

Annette Deeken

**DIE ERFINDUNG DES DEFA-INDIANERS.
EINE DEUTSCH-DEUTSCHE MEDIENGESCHICHTE**

*Wenn man doch ein Indianer wäre, gleich bereit, und auf dem rennenden
Pferde schief in der Luft, immer wieder kurz erzitterte über dem zitternden
Boden (...). 1*

Franz Kafka

*Ich war zwar antifaschistisch erzogen, aber Deutscher sein, hieß auch
Indianer sein. 2*

Heiner Müller

*Ein Indianerfilm, was ist das schon? Ob das eingestanden wird oder nicht,
sie gelten für viele als künstlerisches Nebenbei, von vornherein auf bekannte
und schnell zu befriedigende Bedürfnisse des Publikums zugeschnitten und
einer genaueren Analyse eigentlich nicht wert.*

Der Morgen (Berlin-Ost), 19. 5. 1974

Die Vorgeschichte

Indianer waren als filmisches Motiv schon im Unterhaltungsangebot, als es noch gar kein Kino im eigentlichen Sinn der Projektionskunst gab, nämlich im Kinetoskop, dem Guckkastenapparat von Edison. Das war um 1894 und hatte noch wenig zu tun mit dem filmischen Action-Schema des Kampfes von Gut gegen Böse, da die Streifen zu kurz waren für moralische Anwendungen. Zur selben Zeit wurde vom Freiburger Verleger Friedrich Fehsenfeld gerade die zweite Auflage von *Winnetou, der Rote Gentleman* als Band VII von *Karl May's gesammelten Reiseromanen* vorbereitet, da die Erstauflage von 1893 mit 10.000 Exemplaren bald ausverkauft sein würde. Als erster Western gilt **THE GREAT TRAIN ROBBERY (DER GROSSE EISENBAHNÜBERFALL, USA 1903)** von Edwin S. Porter, aber dieser Film erzählt die Geschichte eines Bahnüberfalls und kommt gänzlich ohne Indianer aus. Echte Indianer und sogar im wirklichen Westen durften dann 1907 mitspielen bei der Filmfirma „Selig Polyscope Company“. Ein Jahr später wiederum erreichte *Winnetou*, nun ohne den Zusatz des »roten Gentleman«, die 11. Auflage und damit die Marke von 60.000 Exemplaren.

1909 drehte David Wark Griffith für die „American Biograph Company“ den Film **THE RED MAN'S VIEW (USA 1909)**, welcher der erste Indianerfilm der Filmgeschichte gewesen sein dürfte. Er erzählt eine herzergreifende Geschichte: Indianermädchen holt Wasser am Fluss, wird von Weißen gefangen genommen, die Indianer werden vertrieben; »Zwischentitel: > O Morgensonne, leuchte uns in ein besseres Land (...). Vor uns das westliche Meer. Ist da kein Land, wo unser Haupt Ruhe findet?<<³, und so weiter ...

Das Interessante an diesem Film ist nicht unbedingt seine Ausführung, sondern der Standpunkt, von dem aus erzählt wird: **THE REDMAN'S VIEW** zeigt

nämlich das Schicksal der hilflosen Indianer. Sie sind Opfer der Eroberung durch die Weißen, unter Waffengewalt vertrieben von ihrem Land, unverstanden in ihrer kulturellen Eigenständigkeit. Der Film ist ungewöhnlich in seiner Erzählweise, nimmt er doch in den 18 Einstellungen überwiegend die Perspektive der bedrohten Indianer ein. Dabei gelingt es Griffith in dem 15minütigen Film, auch Beobachtungen der indianischen Kultur einfließen zu lassen.⁴

Somit hat bereits Griffith, mehr als ein halbes Jahrhundert vor der DEFA, der staatlichen Filmproduktionsgesellschaft der Deutschen Demokratischen Republik, das Genre des Indianerfilms erfunden. Gemeint ist damit eine spezifische Variante des klassischen Western, in dem nicht fraglos der Cowboy oder Ranger, also die Repräsentanten der Landnahme und des amerikanischen *nation building*, die Sympathieträger sind, sondern im Gegenteil die Opfer derselben.

Kennzeichen aller DEFA-Indianerfilme - ihre Hochphase lag zwischen 1966 und 1975 - war die schlichte Einteilung der Welt in gute und böse Menschen, wobei den Indianern, gleich welchen Stammes, die Rolle zufiel, die gute, die bessere Seite der Menschheit zu repräsentieren. Die Filme liefern also eine zweifelsfrei moralische Botschaft: Parteinahme für die Opfer, also die Indianer, Mitleid für die von habgierigen Weißen vernichteten Ureinwohner Amerikas, und auch: Bewunderung für die tapferen Indianer, die sich den im wahrsten Sinne des Wortes gewaltigen Interessen der US-amerikanischen Kapitalbildung zu widersetzen versuchen. In diesem Sinne waren es klassische Abenteuerfilme, die eine Heldenfigur inszenieren, die

als Sympathieträger die moralische Botschaft verkörpert. Der DEFA-Indianer entspricht in allen denkbaren Facetten dem traditionellen Stereotyp des »edlen Wilden«. Insofern verwundert schon, dass ausgerechnet der Erfinder von Winnetou, dem roten Gentleman, lange Zeit als persona non grata in der DDR galt.

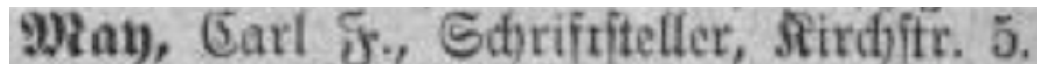
Das Karl-May-Problem

Eigentlich hätte dieser edle Held [Karl May ließ die Winnetou-Figur erstmals 1876 in seiner Erzählung „Old Firehand“ im „Deutschen Familienblatt“ auftreten] gut in die DDR-Kultur gepasst. Die Einleitung Karl Mays zu seinem 1893 neu arrangierten Band „Winnetou“ hätte bequem als wegweisendes moralisches Manifest getaugt, die Anteilnahme am Schicksal der Indianer, einem Volk im Stande der präkapitalistischen Unschuld, zu propagieren:

„Ganz unstreitig gehörte diesen das Land, welches sie bewohnten; es wurde ihnen genommen. Welche Ströme Blute dabei geflossen und welche Grausamkeiten vorgekommen sind, das weiß ein Jeder, der die Geschichte der »berühmten« Conquistadores gelesen hat. Nach dem Vorbilde derselben ist dann später weiter verfahren worden. Der Weiße kam mit süßen Worten auf den Lippen, aber zugleich mit dem geschärften Messer im Gürtel und dem geladenen Gewehre in der Hand. Er versprach Liebe und Frieden und gab Haß und Blut. Der Rote mußte weichen, Schritt um Schritt, immer weiter zurück. Von Zeit zu Zeit gewährleistete man ihm »ewige« Rechte auf »sein« Territorium, jagte ihn aber schon nach kurzer Zeit wieder aus demselben hinaus, weiter, immer weiter. Man »kaufte« ihm das Land ab, bezahlte ihn

*aber entweder gar nicht oder mit wertlosen Tauschwaren, welche er nicht gebrauchen konnte. [...] Wollte der Rote sein gutes Recht geltend machen, so antwortete man ihm mit Pulver und Blei, und er mußte den überlegenen Waffen der Weißen wieder weichen. Darüber erbittert, rächte er sich nun an dem einzelnen Bleichgesichte, welches ihm begegnete, und die Folgen davon waren dann stets förmliche Massacres, welche unter den Roten angerichtet wurden. [...] Welch eine stolze, schöne Erscheinung war er früher, als er, von der Mähne seines Mustangs umweht, über die weite Savanne flog, und wie elend und verkommen sieht er jetzt aus in den Fetzen, welche nicht seine Blöße decken können! Er, der in überstrotzender Kraft einst dem schrecklichen grauen Bären mit den Fäusten zu Leibe ging, schleicht jetzt wie ein rüudiger Hund in den Winkeln umher, um sich, hungrig, einen Fetzen Fleisch zu betteln oder zu -stehlen!*⁵

Überflüssig zu erwähnen, dass die Erzählfigur Winnetou als der edle Gentleman sich diesem Niedergang ebenso heroisch und erfolglos entgegenstellte wie die realen Indianerstämme. Obwohl vermutlich viele der DDR-Kulturfunktionäre dem Indianer-Manifest etwas abgewinnen konnten, genoss Karl May, der Erfinder des »deutschen Indianer(s) schlechthin«⁶, in der realsozialistischen Republik kein Ansehen. Und das als sächsisches Original...



