

Ulrich Döge

Barbaren mit humanen Zügen

Bilder des Deutschen in Filmen Roberto Rossellinis

Uli Jung (Hg.)

Filmgeschichte International

Schriftenreihe der Cinémathèque
de la Ville de Luxembourg

Band 18



Ulrich Döge

Barbaren mit humanen Zügen

**Bilder des Deutschen
in Filmen Roberto Rossellinis**

 **Wissenschaftlicher Verlag Trier**

Döge, Ulrich:

Barbaren mit humanen Zügen. Bilder des Deutschen
in Filmen Roberto Rossellinis / Ulrich Döge. -

Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2009

(Filmgeschichte International; 18)

ISBN 978-3-86821-172-6

Umschlaggestaltung: Brigitta Disseldorf

© WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2009

ISBN 978-3-86821-172-6

Alle Rechte vorbehalten

Nachdruck oder Vervielfältigung nur mit
ausdrücklicher Genehmigung des Verlags

WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier

Postfach 4005, 54230 Trier

Bergstraße 27, 54295 Trier

Tel. (0651) 41503, Fax 41504

Internet: <http://www.wvttrier.de>

E-Mail: wvt@wvttrier.de

Inhalt

Italienische Stereotype des Deutschen	1
Der Achsenfilm <i>La nave bianca</i>	10
Rossellinis umstrittener kreativer Anteil	10
Der seltene Auftritt des nationalsozialistischen Verbündeten im italienischen Spielfilm zur Zeit des Stahlpakts	14
Historisches Dokument ohne Schauspieler	15
Inhaltsangabe	16
Die Szene italienisch-deutscher Waffenbrüderschaft	16
Gestellte Völkerfreundschaft	18
Der deutsche Soldat: ein guter Kamerad mit den Allüren eines ‘Herrenmenschen’	20
Die Realität der deutsch-italienischen Beziehungen 1941	22
<i>Un pilota ritorna</i>	28
Stab und Darsteller	29
Das Sujet	31
Die Deutschen als lebensgefährliche Verbündete	32
Der Film. Inhaltsangabe	34
Verbündete Feinde. Italienische Kriegsgefangene unter deutschem Beschuss	35
<i>Roma città aperta</i>	38
Das Sujet „La disfatta di Satana“ („Die Niederlage Satans“) von Alberto Consiglio	38
Das Massaker in der Ardeatinischen Höhlen	43
Das Drehbuch	45
Antideutscher nationaler Befreiungskampf	46
Bergmann	49
Ingrid	51
Hartmann	54
Der Wehrmachtsdeserteur	55
Die Exekutionsszene von Don Pietro	57
Die Ermordung Pinas durch einen Faschisten	59
Der Deutsche als leibhaftiger Antichrist	60
Die Darsteller der deutschen Figuren	61
Die Dämonisierung des Deutschen	64
Beleuchtung und Ton	64
Feist als Bergmann	67
Galletti als Ingrid	69
Van Hulzen als Hartmann	71
Tolnay als der Wehrmachtsdeserteur	73

Auffällige Abweichungen des Films vom Drehbuch	75
Das bundesdeutsche Aufführungsverbot 1950	79
Die eingeschränkte Freigabe zur öffentlichen Aufführung 1961	84
<i>Paisà</i>	88
Die schriftlichen Vorarbeiten für die erste, vierte und sechste Episode	88
Erste Episode – Sizilien: Schriftliche Vorarbeiten	91
Die filmische Fassung der ersten Episode	96
Die filmische Fassung der vierten Episode – Florenz	104
Die filmische Fassung der sechsten Episode – Po-Delta	105
Die verstümmelte deutsche Fassung von <i>Paisà</i> 1949	111
Urteile der deutschen Kritiker 1947 und 1949	115
<i>Il generale della Rovere</i>	117
Roberto Rossellini – Phoenix aus der Asche	117
Indro Montanelli	119
Ein Film über die Resistenza?	123
Exposition: Die erste Begegnung von Müller und Bardone	126
Müller, der ‘Herrenmensch’	129
Der Konflikt zwischen Müller und den Faschisten	132
Müller als Vollstrecker des Holocaust	134
Das perfekte Rollenspiel des SS-Manns nach dem Vorbild Bardones	136
Wehrmachtsoffizier Hagemann und Bardone	140
Roberto Rossellinis Auftritt in der Wehrmachtskommandantur – ein verschlüsseltes Indiz seiner Kollaboration	142
Italienische Kritiken	146
Auflagen der FSK	148
Westdeutsche Kritiken 1959-60	149
<i>Era notte a Roma</i>	154
Produktionsgeschichte	154
Das Sujet	159
Das Treatment	161
Das Drehbuch: Baron von Kleist und sonstige deutsche Besatzer	161
Hannes Messemer als Baron von Kleist	167
Das Pancinor	170
Das filmische Zitat von Leonardo da Vincis Gemälde „Il cenacolo“ (Das Abendmahl)	171
Die Sicht italienischer Kritiker auf die deutschen Figuren	174
Die westdeutsche Kritik	176
<i>L’età del ferro</i>	179
<i>Anno uno</i>	188

