

Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen
Band: 14 (1962)
Heft: 11

Rubrik: Blick auf die Leinwand

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 19.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

BLICK AUF DIE LEINWAND

CARTOUCHE, DER BANDIT

Produktion: Frankreich
Regie: Philippe de Broca
Besetzung: Jean-Paul Belmondo, Claudia Cardinale,
Cécile Versois
Verleih: Filmor

ms. 28 Jahre alt wurde Cartouche, der legendäre Held des französischen 18. Jahrhunderts, der ein Dieb und ein Liebhaber war. Er starb, bei lebendigem Leib gerädert, 1721, auf der Place de Grève in Paris, wo er auch geboren worden war. Sein bürgerlicher Name lautete Louis-Dominique Bourguignon. Als Cartouche aber geistert er noch heute durch die Gemüter derer, die am Abenteuer und an der Kühnheit eines tapferen, den Mächtigen trotzbaren Mannes ihre Lust haben.

Philippe de Broca, der junge Regisseur, der mit seinen beiden ersten Filmen "Les Jeux de l'amour" und "Le Farceur" der sonst eher tristen "Nouvelle Vague" auch ein heiteres Gesicht gegeben hat, und sein enger Freund, Daniel Boulanger, der Drehbuchautor, sind wieder zusammen gewesen, um die abenteuerliche Lebensgeschichte Cartouches auf das Zelluloid des Films zu bannen. Die "Nouvelle Vague" wird, so möchte man angesichts dieses Films sagen, "historisch", bevor sie selber historisch geworden ist. "Cartouche" ist ein Film des Aufwands, des Kostüms und der Haupt- und Staatsaktionen, die sich zur spannenden Unterhaltung der Zuschauer zwischen einer Bande von Dieben und Räubern und der in Perücken verpackten, also mit wohlfeilem Anstand sich schmückenden Staatsmacht und Justiz zutragen. Aber es ist ein Film des Aufwands, des Kostüms und der Abenteuer, wie man ihn selten sieht (obwohl man Gleiches, etwa in Christian-Jaques "Fanfan-la-Tulipe" mit Gérard Philipe, doch schon besser gesehen hat). Es ist ein Film im Stil der "Drei Musketiere", aber einer, der in jedem Bild, in jeder Szene, in jedem Satz des Dialogs, in jedem Kostüm und jedem Kuss die Sorgfalt der Regie atmet; ein Film, der sich selbst, bei aller Verehrung für den Helden, nicht ganz ernst nimmt, der das Abenteuer zum Ballett, das Degengefecht zum Scherz, den Diebstahl zur guten Tat (für den Armen gegen die Reichen) und das Sterben (sogar auf dem Rad) zu einer Lust macht (weil der tapfere Tod unter Schmerzen ein letzter Affront gegen die Allmacht des ungerechten Staates ist).



Belmondo trifft in der Hauptrolle des "Cartouche" ausgezeichnet die Stimmung heiterer Räuberromantik

Es ist unverkennbar, dass dieser Film de Brocas, trotz der historischen Gewandung und trotz den bunten, allerdings poetisch diffusen Farben (Kamera der Meister Christian Matras), ein Film der "Nouvelle Vague" ist - ein Film also, der über das Oberflächliche der Lust am Widerspruch, des Spasses am Bettgeflüster und des amüsierten Schokierens hinweg seinen Helden als einen Mann lobt, der den Mut hat, sein eigenes von der Gesellschaft der Wohlstandigen nicht approbiertes, gefährliches Leben zu leben, ein Leben, das sich aller Bequemlichkeit begibt, das engagiert ist gegen den Lohn des Todes. So ist es denn auch richtig, dass nicht ein strahlender Jüngling wie Gérard Philipe, der Unvergessene, einer gewesen ist, die Rolle Cartouches spielt, sondern einer, dem die Rebellion ins Gesicht geschrieben steht: Jean-Paul Belmondo, ein junger Mann mit aufgeworfenen Lippen und wilden Augen, kein schöner Mann, sondern einer, der hässlich und daher unsympathisch ist, die Herzen aber schliesslich von allen, nicht nur der Frauen im Film,

sondern auch der Zuschauer, erobert; der so schlimm er ist und so viele Verbrechen er verübt, zuletzt als einer dasteht, der rein ist, als einer, der umworben ist vom Glanz der Liebe und der Tapferkeit, als ein Geliebter, weil als ein ehrlicher Mann.

