

Zeitschrift: Film und Radio mit Fernsehen
Herausgeber: Schweizerischer protestantischer Film- und Radioverband
Band: 18 (1966)
Heft: 25

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: 03.02.2026

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

Abschied von Gestern

Produktion: Deutschland
Regie: Alexander Kluge
Besetzung: Alexandra Kluge
Verleih: Emelka

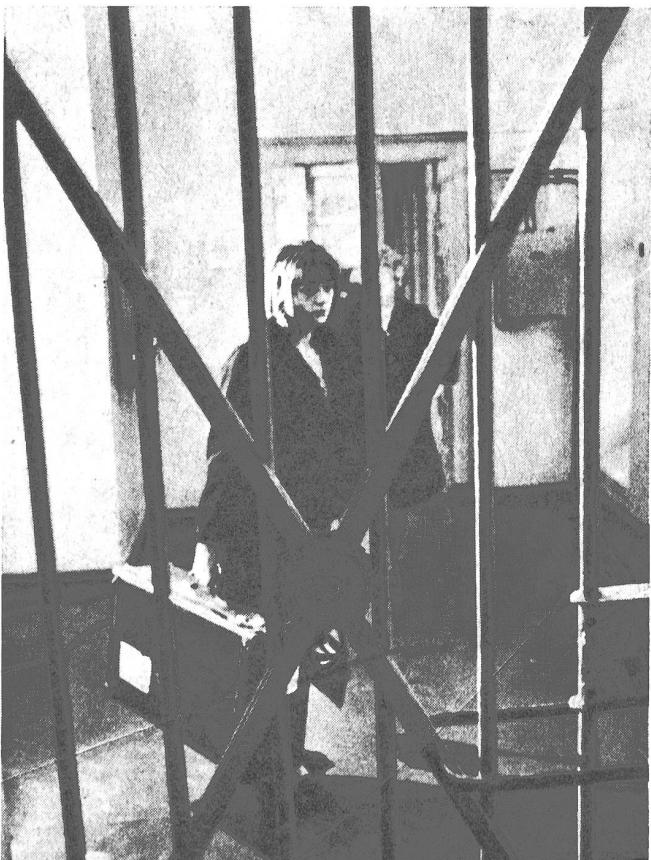
ms. Künstlerisch, allgemein gesehen, steht am Anfang dieses Films Bert Brecht; filmgeschichtlich gesehen Jean-Luc Godard, persönlich für Alexander Kluge aber dessen eigene Kurzgeschichte (in den «Lebensläufen») mit dem Titel «Anita G.». Die Geschichte von dem Mädchen Anita, das aus der DDR geflüchtet ist und nun ausserstande ist, in der Bundesrepublik eine gesicherte Existenz aufzubauen, wird von Alexander Kluge in der Erzählung wie im Film in analoger Weise erzählt: in wechselnden Perspektiven nämlich, hin und her zwischen sachlicher Berichterstattung, fiktiver Erzählung und Reflexionen, so dass sich beim Leser und beim Zuschauer in keinem Augenblick die Haltung des blosen Hinnehmens, des erbaulichen Geniessens einstellen kann. Alexander Kluge will, dass Leser und Zuschauer verstört, dass sie aufgestört werden. Beim (orientierten) Leser hat sich zu solcher Reaktion allgemeiner schon die Bereitschaft eingestellt; Brecht ging schliesslich an keinem ohne Wirkung vorbei. Beim Zuschauer im Kino wird die Sache schwieriger, denn er hat sich in breiter Schicht noch nicht auf das neue Sehen eingestellt; Jean-Luc Godard, der bisher die vielseitige Technik der Verfremdung, der Entillusionierung des Films übte, hat zwar eine neue, aber doch auf eine Elite beschränkte «Schule des Sehens» geschaffen, auf die sich nun auch Alexander Kluge verlassen kann und deren Adepen er nun möglicherweise an Zahl erweitern wird.

