) der privaten Firma INCOM (Industria Cortometraggi Milano).

Die 1940 einsetzende und mit dem Sturz Mussolinis im Juli 1943 zum Stillstand kommende Verzahnung privater und staatlicher Filmproduktion im Dienst des fiktionalen Kriegspropagandafilms betrifft zwar nur einen Bruchteil des italienischen Kinorepertoires: In diesem Zeitraum beläuft sich deren Anzahl auf insgesamt 25.⁶ Doch gemessen an der Spielzeit von und den Kritikerurteilen über nationale Kriegsspielfilme, verzeichnen beispielsweise 1940 - als unangefochtener Kassenschlager - *L'assedio dell'Alcazar* (Augusto Genina 1940)⁷, 1941 *Uomini sul fondo* und *La nave bianca* und 1942 *Un pilota ritorna*, *Giarabub*, *Alfa Tau!*, *I tre aquilotti* (Mario Mattoli 1942), *Bengasi*, *Noi vivi-Addio Kira!* (Goffredo Alessandrini 1942) beachtliche Erfolge.⁸

Im Fall von *Bengasi* stellt Eitel Monaco als Chef der Direzione generale per la cinematografia im April 1943 Kosten und kumulierte Einspielerlöse gegenüber. Wegen des rekordverdächtigen kommerziellen Ergebnisses auch im Ausland habe Benito Mussolini dem Regisseur Augusto Genina eine Audienz gewährt und dessen vortreffliche Arbeit gerühmt:

„Il film è costato £. 15.500.000. Il DUCE ricevette in udienza il regista Genina per un incondizionato elogio. La pellicola ha raggiunto in Italia un incasso lordo presso i cinematografi

⁵ Zu den fiktionalen Kriegspropagandafilmen vgl. Argentieri 1998, 47-53, 61-82.

⁶ Diese Zahl nennt Rondolino (1983, 17) für den Zeitraum 1940 bis 1943. Argentieri (1998, 51) erklärt aus unerfindlichen Gründen, *Un pilota ritorna* sei „il primo film italiano *fictional* di propaganda bellica“. Die Reihe ende mit *Aeroporto* (Piero Costa 1943), der in der Sozialen Republik von Salò entsteht (ebd., 132). Laura (1999, 208) zufolge bildet *Uomini sul fondo* 1941 den Auftakt zu einem „cinema italiano di 'fiction' basato sulla guerra“. Nach weiteren Exempeln wie *La nave bianca*, *Un pilota ritorna* und *Quelli della montagna* (Aldo Vergano 1943) unter künstlerischer Oberleitung von Alessandro Blasetti beschließen die abendfüllende Nettunia-Luce-Koproduktion *I trecento della Settima* diese Reihe.

⁷ Unter dem Titel *Alcazar* in einer deutschsynchronisierten Fassung uraufgeführt in Deutschland am 30. September 1941 im Berliner Ufa-Palast am Zoo. An der Premiere, einem Staatsakt, nehmen Joseph Goebbels, der italienische Botschafter Dino Alfieri, Vertreter der spanischen Botschaft und der Blauen Division teil. Bei der Vorstellung am 1. Oktober 1941 sind Augusto Genina und Fosco Giachetti, der Darsteller des Hauptmann Vela, anwesend, vgl. die „Filmbetrachtung“ von Ernst Jerosch, in: *Der Film*, Nr. 40, 4. Oktober 1941, 1. Beilage, 5; A. B., Filmisches Heldenlied aus dem Befreiungskampf Spaniens. Was der Spielleiter zu seinem Werk sagt, *Der Film*, Nr. 11, 15. März 1941, 2. Beilage. Der zentrale Schauplatz, die Festung Alcazar bei Toledo, wird in Cinecittà unter der Leitung von Gastone Medin nachgebaut.

⁸ Vgl. Rondolino 1983, 13-14, 17-18. Zu den Laufzeiten dieser und anderer Exempel des fiktionalen Kriegspropagandafilms vgl. auch Argentieri 1998, 49-50.

di circa 16.000.000 di lire, che hanno dato al produttore un provento netto di noleggio di circa 4.000.000 di lire. Il successo di stampa e di pubblico è stato vivissimo in Ungheria, Bulgaria ed in Svizzera. Fra pochi giorni sarà presentato nei principali cinematografi del Reich, avendo il Ministro Goebbels attribuito alla pellicola il massimo dei predicati politici ed artistici“.⁹

Uraufgeführt im September 1942 auf den Filmfestspielen in Venedig, beabsichtigt die DIFU im folgenden Jahr, *Bengasi* in ihr Verleihprogramm zu übernehmen. Anfang Mai 1943 wird eine deutschsprachige Fassung hergestellt.¹⁰ Doch *Bengasi-Das Schicksal einer Stadt* gelangt nie in den Verleih, denn am 12. Mai 1943 kapitulieren die deutschen und italienischen Truppen in Nordafrika.

Drei Formen der institutionalisierten Kooperation ab 1940 im Spiel- und Dokumentarfilm sind zu unterscheiden: erstens zwischen den Filmabteilungen von Luftwaffe, Marine, Heer, Istituto Luce und privaten Produzenten, zweitens zwischen staatlichen Organisationen, den Filmabteilungen der drei Streitkräfte und dem Istituto Luce, drittens zwischen dem Ministerium für Volkskultur und Privatfirmen.¹¹

Zum ersten Typus gehören etwa neben *I trecento della Settima*, eine Koproduktion des Istituto Luce und der Nettunia,¹² *Uomini sul fondo*, *La nave bianca* und *Alfa Tau!* Eine empirisch hiervon nicht immer scharf abgrenzbare Variante besteht darin, dass für die kommerzielle und künstlerische Leitung entweder eine einzelne private Firma verantwortlich ist oder mehrere kooperierende private Gesellschaften zuständig sind, aber die Filmabteilungen der einzelnen Streitkräfte mitwirken, ohne in den Credits aufgeführt zu sein. Sie sind in diesem Fall ebenfalls beratend tätig und stellen technisches Gerät, Personal und Drehorte bereit. Für *Un pilota ritorna* zieht die römische ACI (Anonima cinematografica

⁹ ACS. Ministero della cultura popolare. Gabinetto. Busta 143, fascicolo cinematografia. Appunto per il capo di gabinetto del Ministero. Film *Bengasi*. Datum: 14. April 1943. Unterschrift: Il Direttore generale Eitel Monaco.

¹⁰ Der Film *Bengasi* in Synchronisation, *Film-Kurier*, Nr. 86, 10. Mai 1943, 1; vgl. auch Kein Kulturfilm zu *Bengasi, das Schicksal einer Stadt*, *Film-Kurier*, Nr. 82, 19. April 1943, 2. Argentieri (1986, 145) Behauptung, Goebbels habe 1942 eine öffentliche Aufführung von *Bengasi* in Deutschland verboten, trifft nicht zu. Zum Plot und den Dreharbeiten mit Hunderten von Komparsen in Cinecittà, wo Gebäude, Straßen und Plätze von *Bengasi* nachgebaut worden sind, vgl. Argentieri 1998, 68-73.

¹¹ Francesco Càllari (Valore del documentario, *Film*, 7. Juni 1941, 15) berichtet, die meisten Kriegspropagandafilme der INCOM seien im Auftrag des Ministeriums für Volkskultur hergestellt worden.

¹² Mario Baffico (*I trecento della Settima, Primi piani*, Nr. 5, Mai 1942) schlägt dem Leiter der Produktionsabteilung des Istituto Luce, Luigi Palmi, vor, einen Kriegsfilm über die Marine zu drehen. Palmi habe ihm jedoch im März 1941 in Absprache mit seinem Chef Fantecchi, dem Präsidenten des Istituto Luce, empfohlen, einen Film über die italienischen Gebirgsjäger an der albanischen Front zu realisieren „perché dopo *Uomini sul fondo*, al quale già si sapeva che avrebbero seguito *Nave bianca* e *Alfa Tau*, non era più il caso di creare doppioni“ (ebd., 10). Bafficos Idee, „di far interpretare il film da autentici alpini“ mit der Begründung „di fare apparire la documentazione più reale possibile“ (ebd., 11), hätten der General Gabriele Nasci sowie Offiziere zugestimmt und ihm eine Division Gebirgsjäger bereitgestellt. Vgl. auch Argentieri 1998, 117-119. Chiara Politi von der Nettunia produziert ab Mitte 1944 bis April 1945 *Roma città aperta*.

italiana)¹³ militärische Berater für Luftaufnahmen hinzu, verpflichtet Angehörige der italienischen Luftwaffe als Darsteller für Nebenrollen und nutzt einen Flughafen in Viterbo für Außenaufnahmen.¹⁴

Gedreht wird je nach Film in unterschiedlichen Proportionen sowohl an natürlichen Schauplätzen als auch im Studio. Was die Besetzung der Rollen betrifft, reicht das Spektrum von ausschließlich (*La nave bianca, Alfa Tau!*) oder fast ausnahmslos (*I trecento della Settima*)¹⁵ verpflichteten Militärangehörigen, über die Kombination von Laien und professionellen Darstellern (*Un pilota ritorna*) bis zu überwiegend verpflichteten Berufsschauspielern (*Giarabub, M.A.S.*).

Zwar entstehen bereits in den dreißiger Jahren einzelne Kriegsfilm etwa über den Abessinienfeldzug wie *Squadrone bianco* (Augusto Genina 1936) und *Luciano Serra pilota*, aber ab 1941 interveniert der faschistische Staat in institutionalisierter Form in die Planung und Ausführung von Projekten. Im Mai 1941 konstituiert sich unter dem Vorsitz des Ministers für Volksaufklärung und Propaganda, Alessandro Pavolini, das Komitee für den Kriegs- und politischen Film (Comitato per il cinema di guerra e politico). Die zentrale Aufgabe des Komitees besteht darin, die von privaten Produzenten eingereichten Stoffe in

¹³ 1940 gründet Vittorio Mussolini die private Produktionsgesellschaft ACI. Die Geschäftsführung übernimmt Franco Riganti. 1941 konstituiert die ACI für den Verleih eine zweite, juristisch getrennte, aber personell und kommerziell mit ihr verwobene Firma, die Società Anonima Europa. Unter dem neuen Namen ACI-Europa Film, als deren Geschäftsleiter (amministratore unico) wiederum Franco Riganti fungiert, verleiht sie in Italien exklusiv italienischsynchronisierte Versionen der Terra, darunter *Ebreo Suss* (*Jud Süß*, Veit Harlan 1940), vgl. *Cinema*, Nr. 111, 10. Februar 1941, 78; [Günther] S[chwarz], Interessante Filmprojekte der ACI in Rom, *Film-Kurier*, Nr. 29, 4. Februar 1942, 1-2. Es handelt sich um ein Gespräch mit Franco Riganti während seines Aufenthalts in Berlin. Danach (ebd., 1) befindet sich *Un pilota ritorna* zur Zeit im Schnitt.

¹⁴ Vgl. Gallagher 1998, 73-74, 690.

¹⁵ Den Priester interpretiert der Schauspieler Amedeo Trilli, alle übrigen Rollen besetzen Soldaten und Offiziere des 1. und 2. Gebirgsjägerregiments der Division Cuneense. Erzählt wird, wie dreihundert italienische Gebirgsjäger an der griechisch-albanischen Front ihre Stellung gegen einen überlegenen Feind verteidigen. Es gelingt zwar, den Gegner in die Flucht zu schlagen, doch der Kommandant stirbt. Gedreht werden die Innenaufnahmen in Cinecittà, die Außenaufnahmen in Limone Piemonte. Eitel Monaco unterrichtet im April 1943 in einer Note seinen Vorgesetzten, Alessandro Pavolini, unter anderem über zensurbedingte Schnitte und zwei Sichtungen auf höchster Ebene, vermutlich eine Anspielung auf Benito Mussolinis informelle Zensur: „Il film è costato £ 5.500.000. Ha avuto la piena approvazione dell’Ispettorato delle truppe alpine, dell’Associazione degli Alpini in Congedo e del Ministro della Guerra. Da informazioni non controllate risulterebbe che il film è stato superiormente visionato in due riprese, con commenti nettamente favorevoli. Il film si chiude con la piena vittoria dei Reparti alpini; è interpretato soltanto da autentici ufficiali e soldati; sono stati già apportati alcuni tagli ordinati dalla censura per alcune scene di dettaglio sull’eroica morte di alcuni alpini. Gli episodi riprodotti nel film corrispondono esattamente alla verità storica di un glorioso fatto d’armi italiano“, ACS. Ministero della cultura popolare. Gabinetto. Busta 143, fascicolo cinematografia. Appunto per il capo di gabinetto del Ministro. Film *I trecento della Settima*. Datum: 14. April 1943. Unterschrift: Il direttore generale Eitel Monaco. Obgleich vom Istituto Luce koproduziert, wird der Film in der zweiten Hälfte 1943 als defätistisch bewertet und verboten. Vgl. Laura 1999, 208-210.

Gestalt von Sujets zu prüfen und im Falle der Genehmigung, wahrscheinlich über die regulären Subventionen von Spielfilmen hinausgehend, finanziell zu fördern.

Obwohl sämtliche abendfüllende Kriegsfilme im Zeitraum 1940 bis 1943 nach Drehbüchern und zumeist mit Schauspielern in den Hauptrollen inszeniert werden¹⁶, begrüßen Kritiker deren dokumentarischen, unrhetorischen, einfachen Stil. Verglichen mit historischen Filmen, Kostümfilmen, Melodramen und einzelnen Komödien, sind sie karg ausgestattet, ihre Bildkomposition ist minimalistisch, verstößt gegen einen traditionellen Schönheitsbegriff und Erwartungen des Kinogängers an den Schauwert von Landschaft und Stars. Der Kriegsfilm bildet somit einen Antipoden zu den so genannten *telefoni bianchi*. Aus der Sicht von Umberto De Franciscis im Juli 1941 reduziert der Kriegsfilm eine in italienischen Produktionen bislang vorherrschende literarische Erzählweise auf das Wesentliche. Wenn der Autor eine Analogie zum Dokumentarfilm zieht, ist der teilweise Verzicht auf Studiosets, künstliche Beleuchtung, Schminke und Kostüme gemeint.¹⁷ Pietro Bianchi spricht zwar in seiner Rezension von *I trecento della Settima*, dem Regisseur Mario Baffico jegliches Talent ab, erkennt aber dessen - wenngleich verfehltes - Ziel als richtungsweisend an, einen dramatisierten Dokumentarfilm zu schaffen, in dem wirkliche Lebensumstände poetisch verfremdet werden, ohne jemals exotisch zu wirken.¹⁸

Umschrieben wird eine realistische Ästhetik¹⁹, die im Einklang mit faschistischen Propagandazielen steht. Adriano Aprà und Patrizia Pistagnesi vertreten 1979 den Standpunkt, der von ihnen auf die Nachkriegszeit datierte filmische Neorealismus sei in den dreißiger Jahren durch einen nicht einfach regimekonformen, sondern intentional profaschistischen realistischen Stil *vorbereitet* worden. Neben einem Film wie *Vecchia guardia* zählen hierzu die Kriegspropagandafilme, deren gemeinsamer Nenner ein politisches Engagement für den Faschismus bilde. Als dem Plot nach durchgängig gegenwartsnahe Produktionen stünden sie im Gegensatz zum Genrefilm. Linksfaschisten wie Giuseppe De Santis, Gianni Puccini, Carlo Lizzani, Antonio Pietrangeli, Luchino Visconti, Massimo Mida, das heißt zum großen Teil Personen, die für *Cinema* schreiben und zum Stab von *Ossessione* gehören, hätten diese neue realistische Ästhetik zunächst publizistisch unterstützt:

¹⁶ Eitel Monaco nennt sie treffend „films de fiction“, vgl. Gili 1990, 179.

