



Lukas Schaefer

Geschichte

Studien zur modernen Geschichte – 65

Franz Steiner Verlag

# Kritik ohne Grenzen

Nonkonformistische Filmkultur in Italien  
und Westdeutschland nach 1945  
in transnationaler Perspektive

Lukas Schaefer  
Kritik ohne Grenzen

**STUDIEN ZUR MODERNEN GESCHICHTE**

Herausgegeben von Gabriele Clemens, Markus Friedrich,  
Frank Golczewski, Ulrich Mücke, Angelika Schaser, Claudia Schnurmann  
und Jürgen Zimmerer

Band 65

Lukas Schaefer

# Kritik ohne Grenzen

Nonkonformistische Filmkultur in Italien  
und Westdeutschland nach 1945  
in transnationalen Perspektive



Franz Steiner Verlag

Umschlagabbildung:

Luchino Visconti beim Dreh von *Rocco e i suoi fratelli* auf der Dachterrasse des Mailänder Doms mit Annie Girardot und Alain Delon, 1960.

© akg-images / Mondadori Portfolio / Giovan Battista Poletto / Reporters Associati & Archivi

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

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

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig und strafbar.

© Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2018

Druck: Hubert & Co., Göttingen

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

Printed in Germany.

ISBN 978-3-515-12125-5 (Print)

ISBN 978-3-515-12127-9 (E-Book)

# INHALT

Vorwort .....	9
1 Einleitung .....	11
1.1 Film, Filmkritik, Filmkultur und Geschichtswissenschaft .....	13
1.2 Chronologischer Forschungskontext. Gesellschaftlicher Umbruch in den „langen 1960er Jahren“ .....	17
1.3 Methodischer Forschungskontext. Vergleich, Transfer, Verflechtung ...	20
1.4 Untersuchungsaufbau und Quellenbasis .....	23
2 Der Entstehungskontext der Zeitschriften .....	30
2.1 <i>Cinema Nuovo</i> , gegründet 1952 .....	33
2.2 <i>Filmkritik</i> , gegründet 1957 .....	37
3 Theoretische Grundlagen und filmkritische Praxis .....	44
3.1 Aufbau und Ausrichtung der <i>Cinema Nuovo</i> der 1950er Jahre .....	44
3.1.1 Antiidealistische Filmkritik und eine „neue Kultur“ .....	45
3.1.2 Spielarten des Filmrealismus .....	52
3.2 Aufbau und Ausrichtung der <i>Filmkritik</i> der ersten Jahrgänge .....	63
3.2.1 Das ideologiekritische Programm und seine Vorbilder .....	64
3.2.2 Filmtheoretische Wechselwirkungen zwischen Italien und Deutschland? .....	76
3.3 Die Zeitschriften, das einheimische Kino und die US-Importe .....	80
3.3.1 Realismus als Ausweg, Realismus in der Krise. <i>Cinema Nuovo</i> und der italienische Film .....	82
3.3.2 Überwiegend hoffnungslos. <i>Filmkritik</i> und die Filme der Bundesrepublik .....	90
3.3.3 <i>Cinema Nuovo</i> und <i>Filmkritik</i> zum US-Kino .....	98
4 Die Zeitschriften als Exponenten nonkonformistischer Filmkultur .....	108
4.1 <i>Cinema Nuovo</i> , <i>Filmkritik</i> und Gesellschaftskritik .....	108
4.1.1 Film, Kunst und Gesellschaft .....	108
4.1.2 <i>Cinema Nuovo</i> – Resistenza in der Republik .....	110
4.1.3 <i>Filmkritik</i> – Widerwillen im Wohlstand .....	115
4.1.4 Erziehungsarbeit. Die Zeitschriften, ihre Leser und das Publikum .....	120
4.1.5 Links – unabhängig? Positionen und Verbindungen der Filmkritiker .....	123

4.2	Aufklärung statt Verklärung. Die Kritiker, die Vergangenheit und die Filme darüber .....	130
4.2.1	Faschismus und Nationalsozialismus .....	133
4.2.2	Krieg im Film, Krieg und Film .....	142
4.2.3	„Vilipendio alle Forze Armate“. Der Fall „L’armata s’agapò“ ...	149
4.3	Die Zeitschriften im filmpolitischen Klima Italiens und Westdeutschlands .....	157
4.3.1	Die filmpolitischen Konfliktfelder des Kreises um die <i>Cinema Nuovo</i> .....	159
4.3.2	Das westdeutsche filmpolitische Klima zur Entstehungszeit der <i>Filmkritik</i> .....	175
4.3.3	Nonkonformismus in zwei Richtungen. Die Zeitschriften und der osteuropäische Film .....	192
4.4	<i>Cinema Nuovo</i> und <i>Filmkritik</i> in den Filmkulturen ihrer Länder. Bilanz zum Ende der 1950er Jahre .....	221
4.4.1	Umtrieb und unbequem. Die Kritiker um die <i>Cinema Nuovo</i> .....	221
4.4.2	Jahre der Emanzipation. Die <i>Filmkritik</i> bis 1960 .....	231
5	<i>Cinema Nuovo</i> , <i>Filmkritik</i> und die 1960er Jahre .....	244
5.1	Auf dem Weg in die 1960er Jahre. Format, Personal – Umbrüche? ...	247
5.2	Theorie und filmkritische Praxis .....	252
5.2.1	<i>Cinema Nuovo</i> – Kontinuität des kritischen Realismus .....	252
5.2.2	<i>Filmkritik</i> – Ideologiekritik, Realismus und ein Paradigmenwechsel .....	258
5.3	Zwischen „Neokapitalismus“ und 1968. Die Kritiker in der Gesellschaft der 1960er Jahre .....	264
5.4	Filmpolitik .....	275
5.4.1	<i>Cinema Nuovo</i> – eine letzte Hochphase der Zensur und der Polemik .....	275
5.4.2	<i>Filmkritik</i> gegen das „Komplott der Leisetreter“ .....	279
5.5	Die Position in der Filmkultur .....	290
5.5.1	<i>Cinema Nuovo</i> , weiter umtrieb und unbequem – und in Bedrängnis? .....	290
5.5.2	Die omnipräsenten „Obercinéasten“ der <i>Filmkritik</i> .....	297
6	Filmkritik und Filmkultur – westeuropäisch und transnational .....	313
6.1	Transnationale Prägungen in der Geschichte der <i>Filmkritik</i> .....	313
6.1.1	Das italienische Modell .....	315
6.1.2	Die <i>Filmkritik</i> im deutsch-italienischen „Filmkrieg“ .....	321
6.1.3	Alternative Modelle? Französische und angelsächsische Filmkultur .....	327
6.2	Einbahnstraßen und Asymmetrien in der europäischen Filmkultur .....	339

6.3	Die Nouvelle Vague als Herausforderung. Umbrüche in der linken europäischen Filmkultur .....	345
6.4	Plattformen und Formen filmkritischer Verflechtung .....	362
6.4.1	Festivals .....	364
6.4.2	Filmkultur vernetzt. Gastbeiträge und Briefe, Reisen und Besuche .....	380
7	Schlussbetrachtung .....	386
8	Anhang .....	393
8.1	Quellenverzeichnis .....	393
8.1.1	Ungedruckte Quellen – Archive .....	393
8.1.2	Zeitzeugen .....	394
8.1.3	Gedruckte Quellen .....	394
8.2	Literaturverzeichnis .....	396
8.3	Personenregister .....	413
8.4	Filmregister .....	417



## VORWORT

Der vorliegende Band ist eine leicht überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die ich im Sommersemester 2017 an der Philosophischen Fakultät der Universität des Saarlandes verteidigt habe. Einer Vielzahl von Personen bin ich für die Unterstützung, mit der sie die Arbeit von den ersten konzeptionellen Schritten bis zur Veröffentlichung in Buchform begleitet haben, zutiefst dankbar. Zunächst gebührt mein großer Dank Prof. Dr. Dietmar Hüser für die Betreuung der Arbeit mit einer wunderbaren Mischung aus „langer Leine“ und schneller, enorm produktiver Hilfe. Prof. Dr. Clemens Zimmermann als Zweitgutachter danke ich für die wertvollen Gespräche und Lektürehinweise und auch Prof. Dr. Gabriele B. Clemens und Dr. Jens Späth waren mir nicht nur bei den anregenden Tagungen der Arbeitsgemeinschaft für die Neueste Geschichte Italiens kompetente und aufgeschlossene Ansprechpartner. Ich danke der Deutschen Forschungsgemeinschaft und der Studienstiftung des deutschen Volkes dafür, dass sie ideale Bedingungen für die Forschungs- und Projektarbeit geschaffen haben.<sup>1</sup> Katharina Stüdemann und ihr Team vom Franz Steiner Verlag haben das Buchprojekt äußerst umsichtig betreut.

Allen Kolleginnen an den Lehrstühlen für die Geschichte Westeuropas im 19. und 20. Jahrhundert an der Universität Kassel und für Europäische Zeitgeschichte an der Universität des Saarlandes sei herzlich für konstruktiven Austausch und Zusammenarbeit gedankt – namentlich Nicole Burkhardt, Christine Göttlicher, Katharina Hirsch, Gwendolin Lübbecke und schließlich Dr. Birgit Metzger, Ilka Braun, Isabelle Morandini, Jasmin Nicklas und Martina Saar. An beiden Orten war besonders Jürgen Dierkes ein wichtiger, freundschaftlicher und gastfreundlicher Kollege. Diese Arbeit verdankt etlichen klugen und hilfreichen Gesprächspartnern auf Tagungen, Kolloquien, Workshops und auf Bürofluren sehr viel. Stellvertretend für die vielen hilfsbereiten Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der konsultierten Archive und Bibliotheken danke ich zudem Davide Badini von der Cineteca di Bologna, Cordula Döhner von der Deutschen Kinemathek in Berlin und Uschi Rühle vom Textarchiv des Deutschen Filminstituts in Frankfurt am Main. Ich bedanke mich bei Erika und Ulrich Gregor für die freundliche Bereitschaft, aus ihren Erinnerungen zu erzählen. Prof. Dr. Stephan, Monika und Helene Schaefer haben die Arbeit in jeder Hinsicht grandios unterstützt. Besonders Ricarda Alt hat sie auf unschätzbare, unersetzliche Weise mitgetragen; und auf der Zielgeraden hat Greta noch einmal für ganz neuen Schwung gesorgt.

Hamburg, April 2018

Lukas Schaefer

1 Die DFG hat im Rahmen des Projekts „Filme(n) für eine ‚bessere Welt‘. Filmkritik und Gesellschaftskritik im Westeuropa der Nachkriegszeit in Vergleich, Transfer und Verflechtung“ auch die Drucklegung dieses Bandes dankenswerterweise großzügig gefördert.