Der Stoff, den Alexander Kluge mit und um die Person seiner Anita G. vorlegt, hätte natürlich das Zeug abgegeben zu einem erbaulichen Film über das Problem der Jugend in der heutigen Wohlstands- und Konsumgesellschaft. Erbaulichkeit ist nun gerade das, was Alexander Kluge verabscheut. Es müsste ihm ein Schrecken sein, ginge von seinem Film so etwas wie Trost aus. Was der Film setzt und setzen will, ist der Stachel ins Gewissen, also eine Situation der Bewusstseinserhellung. Das Mädchen Anita findet sich, nachdem es das Durchgangslager verlassen hat, in Leben und Gesellschaft der Bundesrepublik nicht zurecht. Es ernährt sich von kleinen Diebstählen und Unterschlagungen, kommt vor Gericht, wird verurteilt, kommt aber auf Bewährung frei. Was ist der Grund ihres Versagens, ihres Unvermögens zur Anpassung? Ein Kindheitserlebnis? Ihre Eltern wurden nach Theresienstadt verschleppt, kehrten nie mehr zurück. Der Richter akzeptiert dieses Erlebnis nicht als Ursache ihrer Unbeständigkeit, ihrer Rat- und Rastlosigkeit, und Alexander Kluge setzt den Bericht, das Geständnis Anitas über dieses frühe Erlebnis seinerseits so ein, dass auch für den Zuschauer nicht klar wird, ob sich alles tatsächlich so zugetragen hat. Anita G. versucht sich in verschiedenen Berufen, als Verkäuferin von Schallplatten für Sprachunterricht, als Zimmermädchen; sie schmuggelt sich als Studentin in die Universität ein, weil Bildung offenbar zum Existenzminimum der modernen Gesellschaft gehört; sie wird Zechprellerin, kommt in Verdacht, Agentin des Ostens zu sein; wird die Geliebte des Schallplattenhändlers, dann eines Ministerialrates, der ihr auch nicht helfen kann, ihr aber Geld gibt, damit sie die Stadt wechseln kann, sie «gammelt» unbehaust durch Nordrhein-Westfalen, und schliesslich, als sie ein Kind unterm Herzen trägt, geht sie freiwillig ins Gefängnis, um dort zu gebären.

Anita G. ist ständig auf der Flucht vor ihrer eigenen Vergangenheit. Sie sucht die Gegenwart, mit der ihr aber kein Arrangement gelingt, weshalb auch der Abschied von ge-

stern misslingt. Was von gestern trennt, ist «kein Abgrund, sondern lediglich die veränderte Lage»: mit dieser Sentenz leitet Alexander Kluge seinen Film ein, und mit einer anderen Sentenz lässt er ihn endigen: «Jeder ist an allem schuld, aber wenn das jeder wüsste, hätten wir das Paradies auf Erden». Nicht nur aus den Selbstinterpretationen, die Alexander Kluge seinem Film beigesteuert hat, aus dem Film selbst (und das ist entscheidend) geht hervor, dass und wie stark der Regisseur der Geschichte seiner Anita G. ideologische Stosskraft mitgibt. Der Fluchtinstinkt des Mädchens, der scheinbar in dem — im Dunkeln gelassenen — Kindheitserlebnis im Hitlerreich begründet ist und der sich ein erstes Mal mit der Flucht aus der DDR konkretisierte, beherrscht ihr ganzes Wesen, unbewusst eher als bewusst, und beherrscht es angesichts eben auch der veränderten Lage in der Bundesrepublik der Jahre 1958 bis 1966. Mit diesem Fluchtinstinkt, der sich an Genaues nicht halten kann, stösst immer wieder ihr Versuch zur Anpassung zusammen. Die Anpassung ist ihr Wille, ein Wille aber an der Oberfläche, und dass sie sich nicht verwirklichen kann, hat seinen Grund in einer nie in ihr Bewusstsein gelangenden anderen Willensrichtung, die von der Anpassung hinweg zum Widerstand drängt. Aber wo könnte sich dieser Widerstand konkretisieren, wo vermöchte er wirksam zu werden in einer Gesellschaft, die ihm immer wieder ausweicht, die — wie Alexander Kluge meint — «nicht lehrt, wie man Widerstand leistet?» Wo anders schliesslich lebt er sich aus als in den Verfehlungen gegenüber dieser Gesellschaft und ihrer Rechts- und Sittenordnung? —

