

»Aber es geht alles auf und unter in der Welt ...«  
*Anmerkungen zu einigen Filmen nach Karl May\**

Weißer Rauch steigt aus Felsritzen auf, gelbe Schwefelschwaden durchziehen das Tal. Es heißt, dies sei der Atem Manitous, der jene fällt, die Böses im Schilde führen. Das ist so etwas wie die konkrete Form des Weltgeistes. Entwaffnet betreten Winnetou und Shatterhand, begleitet von einigen Rothäuten und einem tapferen Militär, diese unwirtliche Gegend; sie sollen den wartenden Gangstern einen Goldschatz bringen. Diese halten eine Geisel. Deren Leben gilt es zu retten und gleichzeitig zu beweisen, dass jener Offizier, der hier das Gold seines Forts versteckte, nicht betrügerisch handelte, sondern wohlbedacht einen Staatsschatz rettete. Es geht um Leben und Tod, mehr aber noch um Ehre. Der Ort trägt den Namen ›Tal der Toten‹, ein Massengrab, das genüsslich in Szene gesetzt wird. Die Kamera erfasst in ruhiger, gleitender Fahrt aufgebaarte Leichname, mumifizierte Tote, Skelette am Wegesrand. Aus jeder Nische grinst ein Totenkopf. Auch den Weißen feindlich gesonnene Indianer wollen das Gold an sich bringen. Showdown. Brandpfeile fliegen, entfachen ein riesiges Feuer. Aus dem Off ertönt der warnende Ruf, das Erdgas brenne. Explosionen zwischen den Gesteinsformationen, die Gangster eilen mit ihren Waffen hinzu, Leichen fliegen durch die Luft, die Gräber gehen in Flammen auf. Es herrscht Krieg. Ein Stellungskrieg im Hölleninferno. Rettung ist vergeblich. Welche Erfahrung verbirgt sich hinter diesen gierenden Kinobildern?

Dass das Böse aus der Welt in der Gestalt des Leibhaftigen verschwunden sei, dieser Gedanke stammt von Hegel. Das Böse selber aber sei der Welt erhalten geblieben. In diesem Film tritt der Leibhaftige noch einmal auf, und zwar in zweierlei Gestalt: als weißer Verbrecher und als Indianerhäuptling, der, von seinem Mediziner unter Drogen gesetzt, sein Ehrenwort bricht. Das LSD des Weißen ist das Gold. Beide erscheinen als Nachgeborene des Bösen schlechthin. Der Weiße hört auf den lautmalerischen Namen ›Murdock‹. Dieser

\* Vortrag, gehalten am 3.10.2009 auf dem 20. Kongress der Karl-May-Gesellschaft in Marburg

Film birgt Grau- und Dunkelzonen, in denen vielfältige Chiffrierungen des Bösen, des malignen Fremden verborgen sind.

Der Schatz ist verloren, goldene Funken sprüht das Feuer: eine Blendung. Die Verbrecher fallen unter Pfeilen und Kugeln, der feindliche Häuptling stirbt einen Opfertod und kann so in die Arme Manitous aufgenommen werden, der Boss der Gangster wird gnadenlos niedergemetzelt. Es folgt die Coda zum Finale. Der der Untreue verdächtige Offizier wird freigesprochen. ›In treuer Pflichterfüllung‹ sei er gestorben, entscheidet das Militärgericht. Das ist eine militärische Moralkategorie. Für Andersdenkende, für Winnetou etwa, der den Militärs als Zivilist gelten muss, ist sie eigentlich nicht maßgebend. Doch zusammen mit Shatterhand, dies die Botschaft des Films, jagte er etwas hinterher, was Weiße und Indianer verbindet: Ehre. ›Meine Ehre heißt Treue‹ war der Wahlspruch der SS.

In diesem Abenteuer im Tal der Toten, diesem letzten Film der Karl-May-Serie der 1960er Jahre, wird auf extremste Weise gemordet und gemeuchelt. Solche Szenen grenzen den Film von seinen Vorläufern deutlich ab. Ein Mann wird ausgepeitscht, die Kamera weicht nicht zur Seite, eine Viertelung wird in Szene gesetzt, die Kamera dokumentiert die Szene aus leichter Distanz, auch lustvoll das Rücken, als die Pferde – zwischen denen der Gefolterte an Seilen gespannt ist – sich unruhig bewegen und die Seile sich straffen; ein anderes Opfer wird gespeert. Eine geradezu klammheimliche Freude, anderen beim Morden und Sterben zuzusehen, durchzieht den Film – wie ein Hang der Krankheit zum Tode. So wird das Genre geweitet, nähert sich in der lustvollen Darstellung von mörderischen Exzessen konkurrierenden Filmen des Marktes an, auch die Protagonisten der May-Filme erhalten nun die Lizenz zum Töten, mit der ein gewisser Bond, James Bond, ein jünger gewordenes Publikum erfolgreich in Bann schlägt. Aber diese ausgestellte Inszenierung von Gewalt lässt noch eine andere Vermutung zu – die, dass dieses Drehbuch von Autoren verfasst ist, die eigene Erfahrung von Gewalt und Krieg haben. Sie setzen ihre Erinnerung davon einer öffentlichen Zurschaustellung aus, verbunden mit einem moralischen Appell. Um sich selbst von Schuld frei zu schreiben?

