

Der Western im Osten

Genre, Zeitlichkeit und Authentizität im DEFA- und im Hollywood-Western

Henning Engelke/Simon Kopp

Die DEFA-Indianerfilme werden in den neuen Bundesländern üblicherweise mit einer gewissen Nostalgie, im Westen dagegen bestenfalls als Kuriosum betrachtet.¹ In der bisherigen Literatur werden diese Filme vor allem mit dem Ziel analysiert, sie in den ideologischen Kontext ihrer Entstehungszeit einzuordnen.² Dabei treten formale Aspekte der Filme und ihrer Geschichte(n) häufig in den Hintergrund. In bewusster Abgrenzung von solchen Arbeiten sollen die besonderen filmästhetischen Mittel hier stärker berücksichtigt werden. Es soll also nicht nur gefragt werden, was es bedeutet, dass ein sozialistisches Land wie die DDR seine eigene Version des US-amerikanischen Western für ein Massenpublikum auf die Leinwand brachte, sondern auch, auf welchen Ebenen und mit welchen Mitteln das Genre möglicherweise in eine neue Form überführt wurde.³

Zwei zunächst widersprüchlich erscheinende Konzepte sind dabei zu berücksichtigen: einerseits Konventionen des Genres, also wiederholbare Darstellungsformeln, andererseits Formen filmischer Zeitlichkeit, die Einmaligkeit und historische Spezifik suggerieren sollen. Die DEFA-Indianerfilme erhoben einen Anspruch auf historische Genauigkeit und grenzten sich dadurch von vielen herkömmlichen Western ab. Schon seit den 1950er-Jahren hatten dies allerdings auch einige Hollywood-Western getan. Beide Ausprägungen des Genres werden im vorliegenden Artikel anhand von Beispielen verglichen. Dabei soll gezeigt werden, wie in der Gestaltung von Einstellungen und in der Montage der Filme an Genrekonventionen angeknüpft und im Verweis auf eine behauptete historische Realität zugleich der Versuch unternommen wurde, diese Konventionen zu überwinden.

¹ Anekdoten zur Produktion der Filme mit unübersehbar nostalgischer Konnotation finden sich bei Frank-Burkhard Habel, *Die DEFA-Indianerfilme. Das große Buch für Fans*, Berlin 1997. Matthias Peipp, *Edle Wilde, rote Teufel: Indianer im Film*, München 1997, schreibt (S. 159): „Meistens überzeugen in den DEFA-Produktionen nur die ideologischen Ambitionen, weniger die künstlerischen. Auch ‚Die Spur des Falken‘ (1968) wirkt eher wie Laienspieltheater [...]“

² Vgl. etwa Gerd Gemünden, *Between Karl May and Karl Marx: The DEFA Indianerfilme, 1965–1983*, in: *New German Critique* 82 (2001), S. 25–38.

³ Die Begriffe „Western“ und „Indianerfilm“ werden im Folgenden synonym verwendet, weil es sich in den wesentlichen Grundmustern um dasselbe Genre handelt.

Es liegt nahe, eine Parallele zwischen den Western der DEFA und den bundesdeutschen Karl-May-Verfilmungen zu ziehen. Tatsächlich kann die Indianerfilmproduktion der DDR zumindest in der Anfangsphase mit einigem Recht als Reaktion auf den Erfolg der westdeutschen Kassenschlager gesehen werden.⁴ Anfang der 1960er-Jahre gab es wahre Pilgerströme von DDR-Bürgern nach Prag, wo die Karl-May-Filme in den Kinos liefen – was aus heutiger Sicht wie eine noch unpolitische Vorwegnahme der 1989 stattfindenden Ereignisse anmutet. Zwischen den Western-Produktionen beider Länder finden sich tiefgreifende Übereinstimmungen auf der Ebene der Darstellung des Wilden Westens als einer exotischen Fremde.⁵ Gerade die ersten DEFA-Indianerfilme („Die Söhne der großen Bärin“, 1966; „Chingachgook“, 1967; „Spur des Falken“, 1968; „Weiße Wölfe“, 1969; „Tödlicher Irrtum“, 1970) ähneln in ihrer Gesamterscheinung den Karl-May-Filmen noch sehr. Besonders deutlich wird dies in der Kostümierung und den Bauten.⁶ Wie die Karl-May-Filme im Westen erfreuten sich die Indianerfilme der DEFA großer Beliebtheit beim heimischen Publikum. Gemessen an den Zuschauerzahlen war dieses Genre mit einigem Abstand die erfolgreichste Sparte der Filmproduktion der DDR.⁷ Anfang der 1970er-Jahre bildete sich eine eigenständigere Form heraus, mit Filmen wie „Osceola“ (1971), „Tecumseh“ (1972), „Apachen“ (1973) und dem hier untersuchten „Ulzana“ (1974).⁸ In diesen Filmen zeigt sich eine Beherrschung der filmischen Techniken, die in der frühen Phase noch unvollkommen ausgebildet war. Anspruch und Umsetzung scheinen in den Werken der 1970er-Jahre stärker in Einklang zu stehen. Die späteren, nur noch sporadisch produzierten Indianerfilme bilden ein relativ uneinheitliches Korpus. „Severino“ (1978) beschäftigt sich mit Indios in Südamerika, „Blauvogel“ (1979) schildert das Schicksal eines bei den Irokesen aufwachsenden Jungen, und „Atkins“ (1985) ist eine Trapper-Geschichte. Lediglich „Der Scout“ (1983) nimmt noch einmal das alte Muster auf.⁹

In ihrer Intention, das Western-Genre zu transformieren und neu zu definieren, knüpften die Filme der DEFA trotz ihrer unverkennbaren Nähe zum

⁴ Vgl. Peipp, *Edle Wilde, rote Teufel* (Anm. 1), S. 156.

⁵ Vgl. Henning Engelke, *Winnetou und sein roter Bruder: Wildwest-Romantik, Märchen und historischer Materialismus*, in: *Indian Times*, Ausstellungskatalog, Museum der Weltkulturen, Frankfurt a.M. 2002, S. 108-115.

⁶ Für „Die Söhne der großen Bärin“ wurde tatsächlich auf eine in Jugoslawien noch vorhandene Filmszenerie der Karl-May-Filme zurückgegriffen.

⁷ „Die Söhne der großen Bärin“ erreichte bis 1980 allein in der DDR über 9 Millionen Zuschauer.

⁸ Mit Einschränkungen kann auch „Blutsbrüder“ (1975) noch zu dieser Phase gezählt werden. Darin ist dem wie üblich von Gojko Mitic gespielten Indianerhäuptling jedoch eine von dem US-Bürger Dean Reed verkörperte weiße Hauptfigur an die Seite gestellt.

