

**Zeitschrift:** Zoom : Zeitschrift für Film  
**Herausgeber:** Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst  
**Band:** 45 (1993)  
**Heft:** 5

**Artikel:** Von Apartheid bis Wildwest  
**Autor:** Lachat, Pierre  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-931892>

### **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:** 06.02.2025

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

# Von Apartheid bis Wildwest

DAS FILMPODIUM ZÜRICH ZEIGT IN SEINER REIHE SCHLÜSSELFILME VON 1959 ZUM THEMA «DRITTE WELT» UND «KRIEG».

*Pierre Lachat*

Die späten Fünfziger bringen spürbare Veränderungen im Dokumentarfilm. Je nach historischer Definition heisst es sogar oft, die Gattung, wie wir sie heute kennen, beginne sich erst in diesen Jahren überhaupt richtig zu finden, und zwar sei das namentlich dank der rasch vorankommenden Verkleinerung der Apparaturen und dank der verbesserten Bildqualität im Format 16 Millimeter der Fall. Beispiele für diese Entwicklung sind (unter den 250 Titeln dieser Reihe) «Lettre de Sibérie» (1958), eine der frühen experimentellen Arbeiten von Chris Marker, und «Moi, un noir» (1957), den Jean Rouch unter Jugendlichen im afrikanischen Abidjan drehte.

In die Nähe der beiden erwähnten Titel gehört – von seinem halbdokumentarischen Charakter wie von der sozialen Thematik her – auch der Spielfilm «Come Back, Africa» von 1959. Der Amerikaner Lionel Rogosin realisierte ihn 1959 im südafrikanischen Johannesburg mit schwarzen Laiendarstellern und einem Schweizer Kameramann, Ernst Artaria. Die Geschichte von Zachariah, einem Zulu, der in die Hauptstadt zieht, vermittelte der Welt erstmals ein genaueres Bild von dem, was heute in vielen Sprachen, mit einem Wort aus dem Afrikaans, «Apartheid» heisst und weit über das Ursprungsland hinaus zu einem Schlüsselbegriff des Jahrhunderts geworden ist. Viele erfuhren wohl überhaupt erst aus dem Kino etwas von dieser besonders rigiden Form der Rassentrennung, wie sie die Kap-Republik in einer

unterdessen etwas gemilderten Variante heute noch pflegt. Der Film kam unter weitgehend konspirativen Bedingungen zustande, indem die südafrikanischen Behörden, die jedes grössere Drehvorhaben zu bewilligen hatten, über die wahren Absichten der Autoren im dunkeln gelassen wurden. Offiziell sollte es eine Reportage über schwarze Volksmusik werden, was übrigens nicht ganz gelogen war, führte es doch immerhin dazu, dass eine damals noch völlig unbekannte Sängerin namens Miriam Makeba in dem Film mitwirkte.

«Come Back, Africa» öffnete denen, die hinschauen mochten, die Augen nicht nur in bezug auf Südafrika, welches einen verhältnismässig klaren Fall darstellte. Vielmehr zeichnete er sich als einer der allerersten Filme aus, die (jemandem wie mir) einen gewissen provisorischen Begriff von dem zu geben vermochten, was damals schon Dritte Welt war, auch wenn es noch nicht so hiess. Genauer gesagt ging es darum zu verstehen, wie sich die Unterdrückung der ehemals kolonisierten Völker auch über den Rückzug der fremden Mächte (der sich schrittweise vollzog) hinaus fortsetzen konnte. Von heute aus gesehen war es der Anfang eines Prozesses, der mittlerweile begreifbar gemacht hat, warum so viele der früheren Kolonien perverserweise innert drei, vier Jahrzehnten ärmer geworden sind, als sie es unter den Herren aus Übersee jemals waren, warum es aber trotzdem keine Alternative zur mindestens formalen Unabhängigkeit gibt.

«Apartheid» bezeichnet heute den Zustand der Welt mit seiner Trennung in Nährvölker und Zehrvölker.

Was «Come Back, Africa» bezüglich der später so genannten Dritten Welt ausrichtete, das versah «Die Brücke» (1959) von Bernhard Wicki auf vergleichbare Weise hinsichtlich des Krieges. In einer Epoche, in der die Erinnerung an den letzten grossen Krieg auf europäischem Boden noch zum Alltag gehörte, hatten junge Männer (meines Alters) schon viel von dem gehört, was ganz geläufig die Sinnlosigkeit des Krieges genannt wurde, ein Gemeinplatz, der selbst durch die Kino-Inserate geisterte. (Und man muss im übrigen daran erinnern, dass es 1959 keine zwei Jahre her waren, seitdem die Berner Regierung «Paths of Glory» (1957) von Stanley Kubrick verboten hatte, der sich in ihren Augen auf allzu entschiedene Weise gegen jede Art von Krieg aussprach.)