¹⁷ Vgl. das Zitat aus dem Artikel von De Franciscis, *Introduzione a una storia del cinema italiano*, *Film*, Nr. 33, 16. August 1941, in: Argentieri 1998, 270.

¹⁸ Vgl. Volpone [Pietro Bianchi,] *Il Bertoldo*, 28. Mai 1943, auszugsweise wiederabgedruckt, in: Chiti/Lancia 1993, 348-349.

¹⁹ Vgl. Argentieri 1998, 269-276.

„Pensiamo alla poetica del ‘colto sul vivo’, del documentarismo, del realismo quotidiano, che si possono vedere teorizzati fin dal 1933 da Longanesi²⁰ (mentre più difficile è trovare esempi concreti di film; da parte nostra vediamo in *Vecchia guardia* l’esempio più avanzato di realismo in senso rosselliniano); e pensiamo alla richiesta che veniva da più parti avanzata, di un cinema ‘impegnato’, antievasivo, che fosse legato ai tempi politici del momento, temi fascisti naturalmente. Questo modo di intendere il cinema politico in quanto opposto al cinema di genere, come cinema dell’attualità, fu appoggiato anche dai cosiddetti fascisti di sinistra più sensibili ai problemi sociali reali che alla sterile glorificazione del regime. Da essi emergerà la ‘fronda’ che si raccolse attorno alla rivista *Cinema* [...] e pensiamo a film come *Il grande appello* [Mario Camerini 1936], *L’assedio dell’Alcazar* e *Uomini sul fondo*“.²¹

Genrefilme wie Melodramen und Komödien bieten dem Zuschauer vertraute narrative Schemata, rekurren auf stilistische Konventionen und entwickeln diese mitunter fort. Konflikte und ihre Lösungen sind ebenso vorhersehbar wie etwa die Art und Weise der Exposition von Figuren, Ort und Zeit der Handlung, Merkmale von Typen oder Charakteren, Figurenkonstellationen, Lichtführung, Schnitttechnik, Bedeutung der Großaufnahme.²² Entgegen der Ansicht von Aprà und Pistagnesi bleiben einzelne Kriegspropagandafilme wie *La nave bianca*, *Giarabub* und *I trecento della Settima* - mehr oder weniger ausgeprägten - melodramatischen Genrekonventionen verhaftet. Im Fall von *La nave bianca* bemängeln italienische Kritiker ein Nebeneinander von Sequenzen, in denen eine melodramatische Liebesgeschichte in den Vordergrund rückt, und hiervon sich beinahe als Episoden verselbstständigende Sequenzen sowohl militärisch-technischer als auch medizinisch-rekreativer Vorgänge, zusammengehalten durch die Einheit des Ortes und der Zeit.

Als Kriegspropagandafilme zielen sie darauf ab, Wehr- und Opferbereitschaft innerhalb der Bevölkerung sicherzustellen. Damit sich der Kinogänger mit Figuren und ihrem Denken, Empfinden und Handeln identifizieren kann, müssen handelnde Personen und ihre Lebenswelt an alltägliche außerfilmische Erfahrungen angenähert und zugleich massenhafte Wunschphantasien imaginär erfüllt werden.²³ Das von Roberto Rossellini nach 1945 abgelehnte ‘schöne Bild’, wie es die pejorativ Kalligraphen genannten Regisseure Luigi Chiarini, Mario Soldati, Alberto Lattuada und Renato Castellani komponieren, weicht in *La nave bianca* und ebenso in *Roma città aperta* dem demonstrativ Hässlichen. *La nave bianca* mutet dem Zuschauer an der ‘Heimatfront’ Matrosen mit verschwitzten Gesichtern inmitten

²⁰ Vgl. Leo Longanesi, L’occhio di vetro, *L’Italiano*, Nr. 17-18, 1933, wiederabgedruckt, in: Aprà/Pistagnesi 1979, 51-53.

²¹ Ebd., 31.

²² Vgl. Landy 1986, 17-18.

²³ Meder (1993, 124) macht anhand von *Un pilota ritorna* darauf aufmerksam, dass die gelungene Rückkehr der Titelfigur Leutnant Rosati (Massimo Girotti) mit einem gekaperten britischen Flugzeug aus Griechenland nach

diffus künstlich ausgeleuchteter, von Motorengeräuschen und Detonationen des Artilleriefeuers durchdrungener Maschinenräume sowie bandagierte Kriegsversehrte inmitten schmuckloser Krankenzimmer als 'Freizeitvergnügen' zu.

Für Francesco De Robertis verbürgen Laiendarsteller, das heißt Marineangehörige, im Fall von *La nave bianca* erweitert um das Personal eines italienischen Rot-Kreuz-Dampfers, die beste Propaganda. Wenn, wie De Robertis unterstellt, keine Differenz mehr zwischen dem Darsteller und seiner Rolle existiert, wenn die handelnden Personen im Film sich genauso geben wie außerhalb des Films, dann wirken sie auf den Zuschauer um ein Vielfaches glaubwürdiger als die besten Schauspieler. Ihr ungestelltes Sosein, vorzugsweise in ihrem vertrauten, alltäglichen Milieu, verringert bei einem Medium, das materialästhetisch auf der bewegten Fotografie basiert, die Distanz zwischen dem Betrachter und den sich von Kunstfiguren abhebenden Typen. Ihre Verhaltensweisen und Moralvorstellungen, Opfergeist, Pflichterfüllung, die widerspruchslose Einordnung in hierarchische Verbände als Teile des korporativen Staates sollen vom Betrachter nachempfunden und idealtypisch nachvollzogen werden: „I 'personaggi veri' [...] hanno dimostrato che individui forniti di un minimo di attitudine e di sensibilità [...] possono rappresentare i loro 'ruoli veri' forse con risultati di più sentita 'presa' e di maggior 'credito' da parte del pubblico. Questo: per ciò che riguarda i risultati pratici di tale genere di film, cioè all'effetto dell'efficacia della propaganda“.²⁴

2 Die Zentralisierung des Kriegsdokumentarfilms im Istituto Luce

Dem 1924 eröffneten und 1925 nationalisierten römischen Istituto Luce obliegt Herstellung und Verleih von wöchentlich wechselnden *cinogiornali* sowie - seit 1932 in Konkurrenz mit der Cines²⁵ und ab 1938 mit der INCOM²⁶ - kurzen und mittellangen Dokumentarfilmen. Das Repertoire erstreckt sich vom Kultur- über den wissenschaftlichen Lehr- bis zum politischen

Italien Zuschauerwünschen inmitten eines 1942 eskalierten Krieges entgegenkommt. Auch in *La nave bianca* ist die *Glückliche Heimkehr* - so der Titel der deutschen Version - als Motiv von kriegspsychologischer Bedeutung.

²⁴ Francesco De Robertis, Appunti per un film d'aviazione, *Cinema*, Nr. 158, 25. Januar 1943, 47.

²⁵ Während Emilio Cecchis künstlerischer Leitung der Cines von 1932 bis 1933 richtet er eine Abteilung für den kurzen Dokumentarfilm ein. Unter seiner Federführung entstehen beispielsweise *Cantieri dell'Adriatico* (Umberto Barbaro 1932), *Una giornata nel cantiere di Monfalcone* (Umberto Barbaro 1932), beide fotografiert vom künftigen Kameramann von *Roma città aperta*, Ubaldo Arata, sowie *Assisi* (Alessandro Blasetti 1932), vgl. Mancini 1985, 75-76.

²⁶ Zur Entstehungsgeschichte der INCOM vgl. Francesco Càllari, Valore del documentario, *Film*, 7. Juni 1941, 15; Laura 1999, 158-162.

Propagandafilm.²⁷ Als Italien am 10. Juni 1940 Großbritannien und Frankreich den Krieg erklärt, gründet das Institut Luce den Reparto guerra, um bislang von mehreren Dienststellen parallel geplante und ausgeführte Filmprojekte in einer einzigen Abteilung zu zentralisieren und Produktionsentscheidungen zu koordinieren. Mitarbeiter des Istituto Luce und der drei militärischen Filmabteilungen zensieren sämtliches aufgenommenes, unvertonetes Bildmaterial ihrer Kameramänner. Außerdem geben die militärischen Experten Ratschläge bei der Montage und Nachvertonung. Die fertiggestellten Filme dienen entweder der Armee als didaktisch wertvolles militärhistorisches und militärtechnisches audiovisuelles Dokument zur Schulung ihres Personals oder laufen im obligatorischen Beiprogramm regulärer Kinovorstellungen. Die Zielgruppe, das große Publikum oder fachkundige Militärangehörige, ist ausschlaggebend dafür, wie das Bildmaterial montiert und nachsynchronisiert wird:

„Infatti il servizio cinematografico di guerra ha un duplice scopo: la documentazione storica e tecnico-militare e lo spettacolo di propaganda. Con il medesimo materiale - tranne il caso del materiale serve solo al primo scopo - possono essere composti film dell'uno come dell'altro genere. Logicamente l'Istituto Luce pensa soltanto alla composizione ed al montaggio dei film di propaganda e di spettacolo, di quelli che verranno programmati al pubblico di tutte le sale“.²⁸

Wenn der faschistische Staat den kurzen und mittellangen Dokumentarfilm, soweit er aktuelle militärische Ereignisse behandelt, durch eine neugeschaffene zentrale Instanz koordiniert und kontrolliert, geht dies einher mit vermehrten Anstrengungen, eine Programmlücke zu schließen, die seit 1939 vor allem Importe aus Deutschland füllen. Am 19. Juli 1940 meldet ein anonym deutscher Korrespondent aus Rom, der Ministerrat habe kürzlich beschlossen, alle italienischen Kinobetreiber seien von nun an verpflichtet, Kriegs- und Propagandafilme aufzuführen, unabhängig davon, ob sie vom Istituto Luce oder vom Ministerium für Volkskultur in Auftrag gegeben worden sind:

„Seit dem italienischen Kriegseintritt bestehen die italienischen Wochenschauen fast ausschließlich aus italienischen Bildberichten, und zwar aus Aufnahmen aus dem italienischen Kriege. Darüberhinaus bringt die Luce unter dem Titel 'Cronache di guerra' gesonderte zusammenfassende Bildberichte heraus, die einzelne Kriegsphasen behandeln, wie z.B. den Marsch durch Holland und Belgien, die Kanalschlacht, den Marsch auf Paris usw. Hierbei handelt es sich hauptsächlich um die deutsche Kriegswochenschau, die aufgrund eines Abkommens mit der Luce Eingang nach Italien gefunden hat“.²⁹

²⁷ Zum Katalog von (ko-)produzierten Filmen des Istituto Luce seit 1924 vgl. Laura 1999, 307 ff.

²⁸ Fernando Cerchio, Servizio di guerra, *Cinema*, Nr. 97, 10. Juli 1940, 13.

²⁹ Kriegs- und Propagandafilme in Italien obligatorisch, *Film-Kurier*, Nr. 167, 19. Juli 1940, 1. Der Untertitel lautet: Kurzfilme über aktuelle Kriegsthemen klären das Volk auf.

Fernando Cerchio, der 1938-39 für die Turiner GUF-Zeitschrift *Lambello*³⁰ schreibt und zunächst als Schnittmeister, dann als Regisseur für das Institut Luce³¹ arbeitet, stellt in einem im Juli 1940 erschienenen Artikel in *Cinema* klar, dass dem audiovisuellen Massenmedium bei der Mobilisierung der Bevölkerung eine Schlüsselfunktion zukommt: „Quale sia infatti il valore propagandistico delle documentazioni di guerra è evidente. Ma bisogna ancora ricordare quale può essere il loro valore storico e tecnico militare per convincersi veramente che in una guerra moderna - guerra totale che impegna tutto un paese e si ripercuote su tutte le sue attività e manifestazioni - acquista l'arma 'Cinema'“.³²

Der als 'Waffe' eingesetzte Film, eine Anspielung auf Mussolinis in Cinecittà ausgestellte Losung „Il cinema è l'arma più forte“, muss jedoch wechselnden ideologischen und technischen Anforderungen angepasst werden. Wie Cerchio stolz verkündet, haben Kameramänner bereits dafür gesorgt, dass kommende Generationen den Ersten Weltkrieg, die italienische Invasion Abessiniens 1935-36 und den spanischen Bürgerkrieg 1936-38 dank der Bilder und seit 1930 auch des nachsynchronisierten Tones in guter und zugleich ewiger Erinnerung behalten. Doch im zutreffend vorausgesagten totalen Krieg („guerra totale“) reichen die herkömmlichen kurzen Dokumentarfilme und Wochenschauen als obligatorisches Beiprogramm zum Hauptfilm nicht mehr aus. Was nationalsozialistischen Propagandafilmen³³ wie *Feldzug in Polen* (Fritz Hippler 1940, *Si avanza all'Est*) gelungen sei, den Krieg zum Spektakel zu machen, sollen sich italienische Kameramänner zum Vorbild nehmen.³⁴ *Si avanza all'Est* findet unter Zuschauern in Rom und Mailand einen fast ebenso überwältigenden Anklang wie französische Spielfilme:

³⁰ Vgl. Brunetta 1976, 294.

³¹ 1939 ist Cerchio für die Montage von *Vele e prore* (470 Meter), 1940 für *L'Italia ha sempre ragione* und *Napoli nuova o Napoli Anno XVIII* (Alessandro Blasetti) zuständig, vgl. Laura 1999, 350.

