

ANNETTE DEEKEN

Träume eines Geistersehers *Zur Ästhetik eines Syberberg-Films*

»Es war im Lande Sachsen ein Mann, der hieß Karl May.« Von ihm zu erzählen, verspricht ein Film von Hans-Jürgen Syberberg. Der Titel scheint gut gewählt, zunächst einmal allein durch seinen Gegenstand, denn hat sich nicht im Laufe von hundert Jahren der Name Karl May zu einem Symbol verdichtet? Denkt nicht jedermann unwillkürlich an den schönen Traum von Freiheit und Abenteuer, den Karl Mays Helden an seiner Statt erleben durften? Und verbindet nicht jedermann mit dem Namen Karl May das traumhafte Versprechen, während der Lesezeit einmal alle Sorgen und Nöte vergessen zu können und auf Reisen mitgenommen zu werden, die wie Märchen unterhalten, aber noch dazu täuschend echt den Schein als Wirklichkeit verkaufen?

Der Titel scheint aber auch noch aus einem zweiten Grunde viel zu versprechen, weist er doch auf den Mann aus Sachsen selbst als eine Märchenfigur hin. Denn finden sich nicht in seinem Leben alle Abenteuer und Grundmotive wieder, die literarisch fernerliegende geographische Niederlassungen und exotische Verkleidungen erhielten? Bewies Karl May nicht ad personam, daß der sagenhafte Aufstieg vom Groschenromanschreiber zum anerkannten Nationalschriftsteller möglich ist; und waren die ihn inkriminierenden Angriffe öffentlicher Meinungsmacher nicht der beste Beleg dafür, nur desto fester an einen Sieg der Moral und der persönlichen Anerkennung glauben zu müssen?

Selbst wenn man von der Person Karl May nicht wüßte, daß sie als Jugendverderber, Hochstapler und geborener Verbrecher vom Podest nationaler Verehrung gezerrt wurde, selbst wenn man noch nie eine Postkarte gesehen hätte, die sein aktiv betriebenes Marketing als authentischer Old Shatterhand und Kara Ben Nemsis demonstrieren, der erste und allein deshalb schon mutige Versuch, sich auf biographische Weise dem Markenzeichen Karl May zu nähern, würde Interesse hervorrufen. Der Ruf, Millionen von Lesern traumschöne Unterhaltung

* Vortrag, gehalten auf der Tagung der Karl-May-Gesellschaft in Regensburg am 1. Oktober 1983

bereitete zu haben, und dies durch die Jahrzehnte und Weltkriege hinweg, eilt der historischen Person voraus.

Macht man es einmal so wie Dutzende von Karl-May-Darstellungen und geht von der Wirkung in quantitativer Hinsicht aus, dann zeigt sich das doch erstaunliche Phänomen, daß Karl May, mit dessen Namen doch sonst schier alle Waren zu signierten Kassenmagneten zu werden vermögen, in der Syberberg-Fassung ohne alle Breitenwirkung blieb. So der Film seit seiner Uraufführung in München, 1974, überhaupt gezeigt wurde, blieben die Kinos in der Regel gähnend leer, und das mitfinanzierende ZDF verbannte seine Ausstrahlung vom Abendprogramm auf eine wenig publikumswirksame Sendezeit. Damalige Kritiken empfahlen dem deutschen Kinobesucher, von wenigen Ausnahmen abgesehen, Skepsis, Ablehnung, Daheimbleiben. Allgemein vermißte man eine handgreifliche Aussage und immer wieder kam das Verdikt, Syberbergs 187-Minuten-Werk sei »unendlich lang«, »ermüdend« und »endlos zerdehnt«. Und auch die mittlerweile doch recht stattliche Anzahl von Karl-May-Untersuchungen meidet eine Auseinandersetzung mit diesem filmischen Charakterbild und zeigt zumindest implizit ihre Zustimmung zum negativen Konsensus.

Aber schon der »Fall« Karl May, seine Behandlung in Meinung und Wert hat uns die Lehre erteilt, daß aus der Anzahl von Erwähnungen, Lesern und Verrissen noch kein haltbarer Schluß auf die Qualität des Erwähnten, Gelesenen und Verrissenen zu ziehen ist. Das Bildnis oder Image, das man sich in der Öffentlichkeit von Karl May gemacht hat, geht in der Regel vom literarischen Märchen aus und konfrontiert den Schriftsteller häufig mit daraus gewonnenen Konsequenzen. Wenn also Syberbergs Version nicht dem gängigen Geschmack entsprochen hat, dann, so könnte man ja zunächst einmal vermuten, hat er vielleicht auch alle Fehlurteile und Mißverständnisse vermieden, die den Jugend-Volks-Erfolgsschriftsteller stets zum kontrovers diskutierten Gegenstand machten?!

Friedrich Nietzsche hat einmal gesagt: »Man tut gewiß am besten, einen Künstler insoweit von seinem Werk zu trennen, daß man ihn selbst nicht gleich ernst nimmt wie sein Werk. Er ist zuletzt nur die Vorausbedingung seines Werks, der Mutterschoß, der Boden, unter Umständen der Dünger und Mist, auf dem, aus dem es wächst – und somit, in den meisten Fällen, etwas, das man vergessen muß, wenn man sich des Werks selbst erfreuen will. Die Einsicht in die Herkunft eines Werkes geht die Physiologen und Vivisektoren des Geistes an: nie und nimmermehr die ästhetischen Menschen.«¹ Den Ästheteten Syberberg hingegen interessierte gerade der Künstler, dessen Werke überhaupt erst die

Person ins Blickfeld einer Anteilnahme gerückt haben. Müssen wir daraus schließen, daß man sich Syberbergs Werk nicht erfreuen kann?

Revision überkommener Leitbilder?