May, Carl F., Schriftsteller, Kirchstr. 5.

Eintrag im Adressbuch der Stadt Dresden, Radebeul, 1901

Nein, verboten war der Erfolgsschriftsteller aus Sachsen nicht, wie der Deutschland-Korrespondent der britischen *The Times*, Roger Boyes, noch 2010 auf der Website des *Goethe-Instituts* verbreitete.⁷ Aber die DDR hatte ein »Karl-May-Problem«⁸. Wiewohl der »weltweit erfolgreichste deutsche Schriftsteller des 20. Jahrhunderts«⁹, wurde seine Rezeption lange Zeit

höchst ungern gesehen. Die staatliche Kulturpolitik wünschte weder Neuauflagen noch Verfilmungen.

Karl May stand schon in Misskredit, als von einer filmischen Adaption seiner Reiseerzählungen beim bundesdeutschen Systemfeind und von einem DEFA-Filmindianer noch keine Rede sein konnte. Dabei hätte durchaus einiges dafür gesprochen, den damals noch sehr populären Autor für die Ideologie des Arbeiter- und Bauernstaates zu vereinnahmen. Zum Beispiel hätte man seine Klassenzugehörigkeit und seinen durch unermüdliches Fabulieren hart erarbeiteten Aufstieg als »Lehrer« der Jugend herausstreichen können - ein Bild, das Karl May selbst hinreichend von sich stilisierte, nicht nur in seiner Autobiographie *Mein Leben und Streben* [1910], sondern auch in dem Literaturlexikon *Bildende Geister. Unsere bedeutendsten Dichter und Schriftsteller der Gegenwart und Vergangenheit* [1905]:

„Karl May ist ein Kind der bittersten Armut, des Elends. Er wurde als der Sohn eines blutarmen Webers (. . .) geboren. Er wurde Lehrer und ist stolz darauf, es noch heute zu sein; nur ist seine Schulstube bedeutend größer, als sie früher war. (. . .) Tausende von Zuschriften legen Zeugnis dafür ab, dass er nicht vergeblich schrieb. Dabei ist er das stille, bescheidene Kind der Armut geblieben, mit offenem Herzen und offener Hand für die Bedürftigen.“¹⁰

Man hätte sogar den wahrhaftig nicht konservativen Philosophen Ernst Bloch referieren können, der 1929 in der damals eher links orientierten *Frankfurter Zeitung* sein Essay *Die Silberbüchse Winnetous* veröffentlichte, das mit den berühmten Worten schloss: »Karl May ist einer der besten deutschen Erzähler, und er wäre vielleicht der beste schlechthin, wäre er kein armer, verwirrter Prolet gewesen.«¹¹

Müheles und ohne Geschichts-klitterung hätten die DDR-Kulturfunktionäre auch Karl Mays Beitrag zum Pazifismus akzentuieren können, denn immerhin war sein legendärer Vortrag in Wien, »Empor ins Reich des Edelmenschen« betitelt, auf Einladung der ersten Friedensnobelpreisträgerin, Bertha von Suttner, zustande gekommen. Und im Publikum sollen, so ein Gerücht, zwar Adolf Hitler, aber eben auch Arnold Schönberg und Gustav Mahler gewesen sein.¹²

Theoretisch wären das jedenfalls lauter mögliche Anknüpfungspunkte für eine solide Vereinnahmung des sächsischen Bestsellers für die Zwecke des sozialistischen Aufbaus gewesen. Praktisch dagegen stand der polit-ökonomische Systemgegensatz. Auf nahezu lächerliche Weise wird die reale Vehemenz dieser welthistorischen Konfrontation deutlich, wenn man folgendes erfrischend naive Einladungstelegramm von 1952 liest: »*Winnertou und Old Shatterhand einladen freundlichst Bundeskanzler Adenauer und Ministerpräsident Grotewohl, Kriegsbeil zu begraben. Wollen mit ihnen gemeinsam anlässlich Karl-May-Festspiele in Bad Segeberg Friedens-pfeife rauchen.*«¹³

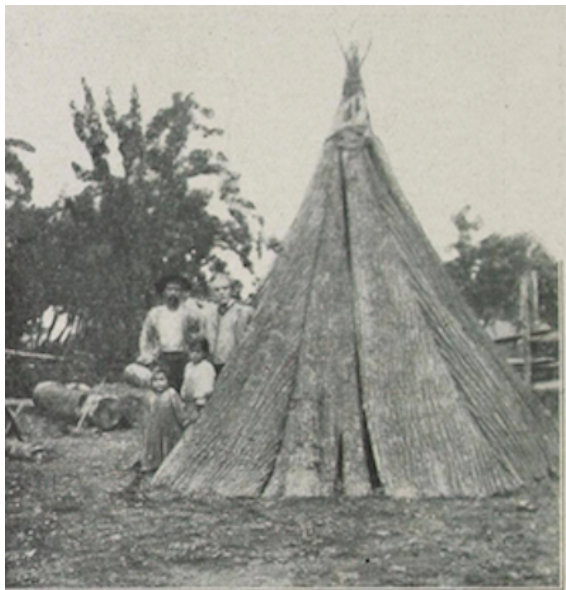
Gegen diesen rührend naiven Antrag seitens der DDR sprach schon die Tatsache, dass Adenauer ein wiedervereinigtes Deutschland um keinen Preis gegen die Westintegration und gegen die weltpolitisch starke Rolle Westdeutschlands im antisowjetischen Bündnissystem ausgetauscht hätte, selbst symbolisch unter dem Dach der Volksunterhaltung nicht. Auf der anderen Seite begann gerade die einzige Staatsform, die jemals gleichzeitig als real existierende Alternative auf deutschem Boden war, ihr Kulturverständnis zu reflektieren. Das »bessere« Deutschland, das man zu schaf-

fen gedachte, wollte keine »*verderbliche(n) Indianer-Schmoeker einschließlich der Erzeugnisse des Karl May. Diese Asphaltliteratur muß zusätzlich durch bessere Schriften ersetzt werden*«¹⁴.

Analog zur Filmpolitik, die zu Beginn der 1950er Jahre gegen den kleinbürgerlichen Unterhaltungsfilm zu Felde zog, der als dekadent und reaktionär eingestuft wurde¹⁵, wurde auch die Literatur mit dem »Programm einer neuen sozialistischen Kultur«¹⁶ befrachtet, und diese Kultur war weitestgehend ein Auftrag, Höherwertiges à la Goethe und Schiller zu produzieren. Medien aller Art hatten sich von der konventionellen, banalen und rein Zeit vertreibenden Unterhaltungsfunktion zu verabschieden.