³² Fernando Cerchio, Servizio di guerra, *Cinema*, Nr. 97, 10. Juli 1940, 13.

³³ Argentieri (1998, 107) vertritt hingegen die Auffassung, britische und amerikanische Kriegspropagandafilme seien für italienische Regisseure von Kurzfilmen das maßgebliche Modell gewesen, darunter für Roberto Rossellini (*Fantasia sottomarina*) und Francesco De Robertis (*Mine in vista*). Welche britischen und amerikanischen in welcher Weise italienische Produktionen beeinflusst haben, erläutert Argentieri jedoch nicht.

³⁴ Auszüge aus Cerchios Artikel übernimmt ein anonymes Korrespondentenbericht aus Rom: Die Filmberichterstattung an Italiens Fronten, *Film-Kurier*, Nr. 170, 23. Juli 1940, 1-2. Darin heißt es ergänzend (ebd., 2): „Wie dem *Film-Kurier* Korrespondenten seitens der Luce mitgeteilt wurde, hat sich die italienische Kriegsbildberichterstattung sehr die Erfahrungen der deutschen PK [Propaganda-Kompanien] zunutze kommen lassen. Diese Erfahrungen, die die Deutschen auf den Schlachtfeldern Polens, in Norwegen, in Dänemark, Belgien, Luxemburg, Holland und Frankreich gemacht haben, sind freundlicherweise durch die deutsche Botschaft in Rom an die Luce mitgeteilt worden“. Deutsche Dokumentarfilme, von Leni Riefenstahls *Olympia* (1936-38) Teil 1: *Fest der Völker*. Teil 2 *Fest der Schönheit* bis zu *Feldzug in Polen*, bejubelt Vittorio Mussolini in dem Editorial *Cinema di guerra* (*Cinema*, Nr. 96, 25. Juni 1940, 476). Der *Film-Kurier* (Nr. 164, 16. Juli 1940, 1-2) druckt eine übersetzte Fassung seines Artikels ab, betitelt: Vittorio Mussolini lobt die deutsche Wochenschau. 'Auf dem Gebiet des Dokumentar-Films sind die Deutschen tonangebend'. Der damalige

„Il successo dei documentari tedeschi, nella fase della ‘non belligeranza italiana’, è evidente nei 18 giorni romani di *Si avanza all’Est* (Moderno) e nei 12 milanesi (Odeon), laddove i titoli, allora, più richiesti erano quelli del francese *Delirio* [*Orage* 1938] di Marc Allégret (20 giorni al Corso di Roma) e di *Katia* [1938] di Maurice Tourneur (19 giorni al Moderno di Roma). Più innanzi sarà un altro documentario tedesco, *Guerra ai sovietici*, a detenere il primato (15 giorni a Milano all’Odeon). Che i documentari tedeschi e italiani incuriosissero è comprensibile poiché queste, insieme alle fotografie nella stampa quotidiana e periodica, erano le uniche fonti visive della conflagrazione bellica“.³⁵

Im März 1941 zieht Umberto De Franciscis in *Cinema* eine Bilanz für das zweite Halbjahr 1940 zu den zumeist zwischen zehn und 20 Minuten langen Dokumentarfilmen des Istituto Luce. Im Unterschied zu Cerchio geht er ausführlicher auf die besonderen Produktionsbedingungen ein. Weil das militärische Geschehen und dessen visuelle Auflösung, etwa Größe des Bildausschnitts und Motive, nicht planbar sind, folglich kein Drehbuch existiert, gewinnt die Montage zentrale Bedeutung:

„Il documentario bellico si differenzia sostanzialmente da quello normale per le condizioni in cui le riprese vengono effettuate: non un programma di lavoro e neppure una scelta degli avvenimenti, l’operatore subisce l’avvenimento bellico, deve seguire il suo andamento, non può neppure preoccuparsi di una determinata angolizzazione dell’inquadratura, poiché assai spesso anche il punto di vista è obbligato, pur senza voler tenere conto della necessità di salvaguardare se stessi e l’incolumità della macchina. L’operatore finisce quindi per avere in guerra un solo compito, girare il maggior metraggio possibile per dar modo a chi monterà di poter operare una selezione accurata“.³⁶

Für herausragend bewertet De Franciscis den zwar fertiggestellten, aber im März 1941 noch nicht aufgeführten Kurzfilm *La battaglia dello Jonio* über die erste Schlacht zwischen der italienischen und britischen Flotte im Mittelmeer Anfang Juli 1940. Aus seiner Sicht handelt es sich um „uno dei migliori esempi di documentario bellico realizzato in mare; questo documentario [...] è destinato ad avere un grande incontro di curiosità in tutto il mondo,

Chefkritiker von *Cinema* und ehemalige Preisträger bei den Littoriali della cultura e dell’arte, Giuseppe Isani, stimmt in seinem Korrespondentenbericht aus Berlin in den Chor der italienischen Bewunderer mit ein, vgl. Forza del documentario bellico, *Cinema*, Nr. 96, 25. Juni 1940, 431. Den Artikel illustrieren Szenenfotos aus einem neuen deutschen Dokumentarfilm „sull’avanzate verso Calais“, vgl. ebd., 432-433. Istituto Luce und Ufa vereinbarten 1928 eine Zusammenarbeit, vgl. Laura 1999, 71-73. Zum Verleihprogramm des Istituto Luce gehören seit September 1939 italienische Versionen nationalsozialistischer Kriegspropagandafilme, vgl. Argentieri 1979, 154-157; ders. 1998, 104. Zu einer Rezension von *Vittoria ad occidente* (*Sieg im Westen*, Svend Noldan), produziert von der Ufa 1941 und verliehen vom Istituto Luce, vgl. *Rivista del cinematografo*, Nr. 5, 20. Mai 1941, 75.

³⁵ Argentieri 1998, 49, vgl. auch C[urt] C[aesar Schulte], Die Kriegsparole des italienischen Films lautet: Weiterarbeiten!, *Film-Kurier*, Nr. 145, 24. Juni 1940, 1.

³⁶ Umberto De Franciscis, I documentari bellici dell’Istituto Nazionale Luce, *Cinema*, Nr. 113, 10. März 1941, 151, vgl. auch Fernando Cerchio, Composizione e montaggio dei film documentari di guerra, *Bianco e Nero*, Nr. 2, Februar 1941, 3-25.

anche con qualche anno di ritardo, poiché non sarà mai di poco interesse studiare in che modo l'Italia abbia potuto sostenere il confronto con la secolare potenza navale britannica“.³⁷

Unter den insgesamt 16 seit Juni 1940 vom Istituto Luce verliehenen und in den nationalen Kinos, teilweise auch im Ausland aufgeführten Kriegsdokumentarfilmen nennt De Franciscis neben *La battaglia dello Jonio* unter anderem *Mine in vista* (1940) unter der Regie von Francesco De Robertis. Abweichend von der Regel, könne der Zuschauer erstmals bei *Fantaria del cielo* (Romolo Marcellini 1941) über den Einsatz der italienischen Luftwaffe auf dem nordafrikanischen Kriegsschauplatz Direktton hören.

3 Comitato per il cinema di guerra e politico

In einem Editorial in *Cinema* vom 25. Mai 1941 kritisiert der stellvertretende Chefredakteur Rosario Leone³⁸ die bislang auf Wochenschauen und Dokumentarfilme beschränkten Anstrengungen, ein Massenpublikum an den glorreichen Kämpfen der italienischen Armee innerhalb und außerhalb Europas teilhaben zu lassen, als vollkommen unzureichend. Trotz Ankündigungen nicht nur von staatlicher Seite, sondern auch von privaten, gleichwohl mit dem Regime eng verbundenen Unternehmen sowie Einzelpersonen wie der Bassoli, ACI, Avia und dem Journalisten Mino Doletti,³⁹ abendfüllende Spielfilme im Dienst der Kriegspropaganda herzustellen, seien bislang den vielen Absichtserklärungen keine Taten gefolgt. Weil italienische Produktionsfirmen infolge ihrer zyklisch manifesten exzessiven Vorliebe für Kostümfilm Gefahr liefen, gegenüber dem nationalsozialistischen Verbündeten und den USA als latenter Feind ins Hintertreffen zu geraten, begrüßt es Leone, dass das Ministerium für Volkskultur die Initiative ergriffen und ein Comitato per il cinema di guerra e politico konstituiert hat. Wenngleich dessen präzise Kompetenzen noch nicht festgelegt seien und auch an dieser Stelle nicht deutlich wird, welche Personen in dem Gremium vertreten sind, so signalisiert doch ein zitierter Ausschnitt aus einem *comunicato* eine für die laufenden Dreharbeiten von *La nave bianca* folgenreiche staatliche Intervention. Nach einer Zwischenbilanz zum aktuellen Produktionsstand von Kriegsdokumentarfilmen kommen die vom Komitee fortan genehmigten, geförderten, koordinierten und überwachten Kriegsspielfilme zur Sprache:

³⁷ Umberto De Franciscis, I documentari bellici dell'Istituto Nazionale Luce, *Cinema*, Nr. 113, 10. März 1941, 151.

³⁸ R. L. [Rosario Leone], Editorial: Due avvenimenti, *Cinema*, Nr. 118, 25. Mai 1941, 333.

„Il Ministero della Cultura Popolare ha indicato gli scopi del Comitato e ha riassunto quanto già si è fatto e si fa in questo campo. Negli ultimi anni si sono prodotti 14 documentari di guerra. Si sono proiettati 32 corto metraggi di propaganda, mentre il numero dei documentari culturali è salito a 45. Per la prima volta, inoltre, con pieno successo di realizzazione e di pubblico, documentari di carattere militare hanno raggiunto le dimensioni dei film di spettacolo. Fra i film spettacolari almeno dieci e taluno insigne, sono stati dedicati a fasi della nostra vita recente, dalla guerra di Spagna all'unione di Albania, ovvero ad episodi storici ai quali l'attualità conferiva un particolare sapore politico. Si tratta ora di coordinare e promuovere una più vasta e decisa fioritura di iniziative quale si va delineando secondo le direttive del Ministero. Passando ad esaminare le iniziative in parola, il Comitato ha approvato, fra l'altro i piani di realizzazione di 7 grandi film spettacolari o spettacolari-documentari a soggetto di guerra“.⁴⁰

Weder teilt Leone mit, weshalb ein spezielles Gremium unter Vorsitz Alessandro Pavolinis eingerichtet wird, das von seiten privater Firmen eingereichte Sujets zum aktuellen militärischen Konflikt zensiert, obwohl hierfür an sich die Direzione generale per la cinematografia zuständig wäre, noch ist ersichtlich, was die neue, von Pavolini persönlich geführte Dienststelle für Aufgaben erfüllt und Befugnisse besitzt.

Am 20. Juni 1941 lässt sich aus einer Nachricht der katholischen *Rivista del cinematografo* entnehmen,⁴¹ wer im Comitato per il cinema di guerra e politico bei seinem ersten - laut Leone Ende Mai - abgehaltenen Sitzung vertreten ist: neben dem Vorsitzenden Alessandro Pavolini der Vizesekretär des PNF, Fernando Mezzasoma, der Vizepräsident der Confederazione Fascista dei Professionisti e degli Artisti, der Präsident des Istituto Luce, Augusto Fantecchi, der Präsident der ENIC und von Cinecittà, Luigi Freddi, der Präsident der Federazione Industriali dello Spettacolo, der Leiter der Direzione generale per la cinematografia, Eitel Monaco, und Mitarbeiter. Zu den wiederum verklausulierten Funktionen der Kommission heißt es, sie solle Filmprojekte anregen, Initiativen unter den im Ausschuss repräsentierten Mitgliedern von Verwaltungen, staatlichen sowie privaten Unternehmen koordinieren und beratend tätig sein.⁴² Ob der Ausdruck „promuovere“ die Finanzierung einschließt, geht aus den vagen Angaben nicht hervor. Doch Alberto Lattuada stellt in einem Interview 1972 klar:

³⁹ Mino Doletti ist zwischen 1938 und 1943 Direktor der wöchentlich publizierten römischen Zeitschrift *Film*.

⁴⁰ Zit. nach Rosario Leone, *Due avvenimenti*, *Cinema*, Nr. 118, 25. Mai 1941, 333.

⁴¹ Angeführt werden mit Ausnahme Mezzasomas und Pavolinis keine Namen, sondern nur Institutionen und Titel wie Präsident oder Vizepräsident.

⁴² *Rivista del cinematografo*, Nr. 6, 20. Juni 1941, III. Weil es sich um eine monatlich erscheinende Zeitschrift handelt, sind in der anonymen Nachricht mit dem Titel *I lavori del Comitato per il cinema di guerra e politico presieduto dal ministro Pavolini* wortwörtlich Passagen aus der von Rosario Leone (*Due avvenimenti*, *Cinema*, Nr. 118, 25. Mai 1941, 333) zitierten Pressemitteilung („comunicato“) anlässlich dessen Konstituierung übernommen. Die partiell verdoppelte, bis in die Lexik fast identische Wiedergabe dieser Meldung zeigt an, wie die zensierte, teilweise gleichgeschaltete Presse bestimmte Informationen verschleiert.

„Des films comme *Luciano Serra pilota* sur la conquête de l’Ethiopie, *L’assedio dell’Alcazar* sur la guerre d’Espagne, *Bengasi* ou *Giarabub* sur la guerre en Lybie, étaient appuyés financièrement. Ces films étaient conseillés par le régime et soutenus du point de vue économique. Donc le producteur trouvait plus facilement les capitaux. L’État avait les studios de Cinecittà, la société de distribution ENIC, avec soixante ou soixante-dix salles, les laboratoires de développement et de tirage de l’Institut Luce. Il possédait les trois phases industrielles, il pouvait donc très bien aider le film qui avait les faveurs du fascisme“.⁴³

Pavolini geht in seinem Bericht vom 4. Juni 1941 zur Lage des italienischen Films zum einen auf das Ziel von 140 Filmen pro Jahr sowie eine neben der quantitativen ebenso notwendige qualitative Steigerung der Produktion ein. Gewünscht seien neben Kostümfilmen vor allem gegenwartsnahe Filme, deren Stil typisch italienisch sei: „il Ministro ha [...] assicurato che la censura preventiva considererà con larghezza di vedute quei soggetti che presenteranno un particolare interesse artistico, siano essi d’ambiente d’oggi o in costume, riservandosi invece la maggiore severità di giudizio, per quei soggetti che non risponderanno alle desiderate finalità d’arte ed al categorico ad uno stile italiano“.⁴⁴ Verantwortlich für die größten Kassenschlager der vergangenen Saison seien debütierende Regisseure, Produzenten und Schauspieler gewesen. Für die angestrebte Expansion der Branche bestehe ein großer Bedarf an talentierten Nachwuchskräften.

