

Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen
Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband
Band: 16 (1964)
Heft: 4

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: 02.02.2025

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

BLICK AUF DIE LEINWAND

DIE EINGESCHLOSSENEN (I sequestrati di Altona)

Produktion: Italien/Frankreich
Regie: Vittorio De Sica
Besetzung: Sophia Loren, Maximilian Schell, Frederic March,
Rob. Wagner, Françoise Prévost
Verleih: Fox

ms. Vittorio De Sica, einer der Frühmeister des italienischen Neorealismus, skeptisch gegenüber der Literatur als Inspiratoren des Films, hat sich dieser Literatur nun doch zugewandt, und zwar - was bei ihm erstaunt - Jean-Paul Sartre. "Les séquestrés d'Altona", 1959 im Théâtre de la Renaissance in Paris uraufgeführt, hat sich De Sica ausgewählt. Braucht es ein Wort darüber, dass De Sica keinen Theaterfilm geschaffen hat? Dass er sich, so weitgehend er Sartre folgt, von diesem doch abwendet? Dass er sich, durch den Zwang der literarischen Vorlage hindurch, treu geblieben ist?

Der Sohn des grossen Werftbesitzers Gerlach hält sich in der väterlichen Villa versteckt, weil er wegen nazistischer Kriegsverbrechen gesucht wird. Seine Schwester sorgt für ihn, verschweigt ihm aber den wirtschaftlichen Wiederaufstieg Deutschlands, das er immer noch in Trümmern glaubt. In einer mit Wahnsinnszeichnungen versehenen, schauerlichen Mansarde haust er abgeschnitten von der Welt, mit seinen Erinnerungen sich auseinandersetzend. Doch ein Familienzweist bricht aus, da der unheilbar kranke Vater eines Nachfolgers bedarf. Der zweite Sohn, mit einer kommunistisch angehauchten Schauspielerin verheiratet, will nicht, und seine Frau spürt der Vergangenheit von Vater und Schwager nach. Diese beiden gehen in den Tod.

De Sica hat - für einen Film, der kaum mehr als anderthalb Stunden dauert - starke Kürzungen an dem Theaterstück vorgenommen, das seinerseits vier volle Stunden beansprucht. Die Kürzungen wirken als Wohltat: vieles, was bei Sartre künstlich ist, verschoben und zu lang, ist weggefallen; die Handlung auf ein Mass reduziert, das die Aufnahmefähigkeit nicht überanstrengt. Auch die dramaturgischen Schwächen des Stücks sind im Film (zu dem der Amerikaner Abby Mann das Szenario geschrieben hat) ausgemerzt, und die Geschmacklosigkeiten, die zwar zum Bild Sartre gehören, sind verschwunden. Die notwendigen Kürzungen haben überdies dazu beigetragen, dass der Film sich in der Handlung linearer abwickelt als das Theaterstück, das seinerseits von Sartre sogenannten filmisch eingerichtet worden war: mit Rückblendungen (auf die Bühne), also mit szenischen Mitteln, die dem Film entnommen sind.

Diese Rückblendungen - etwa, wie der von Himmler abgesandte SS-Mann vor dem Industriearbeiter Gerlach strammsteht und wie der polnische Rabbiner, der von dem jungen Franz Gerlach gerettet worden war, vor dessen Augen abgemeuchelt wird, oder die Szene der beiden ehemaligen Kriegskameraden von Franz, die gekommen sind, um ihn als Kriegsverbrecher vor seinem Vater zu denunzieren - diese Rückblendungen und andere gibt es im Film nicht mehr. Auch die Abgeschlossenheit, die Selbstsequestrierung von Franz in der Estrichkammer, hinter zugemauerten Fenstern und verriegelter Tür, ist unmittelbar motiviert. Bei Sartre hat sich der aus dem Krieg heimgekehrte Franz, der bei Smolensk Partisanen gefoltert und Bauern getötet hat, in sein freiwilliges Gefängnis zurückgezogen, weil seine Schwester Leni einem Offizier der amerikanischen Besatzungsgruppe eine Sektflasche über den Kopf gehauen hat; Franz nahm dieses Vergehen auf sich. Im Film De Sicas dagegen wird die Sequestrierung, zu welcher Franz sich entschliesst, einzig mit der Erinnerung an die Kriegsverbrechen von Smolensk begründet.

