



**Sozialgeschichte
des
bundesrepublikanischen
Films**

Ein Projekt
des
Deutschen
Filminstituts - DIF
in
Zusammenarbeit
mit der
Johann Wolfgang
Goethe-Universität
Frankfurt/Main

gefördert durch
Hessen-media

Überblick

Einleitung:

Schulterschluß von Tradition und Erneuerung

Entfernung trotz Erneuerung

Die Situation der westdeutschen Filmwirtschaft in den sechziger Jahren

Florian Vollmers

Lange Haare - kurzer Verstand?

Jugend und Jugendliche im Film der 60er

Dirk Loew

Die Karl-May- und Edgar-Wallace-Filme

Francisco Blas Reyes / Marta Muñoz Auni6n

Der deutsche Traum

Spanische Migranten und ihr Blick auf Deutschland

Materialien

Das Oberhausener Manifest

Interview: Horst Wendlandt



Dirk Loew

Die Karl May- und Edgar Wallace-Filme

1. Einleitung
2. Die literarischen Vorlagen
 - 2.1. Karl May
 - 2.2. Motive und Struktur der Romane Karl Mays
 - 2.3. Edgar Wallace
 - 2.4. Motive und Struktur der Krimis von Edgar Wallace
3. Die Karl-May-Filme
 - 3.1. Erfolg
 - 3.2. Struktur der Karl May-Western-Filme
 - 3.3. Das Gesetz der Serie
 - 3.4. Der deutsche Western
4. Die Edgar-Wallace-Filme
 - 4.1. Produktionsgeschichte und Erfolgsrezept
 - 4.2. Struktur
5. Die Filme als Zeichen der Zeit
 - 5.1. Die Romantik und das Gruseln

DIF, 3.4.2000

Literatur

Dirk Loew

Die Karl-May- und Edgar-Wallace-Filme

60er
< * >



1. Einleitung

Das populärste Genre der fünfziger Jahre war der Heimatfilm. Die mit Abstand größten Publikumserfolge des folgenden Jahrzehnts waren jedoch die Verfilmungen von Romanen des deutschen Schriftstellers Karl May und Kriminalromanen des englischen Autors Edgar Wallace. Diese beiden Filmserien dominierten den bundesrepublikanischen Filmmarkt der sechziger Jahre und verschleierten auf Grund ihrer Popularität den desolaten Zustand der heimischen Filmindustrie.

Die Filme nach Erzählungen Karl Mays, insgesamt 16, fanden in der Zeit von 1962 bis 1968 ihr (vorwiegend junges) Publikum. Die Filmserie nach den Krimis von Edgar Wallace lief sogar noch länger, nämlich 13 Jahre, von 1959 bis 1972. 32 Filme wurden von der Rialto-Film hergestellt, Artur Brauners Konkurrenzunternehmen "CCC" produzierte 9 weitere epigonale Werke nach Vorlagen von Wallace. Verleiher und Finanzier der beiden Filmserien war jeweils die Constantin Film unter ihrem Produktionschef Gerhard F. Hummel. Die vorherrschenden Elemente beider Serien (außer der Tatsache, daß sie von der gleichen Produktionsgesellschaft, nämlich der Rialto und ihrem Herstellungsleiter/ Produzenten Horst Wendlandt, hergestellt wurden) sind ihre offensichtliche Exotik von Handlung und Schauplatz und ihre Trivialität.



Warum wurden gerade die Filme nach den Reisemärchen des Karl May und den Krimis des Edgar Wallace so populär?

Welche sozialgeschichtliche Aussage läßt sich über eine Gesellschaft und Nation treffen, die sich offensichtlich mit Vorliebe in triviale Geschichten und die Exotik und den Schauer fremder und ferner Länder flüchtet?

Was sagt das Bild des deutschen Helden in der Fremde (ob als Shatterhand oder als Inspektor), ja die eigentümliche filmische Flucht in die Fremde überhaupt, über die Deutschen, ihre Heimat und über ihr Bild von sich selbst aus?

Herrschte in den fünfziger Jahren noch das Gejammer um die verlorene Heimat (im Osten) vor, so hat sich das Bild in den sechziger Jahren dramatisch gewandelt: eine Nation wird zusehends mit ihrer unangenehmen Vergangenheit konfrontiert. Das bisher unter dem Deckmantel des Wiederaufbaus und des Wirtschaftswunders verborgene schlechte Gewissen der Deutschen dringt in das nationale Bewußtsein vor (Verhaftung und Verurteilung Eichmanns, die Auschwitz - Prozesse in der Bundesrepublik, Aufdeckung der nationalsozialistischen Vergangenheit einiger führender Politiker, z.B. Filbinger, Lübke).

Filmische Flucht aus der nun unangenehm gewordenen Heimat "BRD" nach Übersee ist die Folge dieses nationalen Bewußtseinswandels: in die Steppen des amerikanischen Westens, nach England in ein schauerlich-fantastisches London, in naiv-triviale Geschichten zweier literarischer Gaukler und Märchenerzähler. Um aufzuzeigen, wie sehr die Verfilmungen Erfolgsrezept und populäre Motive der literarischen Vorlagen für ihre Zwecke genutzt haben, und wie Publikumserfolg durch ein anderes Medium kopierbar ist (denn darin liegt meiner Meinung nach u.a. das Geheimnis des Erfolgs der Filme begründet) ,

widmet sich das erste Kapitel dieses Textes den beiden Schriftstellern und ihrem Werk.

DIF, 3.4.2000

60er
< * >

Dirk Loew

Die Karl-May- und Edgar-Wallace-Filme

2. Die literarischen Vorlagen

60er
< * >



2.1. Karl May

Karl May wird 1842 in Ernstthal im sächsischen Erzgebirge geboren. Nach diversen Straftaten verbüßt er mehr als sieben Jahre im Zuchthaus. 1875 beginnt er mit ersten schriftstellerischen Versuchen, 1876 veröffentlicht er bereits "Reiseerzählungen", die im Westen der Vereinigten Staaten spielen. Bis zu seinem Tod im Jahre 1912 publiziert May unzählige Romane, Erzählungen, Reiseberichte von exotischen Orten in aller Welt, die er aber mit eigenen Augen erst in hohem Alter zu sehen bekommt. Als Schriftsteller ist er bereits zu Lebzeiten bekannt und erfolgreich. Das Genre des Reiseromans hat in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts seine Blütezeit. Als weitere populäre deutschsprachige Autoren des Genres seien Friedrich Gerstäcker und Balduin Möllhausen genannt, sowie der Amerikaner John Treat Irving. Im Unterschied zu May haben diese Autoren die von ihnen geschilderten Reisen tatsächlich erlebt. Das wirklich Interessante an den Mayschen Werken ist, daß sie auch in späteren Jahren nie aus der Mode gekommen und der Vergessenheit anheimgefallen sind, wie zum Beispiel die (zu seiner Zeit weitaus populäreren) Romane des Balduin Möllhausen. Die Ursache für diese ungebrochene Beliebtheit liegt sicherlich darin, daß jede neue Generation jugendlicher Leser die fantastische Literatur des Sachsen wiederentdeckt. Allerdings waren Mays Werke niemals explizit "Jugendliteratur". Zum