<i>Germania anno zero</i>	198
Die schriftlichen Vorarbeiten	198
Franz Friedrich Graf Treuberg	205
Das englischsprachige Sujet aus dem Nachlass Marlene Dietrich	209
Carlo Lizzanis parteikommunistische Einflussnahme auf das Sujet und dessen Realisierung	221
Darsteller und Stab	227
Edmund	232
Der Lehrer	235
Rademacher	239
Der Vater	240
Karl Heinz	243
Eva	246
Die politische Emigrantin	247
Die Reichskanzlei-Szene	248
Die italienische Kritik	250
Die deutsche Kritik	251
<i>Angst/La paura</i>	254
Schauplätze und Sitten	262
Westdeutsche Kritiken	267
Italienische Kritiken	268
Die Johannes Gutenberg-Sequenz in <i>La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza</i>	270
Das unverfilmte Projekt „Lavorare per l'umanità/Arbeiten für die Menschheit“	274
Treatment	274
Drehbuch	281
Bibliographie	286
Filmographie	293
Anhang	305
Francesco Cällari: Drei authentische Regisseure. Neue Kräfte unseres Films	305
„Germany Year Zero“, Treatment	307
Briefe von und an Erich Gühne	321
Abbildungsnachweis	328
Danksagung	329
Index: Personen	330
Index: Filmtitel	335

Abkürzungsverzeichnis

AA	Auswärtiges Amt
ACI	Anonima Cinematografica Italiana
ACS	Archivio Centrale dello Stato
ANICA	Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche ed Affini
Antikomintern	Antikommunistische Internationale
BArch	Bundesarchiv
BBC	British Broadcasting Corporation
BDC	Berlin Document Center
BiFi	Bibliothèque du Film
CLN	Comitato di Liberazione Nazionale
DC	Democrazia Cristiana
Defa	Deutsche Film Aktiengesellschaft
DFF	Deutscher Fernsehfunk
DiFu	Deutsch-Italienische Film-Union
Discina	Société Parisienne de Distribution Cinématographique
DRAB	Deutsches Rundfunkarchiv Babelsberg
ENIC	Ente Nazionale Industrie Cinematografiche
Fincine	Finanziaria Cinematografia Italiana
FSK	Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft
GAP	Gruppi di azione patriottica
IFA	Internationale Film-Allianz
IPA	Internationaler Programm Austausch
LUCE	L'Unione Cinematografica Italiana
MAS	Mezzi d'assalto della marina italiana
MDCB	Marlene Dietrich Collection Berlin
MGM	Metro-Goldwyn-Mayer
MP	Military Police
NWDR	Nordwestdeutscher Rundfunk
OFI	Organizzazione Film Internazionale
OKW	Oberkommando der Wehrmacht
ORTF	Office de Radiodiffusion Télévision Française
OSS	Office of Strategic Services
PAI	Polizia dell'Africa Italiana
PCI	Partito Comunista Italiana
PNF	Partito Nazionale Fascista
RAI	Radiotelevisione Italiana
RCA	Radio Corporation of America
RHV	Ripley's Home Video
RIAS	Radio im amerikanischen Sektor
RK	Reichskulturkammer
RKO	Radio-Keith-Orpheum
RSHA	Reichssicherheitshauptamt
RSI	Repubblica Sociale Italiana
SD	Sicherheitsdienst
SIP	Société Internationale de Production
SNGCI	Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani
Tobis	Tonbild Syndikat
UFA	Universum Film Aktiengesellschaft
UGC	Union Générale Cinématographique
ZK	Zentralkomitee

