Blick auf die Leinwand

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Film und Radio mit Fernsehen**

Band (Jahr): **16 (1964)**

Heft 13

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

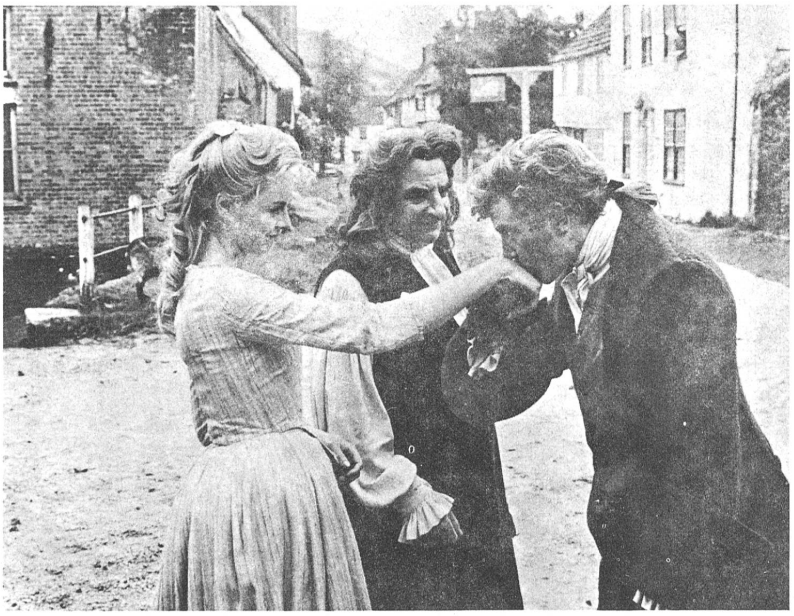
Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

TOM JONES
(Zwischen Bett und Galgen)

Produktion: England
Regie: Tony Richardson
Besetzung: Albert Finney, Susannah York, Hugh Griffith, Dame Edith Evans
Verleih: Unartisco



Eine formvollendete, modern-ironische Gestaltung von grossem Kunstverständnis zeichnet "Tom Jones" aus

ms. Einer der grössten Romane des 18. Jahrhunderts in England ist Henry Fieldings "Tom Jones", ein Erziehungs- und Sittenroman vom Ausmass eines "Simplicissimus", eine breite, von langen Exkursen überwucherte Schilderung der Gesellschaft des 18. Jahrhunderts. Dieser mächtige Roman, unerschöpflich durch den Ideenreichtum und die sprachliche Vielfalt, ist nun in den Film umgesetzt worden: auf zwei Stunden komprimiert. Geht das an? Wird etwas daraus? Es wurde sogar viel! John Osborne hat das Drehbuch geschrieben, Tony Richardson führte Regie. Man könnte also erwarten, dass "Tom Jones", der Roman, in dem aufgegriffen worden wäre, was sozialkritisch an ihm ist. Denn John Osborne, der berühmteste der zornigen jungen Männer Grossbritanniens, und Tony Richardson seinerseits haben in Stücken und in Filmen stets die Sozialkritik hochgehalten. Und nun will es scheinen, als erinnere er sich des gesellschaftskritischen Engagements nicht mehr, als gebe er sich ungezwungen der Romantik eines abenteuerlichen Lebens hin. Aber das anzunehmen wäre ein Irrtum. Bei genauerem Hinsehen nämlich stellt man fest, dass Osborne und Richardson nur jene Aspekte aus Fieldings Roman weggelassen haben, die an der Oberfläche sozialkritisch für ihre Zeit sind. Sie verschreiben sich nicht einem Romantismus, der das Lob der guten alten, versunkenen Zeit wäre. Vielmehr dringen sie, geleitet von Fielding, in diese alte Zeit ein, die so gar nicht gut erscheinen will. Und indem sie das tun, gewinnen sie dem Roman und damit ihrem Film auch Gültigkeit für den heutigen Tag ab.

