



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Der Italo-Western - Eine Genreanalyse anhand der
Filme Sergio Leones und Sergio Corbuccis“

Verfasser

Bakk.phil. Christian Hellinger

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, Juni 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 349

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Romanistik Italienisch

Betreuerin:

O. Univ.-Prof. Mag. Dr. Birgit Wagner

Für meine Eltern.

DANKSAGUNG

Zunächst möchte ich die Gelegenheit nutzen, mich bei der Betreuerin meiner Diplomarbeit, Frau O. Univ.-Prof. Mag. Dr. Birgit Wagner, zu bedanken. Sie hat diese Funktion sehr kurzfristig übernommen und mir doch all die Aufmerksamkeit und Zeit gewidmet, die für das Verfassen der vorliegenden Arbeit notwendig waren. Ihre profunde Fachkenntnis und Kompetenz auf dem Gebiet der Medienwissenschaft, die sie uns während des Studiums vermittelte, waren mir eine hilfreiche Anleitung und ein Vorbild zugleich.

Weiters bedanke ich mich bei zwei guten Freunden für ihre Unterstützung. Wolfgang Galler danke ich für seine Freundschaft und das Teilen von Freude und Frust während meines gesamten Studienweges an der Wiener Romanistik. Florian Widegger möchte ich für seine hilfreichen Tipps bei der Planung meines Themas danken. Die Liebe zum Film verbindet uns und sein geradezu enzyklopädisches Wissen über weniger bekannte Aspekte des Spaghettiwestern war mir eine große Unterstützung.

Meiner Freundin Evi möchte ich für ihr Verständnis und den emotionalen Rückhalt danken, den sie mir seit Jahren bietet und der mir auch beim Verfassen meiner Diplomarbeit Kraft und Inspiration gab. Während der parallelen Arbeit an unserem Diplom habe ich bei ihr stets Kraft und liebevolle Aufmunterung gefunden.

Schließlich bedanke ich mich ganz besonders bei meinen Eltern, denen ich diese Arbeit auch widmen möchte. Durch ihre bedingungslose Unterstützung auf allen Ebenen, ihre Selbstlosigkeit und ihren Zuspruch gaben sie mir stets die Freiheit, mein Studium individuell zu gestalten. Dafür, und auch für die Tatsache, dass sie mich stets aufbleiben ließen, um im Fernsehen Western anzusehen, sei ihnen hier ganz herzlich gedankt. Ebenso dankbar bin ich meinem Bruder Mario, der mir seine Begeisterung für das Genre schon früh näher brachte.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	3
- Aufbau und Inhalte der Arbeit	7
- Eine kurze Stellungnahme zu den Quellen	12
2. Sergio Leone – Der Vater des Spaghettiwestern	13
- 2.1 Biografie des Regisseurs	13
- 2.2 Ein umstrittener Charakter	16
3. Der Weg hin zu einem italienischen Western	18
- 3.1 Die Karl May Filme	18
- 3.2 Akira Kurosawas Samuraifilm	20
- 3.3 Die Anfänge des Italo-Western	23
4. Historischer Exkurs: Cowboys, Revolverhelden und die Eisenbahn	27
- 4.1 Der Goldrausch und der Eisenbahnbau	28
- 4.2 Cowboys, Gunfighter und Revolverhelden	29
- 4.3 Fiktion und Realität	31
- 4.4 „Westward the women“ – Frauen im Wilden Westen	35
5. Die Filme Sergio Leones	37
- 5.1 Per un pugno di dollari (1964)	37
- 5.2 Per qualche dollaro in più (1965)	40
- 5.3 Il buono, il brutto, il cattivo (1966)	42
- 5.4 C'era una volta il West (1968)	47
6. Die Filme Sergio Corbuccis	53
- 6.1 Django (1966)	55
- 6.2 Il grande Silenzio (1968)	58
7. Wiederkehrende Motive im Italo-Western	61
8. Clint Eastwood	63
- 8.1 Vom US-Serienstar zur europäischen Kultfigur	64
- 8.2 Eastwood und Leone – eine Zweckgemeinschaft	66