Als neues italienisches Markenprodukt, das auf dem europäischen Markt das Ansehen der nationalen Kinematografie mehren soll und einträgliche Gewinne verheißt, gilt dem Minister der fiktionale Kriegspropagandafilm. Die unverkennbar italienische, von erstklassigen Technikern und Künstlern entwickelte Programmsparte soll inländische Zuschauerpräferenzen verändern: Angestrebt ist, die nach wie vor beliebten Produktionen Hollywoods aus den Spielplänen restlos zu verbannen:

„Uno dei passi più importanti del discorso del camerata Pavolini è stato quello relativo al cinema di guerra e politico. Riferendosi ai lavori del Comitato [per il cinema di guerra e politico] a tale scopo costituito, che si riunirà d’ora innanzi al primo di ogni mese, il Ministro ha detto che sarà a questa iniziativa il più vivo impulso, nel senso più pratico che si possa desiderare. Si può dunque auspicare finalmente una produzione significativa, destinata ad imprimere un segno di netto riconoscimento al film italiano, avviato ad aprirsi ampie strade nel mercato europeo. E certo infatti che questi film politici daranno il tono a tutta la produzione, tanto più che da *Scarpe al sole* [Marco Elter 1935] all’*Alcazar* è dimostrato che sono propri i film di tale genere quelli che danno un risultato commerciale più felice. Naturalmente il Comitato, così genialmente ideato dal Ministro, dovrà far capo, per l’estrinsecazione effettiva del suo programma, a tecnici di sperimentata competenza, così che le varie forze possano venire opportunamente coordinate e potenziate. Ma tutto questo sarà facile, e probabilmente, assai presto, il nostro pubblico disimparerà le mode americane per ispirarsi al costume della nuova

⁴³ Gili 1990, 112.

⁴⁴ Editorial, Richiamo allo stile, *Primi piani*, Nr. 2, Juni 1941, 9.

tradizione italiana, che risulterà chiara e forte dalla espressione cinematografica del nostro tempo“.⁴⁵

Der neapolitanische Dichter Giuseppe Marotta berichtet im Juni 1941, dass Pavolini als Vorsitzender des Komitees auf der letzten Sitzung den nationalsozialistischen Spiel- und Dokumentarfilm über den aktuellen Krieg als unumstrittenes Vorbild anerkannt habe. Kriegspropaganda schließt für Pavolini antisemitische Tendenzfilme ein.⁴⁶

Anfang Juli 1941 gibt *Cinema* in einer Produktionsnotiz⁴⁷ die Ergebnisse einer kürzlich, im monatlichen Turnus abgehaltenen Sitzung des Comitato per il film di guerra e politico bekannt.⁴⁸ Dieses hat nunmehr neun, statt, wie es im Mai noch hieß, sieben Sujets genehmigt, denen gemeinsam ist, die politischen Ideale und militärischen Ziele des faschistischen Regimes audiovisuell in Szene zu setzen. Die in Angriff genommenen abendfüllenden Spielfilme sollen in der kommenden Spielzeit (ab September) in den inländischen Kinos anlaufen. Unter den neun Sujets befindet sich eines in einem weit fortgeschrittenen Stadium der Realisierung, da die Aufnahmen bereits im März 1941 begonnen haben - *La nave bianca*. Zudem steht bereits fest, dass *La nave bianca* auf der im September beginnenden Mostra di Venezia vorgeführt werden soll. Berücksichtigt man die zitierte Aussage Alberto Lattuada's zu der besonderen staatlichen Unterstützung privat produzierter Kriegsspielfilme, dann bedeutet die *nachträgliche* offizielle Billigung des Sujets von *La nave bianca*, dass die Scalera sehr wahrscheinlich zusätzlich zur regulären Förderung durch die Banca nazionale di lavoro Kredite zu günstigen Konditionen oder gar Zuschüsse erhält. Zu den ausgewählten Sujets heißt es:

„il comitato ha esaminato le varie proposte inoltrate sia da società che da autori. Con riserva di ulteriori informazioni su sette film spettacolari (dei quali il comitato ha esaminato e approvato i progetti presentati da case produttrici per la realizzazione), film aventi un particolare valore di riferimento al nostro tempo o in genere ispirati alle idealità politiche del Regime, è stato addotato, dopo attenta selezione sia dei soggetti che della consistenza industriale delle iniziative, un piano di produzione per nove film di guerra da proiettarsi nella veniente stagione cinematografica. [...] Il film sugli Alpini, su soggetto del regista Cino Betrone, eroicamente caduto sul fronte greco, sarà realizzato dall'Api Film⁴⁹, mentre altri due film a soggetto africano

⁴⁵ Ebd., 10.

⁴⁶ Giuseppe Marotta, Film di guerra e politici, *Primi piani*, Nr. 2, Juni 1941, 31-33. Marotta führt eine Reihe exemplarischer deutscher Titel an, darunter *Die Rothschilds* (Erich Waschneck 1940), *Wunschkonzert* (Eduard von Borsody 1940), *Auf Wiedersehen, Franziska!* (Helmut Käutner 1940-41), *Stukas* (Karl Ritter 1941), *Menschen im Sturm* (Karl Anton 1941), *U-Boote westwärts* (Günther Rittau 1941).

⁴⁷ *Cinema*, [Rubrik: Cinema gira. Italia,] Nr. 121, 10. Juli 1941, 5.

⁴⁸ Fortan trägt das Komitee den leicht abgewandelten Namen Comitato per il film di guerra e politico. Cannistraro (1975, 319) verengt die Funktion des Gremiums auf die Förderung des Kriegsdokumentarfilms und klammert dessen personelle Besetzung aus.

⁴⁹ Es handelt sich um *Quelli della montagna*.

Bengasi e *Giarabub* saranno prodotti rispettivamente della Società Bassoli e Scalera Film. Tre film avranno soggetto marinaio e precisamente: *La nave bianca* (Scalera Film) che sarà presentato nella manifestazione veneziana, *M.A.S.* (Cristallo-Ifar) e *Alfa Tau!* (Scalera). Tre film infine avranno soggetto aviatorio e precisamente: *Un pilota ritorna* (ACI), *Piloti*⁵⁰ (Avia Film) e *Sentinelle Azzurre*⁵¹ (Istituto Luce)⁵².

Somit reichen überwiegend private Produktionsfirmen Stoffe und Produktionspläne bei einer von staatlichen Funktionären dominierten Jury ein. Von deren Entscheidung hängt es ab, ob ein Vorhaben ausgeführt werden darf. Die Sujets sind auf die drei Streitkräfte zugeschnitten: Marine, Heer, darunter Gebirgsjäger, und Luftwaffe. Schauplätze sind deren aktuelle Operationsgebiete oder, wie im Fall von *Giarabub*, vor kurzem vom Feind eroberte Territorien. *La nave bianca* spielt beispielweise unter Angehörigen der Königlichen Marine und des italienischen Roten Kreuzes in Tarent und zeigt eine Seeschlacht zwischen italienischer und britischer Flotte am 9. Juli 1940 im Mittelmeer an der Punta Stilo. Im Fall von *Un pilota ritorna* sind die Schauplätze - im Unterschied zu den Drehorten - der fiktiven Geschichte vorrangig in Griechenland angesiedelt.⁵³ Wenn Projekte auch nach ihrer „consistenza industriale“ ausgewählt werden, so geht es um den kalkulierten Gewinn auf das vorgeschossene Kapital, die angestrebte Rentabilität. In der gleichrangigen Berücksichtigung von politisch-ideologischen und kommerziellen Interessen manifestiert sich die spezifische Form der Arbeitsteilung zwischen Staat und Privatunternehmen bei einem Filmtypus, dessen *gemeinsame* Herstellung ihnen jeweils *spezifische* Vorteile verschafft. Private Firmen erhalten entweder umsonst oder zu geringen Kosten Militärangehörige als technisches Personal und als Darsteller zur Verfügung gestellt, wodurch sich Gagen für Berufsschauspieler reduzieren. Die Unternehmen können ebenfalls Rüstungsgüter wie Schiffe, Flugzeuge, sonstiges technisches Gerät, militärische Flugplätze und Häfen nutzen. Mit ihren patriotischen Beiträgen zum inländischen Kinoprogramm kommen sie Erwartungen faschistischer Filmfunktionäre entgegen, was den Erhalt von Krediten und Zuschüssen erleichtert. Da signifikante Einspielerlösen in Aussicht stehen und, nach den durchschnittlichen Spielzeiten zu urteilen, auch in der Regel erzielt werden, realisieren private Unternehmen wahrscheinlich

⁵⁰ Nicht realisiert.

⁵¹ Unter diesem Titel findet sich kein Eintrag im Katalog des Istituto Luce im Zeitraum 1941 bis 1943.

⁵² *Cinema*, Nr. 121, 10. Juli 1941, 5. Knapp zwei Wochen später informiert der *Film-Kurier* (Nr. 169, 22. Juli 1941, 1) die deutschen Leser unter der Überschrift *Kriegsfilme in Italien*: „Auf Anregung der monatlichen Versammlung des Komitees für Kriegs- und politische Filme in Rom ist die Herstellung von neun Kriegsfilmen für die nächste Spielzeit beschlossen worden. Es ist geplant, einen Alpinifilm, zwei Afrikafilme (*Bengasi* und *Giarabub*), drei Marinefilme und drei Fliegerfilme zu drehen. Die Produktion ist auf sechs Filmgesellschaften verteilt“.

⁵³ Vgl. Gallagher 1998, 690.

in der Mehrzahl der Fälle mit diesen Filmen Gewinne. Umgekehrt sorgt die Dramatisierung der Handlung, die teilweise Besetzung von Hauptrollen mit bekannten nationalen Schauspielern wie Amedeo Nazzari, Vivi Gioi, Fosco Giachetti (*Bengasi*), Doris Duranti und Carlo Ninchi (*Giarabub*), die für Spielfilme übliche Werbung in Zeitungen, Zeitschriften und im Radio dafür, im Interesse von Staat und Armee die Publikumsreichweite politisch-militärischer Propaganda beträchtlich zu erweitern. Da beispielsweise *La nave bianca* und *Un pilota ritorna* in den landesweiten Kinosälen, darunter den renommiertesten Filmtheatern der Großstädte, als *Hauptfilm* laufen, sind die Rezeptionsbedingungen vom Standpunkt der für die audiovisuelle Kriegspropaganda Zuständigen, verglichen zu den im obligatorischen Beiprogramm vorgeführten Wochenschauen und kurzen Dokumentarfilmen, ungleich günstiger. Der Zuschauer wählt *La nave bianca* oder *Un pilota ritorna* freiwillig im laufenden Repertoire unter konkurrierenden in- und ausländischen Spielfilmen aus. Die politische Indoktrination ist dabei je nach Produktion mehr oder weniger subtil in zeitnahe Stoffe um italienische Militärangehörige und ihren opferbereiten Dienst fürs Vaterland integriert.

La nave bianca nimmt in dieser Nachricht vom 10. Juli 1941 eine als solche nicht kenntliche Sonderstellung unter den neun gebilligten Sujets ein. Alle übrigen genannten Projekte befinden sich in der Präproduktionsphase. Nur der Hinweis, *La nave bianca* solle bereits auf der - Anfang September eröffnenden - Mostra di Venezia laufen, bildet ein untrügliches Indiz dafür, dass in diesem Fall nachträglich ein bereits präventiv, anhand des Sujets und des Drehbuchs, von der Direzione generale per la cinematografia abgenommener und schon teilweise abgedrehter Film noch ein zweites Mal zensiert wird. Weil sich im Mai, als die Außenaufnahmen zu *La nave bianca* stattfinden, das Komitee für den Kriegsfilm und politischen Film konstituiert, entsteht eine neue Rechtslage. Der Minister für Volkskultur erklärt den Kriegsspielfilm zur Chefsache, um den sich ein von ihm präsiertes Gremium kümmert, in dem private Unternehmer und staatliche Funktionäre vertreten sind. Die für Zensur und Finanzierung normalerweise zuständige Direzione generale per la cinematografia muss sich innerhalb dieses Komitees mit der Stellung eines pares inter pares begnügen.

Rückblickend auf die Resonanz von *La nave bianca* bei Publikum und Kritik, sei es auf die Uraufführung in Venedig am 14. September, sei es nach dem Kinostart am 3. Oktober 1941 in Rom, gelangt das Komitee auf seiner vierten Sitzung Mitte Oktober zu folgender Einschätzung: „Es wurde mit Genugtuung festgestellt, daß der erste große italienische

Kriegsfilm dieser Saison *La nave bianca* (*Das weiße Schiff*), der auch in Venedig in diesem Jahr ausgezeichnet wurde, in ganz Italien mit großem Erfolg angelaufen ist“.⁵⁴

4 Centro documentazione storica und Centro cinematografico del Ministero della Marina

Anfang der dreißiger Jahre besteht innerhalb der Marine große Unzufriedenheit über die Öffentlichkeitsarbeit des Istituto Luce. Im Juni 1934 kritisiert der Chef des Pressebüros, das dem Kabinett des Marineministeriums angegliedert ist, in einem Memorandum an den Unterstaatssekretär die mangelhafte Propagandaarbeit des Istituto Luce, insofern aufgenommene und publizierte Fotografien etwa von Manövern in der Regel qualitativ miserabel seien. Völlig verkannt werde der Wert von Fotografien für die ohnehin sehr nachlässig betriebene Werbung zugunsten der Marine in der Presse. Eigenmächtig, ohne hierzu vom Marineministerium autorisiert worden zu sein, würden Bilder an Zeitschriften- und Zeitungsverlage versendet. Von Mitarbeitern des Istituto Luce gedrehte und montierte Filme über die Marine für die Wochenschauen schaden deren Image. Fehlender militärischer Sachverstand, darunter ein völlig unzureichendes Gespür für geheimzuhaltende Informationen, führe zu einer verfehlten Auswahl, Komposition und Vertonung des abgedrehten Bildmaterials. Fertiggestellte, wiederum selbstherrlich in Umlauf gebrachte Filme erhalte die Marine erst auf massiven Druck erheblich verzögert zur Ansicht. Nach dem Vorbild der Luftwaffe, dem aktuell das Heer Folge leiste, müsse daher auch die Marine sich von de facto nicht oder kontraproduktiv erbrachter, gleichwohl *bezahlter* Propagandaarbeit des Istituto Luce unabhängig machen und einen eigenen, autonomen Servizio di riprese cinematografico e fotografico di propaganda gründen. Die weisungsgebende Behörde solle das Kabinett des Marineministeriums sein. Fachkundiges Personal, Kameras und Fotoapparate seien vorhanden und einsatzbereit. In Tarent und La Spezia existierten bereits Fotoabteilungen. Daher hielten sich die anfallenden zusätzlichen Kosten für die neue Institution zur verbesserten Öffentlichkeitsarbeit in engen Grenzen. Vorgeschlagen wird, einen sachkundigen Marineoffizier als deren Leiter zu benennen. Sein Vorgesetzter soll der Verfasser des Memorandums sein - der Capo Ufficio Stampa e Propaganda. Dieser schlägt zugleich eine zweite Institution vor, ein Archivio fotografico e cinematografico, um das selbst

⁵⁴ [Curt] C. Sch[ulte], Neue italienische Kriegsfilme, *Film-Kurier*, Nr. 249, 23. Oktober 1941, 1.

produzierte und aufbewahrte Bildmaterial eigenständig und langfristig auswerten zu können.⁵⁵

Obwohl im Juli 1934 das Kabinett des Marineministeriums die Idee gutheißt, eine Film- und Fotoabteilung der Marine zu gründen, und die Direktoren der *Reparti ottici* aus La Spezia und Tarent zu einer Dienstbesprechung nach Rom eingeladen werden⁵⁶, verschwindet das Vorhaben aus unbekanntem Gründen für die nächsten sechs Jahre in der Schublade. Zwar konstituiert sich in Asmara auf Befehl des Duce im September 1935 unter der Leitung von Luciano De Feo während der italienischen Invasion Abessinien der *Reparto Foto-cinematografico per l’Africa Orientale*, doch in diesem kooperieren Vertreter von Marine, Luftwaffe, Heer und dem Institut Luce.⁵⁷ In abgewandelter Form nehmen sowohl Filmzentrum als auch Archiv erst im Vorfeld des Kriegseintritts Italiens Gestalt an.