Um es tun zu können, müssen sie freilich die Romantik des Abenteuerlichen, die die Schilderungen einer für uns schon lange zurückliegenden Zeit haben, verfremden, sie stellen sich in Distanz zu ihr. Es ist dabei erfreulich zu sehen, dass hier zum ersten Mal in einem Film der Verfremdungseffekt sinnvoll, präzis und gescheit verwendet wird. Osborne und Richardson haben Brecht nicht nur gelesen, sondern haben ihn auch so gut verstanden, dass es ihnen klar geworden ist, dass der Verfremdungseffekt im Film anders aussehen muss als auf der Bühne. So wird der Anfang der Geschichte von dem Findelkind, das später Tom Jones genannt wird, in der Manier früher Stummfilme gegeben. So wird die Exposition gestaltet, mit Unterbrechungen durch Zwischentitel, die immer wieder kritische Distanz schaffen, und dann nimmt ein Erzähler die Fortsetzung auf, die in die Gegenwart der Geschichte hineinführt. Ebenso wie Brecht, aber weniger schulmeisterlich gebrauchen Osborne und Richardson auch die gesungene Ballade, die Moritat, als Effekt der Verfremdung. Ein anderer Effekt ist der, dass Richardson das Bild anhält und mit überraschender Fertigkeit und Wirkung den Fortgang der Geschichte mit solchen stehenden Bildern, "stills" erzählt. Das wichtigste Mittel der Verfremdung aber ist die Ironie des Erzählers, der fortlaufend Distanz schafft, und mit dessen Anwesenheit auch zusammenhängt, dass es immer wieder, verstreut im ganzen Film, Einstellungen gibt, in denen die im Film handelnden Personen sich den Zuschauern im Kinosaal zuwenden und sie zu ihren Komplizen machen.

Die Episoden, aus denen sich das Leben Tom Jones zusammensetzt, sind ihrerseits Mittel des kritischen Realismus, der in diesem scheinbar so melodramatisch-romantischen Film gepflegt wird. Da gibt es etwa eine Jagdszene über Feld und Acker, ein Galopp über Hecken und Gräben, hinter dem Wild her. Und als dieses von den Hunden blutig gerissen wird, da packt nicht etwa die Jagdgesellschaft das Entsetzen, nein, diese ergötzt sich vielmehr, sondern das Pferd der Hauptdarstellerin kehrt sich um und brennt, wie vom Entsetzen gejagt, durch. Auch die Szenen der Völlereien werden ständig durch ironische Bemerkungen demaskiert, wie denn überhaupt die Demaskierung einer ständischen Gesellschaft das Anliegen von Osborne und Richardson ist. Natürlich tun sie es nicht auf plumpe Art, sondern in feiner Ironie und in aesthetischer Formvollendung, durch die Steigerung auch eines ununterbrochenen Trubels, der für sich schon komisch wirkt. Ein wesentliches Mittel, dem Film alles "Kulinarische" zu nehmen, obwohl recht viel gevöllert wird darin, ist die Darstellung des Tom Jones durch den grossartigen Albert Finney, bei dem sich der Zuschauer ständig klar bleibt, dass hier nicht ein Schauspieler sich mit seiner Gestalt identifiziert und Realität vortäuscht, sondern eine Figur, die er, der Schauspieler, selber nicht ist, vorsetzt. So verbinden sich in diesem Film Schauvergnügen und Kritik, Abenteuer und Distanz dazu, und es ist ein Zeichen für die Begabung Richardsons, dass der Zuschauer zwar immer das Gefühl hat, er amüsiere sich, und sonst nichts, dabei stets aber die kleinen, scharfen Lektionen einsteckt, die er erhält, als wären sie ein Teil des Vergnügens.