Das Drehbuch zu ›Winnetou und Old Shatterhand im Tal der Toten‹ haben Harald Reinl, der auch Regie führte, und ein gewisser Alex Berg geschrieben, ein Pseudonym des wohl erfolgreichsten Film- und Fernsehautors der Bundesrepublik, Herbert Reinecker. Dessen Filmografie spannt sich von dem Propagandafilm ›Junge Adler‹ aus dem Jahr 1944 bis hin zu den Fernsehserien ›Der Kommissar‹

und ›Derrick‹. Reinecker war Angehöriger einer Kriegsberichterkompanie der Waffen-SS. In den 1950er Jahren bearbeitete er Stoffe, mittels derer er die Zeit des Nationalsozialismus aufzuarbeiten versuchte und ein nun scheinbar demokratisches Ideologieangebot offerierte, ›Canaris‹ (1954), ›Kinder, Mütter und ein General‹ (1955) und ›Der Stern von Afrika‹ (1957) seien stellvertretend genannt. Ein Vielschreiber, der alle Genres belieferte. Und ein Moralist, politisch biegsam, uneins mit der eigenen Biografie, dessen Denken und Schreiben in den 1990er Jahren in sittlichen Traktaten mündete.

Jenseits der biografischen Implikationen zweier Leben, zerrieben zwischen Verbrechen und Strafe, Übertretung und Zurechtweisung, zwischen Schuld und Sühne und überwölbt von moralischen Ansprüchen an sich und vor allem an andere, wäre es nicht ohne Reiz, einmal eine Parallelisierung zwischen May und Reinecker zu versuchen. Zwei seelenverwandte Unterhaltungsschriftsteller in Deutschland. Eine ganz andere Kontinuität wäre da nachzuvollziehen als jene, der Mays und Reineckers Leben je allein unterliegt.

Der Film ›Winnetou und Old Shatterhand im Tal der Toten‹ hatte am 12. Dezember 1968 in München Premiere. In diesem Jahr legten Andreas Baader und Gudrun Ensslin in Frankfurter Kaufhäusern Brände, Studentenproteste allüberall, Beate Klarsfeld ohrfeigte Bundeskanzler Kiesinger, um auf dessen NS-Vergangenheit hinzuweisen. In Filmclubs und sich etablierenden Filmkunsttheatern liefen die Filme des ›Jungen deutschen Films‹, der so jung bald auch nicht mehr sein mochte und sich dann ›Neuer deutscher Film‹ nannte, in den Bahnhofskinos deutete sich eine neue nackte Welle an, die Filme nach Karl May wurden noch in den ›bürgerlichen‹ Kinos gezeigt, die in mittelgroßen Städten häufig Stadthalle hießen, Orte der Gemeinschaft und gemeinschaftlicher Geselligkeit waren.

Doch nicht nur Traumatisches blieb in den Erinnerungen der Weltkriegsgeneration. Der Krieg weitete auch den Horizont. Viele verließen erstmals ihr Umfeld, kamen aus ihrem Alltag heraus, stiegen in ein Flugzeug, sahen das Meer, Berge, eine Steppe, fanden sich in fremden Städten, hörten fremde Sprachen, begegneten Menschen anderer Hautfarbe. Für manche hatte das Konsequenzen fürs Leben. Sie schotteten sich nicht gegen das Fremde ab, sondern entdeckten die Ergänzung zum Eigenen. Joseph Beuys, von Heinz Sielmann, dem späteren Dokumentarfilmer, auch einer, der nach dem Krieg in die Fremde aufbrach, zum Bordfunker ausgebildet, wurde in seiner Stuka über der russischen Steppe abgeschossen und von Krimtata

ren, bevor er ins Militärlazarett kam, mit Fett und Filz gepflegt. Ein Erweckungserlebnis besonderer Art.

Damit Shatterhand (im ersten Teil der Winnetou-Trilogie), um der Wahrheit willen, gegen den Häuptling der Apachen kämpfen kann, pflegt ihn Nscho-tshi. Ein fein zelebriertes Kräuterritual. Erst als er, genesen, als Sieger aus diesem Zweikampf hervorgeht, können Winnetou und Shatterhand Blutsbrüder werden. ›Lockende Wildnis‹ ist der Titel jenes Dokumentarfilms, den Heinz Sielmann bald darauf in Nordamerika drehen wird. Die Charge Eddi Arent spielt Schmetterlingsjäger oder Botaniker in den May-Filmen. Über die Liebe zu unentdeckter Fauna und Flora wächst die Liebe zum Fremden überhaupt. Deren Erfüllung ist das Abenteuer.

In den 1960er Jahren amerikanisiert sich der europäische und bundesrepublikanische Filmmarkt zusehends. Die Publikumspräferenzen im transatlantischen Kontext nähern sich an. Eine gleichermaßen freiwillige wie sanft oktroyierte Nivellierung an Themen ist erkennbar. Bis dahin populäre deutsche Filmgenres verlieren an Bedeutung, Heimatfilme jedweden Zuschnitts, Operetten- und Schlagerfilme verschwinden aus den Kino-Top-Ten. Aus dem Massenmedium Kino, das es in den 1950er Jahren noch war, wird schleichend eine Institution der Jugendkultur, ohne je den Stellenwert des Zuvor wieder zu erreichen. Wurden in den fünfziger Jahren noch 800 Millionen Kinokarten umgesetzt, waren es 1968 weniger als 200 Millionen.

