

Herausgeber
Carsten Heinze
Universität Hamburg
Hamburg, Deutschland

Laura Niebling
Universität Bayreuth
Bayreuth, Deutschland

Film und Bewegtbild in Kultur und Gesellschaft
ISBN 978-3-658-10895-3 ISBN 978-3-658-10896-0 (eBook)
DOI 10.1007/978-3-658-10896-0

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Springer VS
© Springer Fachmedien Wiesbaden 2016

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen.

Titelbild: iStock
Lektorat: Barbara Emig-Roller, Monika Mülhausen

Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier

Springer VS ist Teil von Springer Nature
Die eingetragene Gesellschaft ist Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH

Film und Bewegtbild in Kultur und Gesellschaft

Carsten Heinze
Laura Niebling *Hrsg.*



Populäre Musikkulturen im Film

Inter- und transdisziplinäre
Perspektiven

 Springer VS

Sing, Cowboy, sing

Wie der Osten den Western rockt

Anke Steinborn

*Wir stampfen unsre Füße / im Rhythmus der Musik, / wir
klatschen unsre Hände / als Vorschuss auf den Sieg. / Wir
seh'n den Sieg begreifbar, / wir seh'n den Sieg schon hier –
/ hier geht es um den Menschen, / und der sind wir.*

*So soll es also werden, / gebor'n das neue Leben. / Wir
werden ihm die Augen / und eine Nase geben, / und wenn
ihr wollt, entwerfen / wir heut' schon sein Gesicht / und
heißten soll es Frieden und anders nicht!*

We'll say da, da, da, da, da ...

Wir sagen ja – so lautet der Titel des hier zitierten Liedes von Dean Reed (nachbearbeitet von Kurt Demmler) aus dem Jahre 1973. Dean Reed, geboren am 22. September 1938 in Denver, Colorado, war – wie Stefan Ernsting (2006, S. 12) schreibt –,

der unbekannteste Superstar aller Zeiten. Er spielte in 18 Filmen mit, produzierte 13 Langspielplatten und pflegte Kontakte zu Politikern wie Salvador Allende oder Yassir Arafat. Er war die größte Popikone, die der Sozialismus hervorgebracht hatte, aber im Westen hatte kaum jemand von ihm gehört. ... [Reed] spielte Songs von Elvis und den Beatles, trug ‚richtige‘ Jeans und war ein echter Amerikaner wie aus dem Bilderbuch. Charisma, gutes Aussehen und ein makelloes Lächeln hatten ihm bereits 1959 einen Plattenvertrag bei *Capitol Records* in Hollywood beschert.



Abb. 1 und 2 Dean Reed

Auch wenn seine musikalischen Erfolge in den USA eher mäßig waren und der Rock'n'Roll schon Mitte der 1960er Jahre von der Beat-Musik abgelöst wurde, wird Dean Reed in den 1970ern im Osten und in Lateinamerika, wo man ihn liebevoll „Mr. Simpático“ nennt, als amerikanischer Rock'n'Roll-Star gefeiert.

So auch bei den X. Weltfestspielen der Jugend und Studenten im Jahre 1973, als sich mehr als 25.000 Jugendliche aus 140 Ländern in Ost-Berlin, der Hauptstadt der DDR, versammeln, um sich gemeinsam für weltweiten Frieden und Solidarität einzusetzen. Mit seinem Lied *Wir sagen ja* liefert Reed das Leitmotiv, eine Art Hymne sowohl für das Festival als auch für sich selbst, denn 1973 ist auch das Jahr, in dem der amerikanische Sänger mit seiner formellen Einbürgerung offiziell „Ja“ sagt zur Deutschen Demokratischen Republik. Für die Liebe und aus Überzeugung zum Sozialismus geht er – wie Armin Müller Stahl bemerkt – „in den Käfig [...], aus dem alle raus wollten“ (*Der rote Elvis*, D 2007, R: Leopold Grün). Allerdings scheint gerade das Jahr 1973 vielversprechende Perspektiven nicht nur für Dean Reed, sondern auch für die Menschen in der damaligen DDR zu offerieren. Nach dem Machtwechsel von Walter Ulbricht zu Erich Honecker 1971 begann – so erinnert sich Lothar Bisky, der zu dieser Zeit das Zentralinstitut für Jugendforschung als Teil der Abteilung Freizeit und Massenkommunikation mit aufgebaut hat –, „eine Art von Umdenken in der DDR, [...] in der Musik [wurde] mehr zugelassen“, und Honecker sprach von „keine[n] Tabus in der Kunst“, ein Versprechen, das letztlich nicht eingelöst wurde, da Musiker nach wie vor „eine Auftrittsgenehmigung einholen und ihre Songs einer Prüfungskommission vorlegen [mussten. Dabei war] Englisch [...] als Liedsprache verpönt und fand nur selten die Gnade der Prüfer.“ (Ernsting 2006, S. 125)

Keine Probleme in dieser Hinsicht hatte Dean Reed, war er doch gerade wegen seiner amerikanischen Herkunft ein gefeierter Star im Osten: ein US-amerikanischer Musiker, der ‚das Gute‘ des Sozialismus erkannt hat und sich gegen den Kapitalismus

und Imperialismus seines Heimatlandes auflehnt. Ein besseres Testimonial hätte sich kein westlicher Werbestrategie einfallen lassen können. Trotz aller Rebellion gegen die imperialistische Politik der USA repräsentiert Dean Reed den amerikanischen Traum von Freiheit und Selbstbestimmung. Ein Traum, der insbesondere im Ostblock geträumt wurde und mit dem singenden Cowboy Dean Reed Gestalt annahm. Reed war ein Star – einmalig, echt und authentisch (inszeniert). Er war anders als die ‚Stars‘ des Ostens, eben ein Amerikaner, ein Exot im grauen Alltag des Sozialismus. Aufgrund seiner Herkunft und seines schauspielerischen Wirkens in verschiedenen Italowestern zwischen 1967 und 1973 wird Dean Reed schließlich zum Mythos des amerikanischen Cowboys stilisiert, der gen Osten reitet, um für eine gerechtere und bessere Welt zu kämpfen oder vielmehr zu singen. Sein Colt ist die Gitarre, sein Gesicht ist das des Friedens. Doch der Mythos ist ein Wert – keine Wahrheit (Barthes 2003, S. 133). Im Mythos verliert sich der Sinn in Form; „er leert sich, verarmt, die Geschichte verflüchtigt sich, es bleibt nur noch der Buchstabe“ (Barthes 2003, S. 97, 116), die ‚Form‘ des für den Sozialismus rockenden Cowboys.