DER ARMEEFILM DER LANDESAUSSTELLUNG

ms. Der Film - sowohl in seinem traditionellen Format als auch in den verschiedenen Spielarten technischer Neuerungen der jüngsten Zeit - bildet eines der wichtigsten Darstellungsmittel der Landesausstellung in Lausanne. In dem Pavillon "Wehrhafte Schweiz", in welchem Sinn und Wege der militärischen Landesverteidigung dargelegt werden, hat der Film sogar die Aufgabe zugeteilt erhalten, der massgebliche Träger von Darstellung und Aussage zu sein. Er ist deutlich in den Mittelpunkt gerückt - so unverkennbar, dass man um seiner willen für den Pavillon die architektonische Lösung eines Rundbaus gewählt hat, der nach aussen als Igel und damit als Symbol der verteidigungswilligen Schweiz in Erscheinung tritt.

Der Film ist auf dem System des Triptychons aufgebaut, wobei jeder "Flügel" dieses Triptychons deutlich vom anderen durch Zwischenraum abgehoben ist. Dieses System, seit einiger Zeit technisch ausgefeilt, ist formal so alt wie die Kinematographie selbst, und eigenartigerweise wurde es im Laufe der Geschichte des Films gerne für die Darstellung militärischer Vorgänge benützt, am grandiosesten von Abel Gance gegen Ende der zwanziger Jahre, als er das Genie Napoleons feierte.

Für die Beurteilung des Films mag es freilich nicht entscheidend sein, dass er, für drei nebeneinanderstehende Leinwände projektiert, in einem Rundsaal mit fünf - mit also zwei überzähligen Leinwänden projiziert wird. Entscheidend vielmehr ist, dass es den Gestaltern nicht gelungen ist, den triptychonalen Aufbau dramaturgisch und damit formal zu bewältigen. Inhaltlich und was die einzelnen Bilder betrifft, macht der Film natürlich Eindruck. Die Aufnahmen sind technisch und in der Komposition des Einzelbildes vollendet gut. Das militärische Schauspiel wird mit grosser Intensität betrieben.

Aber ist der Film, immer von seiner formalen Grundlage des Triptychons her betrachtet, wirklich gestaltet? Er ist es zweifellos nicht; auf jeden Fall vermögen die wenigen Ansätze zu einer solchen Gestaltung nicht darüber hinwegzutäuschen, dass die Hersteller während der längsten Zeit mit den drei Leinwänden nichts anzufangen gewusst haben.

Welches sind die Ansätze? Der Film beginnt mit symbolistischen Darstellungen der unsere Bevölkerung selbstverständlich bedrängenden Frage, ob es möglich sei, im Zeitalter der Atomwaffen ein so kleines, auf seine eigene Kraft gestelltes Land wie das unsrige zu verteidigen. Auf deutsch, französisch und italienisch werden - aus den stereophonisch im Raume angeordneten Lautsprechern - diese defaitistischen Zweifel geäussert und die Versicherungen abgegeben, dass Widerstand möglich und eine hochentwickelte Landesverteidigung deshalb notwendig ist. Dabei geht auf den Leinwänden ein Farbenspiel vor sich, dessen

Dominanten Brandrot und Angstblau sind und das die von Kriegsbedrohung gekennzeichnete Weltlage versinnbildlichen soll. Luftballone, die sich ineinander verfangen und in dunklen drohenden Wogen auf unser Land hinbewegen, dessen Grenzen mit kleinen zackigen und silberfarbigen Bergen vor dem roten Hintergrund angegeben werden, symbolisieren den Atomangriff oder auch einfach die Atomnot. Dass wir stark und gerüstet sein müssen, das symbolisiert der Film in diesem Vorspiel dadurch, dass die kleinen zackigen Silberberge immer mehr in die Höhe wachsen und zuletzt einen Wall bilden, der ohne Mühe nicht mehr überschritten werden kann.