In diesen Wechsel des Geschmacks und der Mediennutzung fallen die Karl-May-Verfilmungen. Sie entwerfen ein Amerikabild, das in seiner ideologischen Anmutung anknüpft an jenes Film-Amerika, in dem sich der Treck der Trapp-Familie, angeführt von Ruth Leuwerik, 1956 und 1958 wiederfand und zu behaupten hatte, nicht im Kampf gegen Indianer und Verbrecherbanden, aber im Kampf gegen den schlechten Geschmack der wilden Nichteuropäer. Siegreich nicht mit dem Bärenröter und dem Henrystutzen, sondern mit den geliehenen Stimmen der Regensburger Domspatzen.<sup>1</sup>

Begeistern die deutschen Filme der zwanziger Jahre, betrachtet man sie in einem kunsthistorischen Kontext, durch ihren Eklektizismus aus Orientalismus und Ornamentik, aus Jugendstil und Expressionismus und vielem mehr, ein ganzer eigener Kosmos von Wildheit und Fremde wird hier konstruiert, so liegt ein matterer Reiz der Karl-May-Filme der ›Sixties‹ auch in einem solchen eklektizistisch aufgerüsteten Bildangebot, aber sozusagen in einer ›soften‹ Version. Al

lenfalls in jenen Szenen, in denen das Leben der Indianer ins Bild gerückt wird, die Szenerie sich verselbständigt und sich gleichsam für einen Moment aus dem Handlungsverlauf ausklinkt, findet sich jener ausgestellte Charakter des Fremden, der sich in den Abenteuerfilmen der 1920er Jahre, jenen von Joe May (eigentlich Julius Otto Mandel und aus Wien gebürtig) etwa, durch das ganze Filmgeschehen zieht. Da zieht noch einmal eine Völkerschau auf und vorbei. Ansonsten fungieren Kostüm und Requisite als ein stilistisch verdichtetes Zitat von fremder Welt wohl, mehr aber noch als ein notwendiger Verweis auf das filmische Genre ›Western‹ und natürlich als Bild gewordener literarischer Rückbezug auf die Karl May'schen Vorlagen.

Die Filme haben kaum etwas mit den literarischen Vorlagen zu tun. Sie adaptieren die wichtigsten Protagonisten, charakterisieren sie neu, separieren Handlungsstränge. Mit dem ersten Film der Serie, ›Der Schatz im Silbersee‹ (1962), ist ein erzählerisches Muster vorgegeben, aus dem sich keiner dieser Filme je entfernt. Ein moralischer Bilderbogen breitet sich vor dem Publikum aus, eine handlungsarme Moritat letztendlich: Winnetou und Shatterhand reiten über eine Höhe. Es herrscht Frieden. Schüsse. Absitzen, Deckung suchen. Und so weiter. Mit größter Belanglosigkeit werden die Helden eingeführt. Der Off-Kommentar erläutert: »Nun sehen wir sie endlich von Angesicht zu Angesicht.« Was nicht stimmt. Denn keine Großaufnahme ist den beiden vergönnt. Vor der Exposition steht hier eine Einleitung, die den Handschlag zwischen Winnetou, Shatterhand und den Zuschauern symbolisiert. Dann die Titel. Erste Szene: Eine Postkutsche wird überfallen, Umschnitt auf einen Betrunkenen, der den leeren Platz vor dem Saloon schwankend quert, die Kamera schwankt mit. Totale des Saloons, das bunte Treiben, Huren, ein vom Feuerwasser unselig beseelter, kasatschoktanztender Indianer, ein Quacksalber mit Zylinder, der verräterisch oft ins Bild kommt, was später Sinn macht, denn er ist ein Verräter. Ein junger Mann erzählt, er warte auf seinen Vater. Sein Name: Fred Engel. Das klingt deutsch. Über seinen Vater sagt er: »Einen besseren Kameraden oder Freund gibt es auf der ganzen Welt nicht.« Wer spricht so? Ein deutscher Landser? Gespielt wird dieser junge Haudrauf reinen Herzens von Götz George. Er gibt einen Halbstarke. Keinen ›Rebel without a cause‹, sondern einen Gernegroß, der seine Pampuschen unter Vaters Tisch stellt. Die Zuschauer wissen längst, dass sein Vater beim Postkutschenüberfall ums Leben kam. Am Schluss dieser Durchführung des Themas trägt der Sohn den Vater auf seinen Armen. »Ich werde deinen Mörder finden.« Die Handlung nimmt Fahrt auf. Erste Schieße