Damit ist die Grundhaltung des Films bereits angedeutet: De Sica geht es in erster Linie um eine Auseinandersetzung mit dem Deutschland des Nationalsozialismus, dem Krieg Hitlers und mit der Nachfolge, die dieses Deutschland in der Bundesrepublik erhalten hat. Da das Gewicht so gelagert ist, spielt es auch keine entscheidende Rolle, dass das Symbol der Abgeschlossenheit von der Welt, das für Sartres Stück ja grundlegend ist, abgeschwächt erscheint, ja eigentlich aufgehoben ist. Nicht nur aus "filmischen" Gründen ist der Schauplatz ausgeweitet, erscheinen im Bild der Hafen von Hamburg, die Reeperbahn, Autostrassen, die Scharen der Menschen, die zur Arbeit fahren oder beim Vergnügen sind. Es gibt Adaptionen von Sartreschen Stücken, die vorlagegetreu jede Ausweitung des Handlungs- und Schauplatzes vermeiden. Bei De Sica ist die Hölle greifbar als das einsam liegende, abgeschlossene Patriarchat mit den zahllosen Räumen, Treppen und Galerien, Butzenscheiben und tiefen dunklen Zimmern - diese für Sartre bezeichnende Hölle - nicht mehr hermetisch abgeschlossen. Während bei Sartre nur ganz am Schluss, wenn Franz mit seinem Vater im Auto in den freigewählten

Tod rast, Licht von draussen - das der Scheinwerfer des Autos - in diese finstere Burg der Selbstgefängenschaft hineindringt, so gibt es bei De Sica die Verbindung zum Draussen von Anfang an und immer wieder.

Der zweite Sohn Gerlachs, Werner, und dessen Frau, Johanna, haben nicht schon längere Zeit Wohnsitz im väterlichen Haus genommen, sie treffen eben erst ein, als das Drama Franzens zu seiner Lösung kommt. Und die Türen stehen offen, hinaus auf den Park, der freilich auch noch zur Hölle gehört, denn De Sica lässt ihn von drei scharfen Bluthunden bewachen; hinaus aber auch auf die Werft Gerlachs, auf die



Sofia Loren erweist sich in den "Eingeschlossenen" als subtile Darstellerin

Stadt. Franz bricht eines Tages, nach der Begegnung mit seiner Schwägerin Johanna, die ihm die Wahrheit über das wiederaufgeblühte Deutschland gesagt hat, aus in diese Welt, konfrontiert sich mit ihr in einem Delirium des Hasses.

Indessen wäre es falsch, anzunehmen, bei De Sica gäbe es, nachdem die "Hölle" solcherart durchlässig geworden ist, das Sticke der Abgeschlossenheit nicht. Es ist da, dicht in der Atmosphäre des ganzen Hauses, die der Film dank seinen expressiven Mitteln eindrücklich zu machen versteht, ohne die Abgeschlossenheit räumlich fühlbar machen zu müssen. Sie, die stickige Abgeschlossenheit, aber ist da vor allem in dem grauvollen Dachraum, in welchem Franz haust, vor sich das Magnetophon, in welches er den Prozess gegen sich selbst spricht, an den Wänden das Bild Hitlers, aber auch seine eigenen konvulsivischen Zeichnungen, Nachtmahre der Erinnerung an sein Verbrechen. Hier, in diesem Raum, an dessen Plafond die Krabben sitzen, das Tribunal, zu dem Franz sich wendet, hier ist der ganze Sartre lebendig: das Urthema Sartres, der Mensch, der an seiner Kontaktlosigkeit leidet, der in sich selbst gefangen ist, und Franz, dem Wahn verfallen, verückt im Geiste, ist dieser Mensch.

Und doch: man spürt die Hand De Sicas, eine Verwandlung ist da, insofern nämlich, als das Sartresche Urthema der Kontaktlosigkeit ohne die für Sartre bezeichnenden Komplizierungen auskommt, ohne die damit verbundene Dialektik des geschichtlichen Bewusstseins. Wie denn überhaupt alles das, was in "Les séquestrés d'Altona" auf die Person Sartres Bezug hat, und ein Selbstgespräch des französischen Dichters und Philosophen, eine Auseinandersetzung mit seiner früheren Geschichtsdeutung ist, in dem Film weggefallen ist. Einmal, weil solches im Film nicht darstellbar wäre, zum anderen (und wichtigeren Grund), weil sich De Sica um solches nicht kümmern musste, da es ihm ausschliesslich um das Problem der Einsamkeit des Menschen, der Kontaktlosigkeit, der gesellschaftlichen Abgelöstheit ging; um das Problem also, das sein Wesentliches immer, von "Ladri die biciclette" an, gewesen ist.