Interessanterweise operierten DDR-Kulturfunctionäre weder mit dem Argument, dass Hitler schließlich bekennender Karl-May-Fan war (wie im übrigen auch Karl Liebknecht)¹⁷ noch mit dem berühmten Essay Klaus Manns, der Karl May 1940 als »Cowboy Mentor of the Führer«¹⁸ bezeichnet hatte - was dem antifaschistischen Selbstverständnis des ostdeutschen Staates glaubwürdig entsprochen hätte. Stattdessen definierten die Kulturfunctionäre die Bücher Karl Mays »samt und sonders (als) Träger imperialistischer Gedankengänge, sie feiern insbesondere die Herrschaft der weißen Rasse und den Sieg des >Kulturmenschen< über den >Wilden<. Sie kennen keinen Kampf der ausgebeuteten Klasse gegen ihre Ausbeuter. Karl May ist der Typus des Jugendschriftstellers der beginnenden imperialistischen Periode«¹⁹.

Parallel zu diesem ausgewiesenen Feindbild protegierte man eine originäre Alternative in der deutschen Indianerliteratur: die Bücher von Lieselotte Welskopf-Henrich (i. e. Elisabeth Charlotte Welskopf). Deren Roman *Die*



Karl May bei den Tuscarora-Indianern.



Karl May
in einer phantastischen Wildwest-Ausrüstung mit der in seinen Erzählungen oft erwähnten Silberbüchse Winnetous.

Söhne der großen Bärin erschien der jungen Staatsgründung geeignet, einen »Karl May aus dem Sattel zu heben«²⁰ Ein Rezensent der *BZ am Abend* urteilte im Dezember 1951: »Tokei-ihto heißt der Häuptling dieser Dakotagruppe. Wir werden uns seinen Namen merken müssen, denn in kurzem wird er in den Gesprächen unserer Jungen ebenso oft aufklingen wie zu unserer Zeit der Winnetous.«²¹

Schwer zu sagen, ob diese Indianergeschichten, die eine Mischform aus ethnographischer Akkuratess und Abenteuergeschichte sein wollten, auch zu Bestsellern in der DDR geworden wären, wenn die Bücher Karl-Mays nachgedruckt und damit in den offiziellen Kulturkanon aufgenommen worden wären. Immerhin kann man im Vergleich zu Karl Mays Bestseller-Status feststellen, dass *Die Söhne der großen Bärin* in der ersten Auflage von 15.000 Exemplaren bereits innerhalb eines Monats vergriffen waren. »Allein 1952 folgten zwei Nachauflagen. 1961 verzeichnete die 11.Auflage bereits das (...) 210.000 Exemplar.«²²

Die Autorin, die eigentlich Professorin für Alte Geschichte war und sich in ihrer Freizeit mit Indianer-Ethnologie beschäftigte, hatte in ihrer Jugend, wie es sich für ihre Generation noch gehörte, heimlich »Zwischen dem Gerümpel eines alten Dachbodens«²³ ihren Karl May gelesen, nutzte zum Teil dieselben historischen Vorlagen wie ihr Vorläufer²⁴ und avancierte mit ihren Werken sozusagen zum »Karl May des Ostens«²⁵. Stilistische Ähnlichkeiten sind unübersehbar, wie Thomas Kramer sachkundig nachgewiesen hat, sei es das Buddy-Prinzip [aus Mays Erfindungen Tante Droll und Hobble Frank wurde bei ihr das Zwillingsspaar Thomas und Theo] oder sei es die Erfindung von Wunderhelden mit passenden Wunderpferden, die zum begehrten Objekt der Gegner werden.²⁶

Die Erfindung des Ost-Western und die Kalten Krieger

Amerikanische Western galten der DDR-Filmkritik als »leinwandcolorierte Giftblüten, die mit Millionen-Dollar-Aufwand im spätbürgerlichen Kultursumpf gezüchtet werdern«²⁷. Lieselotte Welskopf-Henrich, die in der DDR als unzweifelhafte Expertin für alles Indianische galt, schon weil sie so erfolgreiche Indianerromane verfasste, hatte ganz im Gegenteil noch etwas für US-amerikanische Produktionen übrig. Bei diesem Vergleich muss man allerdings den aktuellen Maßstab berücksichtigen, nämlich das zu Beginn der 1960er Jahre aktuelle westdeutsche Filmangebot: »Die westdeutschen Karl-May-Filme«, urteilte Welskopf-Henrich in einem Interview mit der *Woche* 1966, »bleiben hinter Thematik und Konfliktwahl in guten amerikanischen Filmen, in denen der Indianer und sein Recht des Widerstands bereits entdeckt worden sind, tatsächlich zurück. Versuchen wir, einen neuartigen Indianerfilm zu schaffen.«²⁸

Dieser neuartige Indianerfilm wurde 1965 von der DEFA in der *Künstlerischen Arbeitsgruppe (KAG) Roter Kreis* angegangen, im selben Jahr also, in dem der legendäre »Kahlschlag« auf dem 11. Plenum des Zentralkomitees der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands stattfand, in dessen Folge »eine ganze Jahresproduktion von zwölf Filmen«²⁹ verboten wurde. Unter ihnen befand sich auch ein Film, den man mit etwas gutem Willen als den ersten »Ost-Western«³⁰ deuten kann:

„In Beyers Film (Spur der Steine) sind die sieben Zimmerleute der Brigade von Hannes Balla (Manfred Krug) die gerechten Helden einer Großbaustelle. Ihre Colts sind Hämmer, ihre Postkutsche ist ein Kipper, statt Stetsons tragen sie Zimmermannshüte. Die new frontier des Wilden Ostens ist die Industrie-baustelle, auf der sich die sozialistischen Utopien

verwirklichen sollen. Die Zimmerleute stehen dem maroden Alltag der DDR-Gesellschaft kritisch gegenüber. >FDJ-Idealismus< und Appelle sind nicht ihr Ding und der >Sheriff<, wie sie den Volkspolizisten nennen, >der hat hier gar nichts zu sagen<. Trotzdem fühlen sie sich moralisch verpflichtet, die Gesellschaft zu beschützen. Ballas Männer sind sozusagen proletarische Cowboys, echte (sozialistische) Westernhelden.“³¹ Statt Draufgängertum mit kritischen Untertönen – der Film SPUR DER STEINE (DDR 1966) wurde drei Tage nach der Uraufführung am 15. Juni 1966 verboten - bekam das DDR-Kinopublikum eine Alternative offeriert, die es ob seiner sinnlichen Sensationen (Action, schöne Naturaufnahmen, bunte Kostüme etc.) bereitwilligst annahm. Der erste Indianerfilm der DEFA war vier Monate zuvor in die Kinos gekommen und brach sämtliche Kassenrekorde. Acht Millionen³² - Habel spricht gar von zehn Millionen³³ Zuschauern - sollen DIE SÖHNE DER GROBEN BÄRIN (DDR 1966) in den ostdeutschen Kinos gesehen haben. Auch wenn diesen Zahlen bislang jeder empirische Nachweis fehlt, so drücken sie doch immerhin die Begeisterung für das im DDR-Kino ungewohnte Freiluftspiel aus, das sein Publikum in erfrischende Naturlandschaften entführte. Aufgrund der zeitlichen Nähe zwischen der Kulturdebatte auf dem ZKPlenum und dem öffentlichen Auftreten der DEFA-eigenen Neuerfindung des Indianerfilms hat Stefan Zahlmann nahegelegt, das Genre sei eine »Notlösung der Staatsführung, die (...)für 1966 dringend unverfängliche Filmstoffe brauchte«³⁴. Bedenkt man aber den behäbigen Arbeitsrhythmus unter den recht idealen Produktionsbedingungen des volkseigenen Filmbetriebes³⁵, rechnet man ferner hinzu, dass die KAG bereits vor dem legendären Kahlschlag produziert hat, so wird man die innerstaatlichen Vorgänge in der Kulturpolitik nicht unbedingt als Argument anführen können. Falls es überhaupt stimmt, dass der Indianerfilm »Von Anfang an als Waffe im Klassenkampf konzipiert