⁹ Der Puppentrickfilm „Der Weg zum Silbersee“ gründet auf einer völlig anderen Tradition und gehört nicht, wie gelegentlich irrigerweise behauptet wird, in die Reihe der DEFA-Indianerfilme.

westdeutschen Karl-May-Film stärker an US-amerikanische Vorbilder an. Die Autorin der Romanvorlage zu „Die Söhne der großen Bärin“, Lieselotte Welskopf-Henrich, brachte dies deutlich zum Ausdruck: „Die west-deutschen Karl-May-Filme bleiben hinter Thematik und Konfliktwahl in guten amerikanischen Filmen, in denen der Indianer und sein Recht des Widerstands bereits entdeckt worden sind, tatsächlich zurück. Versuchen wir, einen neuartigen Indianerfilm zu schaffen.“¹⁰

1. Genre-Verwandlungen



Szene aus „Ulzana“

Winzig klein nimmt sich die herabstürzende Postkutsche im Panorama der Schlucht aus. Am Fuß der Felswand zerschellt sie, mit ihr der Kutscher sowie ein Passagier. Die Zugtiere nehmen keinen Schaden, da sie zuvor bereits von den herangeloppten Indianern, welche die Postkutsche überfallen hat-

¹⁰ Lieselotte Welskopf-Henrich, Bei den Dakota in den Woodmountains, in: *Wochenpost*, 14.5.1966.

ten, ausgespannt wurden – diese Handlung führte den Absturz des führungslosen Gefährts herbei.

Diese Sequenz stammt aus dem von der Arbeitsgruppe „Roter Kreis“ des DEFA-Studios für Spielfilm produzierten Indianerfilm „Ulzana“. Für 11.000,- Mark der DDR hatte das Studio eine englische Meilenkutsche aus dem Jahr 1880 gekauft, zerlegte sie in Einzelteile und brachte sie mit dem Flugzeug an den Drehort nach Samarkand in der Sowjetunion, wo sie wieder zusammengesetzt, für Außenaufnahmen verwendet und schließlich „spielbedingt eine Schlucht, Höhe ca. 40-45 m hinabgestürzt“ wurde.¹¹ Der Bericht schließt mit der Feststellung: „Durch den Aufprall wurde die Kutsche völlig zerstört. Ein Rücktransport der zertrümmerten Kutsche hätte sich aus ökonomischen Gründen nicht gelohnt.“¹² Um die Indianerfilme zu inszenieren, wurde also ein nicht unbeträchtlicher Aufwand betrieben.

Verfolgungsjagden mit Postkutschen gehörten von Anfang an zum festen Repertoire des Western. Die Verfolgung des Gefährts in der Kulisse einer weiten Landschaft durch eine Gruppe von Indianern, die in einer Staubwolke heranpreschen, ruft also ein bekanntes Muster des Genres auf. Ein archetypisches Beispiel findet sich in John Fords „klassischem“ Western „Stagecoach“ (1939), gedreht in der Szenerie des Monument Valley. Im Unterschied zu „Ulzana“ gelingt der Überfall hier den Indianern jedoch nicht, die Postkutsche kommt an ihrem Bestimmungsort an. „Stagecoach“ erzählt seine Geschichte aus der Perspektive der Weißen; die Indianer sind Wilde, die dem Besiedlungs- und Zivilisierungsprozess entgegenstehen. Schon vor der Fahrt der Kutsche durchs Indianerland wird dies deutlich gemacht. Über eine Nebenfigur heißt es: „She’s savage, she’s a little bit savage, I think, she’s Apache.“ Dass sich die äußere Wildheit der Apachen in der inneren Verworfenheit der Siedlergesellschaft widerspiegelt, ändert nichts an der grundsätzlichen Kontrastierung von Natur und Zivilisation. Mit der Besiedlung des Landes durch die Weißen und der Vertreibung der Indianer erfüllt sich ein *manifest destiny*.

In „Ulzana“ ist das Handlungsmuster aus „Stagecoach“ umgekehrt. Die Helden sind die Indianer, die mit den Eindringlingen verzweifelt um den Besitz des Landes kämpfen, ihrer Lebensgrundlage. Hier hat also eine Verschiebung des grundsätzlichen Plot-Musters stattgefunden, wie es im US-amerikanischen Western vorkommt. Auch auf der darstellerischen Ebene der Postkutschenverfolgung fallen einige Unterschiede zwischen „Stagecoach“ und „Ulzana“ ins Auge. Während in „Stagecoach“ fließend und in rascher Folge von der Totalen (mit den berühmten Felsformationen im Hintergrund) auf halbnahe und nahe Einstellungen umgeschnitten wird, ist dieses Mittel in „Ulzana“ sehr spärlich eingesetzt. Der Hollywood-Western gibt eine Vielzahl

¹¹ Verlustmeldung, ausgestellt am 17.9.1973, Bundesarchiv, DR 117.

¹² Ebd.

von Ansichten nicht nur auf den außen stattfindenden Kampf, sondern auch auf die Insassen der Kabine. Demgegenüber präsentiert die DEFA die Verfolgungsfahrt fast ausschließlich in Totalen. Nur sehr wenige Einstellungen zeigen den Passagier in der Kutsche, und dann ausnahmslos aus derselben Perspektive. Das Durchtrennen des Geschirrs, das die Pferde an die Kutsche bindet, ist in zwei Großaufnahmen dargestellt, eine für jede Seite des Gespanns. Selbst der spektakuläre Absturz wird lediglich in drei Einstellungen gezeigt: Die Kutsche rollt über die Kante des Abhangs, man sieht den verzweifelten Insassen und schließlich die erwähnte Panorama-Aufnahme der Schlucht.

Diese Reduzierung der filmischen Mittel könnte dem DEFA-Film als technisches Unvermögen vorgeworfen werden. Doch ließe sich dagegen einwenden, dass in Filmen wie „Ulzana“ mit der Umkehrung des Handlungsmusters auch eine andere Form angestrebt wäre als in Hollywood. Wenn der Plot unzähliger US-Western die Besiedlung als *manifest destiny* ausweist, wird damit der Gründungsmythos der amerikanischen Nation immer wieder neu erzählt. Geschichte wird im Filmgenre des Western zum Mythos, und dieser beruht auf Konventionen, die vorgeben, wie etwas dargestellt, wie eine Geschichte erzählt wird – nur so kann der Film zu einem (säkularen) Mythos werden. Es ist kein Zufall, dass der Western so etwas wie den Urtyp der Filmgenres konstituiert: „[...] it may well be that rather than cinema having invented the western, it was the western, already long existent in popular culture, that invented cinema.“¹³ Die Konventionalität des Genre-Films ist nicht allein in der Darstellung angelegt, sondern findet ihre Entsprechung in der Erwartungshaltung des Publikums. Genre ist zunächst einmal keine abstrakte, analytische Kategorie, sondern ein Begriff, der in kollektiven Vorstellungen verankert ist: „Indeed, genre films are directly related to lived experience, their traditions clearly connected to communal values.“¹⁴ Eine Untersuchung des Genre-Films muss also sowohl den kulturellen Kontext als auch die Form der Darstellung in Betracht ziehen.

Ein Rezensent von „Die Söhne der großen Bäarin“ beschrieb 1966 den Anspruch des DEFA-Indianerfilms gegenüber anderen Darstellungen des Themas: „Die meisten Indianerbücher und also auch die meisten Indianerfilme bedienen sich standardisierter Handlungs- und Charakterklischees, die mit der echten Wirklichkeit der Kämpfe zwischen den nordamerikanischen Indianern und den von Osten nach Westen vorrückenden Weißen im 19. Jahrhundert nicht viel zu tun haben. Die Abenteuerromantik des Wilden Westens wird zum Selbstzweck, die an und für sich positiven Werte des Abenteuerlichen werden zu konventionalisierten Bestandteilen einer aus aller historischen

¹³ Tag Gallagher, Shoot-Out at the Genre Corral: Problems in the “Evolution” of the Western, in: Barry Keith Grant (Hg.), *Film Genre Reader II*, Austin 1995, S. 246-260, hier S. 248.