## 1 EINLEITUNG

Es sind drei über die vergangenen Jahrzehnte verstreute Zitate, mit denen der Untersuchungshorizont dieser Studie zum Einstieg abgesteckt werden kann. Vor einigen Jahren äußerte Slavoj Žižek im Gespräch mit der *Süddeutschen Zeitung*, „Filme können wie Maulwürfe sein, die langsam alles untergraben. Sie können unsere ideologische Sicht auf die Dinge verändern.“<sup>1</sup> Der Philosoph griff damit ein bereits seit der Frühzeit des Mediums ideen- und kulturgeschichtlich auffindbares Verständnis von der Wechselwirkung zwischen Film und der umgebenden Gesellschaft auf. Analytisch und deskriptiv ist ein möglicher Effekt von Filmproduktionen auf die gesellschaftliche, historische Entwicklung immer wieder festgestellt worden, vielfach schwang dabei auch auf einer normativen Ebene der Wunsch oder Anspruch mit, über diese Kunstform Impulse für Veränderungen und Aufbruch zu geben.

Ein solches engagiertes und gesellschaftskritisches Verständnis von Film im Besonderen und Kultur im Allgemeinen pflegte auch der westdeutsche Filmkritiker Enno Patalas, aus dessen Zeitschrift *Filmkritik* das zweite einführende Zitat stammt. Ende 1966 zeigte er dort durch die Abwandlung eines berühmt gewordenen Diktums seine Anknüpfung an die marxistische Denktradition und sein eigenes Rollenverständnis als aktiv eingreifender, nicht bloß passiv registrierender Kunstkritiker: „Die Kritiker haben den Film nur verschieden *interpretiert*, es kommt darauf an, ihn zu *verändern*.“<sup>2</sup>

Im Kern dreht sich diese Arbeit um zwei gesellschaftskritische, in vielen Aspekten in ihren Heimatländern nonkonformistische Gruppen von Filmjournalisten in den 1950er und 1960er Jahren: um die 1957 in der Bundesrepublik gegründete *Filmkritik*, die in wechselnder Besetzung und publizistischer Ausrichtung letztlich bis 1984 Bestand hatte, und um die *Cinema Nuovo* aus Italien, die 1952 gegründet wurde und bis zum Tod ihres maßgeblichen Redakteurs Guido Aristarco Mitte der 1990er Jahre erschien. Das Wirken dieser Kritikergruppen wird gründlich ausgeleuchtet, in der Kultur- und Gesellschaftsgeschichte ihrer Länder verortet und darüber hinaus in inhaltliche und methodische Forschungsfragen zur Entwicklung des „westlichen“ Europas nach 1945 eingeklinkt.

Erste Hinweise darauf, in welcher Beziehung diese beiden Fallbeispiele zueinanderstanden, und damit Anregungen für einen komplexen Ansatz der transnationalen Geschichtsschreibung bietet das dritte Zitat – der französische Filmjournalist Louis Marcorelles befasste sich 1959 in folgender Notiz in den *Cahiers du cinéma* mit einem der Nebenprojekte der Kritikergruppe um Patalas:

- 1 Jan Füchtjohann: An Dummheit gescheitert. Was sehen wir wirklich, wenn wir ins Kino gehen? Der slowenische Philosoph, Lacan-Schüler und Kinofan Slavoj Žižek sagt: Ideologie bei der Arbeit. Zehn provozierende Denkanstöße, in: *Süddeutsche Zeitung*, 18.4.2013.
- 2 Enno Patalas: Zehn Jahre „Filmkritik“, in: *Filmkritik*, Nr. 12, 1966, S. 665.

La première revue sérieuse de cinéma de l'Allemagne fait aujourd'hui son apparition sous le titre langien de *F*, alias *Film 58*. Rédacteur en chef: Enno Patalas, figure familière des festivals, dont la politique rédactionnelle trahit des préoccupations sociologiques assez dans la ligne de *Cinema Nuovo*, avec les penchants communistes en moins.<sup>3</sup>

Marcorelles' Zeilen lassen die Interpretation zu, dass das nicht nur auf das Medium fixierte, sondern gesellschaftlich orientierte Filmverständnis der Kritiker nicht bloß in einem Vergleich nebeneinandergestellt werden kann, sondern im Rahmen einer italienisch-deutschen Transferanalyse darüber hinaus nach Einflußströmen und Vorbildrollen gefragt werden kann. Überdies deutet er mit dem Hinweis auf die regelmäßige Festivalteilnahme von Patalas die Einbindung der westdeutschen Kritiker in die internationale Szene der Cineasten an und verweist auf die transnationale Forschungsperspektive der Verflechtung.

Ausgehend von diesen knapp angerissenen Quellenbeispielen können – neben der sowohl für Italien als auch für Deutschland erstmaligen, umfassend empirischen Ausleuchtung des sehr quellen- und facettenreichen historischen Felds der Filmpublizistik – zwei leitende Arbeitshypothesen für die folgende Untersuchung festgehalten werden. An zahllosen Stellungnahmen zu den verschiedensten, zeitgenössisch virulenten Themen wird sich zeigen lassen, dass auch diese Filmkritiker als Trägergruppen des häufig konstatierten Gesellschaftswandels im Westeuropa der „langen 1960er Jahre“ zu verstehen sind, dass sie den filmkulturellen Flügel der etwa von Jürgen Habermas so bezeichneten „Fundamentalliberalisierung“<sup>4</sup> bildeten. Ihre publizistischen Polemiken richteten sie in einer doppelten Opposition gegen die marktbeherrschende, politisch konforme Filmproduktion und gegen die christdemokratisch geprägten Mehrheiten und Mentalitäten dieser Jahre. Damit verschlungen ist zweitens die Vorannahme, dass gerade die Gruppe um die *Filmkritik* ihre nachholende filmkulturelle sowie ihre gesellschaftskritische Dynamik aus filmischen Kulturtransfers aus dem überwiegend europäischen und dabei besonders aus dem italienischen Ausland speiste. Die Geschichte der *Filmkritik* wird als Musterbeispiel filmkultureller Transfers und internationaler Vernetzungsarbeit vorgestellt. Beide Gruppen betrieben die titelgebende Kritik ohne Grenzen, denn sie beschränkten sich weder auf das Kernmetier der Filmbesprechung noch auf eine eng abgesteckte nationale Filmproduktion und Filmkultur.

Bevor nachfolgend der Aufbau der Arbeit und der zugrundeliegende Quellenfundus genauer erläutert werden, sind einige Vorklärungen zu treffen: Diskutiert werden nun Film, Filmkritik und Filmkultur als geschichtswissenschaftlicher Untersuchungsgegenstand sowie die in dieser Studie aufgegriffenen Forschungskontexte, die Fragen nach dem Gesellschaftswandel in den europäischen 1960er Jahren und nach der Methodik und Anwendung von Vergleich, Transfer und Verflechtung.

3 Louis Marcorelles: Revue des revues, in: Cahiers du cinéma, Nr. 94, April 1959, S. 58.

4 Zitiert nach Ulrich Herbert: Liberalisierung als Lernprozeß. Die Bundesrepublik Deutschland in der deutschen Geschichte – eine Skizze, in: ders. (Hg.): Wandlungsprozesse in Westdeutschland. Belastung, Integration, Liberalisierung 1945–1980, Göttingen 2002, S. 7–49, hier S. 7.

## 1.1 FILM, FILMKRITIK, FILMKULTUR UND GESCHICHTSWISSENSCHAFT

Wer sich mit der italienischen oder der deutschen Filmgeschichte der ersten Nachkriegsjahrzehnte befasst, stößt auf den ersten Blick auf ein breites, komfortables Literaturangebot. Italien hat hier einen historischen Vorsprung; wie Frankreich war es in dieser Zeit ein führendes Filmland, das bald nach 1945 mit einem florierenden Filmbuchmarkt und besonders mit einer ausdifferenzierten Filmzeitschriftenkultur verwöhnt wurde.<sup>5</sup> Bereits früh verfassten Zeitgenossen und Mitwirkende des italienischen Nachkriegskinos darüber erste filmgeschichtliche Abrisse<sup>6</sup> und auf der Grundlage dieses angeregten und anregenden Diskussionsklimas liegen heute zahlreiche Überblicke zur Filmhistorie des Landes vor; und dies keineswegs nur in italienischer Sprache.<sup>7</sup>

Direkt im Anschluss an den Zweiten Weltkrieg setzte die italienische Filmschule des Neorealismus internationale Maßstäbe unter vielen Kritikern und Cineasten, auch wenn sie sich, bedrängt durch filmpolitische Maßnahmen, nur wenige Jahre ungehindert entfalten sollte. Filme wie *Roma città aperta* und *Paisà* von Roberto Rossellini, *Ladri di biciclette* und *Umberto D.* von Vittorio De Sica oder auch *La terra trema* von Luchino Visconti bedeuteten einen Bruch mit dem kaschierenden oder propagandistischen Kino der faschistischen Zeit. Explizit wie selten zuvor thematisierten die Regisseure soziale und politische Problemfelder der italienischen Nachkriegswirren und gingen formal durch die Abkehr von festen Skripten und die Arbeit mit Laiendarstellern an Originalschauplätzen neue Wege. Der Neorealismus ist seitdem in einer Vielzahl von Publikationen behandelt worden, seine filmhistorische und -wissenschaftliche Aufarbeitung dauert an.<sup>8</sup> Sein Stellenwert animierte auch etliche angelsächsische Akademiker, die Phänomenen der Populärkultur traditionell ohnehin vergleichsweise aufgeschlossen begegnen, Film ausgiebig in ihre Forschungen zur italienischen Kulturgeschichte einzubeziehen.<sup>9</sup> Die italienische Filmgeschichtsschreibung hat sich über die kursorischen Überblicke und den Fix-

5 Vgl. Ulrich von Thüna: Filmliteratur nach 1945, in: Hans-Michael Bock / Wolfgang Jacobsen (Hg.): *Recherche: Film. Quellen und Methoden der Filmgeschichtsschreibung*, München 1997, S. 47–66, hier S. 47.

6 Vgl. Carlo Lizzani: *Storia del cinema italiano, 1895–1961*, Florenz 1961; Lorenzo Quaglietti: *Storia economico-politica del cinema italiano, 1945–1980*, Rom 1980.

7 Vgl. Gian Piero Brunetta: *Storia del cinema italiano, Bd. 3: Dal neorealismo al miracolo economico 1945–1959*, 2. Aufl., Rom 1993; ders.: *The History of Italian Cinema. A Guide to Italian Film from its Origins to the Twenty-First Century*, Princeton 2009; Peter Bondanella: *A History of Italian Cinema*, New York 2009; Laurence Schifano: *Le cinéma italien de 1945 à nos jours*, 4. Aufl., Paris 2016.