Zeitpunkt des Erscheinens der Erzählungen in Zeitschriften und später in Büchern bestand das Publikum aus niederen und mittleren Schichten. Die Zeitschriften, für die May schrieb, wendeten sich an ein bürgerliches, erwachsenes Publikum. Nur eine Handvoll seiner Romane, so zum Beispiel "Der Schatz im Silbersee", waren für eine junge, adoleszente Leserschaft bestimmt. Darüber hinaus scheint die "Botschaft", die die Romane des Karl May transportieren (christlich-humanistische Ideale) einer der wesentlichen Gründe für seinen anhaltenden Erfolg zu sein. Gerstäckers an Tatsachen orientierte Reiseberichte können heutzutage nicht mehr faszinieren, da jeder Leser mit Leichtigkeit selbst alle entfernten Orte dieser Welt aufsuchen kann. Die Fantastik der Romane Mays geht über eine nüchterne Reisebeschreibung hinaus. Die dauerhafte Anziehungskraft und die Zeitlosigkeit dieser Literatur mag darin begründet sein.

Dirk Loew

Die Karl-May- und Edgar-Wallace-Filme

60er
< * >



2.2. Motive und Struktur der Romane Karl Mays

Was aber macht die Popularität der Werke auch noch für die Leser späterer Generationen aus, da die Exotik der Reisebeschreibung Pauschalurlauber nicht mehr gefangen nehmen kann? Zwei immer wiederkehrende inhaltlich-philosophische Motive der Romane scheinen von dauerhafter Attraktivität zu sein:

1. Der bei May propagierte Gedanke der Humanität (oft zur christlichen "Nächstenliebe" verbrämt).
2. Das Motiv der "Freundschaft" (offensichtlich: Kara Ben Nemsi und Halef, und natürlich Winnetou und Shatterhand).



Darüber hinaus lassen sich außerdem noch fünf immer wiederkehrende, literarische Motive/Strukturelemente in den Romanen feststellen:

1. Der Ich-Erzähler. Dieser Erzähler ist mit dem Held der Geschichte identisch.
2. Die exotische Ferne der Handlungsorte.
3. Die klar voneinander getrennten Elemente "Gut" und "Böse", vertreten durch eindeutig charakterisierte Protagonisten oder ein bestimmtes Figurenensemble.
4. Ein die Handlung vorantreibendes

"Rätsel" oder "Geheimnis", das von dem Helden und seinen Freunden im Laufe der diversen Erlebnisse gelöst werden wird.
5. Der Sieg des/der Guten über das/die Böse(n), bzw. die Überwindung einer unheilvollen Vergangenheit.[1]

[1] Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Text und Kritik (Sonderband). Karl May. München 1987. S.5. ▲

DIF, 3.4.2000

60er
< * >

Dirk Loew

Die Karl-May- und Edgar-Wallace-Filme

60er
< * >



Karl May vertrat einen Humanismus, der ihm zu Lebzeiten viel Ärger mit nationalpatriotischen Zeitgenossen eingebracht hat. May war christlicher Pazifist, auch wenn seine Romane manchmal den Eindruck der Deutschtümelei machen. Fast alle Helden sind in Deutschland geboren und besitzen die als "deutsch" geltende Tugenden wie Gründlichkeit, Ehrlichkeit, Rationalität. Der Held ist auch kulturell (er spricht immer die Landessprache) und technisch ("Henrystutzen") den Einheimischen überlegen. Mays Protagonisten sind katholisch-christlich in der Gesinnung (May selbst war allerdings Protestant) und sie sind von einem alles durchdringenden Humanismus geradezu besessen. Mays Helden töten fast nie, sie verschonen auch den ärgsten Feind und hoffen auf das Gute im Menschen, auch bei den schlimmsten Bösewichtern. Diese Haltung brachte ihm von radikaleren Zeitgenossen viel Kritik und Leserbriefe ein, in denen gefordert wurde, daß der Böse in den Erzählungen doch zu töten sei. Doch May blieb standhaft: Seine Helden argumentierten weiterhin mit "Liebe deinen Nächsten" und "Die Rache ist mein, sprach der Herr". Dieser konsequente Humanismus ist von einer zeitlosen Attraktivität (besonders für den jugendlichen, männlichen Leser, auch folgender Generationen) der heutzutage wohl eher erkannt und geschätzt wird als zu Lebzeiten des Autors.



Zum transnationalen Pazifismus der deutsch-sächsischen Helden paßt das Freundschaftsmotiv. Zumeist sind diese Freunde ausländischer Provenienz: Halef, der Araber; Sir David aus London; Old Firehand, der Amerikaner und natürlich Winnetou, der Apache (bei May: Apatsche). Die Beschreibung Winnetous entspricht keineswegs einer halbwegs realistischen Beschreibung eines Angehörigen der über den Südwesten der USA und den Norden Mexikos verstreuten diversen Stämme der Apachen. Mays Häuptling ähnelt von Statur und Kleidung einem Indianer der Reiterstämme des Mittelwestens der USA, also zum Beispiel den Cheyenne oder Sioux. Der Name "Winnetou" ist frei erfunden. Das Motiv der "Blutsbrüderschaft" ist wohl am attraktivsten für den jugendlichen, männlichen Leser: In einer schwierigen Phase des Heranwachsens möchte man so stark und intelligent sein wie Shatterhand und einen verlässlichen, noblen Freund haben wie Winnetou. Das Ideal der Männerfreundschaft erfreut sich scheinbar gerade in diesem Alter einer großen Beliebtheit.

Ein weiterer wichtiger Aspekt der Wildwestgeschichten Mays muß erwähnt werden: das literarische Bild der Indianer. In der US-amerikanischen Literatur des 18. Jahrhunderts war das Bild des "edlen Wilden" ("noble savage") nicht ungewöhnlich, man denke nur an Chingachook in den Romanen James Fenimore Coopers (Auch das Freundschaftsmotiv zwischen einem Weißen und einem Indianer findet sich in den Romanen um "Wildtöter" und "Lederstrumpf"). Jedoch wandelte sich dieses Bild im 19. Jahrhundert drastisch, und US-

General Sheridan prägte den Satz: "Nur ein toter Indianer ist ein guter Indianer". In der US-amerikanischen Literatur nahmen die Schilderungen der Greuelthaten der Indianer zu, die Presse tat ihr übriges, und die Armee vernichtete in den Jahren zwischen 1865 und 1890 die Nationen der nomadischen Präriestämme. Doch May verharrte literarisch und idealistisch im romantischen Bild des "edlen Wilden". Und das lag wohl nicht nur daran, daß er viele Passagen und Motive aus der Literatur der "amerikanischen Romantik" übernommen hat. May hat ganze Textabschnitte teilweise wörtlich aus Werken anderer Autoren, aber auch aus naturwissenschaftlichen Quellen und Beschreibungen von Landschaften, Pflanzen, Menschen für seine Romane benutzt.

