

Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen
Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband
Band: 13 (1961)
Heft: 14

Rubrik: Blick auf die Leinwand

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 25.01.2026

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

BLICK AUF DIE LEINWAND

ROCCO UND SEINE BRUEDER

Produktion: Italien
Regie: Luchino Visconti
Besetzung: Annie Girardot, Renato Salvatori, Roger Hanin
Alain Delon
Verleih: Majestic-Films

ms. Zu den Programmideen des neorealisticen Films Italien gehörte von Anfang an die Absicht, Zeugnis zu geben von der gesellschaftlichen und politischen Situation des Landes und ihren Wandlungen im Laufe der Jahre. Wer Zeugnis geben will, wählt einen Standort, von dem aus er die Dinge betrachtet. Luchino Visconti hat diesen Standort im dialektischen Materialismus gefunden. Alle seine Filme, von denen jeder in seiner Art künstlerisch ein Meisterwerk geworden ist, geben Anschauung und Analyse des politischen und sozialen Daseins von Italien aus dieser Sicht. Zu ihr hatte sich der aus dem mailändischen Adelshaus stammende Künstler in den Jahren des Zweiten Weltkrieges im Widerstand gegen das fascistische Regime zu bekennen begonnen; seither hat er sich - unangefochten von Zweifeln - fest darin angesiedelt. Im Mittelpunkt der dramatischen Verschlingungen steht dabei jeweils ein Held, der zu politisch-sozialem Bewusstsein im Sinne des dialektischen Materialismus gelangt oder der, indem er sich dieser Bewusstseinswerbung widersetzt, tragisch scheitert, unfähig, das Gebot der Stunde zu erkennen.

*



Rücksichtsloser Durchsetzungswille zerstört auch echte Liebe in "Rocco und seine Brüder".

Dieses tragische Scheitern bestimmt auch wieder den dramatischen Duktus von Viscontis - nach einem eigenen Drehbuch und selbst entworfener Fabel entstandenem - letztem Film, "Rocco e i suoi fratelli". Im Sinne des Neorealismus, dessen Mitbegründer Visconti gewesen ist, will dieser Film zeugnishaft sein - Dokument nämlich der inneritalienischen Wanderung armer, arbeitsloser Leute aus dem Süden, die im industrialisierten Norden des Landes ein Auskommen und eine neue Heimat suchen. In "La terra trema" hatte Visconti vor nunmehr zwölf Jahren den ersten Teil einer Trilogie gegeben, die das Erwachen sizilianischer Fischer, der Arbeiter in den Schwefelgruben und der Taglöhner auf den Latifundien zu sozialem Selbstvertrauen und den dadurch erfolgenden revolutionären Zusammenbruch der Feudalherrschaft hätte darstellen sollen. Ueber den Anfang, das Drama eines Fischers, der sich gegen die Ausbeutung durch den Grosshandel erhebt, ist diese Trilogie nicht gediehen. "Rocco e i suoi fratelli" bringt nun in gewissem Sinne die Fortsetzung zu diesem Film, dessen sozialaktivistisches Pathos ganz aufgesogen war von einer tiefen, mitführenden Menschlichkeit, einer menschlichen Wahrhaftigkeit, die eben alle Filme Viscontis über die politische Tendenzmeinung hinaus zum künstlerischen Erlebnis macht.

Der älteste Bruder Rocos, Vincenzo, ist vor Jahren schon seiner Familie vorausgegangen; er hat das arme Lukanien verlassen und ist in Mailand häuslich geworden. Vincenzo ist als Figur eine Wiederaufnahme jenes sizilianischen Fischers in "La terra trema", der heimlich, bei Nacht und Nebel, seine heimatliche Insel verlassen hat, weggezogen von den Angeboten eines Agenten, der mit der bitteren Armut und der Hoffnungslosigkeit der Fischer und Arbeiter Handel treibt. Das The-

ma solchen Menschenhandels hatte ja schon 1950, kurz nachdem Visconti seinen sizilianischen Film vollendet hatte, Pietro Germi (auf Grund eines Drehbuches von Federico Fellini) in "Il cammino della speranza" gestaltet - freilich ohne den sozialprogressistischen Grundzug, der nun Viscontis Filmwerk auszeichnet.