Am 14. Mai 1940 weist der Unterstaatssekretär im Marineministerium Cavagnari in einem Rundschreiben die landesweiten Flottenbefehlshaber an, um die Propagandaarbeit zu verbessern, solle das Leben einzelner Matrosen und Offiziere oder Mannschaften an Bord, etwa während Manövern, sportlichen Wettkämpfen, Feiern innerhalb oder außerhalb Italiens, fotografiert und die Aufnahmen an das Kabinett seiner Behörde gesendet werden. Dieses wähle unter den eingereichten die für die Veröffentlichung geeigneten Fotografien aus und leite sie an die Presse weiter. Nicht Amateure sind aufgerufen, sondern professionelle, für den Einsatz unter militärischen Bedingungen besonders geschulte Fotografen, darunter Piloten. In besonderen Fällen wie bedeutsamen Zeremonien oder Manövern bestehe für Einheiten die Möglichkeit, über das Marineministerium Fotografen und Kameramänner des Institut Luce

⁵⁵ Vgl. USMM. Busta 2824/4. Ministero della Marina. Gabinetto. Pro-memoria per S[ua] E[ccellenza] il Sottosegretario di Stato. Organizzazione di un Servizio di riprese cinematografico e fotografico di propaganda della R. Marina. Datum: 23. Juni 1934. Unterzeichner: Il capitano di vascello und Capo dell’Ufficio Stampa, A. Ginocchietti. Anlage: Bestand an Kameras und Fotoapparaten im Besitz der Regia Marina.

⁵⁶ Ebd. Ministero della Marina. Gabinetto. Betrifft: Servizio cinematografico e fotografico di propaganda della R[egia] Marina. Datum: 9. Juli 1934. Unterzeichner: L’ammiraglio di divisione und Capo di Gabinetto T. Scapin.

⁵⁷ Ebd. Pro-memoria per S.E. il Sottosegretario di Stato. Datum: Rom, 12. September 1935. Dem Adressaten wird für diesen Tag eine Sitzung eines Comitato tecnico angekündigt, an der Delegierte von Marine, Heer, Luftwaffe und Istituto Luce teilnehmen. Der einzige Tagesordnungspunkt lautet: Arbeitsbeginn des Reparto Foto-cinematografico in Asmara bis spätestens Anfang der nächsten Woche gemäß dem Befehl Benito Mussolinis, vgl. auch ACS. Segretaria particolare del Duce. Carteggio ordinario N. 509797/1. Istituto Nazionale Luce. Briefkopf: Il Capo del Governo an On[orévole] Sottosegretario di Stato alla Guerra et al., undatiertes Schreiben vermutlich von Mitte 1935. Darin heißt es zu Luciano De Feo: „L’azione in Africa del Reparto Foto-cinematografico per l’Africa Orientale dell’Istituto Luce sarà assicurata da apposito Servizio che sorgerà all’Asmara, con l’ausilio dell’ Alto Commissario per l’Africa Orientale e del Ministro per la Stampa e la Propaganda e sarà diretto dall’avv[ocato] Luciano De Feo, il quale curerà in conseguenza il collegamento con la sede di Roma“. Zu De Feos möglichen Motiven für den vorübergehenden Einsatz in Abessinien vgl. Taillibert 1999, 339-340.

anzufordern.⁵⁸ Mit gleichem Datum und vom selben Absender ergeht ein Schreiben an alle untergeordneten Dienststellen, Offiziere als Verbindungsmänner zwischen Marine und Presse zu benennen.⁵⁹

Aus dieser Initiative geht vermutlich nahtlos der CDS (Centro di documentazione storica per le operazioni navali) hervor, kurz bevor Italien am 10. Juni 1940 Frankreich und Großbritannien den Krieg erklärt. Doch fächern sich nun sowohl die Aufgaben als auch die Abteilungen auf. Neben den Ressorts Fotografie, Presseauschnitte - Bordtagebücher - Radio und einem künstlerisch-kartografischen Bereich wird eine Filmsektion eingerichtet. Zu deren Leiter wird Anfang Juni 1940 Francesco De Robertis berufen. In einem Schreiben des Ufficio di Stato Maggiore della Regia Marina mit Sitz in Rom an das Kommando der U-Bootflotte (Maricosom)⁶⁰ vom 6. Juni 1940 heißt es: „A capo della Sezione ‘CDS’ è stato designato il Capitano di Fregata Giuseppe Speciale ed a capo della Sezione fotografica e cinematografica rispettivamente il Maggiore Medico Eugenio Ghersi ed il Tenente di Vascello Francesco De Robertis“.⁶¹ De Robertis verfügt Anfang Juni 1940 über vierzehn Kameras der Marke Avia sowie teils aus privaten Filmfirmen stammende wehrpflichtige, teils vom Institut Luce abrufbare Kameramänner. Nicht mehr allein mit dem Fotoapparat, sondern ebenso mit der Filmkamera, dem Zeichenblock und dem Tonaufnahmegerät für eine Radiosendung soll das Innenleben der Marine vor und während militärischer Operationen dokumentiert werden. Als Nutzer kommen sowohl gegenwärtig die Massenmedien als auch kommende Generationen eines faschistischen Italiens in Betracht, die sich über ihnen nur vom Hörensagen bekannte Schlachten, Manöver, Feiern und den täglichen Dienst informieren wollen. Als einer Abteilung des Ufficio Storico unterliegt der CDS den Weisungen des Ufficio di Stato Maggiore. Grundsätzlich verbleiben sämtliche Dokumente beim CDS, es sei denn, sie sollen publiziert werden. In diesem Fall reicht sie das Ufficio Stampa der Marine an die Presse weiter.⁶²

⁵⁸ USMM. Busta 22, fascicolo 310. Ministero della Marina. Gabinetto. Betrifft: Documentazione fotografica della attività della Regia Marina.

⁵⁹ Ebd. Betrifft: Propaganda navale sulla stampa quotidiana e periodica.

⁶⁰ Abkürzung für Comando della squadra sommergibili der Marine, später umbenannt in Comando in capo della squadra sommergibile.

⁶¹ Ebd. Betrifft: Centro di documentazione storica per le operazioni navali, Unterschrift: L'ammiraglio di squadra, Sottocapo di Stato Maggiore E. Somigli.

⁶² Ebd. Schreiben des Ministero della Marina. Comando in capo della squadra sommergibili vom 18. Juni 1940. Betrifft: Centro di documentazione storica per le operazioni navali. Anlage vom 2. Juni 1940, Briefkopf: Ufficio di Stato Maggiore della Regia Marina. Adressat: verschiedene Kommandostellen, darunter die U-Boot

Nach Heer⁶³ und Luftwaffe⁶⁴ eröffnet das in Rom ansässige Ministero della Marina militare Mitte 1940 ein Filmzentrum.⁶⁵ Dem Leitungstriumvirat gehören die Korvettenkapitäne Francesco De Robertis, Francesco De Conciliis und Cesare Giroi an. De Robertis ist für Sujets, Drehbücher und Regie zuständig, Giroi leitet Produktionen und assistiert bei der Regie. Diesen drei Vorgesetzten unterstehen 1942 etwa vierzig beim Oberkommando der Marine in La Spezia ausgebildete sowie zwölf besonders qualifizierte, mit verschiedenen Apparaten vertraute Kameramänner. Sie fotografieren überwiegend mit 16 mm Kameras. Zu den *operatori* der Marine gehören Carlo Bellerio, Angelo Baistrocchi und Mirko Bisogni. Sie assistieren dem Kameramann der Scalera, Giuseppe Caracciolo, bei *Uomini sul fondo*. Bellerio und Baistrocchi fotografieren zudem an der Seite von Caracciolo *La nave bianca*.⁶⁶

Die Aufgabe der Filmabteilung besteht zum einen darin, den Seekrieg der Marine zu dokumentieren. Stationiert auf Schiffen und Flugzeugen der Marine, fotografieren ihre Kameramänner militärische Operationen. Das abgedrehte Bildmaterial wird - vom Reparto guerra zensiert - im Institut Luce montiert und nachvertont. Die Endfassung dient entweder als Beitrag für die *cinogiornali* des Institut Luce oder nimmt die Gestalt eines kurzen Dokumentarfilms an wie *Mine in vista*. Gegebenenfalls wird eine Kopie im 16 mm Format auf 35 mm 'aufgeblasen'. Das Filmzentrum kooperiert wiederholt mit der Scalera.

Kommandos (Gruppo sommergibile (Grupsom)) Tarent, Tobruk, La Spezia, Neapel. Betrifft: Norme istitutive del Centro di documentazione storica per le operazioni navali.

⁶³ Vgl. Argentieri 1998, 10-11.

⁶⁴ Vgl. ebd., 12-13. Der 1923 gegründete Centro Fotocinematografico del Ministero dell'Aeronautica betreut künstlerisch und technisch 1941-42 *Un pilota ritorna*. Vittorio Mussolini gehört dem Zentrum im Rang eines Kapitäns an, leitet die ACI, welche den Film produziert, schreibt das Sujet unter dem Pseudonym Tito Silvio Mursino und übernimmt die künstlerische Oberleitung. Ein weiteres Mitglied dieser Filmabteilung, Leutnant Rosario Leone, schreibt für *Cinema* als Redaktionssekretär und ist Koszenarist von *Un pilota ritorna*, vgl. auch Amerigo Cenci, Operatori della Regia Aeronautica, *Cinema*, Nr. 149, 10. September 1942, 517.

⁶⁵ Dieses Gründungsdatum geht aus folgender Angabe von Vittorio Calviro (Gli operatori cinematografici della Regia Marina, *Cinema*, Nr. 149, 10. September 1942, 519) hervor: „In poco più di due anni dalla sua costituzione, il Centro cinematografico della Regia Marina ha svolto una notevole attività“. Die amerikanische Marine konstituiert im Mai 1940 eine Motion Picture Photographic Section, um über Lehrmaterial zum internen Gebrauch zu verfügen. Hingewiesen wird 1941 auf die starke propagandistische Wirkung von nationalsozialistischen Kriegsfilmern: „the pictures proved to be a potent, awesome force when they were exhibited to the high commands of Norway, Denmark and the Low Countries just before the Nazis subjugated those helpless nations. Under the American title *Baptism of Fire* [nach dem gleichnamigen nationalsozialistischen Propagandafilm über die Invasion Polens *Feuertaufe*, 1939-40, Hans Bertram] a portion of these films have been included as evidence of the brutality of Nazi Germany in the *March of Time's* powerful feature *The Ramparts We Watch*, Alfred W. Rhode, Marines Man The Movie Cameras, *American Cinematographer*, Nr. 7, Juli 1941, 320.

⁶⁶ Zu den drei Leitern und Kameramännern des Centro cinematografico del Ministero della Marina, mitunter auch verkürzt Centro cinematografico della Marina genannt, vgl. Rondolino 1983, 7; Argentieri 1998, 13.

Was *La nave bianca* betrifft, manifestiert sich die enge Zusammenarbeit zwischen Filmabteilung und Filmsektion des CDS unter De Robertis' Leitung einerseits, dem Istituto Luce andererseits, darin, dass Inserts aus *La battaglia dello Jonio* für die Sequenz der Seeschlacht verwendet werden. Offen bleibt, wie die Filmsektion des CDS und das Filmzentrum der Marine zusammenhängen und wie die Kompetenzen voneinander abgegrenzt sind. Da De Robertis 1940 mit den Dreharbeiten und dem Schnitt von *Uomini sul fondo* beschäftigt ist, im folgenden Jahr an *La nave bianca* und *Alfa Tau!* in mehreren Funktionen federführend mitwirkt, ist nicht nachvollziehbar, wie ihm Zeit übrig bleibt, parallel die Filmsektion des CDS zu leiten.⁶⁷

5 Die Scalera

Roberto Rossellini erklärt in einem Offenen Brief von 1956 an *L'Espresso*, zwischen 1938 und dem Kriegseintritt Italiens im Juni 1940 mit der Scalera vertraglich verbunden gewesen zu sein:

„Ero in contratto fin dal 1938 con la Scalera Film, con un compenso di 5.000 lire al mese.⁶⁸ Appena l'Italia iniziò le ostilità, la Scalera Film mi fece sapere che la guerra era una di quelle cause di forza maggiore che portavano alla sospensione del contratto: si riservavano quindi di interrompere il pagamento dei salari senza altri preavvisi. Un produttore indipendente mi fece una proposta di lavoro, la notificai alla Scalera e firmai il contratto. [...] avevo due figli ed era chiaro che stavamo traversando tempi duri e pericolosi“.⁶⁹

Demnach müsste ein angeblich im Juni 1940 von der Scalera gekündigter Vertrag 1941 mit Roberto Rossellini wieder wirksam geworden sein, denn diese Firma koproduziert *La nave bianca*, zu dessen Stab er gehört. Da der zweite Sohn mit seiner ersten Ehefrau Marcella De Marchis, Renzo, am 24. August 1941 geboren wird, bezieht sich dessen Vater offenbar auf jenes Jahr, wenn er erklärt, mit einem unabhängigen Produzenten einen Vertrag abgeschlossen zu haben, um seine Familie zu ernähren. Wer ist dieser nicht beim Namen genannte unabhängige Produzent? Francesco De Robertis fällt außer Betracht, denn dieser

⁶⁷ Zum CDS vgl auch ACS. Presidenza del Consiglio dei Ministri 1940-1943. Busta 2802, fascicolo 1/2-2 N. 15884, anno 1941. Centro di documentazione storica dell'attuale guerra presso il Ministero della Marina. Disposizioni per la raccolta del materiale relativo. Anlage zum Schreiben vom 19. Mai 1941 des Ministero della Marina. Gabinetto an Presidenza del Consiglio dei Ministri Gabinetto: Schema grafico delle fonti d'afflusso della documentazione al CDS.