war«³⁶, dann doch eher mit eindeutiger Zielrichtung an die Adresse des westdeutschen Staates gerichtet, dessen kulturvollere Alternative die DDR errichtet haben wollte. Der DEFA-Indianer war ein Konkurrenzprodukt in Reinkultur, erfunden als Gegenmodell zur Karl-May-Welle in den bundesrepublikanischen Kinos, mithin ein Nebenschauplatz des Kalten Krieges. Die Filmerfolgsserie hatte im westlichen Deutschland eingesetzt mit **DER SCHATZ IM SILBERSEE** (BRD/JUG/F 1962), ein Jahr darauf kam der legendäre **WINNETOU** (BRD/ JUG/I 1963) heraus, der zum größten kommerziellen Erfolg der Spielzeit wurde. 1964 traten - und daran merkt man deutlich, wie sehr die Publikumsresonanz möglichst rasch in klingende Münze verwandelt werden sollte - gleich drei Karl-May-Verfilmungen auf den Plan und wiederum ein Jahr später waren es gleich fünf an der Zahl. 1967 gab es erstmals eine Pause in dieser Serie, die dann mit **WINNETOU UND SHATTERHAND IM TAL DER TOTEN** (BRD/I/JUG 1968) endete.

Die westdeutschen Hochglanz-Verfilmungen waren auch international ein Verkaufserfolg und liefen unter anderem in diversen Ostblockstaaten, zum Beispiel in der Tschechoslowakei, wo auch viele DDR-Bürger, vor allem Jugendliche, die Gelegenheit zum Besuch der westdeutschen Produktionen nutzten. 1965 setzte demgemäß wieder einmal eine Mediendebatte über Karl May und den »Schmutz und Schund imperialistischer Massenkultur«³⁷ ein. Interessanterweise war es nicht die Figur des deutschen Superhelden Old Shatterhand, sondern der smarte Winnetou-Darsteller Pierre Brice, der die Herzen des Publikums hüben wie drüben eroberte. Das Motiv, dem westdeutschen Filmwunder und dem populären Jugendschwarm nach Kräften Konkurrenz zu machen, beflügelte die DEFA-Produktion unter der Leitung von Horst Mahlich zu ungewohnten Entscheidungen im DDR-Film:

1. trieb die DEFA nun einen bemerkenswerten Produktionsaufwand in Millionenhöhe für einen reinen Unterhaltungsfilm. Für die filmische Visitenkarte der DDR durfte nicht nur der teure Farbfilm *ORWO Color* aus der DDR-Filmfabrik Wolfen zum Einsatz kommen, sondern auch das Breitwandformat namens *Totalvision*, weshalb die Kinobetreiber darauf hingewiesen wurden: »Anamorphot erforderlich«³⁸.
2. wählte man für den ersten DEFA-Indianerfilm nicht zufällig exakt dieselben Drehorte wie die westliche Konkurrenz, also die Schauplätze im jugoslawischen Montenegro.
3. übernahm man dort sogar einige Kulissen, die von den Westdeutschen hinterlassen worden waren und
4. wählte die DEFA nicht zufällig den Indianerdarsteller Gojko Mitić aus, hatte er doch schon in *OLD SHATTERHAND* [BRD/F/I/JUG 1964] und *WINNETOU 2. TEIL* [BRD/F/1/ JUG 1964] mitgespielt. Auf der Besetzungsliste der westdeutschen Produktionen stand Mitić nicht mit seinem Vornamen Gojko, sondern eingedeutscht unter Georg. In *UNTER GEIERN* [JUG/I/BRD/F 1964] spielte er einen Häuptling an der Seite *Winnetous* - übrigens ein Film mit internationaler Starbesetzung, zu der neben Pierre Brice auch Stewart Granger und Terence Hill gehörten.

Gojko Mitić wurde gezielt abgeworben. Ein Seitenwechsel, der dem ehemaligen Sportstudenten aus Serbien nicht schwer gefallen sein dürfte, weil er im ersten DEFA-Indianerfilm *DIE SÖHNE DER GROßEN BÄRIN* die Hauptrolle spielen konnte. Da der Film ein großer Verkaufserfolg wurde, lag es nahe, dieselbe Methode anzuwenden wie die westdeutsche Konkurrenz: man suchte die Gunst der Stunde auszunutzen und ebenfalls in Serie zu gehen. Der Produktionsrhythmus war deutlich langsamer, dafür auch anhaltender: mit schöner Regelmäßigkeit erschien alljährlich ein DEFA-Indianerfilm, zehn Jahre lang. Die Serie wurde mit *BLUTSBRÜDER* [DDR 1975] beendet und danach bis 1985 nur noch sporadisch fortgeführt. In sämtlichen Filmen der *KAG Roter Kreis* spielte Mitić die Hauptrolle und wurde damit zum sogenannten »DEFA-Chef-Indianer«³⁹.

Es gehört zu den Kuriositäten der deutsch-deutschen Filmgeschichte, dass auf beiden Seiten der lebenslang ausgeübte Beruf des Indianerdarstellers erfunden wurde, mit dem dezenten Unterschied, dass der Name Pierre Brice zum Synonym für *Winnetou* wurde, während Gojko Mitić unterschiedliche Häuptlingsnamen trug und daher der ostdeutsche Repräsentant des Indianers schlechthin wurde. Die merkwürdige Koinzidenz der Berufsbiografien fand ihre Fortschreibung übrigens nach der Auflösung der DDR, als Gojko Mitić die Nachfolge von Pierre Brice bei den Karl-May-Festspielen auf der Freilichtbühne in Bad Segeberg antrat und dort geschlagene 15 Jahre den *Winnetou* gab.⁴⁰

»Die DEFA wollte eigentlich keine Stars haben, in meinem Fall ist es ihnen einfach aus der Hand geglitten«⁴¹, urteilte Gojko Mitić rückblickend. Mit ihm konnte die DDR deutlich ihre, wenn auch nur kulturelle, also symbolische Überlegenheit demonstrieren nach dem Motto »wir haben

einen Helden, der keiner Doubles bedarf, der alle Stunts selbst ausführt und besser reitet als Pierre Brice«. Körpergröße und Muskelumfang galten - *Old Shatterhand* lässt grüßen - beim DEFA-Indianer als entscheidende Kriterien für die sichtbare Gestalt der moralischen Überlegenheit. Und: es gibt in den DEFA-Filmen keinen Weißen, der Mitić körperlich auch nur bis an die Schulter reichen würde. Das Dream-Team *Old Shatterhand* und *Winnetou* - Gojko Mitić verkörperte es geradezu in Personalunion.