Gegenstand der folgenden Betrachtung ist, wie sich diese ‚Form‘ als Gegenbild zu dem insbesondere im klassischen amerikanischen Western stilisierten Mythos des heldenhaften, mit Colt und Fäusten kämpfenden Cowboys konstituiert und Dean Reed als Protagonist der Entmystifizierung des gleichfalls im Western formulierten amerikanischen Gründermythos agiert. Anhand des exemplarischen DDR-Westerns oder vielmehr DDR-Indianerfilms *Blutsbrüder* (DDR 1975, R: Werner W. Wallroth) soll dargestellt werden, wie die Inszenierung des singenden Cowboys über eine regionale Adaption des Westerns hinausgeht, indem zum einen der musikalische Star zum Ideologieträger avanciert und zum anderen der Film ebenso wie die Musik Reeds als autobiografisches Reflexionsformat nicht nur des Sängers und Schauspielers, sondern vor allem auch der DDR fungiert. Beleuchtet werden in diesem Zusammenhang weniger die klanglichen Gefüge der Musik als vielmehr ihre Funktion im und Verwicklung mit dem Film im Kontext der autobiografischen Reflexion.

1 Love your Brother, but hate your Enemies. Ein amerikanischer Rebell im Reservat des Ostens

... I dreamt of love and peace, / without the cries of hate, / then I saw that people died, / as if it was their fate, / to fight for freedom is just and right / against aggression one must fight / until the silence comes again – / that peaceful silence that truthful silence. / Now that I've seen the light – / we all as one shall fight – / we shall win our victory, / our dreams people shall see. /

Never, never, never let your life just flow away, / let your life have value, everyday. /
Always, always, always give your life for the dream, / don't forget young man at time
life's not just as it seems, ...

Diese Zeilen aus dem Titellied zu *Blutsbrüder*, dem wohl erfolgreichsten DEFA-Film mit Dean Reed, paradigmatisieren die Entschlossenheit im Kampf für Freiheit und gegen die feindliche Bedrohung des Aggressors. Eine Bedrohung, die 1975, zu Zeiten des Kalten Krieges, für die sozialistischen Staaten von den USA ausgeht. So sieht es auch Dean Reed als er in *Blutsbrüder* die Rolle des Kavalleristen Harmonika übernimmt, der nachdem er Zeuge eines blutigen Massakers an Cheyenne-Indianern wurde, der amerikanischen Union den Rücken kehrt, um sich den Indianern anzuschließen und einer von ihnen zu werden.

Seine Motivation, diesen Film zu drehen, beschreibt Reed in einem Interview mit der Jugendzeitschrift *neues leben* im Juni 1975 wie folgt:

Es sind meine Gedanken, meine Emotionen, die [...] ich spiele. Insofern ist es meine einfachste Rolle bisher. Harmonika – das ist beinahe Dean. Und es ist auch eine schöne Rolle, weil ich jemanden darstelle, der alle Gefühle durchlebt, traurige, glückliche, revolutionäre. Eine Persönlichkeit, die sich eigentlich aus zwei Menschen zusammensetzt. Die Handlung spielte zwar in Amerika, vor 100 Jahren. Aber es könnte heute sein. Der Film erzählt von einem Pazifisten, der anfangs ganz naiv ist und dann zum Kämpfer wird. Genauso, wie es auch in meinem Leben geschah. Denn ein Mensch wird nicht als Kommunist oder Revolutionär geboren. Er wächst mit jedem Tag, mit jeder Erfahrung.

Ausgangspunkt der filmischen Handlung ist eine tatsächliche Begebenheit in der US-amerikanischen Geschichte: das Sand-Creek-Massaker am 29. November 1864. An jenem Tag wurde ein im damaligen Colorado-Territorium von ca. 500 Cheyenne und einigen Arapaho-Indianern aufgeschlagenes Wintercamp von etwa 700 Soldaten unter Oberst John M. Chivington brutal angegriffen. Obwohl sich die Indianer, um ihre friedliche Absicht und ihre Verbundenheit mit der amerikanischen Union zu bekunden, unter dem eigens dafür auf einem Tipi gehissten Sternenbanner versammelten, wurden viele von ihnen, insbesondere Frauen und Kinder, grausam abgeschlachtet. Das Massaker gilt als Wendepunkt in der Beziehung zwischen den Indianerstämmen und der US-amerikanischen Regierung. Die Absprachen und Verträge zwischen Indianern und Abraham Lincoln, dem damaligen Präsidenten der Vereinigten Staaten Amerikas, bezüglich des Schutzes und der Wahrung der Rechte der Indianer wurden gebrochen, das Vertrauen zur Regierung war und blieb zerstört. Die Indianer mussten sich in immer kleinere Reservate zurückziehen, ihre Kultur wurde gezielt und systematisch destruiert.

Einer ähnlichen Bedrohung sahen sich die sozialistischen Staaten angesichts der politischen Einflussnahmen und Übergriffe der USA ausgesetzt. Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass die DDR gemäß ihrer propagierten Grundwerte Gleichheit, Gerechtigkeit und Solidarität mit den Indianern, den „Opfer[n] der kapitalistischen Expansion auf dem amerikanischen Kontinent“ sympathisierten: „Auch wenn sie ihren Kampf verloren, waren sie doch mutige Widerstandskämpfer, die ihr Volk erbittert gegen Kolonialismus und Imperialismus verteidigten“ (von Borries und Fischer 2008, S. 42). Die Indianer galten im Osten Deutschlands als Vorbilder und Freunde. So war zu den X. Weltfestspielen der Jugend und Studenten, „unter dem Motto: ‚Für antiimperialistische Solidarität, Frieden und Freundschaft‘ [a]uch eine Delegation elf ‚echter‘ Indianer aus den USA [...] zu Gast“ (von Borries und Fischer 2008, S. 55); Indianer, die – wie Reed in *Wir sagen ja* besingt – dem Frieden ein Gesicht geben sollen.