Auf allen drei Projektionswänden trägt sich dieses symboldurchtränkte, in der technischen Fertigung leider unvollkommene Schauspiel gleichzeitig zu. Aber ein solches Spiel mit Farben und Formen und mit dem blendenden Licht eines Atomblitzes, der als Fermate zwischen der symbolistischen Einleitung und dem realistischen Hauptteil dient, reicht nicht aus, auf drei Leinwänden längere Zeit hindruch das Interesse wach zu halten. Bloss akustisch wird mit Kontrapunkten gearbeitet, optisch aber waltet spannungslose Gleichförmigkeit. Man wird also diesen Ansatz zu einer dramaturgisch überlegten Verwendung des Triptychons als nur halb gelungen bezeichnen müssen - abgesehen von der das aesthetische Feingefühl ebenso wie die intellektuelle Aufnahmewilligkeit störenden Symbolik, die ein Eingeständnis dafür ist, dass den Gestaltern zur Darstellung der Wehrsituation der Schweiz in einer durch die Atombombe veränderten Welt keine wirklichen, das heisst in der Realität verwurzelten Bildeinfälle gekommen sind.

Ansätze zu einer triptychonalen Gestaltung finden sich dann erst wieder am Schluss, dann nämlich, wenn die vorher auf einer einzigen, der mittleren Projektionswand dargestellte militärische Operation im Grossaufgebot der Flieger und Flab, der Panzer und der Artillerie, der schweren Infanteriewaffen und der Grenadieraktionen kulminiert - ein imposantes Schauspiel fürwahr, das in dieser konzentrierten Form für einen, der an dergleichen höchstens als Schütze hinter einem schweren Maschinengewehr teilgenommen hat, insofern ein Erlebnis ist, als er sich die taktischen Zusammenhänge des Waffenaufwandes und des Lärms der Detonationen besser vorstellen kann. Aber auch in dieser Schlussphase bleibt die Verwendung der Dreiwändedramaturgie dürftig - am sinnvollsten wird sie dort, wo durch Sprengung der Talhänge und hochstämmiger Bäume der Durchgang von Panzern durch einen Engpass verriegelt wird: hier dient das Triptychon richtig zur erlebnismässigen Erweiterung des im Schauplatz zwar konzentrierten, jedoch in vielen Einzelaktionen sich vollziehenden, nur durch den Zeitplan zusammenhängenden Ereignisses.

Von der spannungsschaffenden Vielfalt der Verwendung des Triptychons im Sinne der Einheit der Handlung auf allen drei Wänden und im Sinne der optischen Simultaneität verschiedenartiger und auch zeitlich divergierender Handlungen spürt man indessen wenig. Diese Verwendung des Dreiwandsystems hätte denn auch eine ausgesprochen filmische Montagebegabung, die eben ein künstlerisches Phänomen ist, zur Voraussetzung gehabt. So brillant der Armeefilm technisch auch ausgefallen ist, zur vollen Entfaltung der im Triptychon schlummernden gestalterischen Möglichkeiten wäre es erst gekommen, wenn man den Film einem wirklichen Künstler anvertraut hätte. Was jetzt im wesentlichen übrig bleibt, ist ein auf eine einzige Breitwand sich stützende Abfolge von militärisch hervorragend inszenierten Kampfhandlungen, deren Uebungsstil freilich nicht ausgemerzt werden konnte. Da wäre Bescheidung auf eine einzige Projektionswand von Anfang an ratsam gewesen. Weder Kameramänner, und sind sie technisch noch so gut, noch ein Drehbuch, und ist es noch so gut gemeint, machen einen Film: Gestalt nimmt ein Film erst an unter der Hand eines Regisseurs, der das Medium, und nun gar das eines triptychonalen Aufbaus, beherrscht als ein Künstler.