8 Als über die Jahrzehnte verteilte Auswahl vgl. Millicent Joy Marcus: *Italian Film in the Light of Neorealism*, Princeton 1986; Alberto Farassino (Hg.): *Neorealismo. Cinema italiano 1945–1949*, Turin 1989; Gian Piero Brunetta: *Il cinema neorealista italiano. Storia economica, politica e culturale*, Rom/Bari 2009; Torunn Haaland: *Italian Neorealist Cinema*, Edinburgh 2012; Jörn Glasenapp: *Abschied vom Aktionsbild. Der italienische Neorealismus und das Kino der Moderne*, München/Paderborn 2013.

9 Vgl. Nicholas Hewitt (Hg.): *The Culture of Reconstruction. European Literature, Thought and Film, 1945–50*, Basingstoke 1989; David Forgacs: *Italian Culture in the Industrial Era, 1880–*

punkt des Neorealismus hinaus längst weiter differenziert, etwa filmwirtschaftliche Aspekte in den Blick genommen oder mit der Aufarbeitung von Faschismus und Widerstand allgemeine historische Fragestellungen tangiert.<sup>10</sup>

Deutschland hatte demgegenüber zunächst großen Nachholbedarf – lange Zeit traf der Befund einer „schwierigen Beziehung“ zwischen der hiesigen Geschichtswissenschaft und dem Medium Film zu.<sup>11</sup> Mittlerweile ist allerdings häufig genug dargelegt worden, dass es lohnenswert ist, die latente Geringschätzung der audiovisuellen Medien und methodische Schwierigkeiten bei ihrer sachgerechten Auswertung zu überwinden, da hinter diesen Hürden ein aussagekräftiger, sozial- und kulturhistorisch hoch relevanter Quellenkorpus wartet.<sup>12</sup> Seit der letzten Jahrtausendwende, und allein auf die ersten Nachkriegsjahrzehnte als Untersuchungszeitraum bezogen, haben deutschsprachige Historiker Filme vermehrt als Indikatoren für Fragestellungen wie den Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit oder die Entwicklung der Sexualmoral in der Bundesrepublik genutzt,<sup>13</sup> immer wieder auch versierte, ausführliche Filmanalysen in die historische Rekonstruktion und Darstellung eingebunden.<sup>14</sup> Zusätzlich existieren nun wie in Italien – parallel zu einer kaum überschaubaren Zahl eher anekdotischer, essayistischer und populärwissenschaftlicher Deutungen<sup>15</sup> – verdienstvolle Überblicke der deutschen Filmgeschichte und Sammelbände und Handbücher, die entlang markanter Filme und Daten oder anhand wichtiger Aspekte des deutschen Kinos und seiner Entwicklung strukturiert sind – und die größtenteils aus der Film- und Medienwissenschaft, aus

1980, Manchester 1990; ders. / Stephen Gundle: *Mass Culture and Italian Society from Fascism to the Cold War*, Bloomington 2007.

- 10 Vgl. Barbara Corsi: *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*, Rom 2001; Giuseppe Ghigi: *La memoria inquieta. Cinema e resistenza*, Venedig 2009; Maurizio Zinni: *Fascisti di celluloido. La memoria del ventennio nel cinema italiano (1945–2000)*, Venedig 2010.
- 11 Vgl. Günter Riederer: *Film und Geschichtswissenschaft. Zum aktuellen Verhältnis einer schwierigen Beziehung*, in: Gerhard Paul (Hg.): *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen 2006, S. 96–113.
- 12 Vgl. etwa Thomas Lindenberger: *Vergangenes Hören und Sehen. Zeitgeschichte und ihre Herausforderung durch die audiovisuellen Medien*, in: *Zeithistorische Forschungen / Studies in Contemporary History* 1 (2004), S. 72–85; auch Fabio Crivellari / Marcus Sandl: *Die Medialität der Geschichte. Forschungsstand und Perspektiven einer interdisziplinären Zusammenarbeit von Geschichts- und Medienwissenschaften*, in: *Historische Zeitschrift* 277 (2003), S. 619–654.
- 13 Vgl. Peter Reichel: *Erfundene Erinnerung. Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater*, München u. a. 2004; Sybille Steinbacher: *Wie der Sex nach Deutschland kam. Der Kampf um Sittlichkeit und Anstand in der frühen Bundesrepublik*, München 2011.
- 14 Vgl. als Beispiele Massimo Perinelli: *Fluchtlinien des Neorealismus. Der organlose Körper der italienischen Nachkriegszeit, 1943–1949*, Bielefeld 2009; Maja Figge: *Deutschsein (wieder-)herstellen. Weißsein und Männlichkeit im bundesdeutschen Kino der fünfziger Jahre*, Bielefeld 2015; Ina Merkel: *Kapitulation im Kino. Zur Kultur der Besatzung im Jahr 1945*, Berlin 2016.
- 15 Vgl. Hilmar Hoffmann / Walter Schobert (Hg.): *Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946–1962*, Frankfurt/Main 1989; Gerhard Bliersbach: *Nachkriegskino. Eine Psychohistorie des westdeutschen Nachkriegsfilms 1946–1963*, Gießen 2014; Claudia Dillmann / Olaf Möller (Hg.): *Geliebt und verdrängt. Das Kino der jungen Bundesrepublik Deutschland von 1949 bis 1963*, Frankfurt/Main 2016.

der Sprach- und Literaturwissenschaft und den benachbarten Disziplinen beige-steuert worden und teils wiederum auf Initiativen aus der angelsächsischen For-schung zurückzuführen sind.<sup>16</sup>

Trotz all dieser angeführten Publikationen bleiben in beiden Ländern vergleich-bare Forschungsdefizite bestehen. So ist weder in Italien noch in Deutschland das Kernthema dieser Arbeit, die Filmkritik beziehungsweise Filmpublizistik, über An-sätze hinaus historiographisch erschlossen worden. Nach ersten Katalogisierungen des heimischen Filmzeitschriftenwesens nach 1945 stagniert diese Forschung in Italien nun bereits seit geraumer Zeit wieder.<sup>17</sup> Zur Frühgeschichte der deutschen Filmkritik gibt es eine Pionierstudie;<sup>18</sup> aber eine Arbeit, die die hier behandelte Zeitschrift *Filmkritik* in den 1960er Jahren genauer in den Blick nimmt, und eine aktuelle Synthese zur deutschsprachigen Filmkritik sind nicht von Historikern ver-fasst worden und weisen exemplarische, disziplinspezifische Lücken auf: sie ope-rieren auf einer relativ schmalen Quellenbasis und verzichten weitgehend auf eine historische Kontextualisierung ihres Untersuchungsgegenstands.<sup>19</sup> Hierzulande ist die Geschichte der Filmpublizistik durch die verdienstvolle Reihe *Film & Schrift* weiter ins Blickfeld gerückt, die Texte von früheren Filmkritikern neu herausgibt, dabei bereits Autoren der *Filmkritik* berücksichtigt<sup>20</sup> und mit dieser Praxis An-schluss an die Anthologien filmkritischer Texte hält, die in bewährten europäischen Filmländern bereits seit Jahrzehnten erscheinen.<sup>21</sup>

Neben der Filmkritik in Italien und Deutschland harrt insgesamt die Filmkul-tur beider Länder noch einer umfassenden, systematischen und quellengesättigten Auswertung durch die geschichtswissenschaftliche Zunft. Eine vom Centro Speri-

16 Vgl. neben anderen Tim Bergfelder / Erica Carter / Deniz Göktürk (Hg.): *The German Cinema Book*, London 2002; Sabine Hake: *Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895*, Hamburg 2004; Wolfgang Jacobsen / Anton Kaes / Hans Helmut Prinzler (Hg.): *Geschichte des deutschen Films*, 2. Aufl., Stuttgart 2004; Jennifer M. Kapczynski / Michael D. Richardson (Hg.): *A New History of German Cinema*, Rochester 2012.

17 Vgl. Cristina Bragaglia: *Critica e critiche*, Mailand 1987. Zur Stagnation Lorenzo Pellizzari: *Critica alla critica. Contributi a una storia della critica cinematografica italiana*, Rom 1999, S. 9.

18 Vgl. Helmut H. Diederichs: *Anfänge deutscher Filmkritik*, Stuttgart 1986.

19 Vgl. Peter Kessen: „Ästhetische Linke“ und „politische Linke“ der Zeitschrift „Filmkritik“ in den 60er Jahren unter besonderer Berücksichtigung Jean-Luc Godards, Diss. München 1996; David Steinitz: *Geschichte der deutschen Filmkritik*, München 2015.

20 Vgl. Theodor Kotulla. *Regisseur und Kritiker. Mit Aufsätzen und Kritiken von Theodor Kotulla, Essays von Peter W. Jansen und Heinz Ungureit und einer Filmbibliografie von Ulrich Döge*, München 2005; Herbert Linder. *Filmkritiker. Mit Kritiken und Texten von Herbert Linder. Mit einem Dialog von Stefan Flach und einem Aufsatz von Wolf Aurich*, München 2013; Wilfried Berghahn. *Filmkritiker. Mit Kritiken und Texten von Wilfried Berghahn. Essay von Michael Wedel*, München 2017. Eine weitere Neuedition von Filmkritiken ist Gunter Groll: *Die Kunst der Filmkritik. 110 Filmkritiken, neu gelesen. Mit einem Vorwort von David Steinitz*, Marburg 2015.