Italienische Stereotype des Deutschen

In einem Interview von 1970 nannte Roberto Rossellini die Gründe, warum deutsche im Unterschied zu italienischen Figuren in *Roma città aperta* (1945) durchgängig negativ gezeichnet seien. Entgegen seiner ursprünglichen Absicht, das Verhalten der SS-Figuren zu motivieren, hätte dies der noch lebhaft in Erinnerung gebliebene Terror ihrer realen Vorbilder verhindert:

In *Roma città aperta* we were just emerging from the horrors of war, and it was necessary to look at it clearly and objectively. I didn't for instance want to make the German out to be just a demon – I tried to give him a psychology and show him as corrupted and drugged, in order to explain his behaviour and make him understandable as a human being. (...) I tried to explain the Germans – but at that time they were an intangible entity ruling over us, who would come along every so often and beat us up and pull our nails out. They were like a terrible accident that happened over and over again. We had no other contact with the Germans, and this is the reason for the disparity with the rest of the characters.¹

Rossellini setzte somit selbst noch 25 Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs die SS-Angehörigen in *Roma città aperta* mit den Deutschen gleich. Wenn sie als brutale, tod- und leidbringende Verbrecherbande dargestellt worden seien, beruhe dies nicht auf rein individueller, sondern kollektiver Erfahrung. Gleichwohl wird das gefällte Urteil über die Deutschen ausdrücklich historisiert und damit in seiner Geltung relativiert. Weil der Film im geringen zeitlichen Abstand zur Befreiung Roms entstand, überwog noch der aufgestaute Hass auf die Unterdrücker. Daher konnten die Gestalten der deutschen Besatzer nicht wie ihre Gegenfiguren sachlich-abgeklärt als psychologisch differenzierte und motivierte Charaktere angelegt werden. Ohne es selbst zu bemerken, verwendete der Regisseur ein von überindividuellen Erfahrungen bestätigtes, Jahrhunderte altes italienisches Stereotyp vom grenzenlos gewalttätigen 'Teutonen'. Es entstand in der Antike, wurde im Mittelalter aktualisiert und im Ersten sowie Zweiten Weltkrieg befestigt.

Der ursprünglich in der Drucktechnik gebräuchliche Begriff „Stereotyp“ im Sinne feststehender Typen hat sich im 20. Jahrhundert in den Sozial-, Literatur- und Medienwissenschaften etabliert. Für diesen Transfer war das 1922 veröffentlichte Buch des amerikanischen Journalisten Walter Lippmann, „Public Opinion“, entscheidend. Seiner Ansicht nach bildet das Stereotyp ein unverzichtbares Mittel des Menschen in der Moderne, eine unüberschaubare, komplexe Umwelt mittels vereinfachter, relativ beständiger Vorstellungen zu verstehen. Um sich etwa ein Urteil über andere Menschen oder Völker zu bilden, reichen wenige auffällige äußerliche Merkmale aus. Diese werden mit vorgefassten Ideen oder 'inneren Bildern' abgeglichen. Assoziierte Eigenschaften runden die Wahrnehmung und Kategorisierung des oder der Fremden ab.

Während Lippmann das Stereotyp pragmatisch-neutral als sinnstiftendes Ordnungsinstrument äußerer Realität deutete, fiel die sozialpsychologische Interpretation des Terminus eher negativ aus. Als *soziale* Stereotype gelten danach kollektive Meinungen

1 A Panorama of History. Roberto Rossellini, interviewt von Francisco Llinás, Miguel Marías im Januar 1970 in Madrid, in: Screen, Winter 1973/74, Nr. 4, S. 83-109, hier S. 96-97. Erstveröffentlicht in Nuestro Cine, Nr. 95, März 1970, S. 44-60.