reien, Überfälle. Eine Frau unter Stahlgewittern. Marianne Hoppe, ausgerechnet. Die Reprise ist ein Auftritt von Engel alias George, der nochmals betont, er müsse den Vater rächen, mit eigenen Händen, mit dessen Tod könne er sich nicht abfinden. Es ist eine zentrale Stelle des Films, markiert er doch den moralischen Umschlagpunkt. Das klingt ehrlich und rechtschaffen, ist de facto aber ein nach rückwärts gewandtes Nicht versöhnt. Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht. George spielt die Geschichte einer Frustration. Nicht versöhnt meint, Gegengewalt gutzuheißen. Dagegen steht das Prinzip des Guten. Im Finale, in dem der Rauch des Todes weht, wird ihm zum Sieg verholfen. Friendly fire ohne Ende. Anschlussfehler zuhauf. Dann reiten Winnetou und Shatterhand davon. Hinter sich die Zerstörung, vor sich eine neue Bewährung. Dazwischen geschnitten in den verschiedenen Filmen – als Largo gleichsam – der Aufmarsch der Chargen, als da sind Ralf Wolter, Eddi Arent, Chris Howland oder Bill Ramsey, die in Nummernrevuen aufs Kümmerlichste vom Verlust komödiantischen Talents und pointiert gesetzten Witzes im deutschen Nachkriegskino künden.

Die feindselig-träumerische Physiognomie der Western eines John Ford haben diese Filme nicht. Einem angelsächsischen Filmpublizisten galten sie dennoch als Überraschung, als geradlinige Western aus Deutschland. Man mag das so sehen, aber die ›good vibrations‹, die einen guten Abenteuerfilm ausmachen, werden allemal von den eingeschobenen moralischen Ansprüchen lahmgelegt. Es herrscht die Kälte der Banalität.

Exotische Elemente eröffnen den Filmen eine imaginäre Dimension. Abendländische Neugier, Sendungsbewusstsein, imperialer Anspruch verdichten sich in Sehnsüchten und Ängsten, in Utopien und schönen Illusionen. Weltfluchtgedanken. So stellen die Filme unwillkürlich einen Zusammenhang zwischen Utopie und Eskapismus her, zwischen Mythos und Aufklärung. Eine latent wahrgenommene und empfundene, aber lange nicht eingestandene gesellschaftliche Sinnkrise, in der sich die Bundesrepublik in den 1960er Jahren zweifellos befand, führt zu Fluchten in die Irrationalität einer imaginären Gegenwelt aus paradiesischen und obsessiven Wunsch- und Tagträumen. Die Weltflucht in die Fiktion hat dann auch durch das Überwiegen des Phantastisch-Traumhaften etwas Autistisches an sich, ist unter Umständen nicht frei von schizoiden Zügen.

Orientierungslosigkeit und Schuldkomplex können zu Selbstverleugnung und zu einer Empathie für fremde Kulturen führen, der

nicht selten das Maß für eine auch notwendige kritische Betrachtung fehlt. Die Flucht in eine paradiesische Quasiwelt lässt im Umkehrschluss die heimliche Realität als eine Art Hölle erscheinen. Ihr zu entkommen, ist eines der Hauptmotive des sogenannten Exotismus, seiner kompensatorischen Möglichkeiten sowie seines Hanges zur realen und irrealen Utopie. Der deutschen Wirklichkeit, der unmittelbar vergangen, wollte das Kinopublikum für einen Kinoaugenblick entkommen, denn sie wurde empfunden als eine ›saison en enfer‹, als ein Aufenthalt in der Hölle, in der neue Turbulenzen sich ankündigten.

Fotografien und Filme schaffen und verfestigen synthetische Bildwelten des Exotismus. Der ist zwar eine äußerst genussreiche, aber auch inflationäre Falschmünzerei. Der exotische Star ist eigentlich einer von uns; anders als wir darf er einige Eigenschaften behalten, die in der industrialisierten Zivilisation ansonsten nutzlos geworden sind. Leidenschaft etwa, Naivität auch. Das Einverständnis mit Gewalt.

Zwischen Anpassung und Widerstand bewegen sich viele Rollentypen. Auch Winnetou und Shatterhand in den ›Sechzigern‹ entgehen nicht diesen Zwängen, eingepasst in ein moralisches Ritual. Im Handlungsgefüge aber bleibt für das Publikum ein imaginärer Spielraum, Terrain, in das sich scheinbar ein Ausbruch lohnt. Die Musterspieler, die die beiden Protagonisten abgeben, sind nicht vollständig ausgemalt. Sie sind lebende Schablonen, auf die eigene Bilder zu projizieren sind. Sie sind Heimat und Fremde. Sie sind exotisch, sie sind aber auch Spiegelbild des Publikums. Sie sind alt und jung zugleich. Sie stehen für tradierte Prinzipien, aber sie bergen einen Kern Utopie. Sie locken mit Edelmut und fordern ein sentimentalisches Einverständnis heraus. Sie drängen sich als Draufgänger auf und teilen stellvertretend Schläge aus. In dieser Mixtur sind sie ideale Einverständnisfiguren. Ihre melancholischen Schatten, die in der Andeutung bleiben, machen sie desto attraktiver.