Die DEFA-Indianerfilme wurden zum Teil auch dem bundesdeutschen Publikum vorgeführt, mitunter allerdings nicht unter demselben Titel. So lief *SPUR DES FALKEN* [DDR/SU 1968] in der Bundesrepublik unter dem Verleihtitel *BRENNENDE ZELTE IN DEN SCHWARZEN BERGEN*⁴² und *ULZANA* [DDR/ SU/RO 1974] lief als *DER LETZTE KAMPF DER APACHEN -ULZANA*.⁴³ Anlässlich der bundesdeutschen Premiere von *DIE SÖHNE DER GROßEN BÄRIN*, der 1967 anlief,⁴⁴ brachte die Düsseldorfer *Rheinische Post* eine launige, aber durchaus passende Charakterisierung:

„[...] der echte Indianerfilm, basierend auf dem nicht minder echten, sechsbändigen, gleichnamigen Indianerroman von Liselotte Welskopf-Henrich [...]. Es ist reichlich versammelt, was zum Westernspiel zählt: skrupellose Goldsucher, die aufrechten Soldaten, die nur nach Treu und Glauben handeln und mehrfach übertölpelt werden, die gutherzigen Indianer, müde des Kampfes, gesonnen, hinfort Büffel zahm zu züchten, die engelhaft blonde Majorstochter, die flammenhaarige Marketendermaid, endlich die stolzen, gemmenhaften Indianermädchen, kühl und schön.“⁴⁵

Ähnlich beurteilte auch *Der Spiegel* den ersten östlichen, aber eben üblichen Westernstil:

„Unter der pro-indianischen Regie des tschechischen Staatspreisträgers Josef Mach geriet der erste Western der DDR zum parteilichen Knall- und Fall-Stück mit Kulturfilm-Einlagen: Die Roten, sportlich überlegen, schießen die Weißen gekonnt aus dem Sattel - und nach Feierabend stehen sie, Karl-May-Dialoge im Mund, arbeitslos zwischen den Zelten; die Bleichgesichter hingegen saufen und spielen in einem Fort. - Obwohl das Produktions-Team im Dresdener Karl-May-Museum [das seinerzeit offiziell Indianermuseum hieß! A. D.] eifrig Milieu studierte, ist der OstWestern unbeholfen: Die große Bärin, das Totemtier des Stammes, ist ein Teddy à la Bärenmarke, ihr Brummen wird von einem Ottomotor hervorgebracht.“⁴⁶

Der Indianerfilm östlicher Prägung ist also keine filmkünstlerische Überraschung, sondern eine technisch aufwendige, dramaturgisch durchschnittliche Zweckware, mehr oder minder holprig inszeniert, in der das konventionelle Handlungsschema Mann gegen Mann, Gut gegen Böse, Weiß gegen Rot inszeniert ist. Die Szenen im Saloon sind ebenso konventionell wie die naive dramaturgische Idee, Prostituierte müssten rothaarig sein. Die Ingredienzien der Abenteuerstories sind also denen in westlichen Western zum Verwechseln ähnlich, nur dass die mehr oder minder ausführlichen Liebesgeschichten am Rande mit Frauen besetzt sind, die deutlich Ringe unter den Augen haben. Die *Ntscho-Tschi* des Ostens repräsentiert also kein püppchenhaftes Frauenbild. Um Missverständnissen vorzubeugen, muss man allerdings auch sagen, dass selbst der zumindest der Tendenz nach realistischere DEFA-Film nicht grundsätzlich auf ausgiebige Maske verzichtet hat.

Wiewohl die Handlungsabläufe und Szenarien der Indianerfilme kinderleicht vorhersehbar sind und dementsprechend vor allem Kinder und Ju-

gendliche ansprachen, gab sich die DDR-Filmkritik in den 1960er, 1970er Jahren redliche Mühe herauszuargumentieren: ein DEFA-Indianerfilm hat »nichts zu tun mit jener Kraft (Karl) Mayerei, die die Wirklichkeit verfälscht«⁴⁷. In der Rede vom DDR-spezifischen Genre des Indianerfilms lebt diese Selbststilisierung bis heute fort. Das liegt vor allem an der Tatsache, dass die Traumfabrik à la Babelsberg besonderen Wert auf historische Beglaubigung legte. Diese äußerte sich – notabene -vor allem in den zeitgenössischen Filmgesprächen.

Ein Indianerdorf ist kein Campingplatz in der DDR

Anfänglich sprach die DDR-Filmkritik noch nicht vom Indianerfilm, sondern vom historischen Abenteuerfilm. Denn bei aller Konventionalität wollte man ja schließlich nicht ein Imitat der westdeutschen Erfolgsfilme, sondern ein originäres DDR-Filmprodukt platzieren, also einerseits mit der Konkurrenz mithalten und andererseits aber auch ein signifikant unterscheidbares Produkt bieten. Typisch für dieses Hin und Her ist die Filmgespräch im Parteiblatt *Neues Deutschland*:

„Um den Wert des Filmes vorwegzubestimmen: Es ist ein nützlicher Beitrag zur historisch wahren Darstellung der Geschichte der Indianer, über die Auseinandersetzung zwischen den rothäutigen Ureinwohnern und Herrschern über die Prärie und den weißen, geld- und goldgierigen Eroberern. Wer allerdings alle Zusammenhänge richtig verstehen und begreifen will, der wird wohl noch einmal zu Liselotte Welskopf-Henrichs Buch Die Söhne der großen Bärin greifen müssen, das diesen Film anregte. [...] Trotz dieser künstlerischen Mängel wollen wir diesen farbigen, in Breitwand aufgenommenen Film als einen akzeptablen Versuch begrüßen, der unserer

*Jugend auf spannende und unterhaltsame Art nützliche Kenntnisse und Wahrheiten über ein Volk vermittelt, das vor fast hundert Jahren dem aufstrebenden Kapitalismus in den USA im Wege war und von ihm vernichtet bzw. beiseite geschoben wurde“.*⁴⁸ Als DDR-eigene Filmkreation wurde seitens der Presse unablässig propagiert, wie sehr der DEFA-Indianerfilm sich um ethnografische Genauigkeit bemühe. Um dies zu beglaubigen, wurde Liselotte Welskopf-Henrich als Beraterin ans Set befördert. Ihre Gegenwart vor Ort verbürgte ad personam, dass das »Going Native« die nordamerikanischen Ureinwohner politisch und historisch korrekt repräsentieren würde.

Schon Karl May hatte allerdings, als es um den Entwurf für Illustrationen seiner Romane ging, die schmerzliche Erfahrung machen müssen, dass sich idealistische Figuren nur schwerlich bildlich um- und in visuelle Realität übersetzen lassen. Da bekamen »echt indianische Prairiepferde Scheuklappen«⁴⁹ und sein »herrlicher Winnetou [...] so ein Schnupftabakgesicht!«⁵⁰ Empört über die visuellen Angebote rief der missverstandene Autor aus: »Warum die Herren Künstler doch keinen Indianer ohne Feder zeichnen können! Das ist doch unwahr!«⁵¹ In gleicher Weise reagierte, welch Wunder, die DDR-Indianerexpertin. In Presse-Interviews gab sie sich sehr optimistisch und stellte heraus:

„Unser Film unterscheidet sich wesentlich von den schlechten Indianerfilmen westlicher Prägung [...]. Unser Film will dies in einer neuen und besonderen Weise tun, indem er nicht nur eine gerechte Betrachtung des Indianer-Problems bietet, sondern indem er vom Wesen und vom Erleben der Indianer selbst ausgeht. [...] Es wird kein Abenteuerfilm im schlechten Sinne des Wortes, weil wir eben nicht nur die abenteuerlichen Kämpfe der Männer

*zeigen, sondern auch das Leben in den Dorfgemeinschaften“.*⁵²

De facto, konfrontiert mit den dramaturgischen Erfordernissen, einen zugkräftigen, publikumswirksamen Gegenpart zu *Winnetou* zu schaffen, schrumpfte das Leben in Indianerdörfern zu Dekorationsartikeln, bei denen zum Ärger der Hobby-Ethnologin auch keine Detailtreue maßgeblich war. So kritisierte sie unter anderem an der Verfilmung ihres Buches: »Die Brücke ist ganz schlecht, da die Indianer sich über einen Bach, den man ohne weiteres durchreiten kann, keine Brücken bauten. (. ..) Völlig unmöglich ist der Badesteg. Ein Indianerdorf ist kein Campingplatz in der DDR. Der Badesteg, der uns international lächerlich machen würde, muß unbedingt herausgeschnitten werden.«⁵³ Nach dieser misslichen Erfahrung mit der Praxis der Verfilmung ihres Romans *Die Söhne der großen Bäarin* zog sich die Erfolgsautorin von künftigen DEFA-Filmen zurück.