Die Leute aus Lukanien sind nun freilich nicht mehr angeworben, sie kommen freiwillig, angelockt vom Ruf Mailands, dieser Stadt des norditalienischen Wirtschaftswunders. Und während Pietro Germi seinen Film von der Wanderung vom Süden nach dem Norden, dem Gelobten Land, in der - etwas sentimental klingenden - Hoffnung hatte enden lassen, dass sich gute Menschen, die andern helfen und Arbeit geben, immer finden werden, setzt Luchino Visconti zu einer konkreten Analyse der sozialen Situation an.

*

Vincenzo, der Älteste, hat mit seiner neuen Häuslichkeit in Mailand die Bande zur Familie schon ziemlich gelockert. Er ist anständig, redlich und hat sich wenn auch in bescheidener Stellung, durchgesetzt, aber er fühlt sich nicht mehr verantwortlich für die Sippe, die ihn nun heimgesucht hat. Er ist "verbürgerlicht" und will sich von der Not nicht mehr bedrängen lassen. Simone, der nächste im Alter, gerät in die Schlingen der lockenden Versuchungen, wird geblendet von dem scheinbar leichten, luxuriös aufgeplusterten Leben in der Grossstadt, in der viel verdient und viel ausgegeben wird. Er verfällt den Frauen, dem Alkohol, wird ein Verbrecher, schliesslich, aus Verzweiflung, dass seine an sich guten Wurzeln in schlechtem Grund wucherten, zum Mörder. Simones Gegensatz ist Rocco, der dritte, mit seinem älteren Bruder, dem Schlechten, in tragischer Verantwortlichkeit verbunden. Rocco ist der Gute, der fast Heiligmässige schon, der niemandem etwas zuleide tun kann, der allen verzeiht, mit seinem Gutten aber, gerade an seinem strauelnden Bruder Simone, schuldig wird. Denn der, welcher Gutes tut und zugleich wehrlos ist oder nie zur Abwehr sich aufräfft, muss an seinen Mitmenschen schuldig werden. Und da sind noch die beiden jüngsten Brüder, Ciro zunächst, der eine Berufslehre besteht und ein klassenbewusster Arbeiter wird (nicht ohne Absicht lässt ihn Visconti in einem verstaatlichten Betrieb arbeiten). Ciro ist der einzige, der sich zu einem sozialen und politischen Bewusstsein im Sinne des Marxismus durchkämpft und den nun, nachdem er in all den Jahren seit der Auswanderung aus Lukanien in Mailand eben doch sesshaft geworden ist, seinem kleinen Bruder, dem zehnjährigen Lucca, die Botschaft mitgibt, die einmal auch den unterentwickelten Süden erreichen soll: die Botschaft, dass der Mensch Herr seines eigenen Schicksals ist, dass er fähig ist und - bei richtiger Erkenntnis - mit dem Willen begibt, seine eigenen Verhältnisse zu bestellen, sie gesellschaftlich-rational zu ordnen und eine schönere Welt zu schaffen, in welcher jeder sein Auskommen, seinen Frieden, seine Arbeit und seine Liebe hat.