Syberberg setzt mit einer Darstellung Karl Mays ein, als dieser sich auf seiner Reise zu den längst beschriebenen Stätten seiner Phantasie befand. Tropenanzug und Kulisse signalisieren die 1899 begonnene, nach längerer Unterbrechung jedoch im März 1900 fortgesetzte, insgesamt 16monatige Orientreise Mays. Von Helmut Käutner »faszinierend« und »echt« gespielt, wie es in den Mitteilungen der Karl-May-Gesellschaft hieß², präsentiert sich ein dem öffentlichen Image konträres Schriftstellerporträt: 58jährig, schwächig, verschlossen, nichts von dem jederzeit fabulierlustigen Märchenerzähler mit gutmütigem Großvaterblick. »Ich bin nicht mehr der alte Karl May. Der alte ist von mir mit großer Zeremonie im Roten Meer versenkt worden«, klingt es müde und bleischwer in der fünften Szene. Die »Bloody dark grounds« der eigenen Vergangenheit, von politischen und moralischen Gegnern ans Licht der Öffentlichkeit gebracht, haben diese Beerdigung veranlaßt.

Ein wichtiges Signal für seine May-Deutung setzt Syberberg also bereits durch die Konzentration auf das letzte Lebensjahrzehnt, in dem der Schriftsteller sich mißverstanden, skrupellos zum Opfer einiger Schundkämpfer gemacht sah. Der zeitliche Einschnitt grenzt nicht nur die Biographie auf einen überschaubaren Umkreis von Personen und Ereignissen ein, sondern erteilt darüberhinaus jenen Vorstellungen und Charakterbildnissen eine Absage, die sich Karl May als Erfinder von unterhaltsamen Reiseabenteuern denken. »Alles begann mit dem Jahr 1900«³, erläutert der Regisseur und leitet damit eine, nach Arno Schmidt und Hans Wollschläger, jetzt auch optisch wahrnehmbare Karl-May-Charakterisierung ein, die die umfassende Werkproduktion vor der Jahrhundertwende für reines Bestsellertum und deshalb für nichtig hält.

Gelten gemeinhin jene Reiseerzählungen als pars pro toto, die authentische Erlebnisse mitzuteilen behaupteten, so kehrt Syberberg das Verhältnis um, indem er den in Prozesse und Selbstdeutungen verstrickten Schriftsteller nach 1900, nach den »Himmelsgedanken« und »Et in terra pax« zum eigentlichen Karl May typisieren will. Deshalb verzichtet er für die gesamte Darstellung, bis zu Mays Tod 1912, auf Rückblenden und Vergegenwärtigung von Ereignissen rund um Zuchthaus, Lieferungsromane und Winnetou-Kreation. Da »alles« mit der

Jahrhundertwende begann, kann man die Vorvergangenheit getrost für nicht-existent erklären.

Was da begonnen hat, ist, abgesehen von einer weitreichenden Deutung, die erst gegen Ende des Films durchschlägt, Mays Spätwerk, zu dem wir z. B. sein einziges Drama »Babel und Bibel«, seine Symbolromane »Ardistan und Dschinnistan« und seine Verteidigungsschriften zählen. Für seine Deutung kann Syberberg auf einen guten Leumund verweisen, schrieb doch Karl May kurz nach seiner Orientreise an Verleger Fehsenfeld: *Zu Ihrer Orientierung kurz folgendes: Alle meine bisherigen Bände sind nur Einleitung, nur Vorbereitung. Was ich eigentlich will, weiß außer mir kein Mensch . . . Ich trete erst jetzt an meine eigentliche Aufgabe . . .*⁴ Hier spricht der unverstandene, enttäuschte Idealist, der auch im Film allen Mitmenschen anrät, erst einmal seine Bücher zu lesen, wenn sie ihn kennenlernen wollten. Die Karl-May-Forschung sieht in solchen Äußerungen eine radikale Wende, eine Preisgabe jener Abenteuer berichtenden Mitteilungen eines Vielgereisten. Wollschläger betont ausdrücklich, May habe nicht nur den Realitätsanspruch seiner Werke, sondern diese selbst fallengelassen. So revidiert also Syberbergs Film nur, was schon längst vom dargestellten Autor revidiert wurde? »Durch die Wüste«, »Der blaurote Methusalem«, »Das Waldröschen« usw. – alles nur Muster ohne Wert? alles nur »Sächelchen«, wie Arno Schmidt sich auszudrücken beliebte, die den alten, ästhetisch neuwertigen Karl May zu unrecht verdecken?

Auch wenn sich durch unentwegtes Zitieren aus Mays Selbstdarstellung in »Mein Leben und Streben« eine Interpretation erübrigen sollte, wäre doch die fraglose Übernahme autorisierter Spätwerk-Bedeutung mit folgendem Bedenken konfrontiert: Was würde denn von den Reiseerzählungen übrigbleiben, würde man ihr exotisch-geographisches Flair samt ihrer touristischen, an die Wirklichkeit gemahnenden Attitüden streichen, wenn nicht ihr ethischer Rigorismus, ihr messianisches Gut-gegen-Böse-Programm? Qualitativ hält man mit dem Spätwerk nichts anderes in Händen als das abstrakte Prinzip jener Traumwelten, die noch als Realität auftraten. Auch der Glaube an die Identität von Anstand und Erfolg ist hier wie dort auf derselben Stufe verblieben. Nur das Jenseits hat einen anderen Namen erhalten, wenn es nicht mehr Kbilli, sondern Paradies heißt. Auch wenn man es oft nur zu gern geglaubt hätte: Old Shatterhands Abenteuer in »Winnetou I« waren nicht weniger märchenhaft als der große Traum im »Reich des silbernen Löwen«, nur daß dort stets noch dazu gesagt wurde, daß es sich nicht um Märchen handele.

Die menschlich verständliche Reaktion, daß nun, da sich der litera-

risch ausgeträumte Idealismus nicht ungestraft als Realität behaupten lassen dürfe, eine Uminterpretation stattfindet nach der Devise »so war das ja auch alles gar nicht gemeint«, »in Wahrheit war mir die Differenz zwischen Traum und Wirklichkeit stets vor Augen«, diese Reaktion greift Syberberg, trotz seiner wenig distanzierten Ausgangsinterpretation, auf originäre Weise auf.

