

Fünftes Kapitel

Francesco De Robertis und *Uomini sul fondo*

1 Biofilmografie von Francesco De Robertis 1902-1959

Um De Robertis' und Roberto Rossellinis bis heute in der Sekundärliteratur umstrittenen kreativen Anteil an *La nave bianca* soweit wie möglich anhand ihrer eigenen Aussagen, denen von Zeitzeugen und Filmhistorikern einzugrenzen und zu gewichten, sind ihre Biografien bis Kriegsende zu berücksichtigen. Sie geben einen ersten Hinweis darauf, wer die maßgebliche künstlerische Verantwortung für *La nave bianca* trägt.

Guido Aristarco behauptet Ende 1948: „In quanto poi a *La nave bianca* la paternità è fuori dubbio: Rossellini“.¹ Wäre die Autorschaft („paternità“) so eindeutig, wie Aristarco suggeriert, und worunter er *nicht* den Verfasser von Sujet und Drehbuch meint, ist unerklärlich, warum diese bis in die Gegenwart, wenngleich mit Einschränkungen², welche jedoch am Urteil nichts ändern, Roberto Rossellini zuerkannt wird.³

De Robertis' Funktion in der Marine 1943 im Rang eines Korvettenkapitäns sowie die Mitarbeit im Cinevillaggio der Republik von Salò als Regisseur, Sujet- und Drehbuchautor der Scalera führt nach 1945 dazu, dass sich linken, oftmals parteikommunistischen Kritikern die Frage nach seinem Anteil am sakrosankt für antifaschistisch geltenden filmischen Neorealismus bis in die achtziger Jahre nicht stellt.⁴

¹ Guido Aristarco, [Rubrik: Film di questi giorni,] *Fantasmî del mare, Cinema*, Nr. 5, 30. Dezember 1948, 157. Erst beinahe fünfzig Jahre später rückt Aristarco von diesem Urteil ab, vgl. ders., *Alfa Tau! De Robertis, Cinema nuovo*, Nr. 44, November-Dezember 1995, 29.

² Vgl. Poppi 1993, 90 u. 224. Argentieri (1998, 119-120) bezeichnet *La nave bianca* als einen „film ponte, nella carriera dei due registi, gestito a mezzadria“ (ebd., 120), schreibt jedoch die Regie und den Schnitt Rossellini zu. Seknadje-Askénazi (2000, 40-41) spricht zwar in Bezug auf *La nave bianca* wiederholt von „les auteurs“, reiht den Film aber entgegen aller selbst vorgebrachten Einwände (ebd., 29) letztlich doch in das Werk Roberto Rossellinis ein (ebd., 51). Wie der Untertitel seiner Monografie suggeriert: *Un cinéaste entre la propagande et le réalisme*, gehören *La nave bianca*, *Un pilota ritorna* und *L'uomo dalla croce* zur faschistischen Propaganda, während *Roma città aperta* den antifaschistischen Realismus einleite.

³ Vgl. Buovolo 1999, 590; Laura 1999, 208.

⁴ Vgl. Callisto Cosulich, 1943 selbst Marineoffizier, setzt sich in seinem Beitrag *Regista in nome della Marina* vom 15. März 1986 für den *Paese Sera* gegen eine aktuell unter Cinephilen verbreitete Vorstellung zur Wehr, De Robertis sei „il precursore del neorealismo. Secondo a noi a torto, poiché il neorealismo non si caratterizzò per l'impiego di attori non professionisti, per un suo tono documentaristico, per l'uso di ambienti veri anziché ricostruiti in studio, tutti elementi, questi rinvenibili nei film di De Robertis. Il neorealismo fu anzitutto un atteggiamento morale di fronte al presente e al passato, di fronte alla società e alla sua storia. E se De Robertis aveva un atteggiamento morale, questo non coincideva affatto con quello dei futuri autori neorealisti“.

„La forte componente ideologica che ha accompagnato la nascita del neorealismo ha certamente contribuito ad emarginare De Robertis. [...] La sentenza di Aristarco sembra [...] pesare molto sul rapporto tra De Robertis e la critica cinematografica. Nel dopoguerra sono pochi quelli disposti a riconoscere l'importanza del lavoro svolto agli inizi degli anni Quaranta dal regista“.⁵

Eine Minderheit von italienischen Filmhistorikern erkennt in der zweiten Hälfte der vierziger Jahre De Robertis' Beitrag zur einer Erneuerung der nationalen Kinematografie an: Antonio Pietrangeli bezeichnet ihn 1948 als einen Dokumentaristen neben Francesco Pasinetti, Fernando Cerchio, Domenico Paolucci. De Robertis habe sich vom kommerziellen Genrefilm ebenso distanziert wie von formalistischen Regiearbeiten Mario Soldatis (*Piccolo mondo antico*, *Malombra*) und Renato Castellani (*Un colpo di pistola*). Zudem erklärt Pietrangeli den Regisseur von *Uomini sul fondo* zum Opponenten „de l'emphase artificielle des films de guerre fabriqués à Cinecittà“.⁶ Franco Venturini rechnet De Robertis gleichfalls einer Gruppe von Dokumentaristen wie Pasinetti, Emmer, Cerchio, Ferroni zu. Überdies handelt es sich für ihn um einen Wegbereiter des Neorealismus und Lehrmeister Roberto Rossellini:

„*Uomini sul fondo* aprí una via nuova al cinema italiano; è questo il suo margine di superiorità su *Ossessione*; per questo il film di De Robertis, per quanto inferiore su un piano assoluto a quello di Visconti, ci sembra storicamente più importante e più fecondo. È infatti da *Uomini sul fondo* che parte quella che può essere definita la figura più rappresentativa del neorealismo italiano: Roberto Rossellini“.⁷

Im Ausland stellt Vernon Jarratt Ende der vierziger Jahre De Robertis als Autor auf eine Stufe mit Laurence Olivier und Charles Chaplin, da er wie sie während der Filmproduktion mehrere kreative Aufgaben in Personalunion wahrnehme.⁸ Enno Patalas bezeichnet 1952 im Anschluss an Venturini den Autor von *Uomini sul fondo* als Lehrer von Roberto Rossellini.⁹

Erst in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre erscheinen in Italien Monografien zu Leben und Werk von De Robertis. Sie sorgen dafür, dass sich der Kenntnisstand über einen zu Unrecht weitgehend in Vergessenheit geratenen Filmemacher und Dramatiker erheblich erweitert. Beide Publikationen gehen aus Retrospektiven und Konferenzen hervor. Die erste Retrospektive und Tagung findet im Sommer 1995 am Geburtsort von De Robertis in San Marco in Lamis (Foggia) statt.¹⁰ Einer der Veranstalter, Fabio Prencipe, gibt 1996 den Band

⁵ Prencipe 1996b, 23.

⁶ Antonio Pietrangeli, Panoramique sur le cinéma italien, *Revue du Cinéma*, Nr. 13, Mai 1948, 10-53, hier 37.

⁷ Franco Venturini, Origini del neorealismo, *Bianco e Nero*, Februar 1950, 31-54, hier 44.

⁸ Vgl. Vernon Jarratt, Francesco De Robertis, *Sight and Sound*, Nr. 65, Frühjahr 1948, 27-28.

⁹ Vgl. Enno Patalas, Pathos und Menschlichkeit. Die Geschichte des italienischen Films (3. Teil), *Filmforum*, Nr. 9, Juni 1952, 6.

¹⁰ Vgl. Maurizio Regosa, *Alfa Tau!* De Robertis, *Cinema nuovo*, Nr. 6, November-Dezember 1995, 29.

In fondo sul mare. Il cinema di Francesco De Robertis heraus. Das Buch umfasst Aufsätze vorrangig zu Regiearbeiten vor 1945, eine Biofilmografie, Aussagen von einstigen Mitarbeitern und wiederabgedruckte Artikel von und über De Robertis. 1998 folgt in Tarent eine umfangreichere Werkschau, aus der im selben Jahr die Monografie *Cinema sul fondo. I film di Francesco De Robertis* hervorgeht. Herausgeber sind Cosimo Battista und Massimo Causo.

Francesco De Robertis wird am 16. Oktober 1902 als Sohn von Carolina Tardio und Nicola De Robertis geboren. Der Vater arbeitet in Tarni als Anwalt im Dienst des Königs am Gericht, bis er zum Consigliere di Cassazione in Rom befördert wird. Daniela De Robertis¹¹ zufolge beginnt die militärische Laufbahn ihres Vaters im Alter von sechs Jahren, 1908, mit dem Eintritt in die Accademia Navale von Livorno.¹² Er verlässt sie mit achtzehn Jahren, 1920, im Rang eines Seekadetten („guardiamarina“). In den zwanziger und dreißiger Jahren fährt De Robertis zur See, unterbrochen von längeren Aufenthalten in Italien „in qualità di ufficiale della Marina Militare Italiana, s'imbarce su nave di guerra [...] viaggiando tutto il mondo sulle 'sue' navi. Particolarmente significativi per le sue formazione culturale i soggiorni lunghi [...] a Hongkong e Shanghai“.¹³ Befördert 1925 erst zum sottotenente di vascello, 1928 dann zum tenente di vascello, was dem Rang eines Kapitänleutnants entspricht, quittiert er zwischen Februar 1930 und April 1932 vorübergehend seinen Militärdienst.¹⁴

Für seine Entscheidung, seit Anfang der dreißiger Jahre Theaterstücke zu schreiben, soll eine von ihm als Provokation empfundene Inszenierung eines Dramas ausschlaggebend gewesen sein, das unter Marineangehörigen spielt:

„In 1932 he saw, at La Spezia, the great Italian naval base, a drama called *Capo 41* by Luigi Chiarelli.¹⁵ It dealt with life in a submarine, and it annoyed De Robertis by its false atmosphere and even more false detail. He wrote a stinging criticism of the play, and then decided that if he could criticise the play he could probably do better himself, and embarked on a career of playwriting as a sideline to his professional activities“.¹⁶

¹¹ Brief von Daniela De Robertis an den Verfasser vom 10. März 2001.

¹² Perversi (1998, 159) datiert den Eintritt in die Marineakademie hingegen auf November 1917.

¹³ Brief von Daniela De Robertis an den Verfasser vom 10. März 2001.

¹⁴ Vgl. Perversi 1998, 159.