9. Stil und Ästhetik	70
- 9.1 Stilistische Einflüsse auf das Schaffen Leones	70
- 9.2 Landschaft und Set-Design	75
- 9.3 Der Faktor Zeit	78
10. Die Figurengestaltung des „Helden“ im Italo-Western	80
- 10.1 Ein neues Heldenbild	80
- 10.2 Der Anti-Held als Allegorie	84
- 10.3 Identifikation mit den Spaghetti-Helden	86
11. Frauenfiguren im Italo-Western	87
- 11.1 Frauenbilder im Spaghettiwestern	87
- 11.2 Jill McBain als „Urmutter einer Nation“	89
12. Der Spaghetti-Sound	91
- 12.1 Ennio Morricone	91
- 12.2 Leone und Morricone – die Geburt eines Erfolgsduos	92
- 12.3 „Todesballette“ – Der Soundtrack zu „C’era una volta il West“	95
13. Die Debatte rund um die Gewalt in Spaghettiwestern	97
- 13.1 Vorwürfe gegen Sergio Leone	99
14. Die Erben Leones: Einflüsse auf andere Regisseure und Genres	104
- 14.1 Von Sam Peckinpah über „Dirty Harry“ bis zu Quentin Tarantino	104
- 14.2 „Nobody“ und „Trinità“ – Die wahren Kinder des Spaghettiwestern	108
Zusammenfassung	112
Zusammenfassung (italienisch) / Riassunto in italiano	113
Bibliografie	123
Abbildungsnachweis	126
Liste der Filmtitel, die in der Arbeit Erwähnung finden	128
Lebenslauf	136

„The West was made by violent and uncomplicated men.“¹

Sergio Leone

Einleitung

„Als ich Anfang der siebziger Jahre im österreichischen Fernsehen den ersten Leone-Western ‚Für eine Handvoll Dollar‘ sah, war ich von der Machart dieser vollkommen anderen Art von Western völlig verzaubert. Noch nie hatte ich einen solchen Helden gesehen, der auf eiskalte, zynische Art mit seinen Feinden umging und immer einen coolen Spruch auf der Lippe hatte. Duellszenen wurden zum Höhepunkt stilisiert und begleitet von einer außergewöhnlichen Musik, die einen sofort in ihren Bann zog.“²

So beschreibt der Österreicher Ulrich P. Bruckner, der ein umfassendes Werk über das Phänomen „Italo-Western“ bzw. „Spaghettiwestern“ zusammenstellte, seine erste Begegnung mit dieser Art von Film. So wie ihm erging es wenig zuvor unzähligen Kinobesuchern der frühen Sechziger Jahre, deren Reaktion auf diese europäischen Wild-West-Filme gespalten war. Die einen waren, ähnlich Bruckner, fasziniert von dem revolutionären, visuellen Stil dieser nie da gewesenen Abenteuergeschichten, die anderen waren abgestoßen von der teils äußerst grafischen Darstellung von Gewalt, die sie aus den amerikanischen Western der Fünfziger und frühen Sechziger Jahre nicht gewohnt waren. Doch woher kam dieses Subgenre des Western und warum fiel es gerade in Italien auf fruchtbaren Boden? Schon weit vor dem Durchbruch des Spaghettiwestern gab es europäische Versuche, den Wilden Westen zu portraituren, so etwa durch Sergej Eisenstein oder auch durch den Tiroler Luis Trenker, bekannt durch viele Bergsteiger-Filme und späterer Sympathisant mit dem NS-Regime, der 1936 den Western „Der Kaiser von Kalifornien“ drehte, der von dem europäischen Emigranten Suter erzählt, der Mitte des 19. Jahrhunderts den amerikanischen Goldrausch auslöste.³ Allgemein scheinen Europäer in der Geschichte des Films schon immer einen besonderen Faible für den Mythos des amerikanischen Westens gehegt zu haben. Gerne wird von US-Filmhistorikern vergessen,

¹ Sergio Leone in Frayling Christopher, *Sergio Leone. Something to do with death*. New York, London: 2000. S. 142.

² Bruckner Ulrich P., *Für ein paar Leichen mehr. Der Italo-Western von seinen Anfängen bis heute*. Berlin: 2002. S. 7.

³ vgl. Frayling Christopher, *Spaghetti Westerns. Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*. London, New York: 2006. S. 5.

dass einige der namhaftesten US-Westernregisseure wie etwa Fritz Lang, John Ford oder Fred Zinnemann deutscher, irischer bzw. österreichischer Abstammung waren.⁴ Was jedoch unterschied frühere europäische Annäherungen an den Western von der immensen Erfolgsgeschichte der Filme Sergio Leones?

Zwei Krisen der Filmbranche begünstigten die Entstehung des Spaghettiwestern in Italien und dessen späteren internationalen Erfolg, wobei sich die eine in Europa und die andere in den USA vollzog. In Amerika neigte sich Ende der Fünfziger Jahre die Ära des klassischen Western mit seinen legendären Regisseuren wie John Ford, Fred Zinnemann oder Howard Hawks dem Ende zu. Viele der alten Meister waren bereits tot oder widmeten sich fortan anderen Genres und viele der Westernikonen wie John Wayne, James Stewart, Robert Mitchum oder Gary Cooper waren mittlerweile zu alt, um noch glaubhaft heldenhafte Ritte zu vollführen. 1950 wurden in den USA rund 150 Western gedreht, 1963 war die Zahl auf lediglich 15 Titel aus dem Genre geschrumpft.⁵