May machte den Indianer Winnetou zum handelnden, denkenden, fühlenden Helden. Er setzte ihn gleich mit dem sächsischen Protagonisten der Erzählungen, seine Literatur emanzipierte eine ansonsten immer marginalisierte Kultur, nämlich die der Indianer. May erhebt Winnetou zu einem übermenschlichen Ideal an Edelmut und Noblesse, aber transportiert gerade dadurch seine Ideen von einem transkulturellen, toleranten, geistvollen Menschenbild.

Die Filme der Rialto nehmen diese Motive nahezu unverfälscht auf. Der Erfolg der Filmserie ist hauptsächlich darauf zurückzuführen, daß sie in einer Zeit der gesellschaftlich-politischen Krise (Kalter Krieg und Mauerbau, Vergangenheitsbewältigung und Auschwitzprozesse, Jugendproteste und Generationskonflikt) diese zeitlos-ehren Ideale von Freundschaft, Menschenliebe und Toleranz glaubhaft und romantisch verbrämt transportieren. Der Erfolg der Winnetou-Filme liegt in ihrem offenbaren Gegensatz zu einer Gegenwart begründet, in der all diese Ideale nicht repräsentiert sind.

DIF, 3.4.2000

60er
< * >

Dirk Loew

Die Karl-May- und Edgar-Wallace-Filme

60er
< * >



2.3. Edgar Wallace

Ähnlich wie Karl May war Edgar Wallace (1875 - 1932) ein Vielschreiber und zudem hatte er einen ähnlich bewegten Lebenslauf. Nach einer Karriere als Journalist widmete er sich der finanziell vielversprechenderen Produktion von Kriminalliteratur. In den zehner und zwanziger Jahren erreichten seine Bücher bereits traumhafte Auflagenhöhen, und Wallace - immer auf der Suche nach neuen Einnahmequellen - konnte erste Rechte seiner Werke an Filmproduktionen verkaufen. Die Verfilmung seiner Krimis begann bereits im Jahr 1919. Die bundesdeutsche Erfolgsserie war also nicht der erste Versuch, die Krimis für das Kino zu adaptieren. Da Wallace ungefähr 170 Romane im "Baukastenstil" verfaßte, lassen sich, ähnlich wie bei May, einige immer wiederkehrende Elemente literarischer Struktur herausfiltern.

DIF, 3.4.2000

60er

< * >

Dirk Loew

Die Karl-May- und Edgar-Wallace-Filme

60er
< * >



2.4. Motive und Struktur der Krimis von Edgar Wallace

1. Der Held ist immer Polizist und kein "privater Ermittler". Anständig, ehrlich und unbestechlich verkörpert er die Idealvorstellung des pflichtbewußten Beamten.
2. Die Welt um den Helden herum ist immer korrupt. Der Leser lernt schnell, daß er niemandem trauen kann, nicht einmal dem Autor selbst, der alles daran setzt, sein Publikum zu täuschen.
3. Das zu lösende Rätsel/Geheimnis liegt immer in der Vergangenheit einer der Protagonisten, es geht um Geld oder andere weltliche Reichtümer. Geld ist auch zumeist die eigentliche Motivation für alle Morde, Täuschungen und sonstige Bosheiten.
4. Das Böse ist verborgen, versteckt, verkleidet. Bei Wallace (und in den Filmen) wimmelt es von Verkleidungen und Maskeraden.
5. Am Schluß wird das Verwirrspiel vom Helden gelöst, der Bösewicht seiner gerechten Strafe zugeführt, die Heldin geehlicht.

Ein humanistischer Gedanke, wie bei Karl May, ist in den Werken Edgar Wallace' nicht zu finden. Die Welt seiner Romane ist durch und durch korrupt und vom Bösen durchdrungen. Dies ist eine der Attraktionen seiner Bücher, denn der Leser wird an der Nase herumgeführt, das Rätsel ist von ihm nicht zu lösen, alles kommt sowieso anders oder schlimmer, als man annehmen möchte. Der einzige Fixpunkt in dieser Welt

der Täuschungen und Verwirrungen ist der ermittelnde Beamte/Held, meistens von „Scotland Yard,, der legendären Londoner Polizeitruppe. Die Romane handeln von der Gesellschaftsschicht der höheren Klassen Großbritanniens. Es wimmelt geradezu von Lords und Gräfinnen und anderen, rätselhaften adeligen Exzentrikern. Die bundesdeutschen Filme dagegen erschaffen ihr ureigenes Bild eines exotischen, aber auch durch und durch exzentrischen Britanniens. Dabei schrecken sie vor kaum einem Stereotyp zurück: Dauernebel in London, Lords mit Butlern, Sirs mit Spleen und Melonen. Die bei Wallace anklingende Kritik am gesellschaftlichen System des Königreichs ist für die bundesdeutschen Filme nicht von Interesse). Wallace geht es in seinen Krimis nicht um eine schlüssige, nachvollziehbare Handlung oder um detektivische Logik. Seine Romane spielen mit den Gefühlen und Ängsten des Lesers und nicht mit seiner Ratio. Wallace benutzt Spannungs- und Schauereffekte, eben alle Verkleidungen und Tricks der "gothic novel" wie Falltüren, unsichtbare Wände, Kellerverliese etc. Das Unheimliche funktioniert, weil der Zuschauer keinerlei sicheren Fixpunkt besitzt - außer dem unfehlbaren Beamten. Ähnlich wie bei den May-Verfilmungen halten sich die Wallace-Filme nicht akribisch genau an die literarischen Vorlagen, nutzen jedoch deren Struktur: Eine an die Angstgefühle des Publikums gerichtete, verworrene und undurchsichtige Erzählung dient als Vorwand für allerhand Spannungsmomente.