Nicht ohne gewisse Anleihen bei «Im Westen nichts Neues» von Erich Maria Remarque erzählt «Die Brücke», in der Regie des Schweizer Bernhard Wicki, eine Episode aus den letzten Tagen des Dritten Reiches. Protagonisten sind eine Handvoll kaum volljähriger, eben erst eingezogener Deutscher, unzulänglich ausgebildet und ausgerüstet. Sie opfern sich bei der Verteidigung einer militärisch unwichtigen Brücke gegen die gepanzert anrückenden Amerikaner, die praktisch den Sieg in der Tasche haben und nur noch aufräumen. Unkritischer Gehorsam als abstraktes Prinzip,



«Die Brücke»,  
von Bernhard  
Wicki (1959)

die Verführung der Jugend und ideologische Verblendung erscheinen als Wurzeln schlechthin jeden Krieges. Wicki demonstriert, anders als es so mancher deutsche Film der Zeit tut, kaum expliziten Antifaschismus. Soviel Ausdrücklichkeit wäre bei diesem Stoff ganz einfach überflüssig gewesen. Im übrigen war es schon vom Titel her unmöglich, nicht an den zwei Jahre zuvor (nahezu gleichzeitig wie «Paths of Glory») entstandenen heroisierenden «The Bridge on the River Kwai» zu denken. Dessen flotten Militärmarsch pfiß die halbe Welt noch jahrelang nach.

Was zwischen 1953 und 1962 geläufig als Sinnlosigkeit des Krieges bezeichnet wurde und sich damals im Geschehen auf den Schlachtfeldern Indochinas und Algeriens exemplifizierte, das nahm bei Wicki auf denkbar anschauliche Weise konkrete erzählerische Gestalt an. Wieviel war, 14 Jahre danach, der alliierte Sieg über Nazideutschland real noch wert, und galt es nicht, einen Hitler künftig zu verhindern statt ihn dann (siehe Saddam Hussein) bekriegen zu müssen? Ohne Frage trug «Die Brücke», vielleicht gerade auch durch seinen ausgesprochen konventionellen Stil, einiges dazu bei, dass sich die täglich deklarierten friedli-

chen Absichten Nachkriegsdeutschlands (der damaligen BRD) einigermaßen glaubwürdig anhörten. Die Generation des sogenannten neuen deutschen Films, die von etwa 1962 an auftrat, erblickte ihrerseits in «Die Brücke» von Anfang an einen ihrer Vorläufer.

Zur gleichen Zeit, da die europäischen Filme so gern noch die eben überstandenen kontinentalen Wirren thematisieren, erinnert «Rio Bravo» (1959) an ein Hollywood, das unterdessen ziemlich unbeirrt weiter vor sich hin produziert, fern von den Schlachtfeldern. Es ist ihm mehr um die Entwicklung seines Stils und seiner Techniken zu tun als um Stoffe, die den Nerv der Epoche trafen. (Gerade «Paths of Glory» bildet in dieser Hinsicht eine Ausnahme.) Der Western von Howard Hawks nach einem Drehbuch von Jules Furthman und Leigh Brackett, mit Russell Harlan an der Kamera, Dimitri Tiomkin als Komponist, vor allem aber (natürlich) John Wayne, Dean Martin, Ricky Nelson und Angie Dickinson in den Hauptrollen – nicht zu vergessen Walter Brennan, Ward Bond und Harry Carey, jr. in der weiteren Besetzung – gehört zu den vielen klassischen Höhepunkten im amerikanischen Genrekino.

Männer bekämpfen einander abenteuerlich, und zwar tun sie es mit kürzeren, aber wegen ihrer pikanten Note berühmt gewordenen komödiantisch-erotischen Einlagen. In deren Verlauf umgarnt der verführerische Schwarzstrumpf Dickinson den gegenüber Frauen rührend verlegenen Schnellschützen Wayne und macht sich ab und zu ein wenig lustig über ihn. Die Aufgaben sind zwischen den Geschlechtern unmissverständlich verteilt. Die Weiber schütteln den Kopf, während draussen die Kerle ihre Munition vergeuden. Eine gewisse Zweideutigkeit kommt höchstens bei der Frage auf, welcher von diesen als ausgewachsener oder eben nur als halber Schurke zu gelten hat oder allenfalls bloss als kleiner Betrüger oder launischer Säufer. Im übrigen ist die Handlung von einer entwaffnenden Absehbarkeit, angesichts derer sich unser kritischer Intellekt nur abregen kann. Gutmütige Ironie und märchenhafte Infantilität zeichnen so viele Filme des genialen Super-Profis Hawks aus (gerade auch «Rio Bravo»). Er vertrat das Hollywood der klassischen Periode – zwischen etwa 1930 und 1965 – vielleicht besser als jedes andere Mitglied seiner Zunft, und das schliesst Hitchcock gleich mit ein. Verzeiht, liebe Hitchcocko-Hawksianer. ■