„Aus den alten, raubeinigen Westernhelden waren alternde, verbrauchte Männer geworden, die Bösewichte waren müde und stellten keine wirkliche Bedrohung dar. Zudem waren fürs programmhungrige Fernsehen kilometerlange Western-Serien produziert worden, bis schließlich auch der letzte Westernfan das Interesse an diesem Genre verlor.“⁶

Nach Jahrzehnten der Vorherrschaft in den US-Kinos verlor der Western langsam aber sicher seine einstige Bedeutung. Parallel dazu vollzog sich auch in Italien um 1963 ein Umbruch. Dort war das Publikum jener antiken Sandalenepen überdrüssig geworden, die massenhaft, von mythologischen Figuren inspiriert, in den großen Studios produziert wurden, was sich schließlich auch massiv in den Ticketverkäufen der Kinos niederschlug. Mitte der Fünfziger Jahre wurden pro Saison noch gut 800 Millionen Tickets verkauft, ca. zehn Jahre später waren es lediglich 680 Millionen. Hinzu kam die Tatsache, dass amerikanische Studios nach Kassenflops in Italien gedrehter Kostümepen, wie etwa „Cleopatra“ (1963) mit Liz Taylor in der Hauptrolle, ihre Projekte nach und nach aus Italien zurückzogen.⁷ Die italienischen Produzenten solcher mythologischen Kostümfilme hatten über die Jahre Erfahrung mit historischen Filmen gesammelt, die aufwändige Kulissenbauten und Außendrehn notwendig machten. Nun sahen diese sich nach neuen, unverbrauchten Stoffen und Geschichten um.

⁴ vgl. *ivi*, S. 39.

⁵ vgl. Frayling, *Something to do with death*, S. 121.

⁶ Bruckner, *Für ein paar Leichen mehr*, S. 8.

⁷ vgl. Frayling, *Something to do with death*, S. 119.

*„The genre evolved from the ashes of the mythological genre when the public grew tired of the embarrassing excesses of hyper-muscular noble heroes and narratives set in historical settings, which required a classical education to fully understand the nuances. The western had the advantage of being extremely familiar to audiences.“*⁸

Die Initialzündung hingegen, die den italienischen Produzenten das nötige Selbstvertrauen und die Zuversicht eines möglichen Erfolges bescherte, war das enorme Publikumsinteresse an den zu Beginn der Sechziger Jahre in Deutschland entstandenen Karl-May-Verfilmungen, allen voran jenen mit dem Apachenhäuptling Winnetou als Protagonisten. Diese Filme bewiesen, dass das ur-amerikanisch geglaubte Genre auch von Europäern mit großer Publikumswirksamkeit adaptiert werden konnte. Dabei sollte beachtet werden, dass eine solche Idee nicht ausschließlich von italienischen Filmemachern aufgegriffen wurde, nirgendwo sonst konnte sich aber eine regelrechte Industrie etablieren, die rein auf die Realisierung unzähliger Western von den frühen Sechziger Jahren bis weit in die Siebziger Jahre hinein spezialisiert war und den Markt in Italien über eine lange Periode hinweg dominierte. So entstanden etwa kurz nach der Glanzzeit der italienischen Western auch eine Handvoll britischer Produktionen, die ebenso in Spanien gedreht wurden, z.B. Sam Wannamakers „Catlow“ (1971) oder „The man called Noon“ (1973) von Peter Collinson. Diese gelten jedoch alleine schon deshalb nicht als eigenständige, nationale Strömung, da Produktionsteam und Darsteller zum größten Teil aus den USA stammten. Auch Frankreich unternahm einige wenige Exkursionen in das Genre, die meist ungewöhnliche Aspekte behandelten bzw. mit einem Augenzwinkern ans Werk gingen, u.a. mit Filmen wie dem Revolutionswestern „Viva Maria“ (1965) mit Brigitte Bardot und Jeanne Moreau, oder dem Samuraiwestern „Soleil Rouge“ (1971), der mit Alain Delon, Charles Bronson und dem japanischen Filmstar Toshiro Mifune von dem James-Bond-Regisseur Terence Young realisiert wurde.⁹ Italien jedoch sollte bald Namensgeber für ein Genre werden, das teils in Koproduktion mit anderen Ländern wie Deutschland oder Spanien entstand, aber beinahe exklusiv von Italienern produziert, konzipiert und realisiert wurde. Gedreht wurde meist in Spanien, das mit seinen Wüsten einen perfekten Ersatz für die amerikanische Prärie darstellte. Die Region um Almería galt als eine wirtschaftlich der unterentwickeltsten von ganz Spanien. Manche Historiker sind der Meinung, dass der faschistische Diktator Franco die Gegend bewusst vernachlässigte, um sie für den dort recht stark vertretenden Widerstand während des spanischen Bürgerkrieges zu bestrafen. Seit aber der amerikanische Filmemacher David Lean dort Teile seines Epos „Lawrence of Arabia“ (1962)

⁸ Wood Mary P., *Italian cinema*. Oxford, New York: 2005. S. 54. bzw. Landy Marcia, *Italian film*. Cambridge: 2000. S. 181.