Auch zum Stil der Kampfübungen bleibt wohl noch ein Wort zu sagen: Kampfhandlungen lassen sich im Film nicht dadurch wirklichkeitsgetreu nachgestalten, dass man sie in Form von Uebungen mit scharfer Munition abhält. Der dokumentarische Wert des Films gilt dann lediglich für ihren Uebungscharakter, und das merkt man bei diesem für die wehrhafte Schweiz zeugenden Film deutlich. Kampfhandlungen, sollen sie realistisch aussehen, müssen inszeniert werden, und soll es dabei ohne Verlust von Menschenleben zu- und hergehen, so wird man keine scharfe Munition benützen können. Vom künstlerischen Talent eines Regisseurs hängt es natürlich ab, wie glaubwürdig eine solche Inszenierung sich ausnimmt. Immerhin bieten zahlreiche Kriegsfilme, die in den letzten Jahrzehnten entstanden sind, glänzende Beispiele für das Gelingen eines äussersten Realismus. Selbst für gewiegte Filmkenner ist es dann oft schwer, zu unterscheiden, welche Sequenzen inszeniert, welche andere authentische Kriegsaufnahmen entnommen sind. Authentische Aufnahmen, die während wirklicher Kampfhandlungen unter Gefahr für das eigene Leben des Kameraberichterstatters gemacht worden sind, vermögen ihrerseits nun aber den Anspruch der für diese Kampfhandlungen gültigen Dokumentarität zu erfüllen.

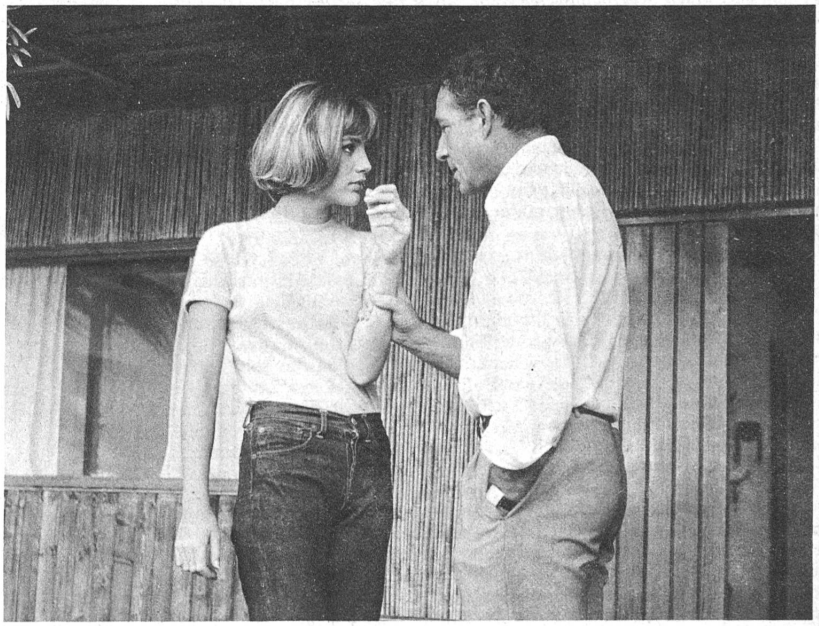
Aus diesen Gründen wäre es für die Wirkung des Films "Die Schweiz kann sich verteidigen" besser gewesen, wenn man auf die Fiktion einer realistischen Kampfhandlung verzichtet und dafür die Realität einer Uebung in den Vordergrund gerückt hätte. Es ginge dann, mit Verlaub sei es gesagt, mehr Redlichkeit von diesem Film aus. Hinter dem Schauspiel seiner kombinierten Feuerkraft steht - zumindest für das Empfinden und den Geist eines Mannes, der das Besondere schweizerischer Wehrpflicht und Wehrtätigkeit nicht ganz aus den Augen verlieren möchte - eine militärische Gesinnung, für die das Soldatische beunruhigend viel Selbstzweckhaftigkeit aufweist. Kein Wort sei damit gegen die Ausbildung zur Kriegstüchtigkeit gesagt, die natürlich Härte verlangt. Aber es befriedigt nicht, dass diese Kriegstüchtigkeit in diesem Film als ein Ausweis für eine ihren Sinn und ihren Zweck gleichsam in sich selber suchende Armee erscheint, nicht so sehr einer Armee schweizerischer Miliztradition also, in welcher der Bürger Soldat ist.