60er

< * >

DIF, 3.4.2000

Dirk Loew

Die Karl-May- und Edgar-Wallace-Filme

60er
< * >



3.1. Erfolg

Der erste Film der Rialto nach einer Vorlage von May war DER SCHATZ IM SILBERSEE. Der Film mit seinen immensen Herstellungskosten von 3,5 Millionen DM war ein großes Risiko für die Produktionsfirma Rialto und den Produzenten Horst Wendlandt, sowie für den Verleiher und Mitproduzenten Constantin unter Waldfried Barthel. Initiiert wurde das Ganze durch Wendlandts Sohn, der seinen Vater fragte, warum es denn keine Filme um Winnetou und Shatterhand gäbe. Mit dieser Idee wurde Wendlandt dann bei der Constantin vorstellig, die erklärte sich bereit, 75% der Kosten zu tragen. Die Rialto trug die restlichen 25%. Die koproduzierende Jadran aus Zagreb beteiligte sich mit der Bereitstellung von Sachwerten und Dienstleistungen. Dafür erhielt sie die Verleihrechte für die damaligen Ostblock-Staaten [2]. Doch das Risiko sollte sich auszahlen, der Film wurde mit 6 Millionen Zuschauern der größte Erfolg der Saison 62/63. Seine Herstellungskosten spielte der Streifen allein in der BRD innerhalb von drei Monaten wieder ein, dazu wurde er in mehr als sechzig Länder exportiert, 1965 sogar in die USA, wo er wohlwollende Kritiken erntete. Die "Goldene Leinwand", für mehr als drei Millionen Zuschauer innerhalb eines Jahres, war der Lohn. Auch die nächsten fünf Winnetou-Filme der Rialto (WINNETOU I, II, III; UNTER GEIERN, DER

OLPRINZ) konnten diese Auszeichnung noch gewinnen. Mit WINNETOU UND DAS HALBBLUT APANATSCHI (1966) wollte Wendlandt dann die Serie einstellen, die Herstellungskosten blieben weiterhin sehr hoch, während das Publikumsinteresse sank. Doch der Verleih Columbia/Bavaria finanzierte auf eigenes Risiko noch einen Film nach Karl May: WINNETOU UND SEIN FREUND OLD FIREHAND (1968).

Insgesamt sollten neun Filme um Winnetou und Old Shatterhand produziert werden. Die CCC von Artur Brauner versuchte (da Horst Wendlandt die Rechte an den Wildwestgeschichten und zudem einen Exklusivvertrag mit Winnetou-Darsteller Pierre Brice besaß) auf der Welle mitzuschwimmen, und verfilmte insgesamt sechs Werke Mays (die Schauplätze sind im Orient und in Lateinamerika angesiedelt) mit Lex Barker in der Hauptrolle (siehe Filmographie von WINNETOU I, II, III). Das Hauptaugenmerk dieses Texts aber gilt den Verfilmungen der Geschichten mit den Helden Winnetou und Shatterhand.

[2] alle Angaben: Interview des Autors mit Horst
Wendlandt, am 24. August 1998 in Berlin. ^



DIF, 3.4.2000

Dirk Loew

Die Karl-May- und Edgar-Wallace-Filme

60er
< * >

3.2. Struktur der Karl May-Western-Filme

Die wichtigsten Ursachen für den Erfolg der Filme beim Publikum sind:

1. Romantik und Ideale des Karl May werden übernommen.
2. Professionelle und sorgfältige Herstellung der Produktionen.
3. Die kassenträchtigen Stars Lex Barker und Pierre Brice.

Die Handlungsstruktur der Filme lehnt sich eng an die literarischen Vorlagen an. Sämtliche Motive der Romane Mays finden sich in den Filmen wieder. Filmisch besonders stark betont ist das Freundschaftsmotiv sowie die ungewöhnliche Rolle der Indianer. Sie gipfelt darin, daß in einem der Filme nicht die US-Kavallerie, sondern die Apachen den bedrohten Siedlern zu Hilfe eilen (WINNETOU II).





Der Erfolg der Filme ist in dieser engen Anlehnung an die humanistisch-romantische Thematik (einige Drehbücher haben nur die Namen der handelnden Personen mit der Vorlage gemeinsam, verwenden aber die bekannten Motive) der Romane Mays zu suchen. Shatterhand predigt auch in den Filmen: "kein unnötiges Blutvergießen"; Winnetou ist unendlich edel, die Musik schwillt leitmotivisch an, sobald er zu sehen ist, die Kamera schweigt in der Landschaft: Die enormen Schauwerte (malerische Landschaft, farbenprächtige Kostüme, kaum Studioszenen, realistisch wirkende Kulissen, Kampfhandlungen, Massenszenen, Stunts, Akteure) der Filme sollten das an das Fernsehen verlorene Publikum zurückgewinnen (ab 1.4.1963 sendete das ZDF). Zur Struktur der Erfolgsserie gehört aber auch das professionelle Wirken eines eingespielten und erfahrenen Teams. Mit dem Regisseur Harald Reinl gingen die Geldgeber auf Nummer Sicher, wie auch die anderen Regisseure wie Vohrer und Philipp als ausgesprochene Routiniers zu bezeichnen sind. Vor der Kamera agierten die Stars Barker und Brice, und das sollte sich an den Kinokassen auszahlen: Beide Schauspieler hatten das, was man "boxoffice appeal" nennt. Der Amerikaner Barker wurde für die Rolle des deutschen Helden Shatterhand ausgewählt und besetzt - aus dem einfachen Grund, daß die Dienste Barkers Horst Wendlandt für günstige 30.000 DM angeboten wurde. Barker war zu diesem Zeitpunkt seiner Karriere Darsteller in italienischen Piraten- und Abenteuerfilmen und zehrte von seiner Vergangenheit als Tarzandarsteller. Er entsprach in seinem Äußeren gewissen Klischeevorstellungen des deutschen Helden: blond, blauäugig, hünenhaft. Aber auch in den Orientverfilmungen der CCC machte Barker eine glaubhafte Figur, er erlebte mit den May-Filmen eine zweite Karriere und wurde ein gefragter Akteur auch in anderen europäischen Produktionen der sechziger

Jahre. Der Franzose Brice schien ebenfalls eine Idealbesetzung für die Rolle des Winnetou zu sein, die Produktion hielt sich, was Maske und Kostüm betraf, auch in diesem Punkt sehr eng an die literarische Vorlage. Die Besetzungsgeschichte von Brice ist ähnlich unspektakulär wie die von Barker: Produzent Wendlandt entdeckte den Franzosen zufällig auf einer Party.



DIF, 3.4.2000

Dirk Loew

Die Karl-May- und Edgar-Wallace-Filme

60er
< * >



3.3. Das Gesetz der Serie

Wenn man für den SCHATZ IM SILBERSEE die Zahl von sechs Millionen Zuschauern annimmt, so hat bei einer Einwohnerzahl der BRD (1962) von ca. 60 Millionen Menschen statistisch betrachtet jeder zehnte Bundesbürger diesen Film gesehen. Bei einem so großem Zuspruch kann der Film also nicht nur ein Erfolg beim männlichen jugendlichen Publikum gewesen sein. Man muß davon ausgehen, daß sich die Karl May Filme neue Publikumsschichten, über das klassische Zielpublikum von Western hinaus, erschlossen hat (siehe dazu auch 3.4.).