¹⁴ Barry Keith Grant, Experience and Meaning in Genre-Films, in: ders. (Hg.), *Film Genre Reader II* (Anm. 13), S. 114-128, hier S. 115. Vgl. auch Andrew Tudor, Genre, in: ebd., S. 3-10, hier S. 10.

Wahrheit herausgelösten Illusionswelt degradiert.“ Vor diesem Hintergrund sei es „eine umso beachtlichere Leistung, das Thema aus den Fesseln des Klischees zu befreien und zur Realität zurückzuführen. Aktion und Abenteuer auch [in ‚Die Söhne der großen Bärin‘], aber verbunden mit einer exakten Schilderung des tragischen Unterganges eines tapferen Volkes.“¹⁵ Günter Karl, der Leiter der DEFA-Arbeitsgruppe „Roter Kreis“, benannte das ideologische Ziel, das diesem Transformationsversuch zugrunde lag: „Wir wollen richtige, historisch-materialistische Zusammenhänge bringen, und unsere Indianerfilme müssen den Sinn für die Gegenwart schärfen.“¹⁶

Wörtlich genommen suggerieren diese Aussagen, dass die Indianerfilmproduktion der DEFA ein neues Genre konstituierte oder die bestehenden Muster zumindest einer gründlichen Neubewertung unterzog. Doch schon ein flüchtiger Blick auf die Filme zeigt, dass dies nicht der Fall sein konnte – jedenfalls nicht in der behaupteten Radikalität. In DEFA-Indianerfilmen finden sich sämtliche Muster und Motive wieder, die konstitutiv für das Genre sind, wie es sich in Hollywood ausgebildet hatte. Es gibt Indianerüberfälle (wie den erwähnten in „Ulzana“), Saloonszenen, Liebesgeschichten zwischen weißen Männern und Indianerfrauen, Schurken und Helden. Zwar wird der Grundkonflikt von Zivilisation und Natur scheinbar umgekehrt, doch folgen die Filme offenbar weiterhin der Logik des Genres.

Auch im US-amerikanischen Western zeichnete sich in den 1950er-Jahren allerdings eine neue Tendenz ab: Es ging darum, die Klischees der Indianerdarstellung von Filmen wie „Stagecoach“ aufzubrechen und das binäre Konfliktmuster von Zivilisation und Wildnis zu differenzieren. Einer der ersten Filme, die dieses Bestreben herausstellten, war „Broken Arrow“ (1950). Er gilt zugleich als einer der erfolgreichsten Filme des Western-Genres. Zu einer Zeit, in der die Hollywood-Studios in einer Krise steckten, entschied sich der Produzent Julian Blaustein, neue Wege zu beschreiten. Elliot Arnolds Romanvorlage „Blood Brother“, die von dem historischen Widerstandskampf des Indianerhäuptlings Cochise berichtet, erschien dafür besonders geeignet. Blausteins Strategie zielte darauf ab, über die historische Vorlage eine „authentischere“ Darstellung der Indianer und so eine neue Perspektive auf das Genre zu erreichen. Dieser Wandel entsprang wahrscheinlich weniger einem gesteigerten ethischen Bewusstsein als vielmehr unternehmerischem Kalkül: Durch die Variation sollte der Film verstärkte Aufmerksamkeit erzielen und ein größeres Publikum ansprechen.¹⁷

¹⁵ Am Lagerfeuer der Indianer: Zu dem DEFA-Film *Die Söhne der großen Bärin*, in: *Neue Zeit*, 18.2.1966.

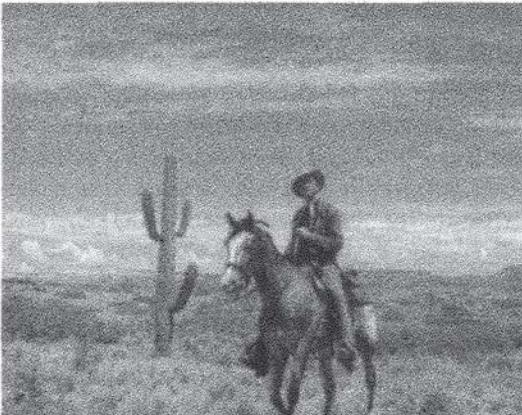
¹⁶ Zit. nach: Hochmoderne Indianerkrieger, in: *Die Welt am Sonntag*, 14.4.1968.

¹⁷ Vgl. Frank Manchel, *Cultural Confusion: „Broken Arrow“ (1950)*, in: Peter C. Rollins (Hg.), *Hollywood's Indian: the Portrayal of the Native American in Film*, Lexington 1998, S. 91-106, hier S. 92.

In der „Los Angeles Times“ beschrieb Blaustein sein Filmprojekt folgendermaßen: „What we hoped to do was to bring a documentary approach to a historical subject. By using unfamiliar faces in all except the Jeffords part [James Stewart], we might make them acceptable as human beings. [...] When I say ‘them’, I mean the Apache Indians who were in conflict with the white men in the 1870s. We wanted to deal with Indians who would not look like cardboard cutouts of red men, and particularly with Cochise, the chief, who, besides being a fearless warrior, was also a man of vision and feeling. Jeffords, the white man, was lifted by his association with him. [...] We have treated them as people, not savages; have tried to show that the only real heavies are ignorance, misunderstanding, and intolerance. [...] In short, none of our Indians says ‘Ugh!’“¹⁸

Der Anspruch, den Filme wie „Broken Arrow“ in den 1950er-Jahren, aber auch die Indianerfilme der DDR in den 1960er- und 1970er-Jahren erhoben, war also kein geringerer, als die Konventionen des Genres durch den Rekurs auf „die Historie selbst“ zu ersetzen; zumindest legen die zitierten Aussagen zu den Filmen dies nahe. Allerdings war es eine Historie, die ebenfalls im Gewand der Fiktion daherkam. Bei allen bislang deutlich gewordenen ideologischen Unterschieden sind sowohl „Ulzana“ als auch „Broken Arrow“ genauso wie die klassischen Hollywood-Western als Geschichten von Geschichte zu verstehen.

2. Versionen von Geschichte(n): „Broken Arrow“ (1950) und „Ulzana“ (1974)



Szene aus „Broken Arrow“ (James Stewart)

Gleich zu Beginn der Filme wird jeweils der Anspruch auf historische Genauigkeit in den Vordergrund gerückt. Die Protagonisten von „Broken Arrow“ sind die erfundene Gestalt des ehemaligen Armeeangehörigen Tom Jeffords (James Stewart) sowie der Anführer der Apachen Cochise (Jeff Chandler), der auf eine reale Persönlichkeit zurückgeht. Der historische Cochise und seine Anhänger bekämpften, zeitweise erfolgreich, die eindringenden US-Amerikaner mit einer Guerilla-Taktik. Mit einem

¹⁸ Zit. in: Michael B. Druxman, *One Good Film Deserves Another*, South Brunswick 1977, S. 59f.