Mit einer Welle neuer Indianerbücher und -filme, die sich vor allem an ein jugendliches Publikum richteten, begann man im Osten Deutschlands an einer „sozialistischen Variante des Westerns“ zu schreiben (von Borries und Fischer 2008, S. 42). Doch nicht nur die Regierung und ihr unterliegende Kulturinstitutionen interessierten sich für die Indianer. Es entwickelte sich:

eine eigene, DDR-spezifische Indianerkultur, die sich von der traditionellen, romantischen Westernbegeisterung unterscheidet. [...] Die Indianisten [der DDR] werden regelrechte Hobbyethnologen, eignen sich umfangreiches Wissen über die Kultur und Geschichte der nordamerikanischen Ureinwohner an und begeben sich auf die Suche nach ‚Authentizität‘. (von Borries und Fischer 2008, S. 42)

Eben dieser Authentizitätsanspruch differenziert den DDR-Western oder besser Indianerfilm von den westdeutschen Karl-May-Verfilmungen. Im Gegensatz zu Letzteren erheben die DEFA-Western „Anspruch auf ‚historische Wahrhaftigkeit‘. Vom Klassenstandpunkt aus will man dem Publikum kolonialistische und imperialistische Strukturen erläutern und die ‚Politik der Ausrottung der Völker‘ offenlegen“ (von Borries und Fischer 2008, S. 48), genau wie Dean Reed, der, dieselben Ziele verfolgend, geradezu prädestiniert war, die Rolle des geläuterten Cowboys authentisch zu besetzen.

Deutlich werden die verschiedenen Western-Perspektiven der DDR und der BRD, wenn man den DEFA-Film *Blutsbrüder* mit *Winnetou 1* (D/JUG/F 1963, R: Harald Reinl) vergleicht. Dabei tritt nicht nur die Differenz hinsichtlich des Authentizitätsanspruchs, sondern darüber auch die unterschiedliche (auto)mediale Reflexion beider deutscher Staaten hervor. Dies zeigt sich bereits anhand der beiden Filmvorspanne sowie am jeweiligen Schlussbild der Filme.

Winnetou 1 etwa beginnt mit der für Western typischen Darstellungsform des Freiheit suggerierenden Panoramas der Prärie, hinter der sich eine steinige Felslandschaft erhebt.



Abb. 3 und 4 *Winnetou 1* (D/JUG/F 1963)

Durch die Prärie reitet ein junger Apache. Da sich dieser immer in der Bildmitte befindet, wird eine Mittelachse suggeriert, wodurch das weite Land ‚kontrolliert‘ und der reitende Apache von der Szenerie gerahmt wird. Manifestiert wird diese Achse durch die mittelachsal gesetzten Eröffnungscredits, die in der Art und Weise ihrer kompositorischen Ausrichtung einmal mehr zur Zivilisierung, Kultivierung und Überführung der Landschaft in eine harmonische Ordnung beitragen: eine Ordnung, die zur ruhigen Betrachtung einlädt und in Passivität verharren lässt. Jede Form von Aktivität/Aktivierung wird ausgebremst, jede Veränderung/Abweichung als Störung empfunden. Auf Konformität und Ordnung basierend, ist die Symmetrie Synonym und Spiegel gesellschaftlicher (Ver-)Ordnungen, die das zivile Miteinander regulieren und manifestieren sollen. Untermuert wird dies durch die Wahl einer ornamentalen Serifenschrift, wie man sie von westerntypischen Aufschriften etwa auf Saloon-Schildern kennt. Musikalisch hinterlegt ist der Vorspann mit der *Old-Shatterhand-Melodie* von Martin Böttcher, die zum erfolgreichsten deutschen Filmmusiktitel der 1960er-Jahre avancierte.

Wie den Bildern des Vorspanns liegt auch der Komposition Böttchers das Wechselspiel zwischen dem Gefühl von Freiheit in der Weite der Prärie und der Sicherheit suggerierenden Harmonie, die sich analog zur mittelachsialen Titelgestaltung auch in der konsonanten Melodie widerspiegelt, zugrunde.

Freiheit und Harmonie sind *die* Aspekte, die den Zeitgeist der 1950er- und 60er-Jahre in West-Deutschland prägen, was sich gleichermaßen in der Gestaltung der Werbung, den Themen und der ‚Sprache‘ des Films sowie der populären Musik abzeichnet. Man denke in diesem Zusammenhang an die Heinz-Erhardt-Filme, in

denen neben der Familie auch gemeinsame Urlaubsfahrten, etwa nach Italien, thematisiert werden. Eine ähnliche Verbindung von Harmonie und Freiheit zeigt sich in musikalischer Hinsicht bei den Schlagern jener Zeit, die um Liebe und Fernweh kreisen. Nachdem im Zuge des Wiederaufbaus die Sicherheit und Harmonie im eigenen Land wieder hergestellt war, träumte man sich mit Liedern wie *Zuckerpuppe aus der Bauchtanzgruppe* (Bill Ramsey 1961), *Weißer Rosen aus Athen* (Nana Mouskouri 1961) oder *Hinter den Kulissen von Paris* (Mireille Mathieu 1969) in die Abenteuer versprechende Fremde. Die ausländischen Interpreten dieser Lieder singen deutsch mit dem ihnen eigenen Akzent, sodass das ‚Exotische‘, die Ferne über Rundfunkgeräte, Schallplatten, Tonbänder und Fernsehübertragungen ganz bequem das heimische Wohnzimmer und seine ‚BewohnerInnen‘ erfüllen kann.

Vor diesem Hintergrund ist der Erfolg der *Winnetou*-Filme, in denen die Apachen auch eine exotische Sprache sprechen und die Filmmusik Freiheit suggeriert, selbsterklärend. Hinzu kommt, dass der eigentliche Held der Filme, Old Shatterhand (Lex Barker), ein deutscher Ingenieur ist, der in den Wilden Westen gesandt wurde, um den korrekten Ablauf und die gerechte Behandlung der Indianer im Zuge des Eisenbahnbaus zu gewährleisten. Dabei muss er sich gegen goldgierige Banditen, die den Frieden im Land der Indianer stören, behaupten.