Die Ursache für den Erfolg der Produktionen ist in der Eigenschaft der Filme als "Serie" begründet. Die Haupteigenschaft der Filmserie ist natürlich das Wiedererkennen (durch das Publikum) von handelnden Personen und Elementen der Handlung, sowie deren Wiederholung. Das Medium Fernsehen hat seinen Durchbruch zum Massenmedium auch dem Umstand zu verdanken, daß die Fernsehserie die Eigenschaften populärer Kinoserien (sowie den "serials") kopierte. Der Erfolg der Fernsehserie begründet den Niedergang der Kinofilmserie: außer der James Bond-Reihe existiert heutzutage keine Filmserie mehr. In diesem Fall wurde die Produktionsgesellschaft dem Prinzip der Serie gerecht, indem sie gewisse Rollen immer mit den gleichen Schauspielern besetzte. Das gilt natürlich in

erster Linie für die Hauptrollen Winnetou und Shatterhand, aber auch für Nebenrollen wie die des Sam Hawkens. Aber nicht nur die festen und immer wiederkehrenden Haupt - und Nebenrollen wurden prominent besetzt. Sowohl die Karl-May-Filme, als auch die Edgar-Wallace-Filme sind Schauspielerfilme.

DIF, 3.4.2000

60er
< * >

Dirk Loew

Die Karl-May- und Edgar-Wallace-Filme

60er
< * >



Das bundesdeutsche Kino der Sechziger verfügt über eine größere Anzahl kassenträchtiger, beim Publikum beliebter Darsteller. So treten Heinz Ehrhardt, Karin Dor, Uschi Glas, Mario Adorf, Götz George, Harald Leipnitz, Klaus Kinski, Eddi Arent und viele andere bekannte deutsche Schauspieler der Zeit in den Karl May-Filmen auf. Der Wiedererkennungswert als Merkmal der Serie beschränkt sich aber nicht nur auf Rollen und Darsteller, auch das wiederholte Zeigen filmischer Elemente (z.B. der Landschaft) trägt im wesentlichen dazu bei, daß das Publikum sich "zurechtfindet". Insbesondere die außergewöhnliche jugoslawische Karst-Landschaft verhilft den May-Western zu ihrem ganz eigentümlichen Aussehen. Fernab von den durch Hollywood konditionierten Sehgewohnheiten des Publikums erschaffen die Filme ein neues Bild einer Westernfilm-Landschaft, das umgehend zu einem der Markenzeichen der Filme werden sollte. Das gleiche gilt für die eingängige Filmmusik von Martin Böttcher, die sogar als Schallplatte auf den Markt kam (für einen symphonischen "score" nicht unbedingt die Regel). Bis zum heutigen Tag wird die Musik von Böttcher bei den Karl-May-Theaterfestspielen in Bad Segeberg zur Aufführung gespielt, was zeigt, wie sehr sie zum Markenzeichen geworden ist.

Was für die May-Verfilmungen gilt, gilt in gleichem Maße für die Wallace-Serie. Der Wiedererkennungswert

von Ausstattung, narrativen Inhalten, Musik, Schauspielern etc. sowie das Wiederholen von diesen bekannten Elementen in den folgenden Filmen, ist einer der Pfeiler des Erfolges der beiden Reihen. Das Publikum suchte in den Filmen nach Halt, nach Tradition, eben nach "Sicherheit". Mir scheint dies kein Widerspruch zum gruseligen Inhalt der Filme: dieser war ja kontrollierbar, da die Filme Distanz bewahrten: u.a. durch ihren Humor. (Siehe dazu 4.2.) Dieses Festhalten am Bekannten, fernab des Alltags, kann so nur die in sich tradierte Serie bieten. Der Alltag der BRD in den sechziger Jahren bot viel Verwirrendes, Reaktion und Moderne gestalteten die Zeit ständig um. Eine wie auch immer geartete Tradition konnte die junge, unsichere und geteilte Republik nicht bieten. Da kam die Welt des Karl May gerade recht. Sie bot den Gegenentwurf zum Alltag, sie sprach Gefühle, Romantik, Tradition, Ideale an, wie sie, angesichts von Mauerbau und kaltem Krieg, vermeintlich nicht mehr existierten.

Die Winnetou-Filme sind für den heutigen Betrachter von einer entwaffnenden Naivität, doch ihr unschuldiger Märchencharakter nimmt immer noch gefangen (wie auch ihre teilweise wirklich liebevolle und gelungene Produktion). Die Filme sind als absoluter Gegenentwurf zu ihrer Zeit zu verstehen (was wohl der entscheidende Unterschied zur Wallace-Serie ist, die eher die Strömungen der Zeit aufnimmt und verstärkt), genau das machte ihren damaligen Erfolg aus, und das macht sie für den heutigen Betrachter zu einem interessanten Spiegelbild eben dieser Zeit.

60er

< * >

DIF, 3.4.2000

Dirk Loew

Die Karl-May- und Edgar-Wallace-Filme

60er
< * >

3.4. Der deutsche Western



Die Geschichte des deutschen "Western" beginnt bereits in der Weimarer Republik, in der die damals in Deutschland durchaus populären Erzählungen Coopers und seines Helden "Lederstrumpf" verfilmt wurden (1920). Auch der Tonfilm reüssierte in diesem Genre, so zum Beispiel Luis Trenker 1935 mit DER KAISER VON KALIFORNIEN. Die Rialto versuchte also 1962 nicht als erstes, eine Handlung, die zu den Pionierzeiten in den Vereinigten Staaten spielt, zu verfilmen. Eine Definition des Genres über Spielort und Spielzeit ist zu wenig - die Verfilmungen der Rialto gehen ja auch darüber hinaus. Viele weitere inhaltliche und filmästhetische Elemente des US - Westerns werden verwendet: Landnahme durch die Weißen, Widerstand der Indianer, filmische Nutzung der Landschaft, Untermalung durch entsprechende Musik uvm. Sogar die komischen Elemente, vertreten durch Eddi Arent oder Chris Howland, haben ihre amerikanischen Vorbilder in den "side - kicks" der US-Serien-Western, wie sie z.B. Fuzzy St. John darstellte.

DIF, 3.4.2000

60er

< * >

Dirk Loew

Die Karl-May- und Edgar-Wallace-Filme

60er
< * >



Die Karl-May-Verfilmungen waren eindeutig Westernfilme, allerdings fügten die Macher den Filmen auch Motive andere Genres hinzu, so lassen sich Strukturen/Motive aus dem Melodram (unglückliche Liebesgeschichte, Familienzusammenführung, Vergangenheitsmotiv) wie aus dem Heimatfilm (Suche nach Heimat und Identität, Störung der Idylle durch das Böse), wiederfinden. Diese Erweiterung des Genres mit zusätzlichen Elementen anderer Genres war auch ein Grund, warum sich die Filme Publikumsschichten außerhalb des Westernpublikums erschließen konnten. Aber Western sind die May-Verfilmungen, auch wenn, wie in allen nichtamerikanischen Genrebeispielen, das vielleicht wichtigste Element des US-Western fehlt: Der Mythos der Landnahme. Dieser Mythos ist so uramerikanisch, daß er in nichtamerikanischen Produktionen, wenn überhaupt, nur rudimentär vorhanden ist (Und dann in abgewandelter, kritischer Form einer Kapitalismuskritik, wie sie viele Italo-Western angeblich leisteten, was aber z.B. Leone immer als nicht zutreffend bezeichnete). Der kunstvolle Gebrauch von Handlung, Landschaft und Musik spricht jedenfalls dafür, daß das ureigen amerikanische Genre von seinen deutschen Machern verstanden und beherrscht wurde, und mehr: In einer Zeit des Niedergangs des US-amerikanischen Westerns konnten die Winnetou-Filme dem Genre sogar einige neue Impulse verleihen. Auch der ein wenig später

entstehende Italowestern ist ohne die bundesdeutschen Filme nicht denkbar.