Franz ist ein Symbol, nicht nur für Sartre, auch für De Sica, doch für ihn in einem anderen Sinne. Bei beiden stellt Franz die existenziellen Fragen, die Fragen nach dem Sinn des Krieges, des Nationalsozialismus, dessen Raub Deutschland wurde, nach der Bedeutung der Niederlage, nach Schuld und Sühne, und er muss diese Fragen erst recht stellen, nachdem er von Johanna erfahren hat, dass Deutschland nicht mehr in Trümmern liegt, sondern, als besiegt Land, zum

reichsten des Kontinents geworden ist. Ist diese Sühne geleistet? Franz erkennt, dass sie von ihm - für seine eigenen Verbrechen - verpasst worden ist, in Lüge vertan, solange er sich, von seiner Schwester Leni eifersüchtig von der Welt abgehalten, in seinem Dachraum versteckte. Dass sie wirklich vollzogen werden muss, in seinem Tod, den er freiwillig wählt, gemeinsam mit dem Vater. Nicht im Auto freilich wird bei De Sica der Tod gesucht, sondern im Sturz vom Werftkran. Gerlach, der Industrieherrscher, bedeutet nun bei Sartre auch jene Uebermacht der Vaterwelt und der Bürgerlichkeit, gegen die sich der Schriftsteller zur Wehr gesetzt hat. Dieser Vater wird bei De Sica zum sozial eindeutigen Typ: er ist zwar auch der machtvolle, die Freiheit vergewaltigende Vater, sein eigentliches Wesen aber besteht in der industriellen Macht, in jener Macht, die einst Hitler zugetragen wurde und jeder Regierung, unterschiedslos, weiterhin zugehalten wird; eine Macht, ausgebaut, um schliesslich doch die Welt zu beherrschen.

Bei De Sica ist der sozialkritische Aspekt einerseits ausgeprägter, andererseits aber auch der Aspekt der Abrechnung mit Deutschland, das es sich bequem gemacht hat in der Selbstberuhigung des Wirtschaftswunders; im Zynismus, dass gewinnt, wer verloren hat: in der Weigerung, nach der Schuld zu fragen und zu sühnen. Aus diesem Grund hat De Sica die Handlung auch erweitert: um Szenen aus Bert Brechts "Der unaufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui", um die Szene auch, da Franz im Theater, als Ui, der andere Hitler, seine Schlussrede hält, die Zuschauer, die Deutschen also, mit seiner Verachtung, seinem Hass überschüttet - seinem Hass dafür, dass sie die Fragen nicht stellten, die er zu stellen das Schicksal auf sich genommen hat.

Was De Sica bezweckte, wird klar. Nur erreicht er die beabsichtigte Wirkung nicht ganz, da Bert Brechts Stück heute kaum mehr als apokalyptische Entlarvung Hitlers erlebt werden kann, vielmehr als eine Farce wirkt. Das Sartresche Stück bezieht sich zwar ebenfalls auf Deutschland, ist jedoch Verschlüsselung des Erlebnisses des Algerienkrieges und direkte Auseinandersetzung mit jeglichem Krieg überhaupt, bedeutet zuletzt auch eine Absage des Franzosen an seinen früheren Geschichtsoptimismus. De Sica indessen hat die Bedeutung umgedeutet, hat sie ganz auf Deutschland eingeschränkt, und es wundert einen deshalb nicht, dass sein Film "Die Eingeschlossenen" in Deutschland scharfe Ablehnung erfahren hat - eine Ablehnung, die leider De Sica zu Teilen Recht verschafft.