Landschaftspanorama setzt der Film ein: eine weite Ebene, im Hintergrund eine Felsformation, einige Kakteen. Aus der Ferne taucht ein Reiter auf – der Protagonist Jeffords. Zum Bild des Reiters ist der folgende eingesprochene Kommentar zu hören: „This is the story of the land, of the people who lived on it in the year 1870, and of a man whose name was Cochise. He was an Indian, leader of the Chiricahua Apache tribe. I was involved in the story, and what I have to tell happened exactly as you will see it. The only change will be that when the Apaches speak, they will speak in our language. What took place is part of the history of Arizona.“ Gleichzeitig mit der Beanspruchung historischer Genauigkeit wird die kommende Darstellung des Films hier als eine persönliche Rückschau des Protagonisten gerahmt: Das Gezeigte wird als Erinnerung eines Augenzeugen ausgewiesen.

Auf seinem Weg nach Tucson findet Jeffords einen verwundeten Indianer und pflegt ihn gesund. Aus Dankbarkeit verschonen ihn die plötzlich auftauchenden Apachen-Krieger, wohingegen die Cowboys, die sich zur gleichen Zeit in dieser Gegend aufhalten, gnadenlos getötet werden. Der Grund für dieses grausame Vorgehen der Apachen ist ein schon zehn Jahre anhaltender Kriegszustand mit den weißen Siedlern und der US-amerikanischen Armee. Im weiteren Verlauf lernt Jeffords die Sprache der Apachen, reitet in das Indianerdorf und bewegt den Häuptling Cochise dazu, die Postreiter in Zukunft ungeschoren durch sein Land ziehen zu lassen. Bei der Rückkehr nach Tucson wird Jeffords von den Siedlern für einen Verräter gehalten, erhält von General Howard aber dennoch den Auftrag, mit Cochise einen Friedensvertrag auszuhandeln. Dies gelingt ihm, und zugleich gewinnt er die Liebe der Indianerin Sonseeahray. Während der Friede auf der Probe steht, werden Cochise, Jeffords und dessen frisch angetraute indianische Ehefrau von weißen Ganoven in einen Hinterhalt gelockt. Cochise kann fliehen, doch Jeffords wird schwer verwundet, seine Frau tödlich. Jeffords schwört Rache, lässt sich von Cochise und dem General aber überzeugen, dass der Tod seiner Frau die beiden Völker einander näher gebracht habe. Einsam reitet Jeffords in die Ferne – doch in dem Bewusstsein, durch den eigenen Verlust im Interesse des Gemeinwohls gehandelt zu haben.

„Ulzana“ verzichtet auf einen eingesprochenen Kommentar, um den historischen Bezug herauszustellen, und verlegt sich auf eine visuelle Suggestion: Die erste Einstellung zeigt einen Schwenk über das, was man für eine typische Landschaft im Südwesten der USA halten könnte¹⁹ – einen Canyon, in dessen Mitte ein See. Ein Schnitt zeigt ein im See ausgelassen badendes Indianerpaar. Am Ufer grasen ihre Pferde, von einem Hügel aus werden die Schwimmenden heimlich von zwei Weißen beobachtet. Über die Tonspur setzt eine Gitarre ein und vermittelt ein entspanntes südliches Flair, das die Idylle der Landschaft

¹⁹ Der Drehort lag, wie erwähnt, in der Sowjetunion.

unterstreicht, in die sich die Liebenden harmonisch einfügen. Die anschließend montierten Bilder zeigen im Wechsel die Badenden und die Pferde; eine scheinbar alltägliche Szene. Schließlich besteigen die beiden ihre Pferde und reiten davon. Der erste Dialog, der im Film zu hören ist, kommt nun von den Weißen: „Na, endlich sind sie weg!“ Sie verlassen ihren Beobachtungspunkt und kehren zu im Hintergrund wartenden Cowboys zurück. Aus dem sich entwickelnden Gespräch wird deutlich, dass hier offensichtlich Schurken am Werk sind, die sich als Landvermesser getarnt haben. Während in „Broken Arrow“ der weiße Protagonist als Augenzeuge eine positive Identifikationsfigur darstellt, sind die Weißen hier zwar ebenfalls unmittelbar beteiligte Beobachter, allerdings negativ konnotiert. Die Beobachterperspektiven auf die historischen Ereignisse, die in den Filmen impliziert sind, unterscheiden sich also: In dem US-Film ist die Perspektive, die der Film gegenüber seiner Darstellung der Historie einnimmt, die des Weißen; die Figur des Jeffords ist Stellvertreter des Zuschauers, was dem üblichen Hollywood-Muster entspricht. Diese Perspektive wird in „Ulzana“ verweigert.

Die folgenden Einstellungen in „Ulzana“ zeigen wieder die beiden Indianer. Sie reiten auf die Kamera zu, das Bild wird eingefroren, und mit roter Schrift wird der Titel eingeblendet. Ein nächstes Standbild stellt wiederum die – unbeschwert lachenden – Indianer dar; die Produccredits werden eingeblendet. Die Titelmusik setzt ein, und das Muster der Standbilder wiederholt sich über vier Einstellungen, bis das fröhliche Paar in einer Totalen in die Ferne reitet. Anschließend beginnt im Apachendorf die eigentliche Handlung des Films. In „Ulzana“ ist also bereits im Vorspann zu sehen, was in jedem klassischen Western – und auch in „Broken Arrow“ – am Ende der Narration steht: die Einstellung des in die Ferne reitenden Helden auf dem Weg zu neuen Abenteuern. Gemäß der Genremuster wird der Verlauf der Bilderabfolge und somit auch einer zeitlichen Vorstellung in „Ulzana“ umgekehrt. Daraus ergeben sich zwei Sichtweisen, die schon im Titel des Filmes angelegt sind (vollständig: „Ulzana: Schicksal und Hoffnung“).

Diese Umkehrung eines üblichen Genremusters ist aus historischer Perspektive sehr aufschlussreich. Die Welt der Indianer, die zu Beginn von „Ulzana“ geschildert wird, ist eine heile Welt, eine Welt, in der die Indianer im Einklang mit der Natur leben. In der romantisierenden Fiktion der Indianer wird auf ein vermeintlich authentisches Bild angespielt. Diese Vorstellungen werden von genretypischen Merkmalen transportiert, nämlich einer Welt, die Ferne und Exotik verheißt und in der die Indianer als Naturkinder weiterleben könnten, wäre dort nicht die Profitgier der weißen Siedler, die sich als ungebetene Beobachter schon in die Szenerie eingeschlichen haben. Indem der Anfang die Schlussformel des Genres zitiert, wird signalisiert, dass es so, wie es bis hierher im Film ist, hätte bleiben sollen. In der romantisierenden Darstellung verbirgt sich die Hoffnung auf eine Fortdauer des Status quo.