¹⁵ Gemeint ist offenbar das Stück *K 41* von Luigi Chiarelli (1880-1947), publiziert 1929. Der Autor erzielt 1916 einen Welterfolg mit dem in mehreren Sprachen übersetzten Drama *La mascera e il volto. Fuochi d'artificio* (Gennaro Righelli 1938), produziert von der Juventus, basiert auf seinem gleichnamigen Stück von 1923. Seit 1938 gehört Chiarelli zu den Sujet- und Drehbuchautoren der Scalera.

¹⁶ Vernon Jarratt, Francesco De Robertis, *Sight and Sound*, Nr. 65, Frühjahr 1948, 27.

Nach Voraufführungen in Genua und La Spezia findet am 10. Februar 1932 im Mailänder Teatro Manzoni die Premiere von *La luce sul fondo* statt, seinem ersten, von der Kompagnie Romano Calò inszenierten Drama. Am 20. November 1934 führt die Kompagnie Tatiana Pavlova *Civiltà* im Teatro Goldoni von Venedig erstmals öffentlich auf.¹⁷ *Hàtama*, inszeniert von der Truppe Emma Gramaticas, gelangt am 30. April 1936 im Mailänder Teatro Manzoni zur Uraufführung.¹⁸ Alle drei Stücke verstehen sich als Beiträge zu einem neuen, dem bürgerlichen Drama entgegengesetzten faschistischen Theater. Abgesehen von *Luce sul fondo*, bei dem das Bühnenbild, die detailgenau rekonstruierten Innenabteile eines Torpedojägers, sowie die typenreiche Mannschaft von einem Rezensenten beifällig aufgenommen werden, bleibt *Civiltà* und *Hàtama* der Erfolg bei Publikum und Kritik versagt.¹⁹

1937 übergibt De Robertis dem damaligen Chef der Direzione generale per la cinematografia, Luigi Freddi, ein vom Umfang und von der Anlage her vom regulären *copione* abweichendes Drehbuch mit dem Arbeitstitel *Il nastro azzurro*: „C'est un 1937 que De Robertis m'apporta son premier scénario, *Le Ruban bleu*. Le film, qui ne fut jamais tourné, était déjà entièrement réalisé dans la tête de son auteur qui avait composé un découpage de huit cents pages, avec chaque plan vu, cadré, dessiné dans un rectangle et accompagné de sa description et de toutes les indications techniques!“²⁰

Kurz vor dem 6. Juni 1940 wird ihm die Leitung der Filmsektion innerhalb des CDS in Rom übertragen. Als Mitte 1940 das Marineministerium eine eigene Filmabteilung in Rom eröffnet, gehört De Robertis zu einem der drei Leiter. Sein erster Kurzfilm mit einer Spielzeit von 16 Minuten, gedreht in der zweiten Hälfte 1940 in Zusammenarbeit mit dem Istituto Luce,²¹ trägt den Titel *Mine in vista*. Unterlegt von einem Off-Kommentar und auf einzelne

¹⁷ Zum Theaterstück vgl. ACS. Ministero della cultura popolare. Direzione generale del teatro. Ufficio censura teatrale (1931-1945). Collezione: 483/9130. Copione N. 9130, De Robertis, Francesco. *Civiltà* 1933. Commedia. Ein von De Robertis unterzeichnetes handschriftliches Anschreiben vom 7. März 1933 aus La Spezia, Regia Navale Giasone, hat folgenden Wortlaut: „Tutti i criteri che oggi vanno rendere grande il nostro Paese - Questa commedia mi è stata ispirata dalle parole rivolte alle donne, all'Augusteo, da S. E. Benito Mussolini“.

¹⁸ Zum Theaterstück vgl. ACS. Ministero della cultura popolare, Direzione generale del teatro. Ufficio censura teatrale (1931-1945). Collezione: 581/11032. De Robertis, Francesco. *Hàtama* 1936.

¹⁹ Zu diesen drei Inszenierungen vgl. Prencipe 1998. Im Fall von *La luce sul fondo* (ebd., 89) existiert nur noch ein Textfragment des insgesamt drei Akte und vier Bilder umfassenden Stückes.

²⁰ Jean George Auriol, Entretiens romains, *La Revue du cinéma*, Nr. 13, Mai 1948, 60.

²¹ Vgl. Laura 1999, 350. Der Vorspann lautet: „Istituto Nazionale Luce ha realizzato il film navale. Ideato e diretto dal Centro cinematografico della Marina“. Der Kurzfilm entsteht nicht in der ersten, sondern sehr wahrscheinlich in der zweiten Jahreshälfte 1940, weil es sich laut Off-Sprecher um britische Seeminen handelt. Er wird produziert vom Istituto Luce. Brief des Istituto Luce vom 19. März 2001 an den Verfasser.

Szenen beschränkte extradiegetische Musik, steht das Verhältnis von Mensch und Waffe im Vordergrund. Minenräumexperten orten und entschärfen an der Wasseroberfläche treibende britische Seeminen im Umfang menschengroßer, kugelförmiger Bojen. De Robertis gestaltet eine Szene als Film im Film, insofern zwei Seemänner eine treibende Mine mit Handkameras aufnehmen. Die an sich lebensgefährliche Tätigkeit des Sprengkommandos erscheint als gefahrlose Routinearbeit. Zwei Seeleute klettern in eine geöffnete Mine und machen es sich darin bequem, bevor diese gesprengt wird und Überreste an Bord gehievt werden. Im Finale, als die Besatzung mit ihrem Boot und der gleichsam als Trophäe mitgeführten Ladung in der Abenddämmerung Kurs auf den Heimathafen nimmt, kommentiert der Off-Sprecher das Geschehen mit den Worten, es handele sich um ein „ritorno con una buona pesca“. Untersichten der Kamera heroisieren die Besatzung. Wie Fischern Fische ins Netz gehen, so besteht der Fang der Protagonisten von *Mine in vista* in einem Fang von explosivem Treibgut. Unmittelbar vor der Heimkehr präsentiert der Sprecher einige Marineangehörige, darunter den Koch und den Kommandanten, die nach getaner Arbeit essen und eine Zigarette rauchen. Es sind die professionell, todesmutig, ohne Aufhebens erledigten Handgriffe einfacher Seeleute, die ihnen ‘Glanz’ verleihen, trotzdem sowohl Detailaufnahmen etwa verschlissener Schuhe als auch der Off-Kommentar ihr äußeres Erscheinungsbild als verwahrlost bezeichnen. Die alltägliche heldenhafte Tat des Einzelnen als Teil eines Kollektivs zählt im Krieg mehr als die schmucke Uniform. Bereits in diesem Kurzfilm betont etwa ein Schwenk auf eine gehisste Flagge als Signal für eine Gefahrenzone die marineinterne Zeichensprache. In *La nave bianca* wird De Robertis das Motiv der Mine in einer Innenszene wieder verwenden, und zwar am Beginn der Sequenz des auf See kreuzenden Rot-Kreuz-Dampfers. In der Kommandobrücke zeigt eine Großaufnahme einen Kartenausschnitt mit dem Schriftzug „Pericolo. Mine deriva“. Der Kommandant erklärt einem Offizier, sie würden demnächst eine von Treibminen gefährdete Zone erreichen, weshalb besondere Sicherheitsvorkehrungen zu treffen seien.

Unterdessen haben Ende 1939 unter der Regie von De Robertis, basierend auf seinem Sujet und Szenarium, die Dreharbeiten für *Uomini sul fondo* begonnen. Uraufgeführt am 13. Februar 1941 erhält *Uomini sul fondo* sowohl von seiten des Publikums als auch der Kritik großen Zuspruch. De Robertis gilt Ende 1941 neben Vittorio De Sica als vielversprechender Nachwuchsregisseur. Doch da De Robertis Name weder in den Credits von *Uomini sul fondo* noch von *La nave bianca* auftaucht, steht sein Bekanntheitsgrad im umgekehrten Verhältnis zu seiner anerkannten künstlerischen Leistung:

„Non credano i lettori che un nuovo regista sia un uomo che di punto in bianco si dedica al cinematografo ed è subito in grado di realizzare un film. Un nuovo regista è tanto De Sica quanto De Robertis: De Sica, già noto e amato come attore; De Robertis - ufficiale di Marina - sconosciuto ai lettori come alla maggioranza dei 'cinematografari'. Eppure De Robertis è il regista che ha realizzato *Uomini sul fondo*, il migliore *documentario romanzato* [eigene Hervorhebung] che abbia avuto il nostro cinema“.²²

Hierauf folgen 1941 *La nave bianca* in nachfolgend benannten Funktionen, sodann *Alfa Tau!*, uraufgeführt 1942, nach eigenem Sujet und Drehbuch sowie unter eigener Regie. *Marinai senza stelle*, Drehbeginn Ende 1942, und *Uomini e cieli*, Drehbeginn Anfang 1943, bleiben wegen der ab dem 8. September 1943 errichteten deutschen Militärrherrschaft zunächst unvollendet. De Robertis stellt *Marinai senza stelle* 1945 fertig, wobei er den Film neu schneidet und neue Dialoge nachsynchronisiert. Die Uraufführung findet, von den Kritikern weitgehend unbeachtet, erst 1949 statt.²³ *Uomini e cieli*, im September 1943 bereits teilweise geschnitten, wird nach der Kapitulation der Wehrmacht beendet und erlebt im Frühjahr 1947 seine Premiere.²⁴

Auf den am 8. September 1943 öffentlich bekannt gegebenen Waffenstillstand reagiert die Wehrmacht sofort. Sie bringt italienische Militärangehörige entweder um oder verhaftet und deportiert sie nach Deutschland. Ein großer Teil der italienischen Marineangehörigen kann unversehrt mit ihren Schiffen aus dem Kriegshafen La Spezia am 9. September 1943 entkommen.²⁵ De Robertis hält sich am Vortag im Flottenstützpunkt Pola auf. Um dem lebensgefährlichen Zugriff des deutschen Feindes zu entgehen, entschließt er sich laut seinem Sekretär und Schnittassistenten Vittorio Mattiussi, gemeinsam noch am Abend des 8. September aufzubrechen, um auf dem Landweg Rom zu erreichen. Unterwegs trennen sie sich. Während Mattiussi und ein Kamerad mit Filmstreifen von *Marinai senza stelle* wohlbehalten in der Hauptstadt ankommen, gerät De Robertis in deutsche Gefangenschaft.²⁶

Entgegen dieser Aussage Mattiussis gelingt es ihrem Vater, so Daniela De Robertis, sich versteckt zu halten, bis ihn die deutschen Besatzer bei einer Razzia festnehmen: „Dopo l'8 settembre“ [...] „nei sotterranei nelle vestite di S. Paolo per poter dedicarsi 'in pace' - come mi diceva - alle scritture di alcune sue opere, viene catturato dai tedeschi durante una

²² Domenico Mèccoli, I nuovi registi, *Cinema*, Nr. 132, 25. Dezember 1941, 391.