Die Schauspieler, die De Sica gewählt hat, sind überzeugend: Frederic March, der nun weisshaarig gewordene Amerikaner, für Baron Gerlach; Maximilian Schell, der sordinierte erscheint als sonst, für Franz; Sophia Loren, die eine subtile Darstellerin geworden ist, für Johanna (die unsinnigerweise in dem englisch gesprochenen Film Giovanna heisst). Der Film "Die Eingeschlossenen" wird zu lebhaften Diskussionen führen; das ist gut so. Er zeigt, dass Vittorio De Sicas gestalterische Kraft, seine Eigenständigkeit noch nicht erlahmt sind.

WAS DIESE FRAU SO ALLES TREIBT (The thrill of it all)

Produktion: USA
Regie: Norman Jewison
Besetzung: Doris Day, James Garner,
Arlene Francis
Verleih: Universal-International

FH. Was eigentlich schon lange zu erwarten gewesen wäre, findet sich hier in einem schwachen Ansatz: der Angriff des Films auf gewisse Seiten des Fernsehens. Eine Arztfrau wird von einem kauzigen Businessman für seine Fernsehreklame angeworben, selbstverständlich mit fürstlichem Gehalt. Es stellen sich aber böse Eheschwierigkeiten ein, die schliesslich nach vielen Umwegen zur Beschränkung auf das eigene Heim, auf Mann und Kinder, führen.

Der Film lebt von der starken Persönlichkeit von Doris Day, welche eine eher banale Geschichte mit ihrer Mischung aus Naivität, Sauberkeit und Charme zu einer vergnügten Unterhaltung macht. Es ist alles andere als ein Problemfilm, aber er entspricht raffiniert den allgemeinen, durchschnittlichen Moralbegriffen und predigt Dinge, die jedermann mit Kopfnicken bestätigen kann: Zeit haben für die Familie, Geldverdienen ist nicht das Höchste, mit den eigenen Kindern sein ist Lebenserfüllung, Andern helfen unsere Aufgabe.

Unter anderem werden dabei auch recht erhebliche Schwächen des Fernsehens gezeigt, besonders der Fernsehwerbung, sowie einige heitere Pannen in der Fernseharbeit. Da bestünde doch für den Film ein dankbares Gebiet, direkt in die negativen Seiten des neuen Massenmediums hineinzuleuchten. Hier wird nur die Richtung angedeutet, in welcher so etwas geschehen könnte, sonst handelt es sich um einen guten Unterhaltungsfilm.

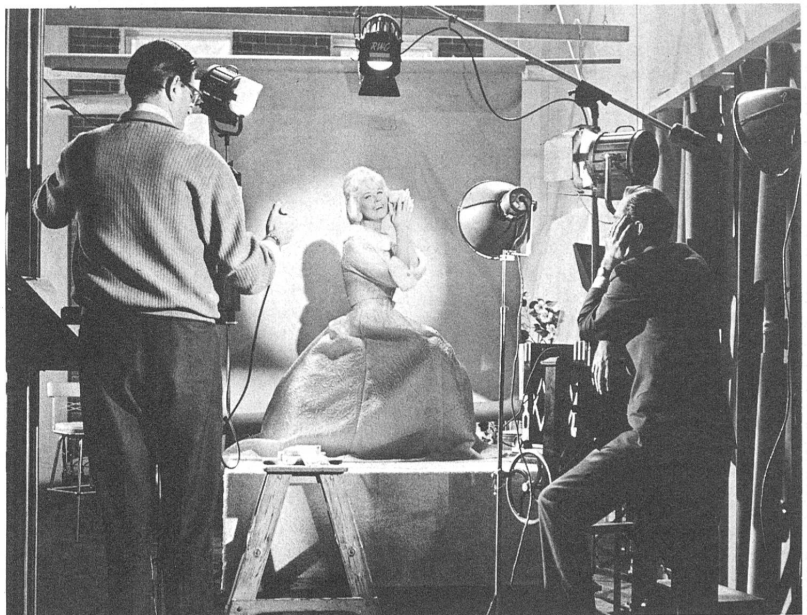
DER BALKON

Produktion: USA
Regie: Maddow und Strick
Besetzung: Shelly Winters u. a.
Verleih: Columbus Films

ms. Die beiden amerikanischen Aussenseiter des Films, Maddow und Strick, die seinerzeit mit dem schockierenden Film "The Savage Eye" sich einen Namen machten, haben sich nun an Jean Genets Bühnenstück "Le Balcon" herangewagt. Dem Film liegt eine New Yorker Aufführung des Stücks zugrunde - er erlaubt deshalb wohl Rückschlüsse darauf zu ziehen, in welcher Weise in New York, aber auch bei anderen, europäischen Aufführungen der Text Genets verändert, gekürzt worden ist. Denn der Text dieses Dichters, der sich die Heiligkeit im Bösen sucht, ist durchwühlt von Obszönitäten, Perversionen und sadistisch-masochistischen Sentenzen, die eine integrale Aufführung letztlich wohl kaum möglich machen.