⁹ vgl. Seeßlen Georg, *Filmwissen: Western. Grundlagen des populären Films*. Marburg: 2011. S. 124f.

drehte, galt die Region als neuer und vor allem kostengünstiger Geheimtipp für das Filmgeschäft.¹⁰

Die exakte Zahl aller gedrehten Spaghettiwestern ist nur schwer erfassbar und beläuft sich vermutlich auf zwischen 300 und 400 Filme.¹¹ Die genaue Erfassung wird dadurch erschwert, dass sich das Genre teilweise in Sub-Genres bzw. themenspezifische Ausprägungen spaltet, wie z.B. den Revolutionswestern, den Slapstick-Western oder den Giallo-Western, der Elemente des Kriminalfilms in einem Wild-West-Setting präsentiert. Andere wiederum sprechen im Zusammenhang mit dem Spaghettiwestern vielmehr von einer Welle als von einem eigenständigen Genre.¹² Eine genauere Betrachtung der Charakteristika des klassischen Westerngenres zeigt jedoch schnell, dass der Italo-Western aufgrund seiner teils sehr differenzierten Inhalte und Handlungsmuster zumindest als ein vollwertiges Subgenre angesehen werden muss. Werner Faulstich definiert in seinem Werk „Grundkurs Filmanalyse“ das Genre des Western auf sehr klassische Weise unter Bezugnahme auf herkömmliche Assoziationen mit dem Themenbereich:

„Der klassische Western ist räumlich-geographisch und zeitlich klar begrenzt: auf den Westen des nordamerikanischen Kontinents und im Kern auf die Zeitspanne von 1860 bis 1900. Im Western gibt es Rancher, Cowboys, Sheriffs und Marshals, Eisenbahnarbeiter und Siedler, manchmal auch Indianer und die Kavallerie. Planwagen und Scouts spielen eine Rolle, Pferdekutschen, Desperados und Revolverhelden, Gesetzlose, Trapper, Goldgräber. Das Pferd so gut wie der Colt, das Gewehr und das einsame Lagerfeuer [...] das alles sind wohlbekannte Versatzstücke dieser Welt. Mitunter handelt es sich beim Western nur um einen klassischen Abenteuerfilm, der eben im Wilden Westen angesiedelt ist.“¹³

Obwohl Faulstich seine Begriffsdefinition bis hin zu Details wie genrespezifischen Berufsbildern, Transportmitteln und zeitlicher Verortung ausführt, bleiben doch einige wesentliche Elemente ungenannt, die durchaus Eckpfeiler des Spaghettiwestern darstellen und ihn somit klarer als ein teilweise eigenständiges Subgenre ausweisen. Zunächst müsste allgemein die zeitliche Einschränkung erweitert werden, da sonst selbst klassische US-Western, die vor 1860 angesiedelt sind - man denke z.B. an John Waynes „The Alamo“ (1960), der im Jahre 1836 spielt - nicht erfasst werden würden. Auch die geographische Definition erscheint nicht völlig ausreichend, da bei weitem nicht alle Western auch im (wilden) Westen Amerikas spielen. Gerade der Italo-Western beschäftigt sich weniger mit der Eroberung und Erschließung des Kontinents im Westen durch Siedler, Trapper oder

¹⁰ vgl. Frayling, *Something to do with death*, S. 133f.

¹¹ vgl. Wood, *Italian cinema*, S. 54.

¹² vgl. Seeßlen, *Filmwissen: Western*, S. 130.

¹³ Faulstich Werner, *Grundkurs Filmanalyse. 2. Auflage*. Paderborn: 2008. S. 30f.