In der Figur des deutschen Ingenieurs werden ein weiteres Mal Sicherheit und Harmoniestreben mit Freiheit und Weltoffenheit zusammengeführt, diesmal allerdings offensichtlich zu einem positiven Selbstbild der Deutschen, welches das aus den beiden Weltkriegen resultierende Negativimage überschreiben und rehabilitieren soll. Als es Old Shatterhand gemeinsam mit Winnetou (Pierre Brice), dem Häuptling der Apachen, schließlich gelingt, die Banditen zu besiegen, ist die anfängliche Harmonie vorerst wieder hergestellt. Vorerst, denn der Kampf zwischen Weißen und Indianern ging nicht nur in den darauffolgenden *Winnetou*-Teilen weiter, auch real hatten die Indianer keine Chance, dem kapitalistischen System standzuhalten, eine Tatsache, die am Ende von *Winnetou 1* vom Rot der untergehenden Sonne und der romantisch verklärten Musik Böttchers verschleiert wird. Im Stil der weitläufig bekannten, Männlichkeit, Kraft und Freiheit suggerierenden Marlboro-Werbung (Konzept: Leo Burnett 1954) reiten Winnetou und Old Shatterhand vereint dem Sonnenuntergang entgegen. So findet die symbolische Symmetrie des Vorspanns in dieser Verbrüderung am Ende ihre semantische Entsprechung.

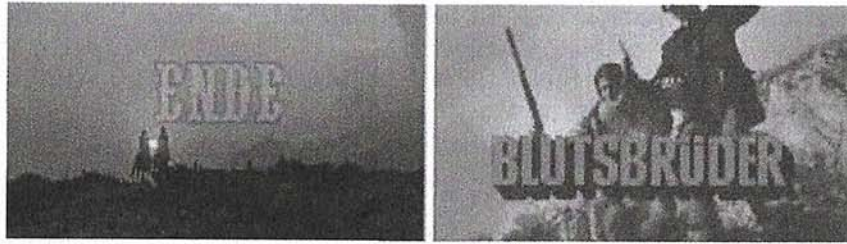


Abb. 5 und 6 *Winnetou 1* (D/JUG/F 1963) und *Blutsbrüder* (DDR 1975)

Anders in *Blutsbrüder*: „Für den Sozialismus sind der christianisierte Winnetou und sein edler, deutscher und ‚weißer Bruder‘ [...] kein Rollenmodell“ (von Borries und Fischer 2008, S. 46). Anstelle eines verkündeten Endes wird hier im Schlussbild deutlich, dass der Kampf erst beginnt. Der bewaffnete Sprung der Protagonisten „Harmonika“ und, an seiner Seite, „Harter Felsen“, verkörpert von Gojko Mitić, dem ‚Frontmann‘ des DDR-Indianerfilms, ist in der Bewegung eingefroren, das heißt, die Bewegung, der Kampf gegen das Unrecht der Weißen geht weiter, und zwar gemeinsam, als Blutsbrüder – wie der eingblendete Abschlusstitel noch mal unterstreicht. Der Sprung Reeds ist genauso entschlossen wie seine Musik im Kampf für Frieden und Gleichberechtigung aller Völker der Welt. Auch wenn der zwölf Jahre später gedrehte Film *Blutsbrüder* unübersehbar an die in *Winnetou 1* erzählte Geschichte anlehnt, geht es in der DEFA-Verfilmung nicht darum, die von einzelnen Banditen gestörte Harmonie (wieder)herzustellen, sondern darum, dem solidarischen Kampf gegen den imperialistischen Aggressor ein Gesicht zu geben. Die romantische Verklärung in *Winnetou 1* weicht einem harten Realismus und sachlicher Ästhetik, die bereits im Vorspann zutage tritt.



Abb. 7 und 8 *Blutsbrüder* (DDR 1975)

In diesem steht nicht wie in *Winnetou 1* die Natur, das weite Land des Westens im Vordergrund, sondern das Wintercamp der Cheyenne-Indianer. Über eine Kamerafahrt wandert der Blick von links nach rechts durch das verschneite Lager, vorbei an Tipis, Pferden und Menschen, die ihrem Alltag nachgehen. Nach dieser ‚Einsicht‘ zieht sich die Kamera an den Rand des Camps zurück, sodass die Tipis zum Teil hinter verschneiten Bäumen verschwinden. Das evoziert die Assoziation von einem mit Zweigen bedeckten Toten, einer versunkenen, vergangenen Kultur. Von melodischen Harmonika-Klängen, die auch im weiteren Filmverlauf positive Ereignisse begleiten, wechselt die musikalische Untermalung zu fast schon bedrohlich anmutenden Flöten-, Trommel- und Maultrommelklängen, die an Unheil verheißenden Stellen des Films wieder aufgegriffen werden.

Während *Winnetou 1* von der *Old-Shatterhand-Melodie* dominiert wird, offeriert *Blutsbrüder* verschiedene Motivvarianten, die bis auf atmosphärische Klänge einzelner Instrumente reduziert werden. Auf diese Weise wirkt die Musik heterogen und weniger konsonant, ein Stimmungsbild, das sich bereits in der typografischen Gestaltung des Vorspanns abzeichnet. So sind die Credits hier nicht harmonisch mittellachsig ausgerichtet, sondern ändern, in linksbündigem Flattersatz ausgerichtet, ihre Position auf der Bildfläche. Durch die daraus resultierende Bewegung erscheinen die roten fetten Majuskeln der serifenlosen Groteskschrift wie Blut, das ‚tropfenweise‘ den weißen Schnee bedeckt. Am Ende des Vorspanns ist das Sternenbanner auf dem Tipi zu sehen, bevor mit dem Angriff der Kavallerie der Film beginnt.