Ästhetische Grundsätze

Unerlässlich zum Verständnis des Karl-May-Films ist die Kenntnis jenes ästhetischen Gesamtkonzepts, das mit »Ludwig. Requiem für einen jungfräulichen König« (1972) begann und mit dem siebenstündigen »Hitler. Ein Film aus Deutschland« (1977) abschloß. Alle drei Filmwerke, ihren jeweiligen Nachfolger andeutend, verstehen sich als ästhetische Gegenentwürfe zur herkömmlichen Filmpraxis und versuchen, Strukturen des modernen Romans in die filmische Dimension zu transponieren. Nicht uninteressant ist in diesem Zusammenhang Syberbergs Ausgangspunkt, weil er auf frappierende Ähnlichkeiten mit früheren Auseinandersetzungen mit dem Schund- und Trivialschriftsteller verweisen kann. »Gag- und Aktionshandlung, Anschlußphilosophie, das heißt, mit Schuß- und Gegenschußtechnik . . . Pistolenmetaphysik, Tür-auf- und Tür-zu-Aufregungen, Sex- und Crime-Melodramatik«⁵ – waren das nicht alles schon einmal Vorwürfe gegen Lieferungsromane und gut verkäufliche Abenteuerreisen, gegen musterhafte Erzählformen und schlichte bis naive Romankonstruktionen? Was Syberberg am Kino alter Art kritisiert, sind nicht mangelhafte Durchführung von Ideen, ideologiebefrachtete Erzählinhalte oder schlechte schauspielerische Leistungen. Ebenso wenig wie die Germanistik früher zur Kenntnis nehmen wollte, daß der unablässige Gebrauch von Erzählmustern noch keine Trivialität und Unwahrheit ausmacht, so wenig geht Syberberg auf den Gehalt bisheriger Filme ein. Ganz so, als ob gleich jeder Film die sinnlose Hektik und das leere Geklapper eines Winnetou-Films à la Harald Reinl annehmen müßte, verwirft Syberberg das »Story-Kino der Erzähl-Zelluloid-Kunst des narrativen Films«. Von seinem Standpunkt her folgerichtig heißt das ästhetische Novum: »optisch-akustisches Gefühls- und Geistesgewebe«⁶, also: lange statt kurzer Einstellungen, Mono- statt Dialoge, Assoziations- statt linearer Schnittsequenzen, sprechende statt stummer Requisiten. Natürlich sind alle diese filmtechnischen Elemente auch schon vor Syberberg eingesetzt worden, selbst in der so verschmähten Hollywood-Tra-

dition. Zur »Revolution in der Darstellbarkeit von Welten und geistigen Absichten«⁷ wird ihr Gebrauch deshalb vor allem unter dem Syberbergschen Blickwinkel, Ästhetik zum Requiem und Details zur Reliquie zu erheben. Mit anderen Worten: das Medium Film schlechthin wird dadurch revolutioniert, daß es um seiner selbst willen zelebriert wird. Schwulst, Pathos und Kino-Mausoleum, Langatmigkeit und mystisches Szenario sind also schon längst vorprogrammiert, bevor Syberberg das Leben Karl Mays sensualisiert. Denn wie anders sollte die erwünschte ästhetische Totale zu haben sein als durch unentwegte Stilisierung jener Elemente, die auch in einem herkömmlichen Film vorkommen könnten? Übertreibung, Überbietung, Übersteigerung gewährleisten erst, daß ein umfassendes Gewebe statt eines nacherzählbaren Films entsteht. Als auffälligstes und in den damaligen Kritiken auch reichlichst ausgewiesenes Charakteristikum des Karl-May-Films nimmt sich daher die seltsame Mischung aus »Karl-May-Kolleg« und religiösem Edelkitsch aus.

Kunstweltlichkeit

Was die Seite des bis zur Verwirrung peniblen Kollégs anbetrifft, so kann hier auf eine Wiedergabe verzichtet werden, entstammen doch die auftretenden Figuren sowie das ihnen eingegebene Wort anderen Quellen denn dem Konzept Syberbergs. Wollschlägers Darstellung sowie Mays Autobiographie haben hier im wesentlichen die Textpassagen geliefert. Was die zweite Seite des Films betrifft, seinen religiösen Edelkitsch, so können wir ihn getrost als beabsichtigtes Resultat verstehen. Der Regisseur selbst faßte nämlich sein monumentales Opus wie folgt zusammen: »Der Film zeigt uns monologartig die Innenwelt des »letzten deutschen Großmystikers im Zeitalter der untergehenden Märchen« als ein monströses Kammerenspiel, ähnlich den Gesetzen einer dreistündigen Kammermusik.«⁸

Vergessen wir noch für einen Augenblick die mystifizierende Auffassung vom preußisch-wilhelminischen Zeitalter als Märchenwelt, die politische Ausdeutung faustischer Dimensionen. Und verfolgen wir zunächst das programmatisch ausformulierte Anliegen, Innenwelt sichtbar zu machen. »Innenwelt«, d. h. die psychische Gefühlslage eines Menschen, seine Gedanken, sein Verhältnis zur »Außenwelt«, umfaßt dem Begriff nach das Verhältnis eines Individuums zu sich wie zu anderen, so daß mit dessen Darstellung Reaktionen und Handlungsweisen verständlich gemacht werden können. Natürlich soll man dieses Wort,

das gerade in psychologischen Debatten und deren literarischer Aufnahme (man denke an Handkes ›Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt‹) immer wieder gebraucht wird, als Ausdruck tieferer Seelenschichten verstehen: Vorstellungen, diffuse Assoziationen, unausgesprochene Gedankenzuckungen, aber auch ausgestaltete Wunschbilder, die einen Lebensentwurf für sich skizzieren, der Umwelt geheimgehalten und doch im Verhalten wahrnehmbar, gezielte Traumkonstruktionen, die über Enttäuschungen und Ängste hinweghelfen sollen. Im Falle Karl May geht man ja gemeinhin davon aus, daß mit zunehmendem Alter ein psychisches Inferno, ein selbstgesetzter Zwang, sich zum Märchen und Opfer zu stilisieren, eingesetzt hat. Eine solche Innenwelt mit filmischen Mitteln sichtbar machen zu wollen, ist schon von Haus aus ein schwieriges Unterfangen, muß doch gerade das in konkreten Bildern und Bildfolgen fixiert werden, was im Horizont der Innenwelt unausgesprochen und eben deshalb auch nicht immer greifbar-festgelegt ist.