⁶⁸ Entgegen der eigenen Aussage gegenüber seiner ersten Ehefrau, Marcella De Marchis, 5000 Lire monatlich zu erhalten, zahlt ihm die Scalera tatsächlich 2000 Lire - für einen Regiedebütanten immer noch eine stattliche Summe, vgl. Gallagher 1998, 57.

steht als ein Leiter des Centro cinematografico del Ministero della Marina in staatlichen Diensten. Es kann sich nur um Rossellinis Schulfreund Franco Riganti bzw. dessen Chef Vittorio Mussolini als Inhaber der ACI handeln.

Rossellini dreht wahrscheinlich 1940 für die Excelsior⁷⁰-SAFA (Società anonima film attualità) den verschollenen Kurzfilm *Il ruscello di Ripasottile*.⁷¹ Sein Versuch, die finanzkräftige Scalera zum Ankauf und Verleih von *Il ruscello di Ripasottile* zu bewegen, scheitert, obwohl er zu diesem Zeitpunkt persönliche Kontakte zum Produktionschef des Unternehmens unterhält, dem Anwalt Massimo Ferrara Santamaria. Gleichwohl nimmt ihn die Firma nicht 1938, sondern entweder 1939 oder 1940 unter Vertrag, um von ihm eine Reihe von Kurzfilmen über die Natur und Tiere drehen zu lassen..⁷²

Anfang 1938 gründen Michele und Salvatore Scalera in Rom eine Firma, um Filme zu produzieren und zu verleihen.⁷³ Der dritte Bruder Carlo, der sich weiter um das Baugeschäft in den italienischen Kolonien kümmert, verunglückt bei einem Autounfall in Bengasi im Herbst desselben Jahres tödlich. Michele im Rang eines *comandante* ist der Präsident des Unternehmens. Zudem gehört er nachweisbar 1941 der seit 1935 bestehenden Internationalen Filmkammer/Camera internazionale del film an, mit der das faschistische Italien und das nationalsozialistische Deutschland einen ihren kommerziellen und imperialen Interessen gemäßen europäischen Filmmarkt schaffen wollen.⁷⁴ Salvatore, er trägt den Ehrentitel *Grande Ufficiale*, übernimmt die Funktion eines geschäftsführenden Mitglieds („consigliere delegato“). Der langjährige Italien-Korrespondent des *Film-Kuriers*, Curt C. Schulte, ist in

⁶⁹ Roberto Rossellini, Tentano il colpo del'40 [Offener Brief an den Abgeordneten Giuseppe Brusasca, sottosegretario allo Spettacolo,] *L'Espresso*, 3. Februar 1956, wiederabgedruckt, in: Rossellini 1997, 127-130, hier 128.

⁷⁰ Kurz bevor er eine leitende Funktion in der 1940 konstituierten ACI übernimmt, gründet Franco Riganti die Excelsior, um *Il ruscello di Ripasottile* zu produzieren. Die nominelle Firmeneigentümerin ist seine Schwester Elisabetta Riganti. Ihr Bruder zeigt sich am Verleih des Films durch die ACI interessiert, doch Rossellini versucht zunächst, mit der zahlungskräftigeren Scalera handelseinig zu werden, vgl. Gallagher 1998, 56-57.

⁷¹ Rondolino (1998, 150-151) nennt als Produktionsjahre entweder 1939 oder 1940. Gefolgt wird der Angabe Gallaghers (1998, 56 u. 689).

⁷² Rondolino (1989, 44) spricht von zehn Kurzfilmen, die Rossellini einem 1939 oder 1940 geschlossenen Vertrag mit Michele Scalera zufolge drehen soll. Gallagher (1998, 57) zufolge habe der von der Scalera 1940 Rossellini erteilte Auftrag 16 kurze Dokumentarfilme über Tiere umfasst. Von insgesamt angeblich 16 geplanten, überwiegend unrealisierten Projekten sind einzelne Arbeitstitel überliefert: *La foresta silenziosa*, *Primavera*, *Re Travicello*, *La merca*, vgl. Ambrosino/Lughi 1987; Gallagher 1998, 57; Rondolino 1998, 149.

⁷³ Der ehemalige Firmensitz liegt in der Circonvallazione Appia, an der heutigen U-Bahn Station Ponte Lungo zwischen Hauptbahnhof und Cinecittà.

⁷⁴ Michele Scalera nimmt 1941 als Delegierter bei der Arbeitstagung der Internationalen Filmkammer in Berlin in Anwesenheit ihres Präsidenten Graf Volpi Di Misurata teil, vgl. Die italienische Delegation, *Film-Kurier*, Nr. 167, 19. Juli 1941, 11; Die Satzungen der IFK [Internationale Filmkammer], *Film-Kurier*, ebd., 2-3; Argentieri 1986, 26-63. An dem Aufbau der Institution beteiligt sich Luciano De Feo.

Personalunion Vertrauensmann („fiduciario“) der Internationalen Filmkammer in Rom⁷⁵ sowie Anfang der vierziger Jahre ein Mitarbeiter („funzionario“) der Scalera.⁷⁶

Der erste, bereits von einer anderen Produktionsgesellschaft begonnene Film, an dem sich die Scalera im Februar 1938 finanziell beteiligt, trägt den Titel *L'Argine* (Corrado D'Errico).⁷⁷ Wenn die Gebrüder Scalera ihre Geschäftsaktivitäten in eine ihnen bislang fernstehende Branche ausdehnen, geschieht dies auf Druck von Benito Mussolini, denn Eitel Monaco zufolge „les frères Scalera avaient été obligés de s'occuper de cinéma par Mussolini. Ils avaient gagné beaucoup d'argent comme constructeurs: ils durent ouvrir des studios et se mettre à produire des films“.⁷⁸ Seit 1935 verlegen die beiden Bauherren in den sukzessive eroberten und kolonisierten nordafrikanischen Ländern Abessinien, Somalia und Libyen Straßen und Eisenbahntrassen. 1937 sorgt in der Presse der „scandolo Scalera“ für Aufsehen. Die beiden Unternehmer und der Ministro dell'Africa Italiana, Alessandro Lessona, bezichtigen sich wechselseitig der Bestechung. Bereits im Vorfeld macht das sich zur Gewissheit erhaltende Gerücht die Runde, die Scalera stelle für erbrachte Leistungen überhöhte Rechnungen aus.⁷⁹ Unbeschadet dessen, konstruiert Michele Scalera Straßen in Albanien, sobald die italienische Armee das Land 1939 besetzt.⁸⁰

Die Entscheidung, Anfang 1938 in die Filmproduktion zu investieren, erweist sich unter kommerziellem Aspekt als weitsichtig. Infolge eines am 9. Januar 1939 in Kraft tretenden Gesetzes⁸¹, wonach fortan Ankauf, Erwerb, Einfuhr und Verleih ausländischer Filme über eine staatliche Monopolgesellschaft abgewickelt werden müssen⁸², schließen MGM, Twentieth Century-Fox, Warner Brothers und Paramount ihre für den Verleih zuständigen italienischen Filialen. Zu den Zielen des so genannten Filmmonopolgesetzes⁸³ führt der

⁷⁵ Vgl. Argentieri 1986, 115.

⁷⁶ Vgl. Kermol 1986, 227.

⁷⁷ Vgl. Farassino 1986, 217. Koproduzent ist die C. Consorzio Adriatico. Es handelt sich um eine Verfilmung des gleichnamigen Dramas von Rino Alessi. Vgl. auch Chiti/Lancia 1993, 33. Meders (1993, 119) Angaben zur Scalera treffen weder hinsichtlich des Gründungszeitpunkts der Firma noch in bezug auf das retardierte Engagement als Produzent zu.

⁷⁸ Gili 1990, 183.

⁷⁹ Vgl. Lughi 1986, 211-217.

⁸⁰ Gili 1990, 151. Aus einem Interview von 1977 mit Alfredo Guarini.

⁸¹ Veröffentlicht in der *Gazzetta ufficiale* am 13. September 1938 als königliches Gesetzesdekret Nr. 1389 vom 4. September 1938.

⁸² Italiens neues Filmimport-Gesetz, *Film-Kurier*, Nr. 51, 29. Februar 1940, 1. Der Untertitel lautet: Gründung der ENAIPE [Ente nazionale acquisti importazioni pellicole]. Zuvor ist vorübergehend die ENIC für den Filmimport nach dem neuen Gesetz zuständig.

⁸³ Vgl. Brunetta 1993, 20-24.

amtierende Minister für Volkskultur, Dino Alfieri, im November 1938 in einem Gespräch mit der Redaktion des *Corriere della Sera* aus, das im *Film-Kurier* zusammengefasst wird:

„Er schilderte, [...] wie bisher Filme eingeführt und in Italien exploitiert wurden. Dies erfolgte [...] durch eine Übertragung der Aufführungslizenz, wobei der ausländische Produzent an dem finanziellen Umsatz des Films stets beteiligt war. Es ließ sich daher auf diese Weise nie im voraus übersehen, wieviel Valuta für jeden einzelnen Film ausgeführt werden mußte. Auf Grund eines Abkommens, das im Jahre 1937 mit Amerika getroffen wurde, war der jährlich genehmigte Transferbetrag auf 20 Millionen Lire beschränkt worden. Dennoch durch das große Einschlagen der amerikanischen Filme erzielten die Amerikaner Gewinne, die jährlich 50 bis 60 Millionen Lire betragen. Zieht man von diesen Beträgen die Summe von 20 Millionen Lire ab, deren Ausfuhr genehmigt war, so verblieben in Italien trotzdem noch immer ansehnliche Beträge die, ob früher oder später, den Amerikanern ausgezahlt werden mußten. Aus diesem Grunde beschloß das Devisenwirtschaftsministerium im Einvernehmen mit dem Propagandaministerium [d.h. dem Ministero della cultura popolare] ein neues System einzuführen, wobei jetzt Filme nur gegen einen Festpreis aus dem Auslande bezogen werden können. [...] Dieses neue System gestattet der italienischen Filmwirtschaft Gewinne zu erzielen, die zugunsten der einheimischen Filmproduktion gehen. [...] Die beim italienischen Publikum eingetretene Befürchtung, daß es [...] nur noch minderwertige Ware vorgesetzt bekomme, entbehre jeder Grundlage, denn die Italiener seien heute in der Lage, Filme herzustellen, die den ausländischen Filmen ebenbürtig seien. Andererseits dürfe man nicht vergessen, daß Italien sich in voller autarkischer Schlacht befinde und gerade auf dem Gebiet des Films verfolge die Autarkie einen doppelten Zweck, und zwar einen valutarischen und einen politischen.“⁸⁴

Seit 1939 reduziert sich die Zahl amerikanischer Filme im landesweiten Kinoprogramm zugunsten italienischer und deutscher Produktionen, doch zirkulieren im Inland weiter Kopien etwa der RKO, Columbia, Universal und United Artists.⁸⁵ Die ACI verleiht Mitte

⁸⁴ Minister Alfieri über das Importmonopol, *Film-Kurier*, Nr. 275, 24. November 1938. Vgl. auch Der Import und Verleih von Auslandsfilmen, *Film-Kurier*, Nr. 231, 4. Oktober 1939, 1-2; C[urt] C. Schulte, Um die Filmeinfuhr Italiens, *Film-Kurier*, Nr. 118, 23. Mai 1940, 1 u. 3.