Soldaten, sondern häufig mit dem Leben an der Grenze zwischen Texas und Mexiko, mit Themen wie der dortigen Revolution oder Schmugglern und Banditenbanden, während Indianer und die obligatorische Kavallerie im Italo-Western eine völlig zu vernachlässigende Rolle spielen. Dies scheint schon rein kulturell verständlich. Die italienischen Regisseure sahen wenig Verpflichtung, sich mit historischen Geschehnissen oder der Aufarbeitung der Geschichte Amerikas zu beschäftigen, da diese nicht ihre eigene war. Für sie, wie für ihr europäisches Publikum, repräsentierte der Westen einen Mythos, einen Ort der Legenden, vor dessen Hintergrund sie ihre Filme publikumswirksam inszenieren konnten, da jeder damit kollektiv verankerte Bilder assoziieren konnte. Aus diesem Grund scheint auch der letzte Teil von Faulstichs zitierter Definition der wichtigste für das Genre des Spaghettiwesterns zu sein, da er im Wesentlichen nichts Anderes, darstellt, als einen im amerikanischen Westen des 19. Jahrhunderts verorteten Abenteuerfilm. Diese Sichtweise exkludiert nämlich zusätzlich zu einem großen Teil die Annahme, der Western müsse etwas spezifisch Amerikanisches an sich haben, da die Strickmuster eines typischen Abenteuerfilmes vor jeglicher Kulisse funktionieren können.

Aufbau und Inhalte der Arbeit

Die vorliegende Arbeit unternimmt den Versuch, das äußerst weitläufige Genre des Italo-Western exemplarisch anhand jener zwei Filmemacher aufzuarbeiten, die als die einflussreichsten und prägendsten italienischen Westernregisseure gelten – Sergio Leone und Sergio Corbucci, wobei auf ersterem klar der Schwerpunkt liegt, nicht nur, weil er gemeinhin als der „Vater“ des Spaghettiwestern gilt, sondern alleine aufgrund der Tatsache, dass über seinen Namensvetter Corbucci wenig Biografisches überliefert ist.

„Sergio Leone gilt vielen als der Vater und zugleich Vollender des italienischen Western; in der Tat hat er sehr viel dazu beigetragen, aus dem Italo-Western so etwas wie ein eigenständiges Genre zu machen, während andere Regisseure [...] die Formen und Dekors als Ausgangsmaterial für persönliche Aussagen verwendeten, die sich vermutlich auch in anderer Form in anderen Genres hätten formulieren lassen.“¹⁴

Obwohl neben Leone und Corbucci auch Namen wie Damiano Damiani, Duccio Tessari, Tonino Valerii oder Sergio Sollima untrennbar mit dem Feld des italienischen Western

¹⁴ Seeßlen, *Filmwissen: Western*, S. 129f.

verbunden sind, wird sich die Genreanalyse vorrangig anhand von sechs Filmen Leones und Corbuccis vollziehen. Nichtsdestoweniger werden auch die Werke deren Kollegen mehrmals Erwähnung finden. Zudem scheint eine Eingrenzung des umfangreichen Kataloges an Filmen, die der Strömung zuzuordnen sind, von Nöten. In diesem Sinne liegt der Fokus der Arbeit in erster Linie auf der so genannten „trilogia del dollaro“ von Sergio Leone, die die Filme „Per un pugno di dollari“, „Per qualche dollaro in più“ und „Il buono, il brutto, il cattivo“ umfasst, sowie auf Leones wohl opulentestem Werk „C’era una volta il West“. Diese Filme Leones bilden sowohl stilistisch als auch ästhetisch den Gipfel und das Vorbild zugleich, das viele weitere Regisseure kopierten, variierten oder schamlos plagiierten. Die Filme Corbuccis, die in der Arbeit durch die beiden Meilensteine „Django“ und „Il grande Silenzio“ repräsentiert werden, sollen durch ihre härtere Gangart und ihre düsterere Bildsprache einen Kontrast zu den sehr populären Filmen Leones darstellen. Genreableger wie der sehr erfolgreiche Revolutionswestern, der auch von Leone und Corbucci in Filmen wie „Giù la testa“ bzw. „El mercenario“ bedient wurde, werden nur am Rande Erwähnung finden, da sie lediglich Ausprägungen der Urform darstellen. Auch der Filmhistoriker Douglas Pye legt eine derartige Einschränkung bzw. Binnendifferenzierung des verzweigten Genres nahe, wenn es um dessen Analyse geht:

*„An acknowledgement of these limitations is important, [...] that the Western is too huge and diverse to allow a comprehensive approach. [...] The best that can be achieved in genre criticism is to identify and analyse tendencies within the tradition and to consider the variations developed by particular films or groups of films in relation to the tendencies that link them.“*¹⁵

In diesem Sinne sollen nach einer Biografie des wohl bedeutendsten Regisseurs des Spaghettiwestern, Sergio Leone, zunächst die Ursprünge des Genres beleuchtet werden, die in den deutschen Karl-May-Filmen sowie im japanischen Samuraikino Akira Kurosawas verwurzelt sind. Dabei sollen nicht nur jene Persönlichkeiten vorgestellt werden, die hinter der Idee eines europäischen Western standen, sondern auch die Rahmenbedingungen der damaligen italienischen Filmlandschaft, die schließlich diese Western hervorbrachte.