Philippe de Broca hat den Film mit Ironie, oft auch mit Schwanklaune, stets aber mit geistreicher Vertiefung des abenteuerlichen Stoffes, freilich nicht ohne gewisse Längen bei Liebesszenen ins Bild gesetzt; er hat das Genre kunstfähig gemacht, nicht allein durch Ironie (das tat schon, wie angemerkt, Christian-Jaques), sondern auch durch Poesie, und das ist mehr; durch Poesie besonders am Ende, wo der Film mit dem Tod des Geliebten und ihrer Versenkungen in einer goldenen Kutsche ins tiefe, kalte Wasser anklingt ans Tragische.

MURDER SHE SAID ... (16.50 ab Paddington)

Produktion: England
Regie: George Pollock
Besetzung: Margaret Rutherford, Arthur Kennedy, Muriel Pavlow, James Robertson-Justice
Verleih: MGM-Films

RM. Nach den ersten Sequenzen glaubt man an ein englisches Kriminalfilmwunderchen der neueren Zeit. Mit sparsamen, optisch eindrucksvollen Mitteln wird die interessante Exposition geschaffen: Miss Jane Marple, eine schrullige Endsechzigerin Albions, fährt mit dem Zug - Paddington ab 16.50 - in ländliche Gefilde und sieht plötzlich im Parallel fahrenden Eisenbahnwagen eine junge, blonde Frau, die von unbekanntensichtbaren Mörderhänden erwürgt wird. - In Miss Marple erwacht der amateurdetektivische Trieb, nachdem ihre unglaubliche Aussage bei der Polizei nur gutmütiges Lächeln auslöst. Also zieht sie los - einem Hercule Poirot gleich - kombiniert, dass der Mörder die Leiche aus dem Zuge werfen musste, eruiert diese Stelle, nistet sich in diesem Herrschaftsbesitz durch Dienstarbeit ein und nach etlichem Bemühen findet sie die Leiche, versteckt - wie sinnig! - in einem Sarg.

Nun hebt das eigentliche und übliche Spiel zwischen den Verdächtigen an; je mehr Personen den Film bestücken, desto breiter, spannungsloser und von nutzlosen Nebensächlichkeiten lebend, nähert sich der gemächlich abfallende Streifen dem gar nicht so überraschenden Ende. Kein Wunder, dass Miss Marple persönlich den Mörder schlussendlich in eine unentrinnbare (allerdings durchsichtige) Falle lockt und triumphierend aus dem Leinwandrechtdeck lächelt.

Der Film, dem Agatha Christies Romanunterlage Pate stand, hält sich im ganzen vornehmlich durch Margaret Rutherford eigenwillige, typische, grossartig komische Alte, durch heitere Anspielungen, effektvolle Kriminalschau, durch den spitzen, fast hintergründigen Englisch-Akzent. Ein gepflegter Film, der komisch-heitere Töne neben verführerischer Kriminalistik trifft. Die Chance, Spannung und Könnerschaft aufrechtzuerhalten, wurde im zweiten Teil allmählich vergeben.

TO BE OR NOT TO BE

Produktion: USA.
Regie: Ernst Lubitsch
Besetzung: Carole Lombard, Jack Benny,
Felix Bressart
Verleih: Columbus-Films

ms. Ernst Lubitschs politische Satire auf die Nazis, so scharf und so klarsichtig wie vorher die auf die Kommunisten, ("Ninotschka"), ist im Jahre 1942 entstanden. Ihre Wiederaufführung (in neuer Kopie) zeigt, dass sie künstlerisch so jung und wirksam politisch, so richtig und geisselnd geblieben ist, wie man sie in Erinnerung hatte. Lubitsch, der zusammen mit Melchior Lengyel das Drehbuch erarbeitete, stand, als er den Film schrieb und in Szene setzte, unter dem Eindruck des Siegesmarsches der Deutschen, der Erschütterung der Vernichtung des jüdischen Volkes, der ruchlosen Unterdrückung der Polen. Lubitsch war ein Komödienkünstler, und seiner Statur und seinem Temperament gemäss behandelte er, was zu sagen ihm am Herzen lag: In der Form der satirischen Komödie gab er sein Bekenntnis zur Humanität, zur Freiheit des Einzelnen in einer frei organisierten Gesellschaft, in den Humor kleidete er seinen Glauben an den Triumph des Geistes über die Gewalt, den Terror, die Unmenschlichkeit. Er war ein Humorist mit starkem satirischem Einschlag, und seiner Begabung folgend, wählte er die Stoffe, das