Die einführende Sequenz ist aber nicht nur Visualisierung einer Utopie, sondern verweist auch deutlich auf den historischen Charakter der Darstellung: als Historie des US-Kapitalismus und als vergebliche, verblichene Hoffnung auf eine (bessere) Zukunft. Der an den Anfang gesetzte Mythos des Western kehrt sich gegen sich selbst. Das Versprechen, das dem Bild der Richtung Horizont reitenden Indianer eingeschrieben ist, kann nicht erfüllt werden. Das Ende einer US-Westernfabel, das gewöhnlich den Beginn *neuer* Abenteuer symbolisiert, wird hier zum Ausgangspunkt für die Vernichtung ganzer Ethnien: Das Ende steht am Anfang, und für die Indianer zeichnet sich der Anfang vom Ende ab. Die DEFA kommentiert die Besiedlungsstrategie des US-„Imperialismus“ anhand eines uramerikanischen Erzählmythos: „In den USA hatten die Indianer weder in der frühkapitalistischen Periode, in der unser Film spielt, eine Chance, noch haben sie heute eine. Dieses System ist nicht in der Lage, derartige Probleme zu lösen.“²⁰

Aus dieser Sicht gibt die Umstrukturierung des Western-Mythos auch den weiteren Verlauf der Narration vor. Im Mittelpunkt der Handlung von „Ulzana“ steht der gleichnamige Indianerhäuptling. Wie in „Broken Arrow“ geht dieser auf eine historische Figur zurück, und wie Cochise war auch Ulzana ein gefürchteter Apachen-Krieger im Kampf gegen Siedler und Armee. Ulzana wird gleich zu Beginn gezeigt; er (Gojko Mitic) und seine Frau Leona (Renate Blume) sind die erwähnten Badenden. Die Eingangssequenz leitet über zu einem Dorf der Chiricahua-Apachen, das dank seiner Bewässerungsanlage eine reiche Ernte einfahren kann.²¹ Den Siedlern von Tucson ist dies ein Dorn im Auge, denn die überschüssige Ernte der Indianer um Häuptling Ulzana gefährdet die Handelsbeziehungen der Weißen. Die Bewässerungsanlage wird von den Siedlern gesprengt. Die US-Armee beordert die Apachen daraufhin in die Reservate von San Juan, doch gelingt es den Indianern, in die mexikanische Sierra Madre zu fliehen. Allerdings befindet sich Ulzanas Frau Leona, eine weiße Mexikanerin, in der Gewalt der Armee. Ulzana überfällt das Fort, in dem Leona von Captain Burton gefangengehalten wird. Burton flieht, erschießt Leona und wird daraufhin selbst von Ulzana aus Rache getötet. Vom Idyll führt der Weg in die Katastrophe.

So wie der Mythos auf der Zeitachse des Genres spiegelverkehrt dargestellt wird, verkehrt sich auch sein Sinngehalt. Was als Hoffnung beschworen wird, ist im amerikanischen Gründungsmythos zum Scheitern verurteilt, und die Hoffnung, die mit dem Horizont-Bild verbunden ist, wird zum Schicksal. Einer der sich versteckenden Weißen fasst es, wie erwähnt, in Worte: „Na, endlich sind sie weg!“ Diese hingeworfene Bemerkung verbalisiert den allegori-

²⁰ „Ulzana“, in: *Film für Sie*, 1974, unpaginiert.

²¹ In diesem Motiv ist ein Fortschrittsgedanke enthalten, der die romantisierende Darstellung der Naturkinder unterläuft.

schen Sinn der Bilder. Wie Fotografien aus einer glücklicheren Zeit wirken Standbilder der einführenden Sequenz, die eine Idylle einfrieren. Ulzana und Leona stehen stellvertretend für zahlreiche Stämme, die in die Reservate geschickt wurden.

3. Was ist ein „authentischer“ Western? Filmische Zeitgestaltungen im Vergleich

1959 – also lange vor den DEFA-Indianerfilmen – beklagten die amerikanischen Filmkritiker George N. Fenin und William K. Everson in einem Aufsatz, dass nur wenige der bis dahin gedrehten europäischen Western außerhalb Europas zu sehen seien: „It is particularly unfortunate that so few of the European Westerns have been shown outside of the countries that produced them, for many European non-Western subjects that have been exported contained some beautifully staged episodes of *fast action* in the Western mould, *episodes that suggest that Westerns made with this kind of skill should be both vigorous and authentic.*“²²

Auffällig ist die Betonung eines stilistischen Merkmals als Qualitätsmerkmal. Ein europäischer Western sei dann ein guter, ja sogar ein „authentischer“ Western, wenn er über eine spannende Geschichte verfüge, die sich über entsprechende Actionszenen definiere. In diesem Sinne ist der Westernheld als Verkörperung des Westernfilmregisseurs zu sehen, als ein Mann, der besondere Fähigkeiten (*skills*) besitzt. Niemand zieht schneller als Gary Cooper, keiner zielt so locker aus der Hüfte wie John Wayne, und nur wenige sind so treffsicher wie James Stewart. Um die Visualisierung dieser Fähigkeiten glaubhaft – authentisch – zu machen, muss hinter der Kamera ein Mann von gleicher Begabung stehen. Auch hier muss im wahrsten Sinne des Wortes jeder Schuss sitzen. Wer zögert, zieht den Kürzeren. Für Sergio Leone, Regisseur der bekanntesten sogenannten Spaghetti-Western, bedarf das Genre eines speziellen Geschicks: „Das Inszenieren eines Western ist für jeden Regisseur eine Art Doktorarbeit. Auf die Gefahr hin, unbescheiden zu wirken, möchte ich behaupten, dass kein anderes Filmgenre [...] dem Regisseur die Gelegenheit bietet, seine professionelle Kapazität in jeder Disziplin – Darstellung, Kostüm, Milieu, Ausstattung, Timing – auf die Probe zu stellen.“²³

Besonders die geraffte Darstellungsweise, das beschleunigte Tempo scheint für den klassischen Western unerlässlich. Für Fenin und Everson heißt „klassisch“ hier „authentisch“, und bezeichnenderweise werfen sie gerade einem

²² George N. Fenin/William K. Everson, *The European Western*, in: *Film Culture* 20 (1959), S. 59-71, hier S. 60 (Hervorhebungen hinzugefügt).

²³ Zit. nach: Joe Hembus, *Das Western-Lexikon: 1567 Filme von 1894 bis heute*, erw. Neuausg. von Benjamin Hembus, München 1995, S. 6.

frühen deutschen Western – „Wasser für Canitoga“ (1939) mit Hans Albers – fehlende Stilsicherheit vor: „Unfortunately, like so many German melodramas, it took itself far too seriously, and the plot, unnecessarily involved and rambling, unwound at an appallingly slow pace.“²⁴

Ein „authentischer Western“ kann also zweierlei bedeuten: Zum einen kann damit gemeint sein, dass ein Film Konventionen in einer Weise erfülle, die ihn nahtlos in das Genre integrieren; zum anderen kann es aber auch heißen, dass der Film seinen Gegenstand „authentisch“ wiedergebe. Aus dieser Perspektive wird zwischen den Produktionen der DEFA und denen westlicher Staaten ein grundlegender Unterschied in der Dialektik von Historienbezug und Genre-mustern deutlich. Allerdings sind beide Ausprägungen der Relation an den Verlauf filmischer Zeit gekoppelt. „Ulzana“ nimmt von Beginn an eine Verweigerungshaltung gegenüber dem gerafften Tempo der „klassischen“ US-Western ein. Die oben geschilderte Badeszene ist nur ein Beleg dafür. Die Narration wird von Ulzanas und Leonas Ausflug nicht vorangetrieben; vielmehr soll in erster Linie der „historische“ Alltag der Indianer vorgeführt werden, gefiltert durch das Stereotyp der Naturkinder. Dafür nimmt sich der Film die Zeit, die er braucht.