Alexander Kluge geht es nicht darum, seine Heldin, die keine ist, zu entschuldigen. Er zeigt ihre Fehler auf, ihre Verfehlungen, sagt von ihr, dass sie schlecht ist, aber er



Das heimatlose Geschöpf Anita geht am Ende seiner Möglichkeiten schliesslich freiwillig ins Gefängnis («Abschied von Gestern»)

stellt sie derart in den Kontext der Gesellschaft, dass man für sie dennoch Sympathie haben muss. Aber Alexander Kluge klagt nicht an — dazu verwaltet er sein ideologisches Arsenal zu bewusst, zu kühl und taktisch zu wirksam; er zeigt vielmehr auf, zeigt an, und eben in dieser Methode des Zeigens ist er, von Bert Brecht herkommend wie viele, zeitgenössisch und erheblich. Worum geht es ihm bei diesem Denunzieren? In der Kollision zwischen Anita G. und Gesellschaft formuliert Alexander Kluge zweifellos die Schwierigkeit der gegenseitigen Kommunikation, die Entfremdung des Menschen in der arbeitsteiligen und durch mannigfache Einflüsse einer Wohlstandsutopie manipulierten Gesellschaft von heute.

Darauf weist allein schon die Art hin, wie in diesem Film die Sprache verwendet wird: Worte werden geredet, aber sie vermitteln keine Verständigung (ja ihre Verständlichkeit für den Zuschauer im Kinosessel bleibt mitunter aus), man redet aneinander vorbei, Die Sätze beginnen und bleiben dann in der Luft hängen, Redensarten, Sprachklischees, Sprachbequemlichkeiten schieben sich zwischen die Menschen, trennen sie voneinander, erst recht, statt zu Brücken zu werden. Auch die eingeschobenen Reflexionen, die von einzelnen Worten ausgelöst und selbständige in den Ablauf der Handlung eingebaut sind, weisen hin auf diese Kommunikationsschwierigkeit, für die nicht allein die Protagonistin das Exempel gibt — sie möchte ja einen Rat —, sondern auf die sich auch alle anderen Figuren, ihre Situationen, Reden und Reaktionen, beziehen.

Die Essenz findet die ihr genau entsprechende Form. Alexander Kluge setzt alle Mittel des Films ein, alterniert zwischen Bericht und Erzählung, zwischen Reflexion und Symbolen, Wirklichkeit und Traum. Er wendet das Interview des Cinéma vérité an, beschreibt Situationen und schiebt Sequenzen narrativer Natur ein, wechselt hinüber zu Zeitraffertricks, gibt Anspielungen an historische Filmstile, übt sich in der Komik der Slapstickkomödie, trennt Zeitabschnitte und Begebenheiten mit Zwischentiteln, die an den Stummfilm erinnern, zugleich aber aus der Rüstkammer des epischen Theaters kommen, das seinerseits aber wiederum unterm Eindruck des Stummfilms stand. Alle diese formalen Mittel, und in erster Linie die Montage (des Bilds und des Tons), sind dazu da, die Geschichte der Anita G. zu verfremden. Sie zunächst in der Art zu verfremden, dass nicht nur der Standort der Protagonistin nach vorne rückt, sondern immer wieder die Standorte der jeweils gezeigten Personen erkennbar werden.