Syberberg führt in die Welt Karl Mays mit folgender Szene ein: »Am Anfang des Films sitzt der deutsche Reiseschriftsteller und Verfasser der größten Auflage deutschsprachiger Kolportageliteratur vor einer exotischen Landschaft, die aus den beiden Ludwig-Filmen bekannt ist. Er sitzt im Paradies, und das sagt er auch, und, daß er es für alle Welt gewinnen will. Und wir hören dazu aus Mahlers 2. Sinfonie die Melodie, die dieser das ›himmlische Leben‹ nannte. Neben ihm ein Reisefreund, der Karl May liebt, wie dieser ihn. Das Ganze hat etwas den Charakter eines alten Fotoateliers mit gemalten Dekors, und man weiß nicht, ob er wirklich in Ceylon sein soll oder es nur träumt, wie alle seine geschriebenen Abenteuer, oder ob er um die Ecke auf dem Jahrmarkt, eben im Fotoatelier, sitzt, wie Ludwig auf dem Dach seiner Residenz unter Palmen und Zelten vor gemalten Operndekorationen.«⁹ – Der historische Karl May, dies wurde bereits eingangs erwähnt, schwankte zu diesem Zeitpunkt noch zwischen Aufrechterhaltung des selbstgeschaffenen Heldenmythos als Wirklichkeit und der offensiven Beteuerung symbolischer Interpretationsnotwendigkeiten. Cyberberg setzt formell an Mayscher Traumwelt an, indem er überhaupt eine Kulisse hinstellt, die exotisch empfundene Urlandschaft präsentiert. Lebendig aber wird das schöne Palmentableau, das May ja z. B. von der Oase des Llano Estacado skizziert hat, in keiner Weise. Und lebendig müßte es wirken, wenn ein Traum gezeigt, also sichtbar gemacht werden sollte.

Der Zuschauer wird aufgrund der offenkundigen Aufprojektionstechnik in eine Kunstwelt eingeführt, die gar nicht erst die Illusion auf-

kommen läßt, hier könnte May »wirklich in Ceylon sein«. Auch daß er es ist, der »nur träumt, wie alle seine geschriebenen Abenteuer«, wird man angesichts einer zweidimensional-papierenen Einblendung kaum vermuten. Wenn man es nicht besser wüßte, könnte man meinen, Syberberg wolle in Brechtscher Distanz ein Charakteristikum der Reiserzählungen alten Schlags ironisieren, in denen Karl May imaginierte Wirklichkeit durch methodische Beteuerungen hintergeht. So wie der Autor mit dem Papier raschelt, wenn er immerzu Existenz beschwört – »das war wirklich ein Abenteuer«, »das war wirklich zu komisch« – so setzt auch Syberberg den methodischen Bezug zum Zuschauer vor wahrnehmbare Darstellung. Daß auf diese Weise keine »Weltinnenprojektion« hervorgerufen werden kann, die den Zuschauer nach- und miterleben macht, was ein anderer an Phantasien, unausgesprochenen Wünschen und Gedanken entwickelt, wird noch untermauert durch die befremdende Diskrepanz zwischen Kulisse und Schauspielern. Karl May im reinlich weißen Tropenanzug, bedächtig seine Zigarre schmauchend und mit schwerem Rhythmus die Worte intonierend: »Unbegreiflich, dies alles hier ist ein Paradies, von dem man sich keine Ahnung macht. Ich schwelge in Schönheit und Naturwonne. Wie ist Gott doch so gütig.« Sein junger Reisegefährte, dem Mayster zugewandt und andächtig lauschend, setzt ein mit den Worten: »Wenn wir uns trennen, dann werde ich in einem Brief an die Schwester schreiben: Er erschien mir wie eine von Gott gesandte Erscheinung, magisch, verklärt, faszinierend.« Entgegen der Kulissenvedute, die Träume und Empfindungen assoziieren soll, bietet das kleine Duodrama Kunstfiguren dar, die von ihrer Konstellation her so tun, als ob sie sich unterhalten und etwas von ihrer Innenwelt nach außen brächten, die aber mit stockendem Pathos nur sagen, daß es so sei. Der Monolog auf beiden Seiten des Gesprächs baut gerade jene emotionale Barriere auf, die Syberberg doch mit der Programmatik »Gefühlsgewebe« niederreißen wollte.

Viel mehr noch als die kunstvoll aufgebaute Kulissenwelt steht das einsinnige Verfahren, Innenwelt qua Monolog sprechen zu lassen, dem filmischen Medium entgegen. Laufende Bilder allein sind es ja nicht, die den Film ausmachen als Möglichkeit, physische Realität, ob real oder fiktiv, sichtbar zu machen. Es ist vielmehr die Konzentration auf optisches Sagen, sprechende Bilder, wenn man so will, die hier Attraktivität und Schaulust bestimmen. Nicht umsonst gab es jahrelange Diskussionen um Vor- und Nachteile des Stummfilms, der, will er nicht auf Dauer mit geschriebenen Einblendungen arbeiten, zur Übersetzung einer Idee oder eines Gefühls genötigt ist. Syberbergs Aufteilung der May-

schen Welt in Kulisse, die Traumwelt andeuten soll, und inneren Monolog, der Mays hermetisch abgeriegelte Welt voller Unverständnis und Empörung aufgreifen will, verzichtet auf solche Vermittlung.