Wesentlich ausführlicher als „Broken Arrow“ widmet sich „Ulzana“ auch der Darstellung des Lebens im Indianerdorf. Die Schilderung alltäglicher Dinge – ob „authentisch“ oder nicht – nimmt Zeit in Anspruch; Zeit, die im US-Western zur Beschleunigung der Handlung verwendet wird. Der Zeitraum, der den Indianern gewährt wird, ist aus dramaturgischer Sicht verlorene Zeit, denn er ist nicht an die Entwicklung der Narration gebunden. Hier wird zwar vom Leben der Indianer erzählt, aber für die Erzählung als Plot eines Konflikts zwischen Gut und Böse sind diese Schilderungen bedeutungslos. Kausale Verbindungen, die die Filmfabel und deren Handlungsstränge zusammenhalten, stellen sie nicht her. Eine narrative Funktion im übergreifenden Sinne ist diesen Szenen nicht eingeschrieben. So lösen sie sich von der Narration als *Filmfabel* und deren fiktivem Charakter ab. Diese grundlegend andere Form des Erzählens dehnt den Ablauf der Filmzeit also nicht nur durch die ausführlichere Schilderung des Alltagslebens, sondern auch durch das Pausieren der Erzählung innerhalb einer auf Spannung angelegten Handlung. In „Ulzana“ wird beispielsweise ein Wurfwettbewerb gezeigt, der in keinsten Weise durch die Filmhandlung motiviert ist oder zu deren Fortgang beitragen würde.

„Broken Arrow“ begnügt sich hingegen mit kurzen Streiflichtern auf die indianische Kultur: „From time to time, we are given tidbits about the Chiricahua Apache culture, but rarely any crucial information about the essential meaning of the struggle between the two cultures. In almost every instance where the reasons for the hatred and distrust between Indians and whites are

²⁴ Fenin/Everson, *The European Western* (Anm. 22), S. 65.

raised, the explanations are simplistic, misleading, and meaningless. Equally disturbing are the images of the Indians and whites themselves.“²⁵ So dient das Dorf der Apachen in erster Linie als Kulisse für Jeffords' Vorhaben, die beiden Völker einander näher zu bringen. Während er in das Lager reitet, markiert eine monumental einsetzende Filmmusik die Szenerie als bedeutenden Handlungshöhepunkt, als Moment größter Spannung und größten Wagnisses. Jeffords riskiert sein Leben; er wird sofort umzingelt und sieht zahlreiche Gewehrläufe auf sich gerichtet. Der nun zum ersten Mal in die Handlung eingeführte Cochise reagiert misstrauisch auf Jeffords, lädt ihn aber dennoch ein, die Nacht im Indianerdorf zu verbringen. Bei dieser Gelegenheit wird Jeffords Zeuge eines rituellen Tanzes, des „Tanzes der bösen und guten Geister“. Jeffords gewinnt Cochises Anerkennung, da er weiss, dass an diesem Tanz nur unverheiratete Mädchen teilnehmen.

Die knappe Skizzierung indianischer Gebräuche fungiert als Bindeglied der Erzählung. Sie ist Ausgangspunkt der Freundschaft von Cochise und Jeffords und leitet gleichzeitig zu einem primären Handlungsstrang von „Broken Arrow“ über: der Liebesgeschichte zwischen Jeffords und Sonseeahray. Indem Jeffords sein Wissen über die indianische Kultur nutzt, um Cochises Vertrauen zu gewinnen, wird der Auftritt Sonseeahrays vorbereitet, denn sie ist das „unverheiratete Mädchen“, das später Jeffords' Frau wird. Unmittelbar im Anschluss an diese Szene führt Cochise Jeffords in ein Zelt, in dem ein Mädchen wartet, das in Verbindung mit den Göttern stehe und ihm die Zukunft vorherzusagen könne. Es ist Sonseeahray. Auch hier vermengt sich die Darstellung vermeintlicher indianischer Riten mit der Entwicklung der Narration.

„Authentisch“ ist „Broken Arrow“ mithin als ein Western, der die Handlung zügig vorantreibt. Die Darstellung der Indianer ordnet sich der Erzählung unter, um der Struktur des Genres treuzubleiben. Die Narration bestimmt den Fluss der Zeit, während in „Ulzana“ die Erzählung unterbrochen wird und so auch nicht mehr dem Zeitdruck des Genres unterworfen ist. Durch die stellenweise Suspensierung des Erzählflusses erscheint in „Ulzana“ die Abbildung der Gebräuche als neutraler Bericht – etwa in der Sequenz zum Wurfwettkampf. Der langsame Ablauf der Filmzeit untermauert so in der DEFA-Produktion den Anspruch auf Historizität. Auch durch bildästhetische Mittel wird diese Strategie verfolgt: Die häufig eingesetzten Totalen, die einen distanziernten Überblick vermitteln, erheben einen gleichsam dokumentarischen Anspruch. Distanz und somit Objektivität beansprucht auch die Erzählweise des Filmes, die im Gegensatz zu „Broken Arrow“ auf eine Ich-Perspektive des Protagonisten verzichtet.

²⁵ Manchel, Cultural Confusion (Anm. 17), S. 97.

4. Die sterbende Squaw: Kontinuität eines Topos in disparaten Montageformen

Der Erfolg beider Filme gründete sich allerdings weniger auf die vermeintlich authentischere Darstellung der indigenen Bevölkerung als vielmehr auf die Anziehungskraft des Genres insgesamt, welches einen kurzweiligen und spannenden Handlungsablauf verspricht. So zeigten sich die Rezensenten von „Broken Arrow“ in den USA besonders von den inszenatorischen Fähigkeiten des Regisseurs beeindruckt: „Picture, excellently mounted, displays top-rank efforts of Julian Blaustein, director Delmer Daves, and scripter Michael Blankfort. Latter has provided a suspenseful and actioncrammed layout, accentuated by skillful piloting by Daves, and crisp editing [...]“²⁶

Kommentatoren von „Ulzana“ in der DDR verwiesen zwar immer wieder auf die historisch korrekte Darstellung, betonten aber auch die gelungene Umsetzung der Genreformeln. In „Tribüne Berlin“ hieß es: „Konkrete historische Tatsachen liefern wieder den Stoff für die recht spannende Fabel. [...] Der Zuschauer in diesem Genre ist in allererster Linie der junge Zuschauer. Eine zu komplizierte Verschachtelung der einzelnen Gruppen ist besonders für den 6- bis 14-jährigen Zuschauer schwer überschaubar. Und dieser Zuschauer verlangt natürlich auch Aktionen. Vorbilder werden vor allem von den jungen Zuschauern über Handlungen angenommen.“²⁷ In der „Schweriner Volkszeitung“ war zu lesen: „Wenn die Indianer kühn aus gewaltiger Höhe, von einem Felshang herab, den weißen Verfolgern ins Genick springen und sie dabei vom Pferd reißen, dann geht ein Raunen durch das vollbesetzte Kino. Wenn ‚Ulzana‘, der große Häuptling der Mimbrenos-Apachen [sic!], auf seinem prachtvollen Hengst durch eine malerische Landschaft galoppiert, dann häufen sich die kurzen anerkennenden Bemerkungen. [...] Wenn Leona, die schöne Squaw ‚Ulzanas‘, in den Armen des Häuptlings stirbt, herrscht Stille ringsum. – Bilder und Motive, die den Erwartungen vieler Zuschauer entgegenkommen.“²⁸

Leonas Sterbeszene steht ganz traditionell am Ende des Filmes, ebenso wie die von Sonseeahray. In diesem Punkt unterscheiden sich „Broken Arrow“ und „Ulzana“ also nicht voneinander; der Tod der weiblichen Protagonisten stellt den dramatischen Höhepunkt und das Ende der Filme dar. Doch auch hier gibt es in der zeitlichen Organisation des Bildmaterials Unterschiede. In „Broken Arrow“ werden Jeffords, Cochise und Sonseeahray von weißen Siedlern aus Tucson, die das Land der Apachen für sich haben wollen, in einen Hinterhalt gelockt. Es kommt zu einem erbitterten Schusswechsel – der Häuptling Cochise kann im letzten Moment fliehen, Jeffords wird schwer verwundet, seine Frau tödlich. Diese Geschehnisse werden dramatisch in Szene gesetzt und

²⁶ „Broken Arrow“, in: *Variety* 177, 1.1.1950.