²³ Zu filmografischen Angaben und einer zeitgenössischen Kritikerstimme vgl. Prencipe 1996a, 60-61.

²⁴ Arbeitstitel lauten *Uomini nei cieli* und *Uomini dei cieli*. Zur Idee vgl. Francesco De Robertis, Appunti per un film d'aviazione, *Cinema*, Nr. 158, 25. Januar 1943, 47. Zu filmografischen Angaben und einer Kritikerstimme vgl. Prencipe 1996a, 61.

²⁵ Vgl. Andrae 1995, 30.

²⁶ Vgl. Prencipe 1996a, 72.

retata“.²⁷ Während der Haft in Castelfranco (Emilia Romagna) bekommt er den ersten Herzinfarkt.

La vita semplice ist 1944-45 der erste oder zweite Film, der im Cinevillaggio nach De Robertis' Sujet und Drehbuch sowie unter seiner Regie gedreht wird. Produzent ist die auf La Giudecca ansässige Scalera.²⁸ Auf dieser Insel spielt die in der Gegenwart angesiedelte Geschichte von zwei selbstgenügsamen Gondelführern, für deren eigenständig betriebene kleine Werft sich eine Gruppe von geschäftstüchtigen Industriellen interessiert. Sie beabsichtigen, auf dem Grundstück eine moderne Fabrik zu errichten. Den drohenden Konflikt um die Immobilie verhindert die alle Kontrahenten versöhnende Liebe zwischen einem *gondoliere* und der Tochter eines Industriellen. Ungewiss ist, ob De Robertis an den Dreharbeiten von *Fiori d'arancio* unter der Regie des Journalisten Dino Hobbes Cecchini zwischen Dezember 1944 und Februar 1945 mitwirkt und wenn ja, in welcher Funktion. Es handelt sich um die filmische Adaption des gleichnamigen Dramas von André Birabeau, produziert von der Scalera.²⁹ Für diese Gesellschaft beginnen unter De Robertis' Regie am 25. April 1945 die Dreharbeiten zu *I figli della laguna*.³⁰ Einschließlich dieser beiden Produktionen inszeniert er bis 1957 insgesamt zehn Filme. Zumeist handelt es sich um Kriegsfilme, darunter drei über die Marine: *Fantasma del mare*, *Mizar* (1953) und *La donna che venne dal mare* (1957).³¹ Nach dem Krieg in Rom lebend, stirbt er infolge des zweiten Herzinfarkts am 3. Februar 1959.

Anlässlich seines zehnjährigen Todestages 1969 kommt eine geplante Retrospektive ausgewählter Filme in der RAI nicht zustande. Während der Studentenbewegung scheut das Staatsfernsehen einen politischen Konflikt, den augenscheinlich profaschistische Programmbeiträge auslösen könnten: Die Filme von De Robertis „parevano situati troppo a destra; erano film di guerra, realizzato durante la guerra, secondo un'ottica a modo suo fascista; si temeva potessero ingenerare delle polemiche“.³² Erstmals im März und April 1986 strahlt RAI 3 *Uomini sul fondo*, *Alfa Tau!* und *Marinai senza stelle* aus.³³

²⁷ Brief von Daniela De Robertis an den Verfasser vom 10. März 2001.

²⁸ Zu *La vita semplice* vgl. Della Casa 1998, 63-67.

²⁹ Vgl. Prencipe 1996a, 68-69. Der Kameramann von *Fiori d'arancio* ist Giuseppe Caracciolo.

³⁰ Ebd., 62.

³¹ Zu filmografischen Angaben über die Produktionen seit 1945 vgl. ebd., 62-67.

³² Callisto Cosulich, Regista in nome della Marina, *Paese Sera*, 16. März 1986.

³³ Ebd. Sendedatum von *Alfa Tau!* ist der 22. März 1986, von *Marinai senza stelle* der 5. April 1986.

Welche Position nimmt Francesco De Robertis zum Faschismus ein? Ob er Mitglied des PNF gewesen ist, ziehen Autoren in den beiden angeführten Publikationen über De Robertis 1996 und 1998 nicht einmal in Erwägung. Wenngleich die Parteimitgliedschaft nicht zwangsläufig Indiz für eine Gesinnung ist, wie etwa die Fälle Cesare Pavese, Roberto und Renzo Rossellini zeigen, sagt sie etwas darüber aus, inwieweit sich die betreffenden Personen aus existentiellen Motiven oder Karrieregründen tatsächlichen oder vermeintlichen offiziellen Zwängen anpassen.

Noch im Januar 1943 bekennt sich De Robertis zum faschistischen Regime. Der geplante Film über vier befreundete italienische Piloten mit dem Arbeitstitel *Uomini nei cieli* verfolge den Zweck, all diejenigen, die noch nicht den Krieg hautnah, als sinnliches und geistig erhebendes Erlebnis erfahren haben, wenigstens imaginär auf der Leinwand einem kathartischen Stahlbad auszusetzen:

„far ‘sentire’ più che ‘vedere’ la guerra. Farla ‘sentire’ come ‘effetto di riflessione’ sulla psicologia del combattente in genere e dell’aviatore in particolare; esprimere e sostenere uno spirito sostanzialmente e profondamente ottimista: mostrando - proprio attraverso le ripercussioni più drammatiche della guerra - l’influenza benefica ed esaltatrice che la guerra esercita sullo spirito di coloro che non si sono sottratti alla ‘prova massima’ destinata fatalmente alla vita di ciascun uomo“.³⁴

2 *Uomini sul fondo*

2.1 *Filmografische Angaben*

Regie, Sujet, Drehbuch, Schnitt: Francesco De Robertis. - Regieassistenz³⁵ Außen-, darunter Unterwasseraufnahmen: Ivo Perilli. - Regieassistenz Innenaufnahmen: Giorgio Bianchi. - Kamera: Giuseppe Caracciolo. - Kameraassistenz: Mario Bava, Carlo Bellerio, Angelo Baistrocchi, Mirko Bisogni. - Ton: Adolfo Alessandrini. - Musik: Edgardo Carducci. - Bauten: Amleto Bonetti. - Darsteller³⁶: Felga Lauri, Maria Enrichetta Stoppa, Diego Pozzetto;

³⁴ Francesco De Robertis, Appunti per un film d’aviazione, *Cinema*, Nr. 158, 25. Januar 1943, 47.

³⁵ „La realizzazione della parte più difficoltosa del film (esterni e riprese subacquee) si svolse alla Spezia, per quattro mesi, con la valida e cordiale assistenza del Dott. Ivo Perilli, già regista. Nella realizzazione degli interni (che si svolse a Trieste) ebbi - invece - la collaborazione del Signor Giorgio Bianchi, il quale - fino a quel tempo - aveva fatto l’aiuto-regista. [...] io, per dimostrargli la mia piena fiducia, lo autorizzai a girare alcune inquadrature del film (durante una mia assenza da Trieste) e, alla fine, accettai di buon grado che gli venisse riconosciuta la qualifica di ‘Direttore Artistico‘“, Francesco De Robertis, ‘Libertas, Unitas, Caritas’, *Cinema*, Nr. 7, 30. Januar 1949, 212.

³⁶ USMM. Busta 22, fascicolo 309. Die Angaben der männlichen Darsteller - abgesehen von Diego Pozzetto - basieren auf drei Personallisten. Eine trägt die Überschrift: Comando in Capo della Squadra Sommergebile. Elenco del personale da inviare a Monfalcone il giorno 25 aprile 1940 per riprese cinematografiche. Neben dem Namen und teilweise dem Vornamen von insgesamt neun Personen sind deren Dienstgrade und militärische

Matrosen, Unteroffiziere und Offiziere der Königlichen Marine: Cesare Girosi, Movana, Mannuta, Gabrielli, Matricardi, Girandi, Cattanea, Eugenio Pittini; Marinebasis La Spezia: Alfredo Maiolino, Giuseppe Tanoni, Villosio; Marinebasis Pola: Vennarini, Leandri, Lauro Ciudman. - Produktion: Scalera/Filmabteilung des Marineministeriums. - Produktionsleiter: Cesare Zanetti, Francesco De Robertis. - Drehbeginn³⁷: November 1939. - Drehort³⁸: Aufnahmen auf See bei La Spezia und Monfalcone, Innenaufnahmen des U-Bootes: Hangar in Triest. - Format: 35 mm, sw. - Originallänge³⁹: 98 Minuten (2685 Meter). - Zensur: 28. Februar 1941. - Uraufführung: 13. Februar 1941. Verleih: Scalera.⁴⁰

2.2 Inhaltsangabe

Nach einer dreitägigen Tauchübung steigt ein U-Boot der italienischen Marine zur Meeresoberfläche auf. Dabei kollidiert es mit einem Dampfer. Das U-Boot sinkt manövriertunfähig auf den Meeresgrund. Bis auf einen Marineangehörigen bleiben Kapitän und weitere Besatzungsmitglieder unverletzt. Sobald das havarierte U-Boot als vermisst gilt, mobilisiert die Marineführung umgehend ihre Flotte und Flugzeuge, um es zu orten und zu bergen. Dank der vorhandenen Rettungstechniken an Bord können eine Signalboje, ein Schlauchboot und - per Tauchzylinder - zwei Funker an die Meeresoberfläche befördert werden. Sie nehmen auf dem Rettungsboot Kontakt zur Flotte auf. Über das Radio wird die Zivilbevölkerung von der Katastrophe und den eingeleiteten Maßnahmen informiert, die zu ersticken drohende Mannschaft zu retten. Angehörige sorgen sich um das Überleben von Seeleuten. Bergungsschiffe treffen am Unglücksort ein. Ein Tiefseetaucher schweißst einen Riss an der Außenwand. Es misslingt, ein Ventil von außen zu öffnen, um einen Schlauch von

Funktion sowie das Schiff, dem sie bei den Dreharbeiten zugeteilt sind, angeführt. Die zweite Liste trägt die Überschrift: Personale per il Film a Monfalcone. Ebenfalls handschriftlich angemerkt ist: Dal 12 al 20 maggio. Ergänzend zu den neun, mit dem vorausgehenden Dokument identischen Personen sind zwei weitere Darsteller angeführt, jeweils mit den handschriftlichen Anmerkungen versehen: „no“. Die dritte, undatierte Liste mit der Ergänzung „Note aggiornate ‘definitiva’“ umfasst 14 Darsteller, wiederum nach Dienstgraden, militärischen Funktionen unterschieden. Teilweise ist die Marinebasis definiert - Venuti da La Spezia oder Prelevati dai Sommergeibli di Pola. Die genannten Darsteller ergeben sich aus dem Abgleich dieser drei Listen.