Entgegen der klassischen Western-Regel reitet die Kavallerie nicht – der Topografie der Eroberung des Westens entsprechend – von rechts nach links, sondern von links nach rechts. Durch die Umkehrung der Bewegung wird die Semantik des Gründermythos der USA von der aktuellen Politik des Kalten Krieges überzeichnet, da die von links kommenden Soldaten die topografisch gleichfalls links gelagerte USA verkörpern, die gen Osten (topografisch rechts), also gegen den sozialistischen Ostblock stürmt. An der Spitze der Kavallerie reitet – die Fahne der Union tragend – „Harmonika“. Nachdem er mit ansehen musste, wie das Lager der Cheyenne-Indianer niedergebrannt und Frauen, Kinder und Alte brutal getötet wurden, zerbricht er das Sternenbanner und wirft es zu Boden.

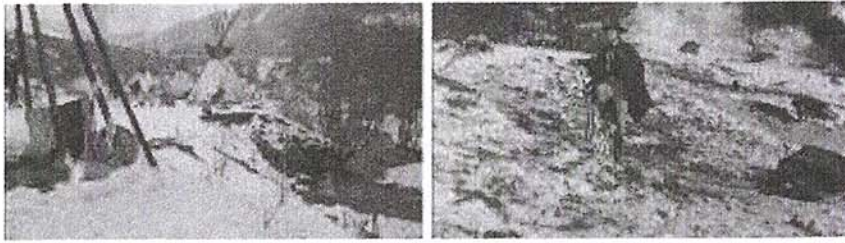


Abb. 9 und 10 *Blutsbrüder* (DDR 1975)

Beim Anblick dieser Szene werden Erinnerungen an Dean Reeds Protestaktion im Jahre 1970 wach, als er vor dem US-Konsulat in Santiago de Chile aus Protest gegen den Vietnam-Krieg das Sternenbanner wusch und daraufhin verhaftet wurde. Auch Harmonika wird nach seinem Aufbegehren gegen die amerikanische Union in Gewahrsam genommen, er entkommt und, genau wie sich Reed der DDR zuwendet, schließt sich „Harmonika“, die Profitgier der Weißen verachtend, den friedliebenden Indianern an. In ihrem:

idealisierten Konzept einer ‚wirtschaftsenthobenen‘ Gesellschaft hat Gold, durch welches das Abstraktum materiellen Besitzes [... häufig repräsentiert wird], nicht nur keinen Platz, die Indianer müssen sich außerdem noch als die Opfer der weißen Mammongier betrachten (Melk 1992, S. 117).

In einer ähnlichen Position sehen sich die sozialistischen Volksrepubliken, statt materiellen Besitz werden auch hier ideelle Werte propagiert, Werte, für die ebenso der Sänger und Schauspieler Dean Reed entsteht und steht – Gerechtigkeit, Brüderlichkeit und ... die Liebe.

Wie Reed verliebt sich auch „Harmonika“ in eine Frau von der anderen Seite. Für die Liebe – nicht für Geld – wird er einer von ihnen. Der Prozess der Integration wird in *Blutsbrüder* eindrucksvoll und detailreich im Ritual der Hochzeit mit der Cheyenne-Frau „Rehkitz“ geschildert. Gleichmaßen präzise und perfektionistisch wie die DDR-„Hobbyindianer“ ihre Tipis, die Kleidung, den Schmuck und die Rituale der jeweiligen Indianerstämme imitieren, sollen auch die Hochzeitsbräuche der Cheyenne in *Blutsbrüder* authentisch wirken. Indem „Harmonika“ diese Rituale, darunter der Bau und die Gestaltung eines eigenen Tipis für sich und seine Braut, durchläuft, verinnerlicht er den Gemeinsinn und die ideologisch universelle Verbindlichkeit der Indianer, die im gesamten Film mit der Ideologie der sozialistischen Gemeinschaft analogisiert wird.

Im Gegensatz zur kompromisslosen Hinwendung zu den Indianern erfolgt in *Winnetou 1* umgekehrt eine kulturelle Annäherung der Indianer an das Wesen der ‚guten‘ Weißen, wie den deutschen Ingenieur Old Shatterhand. Aus Liebe zu ihm möchte Nscho-ttschi, die Schwester Winnetous, in der Stadt St. Louis eine Ausbildung absolvieren, um die Kultur der Weißen kennenzulernen. Dazu wird es jedoch nicht kommen, da sie und ihr Vater, der Häuptling der Apachen, auf dem Weg, sich das dafür benötigte Gold aus einer versteckten Goldquelle am Nugget-Tsil zu besorgen, vom gierigen Banditen „Santer“ ermordet werden. Gold ist somit in der Karl-May-Verfilmung nicht per se verwerflich, sondern nur, wenn es in die falschen Hände gerät.

Resümierend lässt sich feststellen, dass in *Winnetou 1* und *Blutsbrüder* ähnliche Handlungen und Filmmotive auftauchen, die allerdings in ihren Werten und der Art ihrer Bewertung deutlich variieren. Die wiederkehrenden Motive zeigen – wie Kracauer bemerkt – an, „wie die Gesellschaft sich selber zu sehen wünscht“ (Kracauer 1977, S. 282) – die DDR als solidarische Gemeinschaft, verbunden im Kampf gegen den amerikanischen Aggressor, die BRD als das geläuterte Deutschland, in dem man sich auf tradierte Werte, wie die hochqualitative Ingenieursarbeit beruft und sich demokratisch, weltoffen und insbesondere harmonieorientiert zeigt.

Die in *Blutsbrüder* und *Winnetou 1* nicht zuletzt auch über ihre Protagonisten inszenierten Selbstbilder spiegeln sich gleichermaßen im jeweiligen Titellied wider, sodass Musik und Film als wirksame Formate der Automedialität sowohl ihrer Interpreten und/oder Protagonisten als auch der sozialistischen DDR zum einen und der konsumkulturellen BRD zum anderen fungieren.