⁸⁵ Vgl. Die Spielpläne der römischen Kinos, *Film-Kurier*, Nr. 10, 12. Januar 1939, 4. Danach ist in römischen Erstaufführungskinos im Winter 1938/39 der Publikumsmagnet Walt Disneys *Snow White and the Seven Dwarfs*. Im Fremdsprachenkino Quirinetta laufen weiterhin Originalfassungen. In einer Notiz im *Film-Kurier* (Italienisch-amerikanische Verhandlungen, Nr. 81, 6. April 1940, 2) heißt es: „In diesen Tagen hört man in Rom wieder vielfach von einer Rückkehr der Amerikaner reden. Gemeint ist damit die Wiederkehr der ‘big four’, d. h. der Firmen Metro-Goldwyn-Mayer, Paramount, Twentieth Century-Fox und Warner Brothers. Im großen und ganzen sind die ‘diplomatischen Beziehungen’ zu diesen Großfirmen wieder aufgenommen worden, und allem Anschein nach sollen noch innerhalb dieser Woche neue Verhandlungen zwischen dem europäischen Will-Hays-Vertreter und der Direzione generale per la cinematografia in Rom stattfinden. Mit den anderen amerikanischen Großfirmen ist bereits eine Anzahl von Verträgen zustande gekommen. ENIC erwarb von United Artists eine Staffel von 17 Filmen, unter denen sich mehrere amerikanische Spitzenleistungen befinden sollen. ICI (Industria Cinematografica Italiana) hat bekanntlich seit Monaten einen Abschluß mit Universal angekündigt, die EIA verhandelt noch mit Columbia, Generalcine mit RKO. Im allgemeinen rechnen die italienischen Lichtspieltheater mit einem amerikanischen Verleihangebot von 60 Filmen“. Die Verhandlungen zwischen Will Hays’ europäischem Vertreter Hull Forster und der Direzione generale per la cinematografia scheitern offenbar, vgl. Aus der italienischen Filmwirtschaft, *Film-Kurier*, Nr. 126, 1. Juni 1940. Nach einer Statistik der Germania Film, Rom der in den größten italienischen Städten vom 1. September 1941 bis zum 31. August 1942 aufgeführten Filme, in der Regel Spielfilme, beläuft sich die Anzahl amerikanischer Produktionen in der Summe auf 37. Damit liegen die Importe aus den USA an der dritten Stelle hinter 82 deutschen sowie 91 italienischen Filmen, vgl. BArch, R 109, 442a. Im Dezember 1940 erhöht die Tobis Italien ihr Kapital und benennt sich in Germania Film um: „Ne era presidente l’avvocato Emidio Marconi e gli amministratori delegati erano due cittadini di nazionalità tedesca, l’ingegnere Albert Goering ed Ernest Purger: consiglieri di amministrazione il professor Antonio Casulli e l’avvocato Goffredo Battelli; capo ufficio stampa, lo scrittore e

1941 Western mit John Wayne.⁸⁶ Infolge des Protektionismus erweitern nationale Unternehmen ihre Produktion erheblich: Die Anzahl der jährlich fertiggestellten Spielfilme beträgt 1936: 43, 1937: 33, 1938: 45, 1939: 77, 1940: 86, 1941: 82, 1942: 106. Anfang der vierziger Jahre existieren rund 60 Produktionsgesellschaften, die teilweise parallel - wie die Scalera und die 1934 gegründete Lux⁸⁷ - im Verleihgeschäft tätig sind.⁸⁸

Gestützt auf ein hohes Eigenkapital, aggressive Werbemethoden, beste Beziehungen zum faschistischen Regime, eine moderne Studioteknik, herausragendem technischen und künstlerischen Personal, rückt die Scalera rasch zum führenden nationalen Unternehmen auf, gefolgt von der Lux. Im Gründungsjahr stellt die Scalera sechs, 1939 acht,⁸⁹ 1940 zehn, 1941 neun und 1942 dreizehn Filme her. Unter den konkurrierenden nationalen Produzenten nimmt die Scalera in einer expandierenden Branche zwischen 1940 und 1943 den ersten Rang ein: In diesem Zeitraum zeichnet sie für 42 Produktionen und 13 Koproduktionen verantwortlich.⁹⁰ Nach dem 8. September 1943 beschlagnahmt die deutsche Besatzungsmacht einen Großteil der technischen Geräte in Cinecittà und im Scalera-Studio. Auf Befehl des Wehrmachtsskommandos muss die Scalera im Oktober 1943 die Produktionsstätte aus Rom in den so genannten Cinevillaggio von Venedig verlagern, dem gegenüber Cinecittà miniaturisierten 'Filmdorf' auf Giudecca im Herrschaftsbereich der faschistischen Republik von Salò. Dort kann nur noch in drastisch reduziertem Umfang weiter gearbeitet werden, denn in erster Linie die Wehrmacht, in zweiter Linie italienische Diebe haben noch in Rom technische Geräte und Filmkopien der Scalera geplündert.⁹¹ Nach Kriegsende ist das römische Studiogelände weitgehend verwüstet, der Bestand an Kopien stark reduziert und das

giornalista Giuseppe Marotta“, Argentieri 1986, 139-140. Von Marotta erscheinen 1947 die gesammelten Erzählungen *L'oro di Napoli*.

⁸⁶ Vgl. die Anzeige der ACI-Europa, die auch für *Il ruscello di Ripasottile* wirbt, in: *Rivista del cinematografo*, Nr. 5, 20. Mai 1941.

⁸⁷ 1934 von Riccardo Gualino in Turin unter dem Namen Compagnia Italiana Cinematografica Lux konstituiert, verleiht die Firma bis 1938 ausschließlich ausländische Filme. Danach erweitert sich das Geschäft um die Produktion. Zum Programm zählen etwa 1941 *I promessi sposi* und *La corona di ferro*, nach dem Krieg unter anderem *Vivere in pace*, *Caccia tragica*, *Riso amaro*, *Senza pietà*, *L'onorevole Angelina*, vgl. Brunetta 1993, 10.

⁸⁸ Vgl. ebd., 13.

⁸⁹ Mitte 1938 kündigt Michele Scalera an: „Da oggi al 31 dicembre 1939 è mia intenzione di produrre venti film, alcuni in coproduzione con gruppi stranieri“, *Industria e costi di produzione*, *Cinema*, Nr. 48, 25. Juni 1938, 406.

⁹⁰ Vgl. Farassino 1986, 224. Im Zeitraum 1940 bis 1943 liegt sie mit der Anzahl von insgesamt 55 Produktionen und Koproduktionen an der Spitze aller inländischen konkurrierenden Unternehmen, vgl. Brunetta 1993, 12. Zum Programm für die Spielzeit 1941/42 vgl. Günther Schwark, Erfolgreiche Entwicklung der Scalera, *Film-Kurier*, Nr. 285, 4. Dezember 1941, 4; zur Spielzeit 1942/43 vgl. C. C. .S. [Curt C. Schulte], Zahlreiche Filme nach bekannten Opern, *Film-Kurier*, Nr. 171, 24. Juli 1942, 2.

⁹¹ Vgl. Kermol 1986, 226-229.

inländische Verleihnetz zusammengebrochen. Es gelingt nicht, die Firma wirtschaftlich zu konsolidieren. Sie meldet am 1. April 1952 Konkurs an. 1955 wird der römische Firmensitz verkauft.⁹²

Mitte 1938 präsentiert sich Michele Scalera als Chef eines künftig weltweit operierenden Konzerns. Vom römischen Firmensitz aus werden Geschäfte primär mit französischen, in zweiter Linie mit britischen und amerikanischen Partnern geplant. Während zwei ehemalige Ateliers der Caesar Film dazu dienen, Filme zu drehen, die primär im Inland ausgewertet werden, bleibt ein im Bau befindliches Studio Koproduktionen mit ausländischen Firmen vorbehalten. Tatsächlich bestehende oder fiktive, für die Eigenwerbung erfundene Geschäftsbeziehungen mit amerikanischen Partnern gibt Michele Scalera bei dieser Gelegenheit bekannt. Mit den Äußerungen wird der Eindruck erweckt, als ob seine Firma über ein immenses Budget verfüge. Nicht nur mit zwei Autoren von Zeichentrickfilmen verhandele er über deren künftige Arbeit in Rom, sondern einer Diva sei ein Topangebot unterbreitet worden - aus dem allerdings nie ein Vertrag folgt. Der gemeinsame Nenner dieser gezielten Indiskretionen besteht darin, zu suggerieren, dass eigene Unternehmen sei ein ernstzunehmender Konkurrent amerikanischer Studios, denen man beliebig viele Künstler von Rang und Namen abwerben könne: „Conferma l’offerta di cinque milioni a Greta Garbo per un film da girarsi in Italia. Da Hollywood, inoltre, abbiamo ricevuto proposte per una produzione con artisti americani. I produttori di cartoni animati Harman e Ising⁹³ ci hanno anch’essi offerto di trapiantare in Italia la loro produzione per film a lungo e a corto metraggio“.⁹⁴

Um das eigene Programmangebot im Ausland mit einkopierten, fremdsprachlichen Untertiteln auszuwerten, sollen Kinosäle in London, New York und Paris erworben werden.⁹⁵ Von diesen hochfliegenden Plänen verwirklichen sich nur Koproduktionen mit dem von

⁹² Zu diesen Daten der Abwicklung der Firma sowie einer Übersicht über das Produktionsprogramm von 1938 bis 1951 vgl. den Eintrag zur *Scalera Film* von Fausto Montesanti/Umberto Tani, in: *Enciclopedia dello spettacolo*, Bd. 7, 1960, 1553-1554.

⁹³ Hugh Harman und Rudolph Ising stellen beispielsweise 1934 den Zeichentrickfilm *Happy Harmonies* her.

⁹⁴ Industria e costi di produzione, *Cinema*, Nr. 48, 25. Juni 1938, 406. Ein anonymer deutscher Informant aus Rom will aus gut unterrichteten Kreisen erfahren haben, dass das Angebot an Greta Garbo auf ministerieller Ebene ihrem Agenten unterbreitet worden sei: „Bluff? Keineswegs - sagen die Leute. Das Angebot ist tatsächlich gemacht worden, und zwar wurde es durch das italienische Volkskulturministerium nach Amerika übermittelt. Aber darüber war man sich bestimmt im klaren: daß es absolut keine praktische Folgen haben würde, denn man weiß hier allzu genau, daß die Garbo anderweitig gebunden ist. Immerhin: das Angebot [...] hat seine Wirkung nicht verfehlt: der Name Scalera beherrschte wiederum die Diskussion der Filmwelt“, Der Fall Scalera, *Film-Kurier*, Nr. 154, 5. Juli 1938, 2.

⁹⁵ Ebd.

Deutschland erst teilweise, dann ab 1942 vollkommen besetzten Frankreich. Außerdem besitzt die Scalera während der deutschen Besetzung drei oder vier eigene Kinos in Paris.⁹⁶

Unter den inländischen Konkurrenten sind die Gebrüder Scalera berüchtigt und gefürchtet, Künstler und Techniker abzuwerben. Ihnen werden überdurchschnittliche Gagen bzw. Löhne sowie teilweise feste, statt projektbezogene Verträge angeboten, eine Praxis, die von damaligen brancheninternen Konventionen abweicht. Folglich wechseln einige namhafte Schauspieler und Schauspielerinnen, Regisseure und Kameraleute⁹⁷ von ihrem bisherigen Arbeitgeber zu der aufstrebenden Aktiengesellschaft.⁹⁸

Projektbezogen oder längerfristig engagiert, sind in- und ausländische Regisseure, darunter Goffredo Alessandrini, Mario Bonnard, Amleto Palermi, Carl Koch, Marcel L'Herbier, Stars wie Isa Pola, Doris Duranti, Luisa Ferida, Emma Gramatica, Carlo Ninchi, Gino Cervi, Amedeo Nazzari, Sergio Tofano sowie die bereits während der Ära des Stummfilms aktiven Kameramänner Massimo Terzano, Otello Martelli (bis 1941), Ubaldo Arata und Giuseppe Caracciolo.⁹⁹

Den Programmschwerpunkt bilden Adaptionen von Dramen, gespielt von oftmals denselben Schauspielern und Schauspielerinnen, die bereits in den vorausgehenden Theaterinszenierungen auftreten.¹⁰⁰ Anstatt Originalsujets zu favorisieren, setzen die Geschäftsführer häufig auf die Zweitauswertung eines Bühnenerfolges. Daher versammelt die

⁹⁶ Auf die Frage, ob das faschistische Italien Kinos in Frankreich kontrollierte, antwortet Eitel Monaco 1977: „Nous avons le cinéma des Variétés à Nice, et un autre à Marseille. A Paris, la Scalera avait trois ou quatre salles: le Balzac et d'autres, des salles bien placées aux Champs Elysées“, Gili 1990, 182-183.

⁹⁷ Ein deutscher Korrespondent berichtet Anfang Juli 1938 aus Rom von der massiven Abwerbung hochqualifizierten Personals aus Cinecittà: Die Brüder Scalera „bewilligten hohe Gagen und zahlten hohe Vorschüsse. Kameraleute, die im festen Anstellungsverhältnis standen, wurden gegen Zahlung eines doppelten oder dreifachen Gehaltes glatt wegengagiert! Ein bekannter Kameramann wurde aufgefordert, seine Gehaltsansprüche für ein langfristiges Engagement zu nennen: er forderte 8000 Lire je Monat. Man bot ihm 12000 Lire an und legte ihm gleich 30000 Lire bar auf den Tisch als Vorauszahlung! Das sprach sich herum: der Name Scalera war bald in aller Munde“, Der Fall Scalera, *Film-Kurier*, Nr. 154, 5. Juli 1938, 2. Mario Bava, der Rossellinis Kurzfilm *Fantasia sottomarina* fotografiert, wechselt vom Istituto Luce zur Scalera, für die er 1941 *La nave bianca* gemeinsam mit Kollegen aufnimmt. Er bestätigt rückblickend damalige Gerüchte, dass die Kameramänner Massimo Terzano, Ubaldo Arata, Anchise Brizzi und Carlo Montuori jeweils 14000 Lire pro Monat erhalten haben. Als Vergleichsmaßstab führt Bava den damaligen Preis eines *Topolino* von 5000 Lire an, vgl. Faldini/Fofi 1979, 58.

⁹⁸ Im März 1939 verwandelt sich die Scalera in eine Società Anonima.

⁹⁹ 1938 richtet die Scalera eine eigene Schauspielschule ein. Der geförderte Nachwuchs erhält ein Stipendium von 1000 Lire monatlich für den Lebensunterhalt. Leiter ist Carl Tamberlani, der auch am Centro sperimentale di cinematografia und an der staatlichen Theaterakademie Studenten unterrichtet, vgl. Hermann Hacker, Systematische Nachwuchs-Schulung, *Film-Kurier*, Nr. 287, 8. Dezember 1938, 3.

¹⁰⁰ „Il tipico film Scalera è un film in costume, imperniato sulla presenza di qualche mostro sacro della scena teatrale ([Ruggero] Ruggeri, [Emma] Gramatica, [Evi] Maltagliati) tratto da qualche commedia boulevard o da qualche celebre dramma che l'attore di turno ha già interpretato a teatro“, Farassino 1986, 225.

Drehbuchabteilung eine Reihe damals populärer Stückeschreiber wie Cesare Giulio Viola, Alessandro De Stefani, Gherardo Gherardi, Luigi Chiarelli und Aldo De Benedetti.¹⁰¹

An zweiter Stelle stehen Opernverfilmungen. Eine Adaption der Adaption bildet das Drama *Tosca* von Victorien Sardou nach Giacomo Puccinis gleichnamiger Oper (Carl Koch 1940-41, koproduziert mit der Era), bei dem Jean Renoir fünf Einstellungen dreht.¹⁰² Infolge der Kriegserklärung Italiens am 10. Juni 1940 an Frankreich muss Renoir, der mit Luchino Visconti und Carl Koch das Drehbuch geschrieben hat, nach Paris zurückkehren.¹⁰³ *Il re si diverte* (Mario Bonnard 1941) basiert auf Victor Hugos Drama *Le Roi s'amuse*¹⁰⁴ (1832), weltbekannt als Libretto von Giuseppe Verdis *Rigoletto* (1851). *Carmen* (Christian-Jacque 1942) mit Viviane Romance in der Titelrolle liegt Bizets gleichnamige Partitur zugrunde. Lotte Reiniger, die von 1923 bis 1926 den abendfüllenden Silhouettenfilm *Die Geschichte des Prinzen Achmed* (umgetitelt in *Die Abenteuer des Prinzen Achmed*) hergestellt und für Renoir die Schattenspielsequenz in *La Marseillaise* (1937) gestaltet hat, arbeitet Anfang 1940 an dem unrealisierten kurzen Silhouettenfilm *L'elisir d'amore* nach der gleichnamigen Oper von Donizetti mit.¹⁰⁵ Zudem verfasst sie gemeinsam mit ihrem Ehemann Carl Koch das Drehbuch für *Tosca* und die Westernparodie *Una signora dell'Ovest* (Carl Koch 1941).¹⁰⁶

Zum Programm der Scalera gehören mehrere Filmklassiker: *Les visiteurs du soir* (Marcel Carné 1942), *Les enfants du Paradis* (Marcel Carné 1943-44, koproduziert mit der Pathé-

¹⁰¹ Zu den Drehbuchautoren der Scalera vgl. Der Fall Scalera, *Film-Kurier*, Nr. 154, 5. Juli 1938, 2.