*

Wie schon in "Bellissima", wie schon vorher in "La terra trema", taucht auch in "Rocco e i suoi fratelli" auf dem Untergrund der marxistischen Gesellschaftsanalyse, unabdingbar zu dieser gehörig, das romantische Bild einer zukünftigen Gesellschaft auf, die dem heute so sehr in Leiden verstrickten Menschen Heilung bringt. So pessimistisch Visconti im Hinblick auf die - durch, wie er sagt, den Kapitalismus in die Fesseln der Unfreiheit gelegte - Gegenwart ist, so optimistisch wirkt sein Werk im Blick auf die Zukunft, wenn mit der neuen Gesellschaftsordnung eben auch alles, was den Menschen leidet macht, aus der Welt geschaffen sein wird. Arbeitslosigkeit, Prostitution, Armut - drei Kennzeichen einer Gesellschaft, die, nach Visconti, nicht fähig und auch gar nicht willens ist, jedem das Seine zu geben und dem Menschen ernst zu nehmen. Wer die Menschen ernst nimmt, wie Rocco, der Gute, es tut, und ihnen hilft, sie gar lehrt, Vertrauen zu haben, in sich und in alle, weil aus dem Vertrauen die Heilung des Lebens von allein wachsen werde - wer solches lehrt, macht sich schuldig an den Menschen, wiewohl seine Absicht untadelig sein mag. Dass der Film im Milieu der Boxer spielt, hat seinen Grund: Visconti repräsentiert in diesem Milieu mit seiner Brutalität im Existenzkampf, mit seinem Menschenhandel und seiner Ausbeutung der Arbeitskraft und der Sinnlichkeit - nach seiner Meinung - das "kapitalistische System"; doch das Gleiche wird nicht symbolistisch gesetzt, sondern ganz realistisch, mitmachen oder untergehen - Simone, der Scheiternde, ist der Mensch, dessen angeborenes Gutsein nicht zur Entfaltung kommen kann, weil das "System" die Güte abwürgt; Rocos Güte stirbt zwar nicht ab, doch sie ist nicht imstande, wirklich Gutes zu wirken, sondern verstrickt nur in Schuld und Schandtat und gibt jenen, die herrschen, das Alibi.

Es ist unverkennbar, dass Visconti in Rocco, der damit zwar zur dominierenden Figur des Films wird, die "Guten", die "Heiligen" aus der sozialen Welt Fellinis anklagen will, jene "Prediger", die das Gute stiften wollen, aber das Gute als eine Begnadung durch Gott anpreisen, statt es als Ergebnis der "richtigen" Sozialordnung, der kollektivistischen, zu erkennen. Visconti ist - damit noch ganz dem 19. Jahrhundert verpflichtet, aus dem er seine tiefsten literarischen und sozial-

politischen Eindrücke und Aufassungen empfangen hat - ein erklärter Positivist. Er sträubt sich gegen jede irrationale Deutung des Lebenssinnes, und die Möglichkeit einer Freiheit im Geiste, einer Befreiung durch die Gnade, wie Fellini sie sieht, stellt für ihn ein Ammenmärchen und eine Volksgefahr dar. Und so genau er in Rocco eine der Lieblingsfiguren Fellinis, bei aller Sympathie, die er für sie weckt, schuldig werden lässt, so lässt er in Simone die Lieblingsfigur von Michelangelo Antonioni schuldig werden - jenen Mann, der, Gefangener seiner Triebe und seiner Verzweiflung, untergeht, weil er im menschlichen Leben keine Möglichkeit der Mittelbarkeit von Du zu Du zu erkennen vermag. Simone, an dem sich, nach dem Glauben Roccos, das Wunder der Heilung vom schuldbeladenen Leben vollziehen sollte, stürzt nur tiefer in den Abgrund, als sich ihm in Form eben der Verzeihung Roccos für seine gefrevelte Liebe die menschliche Gnade, die Gnade menschlichen Guttuns, zuwendet. Besser, obwohl es nach Verrat aussieht, ist deshalb das Verhalten Cirros seinem Bruder Simone gegenüber; er zeigt den Mörder, der aus Verzweiflung, dass seine Liebe seelisch unfruchtbare bleibt, getötet hat, der Polizei an und trägt so bei, den Schlechten von der Gesellschaft abzusondern, die von keinem Mittel ansteckt werden soll, verlässt sie doch sonst die Fähigkeit zum Glauben an den Sinn der Revolution. Das Haus, das gebaut werden soll, setzt Opfer voraus: Simone und Rocco, jeder in seiner Art, sind diese Opfer.