³⁷ Vernon Jarratt datiert zu Unrecht den Drehbeginn auf Oktober 1939 und geht davon aus, der Film sei im März 1940 fertiggestellt worden. Ihm zufolge sei *Uomini sul fondo* als kurzer Lehrfilm geplant gewesen und dann von De Robertis eigenmächtig zu einer abendfüllenden Spielfilmlänge ausgedehnt worden, vgl. ders., Francesco De Robertis, *Sight and Sound*, Nr. 65, Frühjahr 1948, 27.

³⁸ Diese Drehorte ergeben sich aus den zitierten Aussagen von De Robertis in seinem Beitrag für *Cinema* (Nr. 7, 30. Januar 1949, 212), den nachfolgend angeführten Produktionsunterlagen und Produktionsnotizen in *Cinema*.

³⁹ Zu den Angaben über Länge, Zensur- und Uraufführungsdatum vgl. Bernardini 1992, 49.

⁴⁰ Modifiziert fortgeschrieben und ergänzt werden die filmografischen Angaben von Chiti/Lancia 1993, 369-370; Prencipe 1996a, 59.

einem Bergungsschiff zum U-Boot zu legen, durch den die Mannschaft mit Sauerstoff versorgt werden kann. Der verletzte Matrose öffnet von den Kameraden unbemerkt das Ventil von innen und erstickt dabei im Chlorgas. Das U-Boot taucht vom Meeresgrund auf. Die Bergungsmannschaften jubeln erst und legen dann eine Schweigeminute für den toten Matrosen ein, bevor das havarierte U-Boot in den Heimathafen einläuft.

2.3 *Die Idee und ihre Realisierung*

De Robertis erklärt 1943 und 1949 in teils übereinstimmenden, teils sich ergänzenden Versionen, kurz aufeinanderfolgende Havarien von einem britischen, französischen und amerikanischen U-Boot mit tödlichem Ausgang für die Mannschaften hätten ihn motiviert, zu zeigen, über welche hervorragenden Bergungstechniken die italienische Seemacht verfügt. Um ein Massenpublikum belehrend zu unterhalten, die optimale technische Ausrüstung vorzuführen, welche die Marine besitzt, um im Notfall Menschenleben zu retten und ein U-Boot zu bergen, wird ein Sujet, dass eher für einen Dokumentarfilm geeignet ist, als *spettacolo* inszeniert.

1949 ergänzt De Robertis, ihm sei als Offizier ohne professionelle Filmerfahrung von der Direzione generale per la cinematografia nicht zugetraut worden, Sujet und Drehbuch zu verfassen, Regie zu führen und zu schneiden. Auf völliges Unverständnis wäre es gestoßen, die Rollen ausschließlich mit Laiendarstellern zu besetzen. Hingegen habe das Marineministerium sein Projekt von Anfang an tatkräftig unterstützt und beharrlich gegen alle Widerstände durchgesetzt.⁴¹

Dass De Robertis anfangs nicht als seiner Funktion entsprechend eigenständig handelnder Regisseur von der Scalera anerkannt worden ist, geht aus einer Produktionsnotiz zum Drehbeginn im November 1939 hervor. Danach wird er als „tecnico“ bezeichnet und ein ihm zur Seite gestellter Berater genannt - Ivo Perilli. Außerdem wird deutlich, dass *Uomini sul fondo* als großer Publikumsfilm für die italienische Bergungstechnik von U-Booten werben soll:

„*Uomini sul fondo* è il titolo di un film che la Scalera ha iniziato in questi giorni e la cui trama si svolge intorno alla vita degli equipaggi dei sottomarini. Il film che esalterà la vita oscura e le audacie sovente ignorate al gran pubblico di questi nostri marinai, illustrerà anche efficacemente

⁴¹ Francesco De Robertis, Appunti per un film d'aviazione, *Cinema*, Nr. 158, 25. Januar 1943, 47; ders., 'Libertas, Unitas, Caritas', *Cinema*, Nr. 7, 30. Januar 1949, 212.

i mezzi di salvataggio in uso nella nostra marina. Il film è diretto da un tecnico, Francesco De Robertis, coadiutiva da Ivo Perilli“.⁴²

Perilli der zuvor ein einziges Mal, 1933, bei dem von Benito Mussolini höchstpersönlich verbotenen *Ragazzo* Regie geführt hat, erklärt rückblickend, dass er weitgehend überflüssig gewesen sei. De Robertis habe sehr präzise eigene Vorstellungen gehabt und diese umgesetzt. Während der Außenaufnahmen habe er, Perilli, auf Wunsch der Unternehmensleitung De Robertis ständig zur Verfügung gestanden. Nach seiner Kündigung bei der Scalera habe ihn Giorgio Bianchi abgelöst. Perilli ist seit 1938 zusammen mit Leo Longanesi in der Sujetabteilung der Scalera beschäftigt gewesen. Er erhält von den Geschäftsführern das Sujet zu *Uomini sul fondo* ausgehändigt und empfiehlt dessen Realisierung.⁴³ Nach einer Notiz über zurzeit laufende Innenaufnahmen Mitte Dezember 1939 wird Perilli sogar gleichrangig neben De Robertis als Regisseur bezeichnet.⁴⁴ Ende Dezember finden Außenaufnahmen in La Spezia statt.⁴⁵ Obwohl im August 1940 der Schnitt erfolgt,⁴⁶ wird *Uomini sul fondo* erst im Februar 1941 uraufgeführt.⁴⁷ Weshalb noch einmal mehr als ein halbes Jahr vergeht, bis der geschnittene Film seine Premiere erlebt, ist unklar. Hinsichtlich der vorausgehenden Drehphase dürfte Italiens Kriegseintritt im Juni 1940 verzögernd gewirkt haben, da U-Boote, Schiffe, Flugzeuge und Besatzungen für ihre eigentlichen militärischen Aufgaben benötigt werden.⁴⁸

Aus Produktionsunterlagen geht hervor, dass *Uomini sul fondo* als Propagandafilm vom Marineministerium, dem Ufficio Stampa del Gabinetto, erwünscht, genehmigt und während der Realisierung überwacht wird. Die Marine erklärt den Film zu einer Chefsache in Kooperation mit der Scalera und weiteren privaten Firmen, während die normalerweise etwa für die präventive Zensur von Spielfilmen zuständige Direzione generale per la cinematografia in den Dokumenten namentlich nicht erwähnt wird. Inwieweit diese Behörde

⁴² [Rubrik: Cinema gira,] *Cinema*, Nr. 82, 25. November 1939, 301.

⁴³ Vgl. das 1973 mit Perilli geführte Interview, in: Gili 1990, 251.

⁴⁴ Vgl. [Rubrik: Cinema gira,] *Cinema*, Nr., 83, 10. Dezember 1939, 331-332.

⁴⁵ Vgl. [Rubrik: Cinema gira,] *Cinema*, Nr. 84, 25. Dezember 1939, 366.

⁴⁶ [Rubrik: Negli stabilimenti si gira,] *Cinema*, Nr. 100, 25. August 1940, 117. Nunmehr ist De Robertis als alleiniger Regisseur angeführt. Die Vermenschlichung der Waffe kommt in der sonderbaren Formulierung zum Ausdruck: „film che tratta la vita dei sommergibili“.

⁴⁷ In einer Anzeige der Scalera für das Programm Dezember-Januar-Februar 1940/41 ist *Uomini sul fondo* nicht aufgeführt, vgl. *Cinema*, Nr. 107, 10. Dezember 1940, 389.

⁴⁸ Gallagher (1998, 67) zufolge soll Roberto Rossellini auf Einladung von De Robertis bei Aufnahmen in La Spezia zugeschaut haben. Da die Montage im August erfolgt, käme nur die erste Jahreshälfte 1940 in Frage. Gallagher belegt seine Aussage nicht, weshalb sie spekulativ bleibt.

an der Planung, Finanzierung, Inszenierung und Abnahme von *Uomini sul fondo* zwischen 1939 und 1941 beteiligt ist, muss offen bleiben.

Nach einer unhaltbaren Terminplanung von Anfang 1939 soll *Uomini sul fondo* als Spielfilm bis August fertiggestellt sein, um Ende August oder Anfang September desselben Jahres auf den Filmfestspielen in Venedig uraufgeführt zu werden. Tatsächlich läuft dort *Uomini sul fondo* erst im September 1941 außer Konkurrenz in einer Sondervorstellung für die internationale Presse - nach dem erfolgreichen nationalen Kinostart im Februar desselben Jahres. Die bereits unter Vorbehalt stehende Terminplanung, die staatliche Intervention und Arbeitsteilung zwischen Marine, Scalera, den CRDA (Cantieri riuniti dell'adriatico) und der Firma Valles geht aus einem Dokument mit dem Titel „Film di propaganda sommergibilistica“ hervor:

„L'Ufficio Stampa del Gabinetto per interessamento del Comando dei Sommergibili ha autorizzato la preparazione di un film a soggetto esclusivamente sommergibilistico. Il C[omandan]te De Robertis colla collaborazione del Cap[itano] G.N. Tenti sta preparando le sceneggiature per conto della Società Scalera Film di Roma. Il film riprodurrà fedelmente le fasi di un sinistro a bordo ad un sommergibile classe Marcello, e successivamente metterà in rilievo tutti i mezzi di salvataggio di cui la tecnica oggi dispone. Il film, secondo il desiderio dell'Ufficio Stampa del Gabinetto, dovrebbe essere pronto per la fine del mese di Agosto p[rossimo] v[enturo], ma non esistono ancora elementi per poter prevedere con sicurezza tale approntamento. I Cantieri CRDA di Monfalcone a loro spese hanno affidata ad una Ditta di Trieste (Ditta Vales) la costruzione di un simulacro con ambienti interni del Smg. [sommergibile] per la ripresa cinematografica. Gli attori del film saranno scelti fra gli equipaggi dei Smgg. [sommergibili] ai lavori a Fiume - Pola e Monfalcone. Il film dovrà svolgersi in ambiente strettamente marinaro e tecnicamente esatto in tutti i particolari delle manovre e dei dialoghi soprattutto. [...] Qualora non sorgessero difficoltà ed i mezzi necessari fossero largamente disponibili, è probabile che il film possa essere proiettato alla Mostra di Venezia alla fine di agosto p.v. od ai primi di settembre“.⁴⁹

In einem Schreiben aus Triest vom 8. Juli 1939 benachrichtigt ein Consigliere Delegato der CRDA den Divisionsadmiral der U-Bootflotte, dass De Robertis und ein Ingenieur eine Flugzeughalle - „uno degli hangars dei Magazzini Generali“ - für Innenaufnahmen ausgewählt haben.⁵⁰ Der Admiral der U-Boot Flotte, Mario Falangola, befasst sich in einem Schreiben vom 1. September 1939 im Vorfeld des Drehbeginns mit der Arbeitsteilung zwischen Scalera und Marine. Die Marine stellt zwar Darsteller, Schiffe, sonstiges Material und Räume vermutlich unentgeltlich der Scalera zur Verfügung, hält sich aber im Gegenzug aus der Finanzierung völlig heraus. Rechteinhaberin von *Uomini sul fondo* und Produzent soll

⁴⁹ USMM. Busta 22, fascicolo 307. Undatiertes, anonymes maschinenschriftliches Dokument. Dem Kontext nach stammt es vermutlich von Anfang 1939.