21 Beispiele dafür sind Guido Aristarco (Hg.): *Antologia di Cinema Nuovo 1952–1958. Dalla critica cinematografica alla dialettica culturale*, Bd. 1: *Neorealismo e vita nazionale*, Rimini/Florenz 1975; David Wilson (Hg.): *Sight and Sound. A Fiftieth Anniversary Selection*, London 1982; Stéphane Goudet (Hg.): *L'amour du cinéma. 50 ans de la revue Positif*, Paris 2002.

mentale di Cinematografia in Rom verantwortete Reihe *Storia del cinema italiano*<sup>22</sup> bewältigt ebendiese in 15 umfangreichen Bänden mit entsprechendem Detailreichtum und bietet neben den Skizzen zu allen möglichen italienischen Filmgenres und Regisseuren seit dem Ende des 19. Jahrhunderts unter anderen Einstiegsartikel zu filmpolitischen oder -wirtschaftlichen Themenkomplexen und in vielen Bänden auch zur Filmkritik, -theorie und -literatur. Doch kaum einmal werden, nicht nur in diesem Fall, medienwissenschaftliche Methodenkompetenz und der archivalische und epistemologische Tiefgang der Historiographie fusioniert.<sup>23</sup> Während sich die Geschichtswissenschaft weiter Fertigkeiten der Filmanalyse aneignen muss, kann sie umgekehrt zu einer elaborierteren Filmgeschichte beitragen: Sie kann „den Blick für das textuelle Umfeld von Filmbildern schärfen“, „den Entstehungskontext eines Filmes gleichsam archäologisch freilegen“ und durch ihre Kenntnis über den „sozio-kulturellen Kontext“ helfen, „Filme in ihrer historischen Bedingtheit zu sehen.“<sup>24</sup> Mit dieser historiographischen, noch überwiegend textbasierten Herangehensweise sind im deutschen Fall zuletzt überzeugend filmkulturelle Bereiche wie die Filmzensur und zwei Filmfestivals auf beiden Seiten der innerdeutschen Grenze erkundet worden.<sup>25</sup>

Die vorliegende Studie setzt es sich ebenfalls zum Ziel, das noch vage bearbeitete Terrain der Filmkultur – besonders der Bundesrepublik, doch auch Italiens – genauer historiographisch zu verzeichnen. Filmkultur wird hier verstanden als ein komplexes Ensemble etlicher mit Film beschäftigter Personen, Gemeinschaften oder Institutionen und ein Geflecht aus ihren Beziehungen, Überschneidungen oder Spannungsverhältnissen: aus der Filmwirtschaft mit all ihren Sparten der Produktion, Distribution und Projektion, den Filmschaffenden aller beteiligten Berufsgruppen wie zum Beispiel Autoren, Regisseure und Schauspielern, aus dem Filmpublikum, aus Filmclubs, Festivals oder filmwissenschaftlicher Forschung, aus der Filmpresse und aller sonstiger Filmpublizistik und auch aus der Filmpolitik mit all ihren beigeordneten Einrichtungen und Funktionären beispielsweise der Filmkontrolle oder Filmförderung. Die untersuchten Filmkritiker werden durchweg als vielfältig filmkulturelle Akteure interpretiert. Indem ihr Handeln in den filmkulturellen Teilbereichen außerhalb der Filmpublizistik nachgezeichnet und ihr Verhältnis zu anderen filmkulturellen Akteuren gründlich abgeklopft wird, kann eine fruchtlose

22 Vgl. den Überblicksband zur Reihe: Paolo Bertetto (Hg.): *Storia del cinema italiano. Uno sguardo d'insieme*, Venedig 2011; zudem die in dieser Arbeit herangezogenen, von Sandro Bernardi, Gianni Canova, Luciano De Giusti und Giorgio De Vincenti herausgegebenen Bände.

23 Als jüngeres Beispiel für ein häufiges Nebeneinander der Disziplinen vgl. die Beiträge in Bastian Blachut / Imme Klages / Sebastian Kuhn (Hg.): *Reflexionen des beschädigten Lebens? Nachkriegskino in Deutschland zwischen 1945 und 1962*, München 2015.

24 Riederer: *Film und Geschichtswissenschaft*, S. 103 f. In ähnlicher Weise argumentieren Axel Schildt: *Das Jahrhundert der Massenmedien. Ansichten zu einer künftigen Geschichte der Öffentlichkeit*, in: *Geschichte und Gesellschaft* 27 (2001), S. 177–206, hier S. 206; Frank Bösch / Annette Vowinckel: *Mediengeschichte*, in: ders. / Jürgen Danyel (Hg.): *Zeitgeschichte – Konzepte und Methoden*, Göttingen 2012, S. 370–390, hier S. 374 f.

25 Vgl. Jürgen Kniep: „Keine Jugendfreigabe!“ *Filmzensur in Westdeutschland 1949–1990*, Göttingen 2010; Andreas Kötzing: *Kultur- und Filmpolitik im Kalten Krieg. Die Filmfestivals von Leipzig und Oberhausen in gesamtdeutscher Perspektive 1954–1972*, Göttingen 2013.

Verengung auf eine reine Zeitschriftenanalyse vermieden werden. Gleichzeitig federt dieser Ansatz das einschlägige Problem der Medien- und Pressegeschichte, Rezeptionen und Resonanzen quantitativ und qualitativ nachzuweisen,<sup>26</sup> durch ein erweitertes Quellenspektrum ein wenig ab. Filmkritiker werden hier als debattengeschichtliche Bindeglieder und Prüfsonden der in ihrer Komplexität noch nicht wirklich bekannten, nationalen wie internationalen Filmkulturen genutzt. Die Gruppen um die *Cinema Nuovo* und die *Filmkritik* dienen zudem als debattengeschichtliche Bindeglieder zwischen intellektuellen Theoriediskussionen und populärkultureller Massenunterhaltung.

## 1.2 CHRONOLOGISCHER FORSCHUNGSKONTEXT. GESELLSCHAFTLICHER UMBRUCH IN DEN „LANGEN 1960ER JAHREN“

Die Filmkritikerzirkel, die im Zentrum dieser Arbeit stehen, formierten sich Anfang, spätestens Mitte der 1950er Jahre um ihre langlebigen eigenen Zeitschriften, die *Cinema Nuovo* und die *Filmkritik*. Neben den vielfältigen Gemeinsamkeiten und Beziehungen der Gruppen als gesellschaftskritische Cineasten ist die Auswahl dieser Untersuchungsgegenstände wesentlich von den in vielen Punkten durchaus vergleichbaren Ausgangsbedingungen und Entwicklungen der jeweiligen Ursprungsländer begünstigt worden. Italien und Deutschland verband nach 1945 die unmittelbare, belastete und belastende Vergangenheit als verbündete Diktaturen und Aggressoren im für beide Länder katastrophalen Zweiten Weltkrieg. Das Deutsche Reich hatte sich bis zur Kapitulation bitterlich und blindlings gegen die Alliierten gewehrt, während das Kriegsende in Italien durch den Sturz Mussolinis, einen partiellen Seitenwechsel und bürgerkriegsartige Kampfhandlungen unübersichtlicher verlaufen war und zumindest noch die Grundlage für die Erzählung einer antifaschistischen Resistenza gebildet hatte. Bald waren erstmals beziehungsweise erneut republikanische Verfassungen in Kraft getreten. Die Regierungen in Italien und in der Bundesrepublik Deutschland wurden in den gesamten 1950er Jahren und darüber hinaus von den christlich-konservativen Parteien Alcide De Gasperi und seiner Nachfolger sowie Konrad Adenauers geführt, bisweilen koalitierten die DC und die CDU/CSU noch mit kleineren, zumeist liberalen oder konservativen Gruppierungen.

Das Gründungsjahrzehnt der beiden Filmzeitschriften stand innen- und außenpolitisch deutlich unter den Vorzeichen des Kalten Kriegs und der Blockspaltung. Die Bundesrepublik erlebte diese unmittelbar durch die deutsche Teilung und die Konfrontation mit der DDR, in Italien gab es heftige politische, juristische und auch gewalttätige Auseinandersetzungen mit den starken Milieus und Parteien der Kom-

26 Vgl. Bösch/Vowinckel: Mediengeschichte, S. 388 f.; Jörg Requate: Öffentlichkeit und Medien als Gegenstände historischer Analyse, in: Geschichte und Gesellschaft 25 (1999), S. 5–32, hier S. 9; Irmbert Schenk: „Derealisierung“ oder „aufregende Modernisierung“? Film und Kino der 50er Jahre in der Bundesrepublik, in: ders. (Hg.): Erlebnisort Kino, Marburg 2000, S. 112–129, hier S. 124 und 128.

munisten und Sozialisten. Die christdemokratischen Regierungen suchten Zuflucht in der Westbindung und im Transatlantismus, etwa in der NATO und in der beginnenden europäischen Integration. Durch massive Aufbauhilfen aus den USA, durch wirtschaftspolitische Strukturmaßnahmen und teils auch durch günstige Umstände und Voraussetzungen blühten die beiden Länder in diesen Jahren ökonomisch wieder auf; Westdeutschland früher und leistungsstärker, doch auch Italien schaffte den Anschluss an das westliche Leistungsniveau, wenngleich mit gravierenden regionalen Differenzen zwischen Norden und Süden.<sup>27</sup>

Als Eckdatum in der Nachkriegsgeschichte beider Staaten ist mittlerweile auch das Jahr 1968 als Höhepunkt etwa der Studenten- und Jugendproteste fest verankert, publizistisch und wissenschaftlich mindestens zu jedem glatten Jubiläum diskutiert und zudem transnational verortet worden.<sup>28</sup> Die Phase zwischen den soeben skizzierten 1950er Jahren und dem Schlüsseldatum 1968 ist ebenfalls in das Visier der Geschichtswissenschaft geraten. Längst ist es, nicht nur auf den westdeutschen Fall bezogen, Konsens, dass 1968 nicht ein schlagartiger Umsturz der Verhältnisse und ein singulärer Ausbruch war, sondern ein symbolischer Kulminationspunkt langwieriger Liberalisierungsprozesse. Von der zweiten Hälfte der 1950er Jahre bis zur ersten Hälfte der 1970er Jahre vollzog sich ein fast beispielloser Gesellschaftswandel, es änderten sich in bemerkenswert breiten Bevölkerungsschichten fundamentale Werte und Moralvorstellungen, Umgangsformen, Lebenswandel und Konsummuster. Für die bundesdeutsche Geschichte gelten diese „langen 1960er Jahre“ als „dynamische Zeiten“ und als spannungsreiches „Scharnierjahrzehnt“, das endgültig mentalitätsgeschichtliche Überhänge aus Kaiserzeit und Nationalsozialismus verdrängt habe.<sup>29</sup> Dieses „Scharnierjahrzehnt“ habe eine „Take off-Phase“ um 1960 gehabt und die 1968er Bewegung durchschritt „Tore [...], die an-

27 Zu all diesen Aspekten der Nachkriegsgeschichte bieten zuverlässige Überblicke für Italien Aurelio Lepre: *Storia della prima Repubblica. L'Italia dal 1942 al 1992*, Bologna 1993; Christian Jansen: *Italien seit 1945*, Göttingen 2007; Hans Woller: *Geschichte Italiens im 20. Jahrhundert*, München 2010; Guido Crainz: *Storia della Repubblica. L'Italia dalla Liberazione ad oggi*, Rom 2016. Für Westdeutschland vgl. Manfred Görtemaker: *Geschichte der Bundesrepublik Deutschland. Von der Gründung bis zur Gegenwart*, München 1999; Edgar Wolfrum: *Die geglückte Demokratie. Geschichte der Bundesrepublik Deutschland von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2006; Ulrich Herbert: *Geschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert*, München 2014. Vgl. zudem für beide Länder etliche Passagen in Eric Hobsbawm: *Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts*, 4. Aufl., München 2000; Tony Judt: *Die Geschichte Europas seit dem Zweiten Weltkrieg*, Bonn 2006.