²⁷ G. Wagenknecht, Stoff lieferte die Geschichte, in: *Tribüne Berlin*, 17.5.1974.

²⁸ Eckard Jahnke, Die Antwort der Apachen, in: *Schweriner Volkszeitung*, 26.5.1974.

zugunsten eines beschleunigten, actiongeladenen Ablaufs arrangiert. In der Schnittfolge der Einstellungen entfaltet sich ein genau choreografiertes Muster von Bewegungen und Gegenbewegungen, die kontinuierlich ineinander fließen. Die Banditen stürmen schießend den Hügel hinab, Jeffords rennt ihnen mit gezogenem Revolver entgegen. Ein kurzer Umschnitt zeigt halbnah zwei Angreifer, die ihre Waffen auf ihn abfeuern. Jeffords fällt nach hinten und will sich gerade wieder aufrichten, als erneut auf ihn geschossen wird – das Schuss-Gegenschuss-Prinzip ist hier wörtlich zu verstehen. Noch in der Bewegung des zusammenbrechenden Helden eilt Sonseeahray herbei, zieht aus dessen Gürtel ein Messer und wendet sich gegen die Angreifer. Wie zuvor erfolgt ein Umschnitt auf einen Banditen, der seine Waffe erhebt, dadurch die Bewegung aus der vorangehenden Einstellung aufnimmt und feuert. Die so niedergestreckte Indianerin fällt über ihren bewusstlosen Mann.



Szene aus „Ulzana“ (Renate Blume und Rolf Hoppe)

In „Ulzana“ kommt es zu einer ähnlichen Auseinandersetzung. Der Häuptling und einige seiner Krieger pirschen sich unbemerkt an das US-Fort heran, in dem Leona von Captain Burton festgehalten wird. Erst als die Indianer in einem Stall Feuer legen, entdeckt ein Wachposten die Eindringlinge, und es entbrennt ein Kampf auf Leben und Tod. Die Indianer scheinen diesen für sich zu entscheiden, bis plötzlich Burton, der Leona als Schutzschild vor sich her stößt, auf den Innenhof des Forts tritt – eine Wendung, die schließlich zur Ermordung Leonas

führt. Auch in „Ulzana“ wird abwechselnd zwischen den kämpfenden Fraktionen umgeschnitten und so der Schusswechsel inszeniert, auch hier gibt es eine Kontinuität der Bewegungen. Doch ist diese Kontinuität wesentlich stockender gestaltet als in „Broken Arrow“. Zwar konzentriert sich „Ulzana“ auch auf einen Spannungsaufbau über Aktionen, doch ist dieser anders gestaltet als in dem Hollywood-Film, denn die Bewegungen, die in den Einstellungen gezeigt sind, werden als annähernd abgeschlossene Bewegungen dargestellt. Derart arrangiert, kann die Bewegung auch nicht vom anschließenden Bild aufgegriffen werden. So ist beispielsweise der auf den Innenhof tretende Burton zu sehen,

der seine Pistole an Leonas Kopf hält. Er ruft: „Bleibt stehen! Werft die Waffen weg!“ Der anschließende Schnitt zeigt den herbeieilenden Ulzana, der abrupt stehen bleibt. Zum einen nimmt dieser Bildwechsel vom stehenden Burton zum rennenden Ulzana keine bildimmanente Bewegung auf, zum anderen wird die neu eingeführte Bewegung im folgenden Bild sofort wieder gestoppt. Die *continuity*, die das Hollywood-Kino ausmacht, ist hier in der Darstellung der zugespitzten Handlung immer wieder angehalten – gleichsam interpunktiert. Das, was in „Broken Arrow“ als ein kontinuierlicher Fluss von ineinandergreifenden Handlungen erscheint, ist in „Ulzana“ als Abfolge von Einzelszenen erkennbar. Dies zeigt sich auch an einer anderen Konsequenz der Schnitttechnik: Fast ausschließlich zeigt das nächste Bild einen anderen Ort innerhalb des Geschehens, während eine direkt anschließende neue Perspektive auf die gleiche Szene fehlt.

Wenn in „Broken Arrow“ die indianische Geliebte des weißen Helden stirbt, dann wird damit ein wohl etabliertes Plot-Schema aufgegriffen – ein Schema, das häufig zitiert wurde, wenn es darum ging, dem Western seine rassistische Grundhaltung vorzuwerfen, denn aus der Perspektive des Genres (und des kulturellen Mythos) handelt es sich bei der Verbindung eines Weißen und einer Indianerin um eine Mesalliance, die von vornherein zum Scheitern verurteilt ist. Die Beziehung von Leona und Ulzana ist im Rahmen des Genres, wie es in den USA vorkommt, kaum denkbar. Wenngleich Leona im Film aussieht wie eine Indianerin, so wird doch immer wieder herausgestellt, dass sie eigentlich eine Weiße ist. Und dass eine weiße Frau *freiwillig* mit einem Indianer zusammenlebt, widerspricht auf eklatante Weise dem etablierten Rollenmuster. Ein weißer Mann kann wohl dem exotischen Reiz eines Naturkinds verfallen, aber eine weiße Frau darf nicht einmal daran denken, sich mit einer Rothaut einzulassen.

Zweifellos hat dieser Bruch mit den Konventionen in „Ulzana“ eine ideologische Dimension. Was die Figur der Leona verkörpert, ist die Solidarität mit dem unterdrückten Volk. Sonseeahrays Sterben in „Broken Arrow“ kann als Metapher gesehen werden für den Topos der „sterbenden Rasse“, für das Ende der Indianer, die der Zivilisation Platz machen müssen. Doch geht dieser metaphorische Sinn im Ablauf der Handlung auf; er erschließt sich der Wahrnehmung nur indirekt über die Wahrnehmung des Bilderflusses. Die Darstellung von Leonas Tod und den Ereignissen, die dazu führen, sind als interpunktierter Ablauf gestaltet. Damit wird ihre Bedeutung als Einzelansicht hervorgehoben, und in der filmischen Präsentation wird nahegelegt, sie metaphorisch oder allegorisch zu sehen. Während der Sinngehalt der Bilder von „Broken Arrow“ in seinem Vorbeifließen eher auf eine unbewusste Wahrnehmung zielt, wird er in „Ulzana“ herausgestellt und so bewusst gemacht.