Verfremdet aber wird die Geschichte als Ganzes, sie soll nicht sentimental und nicht pathetisch wirken, sondern sie soll aufgeblättert werden in ihren vielen Schichten, in ihrem Außen und ihrem Innen.

Die letzten Karawanen

Produktion: Schweiz

Regie: René Gardi

Verleih: Columbus

DR. René Gardi und Ulrich Schweizer haben einen farbigen Dokumentarfilm über die südliche Sahara geschaffen, dessen mitternächtliche Premiere kürzlich in Bern stattfand.

Mitte November 1965 bis Frühjahr 1966 war dieses erprobte Zweierteam vom Air-Bergland durch die Tenere-Wüste, das Oasental von Kaouar mit der Salzstadt Bilma in der Republik du Niger unterwegs. Der Dokumentarfilm berichtet von der erstaunlichen Tatsache, dass, obwohl das Öl in der Sahara fliesst, Lastautos auf breiter Straße dahin fahren und das Kursflugzeug zweimal wöchentlich



«Die letzten Karawanen» in der Einsamkeit der Wüste schildert ein neuer Dokumentarfilm von René Gardi

Post und Waren in die Oasen bringt, heute noch mehr als 20 000 Kamele auf der alten Salzstraße zwischen Agades und Bilma, die Tenera-Wüste durchqueren. Die Karawane tauschen in Bilma Hirse aus dem Sudan gegen Datteln und vor allem das für die nördlichen Nomadenvölker unentbehrliche Salz.

Der Film schildert in lebendiger Weise den Karawanenbetrieb, das harte Leben der Karawanenleute, die Lebensweise der Tuareg und die mittelalterlich anmutende Salzgewinnung der ansässigen Anurineger. Zum ersten Mal wurden hier die «Azalai», die Salzkarakawanen, aufgenommen. Azalai, das bedeutet einen Marsch von Hunderten von Kilometern, Entbehrungen, Hunger, Durst, strenge Arbeit mühsame Plage und kärglichen Lohn bei der Durchquerung der wasserlosen Tenere-Wüste. Azalai heißt aber auch Freiheit, Stolz und Unabhängigkeit. Das sind die Charakterzüge der Tuareg, eines Nomadenvolkes im Air-Bergland.

Der grosse Atem des Wanderns durch endlose Weiten durchweht den Streifen. Ja, er ist recht eigentlich ein Epos des Wanderns. Der Wüste Eintönigkeit kommt gerade ins Bewusstsein, während die Gefahr des Langweiligen vermieden wurde, dadurch, dass von den ziehenden Karawanen weg immer zum Leben der Tuareg zu Hause oder zu den Oasenbewohnern zurückgeschwenkt wird. Wer Sinn für Einzelheiten hat, entdeckt auch, dass bei jedem Ausschnitt des Karawanenzuges etwas Neues gezeigt wird: So die Feuerstelle, ein betender Mohammedaner, das Schlürfen des breiigen Wassers unterwegs, das Vorangehen des Karawanenführers, usw.

Der Kommentar von Kurt Weibel wirkt zuerst etwas monoton, wird aber gegen den Schluss lebendiger und frischer. Die Begleitmusik von Klaus Sonnenburg ist sehr gekonnt und vermittelt dem Film eine gute Atmosphäre.

Obwohl der Film ganz in der islamischen Glaubenswelt spielt, sind wir betroffen durch seine grosse Nähe zum Nomadenvolk der biblischen Aramäer. Bei der Brunnenszene etwa, fühlt man sich plötzlich an den Anfang der Bibel, in die Zeit Abrahams, Jakobs und Isaaks versetzt. Wie die Tuareg-Frau ihr Kind, so könnte auch Sarah ihrer Sohn gewiegt haben.