Infolge soll ein historischer Exkurs nicht nur Aufschluss über jene Themen und historischen Begebenheiten geben, die in den Western Leones und Corbuccis verarbeitet werden, sondern auch die historische Figur des Cowboys und des Gunfighters in Relation zu dessen filmischer Umsetzung stellen. Darauf erfolgt eine Vorstellung der sechs zuvor genannten, exemplarischen Werke der Regisseure, die im weiteren Verlauf der Arbeit als Referenzpunkte und Beispielgeber fungieren werden. Nachdem einige wiederkehrende

¹⁵ Pye Douglas, *Criticism and the Western*, in: Cameron Ian (Hrsg.), *The Book of Westerns*, New York: 1996. S. 10f.

Motive des Spaghettiwesterns erörtert wurden, soll eine Auseinandersetzung mit dem Stil, dem Design und der visuellen Ästhetik dieser Western erfolgen. Dabei wird sowohl auf die eigentümliche Vorliebe der Italo-Western-Regisseure für extreme Close-Ups eingegangen, als auch auf die sehr neorealistische Auswahl von Gesichtern der Darsteller und Statisten, die Frayling scherzhaft „Gargoyles“ nennt, die mehr mit dem Schaffen Sergej Eisensteins zu tun hätten, als mit den Filmen Hollywoods.¹⁶ Leone rechtfertigte diese Vorliebe wie folgt:

*„If I include so many extreme close-ups in my Westerns it is largely because I want to show that the eyes are the most important feature. Everything can be read in the eyes: courage, menace, fear, uncertainty, death.“*¹⁷

Was macht diesen so einzigartigen Stil des Italo-Western aus, der ihn zu einer noch immer relevanten und einflussreichen Größe für moderne Filmemacher werden ließ? Marcia Landy definiert einige Charakteristika des italienischen Western, darunter den Stilmix von Humor und Drama und neue visuelle Darstellungsformen:

*„The Italian western can be characterized by its eclecticism, drawing on different genres, national film traditions, international casts, a combination of comedy and melodrama, and an innovative approach to the cinematic medium.“*¹⁸

Auch auf die zahlreichen Ähnlichkeiten des Spaghettiwesterns mit der commedia dell'arte und deren „lazzi“ wird eingegangen werden. Diese äußern sich vor allem im starken Ausdruck der Körperlichkeit, der Gestik und der Verschlagenheit der meist durchwegs amoralischen Charaktere. Diesen Charaktertypus verkörperte wohl niemand auf derart einprägsame Weise wie der amerikanische Schauspieler Clint Eastwood, dem das nachfolgende Kapitel gewidmet sein wird. Darin sollen die Spezifika seiner Rolle des „Fremden ohne Namen“, die eine Art Modell für unzählige nachfolgende Spaghetti-Helden werden sollte, ebenso dargelegt werden, wie Eastwoods teils sehr angespanntes Verhältnis zu seinem Regisseur Leone. Daraufhin widmet sich die Analyse jenem neuen Bild des Helden, das den Italo-Western auszeichnet. Berühmte Westernhelden wie etwa Ringo (dargestellt von Giuliano Gemma, Richard Harrison, Ken Clark, Mickey Hargitay, Sean Flynn), Sartana (hauptsächlich durch Gianni Garko berühmt geworden) oder Django (ursprünglich dargestellt von Franco Nero, dann u.a. von Anthony Steffen oder Sean Todd) basierten alle auf einem Strickmuster, das in Leones „Dollar-Trilogie“ perfektioniert wurde.

¹⁶ vgl. Frayling, *Something to do with death*, S. 144.

¹⁷ Sergio Leone in Frayling Christopher, *Spaghetti Westerns. Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*, S. 203.

¹⁸ Landy, *Italian film*, S. 182.

Der einzelgängerische, hart gesottene, erbarmungslose Revolverheld, der schießt, bevor er Fragen stellt.

„Der Held des Italo-Western [...] ist eine der letzten möglichen Helden-Varianten in einer Welt, die Helden eigentlich nicht mehr hervorzubringen vermag. Der Held muss immer exotischer und außergewöhnlicher werden, um akzeptabel zu sein [...] und er wird mehr und mehr zur Persiflage. Und die Gewalt dieses Helden hat jede Selbstverständlichkeit verloren; sie wird zelebriert wie eine Kunst, variantenreich, ästhetisch und angestrengt.“¹⁹

Das Rollenbild dieser Antihelden, die viel mehr als Abstraktionen zu lesen sind und weniger als Charaktere im engeren Sinne²⁰, kontrastierte stark von dem des bis dato bekannten, strahlenden Helden des US-Western. Was die Faszination dieser Charaktere ausmachte bzw. nach welchen Prinzipien diese handeln, soll ebenso geklärt werden, wie deren Akzeptanz auf Seiten des Publikums. Die stark männlich dominierte Welt des Spaghettiwestern brachte ihm häufig den Vorwurf der Misogynie ein, eine Debatte, die folglich im Kapitel über das Frauenbild dieser Filme behandelt werden wird. Welche Rollenbilder übernehmen die weiblichen Charaktere in den Filmen Leones und Corbuccis und welche geschlechterspezifische Weltsicht liegt diesen zugrunde?