Darf Winnetou, ein starker Mann, weinen und dem Klang der Kirchenglocken nachsinnen? Ist er ein Held – im Sinne eines Kämpfers – oder doch eher ein wilder Bub, der mit großen Augen eine neue Welt entdeckt? Die Massen an Toten, die am Schluss eines Karl-May-Films auf der Strecke ausgelegt werden, dienen lediglich als Beleg für den inneren Krieg der vermeintlichen Helden. Winnetou und Shatterhand fungieren als Träger mentaler Dispositionen. Im Wirtschaftswunder-Westdeutschland hat das immer noch zu tun mit dem Be

schweigen der Schuld des Krieges und dem Mord an den europäischen Juden. Ein neues, sprachlich fremdes Schlagwort macht die Runde: ›Make love not war‹ – und was immer das heißen mag, die Erfüllung dieses Wunsches ist in einer rosarot gefärbten Marzipanschweinchenwelt, genannt Wilder Westen, und lediglich als Filmbild generiert allemal leichter zu erreichen als in der Realität selbst. Sollte man denken – doch auch das misslingt.

In den Karl-May-Filmen ordnet der Blick der Kamera noch die Welt. Wir sehen Freunde über die Leinwand reiten, wohl auch feindselige Gestalten, ebenbürtig sind sie uns letztlich niemals. In ihren unterschiedlichen Graden von Echtheit können sie uns niemals erreichen. Aber sie ermöglichen uns, auf die andere Seite der Welt zu sehen. So wissen wir als Zuschauer, dass das Exotische (und Fremde) da bleibt, wo es ist, jenseits der Kamera. Pseudodokumentarische Reißer wie die Filme der um die Zuschauergunst konkurrierenden Mondo-Welle, ›Mondo cane‹ (1960) etwa, und ›Africa Addio‹ (1963) von Gualtiero Jacopetti, spekulieren auf die gewaltbesetzte Anarchie ihrer Bilder, auf einen grellen, möglicherweise sogar im Kern wahren Schock. Sie gelten als Trash, als ausbeuterisch, als falsch und gemein. Weil sie Gemeinheiten der Welt abbilden, auch aus jenen Teilen der Welt, die einer kolonialen Behandlung doch endlich entzogen sein sollten. So erbeuten sie den heimlichen Blick – und den wahren Schauer. Die Welt ist kein Land des Lächelns.

›Liane, das Mädchen aus dem Urwald‹ heißt ein Film des Jahres 1956, der im Jahr darauf mit ›Liane – die weiße Sklavin‹ eine Fortsetzung fand. Beides waren erfolgreiche Kassenschlager, die der Schauspielerin Marion Michael, die man als eine deutsche B. B. dem Publikum ans Herz legte, einen schnellen und ebenso schnell vorübergehenden Ruhm einbrachten. Erzählt wird von einem Mädchen, das im Urwald aufwuchs, von einer Expedition entdeckt und nach Hamburg gebracht wird – und, von der Zivilisation enttäuscht, in den Dschungel zurückkehrt. Wo dann der zweite Teil spielt.

»Warum sich darüber aufhalten?« schrieb Jean-Luc Godard in seiner Kritik der ›weißen Sklavin‹ und notierte, dass »die Elefanten, Tiger und Wilden«, zwischen denen die nackte Liane herumturnt, alle aus sogenannten ›stock shots‹ stammen, »brav und regelmäßig als Gegenschuß dazwischengeklebt«. Er verweist aber auf »drei schöne Einstellungen«, »in denen man Marion Michael in ultrakurzen Shorts und Bluse mit Teleobjektiv zwischen den Schwarzen von Abidjan

oder was weiß ich welcher Stadt gefilmt sieht. Das ist Neorealismus im Reinzustand und die einzige Möglichkeit, einen echten Film über Afrika zu machen.«<sup>2</sup>

›Stock shots‹ gibt es auch in den Karl-May-Filmen – Aufnahmen einer Büffeljagd etwa und Bären, die an einer Stromschnelle Lachse fischen. Sie haben aber rein illustrativen Charakter, sind der Handlung völlig enthoben. Ein Postkartengruß aus einer Wirklichkeit, die in diesen Filmen sonst nicht vorkommt. Neorealismus ist schon gar nicht angestrebt, also auch keine ›echten‹ Filme über den Wilden Westen. (Das Drehbuch zu den Liane-Filmen schrieb übrigens Ernst von Salomon, Teilnehmer am Kapp-Putsch, beteiligt an der Ermordung Walther Rathenaus. Ein Nationalist. 1939 verfasste er das Drehbuch zu dem Film ›Kongo-Exprefß‹, 1941 das zu dem antibritischen Propagandafilm ›Carl Peters‹ über einen deutschen Kolonialpionier.)

Gibt es ein Bild vom Menschen Winnetou in diesen Filmen? Mir scheint: Winnetou hat hundert Physiognomien. Ein Weißer spielt einen Indianer. Er maskiert sich. Das ist Pop. Traumoesie. So sahen die neuen Stars aus. Langes blauschwarzes Haar. Ein Stirnband aus Schlangenleder. Ist es irrig, sich erinnert zu fühlen etwa an Albrecht Dürers Selbstbildnis von 1500, an jene strenge, hoheitsvolle Frontalität, die eigentlich dem Bilde Christi vorbehalten ist und von dem Bewusstsein der zeitlosen Würde des dem Menschen von Gott gegebenen Antlitzes zeugt? Oder an das Foto von John Lennon, ebenso schlicht frontal, ebenso direkt den Betrachter fixierend, das dem 1968 erschienenen ›White Album‹ der Beatles beigelegt war? Darin liegt das identitätsbindende Element von Pierre Brice' Gesicht als Winnetou, neben den individuellen des Modells. Nicht unbedingt cool, aber frisch, jung und schön. A face for any occasion.