¹⁰² Zu den fünf Einstellungen und weiteren filmografischen Angaben vgl. Bazin 1977, 150-151.

¹⁰³ Zu Renoirs Mitarbeit an *Tosca* vgl. Meder 1993, 115-116. Vgl. auch Französische Filmkünstler verließen Italien, *Film-Kurier*, Nr. 125, 31. Mai 1940, 1; C. C. S. [Curt C. Schulte], Die ewige Stadt bildet den Rahmen des italienischen *Tosca*-Films, *Film-Kurier*, Nr. 162, 13. Juli 1940, 3. Der Untertitel lautet: Ein Deutscher, Carl Koch, wurde mit der Regie betraut. Die Erstaufführung der deutschsynchronisierten Version *Tosca* findet am 7. Mai 1942 in Wien statt. Verleiher ist die Bavaria, vgl. Deutsche Erstaufführung von *Tosca* in Wien, *Film-Kurier*, Nr. 103, 5. Mai 1942, 1. Die französische Erstaufführung erfolgt am 30. September 1942 im Pariser Kino Lord Byron, vgl. Bazin 1977, 150. Dieses Kino gehört der Scalera.

¹⁰⁴ Uraufgeführt am 22. November 1832 in der Comédie. Der Chefkameramann von *Il Re si diverte* ist Ubaldo Arata, für den Ton ebenso wie in *La nave bianca* zeichnet Piero Cavazzuti verantwortlich. Die Titelrolle des *Rigoletto* spielt Michel Simon, vgl. Chiti/Lancia 1993, 283-284.

¹⁰⁵ Vgl. Curt Caesar [Schulte], Wiedersehen mit Lotte Reiniger, *Film-Kurier*, Nr. 17, 20. Januar 1940, Beiblatt. Der Korrespondent berichtet über ein Gespräch mit Reiniger in Rom. Der Artikel ist mit einem Scherenschnitt der Hauptfiguren Adina und Nemostno illustriert.

¹⁰⁶ Vgl. den Eintrag von Peer Moritz zu Lotte Reiniger, in: *CineGraph* 1984 ff. Bei *Una signora dell'Ovest*, basierend auf einem Roman von Pierre Benoît, ist Reiniger zudem die Regieassistentin. Die Kamera führt Ubaldo Arata, für den Schnitt ist Eraldo Da Roma und für die Bauten Amleto Bonetti neben Gustavo Abel zuständig.

Cinéma), *La belle et la bête* (Jean Cocteau 1946)¹⁰⁷ und, wiederholt als Vorläufer des Neorealismus genannt, *I bambini ci guardano* (1943 koproduziert mit der Invicta).¹⁰⁸

Mit diesem Repertoire scheinen fikionalisierte Kriegspropagandafilme auf den ersten Eindruck unvereinbar. Doch die Scalera nimmt bei diesem Marktsegment unter den nationalen Konkurrenten eine Spitzenstellung ein.¹⁰⁹ Nach der Genehmigung seines Sujets seitens des Marineministeriums im Februar beginnen unter De Robertis' Regie die Dreharbeiten zu *Uomini sul fondo* im November 1939. Weil dieses Experiment sich seit der Premiere im Februar 1941 rentiert, wird die bewährte Zusammenarbeit mit De Robertis fortgesetzt. Kostensenkend wirken sich die wenn überhaupt, dann nur gering ausfallenden Gagen für die Laiendarsteller aus, denn üblicherweise beanspruchen die Ausgaben für Schauspieler und Schauspielerinnen einen erheblichen Anteil am Produktionsetat. Die Marine stellt der Scalera gratis oder kostengünstig militärisches Gerät, Kameraleute, Kameras bereit und gewährt Drehgenehmigungen für ihre Basen und Schiffe.¹¹⁰

Vor dem Sturz Mussolinis im Juli 1943 gelangen noch zwei weitere Koproduktionen der Scalera mit dem Centro cinematografico del Ministero della Marina militare zur Uraufführung: 1941 *La nave bianca*, 1942 *Alfa Tau!* Außerdem entstehen 1941-42 unter der Regie Goffredo Alessandrini *Giarabub*¹¹¹ über ein von Italienern gegen die Übermacht britischer Truppen bis zum letzten Mann gehaltenes Fort in der libyschen Wüste und der Doppelfilm *Noi vivi-Addio Kira!*¹¹²

Was *Uomini sul fondo*, *La nave bianca* und *Alfa Tau!* betrifft, kristallisiert sich sowohl eine gewisse personelle Kontinuität als auch eine Arbeitsteilung zwischen Scalera und Filmabteilung der Marine heraus: Neben dem konstant federführend mitwirkenden Francesco De Robertis setzt sich der Drehstab aus teils von Film zu Film wechselnden, teils konstant dieselben Aufgaben ausübenden Mitarbeitern der Scalera zusammen. Beständig wirkt Giuseppe Caracciolo als Chefkameramann sowie Eraldo Da Roma als Schnittmeister mit;

¹⁰⁷ Bei diesen drei französisch-italienischen Koproduktionen soll die Scalera nur Juniorpartner gewesen sein, um sich das Recht auf den italienischen Verleih zu sichern, vgl. Farassino 1986, 224.

¹⁰⁸ Chefkameramann ist Giuseppe Caracciolo, abgelöst von Romolo Garroni, die Musik komponiert Renzo Rossellini, als Filmarchitekt firmiert Amleto Bonetti. Die Rolle des Jungen Pricò spielt Luciano De Ambrosis, die seiner Mutter Dina Isa Pola und die seines Vaters Andrea Emilio Cigoli, vgl. Chiti/Lancia 1993, 43.

¹⁰⁹ Vgl. Argentieri 1998, 52-53.

¹¹⁰ Vgl. Ambrosino/Lughi 1987.

¹¹¹ Vgl. Argentieri 1998, 65-68. Auf den Film, an dessen Drehbuch Alberto Consiglio mitwirkt, wird im Kontext seiner Biofilmografie ausführlicher eingegangen.

¹¹² Vgl. ebd., 164-166. Auf den Doppelfilm *Noi vivi-Addio Kira!*, für dessen Musik Renzo Rossellini komponiert, wird im Kontext seiner Biofilmografie bis zu *Roma città aperta* zurückzukommen sein.

letzterer wird diese Funktion auch in *Roma città aperta* übernehmen. An jeweils zwei von diesen drei Filmen beteiligen sich der Komponist Edgardo Carducci (*Uomini sul fondo* und *Alfa Tau!*) sowie der Szenenbildner Amleto Bonetti (*Uomini sul fondo* und *La nave bianca*). Um die Besetzung der Hauptrollen und Nebenrollen mit Laiendarstellern aus der Marine, Drehgenehmigungen in Häfen der italienischen Flotte und militärisch genutzten Gebäuden sowie die Bereitstellung von Schiffen und Flugzeugen kümmert sich der Centro cinematografico del Ministero della Marina. Produktionsunterlagen zu *Uomini sul fondo* deuten darauf hin, dass De Robertis neben Cesare Zanetti.¹¹³ von der Scalera Aufgaben eines Produktionsleiters wahrnimmt, und zwar ergänzend zu seiner künstlerischen Mitarbeit an den drei Produktionen.

Ein Licht auf die Zusammenarbeit zwischen der Scalera und dem Filmzentrum der Marine im Fall von *Alfa Tau!* wirft 1992 Vittorio Mattiussi, „ex capo furiere“. Mattiussi assistiert De Robertis zwischen 1941 und 1943 als Sekretär, beim Schnitt von *Alfa Tau!* und dem 1942 zwar begonnenen, aber im September 1943 unvollendet abgebrochenen *Marinai senza stelle*. Zudem übernimmt er in beiden Filmen Nebenrollen. Mattiussi zufolge hat die Scalera oder die Marine auf ihrem eigenen Gelände in Pola (Istrien), wo sich damals eine Basis italienischer U-Boote befindet, sowohl ein Atelier eingerichtet, als auch in einem gesonderten Raum Schneidetische aufgestellt: „Con noi c’era il personale specializzate della ‘Scalera Film’ che collaborava con la Marina“.¹¹⁴ Wie behelfsmäßig die Arbeitsstätte eingerichtet ist, lässt sich der Aussage entnehmen, wegen des verwendeten Azetons, um die Filmstreifen aneinander zu kleben, sei es notwendig gewesen, häufig den Raum zu verlassen, um frische Luft zu atmen.

Am 30. Januar 1942 morgens finden Aufnahmen für *Alfa Tau!* bei großer Kälte und Sturmböen in der Umgebung des Hafens von Pola statt. De Robertis, Mattiussi, die Kameramänner Carlo Bellerio und Angelo Baistrocchi befinden sich im U-Boot „Toti“, während die „Medusa“ bei den Aufnahmen als ein britisches U-Boot eingesetzt wird. In den inszenierten bricht plötzlich der wirkliche Krieg ein, als die U-Boote zur Anlegestelle zurückfahren:

¹¹³ Vgl. Farassino 1986, 222.

¹¹⁴ USMM. Biografie ufficiali. Carteggio D 7, fascicolo 23, De Robertis, Francesco. Brief von Vittorio Mattiussi an den Capo dell’Ufficio storico della Marina Militare vom 22. Januar 1992. Der Brief enthält drei Abbildungen Mattiussis. In der ersten steht er inmitten des Schneideraums, in der zweiten davor im Freien, datiert auf Winter 1941-42. Die dritte Aufnahme zeigt ihn hinter eine Regieklappe mit der Aufschrift: *Alfa Tau!* Giorno 18. Der

„alla fine delle riprese, mentre il Toti stava rientrando, il Medusa che ci seguiva a distanza fu colpito e spezzate in due da un silure lanciate dal Sommergebibile inglese Thorn, che vuol dire brutalmente ‘spina’ [...] il quale si trovava in agguate nella zona. Un secondo silure fu rinvenuto inesplose sull’arenile costiere. E qui purtroppo risulta in evidenza la nostra inferiorità rispetto al nemico, la mancanza di apparecchi Sonar, di qui loro erano ben dotati, per controllare, prima dell’inizio, la zona dove si doveva operare“.¹¹⁵

Wahrscheinlich für immer im Dunkeln bleibt, da sowohl die Firmenunterlagen verschollen als auch Zeitzeugen tot sind, weshalb der Kapitänleutnant De Robertis und die Scalera seit 1939 zusammenarbeiten, als die Filmabteilung der Marine noch gar nicht existiert. Bestehen enge Beziehungen zwischen dem Marineministerium und den Gebrüdern Scalera? Gehen sie zurück auf den Waffenhandel der Firma während des Ersten Weltkriegs und den Bau militärischer Anlagen in Nordafrika?¹¹⁶

Dass Benito Mussolini persönlich *Uomini sul fondo*¹¹⁷, *La nave bianca*, *Alfa Tau!* und *Marinai senza stelle*¹¹⁸ genehmigt, im letzteren Fall sogar den endgültigen, von De Robertis erwünschten Titel - anstelle von *Marinai senza stelletta* - billigt, geht aus einem Schreiben von einem hochrangigen Vertreter des Marineministeriums vom 8. Januar 1943 an den Regisseur hervor: „Caro De Robertis, ti restituisco lo schema del quarto film della Marina approvato dal DUCE. Ho avuto anche una piccola vittoria personale. Sono riuscito a far togliere due ‘t’ e un ‘e’. Il titolo definitivo diventa quindi quello da te desiderato di *Marinai senza stelle*“.¹¹⁹

Bildkommentar hierzu lautet: „nella piccola parte avuto nel film *Alfa Tau!* 1941-42 durante il periodo d’imbarco sul sommergibile E. Toti“.

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ Vgl. Ambrosino/Lughi 1987.

¹¹⁷ *Uomini sul fondo* wird in der Korrespondenz der Marine als Propagandafilm bezeichnet. Die Initiative zu *Uomini sul fondo* geht von De Robertis aus. Wie er selbst erklärt, unterstützt ihn vorrangig die Marine. Im Fall von *La nave bianca* gestattet die spärliche Materiallage keine beweiskräftige Aussage, doch dürfte auch in diesem Fall das Projekt von ihm - in Absprache mit dem Marineministerium - initiiert worden sein. Erkenntnisse über die Produktionsbedingungen von *Uomini sul fondo* und *Alfa Tau!* sind - eingeschränkt - übertragbar auf *La nave bianca*, denn laut De Robertis bilden diese drei Filme eine Reihe und die Koproduzenten sind identisch.

¹¹⁸ Laut *Film-Kurier*, C. C. S.[Curt C. Schulte], Zahlreiche Filme nach bekannten Opern, Nr. 171, 24. Juli 1942, 2 heißt es: „Francesco De Robertis soll einen Großfilm über das Leben der italienischen Marine-Jugend unter dem Titel *Marinaretta (Kleine Matrosen)* drehen“. Diesen Arbeitstitel ersetzt der Verleittitel *Marinai senza stelle*. Im Juli 1943 beginnt der Schnitt, vgl. Savio 1975, 208-209; Chiti/Lancia 1993, 201-202. Hinter dem Pseudonym Francesco Savio (1925-1976) verbirgt sich Chicco Pavolini. Sein Vater, Alessandro Pavolini, flieht mit Benito Mussolini in Richtung Schweiz, wird von Partisanen festgenommen und getrennt von ihm erschossen.

¹¹⁹ ACS. Ministero della Marina. Gabinetto, anno 1943, Busta 654, fascicolo cinematografia. Briefkopf: Ministero della Marina. Il sottocapo del gabinetto. Adressat: Capitano di Corvetta Francesco De Robertis. Ufficio Collegamento Stampa, Rom. Unterschrift: Tallarico. Es handelt sich um Baron Carlo Tallarico, 1943 Vice Capo di Gabinetto al Ministero della Marina in Rom.