*

So steht Viscontis Film genau und - für ihn - sinnvoll im Spannungsfeld der "umfassenden gesellschaftlichen Situation", nach welcher er sein Werk ausgerichtet hat. Man wird zu dieser sozialaktivistischen Analyse seine Bedenken und Widerlegungen anzubringen in der Lage sein, aber man wird auch willens sein müssen, die grosse Schönheit zu erleben, die diesem Werk anhaftet. Unlösbar verschmolzen mit der Sozialkritik und der dialektischen Analyse ist bei Visconti immer die klyrische und dramatische Schönheit der künstlerischen Gestalt. Dem philosophischen Positivismus des Künstlers entspricht zunächst zwar der darstellerische Naturalismus, den in dieser oft äussersten Form Visconti heute als einziger unter den Neorealisten der Frühzeit noch pflegt (sowohl Rossellini wie De Sica sind davon abgekommen). Nicht allein aus diesem Naturalismus aber, sondern aus den Quellen der modernen Psychologie und auch aus der lyrischen Tradition der italienischen Oper der Visconti als Theaterregisseur eng verbunden ist, fließt das, was von manchen Kritikern als Melodrama angekreidet wird. Das "Melodrama" hat Viscontis Stil stets unverkennbar ausgezeichnet als eine Gipfelung menschlicher Grundverhältnisse in ihre äusserste Konsequenz. Hier erst nämlich kann das Eigentliche eines bestimmten Verhaltens, einer Bindung von Mensch zu Mensch, von Mann zu Frau, von Freund zu Freund, sichtbar werden.

Denn Visconti ist, trotz allem rationalen Erfassen der gesellschaftlichen Wirklichkeit, tief angerührt von des Menschen Möglichkeit, ein Opfer des schädlich-verzehrenden, des gefährlich-schönen Lebens zu werden. In diesem Offensein zum Gefährlich-Verzehrenden ist dieser grosse Künstler durchaus ein Moralist. Von hier geht denn auch der wichtigste Teil seiner Faszination aus. Hier entlädt sich eine Liebe zum Menschen, die tief, lebendig, abgründig ist. Hier setzt sich der Stil Viscontis künstlerisch fest als ein Stil, der den Menschen in der Abhängigkeit der Dinge und Verhältnisse zeigt und dieses dichte Gewebe von Beziehungen und Bindungen zu einer Kalligraphie der lyrischen Impressionen werden lässt. In der durchaus eigenwilligen, lyrischen Modulierung, welche bei Visconti die dramatisch akzentuierte Handlung erfährt, entfaltet sich schliesslich jene Romantik der Sozialkritik, welche auf ein besseres Morgen hofft und welche die von ihr ergriffenen Menschen träumen lässt, auch wenn sie meinen, ganz und gar keine Träume zu sein.

TITANEN

Produktion: USA
Regie: V. Sherman
Besetzung: Rich. Burton, Robert Ryan,
Carolyn Jones, Marta Hyer
Verleih: Warner-Films

ZS. Der Pioniergeist stand immer hoch in Kurs in Amerika, was aus geschichtlichen Gründen erklärlich sein mag. Aber wenn er so sehr überbewertet wird, dass er den Zuschauern Tränen der Rührung in die Augen treiben soll, dann wird er unleidlich. Es entsteht dann so etwas wie eine heroische Heimatschnulze, die den amerikanischen Nationalstolz befriedigen mag, uns Europäer mit ganz andern, viel längern geschichtlichen Erfahrungen jedoch knabenhafte vorkommen muss.

Es ist die Geschichte von zwei Freunden, die in Alaska sich ob einer Frau verfeinden, zu grossen politischen und wirtschaftlichen Rivalen werden, was sich bis in die dritte Generation auswirkt. Selbstverständlich finden sie sich am Schluss nach viel wildem Geschehen und Herzeleid wieder. Was sich abspielt, ist jedoch so unmotiviert, so nur an der Oberfläche, ohne tieferen Zusammenhang,