über Aussehen und Verhaltensweisen von Geschlechtern, einer ethnischen oder religiösen Minderheit. Solchen mehrheitlich geteilten, langfristig stabilen Anschauungen erkannte die bundesdeutsche und amerikanische Vorurteilsforschung in den sechziger und siebziger Jahren eine verhaltensrelevante diskriminierende Funktion zu.

Obwohl sich der Film von Anfang an vielfältiger Stereotypen bedient und ihr Gebrauch seit den zwanziger Jahren in der deutschen Filmtheorie überwiegend als kunstwidrig beurteilt wurde,² existiert bis in die Gegenwart keine genre- oder nationenübergreifende filmwissenschaftliche Studie zum Thema. Das verwundert umso mehr, als sich die internationale Kinematografie in einer Hochphase des Imperialismus und Kolonialismus entwickelt hat. Wochenschauen berichteten über die militärischen Konflikte zwischen aufstrebenden Nationalstaaten um die regionale oder weltweite Vorherrschaft. Zudem hielten Dokumentaristen im Auftrag der Kolonialmächte die blutige Unterwerfung und erzwungene Missionierung von vorgeblich unzivilisierten afrikanischen, asiatischen und amerikanischen Ethnien im bewegten Bild fest.

Vergeblich sucht man in aktuellen deutschsprachigen Sachlexika zum Film nach Einträgen zum Stichwort Stereotyp. Bezeichnenderweise liefert ein Medienlexikon Ende der siebziger Jahre die gewünschten Informationen. Im Text wirkt noch der aufklärerische Impetus der Studentenbewegung nach, den massenmedialen Manipulationen der Kulturindustrie entgegenzuwirken:

Stereotyp ist die Äußerung einer auf verhältnismäßig wenige Orientierungspunkte verminderten, längerfristig unveränderten und trotz neuer oder sogar gegenteiliger Erfahrungen verfestigten, starren Überzeugung. (...) Soziale Stereotype lassen sich ermitteln, wenn man eine Gruppe von Personen nach Merkmalen fragt, die für den Gegenstand ihrer Einstellung typisch seien: etwa ein Volk, eine soziale Gruppe oder eine Berufsgruppe. (...) Der Film arbeitet vorzugsweise in seinen festen Sparten wie etwa dem durchschnittlichen Kriminalfilm oder dem einfachen Lustspiel mit Personentypen, über die Stereotype bestehen. (...) Mittels weitverbreiteter Stereotype erzielen die Medien besonders hohe Übereinstimmung mit einem großen Teil des Publikums.³

Nach einer aktuelleren Definition von „Stereotyping“ können sich trivialisierte, reduzierte Charakteristika von Figuren im Film und Fernsehen infolge gesellschaftlich veränderter Haltungen beispielsweise zu Ausländern allmählich verändern. Zudem garantieren Stereotype, darunter solche über andere Nationen, den Fortbestand bestimmter Genres oder Serien, da gerade die vorhersehbare, nur leicht variierte Wiederkehr des Immergleichen dem Zuschauer gefällt. Zudem würden audiovisuelle nationale Stereotype für authentisch gehalten, sofern sie den eigenen außerfilmischen Wahrnehmungen entsprechen.⁴ Bei einer solchen Hypothese fällt außer Betracht, ob und wie Film und

-
- 2 Schweinitz, Jörg: Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses. Berlin 2006.
 - 3 Lothar Döhn: Stereotype. In: Döhn, Lothar/Klößner, Klaus. Medien-Lexikon. Baden-Baden 1979, S. 211. Zu einer aktuellen medienwissenschaftlichen Definition von Stereotype vgl. Hannover, Bettina, Mauch, Martina und Leffelsend, Stefanie: Sozialpsychologische Grundlagen. In: Lehrbuch der Medienpsychologie. Hg. v. Roland Mangold, Peter Vorderer und Gary Bente. Göttingen-Bern-Toronto-Seattle 2004, S. 175-197.
 - 4 Stereotyping. In: Blandfort, Steve/Grant, Barry Keith/Hillier, Jim: The Film Studies Dictionary. London-New York 2001, S. 225-226.