Winnetou auf dem steigenden Pferd. Ein Western-Zitat. Und zugleich auch der Herrscher, der wie Rubens' Herzog zu Buckingham (1625/26) auf seinem Streitross posiert. Ein zitierter Gestus, eine militärische Führergestalt, die mit der behaupteten und der Figur eingeschriebenen Demut so gar nicht korrespondieren will. Wieder ein Spiel mit entliehenen Identitäten. Deutscher ist der Staatsmann als Denkmal: Otto Gebühr als Friedrich der Große im ›Choral von Leuthen‹ (1933). Noch deutscher vielleicht der Dressurreiter Josef Neckermann auf seinem Pferd ›Antoinette‹ bei den Olympischen Spielen 1964 in Tokio. Es wäre ungerecht, wollte man den Filmen aufbürden, dies alles sei in ihnen bewusst angelegt. Viel eher vereinen

sich in ihnen wie von ungefähr Paarungen europäischer Kunst- und Geisteskultur, allerdings Vereinfachungen und Verflachungen: Aphrodite und Amor, Perseus und Andromeda, Adam und Eva, Romeo und Julia, Faust und Gretchen. Und die unmittelbare Gegenwart, in der diese Filme entstehen, wird wie zufällig umspielt.

Gerade die Figur des Winnetou, in der Darstellung von Pierre Brice, bietet sich als Lesefläche solcher Oberflächensinnlichkeit an: dieses milde, wenig ausgebildete Gesicht, dieser weiche Gang, dieses ständig nach innen gerichtete Lächeln, eine männliche Mona Lisa, diese narzisstische Verherrlichung der eigenen Körperlichkeit, mit der Brice bewusst-unbewusst kokettiert. Denn eines ist auch unverkennbar: Brice' Winnetou ist eine androgyne Erscheinung. Er wiegt sich beim Gehen, tänzelt, besonders gut zu beobachten in den Zweikampfszenen, die um den Totempfahl herum ausgetragen werden. Trippelnde Schritte, wie auf Spitze, leichte Sprünge, eine synkopenhaft verschleppte Motorik ist ihm eigen.

Amor sacro und amor profano. Winnetou ist sexy, ein ›bon sauvage‹. Dessen sinnlicher Reiz findet seine Übersteigerung in der Gewalt. Ein pseudo-realer Ersatzerguss vor einer zum Teil unendlich schönen, unendlich schön fotografierten Landschaftskulisse, die Gleichnis und Folie ist für den Wirkungsraum und die Wirkungsart der erkittelten Sinne. Shatterhand hingegen liebt nur platonisch.

1963 stürmt eine junge Dänin, Gitte, die deutschen Hitparaden mit dem Schlager ›Ich will 'nen Cowboy als Mann‹. Die Alternative vertritt in der ersten Strophe die Frau Mama, die sagt: »Nun wird es Zeit, du brauchst 'nen Mann, und zwar noch heut'! Nimm gleich den von nebenan, denn der ist bei der Bundesbahn! Da rief ich No no no, mit dem würd' ich des Lebens nicht mehr froh!« Verblüffend, dass das Girl auch den Vorschlag des Vaters ausschlägt, doch einen ›Filmfritzen‹, wie es heißt, zu ehelichen. Nein, es muss ein Cowboy sein. Ein Umbruch deutet sich an.

Es ist wie eine Heimkehr, das Auftauchen von Winnetou und Shatterhand auf der Leinwand. Ein willkommener Erfolg in Zeiten, als das Sterben von Autoritäten beginnt. Da tritt ein Superdeutscher auf und ein Wilder, der dessen ›Made in Germany‹-Qualitäten schätzt und nicht in Frage stellt. Mithin: Die ideale Paarung zwischen dem leicht melancholischen Vertreter der untergehenden roten Rasse und dem edlen Weißen, der nicht als Eroberer, sondern als Mann der Verständigung kommt. Dies schmeichelt dem deutschen Publikum. Und

es applaudiert. Wobei diese idealen Deutschen Winnetou und Shatterhand nicht von Deutschen verkörpert werden, sondern von Vertretern der ehemaligen Alliierten, einem Amerikaner und einem Franzosen, immerhin einem Vertreter des ehemaligen ›Erbfeindes‹. Auch darin liegt eine versöhnliche Geste. Die Bestätigung, wieder als Teil der Weltgemeinschaft wahrgenommen zu werden. Und um deren Teil zu sein, gibt man auch gerne ein Partikel eigener Identität preis. Böse in ›Winnetou – 1. Teil‹ ist ein deutscher Schauspieler, Mario Adorf, der zu dieser Zeit in Italien filmisch fremd geht. 1969 spielt Rainer Werner Fassbinder in seinem Film ›Katzelmacher‹ den Gastarbeiter Jorgos, »ein Griech' aus Griechenland«. Wenn der Fremde ins eigene Land kommt, dann geht die Geschichte nicht immer gut aus.