Das aber änderte nichts an der Haltung der DDR-Filmkritik, auch weiterhin von einem vorgeblich anderen, eben authentischen Indianerfilm zu sprechen, weil man die Stories »auf historischen Untersuchungen«⁵⁴ fußen lasse. Anlässlich von *ULZANA*, dem neunten Indianerfilm der DDR, schrieb die *Junge Welt* aus Ostberlin: »Mehr und mehr ergibt die Summe der DEFA-Indianerfilmstreifen eine sorgfältig dokumentierte Geschichte der brutalen Vertreibung und Ausrottung der Indianer.«⁵⁵ Doch auch wenn die Stories auf halbwegs gesicherten Fakten beruhten, so wurde doch keine sorgfältig dokumentierte Geschichte daraus, eben weil die angestrebte Publikumsresonanz mit den handelsüblichen Filmmustern bedient wurde. Wer hätte sich bei *TÖDLICHER IRRTUM* [DDR 1970] schon gefragt, zu welchem Stamm *Shave Heade* alias Gojko Mitić und *Chris Howard* alias Armin Mueller-Stahl [der hier die Hauptrolle spielt, und nicht etwa Mitić]

gehören? Es waren übrigens die Shoshonen. Und wer würde sich noch erinnern, dass in SEVERINO [DDR 1978] der Stamm der Manzaneros aus den argentinischen Anden dargestellt ist und gar nicht die nordamerikanischen Stämme?

Vollends als Mythos decouvriert sich die vorgebliche Authentizität der DEFA-Indianerfilme angesichts der Tatsache, dass sie nie auch nur eine sprachliche Barriere dargestellt haben. Mühelos unterhalten sich Indianer gleich welcher Herkunft mit ihren weißen Widerparts, was jegliche Wahrscheinlichkeit, es würden realistische Momente des Geschichtsverlaufs dargestellt, von vornherein ad absurdum führt. Noch nicht einmal der Indianerdarsteller Gojko Mitić durfte mit seiner eigenen Stimme zu Gehör kommen, obwohl er fehlerfrei, wenn auch nicht akzentfrei deutsch spricht. Er wurde in sämtlichen DEFA-Filmen synchronisiert, was Konrad Petzold, der Regisseur von WEISSE WÖLFE (DDR/JUG 1969), TÖDLICHER IRRTUM und OSCEOLA DIE RECHTE HAND DER VERGELTUNG (DDR/BG/C 1971) mit dem Argument begründete: *»Wenn die Amerikaner die Indianer im Film kauderwelschen und kein richtiges Englisch beherrschen lassen, dann halte ich das für eine Diskriminierung. Wir können den Rhythmus eines indianischen Dialektes nicht nachempfinden, denn wir kennen ihn ja nicht. Und einen Indianer mit einem slawischen Akzent sprechen lassen - das wäre etwas happig geworden.«*⁵⁶

Dass die Rede von historischer Authentizität Makulatur war, die lediglich den fälligen Tribut an die Systemfrage leistete, hat sich in den 1970er Jahren in den zeitgenössischen Filmkritiken deutlich niedergeschlagen. So sah sich die *Tribüne* anlässlich von ULZANA wie üblich bemüßigt, den

moralischen Fingerzeig zu geben und einen didaktischen Nutzwert zu beschreiben: »Konkrete Einsichten in den Mechanismus des USA-Kapitals gegenüber nationalen Minderheiten werden durch den Film vermittelt. Bis heute ist die USA nicht in der Lage, das Problem der 800.000 Indianer in ihrem Land zu lösen.«⁵⁷ Zeitgleich jedoch sprach sich die *Berliner Zeitung* für pures Entertainment aus und gegen die historische Bildung qua Indianerfilm. Günter Sobe formulierte damals ein ziemlich eindeutiges Plädoyer für den Unterhaltungsfilm und für ein Entertainment ohne tiefgründige ideologische Anliegen:

*„Mir scheint, der Film könnte (...) ungehemmter zur Aktion übergehen. Er hält sich unnötigerweise mit Beweisen und historischer Aufklärung auf, die in dieser Form, in diesem Genre, für diesen Zweck überflüssig sein dürften. Die rigorose kapitalistische »Erschließung« des nordamerikanischen Kontinents in der Auseinandersetzung mit den Ureinwohnern darf als bekannt vorausgesetzt werden. (...) Illustrierter Indianerkrieg auf Farbe und Breitwand: Dagegen ist nichts einzuwenden. Keiner macht keinem die Unterhaltung streitig, auch nicht im Indianermilieu. Es wäre nur zu wünschen, daß sie möglichst straff, möglichst aktionsreich, möglichst spannend ist.“*⁵⁸

Die Peinlichkeiten des DEFA-Indianerfilms -dass Indianer hauptsächlich als willenlose Masse gezeigt werden, die ihre Häuptlinge agieren lassen und ihnen bestenfalls akklamieren, dass sogar eine Hauptfigur (in SEVERINO) ihr in zehnjähriger Knechtsarbeit verdientes Geld hergibt, um das Land zu kaufen, das seinem Stamm früher ohnehin gehörte - waren der DDR-Filmkritik nie ein Wort der Kritik wert.

Vollends als Mythos decouvriert sich die vorgebliche Authentizität der DEFA-Indianerfilme angesichts der Tatsache, dass sie nie auch nur eine sprachliche Barriere dargestellt haben. Mühelos unterhalten sich Indianer gleich welcher Herkunft mit ihren weißen Widerparts, was jegliche Wahrscheinlichkeit, es würden realistische Momente des Geschichtsverlaufs dargestellt, von vornherein ad absurdum führt. Noch nicht einmal der Indianerdarsteller Mitic durfte mit seiner eigenen Stimme zu Gehör kommen, obwohl er fehlerfrei, wenn auch nicht akzentfrei Deutsch spricht. Er wurde in sämtlichen DEFA-Filmen synchronisiert, was Konrad Petzold, der Regisseur von WEISSE WÖLFE (DDR/JUG 1969), TÖDLICHER IRRTUM und OSCEOLA DIE RECHTE HAND DER VERGELTUNG (DDR/BG/C 1971) mit dem Argument begründete: »Wenn die Amerikaner die Indianer im Film kauderwelschen und kein richtiges Englisch beherrschen lassen, dann halte ich das für eine Diskriminierung. Wir können den Rhythmus eines indianischen Dialektes nicht nachempfinden, denn wir kennen ihn ja nicht. Und einen Indianer mit einem slawischen Akzent sprechen lassen -das wäre etwas happig geworden.«⁵⁶ Dass die Rede von historischer Authentizität Makulatur war, die lediglich den fälligen Tribut an die Systemfrage leistete, hat sich in den 1970er Jahren in den zeitgenössischen Filmkritiken deutlich niedergeschlagen. So sah sich die *Tribüne* anlässlich von ULZANA wie üblich bemüht, den moralischen Fingerzeig zu geben und einen didaktischen Nutzwert zu beschreiben: »Konkrete Einsichten in den Mechanismus des USA-Kapitals gegenüber nationalen Minderheiten werden durch den Film vermittelt. Bis heute ist die USA nicht in der Lage, das Problem der 800.000 Indianer in ihrem Land zu lösen.«⁵⁷ Zeitgleich jedoch sprach sich die *Berliner Zeitung* für pures Entertainment aus und gegen die historische Bildung qua Indianerfilm. Günter Sobe formulierte damals ein ziemlich eindeutiges Plädoyer für den Unterhaltungsfilm und für ein Entertainment