Thema, und immer gestaltete er sein Thema, wie heikel es auch sein mochte, mit der instinktiven Sicherheit des sensiblen Künstlers, der in seiner Menschlichkeit nicht versagt.

Die Geschichte ist folgende: Eine Truppe von Schauspielern, die in Warschau berühmt sind und eben, kurz vor dem Krieg noch, mit "Hamlet" grosse Erfolge gefeiert haben, geraten in den Sog des Terrors der Deutschen. Ein polnischer Kollaborateur, der sich als Spion in England die Namenlisten der polnischen Untergrundkämpfer erschlichen hat, muss unschädlich gemacht werden. Die Schauspieler übernehmen diese Aufgabe, wobei es gilt, als deutsche Soldaten und als SS-Männer, als Offiziere und selbst als Hitler verkleidet, die Gegner zu täuschen. Die Düsterei gelingt, und ihr unverhoffter Lohn ist der Flug in die Freiheit, im Flugzeug Hitlers, nach England. Der Held des Täuschungsspiels ist der Darsteller des Hamlet, ein Schauspieler von der Scheitel bis zur Sohle, ein Ausbund an Eitelkeit, der seine natürliche Angst, seine angeborene Feigheit einzig dadurch überwindet, dass es seiner masslosen Eitelkeit Freude macht, in Rollen, die nun freilich nicht ein Stück, sondern die bare Notwendigkeit vorschreibt, zu brillieren.

Die Doppelbodigkeit, mit welcher diese Geschichte erzählt wird, reisst hin; eine unerhörte Intelligenz, wie sie kein anderer Komödientkünstler des Films mehr besessen hat, steckt darin, ein Humor auch, der, weil er in der Beobachtung des Menschlichen und Allzumenschlichen, des Guten und des Bösen im Menschen so genau ist, bewegend, heilend und mitunter geradezu prophetisch wirkt (in der Sucht der Subalternen - Deutschen - etwa, die Verantwortung nach oben abzuwälzen, und jeder ist, von einem immer höheren Oben gesehen, subaltern). Weil Lubitschs Humor nicht nur auf die leichtesten Effekte des Boulevards hin gerichtet ist (allerdings beherrscht er auch diese aufs ergötlichste), sondern tiefer reicht, in einer Lebenserfahrung und -gesinnung wurzelt, die dem Schweren zwar sein Gewicht und seinen Wert lässt, jedoch auch es, ja gerade es mit einem Lächeln zu befreien sucht - weil also Lubitschs Humor so beschaffen ist, darf er sich ungestraft an so schwierige Themen wagen, ohne in die Gefahr der Peinlichkeit zu geraten. Die Effekte des Leichten und Leichtesten, der Ulk und das Groteske, die Ironie und die satirische Intelligenz sind eingeschmolzen in diese Weisheit des Humor, der die tragische Seite jedes Lebensereignisses, und gar so schrecklicher, wie dieser Film sie zeigt, nie vergisst. Das Lachen, das bald leise ist, bald schallend herausbricht, wechselt unvermittelt in erschütterte Stille, und Lubitschs grosse Kunst erfüllt sich gerade darin, dass er das Lachen und die Erschütterung erreicht ohne abrupte Wechsel der Stimmung, in gleitenden Uebergängen und mit der im Augenblick gewollten Sicherheit. Weil bei Lubitsch das Menschliche stimmt, stimmt auch seine Kunst.