Im Kapitel über die Filmmusik wird schließlich ein weiterer wichtiger Vertreter des Genres vorgestellt – Ennio Morricone. Dieser prägte wie kein zweiter Filmkomponist die Wahrnehmung und den Publikumserfolg dieser Filme, indem er sie mit unverwechselbaren, bis dato nie zuvor gehörten Soundtracks unterlegte. Der Abschnitt wird sich der Entstehung der erfolgreichen Kooperation Leones mit dem Komponisten widmen und wird anhand ausgewählter Beispiele, die Innovation dieser Musikstücke darlegen.

In weiterer Folge erforscht die Arbeit einen der umstrittensten Aspekte rund um den Spaghettiwestern, nämlich dessen viel diskutierte Inszenierung von Gewalt und Brutalität, die ihm nicht selten den Vorwurf des Sadismus einbrachten.

„Sie führten ihn [den Western, Anm. d. Verf.] in jene Atmosphäre aufrichtiger Realität zurück, aus der heraus er einmal entstanden war, und blieben konsequent bei dieser Zielrichtung, auch auf die Gefahr hin, der bewussten Grausamkeit, ja des Sadismus bezichtigt zu werden. Ihre Gesetzlosen handelten, wie eben Gesetzlose handeln. Ihre Kopfgeldjäger liebten die Dollarprämien mehr als das eigene Leben.“²¹

¹⁹ Seeßlen, *Filmwissen: Western*, S. 128.

²⁰ vgl. Darby William, *John Ford's western. A thematic analysis, with a filmography*. Jefferson: 1996. S. 15.

²¹ Bruckner, *Für ein paar Leichen mehr*, S. 9.

Hierbei gilt es zwischen jenen Vertretern des italienischen Western, die Gewalt als Stilmittel einer bestimmten Ästhetik verwendeten, und jenen, die sie als rein voyeuristisches Element der Aufmerksamkeitssteigerung einsetzten, zu differenzieren. Für beide Ausprägungen finden sich reichlich Beispiele im Kanon des Spaghettiwestern, der sich im Spannungsfeld zwischen hochstilisierter, persiflierender Brutalität und gewaltverherrlichendem Trash bewegt.

Das abschließende Kapitel der Arbeit wird sich mit den Einflüssen und Auswirkungen auseinandersetzen, die das Schaffen Leones und seiner Kollegen auf nachfolgende Filme und Genres ausübte. Dabei wird die revitalisierende Wirkung des italienischen auf den amerikanischen Western der Siebziger Jahre ebenso vorgestellt, wie die schrittweise Transformation des Genres in den italienischen Slapstick-Western, der seinen brutaleren und ernsthafteren Vorgänger in den frühen Siebziger Jahren vom Thron an den Kinokassen stieß. Nichtsdestoweniger konnte der Italo-Western auf ein extrem erfolgreiches Jahrzehnt zurückblicken, das binnen kurzer Zeit einem verblassten amerikanischen Mythos neues Leben einzuhauchen vermochte. Seeßlen sieht jedoch im Naturell des Italo-Western bereits dessen vorgezeichnetes Ende:

„Der Italo-Western war das Genre der Resignation und musste schon deshalb wieder verschwinden, weil Resignation keine dauerhafte Botschaft abgeben kann.“²²

Frayling zitiert in einer seiner Leone-Biografien „Something to do with death“ den italienischen Schriftsteller Alberto Moravia, der 1967, ein Jahr nach Erscheinen des letzten Teiles von Sergio Leones „Dollar-Trilogie“, das Wesen des italienischen Western zu erfassen versuchte:

„The entrepreneurial film-makers who have acclimatized the Western to Italy have been faced with a problem of expression which is quite different from their American counterparts. There's no West in Italy, no cowboys and bandits on the frontier; no frontier for that matter, no goldmines or Indians or pioneers. The Italian Western was born not from ancestral memory but from the herd instinct of filmmakers, who, when young, were head over heels in love with the American Western. In other words, the Hollywood Western was born from a myth; the Italian one is born from a myth about a myth...“²³

Aufzuzeigen, mit welcher geradezu naiven Faszination und mit welch frischen, unkonventionellen Mut dieser Mythos für ein europäisches Publikum adaptiert wurde, ist Ziel

²² Seeßlen, *Filmwissen: Western*, S. 134.