Der Erfolg der May-Filme hat mit Gefühlsmomenten zu tun. Die Genrezuordnung spielt für das westdeutsche Publikum eine untergeordnete oder keine Rolle. Jenseits ihrer schlichten Unterhaltungsfunktion, die sich in eine deutsche Lesetradition einklinkt, bilden die Filme eine gesellschaftliche Klammer zwischen altem und jungem Publikum. Ein letztes generationenübergreifendes Band – bevor auch dieses gekappt wird von einer rebellierenden Generation, die auf die Ablösung von Werten zielt und auf einen anderen gesellschaftlichen Entwurf. Auf den Deutschen Schlager-Festspielen 1965 stürzte das Medium-Terzett mit seinem todernstgemeinten ›Lebewohl Winnetou‹ gnadenlos ab und landete auf dem letzten Platz.

Es ist das Jahr, in dem Winnetou den Leinwand-Tod stirbt (›Winnetou – 3.Teil‹, 1965). Noch einmal reitet er allein und einsam durch das Land. Ein längst heimatlos Gewordener. Vertrieben aus dem eigenen Land. »Von Monat zu Monat eingeengter werden die Lebensräume der ehemaligen Herren des riesigen Kontinents, es droht ihnen Not und Untergang«, prophezeit der begleitende Kommentar.

»Sie sind herübergekommen. Sie kommen aus der Gegend von Leipzig?« Fragt ein Richter eine junge Frau. Diese antwortet: »Dort sind meine Eltern geboren.« 1957 ist Anita G. aus dem Osten Deutschlands nach Westen gekommen. Sie ist Jüdin. Ihre Großeltern haben 1938 alles verloren. Ungläubig fragt der Richter, ob sie damit sagen wolle, »daß das, was Sie als Kind frühestens 1943/44 wahrgenommen haben können, irgend etwas mit der Gegenwart zu tun hat, mit ihrer gegenwärtigen Lage?« Zu klären ist, warum Anita G. das eine Deutschland in Richtung des anderen verließ. »Ich hatte plötzlich Angst und ging in die Westzone.« Dagegen der Richter: »War es

nicht vielmehr so, dass Sie sich hier bessere Chancen ausrechneten?«<sup>3</sup>

Unmerklich schiebt sich das neue Schwarz-weiß über die alten farbenprächtigen Bilder. Mischt sich ein. Schnitt auf Winnetous Gesicht. Groß. Das ist sonst selten genug. Anitas Gesicht groß. Immer wieder, diese Aufnahmen bilden die Grundstruktur dieses anderen Films. Winnetou gesteht Shatterhand, er wolle seine Augen nicht vor der neuen Zeit verschließen, sondern er wolle ihr entgegengehen. Anita sieht der neuen Zeit ins Gesicht. Wir als Zuschauer sehen ihr ins Gesicht. Anita G. legt ihre Hände auf den Richtertisch. »Seien Sie ganz ruhig«, sagt der Richter. Anita hat gestohlen. Winnetou und Shatterhand schießen. Sie töten. Ihre Finger sind immer am Abzug. Doch bleiben sie unschuldig rein. Anita wird für ihre Diebstähle und Unterschlagungen büßen müssen. Sie handelt »gefühlsmäßig«. Wie handeln Winnetou und Shatterhand? »Seht euch den Lauf der Sonne an. Sie scheint jedes Jahr auf eine andere Welt. Nur der wird überleben, der sich dem Lauf der Zeit nicht widersetzt«, predigt Winnetou dem ihm feindlich gesonnenen Häuptling. Aufgenommen im Gegenlicht der untergehenden Sonne.

»Gesang tönt über das Wasser.« Es ist der Klang der Glocken aus Santa Fe. Shatterhand erklärt, sie rufen alle Christen zum Beten. »Daher setzt uns die Furcht auf das Schiff der Reue und führt uns über das Meer dieses Lebens und geleitet uns zum göttlichen Hafen der Liebe, den jene erreichen, die sich mit der Reue plagen und mühen.« Salbadert ein Geistlicher im Wohnzimmer von Frau Budek. Frau Treiber schweigt. Anita isst. »Gott nochmal«, sagt Frau Budek. Winnetou ahnt seinen Tod, Shatterhand wiegelt ab, niemand könne seinen Tod vorhersehen. »Winnetou weiß es und Winnetou irrt sich nicht.« Zwischentitel: »Du gehörst zu mir, nur Du, / alle Englein rufen es Dir zu, / laß mich bitte nie mehr allein!« Totale, leicht von oben: Teil einer Großstadt. Schwenk auf die Dächer einer Ortschaft in der Prärie.