Man wird den Film "To be or not to be" nicht nach dem Gesichtspunkt des Realismus, der "Wahrscheinlichkeit" beurteilen dürfen. Wer das täte, verriete, wie wenig Sinn er für das Spiel hat, das Lubitschs Komödien immer sind; wie wenig er aber auch begriffen hat, dass Lubitsch, in der Verfremdung der Wirklichkeit, eine Wahrheit erlangt, die manchen anderen Filmen abgeht, welche sich ihrerseits anheischig machen, die Politik und ihre Gewalttätigkeit so zu zeigen, wie sie "wirklich" gewesen ist. Die Kunst Lubitschs spiegelt sich auch in den Darstellern, voran in Jack Benny, diesem grossartigen Komiker, der die verschiedenen Rollen des Schauspielers, des SS-Offiziers, des Adjutanten Hitlers und des polnischen Kollaborateurs mit Bravour und einer nuancierten Verwandlungsfähigkeit spielt, die immer wieder auch auf die Person des sich Verwandlenden hinweist, auf seine Eitelkeit, die, so lächerlich sie anfangs annimmt, zuletzt doch den Wert dieses Menschen sichtbar macht.

LA FAYETTE

Produktion: Frankreich
Regie: Jean Dréville
Besetzung: Michel Le Royer, Pascal Audret, Orson Welles,
Liselotte Pulver, Vittorio de Sica
Verleih: Constellations-Films

ms. Es gibt viele Filme über den amerikanischen Unabhängigkeitskrieg, und es gibt manche Filme, in denen der Marquis de Lafayette als Offizier und als ein von der Freiheit begeisterter Royalist erscheint. Aber es gab bisher keinen Film, welcher den kämpferischen Marquis verherrlichte als einen der Helden des Freiheitskampfes der Amerikaner gegen die Briten. Jean Dréville, dem wir neben einigen herrlichen Komödien und zahlreichen mittelmässigen dramatischen Filmen auch ein paar mehr oder weniger geglückte Historienmalde auf der Leinwand zu danken haben, hat nun mit diesem Film, "La Fayette" dem kostspieligsten, der je in Frankreich gedreht wurde, die Lücke ausgefüllt.

Vier Jahre aus dem Leben des Marquis geben dem Film die Handlung: Der Versuch des noch nicht zwanzigjährigen "Lieutenant du Roi", von Paris wegzukommen, die heimliche Abreise mit dem preussischen Baron Kalb auf dem aus eigenen Mitteln erworbenen Schiff "Victoire", 1777; das erste Erscheinen vor dem amerikanischen Kongress, der ihn zum Generalmajor ernannte, 1778, der Rückzug von Barren-Hill, wo Lafayette die Vorhut der Rangers befehligte; die Rückkehr 1779, nach Frankreich, um von Ludwig XVI. Truppen, Schiffe und Geld zu erbitten; der Kampf, anfangs 1780, zur Verteidigung des bedrohten Virginien, die Einkreisung der Armee von Lord Cornwallis, welche General Washington den Sieg von Yorktown, am 19. Oktober 1781, ermöglichte. Mit der Heimkehr des Marquis nach Paris schliesst der Film.

Jean Dréville hat ein farbiges, mit Aufwand an Menschen, Schlachten und Uniformen, an höfischer Kultur und geistreichen Reden nicht sparendes Epos der Freiheit geschaffen, ein Lob der amerikanischen Unabhängigkeit, der Menschenrechte, zu deren philosophischer Begründung und literarischer Formulierung Frankreich so viel beigetragen hat, und des aktiven Kampfes für diese Freiheit, an welchem die Jugend des damaligen höfischen Frankreich so enthusiastisch und tapfer teilgenommen hat. Es ist ein Epos, so möchte man sagen, der Waffenbrüderschaft zwischen den Vereinigten Staaten und Frankreich, wie sie sich - gleichsam im Geiste einer Dankerstattung Amerikas an das seinerzeitig hilfreiche Frankreich Ludwigs XVI. - im zwanzigsten Jahrhundert zu zweien Malen wiederholt hat. Es ist, man darf es nicht übersehen, auch ein Akt des Respekts vor den Vereinigten Staaten, wie er heute, in der Mode der abschätzigen Urteile über die Weltmacht jenseits des Atlantiks, gerade in Frankreich nicht alltäglich ist.