die Inszenierung von dezentralen Handlungen wie dem Wurfspiel wurden eben - siehe oben - ebenso gut als dramaturgische Schwächen interpretiert. Und wo wäre schon die dokumentarische Qualität darin zu suchen? Die meisten filmwissenschaftlichen Darlegungen gehen heutzutage außerdem einen Schritt weiter und ordnen die DEFA-Indianerfilme pauschal als ideologischen Prototyp des DDR-Regimes ein. Auch wenn selbst ein Interpret wie Christian Heermann zugibt, dass »auf der Leinwand keineswegs geschichtlicher Nachhilfeunterricht erteilt«⁶¹ wurde, so ordnet er gleichwohl unverdrossen die Filme dem SED-Staat zu mit der unbewiesenen Behauptung: »ohne marxistischen Kotau wäre nie ein DEFA-Indianerfilm entstanden«⁶². Sicher, der herrschenden Ideologie wurde in der Filmberichterstattung hinreichend Genüge getan, z.B. vom Hauptdramaturgen des *Roten Kreises* Günter Karl, der 1971 in der *Berliner Zeitung* ausführte: *„Wir waren uns von Anfang an klar darüber, daß wir uns sehr genau abgrenzen mußten gegenüber Filmen des gleichen Genres der kapitalistischen Produktion. Dabei waren wir genötigt, einen Teil der Wirkungsfaktoren dieses Genres zu nutzen, Faktoren, die eines gewissen Reizes und manchmal auch einer Romantik - soweit es die indianische Seite betrifft -nicht entbehren [...]. Wollten wir diese Wirkungsfaktoren einsetzen, so mußten wir uns entschieden gegenüber dem Inhaltlichen unterscheiden. Das Wichtigste dabei war für uns: einen klaren historisch-materialistischen Standpunkt bei der Betrachtung der Geschichte einzunehmen, die Orientierung auf die historische Wahrheit zum theoretischen Prinzip zu machen.“*⁶³

Das Interessante an den DEFA-Indianerfilmen ist nur, dass sie in ihrer filmischen Realisation diese Wirkungsfaktoren des Westerngenres deutlich zur Handlungsmaxime erhoben haben, allem ideologischen Interpretations-Beiwerk in der Presse zum Trotz. Gern wird in der aktuellen Literatur

auch betont, dass die Filme die US-amerikanische »Politik der Ausrottung Völker offenlegen«⁶⁴ und der Indianer als Fallbeispiel für das Schicksal der dem Imperialismus Unterworfenen, also der Opfer kapitalistischer Expansionspolitik, steht.⁶⁵ Dass diese Geschichtsbeschreibung eines Genozids im kapitalistischen Interesse kein exklusiver »Klassenstandpunkt«⁶⁶ der DDR war, kann man -siehe oben -schon bei Karl May und dem ersten Indianerfilm nachschauen...

In der zeitgenössischen Bewertung der DEFA-Indianerfilme wird zudem gern unterschlagen, dass die „Wende“ medienpolitisch bereits 1983 einsetzte, als das erste Mal in der Geschichte der DDR ein Karl-May-Buch gedruckt wurde: *Winnetou I*, mit einer Startauflage von 250.000 Exemplaren, die im Handumdrehen vergriffen war. In den Jahren 1983-1986 kam der »deutsche Indianer« Marke West, also Pierre Brice, dann auch hinlänglich in die DDR-Kinos. Von 1984 bis 1990 gab Jürgen Haase den *Winnetou* auf der Freilicht-Felsenbühne Rathen [kurios genug: der langjährige Darsteller der Landesbühne Sachsen ist groß, blond und blauäugig, also der ideale Darsteller von *Old Shatterhand*. Diese Rolle spielte er dann nach der Wende von 1991 bis 2006.] Und 1986 entstand die erste ostdeutsche Karl-May-Adaption, allerdings nicht von der DEFA, sondern als DDR-Fernsehfilm. 1988 trat dann auch der DEFA-Chefindianer wieder einmal auf und spielte den Häuptling *Bärenherz* in dem Zweiteiler PRÄRIEJÄGER IN MEXIKO [PRÄRIEJÄGER IN MEXIKO: GEIERSCHNABEL und PRÄRIEJÄGER IN MEXIKO: BENITO JUAREZ, beide DDR 1988] unter der Regie von Hans Knötzsch. Der Übergang in die westdeutsche Medienlandschaft vollzog sich also gleitend, längst vor dem Fall der Mauer, unter aktivem Einsatz des legendären Erich Honecker, der diese kultur- und medienpolitische Wende Anfang der 1980er Jahre eingeleitet hat.

Anmerkungen

- 1 Zitiert nach Peter Sprengel: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur von der Jahrhundertwende bis zum Ersten Weltkrieg*, München 2004, S. 295f.
- 2 Thomas Kramer: *Heiner Müller am Marterpfahl*, Bielefeld 2005, S. 7.
- 3 Peter Nowotny: „Die Anfänge des amerikanischen Spielfilms als Western: Von Der große Eisenbahnraub (The Great Train Robbery, 1903) bis Des roten Mannes Sicht (The Redman's View, 1909) und folgende“, in: *Fischer Filmgeschichte*, hrsg. von Werner Faulstich und Helmut Korte, Frankfurt/M. 1994, Bd. I, S.168-181, hier S.176.
- 4 Ebenda.
- 5 *Karl Mays Werke*, hrsg. von Hermann Wiedenroth. CD-ROM, Frankfurt/M. 2005 KMW-N.12.11 ff.
- 6 Thomas Kramer, »Die Söhne der großen Bärin und Das Blut des Adlers: Liselotte Welskopf-Henrichs Indianerbücher 1951-1980«, in: *Elisabeth Charlotte Welskopf und die Alte Geschichte in der DDR*, hrsg. von Isolde Stark, Wiesbaden 2005, S. 206-228, hier S. 207.
- 7 Roger Boyes, »Winnetou ist wieder da, oder: warum die Bücher von Karl May die Deutschen so begeistern«, online auf der Website *Meet the Germans* des Goethe-Instituts 2010
<http://www.goethe.de/ins/gb/lp/prj/mtg/typ/win/de4769564.htm>
(letzter Zugriff am 11. 3. 2011).
- 8 Kramer, »Die Söhne der großen Bärin« (s. Anm. 6), S. 206.
- 9 Dieter Vorsteher, »Vorwort«, in: *Karl May. Imaginäre Reisen*, hrsg. von Sabine Beneke und Johannes Zeilinger, Deutsches Historisches Museum, Berlin 2007, S. 7.
- 10 *Karl May, Briefwechsel mit Friedrich Ernst Fehsenfeld*, hrsg. von Dieter Sudhoff unter Mitwirkung von Hans-Dieter Steinmetz, Bamberg-Radebeul 2007, Bd. I, S.503.
- 11 Ernst Bloch, »Die Silberbüchse Winnetous«, in: *Frankfurter Zeitung*, 31. 3.1929.
- 12 Bayern 2, radio Wissen, *Kara ben Nemsi, Old Shatterhand, Karl. Drei Namen, in Erzähler*, Podcast, 15. 9. 2009.