Stellvertretend für alle ausländischen Rezensionen sei die erstaunliche Kritik von Allan Eyles zu WINNETOU I zitiert:

„Wir mußten auf die Deutschen warten, um endlich wieder einen geradlinigen Western zu bekommen, ungeschmälert durch kleine Budgets, mit der Betonung entschieden auf Action und nicht auf psychologischen Untertönen. In dieser Produktion gibt es keine halben Sachen, und mein Enthusiasmus für den Film ist nicht halbherzig. (...)

In einer weniger selbstgefälligen und pedantischen Weise hat der Film eine D-Mille Grandeur. Während verschiedene Handlungsfäden abgespult werden, folgt Höhepunkt auf Höhepunkt. In der Hauptsache haben wir es zu tun mit einem Eisenbahnbau - Epos, verschiedenen Indianerstämmen, die sich in die Haare geraten, und einer geheimen Goldmine in jenen fernen Bergen. Der Bösewicht (...) läßt die Pläne ändern, um die Strecke durch das Indianer - Territorium zu führen; Lex Barker ist der Inspektor der Gesellschaft, der kommt, um nach dem Rechten zu sehen. Die Differenzen werden ausgetragen in einer Saloon-Schlägerei (mit einer herrlich inszenierten Einstellung, in der ein Mann über die ganze Theke wegsaust) und einer Revolverschlacht, die auf unvergeßliche Weise entschieden wird: die Streckenleger waren nachts heimlich am Werk, so daß eine Lokomotive direkt in das

Refugium der Banditen dampfen kann, die dann auch aus allen Fenstern gehüpft kommen. Atemberaubend wird man nun sofort in eine Indianer - Attacke geschleudert. (...)

'Winnetou' ist offensichtlich von Leuten gemacht, die den Western lieben, und hinter dem mühelosen Eindruck, den das ganze macht, verbergen sich wahrscheinlich unendlich viel Mühen und Sorgfalt. Die Inszenierung ist immer darauf bedacht, alles übersichtlich darzustellen, und Schwenks verbinden oft verschiedene Gruppen von Leuten, wodurch man sehen kann, daß alles so in Szene gesetzt ist, wie man es sieht, und nicht aus Aufnahmen zusammengesetzt, die an verschiedenen Plätzen und zu verschiedenen Zeiten gedreht wurden. Der Film ist nicht nur wirklich aufregend, sondern erweckt auch den legendären Westen in seiner natürlichen großartigen Umwelt (...) und in Dekorationen, die genau richtig wirken, obwohl sie von der Hollywood-Norm erfrischend abweichen, zu neuem Leben." (Allan Eyles, Autor des Lexikons "The Western", in "Films and Filming".)

Dieser Kritik ist nicht mehr viel hinzuzufügen, denn sie schildert auf anschauliche Weise, was sogar ausländische Rezensenten an dem Film rühmen: seine produktionstechnische Qualität, sowie seine filmische Glaubwürdigkeit als Western.

Die Entwicklung des Italowesterns wurde von den bundesdeutschen Filmen initiiert (Sergio Leone drehte nach dem Erfolg von WINNETOU I und mit dem Geld der Constantin 1964 PER UN PUGNO DI DOLLARI /

FÜR EINE HANDVOLL DOLLAR), die italienischen Filme gewannen dann aber den ungleich größeren Einfluß auf die US-amerikanischen Regisseure und Westernproduktionen.

Zu nennen wären hier Regisseure wie Sam Peckinpah und Monte Hellmann oder ein Film wie THE PROFESSIONALS / DIE GEFÜRCHTETEN VIER (1966) von Richard Brooks.

1966 stellte die Rialto die Herstellung der Winnetou-Produktionen ein, 1968 folgte noch ein Abgesang der CCC, WINNETOU UND SHATTERHAND IM TAL DER TOTEN, aber der Film wurde ein Mißerfolg, und sollte bis heute der letzte für das bundesdeutsche Kino produzierte Film nach Karl May bleiben. Anders als der Italowestern brachten die bundesdeutschen Filme keinen Klassiker von internationalen Format hervor. Die filmhistorische Bedeutung der Winnetou-Filme ist begrenzt auf die damalige Bundesrepublik, wie auch die literaturhistorische Bedeutung von Karl May auf den deutschsprachigen Raum beschränkt bleibt.

60er
< * >

Dirk Loew

Die Karl-May- und Edgar-Wallace-Filme

4. Die Edgar-Wallace-Filme



4.1. Produktionsgeschichte und Erfolgsrezept

Die Edgar Wallace Filme wurden zwischen 1959 und 1972 produziert. Der erste Film der Reihe nach Vorlagen von Edgar Wallace war DER FROSCH MIT DER MASKE, er firmierte noch als dänische Produktion, da er vom Dänen Preben Philipsen für die Constantin produziert wurde. Geldgeber war ebenfalls die Constantin, nach dem gleichen Muster wurden dann auch später die Karl-May-Filme finanziert: Produktionskostenanteil der Constantin (und damit Verleihrechte für die Bundesrepublik) waren 75%, den Rest trug wiederum die Rialto, deren Chef Philipsen war. Philipsen hatte 1950 zusammen mit Waldfried Barthel die Constantin als Filmverleih gegründet, 1955 schied er aus und gründete die Prisma als Verleih und Produktionsfirma. Diese stellte ihre Tätigkeit jedoch 1961 ein, und Philipsen widmete sich voll und ganz der "Preben Philipsen Rialto Film GmbH". Die Firma änderte des öfteren Sitz und Gesellschaftsform, 1960 aber wechselte Horst Wendlandt von Artur Brauners CCC erst zur Prisma nach Frankfurt am Main und dann zur Rialto nach Hamburg. 1962 wurde der Sitz der Rialto nach Berlin/West verlegt, wo sie sich auch heute noch befindet, allerdings im Besitz von Horst Wendlandt, der sie 1984 kaufte.