28 Vgl. beispielsweise Peppino Ortleva: *I movimenti del '68 in Europa e in America*, 2. Aufl., Rom 1998; Ingrid Gilcher-Holtey (Hg.): *1968. Vom Ereignis zum Mythos*, Frankfurt/Main 2008; Detlef Siegfried: *1968. Protest, Revolte, Gegenkultur*, Ditzingen 2018.

29 Vgl. Herbert: *Liberalisierung als Lernprozeß*, S. 35; Axel Schildt / Detlef Siegfried / Karl Christian Lammers: *Einleitung*, in: dies. (Hg.): *Dynamische Zeiten. Die 60er Jahre in den beiden deutschen Gesellschaften*, Hamburg 2000, S. 11–20, hier S. 11–13 und 18 f.; Anselm Doering-Manteuffel: *Eine neue Stufe der Verwestlichung? Kultur und Öffentlichkeit in den 60er Jahren*, in: ebd., S. 661–672, hier S. 665 f.; Christina von Hodenberg / Detlef Siegfried: *Reform und Revolte. 1968 und die langen sechziger Jahre in der Geschichte der Bundesrepublik*, in: dies. (Hg.): *Wo „1968“ liegt. Reform und Revolte in der Geschichte der Bundesrepublik*, Göttingen 2006, S. 7–14, hier S. 7 f.

dere längst vor ihr geöffnet hatten“.<sup>30</sup> In Italien wird ein „decennio di preparazione“ ab circa 1956 angesetzt,<sup>31</sup> multinational ausgerichtete Betrachtungen erkennen zwischen 1958 und 1974 eine „cultural revolution“ in Großbritannien, Frankreich, Italien und den USA oder den Abschluss und die Vollendung einer europäischen „high modernity“.<sup>32</sup>

Diese viel zitierten Makrodiagnosen sind bislang jedoch nur selten mit empirischem Leben gefüllt und an konkreten Fallbeispielen in einem transnationalen Untersuchungsrahmen nachgewiesen worden – im italienischen Fall nicht zuletzt aufgrund einer starken Fokussierung der Zeithistoriker auf Politik- und Parteigeschichte.<sup>33</sup> An diesem Punkt klinkt sich die vorliegende Studie über die gesellschaftskritischen Filmpublizisten ein. Sie prüft etwa die Bezüge dieser Kritikergruppen zu den international ausgemachten „Neuen Linken“<sup>34</sup> und greift ein nicht nur für die westdeutsche Geschichte nutzbares Forschungsprogramm Ulrich Herberts auf:

Die tiefgreifenden Veränderungen in Westdeutschland zwischen den frühen 50er und den frühen 70er Jahren sind also nicht geworden, sondern gemacht, sind das Ergebnis politischer Auseinandersetzungen, Prozesse und Entscheidungen, das Produkt gesellschaftlicher Erfahrungen und ihrer Verarbeitung.

Die Untersuchung der *Cinema Nuovo* und der *Filmkritik* als Vertreter kritischer Filmkultur soll dazu beitragen,

die sich verändernden Fronten der gesellschaftlichen Auseinandersetzung nachzuzeichnen, beschleunigende und verlangsamende Faktoren herauszuarbeiten, Trägergruppen des Wandels auszumachen, das Verhältnis von wirtschaftlichen und sozialen Entwicklungen, Veränderungen im politischen System und kulturellen Prozessen näher zu beleuchten<sup>35</sup>

30 Zitate aus Axel Schildt: Von der Kampagne „Kampf dem Atomtod“ zur „Spiegel-Affäre“ – Protestbewegungen in der ausgehenden Ära Adenauer, in: Michael Hochgeschwender (Hg.): Epoche im Widerspruch. Ideelle und kulturelle Umbrüche der Adenauerzeit, Bonn 2011, S. 125–140, hier S. 127; Norbert Frei: 1968. Jugendrevolte und globaler Protest, Bonn 2008, S. 131.

31 Vgl. Danilo Breschi: Sognando la rivoluzione. La sinistra italiana e le origini del '68, Florenz 2008, besonders S. 11–19.

32 Vgl. Arthur Marwick: The Sixties. Cultural Revolution in Britain, France, Italy, and the United States, c.1958–c.1974, Oxford 1998; Ulrich Herbert: Europe in High Modernity. Reflections on a Theory of the 20th Century, in: Journal of Modern European History 5 (2007), S. 5–21, hier S. 18 f.

33 Vgl. Christof Dipper: Die italienische Zeitgeschichtsforschung. Eine Momentaufnahme, in: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 63 (2015), Nr. 3, S. 351–377, hier S. 366 und 368 f.; Claudia Christiane Gatzka: „Demokratisierung“ in Italien und der Bundesrepublik. Historiographische Narrative und lokale Erkundungen, in: Sonja Levsen / Cornelius Torp (Hg.): Wo liegt die Bundesrepublik? Vergleichende Perspektiven auf die westdeutsche Geschichte, Göttingen 2016, S. 145–165, hier S. 147–152 und 164. Auch im deutschen Fall gab es zumindest lange Zeit eine „politik- und ideengeschichtliche Fixierung insbesondere der vorliegenden Forschung über die Studentenbewegung“ – von Hodenberg/Siegfried: Reform und Revolte, S. 9.

34 Vgl. Ingrid Gilcher-Holtey: Die 68er Bewegung. Deutschland – Westeuropa – USA, 2. Aufl., München 2003, S. 11–24.

35 Herbert: Liberalisierung als Lernprozeß, S. 9.

– gilt es doch gerade, den „Einfluss bisher vernachlässigter, doch wirkungsmächtiger sozial- und kulturgeschichtlicher Impulse des Wandels“<sup>36</sup> hervorzuheben. Im Verlauf der Arbeit wird anhand der Filmkritiker immer wieder Herberts Beobachtung präzise illustriert werden können, dass

Intellektuelle und dann vor allem Studenten schon früh die Funktion von Vorauskommandos ein[nahmen], die auf unbekanntem Gebiet neue Fragen diskutierten und in geschütztem Raum Kritik, Öffentlichkeit und neue Lebensformen übten oder ausprobierten, ohne daß daraus jeweils schon generalisierbare Modelle entstehen konnten.<sup>37</sup>

### 1.3 METHODISCHER FORSCHUNGSKONTEXT. VERGLEICH, TRANSFER, VERFLECHTUNG

Die gemeinsame Diskussion der Filmkritik und Filmkultur Italiens und Westdeutschlands und die Frage nach ihrem Zusammenhang mit der Gesellschaftsgeschichte ihrer Länder führt zu den methodischen Anknüpfungspunkten, zum transnationalen Untersuchungsansatz dieser Studie. Als klassischer Zugang liegt dabei zunächst der Vergleich nahe, im Zuge dessen nach weiterhin gängiger Definition „zwei oder mehrere historische Phänomene systematisch nach Ähnlichkeiten und Unterschieden“ untersucht werden, „um auf dieser Grundlage zu ihrer möglichst zuverlässigen Beschreibung und Erklärung wie zu weiterreichenden Aussagen über geschichtliche Handlungen, Erfahrungen, Prozesse und Strukturen zu gelangen.“<sup>38</sup> Aus der deutsch-französischen Literatur- und Geschichtswissenschaft erwuchs der historischen Komparatistik seit den 1980er Jahren verstärkt der Vorwurf, durch ihr Forschungsdesign streng abgetrennte nationale Einheiten zu konstruieren und damit auch gesellschaftspolitisch zu perpetuieren, und durch ihre Vorannahmen und Vergleichskategorien im Wesentlichen tautologische Erkenntnisse zu produzieren. Dem entgegen sollte die Kulturtransferforschung den Schwerpunkt auf Adaptationen, Einflüsse und Beziehungen über historische nationale Grenzen hinweg legen.<sup>39</sup> Über eine trennende Rivalität zwischen Vergleich und Transfer ist die Geschichtswissenschaft in ausgiebigen Diskussionen hinausgelangt, die beiden Ansätze gelten nun jeweils als sinnvolle Ergänzung zueinander; Transferanalysen lockern starre Vergleichsmodelle gewinnbringend auf, Vergleiche stehen in der Forschungslogik ohnehin am Anfang und am Ende eines jeden Nachweises historischer Kulturtransfers.<sup>40</sup> Zudem lassen sich die beiden Zugriffe etwa bei der Frage nach der Aneig-

36 Von Hodenberg/Siegfried: Reform und Revolte, S. 9.

37 Herbert: Liberalisierung als Lernprozeß, S. 45.

38 Heinz-Gerhard Haupt / Jürgen Kocka: Historischer Vergleich: Methoden, Aufgaben, Probleme. Eine Einleitung, in: dies. (Hg.): Geschichte und Vergleich. Ansätze und Ergebnisse international vergleichender Geschichtsschreibung, Frankfurt 1996, S. 9–45, hier S. 9.

39 Zur Rekapitulation dieser Entwicklung vgl. Michael Werner: Kulturtransfer und *Histoire croisée*. Zu einigen Methodenfragen der Untersuchung soziokultureller Interaktionen, in: Stephan Braese / Ruth Vogel-Klein (Hg.): Zwischen Kahlschlag und Rive Gauche. Deutsch-französische Kulturbeziehungen 1945–1960, Würzburg 2015, S. 21–42.

40 Vgl. Johannes Paulmann: Internationaler Vergleich und interkultureller Transfer: Zwei Forschungsansätze zur europäischen Geschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts, in: Historische Zeit-

nung US-amerikanischer Populärkultur in verschiedenen europäischen Ländern in einem Kultur-Transfer-Vergleich verknüpfen.<sup>41</sup>

Neben dem Vergleich blieb auch dem Transfermodell die Kritik, noch unterschwellig nationalen Denkraumen verhaftet zu sein und zudem implizit Teleologie und Geschichtsdeterminismus Vorschub zu leisten. Eine „*Histoire croisée*“ sollte hier Abhilfe verschaffen: Eine Verflechtungsanalyse kulturhistorischer Phänomene, die eng am Objekt und an den Akteuren grenzüberschreitende Transfers und Adaptionen verfolgt, dabei aber auch Rückflüsse und Rückspiegelungen, komplexere – „überkreuzte“ – Beziehungsgeflechte berücksichtigt und von den Geschichtsschreibern ein hohes Problembewusstsein und eine permanente Selbstreflexion im Hinblick auf die Forschungskonstruktion und mögliche Vorprägungen erwartet.<sup>42</sup> Nach diesem Debattenschwenk kurz nach der Jahrtausendwende hat sich die Überzeugung verbreitet, dass transnationale Geschichte eher ein Beobachtungsblickwinkel ist, als dass sie eine feste Methodenentscheidung verlangt und dass hier flexibel und fein abgestimmt auf das Instrumentarium aus Vergleich, Transfer und Verflechtung zurückgegriffen werden sollte.<sup>43</sup> Diesem Verständnis schließt sich die vorliegende Untersuchung zur italienischen und westdeutschen Filmpublizistik an und soll auf diese Weise dazu beitragen, nicht nur empirische Lücken zu den „langen 1960er Jahren“ zu schließen, sondern auch weiterhin aktuelle Desiderata zur transnationalen Konturierung der europäischen Kulturgeschichte nach 1945 auszuräumen. Die italienische Zeithistoriographie beginnt ohnehin erst mit Verzögerung, sich zu internationalisieren,<sup>44</sup> doch auch in Deutschland stehen empirische, transnationale Fallstudien noch hinter den theoretischen Diskussionen zurück.<sup>45</sup>

schrift 267 (1998), S. 649–685; Hartmut Kaelble / Jürgen Schriever (Hg.): Vergleich und Transfer. Komparatistik in den Sozial-, Geschichts- und Kulturwissenschaften, Frankfurt/Main 2003; Jörn Leonhard: Comparison, Transfer and Entanglement, or: How to Write Modern European History today, in: *Journal of Modern European History* 14 (2016), S. 149–163.