⁵⁰ Ebd. Adressat: Ammiraglio di Divisione Com[andante] Antonio Legnani, Comandante Sommergibili, Rom. Unterschrift des Absenders unleserlich.

nach Auffassung Falangolas allein die Scalera sein. Sie übernimmt zudem den Verleih und die Werbung in eigener Verantwortung. Falangola ergänzt, entgegen ihrer früheren Absicht erbaue die Scalera eine U-Boot Attrappe nicht in ihrem hauptstädtischen Studio selbst, sondern beauftrage die CRDA, das Modell in jenem Hangar von Triest zu konstruieren. Diese Firma soll ebenfalls je nach dem, wo laut Drehbuch eine Szene im U-Boot spielt und wie sie in Einstellungen aufgelöst wird, die Kulissen umbauen. Von dem für diese Aufgaben ursprünglich vorgesehenen Unternehmen Valles ist an dieser Stelle keine Rede mehr. Die eigenen und fremden Interessen an dem Vorhaben, dass Falangola nicht als *film a soggetto*, sondern als Dokumentarfilm klassifiziert, werden präzise bestimmt: Die Marine will sich auf personelle und materielle Unterstützung der Produktion beschränken. Wenn als Motiv, sich an einen abendfüllenden großen Publikumsfilm zu beteiligen, die Propaganda angeführt wird, bedeutet dies, bevor Italien am 10. Juni 1940 Frankreich und Großbritannien den Krieg erklärt, die nationale Wehrbereitschaft zu stärken. Vorgeführt wird eine auf den Ernstfall bestens vorbereitete, modern ausgerüstete, effizient funktionierende und umgehend einsatzbereite Seestreitkraft, deren Angehörige unter höchster Lebensgefahr opferwillig, tapfer, besonnen und diszipliniert sind:

„a) La Regia Marina ha interesse che il film sia prodotto per eminenti scopi di propaganda; e che per questo Vi contribuisce notevolmente con la partecipazione di sue Unità e con proprio personale; b) Che i CRDA hanno pure interesse alla produzione del film per la propaganda dei loro sistemi di salvataggio; c) Che la Società Scalera assumerà la produzione e successivamente la divulgazione del film documentario con tutti i diritti di proprietà.

Si conclude: a) Che la R. Marina deve rimanere del tutto estranea a qualsiasi questione di carattere finanziario; b) Che i CRDA e la Società Scalera devono prendere gli opportuni accordi per quanto riguarda la fornitura del simulacro, dei modelli e degli accessori necessari alla ripresa del film secondo le richieste dei tecnici cinematografici, definendo esclusivamente fra loro tutte le questioni di carattere finanziario; c) Che l'impegno assunto dai CRDA verso la Regia Marina per la fornitura del simulacro e di modelli di sommergibili deve essere mantenuto“.⁵¹

Somit beabsichtigt die Scalera, einen Teil ihrer Kosten auf einen privaten Unternehmer abzuwälzen: den Hersteller von vorgeführtem Bergungsgerät havariertes U-Boote. Francesco De Robertis leitet und beaufsichtigt in Triest die Bauarbeiten für dieses Modell. Der Film - wie anschließend *La nave bianca* - wird komplett nachsynchronisiert.

Zwischen April und Juni 1940 werden auf Anweisung vorrangig Falangolas U-Boote und vom Militärdienst suspendierte Angehörige von U-Boot Mannschaften aus Monfalcone, La

⁵¹ Ebd. Briefkopf: Ministero della Marina. Comando in capo della squadra sommergibili, Rom, adressiert an Marina sede, betreffend „simulacro e modelli di Smg. [sommergibili] per la ripresa di un documentario cinematografico“. Datum: 1. September 1939.

Spezia und Pola De Robertis für die Dreharbeiten bereitgestellt.⁵² Am 23. August 1940 fordert De Robertis vermittelt über den Kabinettschef des Marineministeriums vom U-Boot Stützpunkt Neapel zwei eingezogene Kameramänner an, den „capo elettrista di terza classe“ Mirko Bisogni und Giuseppe Caracciolo, da sie für einen Dokumentarfilm U-Boote fotografieren und Töne registrieren sollen.⁵³ Am 5. Dezember 1940 schließlich erhält Cesare Giosi, der ebenfalls an *Uomini sul fondo* als Darsteller mitwirkt, die offizielle Genehmigung vom stellvertretenden U-Boot Kommandanten in Rom, in einem ungenannten Hafen U-Bootgeräusche aufnehmen zu lassen.⁵⁴

Uomini sul fondo weist unter folgenden Aspekten auf *La nave bianca* voraus: Der zentrale Schauplatz ist ein Boot, entfernt vom Heimathafen. Die menschlichen Protagonisten, eine etwa zehnköpfige U-Boot Besatzung, bestehend aus Kapitän, Unteroffizieren und vorwiegend Matrosen, formen ein Kollektiv. Sie leben eingeschlossen in einer rüstungstechnisch-maschinellen Welt, konstituieren für sich einen militärisch-hierarchischen Mikrokosmos innerhalb des Makrokosmos Marine. Der unwirkliche, beengte, von Messgeräten, Waffen (Torpedos), stählernen Innenwänden geprägte, künstlich beleuchtete, stickige, sauerstoffarme, heiße Lebensraum setzt die Bootsbesatzung extremen physischen und psychischen Belastungen aus. Als Gruppe werden diese Herausforderungen gemeistert. Dabei überlebt zwar das Kollektiv, aber nicht jedes Individuum.

In *Uomini sul fondo* erscheint das freiwillige Opfer des Einzelnen, und zwar desjenigen, dessen körperliche Leistungsfähigkeit durch eine Verletzung beeinträchtigt ist, als Bedingung für das Überleben der Mannschaft. Die Havarie manifestiert das ambivalente Verhältnis zwischen Mensch und Technik. Diese erweist sich einerseits als lebensbedrohlich, andererseits als lebensrettend für die Männergemeinschaft. Katastrophe auf offener See und Isolation von der Flotte, Rettung mit fremder Hilfe und aus eigener Kraft, Vereinigung mit dem Marineverband und Rückkehr in den Heimathafen bezeichnen die Handlungssegmente. Die Rettungsaktion inszeniert De Robertis als spektakuläre Materialschlacht. Rollen besetzen nicht nur Personen, sondern auch die Rüstungstechnik übernimmt einen aktiven Part. Wie bei

⁵² Vgl. USMM. Busta 22, fascicolo 309. Pro memoria per l'Eccellenza il S. C. di S[tato] M[aggiore]. Betrifft: Realizzazione a Trieste del film navale *Uomini sul fondo*. Datum: 17. April 1940; Comando in Capo della squadra sommergibili. Betrifft: Riprese cinematografiche. Datum: 22. April 1940; Ministero della Marina. Messaggio in partenza. Datum: 2. Juni 1940; Ministero della Marina. Telegramma in arrivo. Datum: 25. Mai 1940.

⁵³ Ebd. Brief des Ministero della Marina. Gabinetto an Grupsom Neapel.

einer Parade defilieren diverse Schiffstypen, Flugzeuge und Bergungsgerät am Zuschauer vorbei.⁵⁵ Spezialschiffe zur Hebung eines auf Grund gelaufenen U-Bootes tragen Namen aus der griechischen Mythologie: „Titano“⁵⁶, „Ciclope“⁵⁷, ein Schwimmkran heißt „Anteo“⁵⁸.

Die Exposition innerhalb einer U-Boot-Attrappe ähnelt der Exposition in der ersten Innenszene von *La nave bianca*, was die Kameraführung betrifft. Vom Detail ausgehend, einem Bordtagebuch bzw. in *La nave bianca* einem Fotoalbum, führt eine Kamerafahrt eine Gruppe als ‘Hauptfigur’ und zugleich deren Aufenthaltsort vor. *Uomini sul fondo* eröffnet mit einer Einstellung auf eine schreibende Hand und das, was sie in ein Bordtagebuch („Diario di bordo“) einträgt, in dem tägliche Vorkommnisse während des Manövers eingetragen werden. Notiert ist der Name des U-Bootes „Sommergibile A 103“, worauf die französische Verleihfassung *SOS 103* hindeutet, und folgende Zeile: „siamo in 72 ore nel fondo a 80 metri“. Nachdem der Kommandant als Verfasser durch einen vergrößerten Bildausschnitt im Halbprofil als Hauptfigur eingeführt ist und ein Offizier an seine Seite tritt, erschließt eine von Schnitten unterbrochene Kamerafahrt das Innere des U-Bootes und präsentiert einzelne Besatzungsmitglieder. Die Funktion der Räume ergibt sich aus ihrer Einrichtung und den alltäglichen Beschäftigungen der Matrosen. So trocknet in der Kombüse ein Besatzungsmitglied Geschirr. Das Offizierskasino kennzeichnen Besteck und Porzellanteller. Von festen Kamerastandpunkten aus erfolgen Gruppen- und Einzelaufnahmen von Matrosen in einer Kabine, wie sie sich die Zeit vertreiben. Da sie sich durch identische Uniformen auf den ersten Eindruck ähneln, werden Matrosen mit szenischen Details, verrichteten Tätigkeiten

⁵⁴ Ebd. Minuta del Comando dei sommergibili in Rom an Gruppo sommergibile betreffend Ripresa sonora a bordo di sommergibili, unterzeichnet maschinenschriftlich von Il comandante in capo (Assistente) und Il comandante in secondo, Contrammiraglio (R. Oliva).