- 13 Thomas Kramer, »Heldisches Geschehen, nacherzählt. Rezeption und Medienwechsel 1933 bis heute«, in: *Karl May. Imaginäre Reisen*, hrsg. von Sabine Beneke und Johannes Zeilinger, Deutsches Historisches Museum, Berlin 2007, S. 291314, hier S. 300.
- 14 Alfred Holz, Brief vom 10. 5. 1950, zitiert nach Kramer, »Die Söhne der großen Bärin« (s. Anm. 6), S. 209.
- 15 Vgl. *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946-1992*, hrsg. vom Filmmuseum Potsdam, Berlin 1994, S. 22.
- 16 Sabine Hake, *Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895*, Reinbek b. Hamburg 2004, S. 208.
- 17 Christian Heermann, *Old Shatterhand ritt nicht im Auftrag der Arbeiterklasse. Warum war Karl May in SBZ und DDR »Verboten«?*, Dessau 1995, S. 16.
- 18 Klaus Mann, »Cowboy Mentor of the Führer«, in: *The Living Age* 359 (1940), H. 41, S.217-222.
- 19 Edwin Hoernle, *Schulpolitische und pädagogische Schriften*, Berlin 1958, S. 234, zitiert nach Heermann, *Old Shatterhand ritt nicht im Auftrag der Arbeiterklasse* (s. Anm. 17), S. 1
- 20 Zitiert nach Kramer, »Die Söhne der großen Bärin« (s. Anm. 6), S. 209.
- 21 N. N., in: *BZ am Abend*, 10. 12. 1951, zitiert nach Kramer, »Die Söhne der großen Bärin« (s. Anm. 6), S. 209.
- 22 Kramer, »Die Söhne der großen Bärin« (s. Anm. 6), S. 210.
- 23 Zitiert nach ebenda, S. 223.
- 24 Vgl. ebenda, S. 227.
- 25 Ebenda, S. 219.
- 26 Ebenda, S. 227.
- 27 Hans-Dieter Schütt, »Ulzana rächt Leona. Neunter Indianerfilm der DEFA«, in: *Junge Welt* (Berlin-Ost), 21. 5.1974.
- 28 Lieselotte Welskopf-Henrich, »Bei den Dakota in den Woodmountains«, in: *Wochenpost*, 14. 5. 1966.
- 29 Hake, *Film in Deutschland* (s. Anm. 16), S. 215.
- 30 Friedrich von Borries/Jens-Uwe Fischer: *Sozialistische Cowboys. Der Wilde Westen Ostdeutschlands*. Frankfurt/M. 2008, S. 46.
- 31 Ebenda, S. 46f.
- 32 Ebenda, S. 49.

- 33 Frank-Burkhard Habel: *Gojko Mitic, Mustangs, Marterpfähle. Die DEFA-Indianerfilme; das große Buch für Fans*, Berlin 1997, S. 8.
- 34 Stefan Zahlmann, »Lust auf Anderes. Selbst- und Fremdbilder in den Spielfilmen der DDR«, in: *Kollektive Identitäten und kulturelle Innovationen*, hrsg. von Werner Rammert, Leipzig 2001, S. 93-103, hier S. 99.
- 35 Vgl. Hake, *Film in Deutschland* (s. Anm. 16), S. 210.
- 36 Borries/Fischer, *Sozialistische Cowboys* (s. Anm. 30), S. 4 7 f.
- 37 N. N., *Sozialistische Kinder- und Jugendliteratur der DDR*, Berlin 1977, S. 99, zitiert nach Heermann, *Old Shatterhand ritt nicht im Auftrag der Arbeiterklasse* (s. Anm.17), S. 102.
- 38 N. N., *Film für den Fortschritt*. UNIDOC, München, Dokument im Deutschen Institut für Filmkunde, Ordner 13/U 70.
- 39 Frank-B. Habel: *Was ich von der DEFA wissen sollte. 163 Stichworte zum DEFA-Film*, o. 0. und J., S. 146.
- 40 Harald Keller, »Abschied von Winnetou. Falscher Indianer: Gojko Mitics Finale bei den Karl-May-Spielen«, in: *Frankfurter Rundschau*, 24. 7. 2006.
- 41 Jan Sternberg, »Winnetous letzter Auftritt«, in: *Frankfurter Rundschau*, 2.9. 2006.
- 42 Habel, *Gojko Mitic* (s. Anm. 33), S. 40.
- 43 Ebenda, S. 114.
- 44 Ebenda, S. 18.
- 45 N. N., in: *Rheinische Post*, 14. 2. 1967, zitiert nach Universal Filmverleih, Frankfurt/M., Presseheft zu Die Söhne der großen Bärin, Redaktion Walter Stolle, o.J.
- 46 N. N., in: *Der Spiegel*, 6. 3. 1967, zitiert nach Universal Filmverleih, Frankfurt/M., Presseheft zu Die Söhne der großen Bärin, Redaktion Walter Stolle, o. J.
- 47 Schütt, »Ulzana rächt Leona« (s. Anm. 27) .
- 48 Joachim Reichow, »Tokei-ihito heißt der Held. >Die Söhne der großen Bärin<, ein DEFA-Farbfilm«, in: *Neues Deutschland*, 20. 2. 1966.
- 49 *Karl May, Briefwechsel mit Friedrich Ernst Fehsenfeld* (s. Anm. 10), S. 531.
- 50 Ebenda, S. 285.
- 51 Ebenda, S. 263.

- 52 N. N. »Ein Indianer in Babelsberg«, Interview mit Liselotte Welskopf-Henrich, in: *Junge Welt*, 18. 4. 1965.
- 53 Barries/Fischer, *Sozialistische Cowboys* (s. Anm. 30), S. 29.
- 54 Christoph Funke, »Abenteuer mit neuem Charakter«, in: *Der Morgen* (Berlin-Ost), 19. 5.1974.
- 55 Schütt, »Ulzana rächt Leona« (s. Anm. 27).
- 56 Habel, Gojko Mitic (s. Anm. 33), S. 186f.
- 57 G. Wagenknecht, »Stoff lieferte die Geschichte. Zum neuen farbigen DEFA-Film Ulzana, in: *Tribüne* (Berlin-Ost), 17. 5. 1974.
- 58 Günter Sobe, » .. . nun reitet er wieder .. . >Ulzana< -ein DEFA-Indianerfilm«, in: *Berliner Zeitung* (Berlin-Ost). 21. 5. 1974. 58 Günter Sobe, » .. . nun reitet er wieder .. . >Ulzana< -ein DEFA-Indianerfilm«, in: *Berliner Zeitung* (Berlin-Ost). 21. 5. 1974.
- 59 Henning Engelke/Simon Kopp, »Der Western im Osten. Genre, Zeitlichkeit und Authentizität im DEFA-und im Hollywood-Western«, in: *Zeithistorische Forschungen/ Studies in Contemporary History*, Online-Ausgabe (2004), H. 2, <http://www.zeithistorische-forschungen.de/2-2004> S. 10 (letzter Zugriff am 08.08.2017).
- 60 Wagenknecht, »Stoff lieferte die Geschichte« (s. Anm. 57).
- 61 Heermann, *Old Shatterhand ritt nicht im Auftrag der Arbeiterklasse* (s. Anm. 17), S. 78.
- 62 Ebenda, S. 77.
- 63 Günter Karl (zitiert nach Habel), Gojko Mitic (s. Anm. 33), S.12.
- 64 Barries/Fischer, *Sozialistische Cowboys* (s. Anm. 30), S. 48.
- 65 Vgl. Gerd Gemünden, »Between Karl May and Karl Marx: The DEFA Indianerfilme, 1965-1983«, in: *New German Critique* 82 (2001), S.25-38, online auf <http://www.jstor.org/stable/3815232> (letzter Zugriff am 11. 3. 2011).
- 66 Barries/Fischer, *Sozialistische Cowboys* (s. Anm. 30), S. 48.