Der Dokumentarfilm, der auch schöne Partien der Tuareg-Dichtung zu Worte kommen lässt, dürfte sich sogar als «Background-Material» (Anschauungsmaterial für den Kulturhintergrund) für die biblische Geschichte eignen. Wüstenwanderung, Steppenleben, Brunnenzenen, Zelte, das Tränken der Herden, die Wasserschlüche, all das spielt im Wanderleben Israels eine grosse Rolle. Auch dieses Volk war ja jahrhundertelang ein Nomadenvolk.

Der Streifen schildert in anteilerweckender Form den Alltag der Nomaden, der voller Grösse ist. Er stellt das Menschliche in den Vordergrund. Er weckt auch Sehnsüchte und zeigt, wie diese äusserlich armen Nomaden innerlich frei sind und ein stolzes Selbstbewusstsein ausstrahlen. Eine erfrischende Natürlichkeit und eine wohltuende beruhigende Poesie lassen die Menschen, die diesen Film betrachten, für 1½ Stunden den Motorenlärm und die Hast der Zeit vergessen.

Brennt Paris?

(Paris brûle-t-il?)

Produktion: Frankreich

Regie: R. Clément

Besetzung: Gert Froebe, Clamec Rich, Kirk Douglas,

Glenn Ford, J. P. Belmondo

Verleih: Star-Films

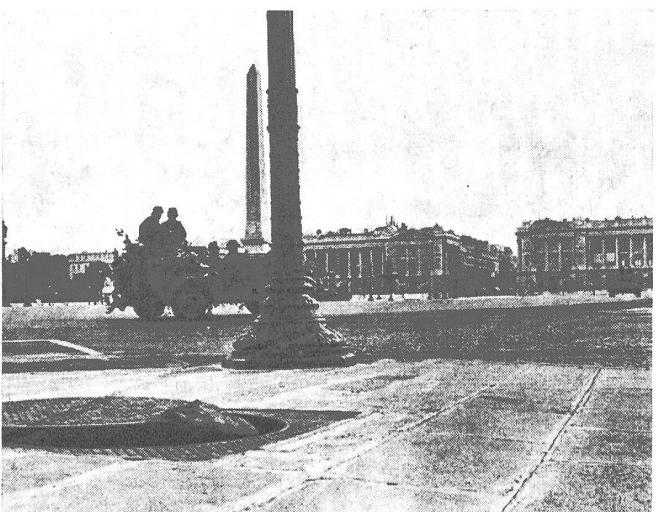
ms. Im August 1944, zwei Monate nachdem die Alliierten an der Küste der Normandie an Land gegangen waren und Paris in Erwartung seiner Befreiung fieberte, fand sich in der französischen Hauptstadt eine kleine Gruppe von Filmschaffenden zusammen, die sich vornahm, von dem historischen Ereignis des geplanten Aufstandes der Résistance und des Einmarsches der alliierten Truppen ein filmisches Dokument herzustellen.

Als Vorlage zu dem neuen Film hat René Clément das zum Bestseller gewordene Buch «Brennt Paris?» von Larry Collins und Dominique Lapierre genommen. Nicht die Befreiung der französischen Hauptstadt steht im Mittelpunkt des Films. Was René Clément — der historischen Darstellung von Collins und Lapierre folgend — interessiert, ist das dramatische Geflecht der Entscheidungen und Aktionen, die dazu geführt haben, dass Paris trotz dem Befehl Hitlers, die Stadt dem Erdboden gleichzumachen, von dieser Zerstörung verschont blieb, und dass das alliierte Oberkommando, obwohl es die Hauptstadt aus strategischen Überlegungen heraus zunächst hatte umgehen wollen, seine Absicht änderte und General Leclerc den Panzermarsch auf Paris und damit dessen Befreiung bereits im August gestattete. Die Aufmerksamkeit ist also nach verschiedenen Seiten hin gerichtet — ins Hauptquartier des Gouverneurs von Paris, General von Choltitz, in die Geheimquartiere der Résistance und auf deren Spannungen und Auseinandersetzungen, in die Feldquartiere der Amerikaner, Pattons und Bradleys, aber auch auf die Ereignisse, die sich auf den Strassen von Paris abspielten. Dadurch weist der Film — bei allem dramaturgischen Zusammenhang, der im Ziel die Stadt vor der Verwüstung zu retten und sie unzerstört den Alliierten zu übergeben, besteht — den Charakter eines Mosaiks auf. Zahlreiche Episoden sind an- und ineinandergefügt, und ständig wechselt der Blinckwinkel: die Argumente der Deutschen, der Franzosen, der Résistance, der Amerikaner werden, jeweils zu knappen Szenen dramatisiert, vorgelegt. Und so erreicht René Clément — bei aller dramaturgisch bedingten Kürzung der vielfältigen Geschehnisse — den Eindruck der historischen Objektivität. Diese schliesst freilich nicht aus, dass entflammt von der Liebe zu Paris, die Emotionen stark an-