⁵⁵ Die Werbeanzeige der Scalera stellt die Rüstungstechnik als die Hauptattraktion ins Zentrum, während die menschlichen Darsteller unerwähnt bleiben. Der Slogan lautet: „Scalera Film presenta il più grande film di sommergibili fino ad oggi realizzato. 24 sommergibili del 1° Gruppo, 4 squadriglia MAS dell 6a Flottiglia [...]“ Das Filmzentrum der Marine, welches bei Drehbeginn bis Mitte 1940 noch nicht existiert, ist nun als geistiger Urheber und als Leitungsinstanz des Films angeführt. Eine Zeichnung zeigt einen in kubischer Montur verhüllten Tiefseetaucher unter Wasser bei künstlichem Licht, vgl. *Rivista del cinematografo*, Nr. 2, 20. Februar 1941.

⁵⁶ Die Titanen sind neben den Kyklopen und Hekantocheiren Söhne der Gaia, Urgöttin der lebenserzeugenden und - bewahrenden Erde, und Uranos, der als Gott den Himmel regiert.

⁵⁷ Die Kyklopen, zu deutsch Rundaugen, bezeichnen die Söhne von Gaia und Uranos, in der Regel Arges, Brontes und Steropes. Von ihrem Vater aus Hass ins Erdinnere verbannt und hierfür von der Ehefrau mit einer Sichel kastriert, werden sie von Zeus befreit, weshalb er von ihnen die Gewalt über Blitz und Donner erhält. In der Malerei sind sie als einäugige Riesen dargestellt, wobei sich das Auge auf ihrer Stirn befindet.

⁵⁸ Antaios, lateinisch Antaeus, ist der in Libyen lebende Sohn Poseidons und der Gaia. Wenn er als Riese mit denen ringt, die in sein Reich eindringen, verleiht ihm der Kontakt zur Erde, seiner göttlichen Mutter, neue Kräfte, sobald ihn ein Gegner einmal zu Fall gebracht hat.

wie dem Lösen eines Kreuzworträtsels, dem Dame-Spielen oder einem Schäferhund typisiert, somit differenziert und für den Zuschauer wiedererkennbar.

Die mangelnde Sauerstoffzufuhr veranschaulicht ein angezündetes und rasch verlöschendes Streichholz, das ein Matrose zu seinen Füßen hält. In einer subjektiven Einstellung erlebt der Betrachter, wie ein Offizier beinahe in Ohnmacht fällt, denn dieser erkennt seine Umgebung erst noch deutlich, dann nur noch verschwommen. In *La nave bianca* wird in einer Szene im Hospitalschiff der Vorgang umgekehrt: In einer subjektiven Einstellung erlebt der Betrachter gemeinsam mit einem an den Augen schwerverletzten Matrosen, wie dieser dank fortgeschrittener Genesung seine Umwelt erst diffus, dann scharf wiedererkennen kann. Zudem wird die Erstickungsgefahr in dem generell dialogarmen Film über einen Witz in der ersten Sequenz vergegenwärtigt. Auf die Frage eines Offiziers, gerichtet an einen Matrosen, wie er sich angesichts des schwindenden Sauerstoffs fühle, antwortet dieser: „In montagna si respira meglio“. Vorausweisend auf *La nave bianca* ist ebenfalls die rüstungstechnisch-maschinelle Umgebung der Seemänner. Messgeräte, Telefone, Lautsprecher, Leitungsrohre, Schläuche, Torpedos, mit Rädern zu verschließende Stahlluken bilden den Lebensraum von Matrosen mit verschwitzten Oberkörpern und ölverschmierten Unterhemden.⁵⁹

Der Radius des anfangs auf dem titelgebenden Meeresgrund angesiedelten Schauplatzes erweitert sich schrittweise, indem Beziehungen einerseits innerhalb der Marine zum Stützpunkt an Land und zum Oberkommando, andererseits zwischen ausgewählten Opfern und ihren sich um sie sorgenden Angehörigen hergestellt werden. Der Einzelne ist immer Teil übergeordneter, separater Kollektive, Marineangehöriger auf See und im U-Boot Hafen oder Zivillist an Land. Dabei erweitert sich die nüchterne, kameradschaftliche Beziehung der Männer untereinander und deren routinierte Bedienung von Rüstungs- und Waffentechnik um sentimentale Mikrogeschichten. Als das verschlossene Tor der Marinebasis sich geöffnet hat und die wohlbehalten nach dem Manöver zurückgekehrten Seeleute das Gelände verlassen, bleiben zwei wartende Frauen übrig. Eine von ihnen hält einen Säugling auf dem Arm und wischt ihm den Mund ab. Durch einen Schnitt auf eine Hündin und ihr Junges auf dem Deck eines im Hafen angelegten U-Bootes wird eine Metapher evoziert.

Neben der Schiffstechnik spielen Kommunikationsmittel eine zentrale Rolle. Dank der Intervention eines Admirals telefoniert eine Mutter mit dem im U-Boot eingeschlossenen Sohn. Das Radio als staatliches Massenmedium durchdringt die öffentliche und private

⁵⁹ Vgl. das Szenenfoto aus *Uomini sul fondo*; in: Casadio 1989, 203.

Sphäre. Den Zugriff des Regimes auf das Radio macht eine Szene in einer Sendeanstalt anschaulich. Während ihres Gesanges wird der Künstlerin das Mikrofon abrupt ausgeschaltet, um ein „Comunicato urgente“ zum Unfall des U-Boots über den Äther zu senden.

Die Meldung über das Unglück erschüttert die ganze Nation. Dabei wird die Masse und das kollektive Ergriffensein äußerst verknüpft und wirkungsvoll inszeniert: Während die Radiostimme aus dem Off ertönt, wechseln Innen- und Außenszenen, öffentliche und private Sphäre, korrelierend mit Repräsentanten der Bevölkerung. Vor einer Bar, aus der Licht nach außen dringt, lauscht eine Menschenmenge in Rückenansicht der Nachricht. Auf einem Billardtisch rollt eine Kugel aus, ohne dass sich Personen im Bildraum befinden. Rein nach äußerlichen Erkennungszeichen, ohne Dialoge, repräsentieren ihrer sozialen Stellung nach divergierende, räumlich zwar voneinander getrennte, aber durch das Radiohören beim Abendessen vereinte Familien die italienische Nation. In einer Einstellungsfolge schließt sich an eine Arbeiterfamilie mit vielen Kinder, ein kinderloses großbürgerliches Paar und ein Ehepaar aus dem Mittelstand mit zwei Kindern an. Das wohlhabende Bürgertum kennzeichnet ihr äußeres Erscheinungsbild, eine Perlenkette als Armband der Dame, ein dunkler Frack, ein weißes Hemd und eine Fliege des Mannes, erlesene Speisen auf einem Silbertablett. Abweichend von den übrigen sichtbaren Radiohörern, schneidet die gewählte Einstellungsgröße im Fall des wohlhabenden Paares deren Köpfe ab, eine faschistische Denunziation des dekadenten Bourgeois.

Zwei Szenen ergänzen ein fiktionales Universum, das von Rüstungsgütern, technischen Apparaturen, rationalen Handlungen, militärischem Befehl und Gehorsam geprägt ist, um eine spirituelle Dimension. Nach der Katastrophe hält ein Militärpriester in Rückenansicht während der Abenddämmerung auf Deck eines U-Bootes vor Spalier stehenden Matrosen eine Messe ab und spricht die Worte: „gloria e fede è la nostra bandiera“. Unmittelbar bevor das havarierte U-Boot auftaucht, betet hinter brennenden Kerzen und einem Kreuz im Bildvordergrund eine von aufsteigenden Weihrauch umgebende Gemeinde bei Glockengeläut und chorischen Gesängen aus dem Off für die vom Tod bedrohte Besatzung.

Eine ungewöhnlich gestaltete Widmung am Schluss des Films erhebt imperiale Ansprüche auf das Mittelmeer: „Alla Memoria degli equipaggi che più non riemersero dalle profondità del mare perché fosse, mare nostro“. Dabei bewegen sich die Wörter „mare nostro“ auf den Zuschauer zu.⁶⁰

⁶⁰ Zu *Uomini sul fondo* vgl. auch Regosa 1996.

2.4 Die Kritik in Italien

Mit *Uomini sul fondo* erzielt De Robertis im Inland einen Achtungserfolg sowohl bei den Zuschauern als auch bei der Kritik. Gemessen an der Laufzeit im Premieremonat Februar 1941 in den Kinos von Rom und im März in Mailand, entwickelt sich der Film zum Publikumsmagneten.⁶¹ Giuseppe Isani, der Kritiker von *Cinema*, vergibt drei von maximal vier möglichen *stellette*, was dem Urteil gut entspricht. Die darstellerische Leistung der Seeleute sei manchem gelernten Schauspieler weit überlegen, während die Nachsynchronisation zu wünschen übrig lasse:

„Il film [...] non si limita ad una sola illustrazione della vita dei nostri marinai sui sommergibili o ad una mostra a carattere divulgativo del nostro armamento subacqueo, ma si basa sulla drammaticità di un racconto dove attore non è questo o quell'uomo ma gli uomini, anonimi ed eroici di tutti i giorni. La regia che è di grande semplicità, risulta forse appunto per questo di una efficacia veramente particolare, così come perfetta ci è apparsa la recitazione [...] di tutti gli interpreti che come spesso capita in questi casi, superano gli stessi attori di professione. Cattivo - peccato - il doppiaggio“.⁶²

Francesco Pasinetti bemängelt hingegen die Nachsynchronisation an sich, insbesondere den überflüssigen, die Bildaussage bloß emotional verstärkenden musikalischen Kommentar sowie die verfälschten Stimmen der Seemänner. Hingegen beeindruckt ihn die visuelle Montage sowohl der Außenaufnahmen *al vero* als auch der Einstellungen in der U-Bootkulisserie.⁶³ Einen anonymen Rezensenten der katholischen *Rivista del cinematografo* fasziniert die aus seiner Sicht ungestellte, gleichsam mit versteckter Kamera aufgenommene Katastrophe und ihr glücklicher Ausgang. Ihn begeistert zudem, dass ein Matrose sein Leben opfert, um Material und Mannschaft zu retten. Matrosen und Offiziere verkörperten sich selbst. Obwohl auf ein Drehbuch verwiesen wird, gilt, gebetsmühlenartig wiederholt, *Uomini sul fondo* als „wahr“ und „authentisch“. Bezeichnenderweise ist vom Leben des auf Grund gelaufenen U-Bootes, nicht etwa der verunglückten Mannschaft die Rede:

„Questa pellicola non ha nulla a che vedere con i documentari, più o meno artistici e più o meno drammatici, che abbiamo veduto sullo schermo prodotti all'estero o in Italia. [...] In realtà tutto il film è una trovata; l'idea di narrare la vita vera di un sommergibile, una collisione vera con una nave da carico, la drammaticità vera di una permanenza sul fondo subacqueo e la generosità vera di un marinaio che si sacrifica per salvare la imbarcazione e i compagni, è di per se originale. [...] Autori e interpreti sono veri e propri uomini di mare e sommergibilisti, che,

⁶¹ „*Uomini sul fondo* tiene 20 giorni a Roma nel febbraio 1941 e 15 giorni a Milano nel marzo, in testa alla classifica“, Rondolino 1983, 18.