Ein Film der "Gloire" und des "Panache" ist es, vom Geist der Cornelleschen Tugenden durchweht. Gelegentlich sind seine Personen auf Kothurne gestellt, gelegentlich reden sie, als deklarierten ihre Lippen die Menschenrechte frisch ab Blatt. Eine Ausstrahlung des Edlen, Unbedingten geht von dem Film aus. Die geschichtlichen Grundlagen sind sorgfältig erarbeitet, nicht nur was die Figur des Helden betrifft, dessen jugendlicher Feuereifer das Epos überstrahlt, sondern auch was die Mitspieler der spannenden Staatsaktion anbelangt: noch nie wurde in einem Film Ludwig XVI. mit so viel Gerechtigkeit und menschlicher Umsicht dargestellt; Lord Cornwallis erscheint als ein Heerführer

DIE GEHEIMNISVOLLE INSEL Mysterious island

Produktion: England
Regie: C. Endfield
Besetzung: Michael Craig, Gary Merill,
Michael Callan
Verleih: Vita

ZS. Der alte Jules Verne ist dem Schicksal nicht entgangen, von den Filmproduzenten nach allen Richtungen geplündert zu werden, ohne dass auf Echtheit der Verfilmung grossen Wert gelegt wurde. Sein Buch über die Robinsonade von fünf Männern auf einer einsamen Insel zur Zeit des amerikanischen Bürgerkrieges, ihre Verbindung mit dem geheimnisvollen Unterseebootkapitän Nemo und seinen Riesenriesen, seine uneigennütige Hilfe zur Flucht gab mehr die Motive für die Filmgeschichte her, als dass es als direkte Vorlage gedient hätte. Die Geschichte wirkt nicht zwingend wie andere Jules Verne-Erzählungen, eine Eigenschaft, die sonst ihre utopische Naivität vermindern half. Hier fühlt man sich bald etwas gelangweilt, da auch die Schauspieler sich nicht besonders anstrengen, die Naivität hier die zulässigen Grenzen überschreitet und auch die Gruselien gegenüber den heutigen Ungeheuern aus den Atomfilmen etwas altmodisch wirken.



Szene aus der wieder neu aufgeführten, immer noch frischen Anti-Nazi Komödie von Lubitsch "Sein oder Nicht-Sein" (To be or not to be).

der Feinde, der seinerseits mit dem Recht seiner Ueberzeugung kämpft, und mag auch das Gewicht der Erzählung auf den Schultern Lafayettes liegen, so tritt hinter dem Glanzbild des Helden doch Washington nicht zurück - der General, unter dessen Einfluss der junge Marquis selbst zum siegreichen Offizier und, was mehr ist, zum Manne heranreift.

Die Kamera Claude Renoirs ist von subtiler Farbe, lebendig und ohne gemäldehafte Gestelltheit (technisch lässt sie, etwa in der Schlacht von Yorktown, was die Laufschriftbewegung der angreifenden Truppen betrifft, freilich zu wünschen übrig). Die Schauspieler haben Stil, allen voran der junge Michel Le Royer, Mitglied der Comédie Française, der den Marquis de Lafayette nicht der äusserlichen Aehnlichkeit nach, wohl aber wachsend in seinem Temperament und seinem Geiste gibt,

SALVATORE GIULIANO

Produktion Italien
Regie: Francesco Rosi
Besetzung: Frank Wolff, Salvo Randone
Verleih: Europa-Films