DIF, 3.4.2000

60er
< * >

Dirk Loew

Die Karl-May- und Edgar-Wallace-Filme

60er
< * >



Beim vierten Film der Serie, DER GRÜNE BOGENSCHÜTZE, übernahm Wendlandt schließlich die Herstellungsleitung. Die Herstellungskosten waren von Anfang an äußerst niedrig kalkuliert, die Reihe begann mit Kosten von 600.000 DM pro Film, auch in den späteren Jahren wurde weiterhin günstig produziert. Laut Horst Wendlandt überstiegen die Kosten nicht 1,2 bis 1,3 Millionen DM pro Film. Die Filme wurden größtenteils im Studio gedreht, meistens in den CCC Ateliers in Berlin. Teure Außenaufnahmen waren rar. Ein Grund für die Langlebigkeit der Serie war eben auch ihre finanzielle Kalkulierbarkeit. Anders die Karl-May-Filme: Sie setzten das Drehen im Ausland und im Freien voraus und wurden dadurch zu teuer und unkalkulierbar. Die Wallace-Filme waren in ihrem Zeitbezug allerdings auch näher am Publikum und dessen Alltag und Gegenwart. Strömungen der Zeit konnten kurzfristig in den Filmen verarbeitet und wiedergegeben werden. Man hatte die Handlung der Krimivorlagen aus den Zwanzigern in die Gegenwart verlegt. Das Konzept der Filme war immer gleich, die Zutaten entsprachen ganz den ebenfalls in Serienarbeit hergestellten literarischen Vorlagen (siehe Punkt 4.2.). Bereits der erste Film der Serie war ein Publikumserfolg mit ca. drei Millionen Besuchern [3]. Aus der Welle der Kriminalfilme zu Anfang der sechziger Jahre konnten sich die Wallace-Filme der Rialto qualitativ abheben, weil wert auf ein professionelles Team vor und hinter

der Kamera gelegt wurde. In den ersten beiden Filme der Reihe führte Universal-Könner Harald Reinl Regie, die beiden nächsten Filme übernahm Spannungsspezialist Jürgen Roland. Später konnte der zweite große Genreregisseur des bundesdeutschen Films, Alfred Vohrer, der Serie seinen Stempel aufdrücken, er war bei insgesamt 14 Filmen Regisseur.

[3] Joachim Kramp: „Hallo! Hier spricht Edgar Wallace. Die Geschichte der Kriminalfilmserie von 1959 - 1972. Berlin 1998. S. 33. ^



DIF, 3.4.2000

Dirk Loew
Die Karl-May- und Edgar-Wallace-Filme



Wie oben bereits erwähnt, waren die Wallace-Filme Schauspielerfilme, in denen die größten und kassenträchtigen "Stars" des bundesdeutschen Kinos aufgeboten wurden. Die Produktionen wurden aber auch in den Nebenrollen bemerkenswert besetzt, sie sind ohne Eddi Arent oder Klaus Kinski kaum vorstellbar. In den späteren Jahren der Serie gingen die Produzenten mit der Zeit und dem sich verändernden Publikumsgeschmack. So nahmen die Filme z.B. Anfang der Siebziger die veränderte Sexualmoral auf, - gerade waren die "Report - Filme" populär-, und zeigten barbusige junge Frauen in einer Duschszene (DAS GEHEIMNIS DER GRÜNEN STECKNADEL, 1971). Ebenso dicht am Zeitgeist blieb man in Fragen der Ausstattung, Haar- und Kleidungsstil waren der neuesten Mode angepaßt und entsprachen nicht mehr dem Erscheinungsbild der Protagonisten der Wallace-Filme der sechziger Jahre.

Der langanhaltende Erfolg der Serie läßt sich also an folgenden Punkten festmachen:

- handwerkliche Qualität der Produktionen
- künstlerische Sorgfalt und überzeugende Erschaffung einer spannend-gruseligen Atmosphäre in allen Filmen
- Besetzung aller Rollen mit populären Schauspielern
- Tradition der Serie

- Einfangen des Zeitgeists: Trends, Moden, Gefühle, Ängste der Zuschauer wurden in den Filmen verarbeitet, man blieb eng am Alltag des Publikums.

DIF, 3.4.2000

60er
< * >

Dirk Loew

Die Karl-May- und Edgar-Wallace-Filme

60er
< * >



4.2. Struktur

Fixpunkt für das Publikum war stets der jugendliche Inspektor, der zum Schluß die Heldin ehelichen durfte. Die Geschichte bot nämlich sonst keinerlei Anhaltspunkte, ihre Handlung sollte immer verwirrend und undurchschaubar sein, nicht nur für die Protagonisten, sondern eben auch für das Publikum. Dieses Täuschen des Zuschauers, das Spiel mit dem Gruseln, der auf einer allgemeinen Undurchschaubarkeit der filmischen Welt basiert, war eine der Hauptattraktionen der Serie. Spielorte waren dann dementsprechend das neblig-schauerliche London oder sonstige äußerst britisch-unheimlich anmutenden Plätze, an denen sich allerhand Überraschendes ereignen konnte: Schlösser, Parks, Verließe, Friedhöfe etc. Die Elemente des Schauerfilms waren ebenso zahlreich: Falltüren, doppelte Wände, Böden, Decken, und seltsame Waffen wie Peitschen, seltene Gifte, Harpunen, Pfeile, Dolche, Halstücher, Gas etc. Das Böse war stets verkleidet, unkenntlich, maskiert, auch hier boten die Filme einiges: Mönche in Kutten, Männer als Frösche, Mörder in Taucheranzügen. Das einmal gefundene Erfolgsrezept wurde von den Autoren und Produzenten nicht verändert.

DIF, 3.4.2000

60er

< * >

Dirk Loew

Die Karl-May- und Edgar-Wallace-Filme

5. Die Filme als Zeichen der Zeit



5.1. Die Romantik und das Gruseln

Filme werden zu Publikumserfolgen, weil sie die Gefühlswelt der Zeitgenossen ansprechen und vorhandene gesellschaftlich-geistige Strömungen, Tendenzen, Ängste aufnehmen, kanalisieren, kompensieren, begreifbar und verständlich machen. Welche Zeitströmungen lassen sich also aus dem Erfolg der Wallace- und May-Filme ablesen? Was ist die Ursache, fernab von filmhistorischen Erklärungsmustern, ihres immensen Erfolges? Bei den Winnetou-Verfilmungen scheint der Grund offensichtlich: Eskapismus. Diese Filme sind dem bundesrepublikanischen Alltag weit entrückt, sie wirken aber gerade deshalb indirekt als Spiegel ihrer Zeit. Die Karl-May-Filme gaben dem Publikum all das, was es in der Zeit des Kalten Krieges in der Wirklichkeit nicht gab: Ideale von Freundschaft und bedingungsloser Solidarität, Ehrlichkeit, Offenheit, Mut, den überzeugenden Glauben an das Gute im Menschen, der Sieg des Guten über das Böse. Die Filme schwelgen in märchenhafter, romantischer Verklärung von Liebe und Familie. Sie thematisieren die Suche und die Erschaffung von Heim und Heimat. Durch das Romantische und das Märchenhafte in den Filmen werden alle Bezüge zu Historie und Realität (eben ganz der Form eines Märchens entsprechend) negiert. Sie führen das willige Publikum in eine tröstende Ersatzwelt. Diese Ersatzwelt ist fantastisch, exotisch,



unrealistisch, unkompliziert, eben trivial. Diese Welt ist in einem Schwarzweißkontrast gehalten (obwohl in Farbe gefilmt), und das Publikum weiß genau deshalb immer, woran es ist: Die Bösen erkennt jeder sofort, und die Guten kannte man schon, bevor es die Filme gab: Old Shatterhand aus Sachsen, ein guter deutscher Recke, ein teutonischer James-Bond-Superheld. Stets bereit, den Wilden Westen (wo immer dieser sein mag) zu erretten, im Auftrag von Gott. Die May-Filme sind ein radikaler Gegenentwurf zur Zeit, sie spenden dem bundesdeutschen Publikum Trost. Sie zeigen die deutschen Helden, die die Zuschauer selbst immer sein wollten und niemals waren: Old Shatterhand hätte Hitler und Konsorten zum Teufel geschickt.