- 41 Vgl. Dietmar Hüser: Kultur-Transfer-Vergleich – Zur Amerikanisierung in Frankreich und Westdeutschland nach dem Zweiten Weltkrieg, in: Rainer Hudemann / Hélène Miard-Delacroix (Hg.): Wandel und Integration. Deutsch-französische Annäherungen der fünfziger Jahre, München 2005, S. 397–417.
- 42 Vgl. die Programmatik von Michael Werner / Bénédicte Zimmermann: Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der *Histoire croisée* und die Herausforderung des Transnationalen, in: *Geschichte und Gesellschaft* 28 (2002), S. 607–636.
- 43 Vgl. Agnes Arndt / Joachim C. Häberlen / Christiane Reinecke: Europäische Geschichtsschreibung zwischen Theorie und Praxis, in: dies. (Hg.): Vergleichen, Verflechten, Verwirren? Europäische Geschichtsschreibung zwischen Theorie und Praxis, Göttingen 2011, S. 11–30, hier S. 13–15; Arnd Bauerkämper: Wege zur europäischen Geschichte. Erträge und Perspektiven der vergleichs- und transfergeschichtlichen Forschung, in: ebd., S. 33–60, hier S. 45–50; Philipp Gassert: Transnationale Geschichte, in: Bösch/Danyel (Hg.): *Zeitgeschichte*, S. 445–462, hier S. 460f.; Christoph Cornelißen: Transnationale Geschichte als Herausforderung an die Europa-Historiographie, in: Friedrich Wilhelm Graf / Edith Hanke / Barbara Picht (Hg.): *Geschichte intellektuell. Theoriegeschichtliche Perspektiven*, Tübingen 2015, S. 389–404, hier S. 394f.
- 44 Vgl. Dipper: Die italienische Zeitgeschichtsforschung, S. 374f.; Gatzka: Demokratisierung, S. 148f.
- 45 Vgl. Gassert: *Transnationale Geschichte*, S. 458; Alexander Gallus / Axel Schildt / Detlef Siegfried: *Deutsche Zeitgeschichte – transnational*, in: dies. (Hg.): *Deutsche Zeitgeschichte – trans-*

Die Bundesrepublik und Italien sind sehr häufig – nicht nur auf das Medium Film bezogen und nicht zuletzt aus angelsächsischer Warte – als Paradebeispiele für das Forschungsparadigma einer Amerikanisierung der west- und südeuropäischen Nachkriegskultur behandelt worden.<sup>46</sup> Das „Paradigma der amerikanischen Kulturhegemonie“ ist in der Zwischenzeit differenziert und immer häufiger „durch ein solches der diskursiven und symbolischen Mischung“ ersetzt worden, „die Sensibilität für gegenläufige Bewegungen und historische Ungleichzeitigkeiten“ ist gestiegen.<sup>47</sup> „Westernisierung“ ist ein solches, differenzierendes Konzept, das eher von einer langfristigen, transatlantischen Zirkulation ausgeht.<sup>48</sup> Maßgeblich anhand der immensen Bedeutung der romanischen Filmländer – aber auch der osteuropäischen Filmproduktion – für die Autorengruppe um die *Filmkritik* soll in dieser Arbeit dagegen insbesondere „binneneuropäischen Austauschbewegungen“ und einer „Europäisierung“, in diesem Fall kritischer Filmkultur, nachgespürt werden.<sup>49</sup>

Filmkultur ist insgesamt ein einschlägiges Untersuchungsfeld für methodisch variable, transnationale Geschichte.<sup>50</sup> Von Anfang an etablierter internationaler Filmhandel, Co-Produktionen oder die freiwillige beziehungsweise erzwungene Migration von Filmschaffenden ermöglichen oder erfordern sogar eine Kombination aus Rezeptions-, Beziehungs- und Transfergeschichte. Vergleiche bieten sich in spezifisch national ausgeprägten Fragen beispielsweise der Filmpolitik an und filmhistorische Quellen erzwingen ohnehin häufig den Rückgriff auf Denken in nationalen Kategorien – bei „typischen“ Filmen für die einzelnen Länder, Filmpatriotismus und Länderkonkurrenz oder Protektionismus, Importquoten und Filmpo-

national, Göttingen 2015, S. 11–23, hier S. 17; Sonja Levsen / Cornelius Torp: Die Bundesrepublik und der Vergleich, in: dies. (Hg.): Wo liegt die Bundesrepublik, S. 9–28, hier S. 16 f.

46 Vgl. als verkürzte Auswahl David W. Ellwood / Rob Kroes (Hg.): Hollywood in Europe. Experiences of a Cultural Hegemony, Amsterdam 1994; Victoria De Grazia: Irresistible Empire. America's Advance through Twentieth-Century Europe, Cambridge 2005; Angelika Linke / Jakob Tanner (Hg.): Attraktion und Abwehr. Die Amerikanisierung der Alltagskultur in Europa, Köln 2006.

47 Lars Koch / Petra Tallafuss: Modernisierung als Amerikanisierung? Anmerkungen zur diskursiven Dynamik einer Analysekatgorie, in: ders. (Hg.): Modernisierung als Amerikanisierung? Entwicklungslinien der westdeutschen Kultur 1945–1960, Bielefeld 2007, S. 9–22, hier S. 12 f.

48 Vgl. Anselm Doering-Manteuffel: Wie westlich sind die Deutschen? Amerikanisierung und Westernisierung im 20. Jahrhundert, Göttingen 1999; ders.: Westernisierung. Politisch-ideeller und gesellschaftlicher Wandel in der Bundesrepublik bis zum Ende der 60er Jahre, in: Schild/Siegfried/Lammers (Hg.): Dynamische Zeiten, S. 311–341.

49 Vgl. Helke Rausch: Wie europäisch ist die kulturelle Amerikanisierung? in: Aus Politik und Zeitgeschichte 58 (2008), Nr. 5–6, S. 27–32, hier S. 28 und 30; Cornelißen: Transnationale Geschichte, S. 398–404.

50 Michael Werner schreibt dazu, wenngleich überwiegend auf allerjüngste Entwicklungen bezogen: „Auf vielen Gebieten lässt sich in der Tat beobachten, dass sich gesellschaftliche, politische und kulturelle Prozesse zwar einerseits in einzelnen nationalstaatlichen Rahmungen vollziehen, dabei aber die Prozesse in anderen Staaten miteinbeziehen und somit eine transnationale Komponente aufweisen. Veränderungen etwa der Arbeitsbeziehungen und des Arbeitsrechts, der Bildungssysteme, der Umweltpolitik oder der Stadtplanung und des Transportwesens sind heute in Europa transnational miteinander verflochten. Ähnliches gilt für die Theater- und Filmkulturen, die Musikszenen und die elektronischen Medienlandschaften.“ – ders.: Kulturtransfer und Histoire croisée, S. 39.

litischer Abschottung.<sup>51</sup> Ein Musterbeispiel filmkultureller Verflechtungsanalyse stellen schließlich die diversen, zumeist europäischen Festivals seit dem Zweiten Weltkrieg dar. Sie werden in dieser Studie als Austauschplattform für Filmkritiker entsprechenden Raum bekommen, zumal sie international besehen erst spärlich von der Geschichtswissenschaft erschlossen und nur ansatzweise für eine „Histoire croisée“ ins Gespräch gebracht worden sind.<sup>52</sup>

#### 1.4 UNTERSUCHUNGSaufbau UND QUELLENBASIS

Die Geschichte der *Cinema Nuovo* und der *Filmkritik* in den 1950er und 1960er Jahren wird in dieser Arbeit aus verschiedenen Untersuchungsperspektiven beleuchtet – mit dem Anspruch überhaupt einmal gründlich die filmkritische Praxis und die Prinzipien dieser in ihren Heimatländern bedeutsamen und einflussreichen Publikationen zu rekonstruieren; dazu im Lichte der Hypothese, dass diese Filmkritiker nicht nur filmkulturelle Vorreiter von 1968 in Italien und der Bundesrepublik Deutschland waren und mit dem Blick auf die transnationalen Dimensionen ihrer publizistischen Tätigkeit. Der Untersuchungszeitraum erstreckt sich von der Gründung der *Cinema Nuovo* und den ersten journalistischen Schritten der westdeutschen Autoren in den frühen 1950er Jahren bis zum Ausklang der nachfolgenden Dekade. In diesen fast zwei Jahrzehnten blieben weder die Zeitschriften und ihre Redaktionszirkel noch deren filmkulturelles Umfeld unverändert. Der Übersichtlichkeit der Darstellung zuliebe erwies es sich daher als sinnvoll, den Themenkomplex nach chronologischen, inhaltlichen und auch methodischen Kriterien zu gliedern.

Zunächst führt eine breite, ausführliche Analyse einer Sockelphase der beiden Zeitschriften in die filmkritischen und filmischen Standpunkte der Kritiker ein, darüberhinausgehend in ihre Weltanschauungen, gesellschaftspolitischen Reizthemen und Konflikte. Nach jeweils grob fünf Bestandsjahren waren die *Cinema Nuovo* auf dem italienischen Filmzeitschriftenmarkt und die *Filmkritik* einschließlich ihrer Vorläufer- und Nebenprojekte in der Bundesrepublik anerkannt und etabliert und da sie 1958 beziehungsweise zum Jahreswechsel 1960/61 einschneidende Veränderungen in Format und Erscheinung vornahmen, bietet sich dieser Teil der 1950er Jahre als erster chronologischer Block an. Anschließend werden die filmkritischen

51 Andeutungen zu transnationalen Aspekten und Forschungspotenzialen von filmkulturegeschichtlichen Themen machen Kniep: Keine Jugendfreigabe, S. 194; Kötzting: Kultur- und Filmpolitik, S. 391; Philipp von Hugo: Beobachten, bürgen und zensieren – Filmpolitik mit dem Zweiten Weltkrieg in der Bundesrepublik der fünfziger Jahre, in: Tel Aviver Jahrbuch für Geschichte XXXI (2003), S. 62–91, hier S. 90.