ms. Der sizilianische Desperado Salvatore Giuliano, der in den ersten Jahren nach dem Krieg seine Geburts- und Wohnort Montelepre und dessen Umgebung terrorisierte und schliesslich die Bevölkerung seiner ganzen Heimatinsel in Atem hielt, ist schon zu seinen Lebzeiten, erst recht aber nach seinem gewaltsamen Tod zur Legende geworden, in Italien nicht anders als im Ausland. Dass Giuliano nicht das heimlich oder offen zu verehrende Produkt eines Legendengemütes sein und bleiben darf, sondern in Tat und Wahrheit ein ruchloser Bandit, ein gefährlicher politischer Wirtkopf und, menschlich gesehen, ein armer Mann aus einem Volk der Armen gewesen ist, das mag einer der Gründe gewesen sein, weshalb der junge italienische Regisseur Francesco Rosi sein Leben zum Inhalt eines Films gemacht hat. Giuliano war ein Mann der Macchia, ein Rebell wider die staatliche Ordnung, der seine Revolte zunächst auf die Hungersnot der Landbevölkerung und den Schmuggel abstellte, dann die Wahrsprüche des sizilianischen Separatismus auf seine Fahne schrieb und diesen Separatismus mit dem Pathos begründete, es müsse die "civiltà romana" gegen den Kommunismus verteidigt werden; er, der weder lesen noch schreiben konnte, erhob sich zum Verteidiger eines Traditionsideals, das er sich aus den Abfällen der fascistischen Rhetorik zusammengeleimt hatte. Aber er war nicht nur ein Bandit, der in der Bevölkerung allein schon aus der Angst vor dem Terror der Mafiosi Rückhalt fand, zum Teil aber auch Anhänger seiner wirren politischen Meinungen zu sich zu lotsen vermochte, er war auch ein armer Mann, der bei der Bevölkerung seines Heimatortes und auch in weiten Teilen der übrigen Insel Sympathie, Zustimmung und eine verschworene Anhänglichkeit erlangte, weil er als armer Mann eben den Millionen anderer armer Menschen gleich, die in Sizilien durch die wirtschaftlichen und sozialen Verhältnisse an der Entfaltung ihrer Persönlichkeit, ihres einfachsten menschlichen Wohlbefindens verhindert sind.

So ist Salvatore Giuliano ein Mann, dem, soweit die geschundene oder doch von den Mächtigen missbrauchte Menschlichkeit in Frage steht die Sympathie auch des Ausenstehenden sicher ist; ein Mann andererseits, von dem man Abscheu hat, sofern er ein Bandit von unbarmherziger Härte und unbeherrschter Blutgier war; ein Mann, den man mit Verachtung straft, soweit er sich einen politischen Kopf zutraute. Francesco Rosi, der seinen Film auf Grund der Akten des Prozesses von Viterbo, des gegen die Freunde Giulianos geführten Verfahrens, und der zeitgenössischen Zeitungsberichte, aber auch der persönlichen Gespräche mit den Einwohnern von Montelepre gestaltet hat, machte nun freilich nicht den Banditen selber zum Protagonisten des Films. Nur dreimal sieht man Giuliano selbst im Film: als Bandenchef, wie er, in seinen weissen Mantel gekleidet, die Provianttasche wie ein Hirte umgehängt und die Maschinenpistole in seiner Rechten, den Leuten seines Gangs voraneilt; wie er von den Kugeln aus der Pistole seines verräterischen Freundes Gaspare Pisciotta getötet und später in der Nacht von Angehörigen der Mafia, zum Zwecke der Irreführung der Polizei, in dem kleinen Hof seines Geburtshauses niedergelegt und mit Garben aus den Maschinenpistolen durchlöchert wird; wie er, tot, von Eisblöcken frischgehalten, auf dem Marmortisch in der Friedhofskapelle aufgebahrt ist und von seiner Mutter mit den schrillen Schreien der Totenklage überschüttet wird.

Nicht im Vordergrund eines Heldenepos also steht Giuliano, doch ist er ständig gegenwärtig, seine Person ist spürbar durch die ganze sizilianische Realität hindurch, die recht eigentlich die Protagonistin des Films ist; das Land, das unglücklich hin- und hergerissen wird von den Ansprüchen des die öffentliche Ordnung wahrnehmenden und garantierenden italienischen Staates, der indessen unfähig erscheint, Recht und Gesetz wirklich auch durchzusetzen, und den An-

sprüchen von Privaten, die mächtig und mehr oder weniger kriminell sind und den schwachen oder nicht entschieden genug handelnden Staat für ihre eigenen Interessen missbrauchen. So entsteht, um die Person des Banditen herum, das bedrückende Bild einer Gesellschaft, die von Advokaten, Mafiosi, Banditen und wirtschaftlich Mächtigen beherrscht wird. Aber dieses Bild bleibt nicht allein, darüber schiebt sich ein zweites, das Bild einer Welt der menschlichen Leidenschaften, der verwirrenden Phantastik, zu welcher das Leben werden kann; der scheinbaren Absurdität menschlichen Verhaltens, das doch in den guten, einfachen und klaren Leidenschaften und Gefühlen des Volkes seine tiefe, unausrottbare Verwurzelung besitzt; und der Liebe endlich zu Sizilien und seinem von der bitteren Armut und der Politik umgetriebenen, hilflosen Volk. Und so wächst aus diesem Film allmählich ein drittes Bild, das einer unzerstörbaren Wahrhaftigkeit, deren Licht hell und grausam zugleich ist, das Licht Siziliens, das die Menschen und Dinge überflutet, sie in scharfen Umrissen zeichnet.