⁶² Giuseppe Isani, [Rubrik: Film di questi giorni,] *Cinema*, Nr. 112, 25. Februar 1941, 139.

⁶³ Vgl. Pasinetti 1980, 218-220, wiederabgedruckte Rezension aus *Primato*, 15. März 1941.

pertanto, quello che raccontano conoscono per diretta esperienza ed eseguono con perfezione tecnica e con tale semplice spontaneità da riuscire più efficaci e di immediata suasioni di qualunque, sia pure geniale ed espertissimo, uomo d'arte. [...] Moralmente il film è educativo ed entusiasmante - oltre che istruttivo - soprattutto per i giovani“.⁶⁴

Auch die Rezensionen in *Tempo*⁶⁵ und im *Corriere Padano*⁶⁶ erheben *Uomini sul fondo* in den Rang eines wegweisenden Meisterwerks, eines vortrefflich puristischen, von jeglichen literarischen und theatralischen Elementen befreiten Films. Jedoch bleibt der Name des Regisseurs, Sujet- und Drehbuchautors - bis auf Isanis Kritik - ungenannt.

Im April 1942 bemängeln Ugo Casiraghi und Glauco Viazzi in ihrer nachträglichen Rehabilitation eines verkannten Klassikers, *Uomini sul fondo* sei zwar nach der Uraufführung im Februar 1941 wegen seines propagandistischen, dokumentarischen und humanistischen Werts von Kritikern in Tageszeitungen gelobt worden, aber selbst einschlägige Fachzeitschriften wie *Cinema* und *Bianco e Nero* hätten es versäumt, die herausragende formalästhetische Qualität des Films gebührend zu würdigen. Für die beiden jungen Autoren manifestiert sich in *Uomini sul fondo* ein lang erwarteter und nunmehr offenkundiger, typisch italienischer Stil:

„tante volte, più o meno a proposito, si è parlato della situazione del cinema nazionale, del suo mediocre presente, del suo più incerto futuro - tempo fa si pensava così -: e sopra tutto della sua mancanza di stile, d'uno stile originale, bene individuabile, rigoroso, degno di presentarsi e di competere nell'arengo della storia dell'arte [...] niente mai di nostro si poteva citare, ed erano sempre i soliti nomi - tedeschi, russi, americani, francesi - che correvano sulle labbra. Ora ecco un'opera si presenta all'improvviso, senza pubblicità chiassosa, quasi alla sprovvista, ma forte delle sue linee costruttive, incisiva nel soggetto e nell'ambiente, e rivelante a prima vista uno stile deciso, completo e personalissimo“.⁶⁷

Den Film als Kunst zeichne aus, auf die außerfilmische Wirklichkeit zu verweisen: „il cinema è l'arte che più d'ogni altra appare impregnata di realtà documentaristica“.⁶⁸ Zwei verschiedene Tendenzen seien innerhalb dieser Gattung zu unterscheiden. Während die eine Variante erst am Schneidetisch entstehe, existiere, und hier manifestiert sich ihr Rekurs auf die Kunsttheorie Benedetto Croce, der so genannte lyrische Dokumentarfilm bereits vor Drehbeginn fix und fertig in der genialen Eingebung des Regisseurs.⁶⁹ Von einen

⁶⁴ *Rivista del cinematografo*, Nr. 3, 20. März 1941, 45. Gestattet ist die Vorführung des Films im Oratorium.

⁶⁵ Vgl. Vice, *Tempo*, 13. März 1941, wiederabgedruckt, in: *Bianco e Nero*, Nr. 2, Februar 1941, 27.

⁶⁶ Vgl. den Auszug der Rezension im *Corriere Padano* vom 1. März 1941 von L. Greci in: Chiti/Lancia 1993, 369-370 mit dem Nachweis weiterer Rezensionen.

⁶⁷ Ugo Casiraghi/Glauco Viazzi, Presentazione postuma di un classico, *Bianco e Nero*, Nr. 4, April 1942, 49.

⁶⁸ Ebd., 34.

⁶⁹ Croce (1987, 37) gilt die Kunst als alogische Intuition: „die Kunst ist immer Lyrik, d. h. Gefühlsepiik und -dramatik. Was wir an den echten Kunstwerken bewundern, ist die vollkommene Phantasieform, die ein Seelenzustand annimmt; und wir nennen dies Leben, Einheit, Kompaktheit“.

Dokumentarfilm im strengen Sinne könne ohnehin nicht die Rede sein, wenn nach einem Szenarium gedreht werde, Einstellungen, Szenen und Sequenzen von vornherein feststünden.⁷⁰ Um Fehlinterpretationen wie diejenige des Rezensenten in der *Rivista del cinematografo* zu verhindern, der behauptet, es werde quasi live berichtet, lautet ihre Antithese, *Uomini sul fondo* kennzeichne eine „narratività‘ schiettamente anti-documento“,⁷¹ gleiche einem „dramma“.⁷²

Casiraghi und Viazzi bewundern den einfachen, ja im positiven Sinne primitiven, auf das Wesentliche reduzierten Stil.⁷³ Die Verwendung von Zwischentiteln und Kreisblenden erscheint als Rückbesinnung auf Gestaltungsmittel des Stummfilms. Diesem ähnlich werde vorrangig visuell und nicht dialogisch erzählt. In *La nave bianca* habe demgegenüber Roberto Rossellini von der Auf- und Abblende keinen Gebrauch gemacht. Gleichwohl schreiben sie diesen für stilistisch verwandt angesehenen, ‘lyrischen’ Dokumentarfilm *De Robertis* als Autor zu, da unter seiner fachkundigen Anleitung Rossellini Regie geführt habe.⁷⁴

Wofür sie sich einsetzen und was die vorherrschende Kritik aus ihrer Sicht nicht leistet, ist, den Film nach seinen medienspezifischen Ausdrucksmitteln zu untersuchen und zu bewerten. Auf dem Weg zum angestrebten Ziel, einen unverkennbar italienischen Stil zu schaffen, markiert *Uomini sul fondo* einen Fortschritt. Personen und Umwelt hätten einen typisch italienischen Charakter. Zwar verleihe der zentrale Handlungsort, ein havariertes U-Boot, ebenso wie die Kriegsmarine als kollektivem Protagonisten dem Film ein militärisches Gepräge, doch im Vordergrund stehe die menschliche Seite: Mut, Kameradschaft und Opferbereitschaft von einfachen Matrosen. Im Unterschied zu amerikanischen Produktionen verzichte dieses Meisterwerk von *De Robertis* auf platte Rhetorik. Vom sowjetischen Film grenze es sich dadurch ab, nicht zum Klassenkampf anzustacheln.⁷⁵

Obwohl Casiraghi und Viazzi die teils synchronen, teils asynchronen Geräusche für die „veri e propri protagonisti della vicenda“⁷⁶ erklären, ziehen sie eine Analogie zwischen *Uomini sul fondo* und dem Stummfilm. Der teilweise antinaturalistische Gebrauch des Tons, wenn im U-Boot aus dem Off ein Seemannschoral erklingt, beweise einmal mehr den lyrischen Charakter

⁷⁰ Ugo Casiraghi/Glauco Viazzi, Presentazione postuma di un classico, *Bianco e Nero*, Nr. 4, April 1942, 35.

⁷¹ Ebd., 41.

⁷² Ebd., 45.

⁷³ Ebd., 38-39.

⁷⁴ Ebd., 43.

⁷⁵ Ebd., 47-48.

⁷⁶ Ebd., 41.

dieses - paradoxerweise - zukunftsweisenden Klassikers. Wie passt es zusammen, *Uomini sul fondo* einerseits ein Jahr nach dessen Uraufführung zum Klassiker zu erheben, andererseits in der Spielzeit 1940-41 als bahnbrechenden Auftakt oder Renaissance eines originär italienischen Films zu feiern?

In dem Artikel Aristarcos *Largo ai giovani!* von 1940 in einer GUF-Zeitschrift war ebenfalls die Rede von einer sich abzeichnenden Wiedergeburt der nationalen Kinematografie, wobei hier vorrangig jüngere Regisseure als Hoffnungsträger galten, denen die nationalen Produzenten eine Chance geben müssten. Vittorio Mussolini bekennt Ende 1941, bis 1939 auf eine Zusammenarbeit mit den amerikanischen Studios gesetzt zu haben, um die Wiedergeburt („rinascità“) der italienischen Kinematografie einzuleiten, doch hätten ihn die egoistischen Interessen einer jüdischen Clique („cricca guidaica“) in Hollywood, den Weltmarkt unter sich aufzuteilen, schließlich eines Besseren belehrt.⁷⁷ Massimo Mida entdeckt Mitte 1942 in *Uomini sul fondo*, *La nave bianca* und *Un pilota ritorna*, im letzteren Fall als Koszenarist Rossellinis, vielversprechende Ansätze für einen neuen italienischen Stil.⁷⁸ Casiraghi und Viazzi befinden sich daher Anfang der vierziger Jahre in ihrem Engagement für eine nationale filmästhetische Erneuerung im Einklang mit vornehmlich jüngeren Publizisten. Allerdings äußern beide Autoren in ihrem Beitrag für *Bianco e Nero* 1942 weder antisemitische Gedanken wie Vittorio Mussolini, noch verfallen sie in einen biologistischen, vitalistischen Jargon wie Mida, noch teilen sie deren Wunschphantasien von einer nach dem erwarteten militärischen Sieg weltweit dominanten italienischen Filmmacht.⁷⁹

In der paradox anmutenden Aussage vom ein Jahr alten und schon klassischen, dennoch zukunftsweisenden Film tritt ein traditionsbewusstes, evolutionär-teleologisches ästhetisches Denken zutage. Danach bedarf die Kunst einer geistigen Reifezeit, bis sie in ein höheres Entwicklungsstadium eintritt.⁸⁰ Die *Uomini sul fondo* ein Jahr nach der Premiere zugeschriebenen Merkmale tauchen in filmischen Neorealismusdefinitionen nach 1945 wieder auf, darunter der angebliche Rekurs auf eine Stummfilmästhetik. Zwar nicht der

⁷⁷ Vittorio Mussolini, [Editorial:] Nuova situazione, *Cinema*, Nr. 132, 25. Dezember 1941, 381.