Wäre es nicht für eine Landesausstellung sinnvoller gewesen, einen Film zu schaffen, der dieses Besondere der schweizerischen Armee, diese enge Verflechtung des Soldatischen mit dem Staatsbürgerlichen, sichtbar und repräsentativ hätte werden lassen? Natürlich sind alle diese Dinge der Oeffentlichkeit bekannt, während das Schauspiel einer kombinierten Uebung aller Waffen, und nun sogar der modernsten, nur jenen bekannt ist, die eine solche Uebung selbst einmal mitgemacht haben. Aber dennoch wäre es für eine Landesausstellung, durch welche sich unser Volk sich selber gegenüber ja Rechenschaft abzulegen versucht, angemessener gewesen, wenn die Mentalität des überkommenen Wehrsystems und seiner Bewährung im modernen Kriegsanspruch stärker zum Ausdruck gekommen wäre. Es wäre so wohl für einen Filmschaffenden von künstlerischer Begabung eine verlockende Aufgabe gewesen, diese Ordnung des Soldatischen als eine Funktion des Bürgerseins neu, überraschend und gültig im Film darzustellen. Die laute Stimme des Apologetischen, die diesem Film nun zu eigen ist, klingt für viele denn doch weniger überzeugend, als es ein Film getan hätte, der mit dem Zuschauer, der eben der Bürger unseres Landes ist, ins Gespräch, in den Disput gekommen wäre. Ein solcher Film auch hätte auf jenes genrehafte Pathos eines patriotischen Kitsches verzichten können, mit dem dieser Armeefilm nun endet: die Fahne des Bundes und die Fahnen der Kantone flatternd über einem Aehrenfeld. Das ist, bedenkt man es genau, eine irritierende Reminiszenz an eine Ideologie von Blut und Boden, die heute wohl das Dürftigste ist, das einem zur Begründung des Willens zur Armee in unserem Land einfallen kann.

SINNLOSE BEGIERDE
(La voglia matta)

Produktion: Italien
Regie: Luciano Salces
Besetzung: Catherine Spaak, Ugo Tognazzi, Gianni Garko
Verleih: Nordisk

ZS. Die ewig-junge Geschichte von der Jugend und vom Anständig-Altern-Können wird noch in unzähligen Variationen auf der Leinwand erscheinen, gehört sie doch zu den menschlichsten Themen wie kaum eine. Hier hat sie ein Regisseur ausgewählt, der sich sonst mit Boulevard-Filmchen vorstellt, leider, wie man sagen muss. Denn aus dem Stoff hätte sich mehr machen lassen, als ein Klamaukfilmchen mit



Ein nur teilweise geglückter Versuch einer Tragikomödie über Alterstorheit und Jugendübermut ist "sinnlose Begierde"

einigen brillanten Lichtern. Aber es ist schliesslich Sommer, wo man es nicht so genau nimmt, und warum soll ein unter dem Joch des Geschäftsfilms (vielleicht) seufzender Regisseur nicht das Recht haben, ein wenig aus der gewohnten Serienfabrikation auszubrechen?