Als Automedialität bezeichnen Jörg Dünne und Christian Moser das Wechselspiel zwischen dem „Mediale[n] als Ermöglichungsform der subjektiven Selbstdarstellung“ und dem „Einfluss des Medialen auf den Prozess der Subjektivierung“ (Dünne und Moser 2008, S. 7 f.). Dieses Wechselspiel wird insbesondere anhand der Unterhaltungsmedien deutlich, die zentrale Werte und ideologisierte Selbstbilder einer Gesellschaft einerseits widerspiegeln, andererseits aber auch die Individuen dieser Gesellschaft, zu denen gleichermaßen die Protagonisten der Unterhaltungsmedien gehören, maßgeblich prägen. In ihren Ausführungen stellt Anna Rüggeheimer (2013, S. 193) fest, dass die

Unterhaltungsmedien [...] sich als insofern kultur- und bewusstseinsprägend [zeigen], als sie zum einen für die Bedeutungskonstitution des autobiographischen Textes fruchtbar gemacht werden, und zum anderen der autobiographischen Sinnstiftung der Protagonisten zugrunde liegen. Musik, Photographie und Film fungieren also in relationalen Autobiographien nicht bloß als ‚neue Träger der Erinnerung‘ [Wagner-Egelhaaf 2005, S. 79], sondern werden innerhalb der Texte zum eigenständigen Baustein der individuellen Identitätskonstruktion: ‚In forming our sustaining sense

of self, we draw on models of identity provided by the cultures we inhabit' (Eakin 1999, S 46). (Rüggemeier 2013, S 193)

Deutlich werden diese Überlegungen anhand von Dean Reed, der nicht nur als Protagonist der DDR-Automedialität brilliert, sondern sich selbst – sein Leben und seine Ideale – in den DDR-Unterhaltungsmedien automedialisiert. Seiner Herkunft und seinem Karrierebeginn geschuldet, spielen dabei der Film-Western sowie die (Rock'n Roll-)Musik tragende Rollen, zwei Medien, die ihm – nach Dünne und Moser (2008, S. 13) – „einen Spielraum der ‚Selbstpraxis‘“ eröffnen, sodass „das Konzept der Automedialität ein konstitutives Zusammenspiel von medialem Dispositiv, subjektiver Reflexion und praktischer Selbstbearbeitung [postuliere]“.

Gerade dieses Zusammenspiel scheint Reed letztlich zum Verhängnis geworden zu sein, da er sich, hin- und hergerissen zwischen seinen amerikanischen Wurzeln und dem ‚neuen Gesicht‘ des sozialistischen Cowboys, selbst verlor. Ein Versuch, sich hinter diesem ‚Gesicht‘ und vor dem Hintergrund seiner Wurzeln wiederzufinden, scheiterte. Mit der DEFA-Westernkomödie *Sing, Cowboy, sing* (DDR 1981), in der Dean Reed nicht nur sang, sondern bei der er auch das Drehbuch schrieb und Regie führte, konnte er nicht an seinen filmischen Erfolg im Indianerfilm *Blutsbrüder* anknüpfen. Statt des in *Blutsbrüder* hinsichtlich der Indianerkultur erhobenen Authentizitäts- und Wahrheitsanspruches wird in *Sing, Cowboy, sing* der Western ins Komische verkehrt. Hinzu kommen die vielen musikalischen Einlagen Reeds – zum Teil gemeinsam mit seinem tschechischen Kollegen Václav Neckář –, die den Film schon fast zu einem ‚Musik-Western‘ machen, der jedoch als eine Mischung aus Westernparodie und Schlagerklamauk nicht nur konzeptionell unstimmig, sondern auch ästhetisch unausgereift ist. Obwohl sich das Titellied, der Schlager *Susan*, ausgezeichnet in der DDR verkaufte und der Film in den Kinos zufriedenstellend besucht war, fand er bei den Filmkritikern keinerlei Zuspruch. Zumindest gelingt es – wie der Titel bereits verspricht –, den Western durch die Irritation des singenden Cowboys zu ‚entmystifizieren‘, wobei es weniger der singende als der komische Cowboy ist, der irritiert und am Image Dean Reeds rüttelt. Denn als Komödiant wirkt der Sänger, der für den Weltfrieden rockt, weit weniger authentisch als in der Rolle des geläuterten Kavalleristen „Harmonika“.

Mit den Jahren verliert der Cowboy, der in das Reservat des Ostens ging und dort als ‚Hauptling‘ der Unterhaltung verehrt wurde, immer mehr an Authentizität und Einfluss. Reed ist „Leader oder Star“, aber kein „Mann der Macht [...], er] läuft immer Gefahr, von seinem Stamm nicht mehr anerkannt und verlassen zu werden“ (Deleuze und Guattari 1992, S. 490). Als die Anerkennung seiner Fans in der DDR schwindet, kämpft er um ein Comeback, wird zum Krieger, der – Deleuze und Guattari (1992, S. 490) zufolge – „mit der Anhäufung seiner Heldentaten beschäf-

tigt [ist], was zu Einsamkeit und Tod führt“. Mit einem politischen Film, einem anderen Indianerfilm, will Dean Reed an seine alten Erfolge anknüpfen. Wie in *Blutsbrüder* soll auch in diesem Film die amerikanische Indianerpolitik thematisiert und kritisiert werden, wobei sich Reed für ein jüngeres Ereignis, nämlich die Belagerung des Indianer-Reservats am Wounded Knee im Jahre 1973 entscheidet. Im Februar jenen Jahres versammelten sich über 200 Mitglieder des American Indian Movement (AIM) in Wounded Knee, um den über 200 Sioux-Indianern zu gedenken, die hier im Dezember 1890 bei einem Massaker brutal ermordet wurden. Das Massaker von Wounded Knee markiert den endgültigen Sieg der Weißen, die die Indianer nun gänzlich in Reservate und somit in die absolute Abhängigkeit trieben. Als Protest gegen die bis in die Gegenwart anhaltende Unterdrückung besetzte 1973 eine Gruppe von Indianern eine Kirche in Wounded Knee. Erst nach zwei Monaten endete die Belagerung mit dem Einschreiten der Bundestruppen, die Indianer wurden entwaffnet und evakuiert, zwei von ihnen starben.

Dean Reed steckte seine ganze Kraft und Hoffnung in die Verfilmung dieses Ereignisses. Doch nach den ersten Probeaufnahmen sollte das anspruchsvolle Vorhaben mit dem überraschenden Tod Reeds im Juni 1986 ein jähes Ende finden. Bis zum Schluss blieb Dean Reed nicht nur den Indianern, sondern auch dem Sozialismus treu, zu dem es – wie er in seinem Abschiedsbrief schreibt – keine Alternative gebe. Drei Jahre nach seinem Tod öffnet sich die Mauer des ‚sozialistischen Reservats‘ und die DDR-Indianerkultur verliert sich – wie ihre Vorbilder – in der westlichen Konsumgesellschaft.