Die Handlung ist nicht realistisch zu verstehen: ihr Schauplatz ist ein Bordell, das von der Hurenmutter Irma geleitet wird. In der Stadt ist eine Revolution ausgebrochen, Bischof, Richter und General sind gestürzt. Im Bordell überredet der dorthin geflüchtete Polizeichef drei kleine Bürger, die zeit ihres Lebens nichts gewesen sind, die Rollen von Bischof, Richter und General zu übernehmen. Das tun sie, sie zeigen sich auf dem Balkon, das Volk ist jetzt überzeugt, dass die Herrscher nicht tot sind, die Revolution legt sich. Der Polizeichef fordert von den Maskierten, ihre Masken wieder abzulegen, aber diese folgen der Aufforderung nicht, es gefällt ihnen zu scheinen, was sie nicht sind, auf Grund des Kostüms zu sein, was sie nie sein könnten. Sie entledigen sich des widerspenstigen Polizeichefs, an dessen Stelle, ebenfalls maskiert, der Dieb tritt, und die Hurenmutter schliesslich ist die Königin.

Die Welt ein Bordell? Gewiss, Jean Genet ist der radikalste Verneiner der bürgerlichen Gesellschaft, sein Gift, das er gegen sie spritzt, ist ätzend. Aber Genets Weltbild ist nicht einseitig durch diese Sozialkritik und Gesellschaftsverneinung geprägt. Er ist, obwohl er sich Atheist nennt, ein Sucher, sein Weltbild, das das Böse als des Menschen tiefstes und echtes Wesen herausstellt, ist letzten Endes metaphysisch. Davon spürt man in der Verfilmung durch Maddow und Strick nichts mehr. Sie haben den Stoff auf das Sozialrevolutionäre, auf die Gesellschaftszerstörung reduziert. Sie haben wesentliche Szenen weggelassen, woraus sich die Situation ergibt, dass der Zuschauer sich verirrt. Auch haben sie keinen Stil gefunden. Sie mischen Wochenschauaufnahmen von Revolutionen der jüngsten Zeit, inszenieren die Szenen im Bordell schauspielerisch sehr naturalistisch, brechen aus dem Zirkel des Bordells aus in die Realität, die wiederum nicht stilisiert erscheint, während sie andere Szenen, jene der Maskerade, des Seins im Schein, das Genets Hauptproblem ist, surreal gestaltet sind. Dadurch kommt es zu Stilbrüchen, die dem Film schaden. Es wäre mehr gewesen, wenn sie aus schöpferischer Untreue gegenüber dem Stück Genets etwas Eigenes geschaffen hätten. Die Schauspieler, unter ihnen Shelley Winters, sind hervorragend.



"Was eine Frau so alles treibt" bringt einige Schwächen des Fernsehens ans Licht, mit Doris Day in der Hauptrolle

DER WACHSBLUMENSTRAUSS
(Murder at the gallop)

Produktion: England
Regie: G. Pollock
Besetzung: Margaret Rutherford, Robert Morley,
Flora Robson
Verleih: MGM

FH. Ein Film, der wohl nur die einmalige Gestalt von Margaret Rutherford in den Vordergrund rücken soll. Als Privatdetektivin greift sie dort ein, wo die Professionellen versagen. Rätselhafte, aber verdächtige Dinge in der Nachbarschaft veranlassen sie zu Kombinationen und gefährlichen Unternehmungen, die schliesslich durch Anwendung einer List zum Erfolg und Entdeckung eines Mörders führen.

Das Spiel der scharfsinnigen, alten, schrulligen Detektiv-Dame mit ihrem Witz und Charme, ihrer Verschrobenheit und Zugriffigkeit ist bester englischer Humor. Solche Figuren gedeihen nur im "alten, lustigen England", sie sind für die Nation charakteristisch, auch durch die Art der fröhlichen Selbstkritik. Die Handlung ist Nebensache, der Titel kaum verständlich, der Schluss eher schwach. Aber das wird alles aufgewogen durch die sympathische, herzliche Menschlichkeit, welche die Hauptgestalt und das ganze Milieu des ländlich-kleinstädtischen Englands ausströmt.