geregt und der Triumph der Befreiung voll ausgekostet werden. Wenn es in diesem Film eine wirkliche Vedette gibt, so ist es Paris, dem gehuldigt wird.

René Clément setzt, so glaubt man wenigstens aufgrund der vorhandenen historischen Einblicke sagen zu dürfen, die Akzente abgewogen. Er vermeidet es, das Geschehen aus der Beurteilung im Nachhinein zu sehen. Vielmehr stellt er es objektiv in der Unmittelbarkeit seines Augenblicks dar. Es gibt also einerseits keine Polemik gegen die Amerikaner, die Paris zuerst hatten umgehen wollen, es gibt aber auch keine tendenziöse Spitze gegen die Kommunisten, deren Widerstandsorganisationen die Forces Françaises de l'Intérieur (FFI) weitgehend beherrschten. Es gibt weder das eine noch das andere, obwohl der Film zuletzt unverkennbar ausmündet auf die Gloire de Gaulles; oder es gibt, genau genommen, weder das eine noch das andere, gerade weil de Gaulle, der sich gegen beide Bedrohungen, die Abstinenz der Amerikaner und die Subversion der Kommunisten, durchgesetzt hatte, im Glanze seiner Tat und seiner Beharrlichkeit erscheint. Die nüchterne Art, mit der René Clément zu Werke gegangen ist und die unter dem Pathos immer spürbar bleibt, zeigt sich überdies darin, dass er die Argumentation General von Choltiz' sachlich darlegt, ohne seine Einsicht, welcher Paris letzten Endes seine Errettung verdankte, als ultima ratio eines Gescheiterten zu diskriminieren oder sie umgekehrt als echte Grossmut zu lobpreisen; der zwiespältige Charakter eines Mannes in gegebener historischer Stunde wird kommentarlos sichtbar.

Den General von Choltiz spielt Gert Froebe — in der Physis entschieden das Gegenteil des schlanken Befehlsablers, aber in der Psychologie glaubwürdig. René Clément hat bei der Besetzung der Rollen nicht auf die Uebereinstimmung der äusseren Erscheinungen der dargestellten historischen Persönlichkeiten mit den Schauspielern geachtet. Ihm kam es auf die mögliche innere Identität an. Einzig bei Hitler musste er begreiflicherweise auf der Uebereinstimmung im Äusseren beharren, und hier bleibt denn auch, bei aller Treffsicherheit der Maske, ein Mangel der Identität; wohl darum, weil Hitlers Wahlfürfigur durch einen Schauspieler offensichtlich einfach nicht identifizierbar ist (es gibt überhaupt keinen «guten» Hitlerdarsteller). General de Gaulle seinerseits stellt sich selber dar, er erscheint so, wie ihn bei seinem Einzug in Paris die damaligen Aktualitätsfilme aufgenommen haben. Eine



Im Film «Brennt Paris?» wird die Befreiung von Paris gegen Kriegsende geschildert, nachdem sich die Deutschen nur noch auf wankendem Boden bewegen konnten.