2 Dean Reed – Cowboy, Rockstar, Sozialist. Reflexion des (auto)medialen Erbes

I'll travel to the east / I'll travel to the west / I don't care how long it takes / I'll never
take a rest / I'm not coming back / Until you're in my arms / And I can see you night
and day / With all of your charms ...

In the moonlight / In the sunlight / In the starlight I'll search for you / On the highways
/ In the skyways / On the byways I'll search for you ...

Auch wenn Dean Reed in einem seiner erfolgreichsten Titel *The Search* im Jahre 1959 die Suche nach einer Frau beschreibt, lässt sich diese Suche doch ebenso auf das ruhelose Suchen nach Anerkennung und Selbstfindung übertragen. Die Anerkennung fand er in Lateinamerika und dem sozialistischen Ostblock, wo er jedoch trotz seiner Sympathien für marxistische Ideen „sein Image aus dem zutiefst amerikanischen Way of Life [bezog]. Er wollte der politische Aktivist sein, aber

seine Fans bewunderten ihn als Protagonisten der Wild-West-Cowboy-Kultur“ (Ernsting 2004, S. 71). Trotz aller Kritik an seiner amerikanischen Heimat blieb Dean Reed – auch nach seiner Übersiedlung in die DDR – ein Patriot. Als er in Santiago de Chile 1970 vor laufender Kamera die Flagge der USA gewaschen hatte, warfen ihm seine Landsleute ‚unamerikanisches Verhalten‘ vor, dabei wollte er nur ein Zeichen setzen für ein friedliches Amerika, das sich seiner in der Unabhängigkeitserklärung und den *Bill of Rights* manifestierten Grundrechte besinnt. Bis heute glauben manche Chilenen, er hätte die Fahne verbrannt, aber das hätte er niemals getan, denn Reed fühlte sich durch und durch als Amerikaner (*Tagesspiegel*, 02.08.2007). So resümiert es Leopold Grün, der Berliner Regisseur, der sich des (auto)medialen Erbes Dean Reeds annahm und es in seinem Dokumentarfilm *DER ROTE ELVIS* auf der Berlinale im Jahre 2007 der Öffentlichkeit präsentierte. Weder mythifizierend noch dekonstruierend verfolgt, sammelt und konserviert die Dokumentation die Spuren und Utopien des amerikanischen Rebellen, einem Mythos, der – nicht zuletzt bedingt durch seinen viele Fragen hinterlassenen (Frei-) Tod im Jahre 1986 – Spekulationen geradezu herausfordert. In bemerkenswerter Weise gelingt es Grün, sich vom Mythos als auch von ebendiesen Spekulationen ab- und den hinterlassenen Spuren des Künstlers zuzuwenden. Dies geschieht mit Hilfe von Interviews, Film-, Bild- und Tondokumenten, die nicht nur eine Seite Dean Reeds wiedergeben, sondern auch seine Widersprüche aufzeigen – „der große Friedenskämpfer [...], der] Frau und Kind aus dem Haus [schmeißt]“ (Wiebke Reed in *DER ROTE ELVIS*, D 2007) und durchaus auch zur Kalaschnikow und nicht nur zur Gitarre greift. Statt eines Gesichtes, der „molaren Einheit“ des für Frieden, Sozialismus und Solidarität rockenden Cowboys, gelingt es Grün, die „molekularen Mannigfaltigkeiten“ (Deleuze und Guattari 1992, S. 45) der zerrissenen Cowboyseele hinter der charismatischen Fassade des amerikanischen Sonnyboys darzustellen. Das bedeutende oder vielmehr Bedeutung konstituierende Gesicht löst sich in viele einzelne Bestandteile auf.

Das Gesicht – schreiben Deleuze und Guattari (1992, S. 233 ff.) – „hat eine große Zukunft, aber nur, wenn es zerstört und aufgelöst wird“, das Gesicht als veränderbare Projektionsfläche fungiert, als „abstrakte Maschine, die ein Gesicht nach den veränderbaren Kombinationen ihres Räderwerks produziert“ (Deleuze und Guattari 1992, S. 230). Anstelle eines abgeschlossenen Textes, des signifikanten Gesichtes, tritt der offene Prozess des Schreibens, bei dem sich die einzelnen Teile variabel und individuell verbinden (lassen).

In Anlehnung an Dziga Vertov, der in *Start 1917* schreibt: „Sprengen sollten wir das Kino, um KINO zu sehen“ (Tode et al. 2006, S. 81), sprengt auch Leopold Grün das populäre Bild von Dean Reed, um DEAN REED zu sehen, und das sowohl visuell als auch auditiv. Musikalisch hinterlegt sind die filmischen Spurenfragmente mit

Original- und Remixaufnahmen der frühen Erfolge Reeds, die mit elektronischen Sounds kombiniert werden.

Auf die Einbindung späterer, an den Schlager anlehrende Titel hat der Regisseur bewusst verzichtet, sodass auch bei Grün einige Facetten des umstrittenen Stars unberücksichtigt bleiben. Trotzdem gelingt es ihm, Reed als Cowboy, Rockstar, Sozialist nicht zu mythifizieren, sondern kaleidoskopartig zu sezieren. Wie das geschlossene Bild Dean Reeds wird auch seine Musik fragmentiert, verfremdet, verzerrt und neu interpretiert. Zu hören ist nicht einfach das eine oder andere Lied des Künstlers, sondern eine „rohe Mischung aus Gitarrensounds, Elektronik und gesampelten Originalmaterial“ (Monomango). In Anlehnung an die Filmmusik in *Blutsbrüder* wechseln auch hier Melodien und instrumentale Klänge. Verbunden mit den elektronischen Sounds entsteht eine klangliche Collage, in der sich die Elektronik- und Remix-Kultur, die sich seit Ende der 1980er-Jahre herausbildete, widerspiegelt, sodass die historischen Tondokumente in den gegenwärtigen Zeitgeist transferiert werden. Auf diese Weise ist Grüns Dokumentarfilm nicht nur eine audiovisuelle Collage des (auto)medialen Erbes Reeds, sondern auch eine interpretierte Erinnerung einer Generation, die in der DDR der 1970er/80er Jahre mit dem Friedens-Cowboy Dean Reed heranwuchs. In den Verzerrungen des musikalischen Samplings offenbaren sich somit einerseits die zerrissene Cowboyseele Reeds und andererseits die vagen Erinnerungen an ein Phänomen aus Kindertagen. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft – in der das Erbe des Künstlers und seiner Zeit weitergetragen wird – verschmelzen zu einem Konzept, das sich aufgrund seiner Multiperspektivität als polygon bezeichnen lässt.