geschiegeHintergründigkeitsich aneinanderreihend, dass das Ganze, verstärkt durch viele Unwahr scheinlichkeiten und tränenreiche Senti mentalitäten, beinahe als unsinnig, jedenfalls un interessant empfunden wird. Aus der geplanten, patriotischen Verherrlichung des Lebens in Alaska ist ein platter, un wahr scheinlicher Filmroman geworden, der für uns noch dadurch ungenießbar wird, dass er den rein materiellen Erfolg, ja das nackte Streben nach Geld, unbewusst glorifiziert. Wir glauben, dass die Pioniere in der dortigen Eiswüste noch von ganz andern Ideen erfüllt waren, als nur vom Geld verdienen, sonst hätten sie nicht ausgerechnet dorthin zu gehen brauchen und all die schweren Mühen auf sich nehmen müssen.

DIE BE SIND AUCH MENSCHEN

(Audace Colpo dei soliti ignoti)

Produktion: Italien

Regie: Nanni Loy

Besetzung: Vittorio Gassmann, Renato Salvatori, Claudia Cardinali
Verleih: Pandora-Films

ms. Es ist zum Verzweifeln: da machte Mario Monicelli mit "soliti ignoti" eine gescheite, herzerfrischende Diebeskomödie, und nun kommt ein Mann namens Nanni Loy und nimmt das Thema wieder auf, verflacht und verschwätzt es. Alles geht genau gleich zu, es sind die gleichen Figuren (sogar zum Teil von den gleichen Schauspielern gemimt), es wird ein grosser Coup geplant, der dann schliesslich misslingt, und es wird gezeigt, wie alles geplant wird. Dabei folgt Loy seinem Vorbild bis in die Details hinein. Und trotzdem fehlt der Geist, fehlt der tiefere Sinn der Ironisierung der Diebe, wie Monicelli sie verwirklichte. Monicellis Film war eine geistvolle Parodie auf Jules Dassins "Rififi", Loy's Film ist keine Parodie mehr, sondern eine Kopie und will die Ironisierung durch Bürgerlichkeit wettmachen: die Diebe haben immer wieder Sehnsucht nach einem ordentlichen Leben, und das ist nun gewiss kein Thema für eine Kriminalfilmparodie.

HELDINNEN

Produktion: Deutschland

Regie: Dieter Haugk

Besetzung: Johanna v. Koczian, Marianne Koch,
Paul Hubschmid, Walter Giller

Verleih: Neue Interna-Films

ms. Der vom Fernsehen kommende deutsche Regisseur Dieter Haugk entpuppt sich als ein Komödienmacher von einigem Können. Er hat des guten Lessing Lustspiel "Minna von Barnhelm" in ein Musical umgewandelt (damit angelsächsischem Beispiel folgend), hat die Geschichte modernisiert, indem er zeitgenössische Seitenhiebe auf Politik und Militär ausstretet, zieht kräftig über Preussen und Sachsen vom Leder und gaudiert im übrigen mit Kostümfreuden. Haugk hat eine leichte Hand, doch ist er noch kein Meister, er hat Sinn für Zwischenzeilige, Intime, Zärtliche, doch purzelt er dann immer etwa wieder in den



Lessings unvergängliche "Minna von Barnhelm" gab den Stoff für ein im Ganzen sympathisches, aktualisiertes Musical, "Heldinnen".

Klamauk, in die Operettenkomik hinab. Das ist schade, aber es darf einen nicht allzu sehr stören, denn gemessen am sonstigen deutschen Film lustspiel ist dieser Film Haugks ein Labsal, ein Spass vor allem der reizvollen Frauen wegen, die ihm alle Schwere nehmen. Vorbilder sind da, Wirths "Helden" (nach Shaw), vor allem Kurt Hoffmanns "Spessart"-Filme, aber Vorbilder, die als Lernstücke sinnvoll anerkannt werden, muss man schätzen, auch wenn sie im neuen Werk oft recht unverblümmt auftauchen.