Als ein zweites Beispiel für die nicht gezeigte, sondern gesagte Innenwelt kann man die zweite Szene nach dem Vorspann ansehen. Hier greift Syberberg das bekannte und vielversprechende Motiv vom Hochstapler Karl May auf. Kostümiert wie Old Shatterhand, mit Bärenhörner und Silberbüchse in der Hand, links und rechts Landkarten vom Deutschen Reich und Amerika, gibt Karl May eine Pressekonferenz vor seiner Zuhörerschaft im Lausbubenalter. Aber begeistert er seine Anhänger, lebt er die fingierte Identität von Held- und Menschsein, von Wunschtraum und Gegenwart? Auch hier beugt das ästhetische Programm, vielschichtige innere Weltkonstruktionen mit einsamen Dahinsagen erfassen zu wollen und Handlungsübersetzungen zu meiden, jedem emotionalen Engagement des Zuschauers vor. Die noch als Zitat spürbaren Worte des Käutner-May riegeln jede Zugangs- und Verständigungsmöglichkeit ab, so daß eine innere, geistig-gefühlsmäßige Welt nicht filmisch vermittelt, sondern mitgeteilt wird. Die Einsamkeit des Träumers gerät zum verfremdeten Sprechstück eines Kaspar Hauser.

Ausgerechnet der Karl May, der – ohnehin nie um Geschichten verlegen – sich durch Kostümierung, Reiseandenken und Postkarten, durch Insignien kolonialer Länder, behauptete Narben und emphatische Beschwörungen seiner Echtheit als Held versicherte, der bis zur Karikatur seiner selbst auf (Be-)Achtung und Anerkennung der Öffentlichkeit versessen war, ausgerechnet dieser Mann soll während seiner Vorträge in flackernd-unsichere Einsilbigkeit verfallen und seiner kindlichen Anhängerschaft mit distanzierter Abwehrhaltung begegnen? Gemessen an biographischer Glaubwürdigkeit, die ja auch das Interesse umfaßt, Anteil zu nehmen am Schicksal des berühmten Schriftstellers, müssen solche Inszenierungen als groteske Verzeichnung historischer Wahrheit erscheinen.

Aber vielleicht geht es Syberberg um diese ja gar nicht?! Vielleicht heißt es an dieser Stelle, seinen Maßstab zu revidieren und von der Illusion loszukommen, nur weil vom Märchen Karl May im Titel die Rede war, würde es sich um eine Verfilmung handeln müssen?!

Detaildogmatismus

Karl May in der Version eines sprechenden Standfotos hat so gar nichts mit der Vorstellung einer Traumwelt, einer paradisischen oder

psychisch-infernalischen, gemein, wie man aufgrund der Lektüre seiner Autobiographie oder der entsprechenden Darstellungen der Karl-May-Forschung annehmen könnte. Beflissen originalgetreue Rezitationen, ohnehin ein Widerspruch zum ästhetischen »Gefühlsgewebe«, das Projektionen auf den Zuschauer bewirken will, aber auch die akribische Sammlung wahrheitsgetreuer Requisiten, täuschend ähnlicher Schauspieler und authentischer Dekoration legen zunächst einmal das hier angedeutete Kriterium nahe, Syberbergs Karl-May-Film an glaubwürdiger Rekonstruktion zu messen. Diesen Maßstab jedoch hat der Regisseur schon bei seinem Ludwig-Film weit von sich gewiesen. Syberberg geht es nicht um eine Kopie physischer Realität oder historischer Faktizität, sondern, zunächst einmal generell gesagt, um »den Film als Fortsetzung des Lebens mit anderen Mitteln«, und konkreter um die »monströse« Ausgestaltung »der deutschen Volksseele«. Proportional zur massiven Demonstration von Rekonstruierbarkeit tritt also eine Absichtserklärung auf, die weit über den Einzelfall Karl May hinausgeht. »Ein deutsches Heldenleben«, sagen wir zum Beispiel Karl May, »das typische Seelenpanorama«, »der typisch deutsche Irrweg«¹⁰, sagen wir zum Beispiel Karl May, oder sagen wir zum Beispiel Hitler. Der als abenteuerlich fabulierender Reiseschriftsteller berühmt gewordene Mann aus Sachsen gerät bei Syberberg also unter die Perspektive, ein Nationaldenkmal verständlich zu machen. Sich deshalb am Prozeßgeschehen, am historisch verbürgten Wort, am biographiegetreuen Verfilmen festzuklammern, wäre müßig angesichts des Szenarios, das Syberberg im Sinn hatte und das man am besten mit nationalmythologischer Deutung übersetzt.

Ebenso wie in Arno Schmidts ›Sitaras‹-Studie gewinnt bei Syberbergs Interpretation das Symbol entscheidende Bedeutung für eine Korrektur am herkömmlichen Karl-May-Bild. Eine Korrektur allerdings, deren Wahrheitsgehalt jenseits des behandelten Autors liegt. Lautete Schmidts zentrale These bekanntlich, daß sich Karl May oder seine Reiseerzählungen oder seine Wirkung als Modell tieferliegender S=Sexualitäts-Schichten lesen lassen, wenn man nur den unbedingten Willen dazu einmal gefaßt habe, so fügt Syberberg dieser Symbolbedeutung eine politische Dimension hinzu, indem das Symbolisierte als Mythos verstanden und mit nationalem Etikett versehen wird. Vergangenheitsbewältigung hier wie dort, einmal mit Freud, einmal mit Reich. Müssen wir also endgültig Abschied nehmen von der Vorstellung, es mit einem lebenswert-versponnenen Traumschreiber zu tun zu haben, der über alle literarischen Ambitionen die gelungene Unterhaltung seines ständig wachsenden Publikums stellte?