Es ist beim Versuch geblieben, aber auch Versuche nötigen Respekt ab. Ein Berufsmann mittleren Alters mit leisen Anzeichen der Torschlusspanik gerät unter eine keineswegs sehr tugendhafte Rasselbande von unreifen Burschen und Mädchen. Er zieht mit ihnen zum Strand, obwohl er ahnt, dass sie ihn gewiss nicht aus Nächstenliebe mitnehmen, sondern um ihn bei ihren frivolen Spielen zum Opfer, zum Narren werden zu lassen, ihn, den lebenserfahrenen klugen Mann, die Ueberlegenheit ihrer ausgelassenen Jugend spüren zu lassen. Aber er kann sich nicht mehr von einem jungen, halbwüchsigen Ding, einem unberechenbaren Backfisch mit bewusst ausgespielten, erotischen Reizen losreissen und erniedrigt sich zum kindischen Anbeter und seufzenden Liebhaber, zum Gaudium der übrigen Beteiligten. Nach einer turbulenten Nacht ist der ganze Spuk verschwunden, die Geliebte hat wieder zu ihren Kameraden zurückgefunden, und ihm bleibt nur grosser Katzenjammer mit der Erkenntnis, dass seinem Alter andere Dinge angemessen sind, und es kein Zurück zur Jugend gibt.

Sicher ein Vorwurf mit poetischen Möglichkeiten, aber dem Regisseur sind die Eierschalen des lärmigen, handfesten Boulevardfilms haften geblieben, sodass er sich nicht in die Sphären zu erheben vermochte, wo das leichte, heiter-tragische Element, das in dem Stoff steckt, zu Hause ist. Im Gegenteil, er ist streckenweise in langweilende Geschmacklosigkeiten verfallen. Aber interessanterweise stand er dann doch wieder unter der Ausstrahlung des lebensechten Themas, sodass daneben wieder hübsche, sommerlich-jugendliche Reize von der nicht immer fassbaren, turbulenten Geschichte ausgehen, dass selbst Menschliches nuancenhaft sichtbar wird, das zu Grunde liegende Thema des alternden, um die Jugend kämpfenden Mannes, dem die schmerzliche Niederlage gewiss ist. Ein Sommerfilm mit interessanten Perspektiven, sofern man durch den Klamauk hindurchzusehen vermag.

DER GROSSE COUP
(Le gros coup)

Produktion: Frankreich
Regie: Jean Valère
Besetzung: Hardy Krüger, Emanuelle Riva, Francisco Rabal
Verleih: Monopol-Pathé

ZS. Verfilmung eines Romans des besten amerikanischen Kriminalschriftstellers Charles Williams, leider jedoch in willkürlich geänderter Form. Ein Fussballspieler wird durch einen Autounfall aus seiner Bahn geworfen, muss aber entdecken, dass es sich gar nicht um einen Unfall handelte, sondern um vorbedachten Mord. Täterschaft ist ein dunkles Paar, eine reiche Geschäftsfrau mit ihrem zweifelhaften Freund, das sich auf diese Weise von dem Ehemann der Frau befreite. Der Verletzte nützt sein Wissen rücksichtslos aus und erpresst die Frau.

Valère gehört trotz seines mittleren Alters eher zu den jüngeren Leuten der "Neuen Welle", wie er mit den "Grandes Personnes" bewiesen hat. Auch hier bemüht er sich, nicht in ausgetretenen Thriller-Pfaden zu wandeln, sondern den Stoff zu vertiefen. Das ist ihm nun allerdings kaum gelungen. Vor allem hat er die Atmosphäre nicht einfangen können, weil er ganz verschiedene Stilelemente verwandt hat, wenn auch einzelne gute Einstellungen vorhanden sind. Die gelegentlich etwas in Erscheinung tretende existenzialistische Einstellung wirkt zusammenhanglos und aufgeklebt. Auch zeigt sich, dass bedeutende Darsteller ihr Können nicht auszustrahlen vermögen, wenn sie nicht vom Regisseur gehörige Führung und Unterstützung erhalten. Das hat Valère noch nicht los. So ist zwar nicht ein kommerzieller Durchschnittsfilm entstanden, aber ein solcher, der diese an Wirkung nicht übertrifft.