DIE TOTEN AUGEN VON LONDON

Produktion: Deutschland

Regie: A. Vöhrer

Besetzung: Karin Baal, Joachim Fuchberger, Dieter Borsche
Verleih:

ZS. Oberflächlicher Kriminalreisser nach einem der bekanntesten Romane von Edgar Wallace. Es soll schon die fünfte Verfilmung des gleichen Stoffes sein, aber hoffentlich nicht die beste, sonst müssten die andern schauderhaft verunglückt sein. Zu Grunde liegt Versicherungsbetrug, der aber dank der üppigen Phantasie von Wallace Gruselreihe zu unheimlichen Konsequenzen und Komplikationen führt. Die Leichen erschienen pünktlich an laufenden Band, die Herren Mörder arbeiten mit raffinierten (wenn auch völlig überflüssigen) Apparaturen und Beethovenmusik, und wenn der kalte Schauder schliesslich trotzdem ausbleibt, so nur, weil soviel Unwahrscheinlichkeiten angehäuft wurden, dass die Spannung, die sonst durch einen interessanten Schnitt aufrecht erhalten wird, darunter leidet, weil der Zuschauer nicht mehr recht mitgeht. Er könnte dies nur aus vollem Herzen, wenn der Film ironisch oder gar parodistisch ausgestaltet wäre, wozu sich der Stoff ganz ausgezeichnet eignen würde. Hoffen wir, dass dies bei der sechsten Verfilmung der Fall sein wird.

PURPURNE ENGEL (The Angel wore Red)

Produktion: USA.

Regie: N. Johnson

Besetzung: Ava Gardner, Dirk Bogarde, Vittorio
de Sica, Joseph Cotton

Verleih: MGM-Films

ms. Der Engel war rot, der Engel ist eine Dirne, Dancingdame, und geliebt wird sie von einem Priester, der sein Amt nicht mehr ausüben kann. Nicht mehr ausüben kann er es der Roten wegen, die Roten sind die republikanischen Spanier des Bürgerkrieges. Sie sind böse, abgrundböse Menschen, morden, plündern, foltern, mähen rastlos und blutgierig hin. Ihre Gegner sind zwar auch nicht zimperlich, doch da sie angeblich Christen sind und unter der Führung ihres allerchristlichsten Generalissimus Franco wüten, gestatten sie denen, die sie hinstimmen, vorerst noch die Beichte und die Absolution. Zum Priester, der sich verstecken muss, damit er weiter leben und die Botschaft weiter, wenn auch heimlich, verbreiten kann, und zur Dirne, mit der der Priester eine zweckgebundene, moraltheologisch offensichtlich entschuldbare Allianz eingeht, kommen noch ein einäugiger Journalist, der, wie alle Journalisten, zynisch ist, sowie ein General der Republikaner, der, weil er jakobinische Reden schwingt, ein Operettengeneral ist. Denn der von Nonnally geschriebene und inszenierte Film nimmt ganz eindeutig Partei für Franco, muss es im Zeichen der neu sich anspinnenden spanisch-amerikanischen Freundschaft wohl tun. Der Film wurde in Italien gedreht, von dem gleichen Produzenten, der auch des kommunistischen Regisseurs Lucchino Viscontis Meisterwerk "Rocci e i suoi fratelli" finanzierte. So versichert man sich nach beiden Seiten. Schöne Mentalität ist das!

WILDER SOMMER (Estate violenta)