Ein wesentliches Grundelement der Syberbergschen Ästhetik, dies wurde bereits angesprochen, ist das Ansprechen aller Sinne, weshalb Musik ebenso wie Dekoration und Requisiten gleichwertig neben den Akteur und dessen gesprochenes Wort treten. Auf den ersten Blick mag es so aussehen, als würde Syberberg mit seiner umfassenden Choreographie, zu der auch der Abschied vom narrativen Prinzip gehört, den Prozeß des Träumens nachbilden. Immerhin betont er selbst das assoziative Verknüpfen von Motiven, die verfremdende Kunstweltlichkeit und das pathetische Stilisieren als Mittel, den Träumen und Seelenbildern Karl Mays nachspüren zu können. Anders als der nächtliche Traumvorgang jedoch konstruiert und kombiniert er aus einer bewußten Absicht heraus. Die Assoziation als willkürliche Verknüpfung von Bildern und Gedanken will geplant sein, nichts soll dem Zufall überlassen werden, so wie es das Chaos nächtlichen Bildassoziierens will. Die zum Filmganzen gefügten Schnittfolgen – episodenhaft gerade so geschnitten, daß ein Kaleidoskop von Perspektiven entsteht und eindimensionale Identifikation mit den Illusionen Mays verhindert wird –, diese Schnittfolgen bilden auch nicht den Prozeß des Wach- und Wunschträumens nach, wie man ihn gemeinhin dem »Tagträumer der Nation« zuschreibt. Denn dann müßte Zielstrebigkeit in der Verwandlung wirklicher Beschränkungen, die ja den Ausgangspunkt seelischer Weltverschönerung bilden, aus einer festgelegten Perspektive und zumindest mit sichtbarer Emotion vorgeführt werden. (Man halte sich in diesem Zusammenhang jene Reiseerzählungen vor Augen, die moralischen Sieg zum Leitmotiv mit unendlichen Variationen erheben und ein und denselben Heldenwunsch hundertfach mit geographischen Niederlassungen versehen.) Syberberg hingegen inszeniert eine künstliche Traumwelt, symbolträchtig und bedeutungsschwer. »Künstlich« will hier soviel sagen wie methodisch kontrollierte Gewolltheit. Jede einzelne Szene bietet sich als anti-illusionistische Disharmonie an, die lineare Schlüssigkeit, eine sozusagen mit einem Blick zu erfassende Aussage bewußt hintertreibt. Befindet Karl May sich auf einer fröhlichen Sektparty, so ist melancholische Chopinmusik eingespielt, schwenkt die Kamera in eine herbstliche Parklandschaft, so kontrastieren die Spaziergänger mit stimmloser Monotonie, entwirft Karl May hehre Ideale von Schönheit und Vollkommenheit, so befindet er sich in prosaischer Küchendekoration . . . All diese disparat arrangierten Szeneneinstellungen greifen auf die Detailverrückungsarbeit des Tagträumers zurück, ohne auf dessen Harmonisierungsprogramm einzugehen. Das Detail als solches wird in der Tat zur Reliquie, zum surrealistischen Funktionswert: herbeigefilmt durch Großaufnahmen und

jeder realen Vorstellbarkeit zuwiderlaufendes Arrangement, zieht die sogenannte Ausstattung des Films Aufmerksamkeit auf sich, mehr noch als die zitatmontierten Gesprächsinhalte. Unwillkürlich entsteht die Frage (und sie soll auch entstehen) nach Sinn und Bedeutung dieses durch sorgfältige Recherchen und Wollschläger-Studien fundierten Aufwands. Wenn aber doch erklärtermaßen gar keine Karl-May-Verfilmung, also eine historisch-biographische Wahrhaftigkeit intendiert ist, die Requisiten und Details uns demzufolge auch nicht einfach nur die Umgebung des Maysters anschauen machen sollen, welche Funktion übernehmen sie dann im dokumentarischen Verfremdungsspiel?

Syberbergs Antwort lautet hier: »alles«, von den »Zinnsoldatenfeldzügen des Freund-Feindes Gerlach« bis zu »arabischen Tönen und Figuren« besitzt »Funktionswerte« im Konzept des Autors und Regisseurs. »Und da geht es um die Epoche Kaiser Wilhelms II. zur Zeit der Dreyfus-Affäre und Jules Vernes in Frankreich. Es geht um ein ironisches Heldenlied im preußischen Zeitalter Deutschlands . . . , und es geht um den furchtbaren Schoß, aus dem das 3. Reich in Deutschland kroch, weswegen auch die großen Ufa-Stars in dieser Besetzung des Films besondere assoziative Qualitäten mitbrachten . . . als Verbindung zu damals und heute.«¹¹ Lassen wir noch einen Augenblick die fragwürdige politische Dimension ausgeklammert und überprüfen den Funktionswert der Ausstattung!

Da wäre zum Beispiel der Schnee. Dramaturgisch übernimmt er die Funktion eines Leitmotivs, klammert er doch alle Episoden ein. Zu Beginn rieselt er im Titelbild auf ein Ernstthal-Modell, den Geburtsort Karl Mays. In der SchlußEinstellung bedeckt er das Totenbett. Im zweiten Teil ist das Schnee-Motiv noch einmal in einer langen Einstellung aufgenommen, als May nachts im chinesischen Morgenrock den Besitz innerer Bilder beschwört und währenddessen künstlichen Schnee aus einer Kakaodose auf das Dorfmodell streut. Zuschauer wie Darsteller treten hier in ein methodisches Verhältnis zum Bild, mit dem wohl mehr als »Es schneit« gesagt sein soll, doch dieses Mehr wird weder gezeigt noch gesagt, sondern in das Belieben eines Assoziationswilligen gelegt. Der Schnee wird zum Bedeutungsträger stilisiert, indem er in eine Kunstwelt mit Mahlers Auferstehungssinfonie fällt, doch das, was er so sinnlich-sinnig bedeuten soll, entzieht sich jeder Faßbarkeit. So interpretiert Syberberg seine Inszenierung selbst: Schnee »bezeichnet die kalte Misere des deutschen Alltags«, ebenso gut aber sieht er damit Idylle und Verklärung bezeichnet. Stimmungsmittel und spürbare Künstlichkeit zugleich, gerät das Schnee-Motiv zum Symbol, nicht als eindeutig festgelegtes, aber dafür so oder so deutbar.