Francesco Rosi hat mit diesem Film zweifellos politischen Mut bewiesen - den Mut nämlich, Sachverhalte zur Sprache zu bringen, die zwar in Italien jedermann kennt, die meisten aber verschweigen und die gegenüber der römischen Zentralregierung vor allem gegenüber der Regionalregierung von Sizilien eine scharfe Anklage enthalten, Mut auch darum, weil die Rhetorik der "civiltà romana" auch im heutigen Italien noch nicht völlig ausgestorben ist, noch immer viele Gehirne und Gemüter besetzt hält und rasch zur Stelle ist, von Besudlung des Vaterlandes zu orakeln, wenn ein Film (oder ein Buch) zur gesellschaftlichen und politischen Selbstkritik anhebt. Es ist unverkennbar, dass Francesco Rosi politisch-gesellschaftlicher Mut hervorgeht aus seiner Kunstgesinnung,

Diesem kunstideologischen Grundsatz entspricht es denn auch, dass Francesco Rosi sich wieder des Stils der Chronik angenommen hat - jenes Stils, der die frühen Filme des Neorealismus von Viscontis "Ossessione" über "Roma città aperta" und "Pausa" von Rossellini bis zu De Sicas "Ladri di biciclette" und "Umberto D" ausgezeichnet hat. Des Stils also, der die Ereignisse scheinbar improvisiert aneinanderreihet, sie als Ereignisse für sich sprechen lässt, ohne dass eine These in sie hineininterpretiert wäre, vertrauend eben darauf, dass die Wahrheit gleichsam auf die Stirne der Ereignisse geschrieben stehe und ohne Umschweif evident werde. Freilich spürt man dem Film Rosi, der ein Schüler des Meisters Luchino Visconti ist, an, dass er nicht aus dem Stegreif wie etwa Rossellini "Pausa" gedreht worden ist, sondern auf Grund eines umsichtig erarbeiteten Drehbuches, mit einem Kunstverstand, der faszinierend ist und ohne den der spannende Aufbau der Geschichte von Giuliano in organisch sich ergebenden Rückblendungen nicht möglich gewesen wäre. Diese Rückblendungen, welche mit sich bringen, dass die Geschichte eben nicht chronologisch erzählt, sondern in bestimmten, zeitlich gegeneinander verschobenen Episoden berichtet wird, sind als gestalterische Elemente einer Chronik durchaus ungewohnt. Sie sind nur darum künstlerisch möglich, weil die Chronik eben nicht mehr das Ergebnis eines unmittelbaren Mitgehens und zeitgenössischen Miterlebens ist, wie in "Pausa", dem Epos der Resistenza, sondern vielmehr das Ergebnis eines Dokumentierens im Nachhinein, das es erlaubt, die einzelnen Ereignisse in freier Gestaltung einander zuzuordnen. Es bedeutet für Francesco Rosi, den noch jungen Filmkünstler, einen hoffentlich nachhaltenden Erfolg, dass es ihm gelungen ist, das komplexe Geflecht dieses Erzählens in meisterlicher Masshaltung zu verwirklichen. Es zu verwirklichen auch im Rückgriff auf Darsteller, die - mit Ausnahme von Frank Wolff als Gaspare Pisciotta und Salvo Randone als Richter - Laien sind, die Einwohner von Montelepre, die ihre eigene Erinnerung "spielen", wiedererleben, was scheinbar, durch den Tod Giulianos, so ferngerückt ist und in Wahrheit doch noch zu ihrem Alltag gehört.



Giuliano, der sizilianische Bandit, dessen Geschichte zu einer tiefgründigen Schilderung der sizilianischen Verhältnisse und ihrer Atmosphäre verfilmt wurde.