fappante Uebereinstimmung in Erscheinung und West bringt indessen Claude Rich in der Rolle von General Llerc zustande. Andere Darsteller, Stars des internationalen Films, haben es, gerade weil sie Stars sind und ste mit sich selber identisch, schwerer — Kirk Douglas nimmt man Patton nicht ab, Glenn Ford in der Rolle von Bradley erscheint dagegen als etwas tauglicher. Jedoch auch Rollen mit weniger offiziell profilierten Persönlichkeiten gibt es Diskrepanzen, etwa bei Jean-Paul Belmondo. Da stellung von Yvon Morandat, dem gaullistischen Widerstandskämpfer (heute Direktor der Charbonnages du Nord) im Alleingang das Hotel Matignon «besetzte». Im allgemeinen aber lässt sich wohl sagen, dass die Darsteller unter ihnen sind es berühmte Schauspieler aus Frankreich, Deutschland und Amerika, die von ihnen verkörperten Figuren und deren Funktionen glaubwürdig zu machen verstehen, obwohl man nur in wenigen Fällen wirklich zu entscheiden in der Lage ist, wie weit die Uebereinstimmung wirklich reicht.

Massgebend freilich für die Beurteilung des Films, seiner Gesamtheit und Wirkung sind das Mass der historischen Genauigkeit und Sachlichkeit sowie die Stimmigkeit der Atmosphäre im belagerten, besetzten und bedrohten Paris. Hier hat René Clément sich wiederum als ein Künstler von aussergewöhnlichem Flair für das nach Maß und Psychologie richtige realistische Detail erwiesen. Selbst einem filmgewohnten Auge fällt es zuweilen schwer zu erkennen, wo die Rekonstruktion der Ereignisse übergeht in die Dokumente von damals, die René Clément in seinem Film wiederum verwendet hat. Nicht sie allein gewährleisten die Authentizität der Atmosphäre, aber sie sind, gerade im künstlerischen Zusammenhang der rekonstruierenden szenischen Realisierung, ein untrüglicher Maßstab dafür.

Der blaue Max (The blue Max)

Produktion: USA

Regie: J. Guillerman

Besetzung: George Peppard, James Mason,
Ursula Andress

Verleih: Fox

TS. Der Blaue Max ist der Orden «Pour le Mérite», der wilhelminischen Deutschlands höchste Auszeichnung im Ersten Weltkrieg. Sehnsüchtig blickt ein junger Infanterist 1916 im schlammigen Granattrichter zum Himmel empor, wo zwei feindliche Flugzeuge sich umkreisen, lässt sich umschulen und erscheint 1918 auf einem Fliegerhorst, wo er sich bald zum Lufthelden emporknallt. Da er ein Mann aus dem einfachen Volk ist, gerät er in Gegensatz zu seinen adligen Kameraden, denn im Ersten Weltkrieg war die Flugwaffe das Privileg der Aristokraten.

Die Qualität des Filmes in Cinemascope sind die Flugaufnahmen der Luftkämpfe: Einzelkampf und Staffelflug, Akrobatik, Erdkampfeinsatz zur Unterstützung einer ausbrechenden Offensive, Einsatz gegen die anrückenden Verstärkungen des Feindes, wobei die Szenen mit den ArmeEinheiten zu sehr gestellt wirken. Doch diese steinzeitliche Flugzeuge, Doppel- und Dreifachdecker aus Leinwand und Blech, mit ihrem antiken MG-Getucker, die Verfolgungs jagden dicht über Wiesen und knapp über den Wald hinweg, alle diese Szenen sind blendend photographiert. Am Ende dann spielen sich die üblichen Kasinoszenen mit knalliger Champagnerpfropfen ab; George Peppard ist weniger ausdrucksstark der junge Held; viel nuancierter wirkt Jeremy Kemp als der aristokratische Luftheld und geheim