Analog zu Arno Schmidts Mythos uneigentlicher Sprache, der Täler und Hügel zu Sexuelsymbolen umdeutet, baut Syberberg den Mythos uneigentlicher Bildlichkeiten auf. Während man in der ›Sitara-Studie‹ den unbedingten Willen fassen muß, alle gewöhnlichen Lesearten fallen zu lassen, um des eigentlichen Karl May als Homoerotiker habhaft zu werden, verlangt Syberberg von seinen Adressaten den ebenso unbedingten Entschluß, jedes offenkundig surreale Bildarrangement als bedeutungsschweres Symbol zu nehmen, dessen Sinn jedoch mit seiner verwirrenden, bewußt vagen Rätselhaftigkeit zusammenfällt.

Die Kunstfigur Karl May inmitten eines Tempels aus Kitsch und Pomp, allerorten bildliche Nachrichten, die niemand entziffern können soll – wie etwa spiritistische Sitzungen im Hause May, oder kreischende Ehefrauen, die Mays ausgestopften Löwen durchs Wohnzimmer schieben – und immer wieder die zur Deutung freigegebenen Musikeinlagen stimulieren auf den Mythos hin, der den Helden Karl May und seine literarischen Helden mystifiziert.

Zunächst einmal, und das heißt ironischerweise zu 99 Prozent der Vorführung, konzentriert sich Syberbergs Darstellung vollständig auf die Vermittlung eines Gefühls von Bedeutung schlechthin. Spürbar als Sinnbilder eingeführte Bildlichkeiten verweisen auf sich selbst, sofern nicht gar Handlung vorgeführt wird, in der Karl May durch den Blätterwald öffentlicher Meinung rauscht. Stets angedeutete, musikalisch-phantastisch zelebrierte Sinnhaftigkeit nimmt gegen Ende des dreistündigen Opus jedoch einen ganz prinzipiellen, konkreten Inhalt an. Die vom Käutner-Karl-May beteuerten Seelenbilder, etwa der Art »Ich kann nicht reisen, die Mächte wollen's nicht« oder »Ja, es ist die Aufgabe aller Völker, jeder Familie, jedes einzelnen Schriftstellers, für das Gesamtglück der Menschheit zu wirken. Wer das nicht tut, wer sich davon ausschließt, der ist nicht nur unnütz, der ist gefährlich«, diese abstrakten Bedeutungssurrogate erhalten nachträglich einen bestimmten, vielleicht sogar wie bei Arno Schmidt bewußt provokativ formulierten Sinn.

Konnte man z. B. jene Szene im ersten Teil, als May unter Glockengeläut mit einem überdimensionierten Globus spielt und die Worte pathetisch ausspricht »Was liegt am Schicksal eines kleinen Einzelmenschen, wenn es sich um große, riesige, emporstrebende Fragen der ganzen Menschheit handelt«, konnte man da noch an humanistische Grundsatzformulierungen von Karl Mays Autobiographie denken, so wird die dahingesagte Monologseele zum deutschnationalen Sprachrohr, als plötzlich Adolf Hitler auftritt. Eine Schlüsselszene, die alle Mystik im Sinne Klaus Manns festlegt auf faschistische Wegbereitung.

Im Nachhinein – so intendierte zumindest der Regisseur – erschließen sich alle geheimnis-umwitterten Surrealisten, alle abstrakten Psychologismen als Indikatoren deutscher Dämonie. Ex post löst sich alle diffuse Rede von Menschheit, Rechtsstaat und Märchen auf in »Prophetie aus der Trivialecke des Erfolgs«, in Geschichtsphilosophie. Mehr noch als das Auftreten Hitlers bringt dies Lil Dagover als Bertha von Suttner zum Ausdruck, die den unheilvollen Karl May in uns allen poetisiert: »In den Wassern bebt es. Es knistert. Es gärt im Land und in den Köpfen. Es ist etwas in der Luft, Giftiges, Haß, abgrundtiefer Haß. Mir gefallen die Gesichter nicht. Hinter allen Kerzenbeleuchtungen, über allen guten Himmeln, da wohnt Angst. Sie wittern Kräftiges, fühlen sich von ihm angezogen. (Heil Hitler-Rufe und Marschmusik im Hintergrund) Am liebsten würden sie mitgerissen werden oder wenigstens mitreißen. Ein Jahr mag es noch gehen, aber dann wird es notwendig sein, daß sie Krieg machen. Ich fühle, es werden große Wandlungen kommen, schreckliche Wandlungen. Gott Mammon wird regieren schlimmer denn je, aber dann wird es Lebenserleichterung heißen und Fortschritt.« Wird schon bei der Darstellung Karl Mays nicht mehr unterschieden zwischen Traum und faschistischem Programm, so daß dessen Reisen in eine Seelenlandschaft als dämonischer Großmachtstraum suggeriert werden, so legt das prophetische Schlußwort auch keinen Wert mehr auf die Unterscheidung zwischen Machthabern und Kriegsmaterial. Der Traum Karl Mays von Deutschen Herzen, Deutschen Helden geht auf in einer politischen Bewegung, die die Abenteurer der Seele in einem Weltkrieg auslebt statt in grünen Buchbänden. Unbestritten bleibt für Syberberg nach dieser Politisierung des Nationalhelden Karl May und dieser Entpolitisierung des Nationalsozialismus, daß der Krieg in jedem Falle notwendig gewesen sein muß. Teleologisch wird der Kunstfigur May angeheftet, was sich post festum immer auslegen läßt: daß das Geschehene durch seine Existenz den Beweis seiner Unumstößlichkeit erbracht habe.