52 Vgl. zum Forschungsstand zum Beispiel Christian Jungen: Hollywood in Cannes. Die Geschichte einer Hassliebe, 1939–2008, Marburg 2009, S. 16–18; Stefano Pisu: Stalin a Venezia. L'Urss alla Mostra del cinema fra diplomazia culturale e scontro ideologico (1932–1953), Soveria Mannelli 2013, S. 21. Zu einem möglichen methodischen Ansatz vgl. Caroline Moine: Les festivals internationaux de cinéma, lieux de rencontre et de confrontation dans l'Europe de la Guerre froide, in: Anne Dulphy u. a. (Hg.): Les relations culturelles internationales au XXe siècle. De la diplomatie culturelle à l'acculturation, Brüssel 2010, S. 299–306.

und gesellschaftskritischen Positionen der Gruppen in die 1960er Jahre verfolgt. In all diesen Betrachtungen schwingt die transnationale Perspektive bereits mit und äußert sich etwa in vergleichenden Beobachtungen oder Fragen nach Kulturtransfers und Einflusstströmen in den einzelnen Kapiteln; zum Abschluss dieser Studie bündelt aber ein eigener Abschnitt noch einmal die grenzüberschreitende westeuropäische Filmkultur und geht dabei auch dezidiert auf Verflechtungs- und Vernetzungsprozesse ein.

Nach einigen Vorbemerkungen zu den filmkulturellen Gegebenheiten im damaligen Italien und Westdeutschland erfolgt der Einstieg in die Sockelphase der 1950er Jahre über die Vorstellung des biographischen Hintergrunds der prägenden Mitglieder der beiden Kritikergruppen und die Ausleuchtung der Vor- und Entstehungsgeschichten der Zeitschriften. Zur Einführung in die Kritikerpraxis werden Aufbau und Gestaltung der Publikationen vorgestellt und anschließend gilt die Aufmerksamkeit dem grundlegenden Filmverständnis und film- und kulturtheoretischen Prinzipien dieser Publizisten – konkret wird sich im Fall der *Cinema Nuovo* eine vielschichtige Verfechtung des Filmrealismus offenbaren, für die *Filmkritik* der Anfangsjahre ein leitendes Paradigma der Ideologiekritik. Diese werden jeweils auf ihre ideengeschichtlichen Wurzeln abgeklopft und sodann im folgenden Abschnitt im filmkritischen Tagesgeschäft nachgezeichnet. Als Prüfsteine dienen die statistisch meistkonsumierten Filmgruppen in den ersten Nachkriegsjahrzehnten dieser Länder: Die realistischen und ideologiekritischen Programme zeigten sich besonders anschaulich anhand der heimischen Filmproduktion, dem italienischen oder dem westdeutschen Kino, und an den US-amerikanischen Importen.

Während diese Abschnitte zur Orientierung und Übersichtlichkeit noch überwiegend auf die Äußerungen der engeren Kritikerkreise und auf filmspezifische Texte beschränkt bleiben, dient das folgende, größere Kapitel dazu, den Blick zu weiten. Die theoretischen und praktischen Anknüpfungen der Kritiker an Autoren wie Antonio Gramsci und Georg Lukács oder an die Kritische Theorie deuten ohnehin bereits ihre engagiert linksgerichtete Ausrichtung an, so dass in ihren Beiträgen eine analytische Trennung zwischen Filmthemen und gesellschaftspolitischen Fragestellungen kaum durchgehend möglich ist; nun geht es aber noch dezidiierter um die Kontextualisierung der Redaktionen der *Cinema Nuovo* und der *Filmkritik* als Vertreter gesellschaftskritischer und nonkonformistischer Filmkultur und als überwiegend parteiunabhängige Linke. Dazu wird der Blick auch auf Themen außerhalb von Filmtheorie und Filmbesprechung gerichtet und es werden Texte und Handlungen anderer Akteure einbezogen.

Der Nonkonformismus der Filmpublizisten wird anhand einer Reihe von Aspekten aufgefähert. Ganz allgemein gilt das Interesse zunächst ihrer Kritik und Analysen zum Italien, zur Bundesrepublik und zum Weltgeschehen in den ersten knapp 15 Jahren nach Kriegsende 1945, ihrem Rollenverständnis als kritische Intellektuelle und Kontakten zu kritischen Milieus. Hier und auch an der im Folgenden referierten Diskussion der faschistischen und nationalsozialistischen Vergangenheit durch die Filmkritiker zeigt sich die Vermengung von filmischen und gesellschaftspolitischen Fragen eindrücklich; eine gesondert geschilderte Episode aus Italien zeigt zusätzlich, welche handfeste juristische Schwierigkeiten wichtigen Mitarbei-

tern der *Cinema Nuovo* aus Filmprojekten zur jüngeren Geschichte ihres Landes erwachsen. Die kritische Position der Zeitschriften wird weiter anhand des ausgiebig rekonstruierten filmpolitischen Klimas in Italien und Westdeutschland in den 1950er Jahren und ihrer Konflikte um Filmkontrolle, politische Filmförderung oder auch kirchliche Filmarbeit ausgeleuchtet, schließlich anhand ihrer ambivalenten Haltung zum Kino und zu sonstigen Repräsentanten des sowjetischen Einflussbereichs, die sich im Fall der *Filmkritik* etwa im Verhältnis zum Regisseur Wolfgang Staudte spiegeln lässt.

Die ausführliche Darstellung dieser Sockelphase der beiden Zeitschriften in den 1950er Jahren rundet eine Bestandsaufnahme zu ihrer Position in den Filmkulturen ihrer Länder ab, die nach der Rolle in der einheimischen Filmpublizistik am Ende des Jahrzehnts fragt, dazu in einigen Seitenblicken nach Kontakten und Handeln in Filmliteratur, Filmschaffen oder den Filmclubs. Die beiden Fallstudien werden nach Möglichkeit in all den genannten Bereichen gemeinsam diskutiert und dargestellt, immer wieder machen aber auch die spezifischen Ausprägungen der jeweiligen Filmkulturen oder Filmpolitiken, die zeitlich leicht versetzte Entstehungsgeschichte der Zeitschriften und die teils divergierende Überlieferungsdichte separate Ausführungen unausweichlich.

Einige Skizzen zur politischen und gesellschaftlichen Entwicklung der beiden Länder und ihrer Filmkulturgeschichte der 1960er Jahre führen zu den wesentlichen Fragen hin, die im Anschluss die filmkritische Arbeit der *Cinema Nuovo* und der *Filmkritik* in diese Dekade weiterverfolgen: Behielten die Filmjournalisten aus Italien und aus der Bundesrepublik Deutschland ihre theoretischen Grundlagen und ihre filmkritischen Kernpositionen bei, oder entwickelten sie diese in andere Stoßrichtungen – und wodurch kam gegebenenfalls eine solche Veränderung zustande? Knüpften die Kritiker an die bewährte Analyse ihrer Gesellschaften und an den kritischen Umgang mit deren Vergangenheiten und Vergangenheitspolitiken an? Blieben die nationalen Filmpolitiken weiter umkämpfte Themenfelder, beispielsweise auch in Bezug auf das Kino der sozialistischen Staatenwelt? Geprüft wird zudem, wie sich vor dem Hintergrund dieser Fragen die Position der Kritikerzirkel innerhalb der italienischen oder westdeutschen Filmkultur entwickelte, im deutschen Fall beispielsweise mit Blick auf den Jungen Deutschen Film in der Folge des *Oberhausener Manifests* von 1962.

Zum Abschluss dieser Studie über gesellschaftskritische Filmjournalisten aus Italien und der Bundesrepublik Deutschland sollen wie erwähnt noch einmal die in der bisherigen Darstellung en passant integrierten transnationalen Facetten ihrer Aktivitäten gebündelt werden. Als Ankerpunkt dieses abschließenden Vorhabens bietet sich die Entwicklung der *Filmkritik* in den 1950er und 1960er Jahren an, die hier als Transferbiographie aufgefasst wird. Der Begriff der Transferbiographie ist dabei in doppelter Hinsicht zu verstehen: Transnationalität – konkreter: filmkritische Kulturtransfers überwiegend aus dem näheren westeuropäischen Ausland und die zunehmende Verflechtung in internationale, wiederum überwiegend westeuropäische, Kritikernetzwerke – war von vornherein ein essentieller Bestandteil der filmkulturellen Sozialisation und der Arbeitsbiographien der einzelnen Redaktionsmitglieder; ihre Kritikerbiographien bauten auf Transfers auf. Die Gruppe als

Summe dieser Einzelbiographien und damit die Zeitschrift *Filmkritik* selbst wies zudem ebenfalls eine Transferbiographie auf. Es ist somit etwa nachzuverfolgen, zu welchem Zeitpunkt welche Einflusstrome und internationalen Kontakte in der Redaktion vorherrschten, wie diese das Magazin prägten und an welchen Punkten es in welcher Form zu Brüchen in dieser Transferbiographie der *Filmkritik* kam – beispielsweise in einem immer wieder angeführten Richtungsstreit der Gruppe zur Mitte der 1960er Jahre.

Diese Transferbiographie der *Filmkritik* führt zunächst noch einmal gesammelt das Modell und Vorbild der italienischen Filmkritik und Filmkultur vor Augen, wendet sich aber auch anderen Filmkulturen und Kritikergruppen zu, aus den angelsächsischen Ländern und insbesondere der in diesem Abschnitt privilegierten, weil historisch einflussreichen Vergleichs- und Referenzgröße Frankreich. Überblicke stellen daher auch die Kreise um Zeitschriften wie die *Positif*, die *Cahiers du cinéma* und die *Sight and Sound* vor. Eine Kombination aus Rezeptionsgeschichte, Kulturtransfergeschichte und Beziehungsgeschichte bildet darauf aufbauend die transnationale Prägung des *Filmkritik*-Kreises ab, und nimmt anschließend ebenso weitere Einfluss- oder Kontaktschienen in der internationalen Kritikerszene ins Visier: In diesem Schritt gilt die Frage Überschneidungen und Asymmetrien etwa im filmkulturgeschichtlichen Dreieck zwischen Italien, Frankreich und Deutschland, der Einbeziehung weiterer Länder und ihrer filmkulturellen Akteure und der Dynamik und den Wandlungsprozessen innerhalb dieser transnationalen Rezeptions- und Beziehungsgeflechte, wie sie beispielsweise durch das Aufkommen der französischen Nouvelle Vague ausgelöst wurden.