SCOTLAND YARD JAGT DR. MABUSE

Produktion: Deutschland
Regie: Paul May
Besetzung: Peter van Eyck, Bethmann, Dieter Borsche,
Agnes Windeck, Klaus Kinski
Verleih: Elite

ZS. Dr. Mabuse, in den Zwanziger Jahren von Fritz Lang erfunden, der damit seinen Ruf als Regisseur begründete, hat anscheinend bei den deutschen Produzenten einen solchen Eindruck hinterlassen, dass sie immer wieder versuchen, den einstigen Welterfolg mit dieser Figur zu wiederholen. Diesmal muss der sensationelle Raub eines Postzuges herhalten, der sich in England ereignete, wobei Mabuse allerdings über eine "Hypnotisier-Kamera" verfügt, mit der er Dritten die unsinnigsten Befehle erteilen kann (zum Beispiel sich gegenseitig zu töten), um seinen wahnsinnigen Machttrieb zu befriedigen. Nur ein bestimmtes, elektronisches Schwerhörigen-Gerät hebt diese Wirkung auf, doch kommt die Polizei selbstverständlich erst nach Ablauf der nötigen Filmlänge dahinter. Schön, wie am Schluss dafür gesorgt wird, dass weitere Mabuse-Filme gedreht werden können, indem der Geist des legendären Verbrechers sich im entscheidenden Moment der Festnahme entzieht. Das Ganze ist eine kindische Schauergeschichte, die trotz der guten Schauspieler mit ihren alten, verstaubten Gags und ihrer betäubenden Banalität gehörig langweilt.

DAS GEHEIMNIS DER SCHWARZEN WITWE

Produktion: Deutschland/Spanien
Regie: F.J. Gottlieb
Besetzung: O.W. Fischer, Karin Dor, Werner Peters
Verleih: Rex-Films

ZS. Durchschnittlicher deutscher Kriminalfilm, kaum den ohnehin nicht hohen Grad dieser Gattung erreichend. Als Vorbild diente offenbar Edgar Wallace-Filme. Eine hübsche Anzahl Leichen sind die "Ernte", alle mittels des Giftes der "schwarzen Witwe", einer giftigen Spinne, getötet. Es sind die ehemaligen Mitglieder einer Mexico-Expedition, deren Mitglieder einen Expeditionsleiter töteten, und einen geheimen Schatz unterschlugen, sich aber gegenseitig zu Erben einsetzen. Ein Kriminalreporter als mutiger Entlarver ist die zentrale Figur, welche die Gerechtigkeit wieder herstellt.

Es ist ein reiner Geschäftsfilm, für ein anspruchsloses Publikum geschaffen, der nicht einmal das Hauptelement eines Kriminalfilms, die Spannung, immer durchzuhalten vermag. Wer von einem Film etwas mehr erwartet, als das blosse, serienmässige Abschiessen mittels einer Gummispinne, wird nicht auf seine Rechnung kommen.