60er
< * >

DIF, 3.4.2000

Dirk Loew

Die Karl-May- und Edgar-Wallace-Filme

60er
< * >



Obwohl die Wallace-Filme auf ähnliche Art die Gefühle der Zeit kanalisieren, funktionieren sie anders. Sie bedienen nicht einen, den Alltag negierenden Eskapismus, ihr Mittel ist eine emotional widersprüchliche und den komplexen Alltag reflektierende Kompensation von Gefühlen mittels des Gruselns. Und ist das Gruseln nicht ein kalkulierbares, weil künstliches Spiel mit der Angst? Der Aspekt des Gruselns scheint mir der wahre Schlüssel zum Erfolg der Reihe. Alle befragten Zeitzeugen gaben als Hauptgrund des Kinobesuchs den Gruseleffekt an. Horst Wendlandt schilderte, daß die Rialto-Film unzählige Briefe von Kinobesuchern bekam, in denen zumeist eben dieser Aspekt angesprochen wurde. Dazu paßt auch die Kritik zu DER FROSCH MIT DER MASKE aus dem Filmdienst:

"Der Regisseur verstärkt den Eindruck des Unheimlichen und manchmal Grausamen durch eine betont britische Haltung der Kühle. Die Schauspieler passen sich dieser Atmosphäre erfolgreich an. So entsteht aus zielstrebigem Rätselhaftigkeit ein bis zur letzten Minute spannender Kriminalfilm, der seine Wirkung weniger in psychologischen Kombinationsmöglichkeiten, als vielmehr in gruseligen Effekten sucht." [4]



Welche Gefühle und Ängste aber wurden mit Hilfe des Grusels kompensiert? In seinem Buch "So grün war die Heide"[5] folgert der Psychologe und Autor Bliersbach, daß die Serie "die Rachephantasien, die Mordwünsche, Vergeltungsängste und familiären Tohuwabohus auf kindlichem Niveau weggruselt". Und diese Gefühle gelten in gleichem Maße für ein Land der Elterngeneration, die den Krieg und die Shoah auf sich geladen hat, wie auch für ein Land der Söhne und Töchter, die die Schuld ihrer Vorfahren erkennen und ebenfalls unter dem kollektiv schlechten Gewissen leiden. Sie suchen nach Idealen und einer Moral, die die Täter und Mitläufer nicht anbieten können. Die Wallace-Filme spielen in einem fantastisch unwirklichen Land der Sieger, in England, und das Lächerlichmachen der britischen Marotten ist auch eine Form der Kompensation. Der Held ist Engländer, aber doch nur dem Namen nach, in Wirklichkeit ist er ein deutsches Wunschbild, ähnlich wie Shatterhand: der adrette Joachim Fuchsberger war das Ideal des Nachkriegsdeutschen. Der Held verkörpert deutsche Tugenden: Pflichttreue, Gründlichkeit, er ist moralisch nicht korrumpierbar, adrett und unscheinbar. Dabei wird ausgeklammert, wozu diese Ideale in ihrer negativen Zuspitzung auch führen können: zu Mengele oder Eichmann beispielsweise.

Beide Filmserien meiden die bundesdeutsche Heimat und Alltäglichkeit als Spielort: der Wilde Westen und England müssen als exotischer Ersatz herhalten. Nichtsdestotrotz sind die Filmserien, eben gerade weil "Deutschland" ausgeklammert wird, auch Filme über Deutschland. Die filmische Flucht ins Ausland zeigt doch nur, wie wenig sich die junge Republik mit sich selbst, mit der "BRD" als "Heimat", identifizierte. Wie konnte sie auch: Das Land war geteilt, der Osten des

ehemaligen Reichsgebietes (Ostproußen, Schlesien, Pommern) war verloren. In vielen Filmen der fünfziger Jahren konnte darüber noch offen geklagt werden (beipielsweise in Heimatfilmen gibt es Vertriebene und geteilte oder vater- bzw.- mutterlose Familien, die das Flüchtlingsschicksal symbolisieren). Die fünfziger Jahre waren die Zeit der Verdrängung und des Wirtschaftswunders. In den sechziger Jahren dagegen zwangen die Zeitereignisse wie zum Beispiel die Auschwitzprozesse und die bohrenden Fragen der jungen Generation (vertreten auch durch Medien wie "Der Spiegel") die Bundesrepublik zum Erinnern. Allmählich erkannte die Nation, daß es eine Vergangenheit zu "bewältigen" gab, der sie sich in der Zeit des Wiederaufbaus nicht stellen wollte. Dieser Prozeß setzte in den sechziger Jahren ein, und der Generationenkonflikt war eine der Ursachen für die Initiierung dieses Bewußtseinswandels. Dies zeigt sich nicht nur darin, daß von den Nazis mißbrauchte Begriffe und Ideale wie "Heimat" bei einer immer lauter protestierenden Jugend verpönt waren. Das "Oberhausener Manifest" und die Unruhen von `68 sind ebenfalls sichtbare Zeichen dieses Wandels in der Republik.

In den Wallace-Filmen liegt alles Schlechte in einer diffusen Vergangenheit der Protagonisten begründet. Das Gruseln, das die Filme auslösten, war wohlilig, weil eben künstlich, und vorbei, sobald man aus dem Kino kam. Der Alltag dagegen war nicht lenkbar. Also flüchtete das Publikum in den kontrollierbaren Schrecken, den des Kinos.

Der Alltag der jungen Republik konnte diese Unsicherheit, diese moralische Desorientierung der jungen Generation, das permanent schlechte Gewissen der Eltern keinesfalls kompensieren, aber das Kino konnte es: mit dem Gruseln in den Wallace-Filmen

wurden die Ängste kanalisiert, die Romantik der Winnetou-Filme versorgte die Nation mit einem Wunschbild ihrer selbst.

[4] ohne Autor, ohne Datumsangabe aus der Zeitschrift „Filmdienst,, 1959 in: Georg Seeßlen: Mord im Kino. Geschichte und Mythologie des Detektiv - Films. Grundlagen des populären Films. Band 8. Reinbek bei Hamburg, 1981. S. 212.

[5] Gerhard Bliersbach: So grün war die Heide. Die gar nicht heile Welt im Nachkriegsfilm. Weinheim, Basel, 1989. S. 335.

DIF, 3.4.2000