5. Fluss und Stillstand: Genre-Ästhetik zwischen Unterhaltung, Politik und Geschichte

Die Ästhetik der Montage korrespondiert mit den genannten didaktischen Absichten der DEFA-Indianerfilme; Abenteuer und Spannung sollten eine explizit ausgestellte politische Botschaft transportieren. Dabei entwickelte die DEFA eine eigene Ästhetik in ihrer Annäherung an das Genre. Und es ist diese Ästhetik – viel stärker als die Motive, in denen sich zum Teil die identischen Stereotype des US-Westerns wiederfinden –, welche das Genre in den sozialistischen Kontext überführt. Die für den an das Hollywood-Kino gewöhnten Betrachter langsam und stockend erscheinende Einstellungsabfolge erfüllt hier die Funktion, das Western-Genre aus ideologischer Perspektive wahrnehmbar zu machen, die filmische Ästhetik in eine gesellschaftliche Ästhetik einzugliedern.

Der Filmwissenschaftler Tag Gallagher sieht die Möglichkeit einer unilinearen Evolution von Genres von Frühformen über klassische Phasen bis hin zu Ansätzen, die ihre Konventionen reflektieren, als problematisch an: „[W]hile it is undoubtedly true that each age's westerns reflect each age, [...] little evidence has been brought forward to support the theory that there has been growing 'self consciousness' – or any other sort of linear evolution – in and specific to the western.“²⁹ Von einer Evolution oder einer bewussten Reflexion der Mittel kann auch im DEFA-Western keine Rede sein, *obwohl* Filme wie „Ulzana“ den Mythos des Western teilweise umkehren, Motive umkodieren und eine eigene Montageform finden. Hier ist es wichtig, sich noch einmal die eingangs erwähnte Feststellung ins Gedächtnis zu rufen, dass der Begriff des Genres in erster Linie eine pragmatische Kategorie ist, deren Sinn sich in der gesellschaftlichen Anwendung konstituiert. Aus dieser Perspektive kann die Auseinandersetzung der DEFA-Indianerfilme mit den US-Western nur innerhalb der Grenzen des Genres verlaufen; innerhalb dessen, was als Western aufgefasst wird.

Die Brüche, die hier aufgezeigt wurden, sind dialektisch auf die dominante Form bezogen: Die Abweichung findet in der Identität statt. Und in dieser Relation werden die ideologischen Verwerfungen greifbar, die den DEFA-Indianerfilm durchziehen: Reproduktion von Mustern und Stereotypen des Genres einerseits, Umwandlung entsprechend der gültigen ideologischen Normen andererseits. „Ulzana“ gehört somit in eine Kategorie von Genre-Filmen, die Barry Keith Grant beschreibt: „[F]ilms [that] embody ideological tensions, either intentionally or inadvertently, stylistically or thematically, or by a combination of both [...]. The genre films that work in this manner gain considerably from their very nature as generic instances, from their position within a clear

²⁹ Tag Gallagher, *Shoot-Out at the Genre Corral: Problems in the "Evolution" of the Western*, in: Grant, *Film Genre Reader II* (Anm. 13), S. 246-260, hier S. 248.

tradition, for it is precisely their conservative generic qualities that ‘anchor’ the potentially subversive elements.³⁰

Die in „Ulzana“ erzählte Geschichte der Indianer kann auf einer Ebene als Allegorie für den Befreiungskampf der Völker unter dem Banner des Sozialismus gesehen werden. Auch hier dürfen, wie die Bewässerungsanlage der Apachen zeigt, die Indianer keine Wilden mehr sein, sondern müssen sich der Zivilisation anpassen – jedoch nicht im Sinn der kapitalistischen Zivilisation. Ihr Befreiungskampf wäre idealerweise ein direkter Übergang von einem naturhaften Urkommunismus in einen industriellen Kommunismus. Dass der Kampf verloren geht, ist eine historische Tatsache, doch ebenso ist es aus Sicht einer marxistischen Geschichtsbetrachtung eine Tatsache, dass der Sieg des Kapitalismus nur eine Zwischenstufe sein kann. Wenn sich die DDR als „Sieger der Geschichte“ verstand, dann wird deutlich, dass ein Film wie „Ulzana“ so etwas wie den Gründungsmythos *dieses* Staates wiedergeben kann. Der zunächst gescheiterte Befreiungskampf der Indianer gegen die Mächte des Imperialismus sei nur eine Etappe auf dem Weg zum Sozialismus – dies war die Botschaft, die das Genre in der DDR vermitteln sollte, allerdings mit zum großen Teil identischen Motiven und Stereotypen wie der Hollywood-Western.

Die hier betrachteten Beispiele „Broken Arrow“ und „Ulzana“ unterscheiden sich jedoch auf der ästhetischen Ebene der Gestaltung filmischer Zeitlichkeit. Der von „Broken Arrow“ erhobene Anspruch, die historischen Verzerrungen des Western-Genres richtigzustellen, wird weniger durch die faktischen Fehler unterlaufen, die dem Film nachzuweisen sind,³¹ als vielmehr durch seine Gestaltung als Film. Die Mittel, derer er sich bedient, sind eben jene des Westerns. Nichts fällt aus dem Rahmen, die Darstellung zielt auf Vollständigkeit ab und legt dadurch einen glaubwürdigen Zusammenhang nahe. Nur so kann „Broken Arrow“ seiner Intention gerecht werden – und wird ihr eben doch nicht gerecht. Der am Anfang des Films verbal erhobene Anspruch, die historische Wahrheit zu zeigen, beruht hier darauf, dass der Film von vornherein an den im Genre vorgegebenen Mythos anknüpft. „Broken Arrow“ kann im Rahmen seiner Darstellung nichts anderes zeigen als diesen Mythos.

Auch „Ulzana“ knüpft an diesen Mythos an und deutet ihn um. Dennoch bleibt das Muster des Genres intakt, Neues wird nicht hinzugefügt. Und trotz seiner konträren Handhabung des Zeitverlaufs gelingt es der DEFA-Produktion nicht, das Genre auf eigene Art und Weise zu (r)evolutionieren. Der bedeutend langsamere Ablauf des Filmes, seine interpolierenden Sequenzen des Alltagslebens der Indianer sind nicht nur weit davon entfernt, glaubwürdigere Darstellungen zu liefern als vergleichbare Motive in „Broken Arrow“, sondern erhärten vielmehr die Struktur des Mythos. Denn gerade diese Strategie, die

³⁰ Grant, *Experience and Meaning* (Anm. 14), S. 120f.

³¹ Vgl. dazu Manchel, *Cultural Confusion* (Anm. 17).

den Historienbezug darstellen soll, verweist auf den „Sieger der Geschichte“. In beiden Filmen fällt der zeitlichen Organisation die gleiche Funktion zu: die kodierte Narration des je eigenen Mythos. Dieser Mythos ist das Ziel der Geschichte. Eine Weiterentwicklung findet nicht statt. Zeit manifestiert sich hier nur – im Sinn von Gallaghers „each age“ – als Zeitgeist. In „Ulzana“ ist die Zeit kein Mittel des Kinos, anhand dessen man eine Metamorphose des Genres hätte herbeiführen können, sondern ein politisches Mittel. Doch stieß die politische Vereinnahmung des Genres Western andererseits an Grenzen, die sich aus der Erzähllogik dieses Genres ergaben – eine Ambivalenz, die beim heutigen Betrachten besonders auffällt und der auch für andere Genres und Länder nachzugehen wäre.

Abbildungen: Bundesarchiv-Filmarchiv

Henning Engelke, Wolfsgangstr. 93, D-60322 Frankfurt a.M.,

E-Mail: engelke@kunst.uni-frankfurt.de;

Simon Kopp, Spohrstr. 61, D-60318 Frankfurt a.M.,

E-Mail: simon_kopp@gmx.de