Diese Fragen nach den Formen filmkultureller Transnationalität der 1950er und 1960er Jahre ergänzt zum Abschluss die Frage nach Plattformen und Rahmenbedingungen internationalen Austauschs: Abermals ausgehend vom *Filmkritik*-Kreis und basierend auf der Annahme seines stetigen Hineinwachsens in die westeuropäische, insbesondere nonkonformistisch-linksgerichtete Filmkultur, wird der Frage nach Verflechtung, nach personellen und institutionellen Querverbindungen und Überschneidungen, etwa anhand der zahlreichen Filmfestivals, anhand von Reisen und Besuchen und – dies ist in der historischen Beweisführung vergleichsweise unkompliziert – anhand des Austauschs von Korrespondenzen und Gastbeiträgen nachgegangen. Die Untersuchung der Rahmenbedingungen dieser Verflechtungen und auch die der Rezeption und Adaption internationaler Filmkultur bringt Anknüpfungspunkte an zuvor bereits beleuchtete Themen, die den nonkonformistischen Anstoß der Kritikergruppen erregten. Aus der Untersuchung der internationalen Filmfestivals sind die Aspekte der Filmpolitik und der auswärtigen Kulturpolitik jedenfalls einmal mehr kaum sinnvoll auszuklammern, genauso wenig wie aus den Transferbiographien dieser Kritiker und Filmexperten, die ihre Position auch auf möglichst ungefilterten und unbehelligten Filmstudien aufbauen wollten.

Die Kernquellen dieser Untersuchung sind selbstverständlich die beiden Zeitschriften, die *Cinema Nuovo* und die *Filmkritik* selbst, die für den genannten Zeitraum in den 1950er und 1960er Jahren erschöpfend ausgewertet worden sind. Hinzu kamen im italienischen Fall die Zeitschrift *Cinema* der Jahrgänge unmittelbar vor der Gründung der *Cinema Nuovo* 1952, da ihre wesentlichen Mitarbeiter von die-

sem Magazin überwechseln mussten, und im westdeutschen Fall die Vorgängerzeitschrift *film 56*, die wie das Nebenprojekt *F* jedoch nur in wenigen Ausgaben erschien. Die Mitglieder beider Kritikergruppen publizierten darüber hinaus rege in anderen Filmmagazinen oder in Kulturzeitschriften, zudem in der Tages- und Wochenpresse und wirkten als Autoren oder Herausgeber an zahlreichen Buchveröffentlichungen mit.

Es ist nicht immer leicht gewesen, kohärente biographische Angaben und retrospektive Einschätzungen der Filmkritiker beider Länder zu ihrem Wirken zu erlangen, da viele der zentralen Mitarbeiter der Zeitschriften bereits seit Langem verstorben sind oder aus gesundheitlichen Gründen für einen Austausch nicht zur Verfügung standen. Zahlreiche verstreute Rückblicke und einige Memoiren halfen über diese Informationslücken hinweg. In der Cineteca di Bologna ist zudem ein Teil des Nachlasses von Guido Aristarco, dem Chefredakteur der *Cinema Nuovo*, zugänglich, im Nachlassarchiv der Deutschen Kinemathek in Berlin ist bereits ein kleiner Bestand zu Enno Patalas von der *Filmkritik* angelegt worden. Die gewonnenen Erkenntnisse ergänzte sehr anschaulich ein Zeitzeugengespräch mit dem langjährigen *Filmkritik*-Mitstreiter Ulrich Gregor.

Zur Verortung der Kreise um die *Cinema Nuovo* und die *Filmkritik* in der zeitgenössischen nationalen und internationalen Filmkultur wurde der Quellenfundus zunächst auf dem Feld der Filmpresse und sonstigen Filmliteratur deutlich erweitert. Die für diese Kritiker relevanten Schriften Gramscis, Lukács' und besonders auch Siegfried Kracauers, Walter Benjamins, Theodor W. Adornos und Max Horkheimers wurden eingehend studiert. Die wichtigsten Konkurrenten auf dem üppigen italienischen Filmzeitschriftenmarkt und dem vergleichsweise schmalen Segment in Westdeutschland wurden gründlich gesichtet, auf Bezüge zu den Kritikergruppen und zu ihren virulenten Themen geprüft. Gleiches gilt für die Branchenzeitschriften der Filmindustrie, Filmclubzeitschriften oder die konfessionellen Filmratgeber und für Nachrichtenmagazine und Kulturzeitschriften beider Länder, für das abschließende Kapitel zur transnationalen Dimension der kritischen Filmkultur des Weiteren für zentrale Filmzeitschriften und ähnliche Publikationen aus den USA, Großbritannien und besonders aus Frankreich. Beim Abgleich mit der Filmberichterstattung der Tagespresse, die in beiden Ländern erwartungsgemäß einen nicht in einer einzelnen Untersuchung zu bewältigenden Umfang an Texten hinterlassen hat, half ein aus dem ersten Quellenstudium deduzierter Katalog der in der Entwicklung der *Cinema Nuovo* und der *Filmkritik* wichtigsten Filme – diese konnten gezielt an den breit gefächerten Rezensionssammlungen im Fondo Padre Nazareno Taddei der Cineteca di Bologna und im Textarchiv des Deutschen Filminstituts in Frankfurt am Main abgeprüft werden.

Die über das Kernmetier des Filmjournalismus und über die nationalen Grenzen hinausreichende filmkulturelle Kontextualisierung der Kritikerkreise ermöglichte für den italienischen Fall neben dem genannten Nachlass Aristarcos wesentlich derjenige seines Kritikerkollegen Renzo Renzi, der ebenfalls in der Cineteca di Bologna verwahrt wird. Hier finden sich zahlreiche, aufschlussreiche Briefwechsel mit weiteren Filmkritikern, aber auch mit prominenten Filmschaffenden dieser Jahrzehnte. Auf deutscher Seite wurden zu diesem Zweck die im Nachlassarchiv

der Deutschen Kinemathek oder im Archiv der Akademie der Künste nutzbaren Schriftwechsel und sonstigen Unterlagen von Filmschaffenden wie Wolfgang Staudte, Konrad Wolf und Helmut Käutner ausgewertet. Auch wiesen bereits edierte oder nicht veröffentlichte Briefe aus dem Theodor W. Adorno Archiv in Frankfurt am Main auf Kontakte des Theoretikers zur *Filmkritik* hin, ebenso wie ein Briefwechsel zwischen Enno Patalas und Siegfried Kracauer, der sich in dessen Nachlass im Deutschen Literaturarchiv in Marbach am Neckar befindet. Dort ist zudem Schriftverkehr Kracaunders mit Guido Aristarco von der *Cinema Nuovo* überliefert. Weitere transnationale Verbindungen in der Filmkultur der 1950er und 1960er Jahre förderte eine Recherche in den Korrespondenzen des französischen Filmkritikers Georges Sadoul in der Bibliothèque du film der Pariser Cinémathèque française zutage.

Als essentieller Bestandteil der Filmkultur Italiens und der Bundesrepublik in der Zeit nach 1945 wird in dieser Studie das jeweilige filmpolitische Klima ausgebreitet und letztlich die Opposition der Filmkritiker darin aufgezeigt. Um die filmpolitischen Strukturen im Italien der 1950er Jahre nachzuempfinden, erwies es sich aus arbeitsökonomischen Gründen als sinnvoller, auf die bereits fortgeschrittenere Forschungsliteratur zurückzugreifen und auf die umfängliche Bearbeitung der nach ersten Erkundungen nur schwer zugänglichen Bestände in den zuständigen römischen Archiven zu verzichten. Schließlich ist in Italien bereits durch die für diesen Themenkomplex der Untersuchung ebenfalls herangezogenen Veröffentlichungen, Datenbanken und Digitalisierungen des Projekts *Italia taglia*, das sich mit der Filmzensur befasst, verdienstvolle Vorarbeit geleistet worden. Im weniger zusammenhängend erforschten Feld der bundesdeutschen Filmpolitik sind demgegenüber umfangreichere Recherchen angestellt worden. Neben den veröffentlichten Protokollen der Bundestagssitzungen und der angehängten Drucksachen wurden im Parlamentsarchiv des Deutschen Bundestags die Sitzungsprotokolle der entsprechenden Ausschüsse der entsprechenden Wahlperioden gesichtet, dazu zahlreiche Akten zur auswärtigen Kultur- und Filmpolitik im ebenfalls in Berlin angesiedelten Politischen Archiv des Auswärtigen Amts und im Bundesarchiv in Koblenz filmrelevante Akten aus der Überlieferung der Ministerien des Innern, für Wirtschaft, für gesamtdeutsche Fragen sowie des Bundeskanzleramts und des Presse- und Informationsamts der Bundesregierung.

Im abschließenden Kapitel der Arbeit werden insbesondere Festivals als Austauschplattform für transnationale Filmkritik und Filmkultur unter die Lupe genommen. Abgesehen davon, dass die genannten filmpolitischen Quellenbestände in großer Zahl auch beispielsweise die Filmfestspiele von Berlin behandeln, bot sich in der Frage der Filmfestivals weiteres reichhaltiges Quellenmaterial. Im Archivio Storico delle Arti Contemporanee in Venedig wurde die umfangreiche Überlieferung zur Festivalorganisation und auch zur Presseberichterstattung konsultiert; analog dazu bietet die Bibliothek der Kinemathek in Berlin verschiedene Sammlungen zur Berlinale. Dort können zudem kleinere, aber für die untersuchten Kritiker relevante Veranstaltungen in Oberhausen und auch in Leipzig etwa anhand von Programmheften, Pressesammlungen und organisatorischen Unterlagen nachvollzogen

werden. Zum Festival in der DDR sind darüber hinaus einige Bestände am Berliner Standort des Bundesarchivs gesichtet worden.

In den wörtlichen Zitaten aus deutsch- und fremdsprachigen Quellen sind Eigenheiten der Rechtschreibung, Zeichensetzung und des Satzbaus und Hervorhebungen zumeist übernommen worden, nur offensichtliche Tipp- und Grammatikfehler wurden stillschweigend korrigiert. Schließlich ist zur Handhabung dieser Arbeit noch auf das Personenregister mit den zahlreichen Namen aus Filmkritik und Filmkultur und besonders auf das Filmregister hinzuweisen: Im Text werden die Filme durchgehend im Originaltitel genannt, im Anhang sind aber neben den Angaben zu Regisseur, Produktionsland und Entstehungsjahr auch die deutschen Verleihtitel – sofern vorhanden und bekannt – zu finden.