⁷⁸ Massimo Mida, Necessità di uno stile del cinema italiano, *Cinema*, Nr. 141, 10. Mai 1942, 251-252.

⁷⁹ „I mercati si conquistano in un primo tempo con i film di interesse e valore internazionale, ma si conservano durevolmente con i film di autentico valore artistico e poetico. Se non vogliamo ripetere l'errore del cinema italiano del dopoguerra, bisogna operare affinché questa vitalità presente, che si potrebbe anche definire biologica, operi in profondità per l'avvento di una cinematografia italiana del nuovo dopoguerra su basi solide e radicate. [...] Oggi è possibile guardare ai nostri prodotti con maggiore tranquillità e con più sano [eigene Hervorhebung] acume critico“, ebd., 251.

⁸⁰ Vgl. Ugo Casiraghi/Glauco Viazzi, Presentazione postuma di un classico, *Bianco e Nero*, Nr. 4, April 1942, 34.

literarische, aber der filmische Neorealismus gilt Cesare Pavese 1950 als originär italienische Erfindung und Exportschlager. Was 1942 noch als einfacher Stil gewürdigt wird, wendet sich seit Ende der vierziger Jahre in den vorzugsweise gegen Roberto Rossellini erhobenen Vorwurf von Kritikern, in naturalistischer Manier Oberflächenphänomene außerfilmischer Wirklichkeit zu beschreiben. Doch wäre es überinterpretiert, Viazzi und Casiraghi Absichten zu unterstellen, die sie, nach ihren Aussagen zu urteilen, nicht verfolgen. Weil das *Wie* als Gegenreaktion auf ein überakzentuiertes *Was* unter Rezensenten ihr primäres Erkenntnisinteresse ausmacht, sind ihnen die im Film repräsentierten sozialen Verhältnisse, die existentiellen Konflikte von Figuren, der ideologische Gehalt gleichgültig. Deshalb bewundern sie ebenso *Sieg im Westen* wegen einer assoziativen Rückblende, in der ein deutscher Soldat während des Orgelspiels in einer französischen Kathedrale an sein Mädchen daheim und die Eltern denkt, wie Romolo Marcellinis *Piloti e fanti nel deserto sirtico* von 1941⁸¹

2.5 *Einer für alle*

Unter dem Titel *Einer für alle*, verliehen von der Bavaria, wird die deutschsynchronisierte Fassung⁸² von *Uomini sul fondo* am 19. Mai 1942 in den Wiener Ufa-Lichtspielen erstaufgeführt.⁸³ Am nächsten Tag findet eine geschlossene Vorführung während der deutsch-italienischen Kulturwoche im Hamburger Waterloo Theater statt.⁸⁴ Unter den geladenen Gästen befinden sich hochrangige Nationalsozialisten, Wehrmachtsvertreter und italienische Faschisten.⁸⁵ Am 21. März startet *Einer für alle* im Berliner Capitol am Zoo und am 24. März

⁸¹ Ebd., 35-36.

⁸² Gegenüber der Originallänge der italienischen Fassung von 2685 Meter beträgt die Länge der am 13. März 1942 zensierten deutschen Fassung 2071 Meter, vgl. Jason 1943, 32.

⁸³ Vgl. *Völkischer Beobachter* (Wiener Ausgabe), Nr. 139, 19. Mai 1942, 2; zur Besprechung dieser Premiere vgl. Walter Benze, *Völkischer Beobachter* (Wiener Ausgabe), Nr. 141, 21. Mai 1942, 4.

⁸⁴ Der *Film-Kurier* (23. Februar 1942, 2) meldet unter dem Titel Der italienische Film in Deutschland, *Einer für alle* sei in der deutschen Sprachfassung fertiggestellt. Danach soll die Uraufführung im kommenden Monat „im Rahmen einer großen Festveranstaltung“ in München stattfinden. Der zweite Teil dieser Meldung - die Ankündigung der reichsweiten Erstaufführung in München - ist falsch. Für die deutsche Bearbeitung ist Friedrich Koppe nach den Dialogen von Otz Tollen zuständig. Die deutschen Sprecher sind: Viktor Afritsch, Eric Ode, Werner Nippen, Emil Matousek, Heinz Thiele, Karl Schaidler, Franz Stick, vgl. Presseheft *Einer für alle*, Bavaria Film, München; Werberatschlag der Elektafilm, Prag, BArch/FA. Zum Werberatschlag der Bavaria Film vgl. FMB/SDK-Schriftgutarchiv.

⁸⁵ Zum Erstaufführungsdatum vgl. die Notiz anlässlich der Prädikatsvergabe „staatspolitisch und künstlerisch wertvoll“ für *Einer für alle* im *Film-Kurier*, Nr. 63, 16. März 1942, 1. Zu den geladenen Hamburger Premierengästen vgl. Felix Henseleit, *Einer für alle*, *Film-Kurier*, Nr. 69, 23. März 1942, 2.

in München⁸⁶. Der Vorsetzer in der deutschen Fassung stimmt den Zuschauer auf die aktuelle Bedeutung des Films ein: „Dieser Film wurde am Vorabend des gewaltigen Völkerringens mit Männern gedreht, die jetzt am Feinde sind. Die folgenden Manöverbilder geben uns einen Begriff von der Aufopferung, dem Heldentum und dem Leben der U-Boot Männer und lassen uns erahnen, wie viel größer und gewaltiger alles jetzt im wirklichen Kampf ist“.

Der deutsche Verleihtitel spielt auf ein Motto der deutschen Arbeiterbewegung an, welches die Klassensolidarität beschwört: Einer für alle, alle für einen. Verkürzt und sinnentstellend, wird diese Losung auf *Uomini sul fondo* übertragen. Der bereits körperlich verletzte Seemann Leandri opfert sein Leben für die Rettung der Mannschaft und den weiteren Einsatz der U-Boot-Waffe. Das Opfer des Einzelnen für einen von den Nationalsozialisten definierten Zweck, nach der damaligen Sprachregelung Führer, Volk und Vaterland, gilt im Sinne des Prädikats, mit dem *Einer für alle* ausgezeichnet wird, als „staatspolitisch wertvoll“. Felix Henseleit liefert die nationalsozialistische Interpretation:

„Es ist das Hohelied soldatischer Pflichterfüllung und soldatischen Opfermutes, das wir aus diesem Filmwerk vernehmen. Der italienische Film stellt hier ein Werk vor, [...] das ohne Schauspieler geschaffen wurde und das eine Filmhandlung im üblichen Sinne nicht hat. Dennoch verbindet der Film die Sachlichkeit und Prägnanz eines dokumentarischen Filmwerks mit der spannungserfüllten, menschlichen Vielgestaltigkeit eines Spielfilms. [...] Die sachliche Sprache [sic] der Maschinen, der Gegenstände gewinnt in einer besonders eindrucksvollen, suggestiven Weise filmische Ausdruckskraft. Wie der Mensch die auf einen außerordentlichen Stand gebrachte Technik handhabt und wie die Funktionen des technischen Apparats, im Dienst der soldatischen Pflichterfüllung, Leben gewinnen, das ist von einer Einprägsamkeit, die dem Film einen dauernden Platz im Gedächtnis aller sichert, die ihn sahen und sehen werden“.⁸⁷

Während italienische Kritiker die darstellerische Leistung von Laien, eine raffinierte Ton- und Bildgestaltung unter weitgehendem Verzicht von Dialogen bewundern, berauschen sich deutsche 'Schriftleiter' am Opfertod eines Matrosen. Außerdem fasziniert „eine Zusammenschweißung von Technik und Mannschaftsgeist zu einem Kampforganismus“.⁸⁸

⁸⁶ Vgl. *Film-Kurier*, Nr. 73, 27. März 1942, 4. Zugegen sind unter anderem der Darsteller einer Rolle und Leiter von Tonaufnahmen auf italienischen U-Booten, der Kommandant Cesare Giroi, Korvettenkapitän Feresin, ein Vertreter der Scalera Film und in Personalunion als Italien-Korrespondent vom *Film-Kurier* Curt C. Schulte.

⁸⁷ Felix Henseleit, *Film-Kurier*, Nr. 69, 23. März 1942, 2. Das obligatorische Beiprogramm, *Melder durch Beton und Stahl* (Anton Kutter) über die Nachrichtentruppe des Heeres unterstreicht das Bemühen der Nationalsozialisten, *Einer für alle* zur Propaganda für einen Opfergeist zu nutzen, der an der 'Heimatfront' gebraucht wird. Vgl. auch Helden ohne Namen, *Film-Kurier*, Nr. 58, 10. März 1942, 4. Vgl. auch die Besprechungen von Ernst Jerosch, *Der Film*, Nr. 12, 21. März 1942; Heinrich Satter, *Berliner Morgenpost*, Nr. 71, 24. März 1942; Wilhelm Westecker, *Berliner Börsen-Zeitung* (Abendausgabe), Nr. 140, 24. März 1942, 3.

⁸⁸ Erich Kraft, *Filmwoche*, Nr. 13/14, 8. April 1942, 111. Vgl. auch die Inhaltsangabe von S. R., Wir rufen A 103, *Filmwoche*, Nr. 17/18, 6. Mai 1942, 3. Im Berliner Kino Capitol am Zoo beträgt die Laufzeit 12 Tage, vgl. Jason 1944, 32. Laut der Rubrik Erfolge aus großen und kleinen Städten, in: *Der Film* (1. August 1942) läuft *Einer für alle* im Europa Kino in Düsseldorf 11 Tage.

Weder De Robertis noch sonstige Mitwirkende werden in Premierenberichten genannt, denn *Einer für alle* gilt als anonymes, schauspielerloses militärisches Kollektivwerk.