Der Krieg von Rot gegen Rot und Rot gegen Weiß und Weiß gegen Weiß ist blutig und laut. Brandfallen machen das Land zur Hölle. Ölquellen brennen, Wasser, in das das brennende Gold fließt, steht in Flammen. Pfeile schießen durch die Luft. Ein Bombenkrieg. »Es ist der neunte Tag«, sagt Shatterhand. Vor neun Tagen rief man das Militär zur Hilfe, um gegen die Feinde zu bestehen. Der neunte Tag des vierten Monats, an dem Jerusalem von den Chaldäern eingenommen wurde,<sup>4</sup> ist ein Fastentag. Er verweist auf die Zeit des Exils des jüdischen Volkes. Nun sucht das Volk der Apachen seine »letzte Zuflucht«

in einer Berghöhle. Ein Exodus. Anita führt Krieg mit ihrem Chef, ihren Vermietern und Liebhabern. Auf einem Foto sieht man einen Soldaten, der Klavier spielt. Imaginär – ein Herr und ein Fallschirmjäger überlassen es einer Frau, welches ihrer zwei Kinder ›hirnschalentleert‹ werden soll. Sie führen den Jungen ab. Schlachtenlandschaft mit Zinnsoldaten, Anita rennt, »Kommst gestern morgen?«, eine Waldschneise, der Fallschirmjäger will den Jungen erschießen, Anita eilt mit einer Pistole herbei und erschießt den Soldaten, ein Herr, Fallschirmjäger und zwei SA-Leute nehmen die Verfolgung von Anita auf, sie fällt, über sie die Verfolger. Alles ist aus. Winnetou fängt die Kugel ab, die aus dem Hinterhalt seinen Blutsbruder treffen sollte. Anita, aus dem Albtraum erwacht: »Nach einem Streit wieder gut freund sein, die faulen Eier, die einem angeworfen werden, nicht übel nehmen, auch angesichts einer strähnigen Hausfrau oder eines stocktauben Greises die Menschenwürde hochhalten ...« Ein Zitat aus Jean Cayrols 1963 erschienenem Roman ›Die kalte Sonne‹. Eine Kette von Bruchstücken widerwilliger Erinnerung an die Vergangenheit, mutwilliger Umdeutung der Gegenwart und versteckter Befürchtungen für die Zukunft.

Winnetou stirbt mit dem Satz »ich habe meine Aufgabe erfüllt«. Cayrols Held mit dem Schrei »Verdammt, ich sterbe.«

Anita G. durchstreift Frankfurt am Main, zieht mit ihrem Koffer über Brücken, hockt auf Verkehrsinseln, stromert. Eine Vertriebene. Am Abhang eines Flussufers wäscht sie ihre Schuhe. Sie legt Sünde und Sterblichkeit ab. Dann geht sie zurück ins Gefängnis. Sie ist zur Fahndung ausgeschrieben. Totale Gefängnishof. Sehr groß: Anita. Sie blickt direkt in die Kamera. Ein Trompeter bläst den Zapfenstreich. Shatterhand, den Leichnam Winnetous auf einem Schlitten aufgebahrt, zieht der Sonne entgegen. Schlusstitel: »Jeder ist an allem Schuld, aber wenn das jeder wüsste, hätten wir das Paradies auf Erden.« (Dostojewski, Raskolnikow – Schuld und Sühne) Ablende.

War Karl Mays dichterische Strategie die konsequente künstlerische Fortführung einer kleinkriminellen Vergangenheit, dann führt der Jurist Alexander Kluge eine Kleinkriminelle, eine Diebin, als Heldin in den deutschen Nachkriegsfilm ein. Eine Frau, deren Heimat zwei Staaten gleicher Nationalität sind, tritt im Kino der Mittsechziger gegen zwei Männer verschiedener Nationalität, aber eines Herzens an. Regie führen Harald Reinl, Jahrgang 1908, auch er Jurist, der bei Leni Riefenstahls Film ›Tiefeland‹ assistierte und wie kaum ein anderer den deutschen Unterhaltungsfilm als Regisseur dominieren sollte.

Und Alexander Kluge, Jahrgang 1932, Assistent des Emigranten Fritz Lang, 1962 einer der Initiatoren des Oberhausener Manifests, Beginn des Jungen deutschen Films. Am 14. Oktober 1965 hatte der dritte Teil von ›Winnetou‹ seine Premiere; auf den Tag genau ein Jahr später lief ›Abschied von gestern‹ in den deutschen Kinos an. Lässt man es zu, dass die Bilder sich überlagern, dann wird dieser ›Abschied von gestern‹ manifest. Zwei Welten in einer. Es bleibt die Frage nach dem, was bleibt.

Aber es geht alles auf und unter in der Welt, und es hält der Mensch mit aller seiner Riesenkraft nichts fest. Ich sah' einmal ein Kind die Hand ausstrecken, um das Mondlicht zu haschen; aber das Licht ging ruhig weiter seine Bahn. So stehn wir da, und ringen, das wandelnde Schicksal anzuhalten.<sup>5</sup>

- 1 Die Trapp-Familie in Amerika. BR Deutschland 1958. Drehbuch: Herbert Reinecker.
- 2 Jean-Luc Godard: Kritiker. Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film 1950-1970. Ausgewählt und übersetzt von Frieda Grafe. München 1971, S. 100.
- 3 Alle Zitate zu ›Abschied von gestern‹ aus: Abschied von gestern. Nach dem Original des Films protokolliert von Enno Patalas. Frankfurt a. M. o. J. (1967).
- 4 Jer. 52, 6ff.
- 5 Friedrich Hölderlin: Hyperion oder Der Eremit in Griechenland. In: Ders.: Hyperion. Empedokles. Aufsätze. Übersetzungen. Hrsg. von Jochen Schmidt (...). Frankfurt a. M. 1994, S. 38.