Diese Polygonie liegt auch der Biografie selbst zugrunde, jeder einzelnen ebenso wie den verschiedenen untereinander, denn jede Biografie ist eine Anhäufung von Ereignissen und Erfahrungen, die in Beziehungen zueinander stehen und biografieübergreifend wirken. Eine Collage – wie das Sammelsurium in Dean Reeds Arbeitszimmer in seinem Haus in Rauchfangswerder, in dem sich – wie der Reed-Biograf Hans-Dieter Bräuer (1984, S. 135) bemerkt – Berge von unzähligen, unsortierten Fotos befinden und „es immer etwas Neues zu entdecken“ gab:

Dicht neben dem Arbeitstisch, auf dem neben der Schreibmaschine ein Kassettenrekorder steht, inmitten von Bergen von Autogrammpost und Manuskripten [...] ist die Wand mit Fotos vollgepinnt. Bilder von Marx und Lenin hängen da neben Fotos seiner Lieben, ein Steckbrief mit der Aufschrift ‚Pinochet, gesucht wegen Mordes‘ und Filmplakate aus der Zeit in Italien. (Bräuer 1984, S. 137)

Wie das Arbeitszimmer und die darin befindliche Pinnwand das Leben und Wesen des amerikanischen Rebellen widerspiegeln, gelingt es Grün, sich eben diesem Wesen mit filmischen Mitteln anzunähern. Das vom Osten propagierte und nicht erst

mit dem Tod Dean Reeds zu einer toten Maske erstarrte ‚Gesicht‘ des für Frieden und Gerechtigkeit singenden sozialistischen Cowboys lebt dabei nicht wieder auf, vielmehr wird es belebt – durch variable Verknüpfungen und neue Perspektiven. In Form des audiovisuellen Kaleidoskops ‚rockt‘ Grün den ‚Helden‘ seiner Kindheit, aber auch und vor allem einen Helden des DDR-Westerns. Indem nicht der Mythos zur Sprache kommt, sondern vielmehr „riskante Verwicklungen“ (Latour 2001, S. 298) audiovisuell erfahrbar werden, gelingt es Grün – dem Kind des Ostens – in seiner Dokumentation den sozialistischen Cowboy zu entmythifizieren und auf diese Weise die Geschlossenheit auch des DDR-Westerns aufzubrechen.

Literatur

- Barthes, Roland, 2003. *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Von Borries, Friedrich und Jens-Uwe Fischer, 2008. *Sozialistische Cowboys. Der Wilde Westen Ostdeutschlands*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bräuer, Hans-Dieter, 1984. *Dean Reed erzählt aus seinem Leben*. Leipzig/Dresden: Edition Peters.
- Decker, Kerstin, 2007. Der Cowboy von Köpenick. *Tagesspiegel* 02.08.2007. <http://www.deanreed.de/deutsch/index.html>. Zugegriffen: 9. Oktober 2014.
- Deleuze, Gilles und Felix Guattari, 1992. *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin: Merve.
- Dünne, Jörg und Christian Moser, Hrsg. 2008. *Automedialität. Subjektconstitution in Schrift, Bild und neuen Medien*. München: Fink.
- Eakin, Paul John, 1999. *How Our Lives Become Stories: How Photography Complicates the Picture: Making Selves*. Cornell University Press.
- Ernsting, Stefan, 2004. *Der rote Elvis. Dean Reed oder Das kuriose Leben eines US-Rockstars in der DDR*. Köln: Kiepenheuer.
- Kracauer, Siegfried, 1977. Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino. In: *Das Ornament der Masse. Essays (1921-1931)*, ders., 279–294. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Latour, Bruno, 2001. *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Linke, Marlis, 1975. *Blutsbrüder*. *neues leben*, Juni 1975. <http://www.deanreed.de/deutsch/index.html>. Zugegriffen: 9. Oktober 2014.
- Melk, Ulrich, 1992. *Das Werte- und Normensystem in Karl Mays Winnetou-Trilogie*. Paderborn: Igel.
- Monomango. <http://www.monomango.de/the-red-elvis-filmscore/>. Zugegriffen: 9. Oktober 2014.
- Rüggemeier, Anna, 2013. Über Pop, TV und silberne Zigarettentuis: Intermediale und materiale Inszenierungsverfahren relationaler Identität in zeitgenössischen englischsprachigen Autobiographien. In: *Medialisierungsformen des (Auto-)Biografischen*, hrsg. Carsten Heinze und Alfred Hornung, 181–202. Konstanz/München: UVK.

- Tode, Thomas, Barbara Wurm und Österreichisches Filmmuseum, Hrsg. 2006. Dziga Vertov, Künstlerische Visitenkarte. In: *Dziga Vertov: Die Vertov-Sammlung im Österreichischen Filmmuseum*, dies., 79–158. Wien: Synema.
- Wagner-Egelhaaf, Martina, 2005. *Autobiographie*. Stuttgart: Metzler.

Filmografie

- Winnetou 1*. REGIE: Harald Reinl. BRD/JUG/F 1963. Tobis, Amazon Instant Video.
- Blutsbrüder*. Regie: Werner W. Wallroth. DDR 1975. Icestorm Entertainment GmbH, 2007. DVD.
- Sing, Cowboy, sing*. Regie: Dean Reed. DDR 1981. Icestorm Entertainment GmbH, 2007. DVD.
- Der rote Elvis*. Regie: Leopold Grün. D 2007. Totho, Neue Visionen Filmverleih, 2008. DVD.