Im Gegensatz zu Klaus Mann, der Hitlers literary mentor radikal ablehnte, weil er in ihm den geistigen Ursprung des Dritten Reiches sah, ist Syberbergs Haltung zwieschlächtig: einerseits anerkennt er im Mayschen Leben und literarischen Werk den im übrigen nie weiter ausformulierten Wunschworgang, einmal Supermann und märchenhafter Aufsteiger zu sein, andererseits entdeckt er in seiner eigenen Faszination die Gefahr eines Umschlags zum Bösen, zum unerklärlich Dämonischen hin. Zentraler Topos der gesamten Darstellung bleibt deshalb von Anfang an die »Suche nach dem verlorenen Paradies« (und nicht umsonst ist der zweite Teil mit »Die Seele ist ein weites Land, in das wir

fliehen« überschrieben). Laut Syberberg eignet sich Karl May, so gut wie jeder andere deutsche Bürger, vielleicht nur etwas spektakulärer in der Publicity, uns mit dem ambivalenten, faustischen Charakter unserer Handlungsmotive, Phantasiefiguren und Sehnsuchtsbilder vertraut zu machen. Der Film über Karl May soll ja denn auch einer über uns selbst sein, über unsere verborgene psychische Landschaft, deren Topographie wir zu akzeptieren haben. Seltsamerweise denkt Syberberg sich das Paradies, eine im Film häufig gebrauchte Formel, nationaler als Karl May dies in seinen Reiseerzählungen jemals getan hat. Typisch deutsch soll man sich bei Hölderlin, Wagnerszenarium und Karl Mays Abschied von den deutschen Kaisern in der Kapuzinergruft assoziieren, typisch deutsch soll man denken, wenn Karl May sich im Film über Mammoth und Fischer beklagt. »Nur Deutschland erkennt mich nicht an«, läßt Syberberg ihn einmal sagen. Sollte der Traum vom Paradies wirklich nur darin bestehen können, daß Deutschland, freilich nicht als staatliches, sondern als kulturelles Gebilde, das Selbstbewußtsein eines Old Shatterhand und dessen weltweite Anerkennung findet? Hadschi Halef Omar wenigstens, die liebenswerteste unter den Lieblingsfiguren Karl Mays, vermochte sich seine Religion auch als naives Märchen vom Schlaraffenland auszudenken. Frauen, Milch und Honig hat er seinem Kara Ben Nemsis versprochen, ging er ins mohammedanische Jenseits ein.

Nimmt man die Selbstinterpretation Mays auf, die in den späten Werken zunehmend in den Vordergrund rückte, eben unter dem bekannten Bekenntnis- und Rechtfertigungsdruck der Öffentlichkeit, dann mag der Recherche du temps perdu repräsentative Bedeutung für unser Karl-May-Bild zugesprochen werden können. Sprach nicht der Autor selbst vom Emporstreben der Menschheit, vom Edelmenschen und vom Himmelsmärchen? Wertete er nicht selbst seinen Hadschi Halef als Anima, die alle zu beichtenden Fehler enthalte? Wollte er nicht selbst seine orientalischen und amerikanischen Reiseerzählungen als Gleichnisse, wenngleich höchst unmystische, verstanden wissen? Und schließlich: Stilisierte sich Karl May in »Mein Leben und Streben« nicht selbst zum großen, allgemeinen Menschheitsproblem, an dessen Lösung schon ungezählte Millionen gearbeitet haben, ohne etwas Greifbares zu erreichen?¹² Allein, die verschiedenen Umformulierungen ein und desselben Wunsches nach Identität mit der Welt, und sei es im Jenseits, bringen in ihrer nackten Abstraktheit noch keine Erzählung zustande. Schönheit, Vollkommenheit, Edelmenschentum, Paradies, das Gute schlechthin – diesen Idealen hat der Reiseschriftsteller konsequent nachgeträumt und zwar auf originäre, naiv-unterhaltsame Wei-

se. Niemand hätte seine Geschichten gelesen, wenn sie allein die moralische Sentenz ausformuliert hätten, daß der Mensch nach Höherem zu streben und doch im Diesseits kein Paradies zu erwarten habe. Niemand würde mit dem Namen Karl May mehr etwas, geschweige denn große Träume in der Durchsetzung des eigenen Ich, verbinden, wären seine Märchen auf der Stufe abstrakter Menschheitsphilosophie stehen geblieben. Karl May hatte stets den Wunsch zu unterhalten, sein großer Traum war, von Millionen von Lesern gelesen und geachtet zu werden. Von dieser seelischen Orientierung gibt uns der Syberberg-Film nichts frei.

Die Seele des Lesers wendet sich von jeder Bewegungslosigkeit ab, denn diese bedeutet für sie den Tod, heißt es in »Mein Leben und Streben«.¹³ Um wieviel mehr mag dies für einen Film gelten, der keinen Traum träumen läßt?

- 1 Zur Genealogie der Moral, Werke III, hrsg. von Karl Schlechta. Frankfurt-Berlin-Wien (Ullstein) 1981, S. 288
- 2 M-KMG 22, 1974, S. 33
- 3 Syberbergs Filmbuch. Filmästhetik. Frankfurt (Fischer) 1979, S. 36
- 4 zit. nach Hans Wollschläger: Karl May. Zürich (Diogenes) 1977, S. 104
- 5 Syberbergs Filmbuch S. 11
- 6 Ebd. S. 14
- 7 Ebd. S. 13
- 8 Ebd. S. 39
- 9 Ebd. S. 36
- 10 Hans-Jürgen Syberberg: Karl May: Ein deutsches Heldenleben. ZEIT-magazin Nr. 43 vom 18. 10. 1974, nachgedruckt in: INFORM 10, 1974, S. 43f.
- 11 Syberbergs Filmbuch S. 43f.
- 12 Karl May: Mein Leben und Streben I. Freiburg o. J. (1910), S. 212, enthalten in: »Ich«. Bd. 34 der Gesammelten Werke. Bamberg (Karl-May-Verlag), *1976, S. 226
- 13 Ebd. S. 76 (»Ich«, S. 98)