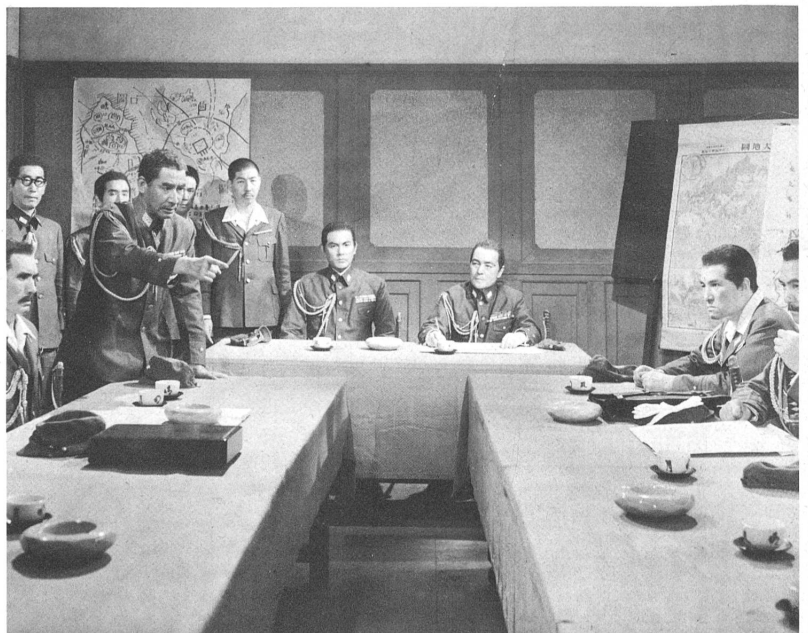
OKINAWA

Produktion: Japan
Regie: Kiyoshi Komori
Verleih: Elite

ms. Der Film "Okinawa", von Kiyoshi Komori inszeniert nach einem Drehbuch von Mitsugi Okura, ist für uns insofern von Interesse, als es der erste japanische Kriegsfilm historiographischer Absicht ist, der in die Schweiz kommt. Andere Kriegsfilme aus Japan, etwa der eindruckliche "Barfuss durch die Hölle", waren thematisch an menschliche Einzelschicksale gebunden. Filme, die bestimmte Ereignisse, Phasen oder Schlachten des Krieges im Pazifik nachzugestalten versuchen, gibt es zwar in Japan zahlreiche; aber sie fanden den Weg nicht hierher. "Okinawa" schildert die "längste", 84 Tage dauernde Schlacht um die Insel, die schliesslich, nach einem heldenmütigen Kampf auf beiden Seiten, den Japanern von den Amerikanern entrissen wurde.

Der Film will ein Geschichtsbild geben. Er erinnert an die letzte Anstrengung aller Kräfte, die damals Soldaten und Zivilbevölkerung, auch halbwüchsige Kinder, Buben und Mädchen, gemeinsam unternahmen. Er ist ein Loblied auf diesen Kampf, der für die Japaner so unverlierbar in die Erinnerung eingeschrieben ist, wie es andere Schlachten bei anderen Völkern sind. Das Erlebnis, dass der Krieg grausam und entsetzlich ist, dass sich aber aus dieser Grausamkeit die Vorbilder menschlicher Selbstentäußerung erheben, wollen sie - so glaube ich diesen Film deuten zu müssen - hoch halten. Dabei flutet oft das patriotische Temperament über. Ist das so schlimm? Ich meine, die Aufzeichnung eines bedrängenden Ereignisses, das so viel Schrecken, aber auch das Andenken an Taten des Mutes hinterlassen hat, darf nicht, wie es die grundsätzlichen Gegner des Kriegsfilms immer wieder tun, einfach als Kriegshetzerei abgeschrieben werden. Es gibt in jedem Volk Ereignisse, deren Sinn dieses Volk sich nicht rauben lassen will.

Unter diesem Gesichtspunkt ist dieser Film, "Okinawa", zu würdigen. Er ist nicht einseitig, lebt nicht von Ressentiments gegenüber den Amerikanern. Aber künstlerisch lässt er viele Wünsche offen. Er ist lang geraten, und die Wiederholung der Kampfszenen lässt diese Länge noch stärker spüren. Man erkennt, dass die japanischen Filmproduzenten nicht jene Mittel und auch nicht jene ausgiebige Hilfe von Armee und Flotte zur Verfügung haben, die gleichartige Filme der Amerikaner auszeichnen. Eine Seeschlacht, die im Film - zumindest im heutigen realistischen Film - nur mit Hilfe von Attrappen geführt werden kann, macht keinen Eindruck. Die Kampfszenen der Infanterie und der Panzer nehmen sich ihrerseits ein wenig wie Manöverübungen aus. Einzige die Einzelszenen, wo der von den japanischen Filmkünstlern bevorzugte Naturalismus ohne Aufwendigkeit erzielt werden kann, ergeben den Eindruck des Richtigen. Leider sind manche private, "humane" Szenen zu ausführlich geraten, sie unterbrechen den Fluss der Handlung, weisen auch das Uebertriebene der Sentimentalität auf. So überzeugt dieser Film, der viel Anstrengung offenbart, im ganzen nicht.



"Okinawa" ist der interessante Versuch einer japanischen Antwort auf die amerikanischen Kriegsfilme über die historische "längste Schlacht" um diese Insel