Produktion: Italien

Regie: Valerio Zurlini

Besetzung: Eleonora Rossi-Drago, J. L. Trintignant,
Jacqueline Sassandra

Verleih: Pandora-Films

ms. Im Jahre 1955 erschien auf den Kinoleinwänden der Name

eines Erstlings: "Le ragazze di San Frediano". Valerio Zurlini, ein junger Regisseur mit künstlerischem Ehrgeiz, ganz eingesponnen in die pointillistische Kunstwelt der frühen Neorealisten vom Schlag eines Luciano Emmer und Dino Risi, hatte Vasco Pratolinis gleichnamiges Buch in den Film umgesetzt und damit ein liebenswertes, formal etwas zerfasertes, doch im Grundton des Menschlichen echtes Stück Italianità auf das Zelluloid gezaubert. Dann wurde es still um Zurlini. Erst 1959 kehrte er zur Regie zurück. Der Film, den er damals nach einem eigenen Drehbuch, im Stil der selbständigen "autateurs du cinéma", zu drehen begann, trägt den Titel "Estate violenta". Erst heute kommt nun dieser Film zu uns in die Schweiz, und wieder fragt man sich, weshalb es oft so lange dauert, bis Filme, die sich um Originalität bemühen und mögen sie auch nicht ganz gelungen sein, so doch immerhin von eigenwilliger Kraft sind, in den schweizerischen Kinotheatern anlaufen (während der aus Hollywood, Deutschland und Frankreich importierte Durchschnitt, und vor allem das, was darunter liegt, sofort ihr gross plakatiertes Plätzchen finden).

Valerio Zurlini ist nun gewiss nicht ein Künstler von der absoluten Eigenwilligkeit wie Fellini oder Antonioni, aber er ist ein Filmgestalter, der sich auf sich selbst verlässt und unbeirrt dem Ziel zu strebt, das er sich gesetzt hat. "Estate violenta" spielt im Sommer 1943. Es ist Krieg, die Alliierten marschieren in Italien nordwärts, Mussolini wird gestürzt, die Deutschen und ihre fascistischen Helfer schwören auf die Fortsetzung des Krieges. Auf dem Hintergrund dieser Ereignisse trägt sich die Geschichte einer Liebe zu. Eine junge, doch verwitterte Frau, abgeschlossen im komfortablen Haus ihrer Mutter lebend, lernt einen jungen Mann kennen, einen Jüngling noch, der eben der Schule entwachsen ist, einer Familie angehörend, die es unter dem Regime zu Wohlleben gebracht hat. Leidenschaftlich entfaltet sich diese Liebe, die Frau blüht auf, als erwachte sie nun erst zum Leben, und der Jüngling beginnt an seine Männlichkeit zu glauben, weil es ihm gegeben ist, so sehr Mann zu sein. Aber was so leidenschaftlich, so schmelzend aufblüht, verwelkt rasch wieder, stirbt ab unter dem Druck der Kriegsereignisse. - Zur Entscheidung, welche die Ereignisse von dem jungen Mann eben fordern, ist dieser nicht bereit; weder kann er sich zu einem konsequenten Ja zum zerbrockelnden Regime noch zu einer Rebellion dagegen aufraffen. Unbehauft, entschuldiglos lebt er auf schwankendem Grund. Sein Wille, mit der geliebten Frau nun endlich - trotz Krieg - privates Leben zu leben, bleibt ergebnislos, weil privates Leben, privates Schicksal ja erst möglich würde auf dem Grund einer Entscheidung. So fliesst sein Dasein aus in Sinnleere, und die Liebe zerbricht.

Valerio Zurlini hat den Film in schöner Verhaltenheit gestaltet. Die pessimistische Geschichte verlangt nach einem Unterspielen, einem gehaltvollen Dämpfen der Empfindungen und Aktionen. Auch Zurlinis Weg ist ein Weg in einen Realismus der Innerlichkeit (obwohl es bei ihm noch mehr äussere Handlung gibt als bei den jüngsten italienischen Filmen). Entsprechend ist die Anforderung an das Verständnis des Zuschauers. Zwischen den Menschen dieses Films (reif erscheint Eleonora Rossi-Drago, eindrücklich ist J. L. Trintignant) spielt ein komplexes Gewebe der seelischen und gedanklichen, der sinnlichen Beziehungen, das zu durchdringen beim Zuschauer selbst Reife voraussetzt. Zuweilen sind die dramaturgischen Zügel locker gehalten, aber im Gesamteindruck entsteht - aus zahllosen mosaikartig sich fügenden Sequenzen - das geschlossene Bild eines schmerzlichen Geschicks.



Das Paar in dem Film "Wilder Sommer", dessen Liebe infolge der Resignation des Mannes vor sinnlosen Kriegsanforderungen scheitert.