EINER VON DER MAFIA
(Il mafioso)

Produktion: Italien
Regie: Alberto Lattuada
Besetzung: Alberto Sordi
Verleih: Pandora

FH. Lattuada gehörte einst zu den grossen Hoffnungen des italienischen Nachkriegsfilms, doch zeigte sich bei ihm bald eine innere Unsicherheit sowohl stilistischer als sozial-moralischer Art. Wo Leute wie De Sica oder Germi energisch und überlegen Stellung bezogen, schwere Misstände satirisch verhöhnten oder erschütternd darlegten, verlor er sich mehr ins Gemütlich-Volkshafte oder Genre-artige, nicht ohne Witz und mit einer ausgesprochenen Fähigkeit zum Atmosphärischen, die ihn allerdings nie verlassen hat.

Es lag auf der Hand, dass er mit einer solchen Einstellung nicht ganz der richtige Mann war, um das sehr aktuelle und nicht ungefährliche Thema der Mafia filmisch zu bearbeiten. Die Mafia hat in Sizilien seit dem Krieg wieder eine fast unumschränkte Herrschaft errungen, und ihr Einfluss ist auch in gewissen Städten Amerikas unheilvoll zu spüren. Zwar versucht die gegenwärtige Regierung, nachdem sich wieder einige ruchlose Mordtaten ereigneten, endlich mit ihr aufzuräumen, aber trotz einiger eklatanter Erfolge ist ihr Sieg noch keineswegs entschieden, da sie praktisch fast die ganze Bevölkerung der Insel gegen sich hat. Der Schaden, den die Mafia dem Ansehen des Staates und der Kirche sowie der Wirtschaft zufügt, ist enorm.

Lattuada wählte für seine Darstellung nicht die Form der Satire; es wäre ihm dies auch nicht anzuraten gewesen, denn die Mafia hat einen langen Arm. Durch eine Tragikomödie von sanfter Gewalt sucht er sie zu demaskieren ohne sie offen und direkt der Ruchlosigkeit zu bezichtigen. Aber man kann nicht den Bären waschen, ohne ihm das Fell nass zu machen. Ein ehemaliger Sizilianer hat es in Mailand zu einigem Wohlstand gebracht, als ihn nach langen Jahren ein wenig Heimweh nach dem Dorf seiner Väter erfasst. Mit Frau und Kindern will er dort Ferien machen. Doch die Mafia macht einen dicken Strich durch den harmlosen Plan. Sizilien ist eine ganz andere Welt als Norditalien, eine alte Bindung wird wieder lebendig, die Mafia mischt sich ein und präsentiert eine alte Rechnung. Er muss zum Mörder in Amerika werden, brutal, ruchlos, wie es die Mafia befiehlt. Es ist vorbei mit dem Frieden in seiner Seele, es hilft nichts, dass er in Mailand wieder wie früher seiner Arbeit nachgeht. Die Mafia hat ihn in ihren Krallen, hat von ihm Besitz ergriffen, ihn an Geist und Seele vergiftet.

Leider kommt die Mafia dabei in ihrer Unheimlichkeit und Brutalität nur ungenügend ins Spiel. Wieder ist Lattuada der sich selbstgenügenden Heiterkeit auf lange Strecken verfallen, bekommt er das Tragische, geschweige das Dämonische der Mafia lange nicht in den Griff. So kommt es zu einem abrupten Uebergang zwischen beiden, nicht zu einem Verwobensein, und der Film spaltet sich sozusagen in zwei gegensätzliche Hälften. Von einer Anklage gegen die Mafia ist nicht viel zu spüren, sie wird mehr wie eine unabänderliche Institution Italiens hingenommen. Grossartig und sehenswert allerdings Alberto Sordi in der Hauptrolle, der den Film trotz seiner zweifelhaften Anlage auf eine höhere Stufe hebt.

"Einer von der Mafia", ein kritischer Film über den Geheimbund, ist ungenügend in der Anlage, gut im Atmosphärischen, ausgezeichnet durch das Spiel von Albert Sordi in der Hauptrolle.