²³ Alberto Moravia in Frayling, *Something to do with death*, S. 118.

der vorliegenden Arbeit, die ein von der Kritik teils verurteiltes, aber von einer treuen Fangemeinde verehrtes Genre präsentieren möchte.

Eine kurze Stellungnahme zu den Quellen

Im Rahmen der Recherchen zu dieser Arbeit offenbarte sich ein bedauernswerter Umstand. Während deutsche und vor allem amerikanische Autoren großes Interesse an dem Genre des Italo-Western zeigen, wird dieses von italienischen Filmkritikern und Filmhistorikern geradezu schmächtig vernachlässigt. Ulrich Bruckner präsentierte vor ca. zehn Jahren eine umfassende Bestandsaufnahme des Genres, die von großem Idealismus und viel Liebe zum Untersuchungsfeld geprägt ist. Im deutschsprachigen Raum finden sich wenige Autoren, die sich derart ausführlich mit den Charakteristika und den Produzenten des Spaghettiwestern befassen. Auch im anglo-amerikanischen Raum scheint die filmhistorische Bedeutung des Genres außer Frage zu stehen, was wohl vor allem die an Qualität und Ausführlichkeit nicht zu übertreffenden Werke des britischen Leone-Biografen Sir Christopher Frayling beweisen. Fraylings profunde Kenntnis des Feldes und dessen Recherchen im Umfeld Leones, den er noch teilweise selbst vor dessen Tod interviewte, sind einzigartig und ohne Konkurrenz auf diesem Gebiet. Lediglich Marcello Garofalo präsentiert eine ähnlich sorgfältige Befassung mit Leben und Werk des Regisseurs. Seiner 1999 publizierten Biografie entstammt der Großteil der in dieser Arbeit verwendeten Originalzitate Leones, die aufgrund der italienischen Sprache gegenüber den ebenso ausführlichen, jedoch in Englisch verfassten Zitaten Fraylings bevorzugt wurden.

Womöglich liegt es an der langen Tradition, die das Genre im US-amerikanischen Raum aufweist, dass sich gerade im Heimatland des Western verstärkt Autoren auch mit der italienischen Ausprägung befassen. Warum sich jedoch die Fachliteratur in Italien nur sehr spärlich einer Aufarbeitung dieser immens erfolgreichen Filme widmet, die immerhin doch ein Jahrzehnt lang die dortige Filmlandschaft prägten, scheint kaum verständlich. Auch am Institut der Wiener Romanistik wurde dieser Aspekt der Filmgeschichte Italiens noch nicht im Rahmen einer wissenschaftlichen Arbeit erschlossen. In diesem Sinne möchte das vorliegende Werk eine Art Pionierarbeit leisten.

2. Sergio Leone – Der Vater des Spaghettiwestern

2.1 Biografie des Regisseurs

Sergio Leone wurde am 3. Januar 1929 in Rom als Sohn des Theaterschauspielers und Stummfilmregisseurs Vincenzo Leone geboren. Dieser arbeitete gerade für die Quirinus-Film an einer möglichen Version des Dramas „Assunta Spina“ von Salvatore di Giacomo, die jedoch nicht zustande kam. Leones Mutter Edvige Valcarenghi entstammte einer Familie aus Mailand mit österreichischen Wurzeln und arbeitete ebenfalls als Schauspielerin unter dem Pseudonym Bice Walerian. Auf einem Set der Aquila-Film in Turin lernten sich Vincenzo und Edvige kennen. Sergio wurde in eine Zeit hineingeboren, in der eine künstlerische Debatte rund um den Stumm- und Tonfilm zu entstehen begann, da der erste offizielle Tonfilm, „The Jazz Singer“ (1927), nunmehr auch in Italien gezeigt worden war und Nutzen und Schaden dieses neuen Mediums hitzig diskutiert wurden.

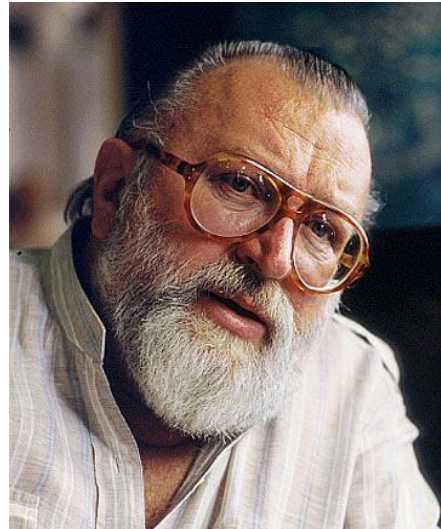


Abb.1: Sergio Leone

*„...è l'anno in cui i critici discutono sul 'danno' che l'elemento fonico introduce nell'arte muta...“*²⁴

Leones Vater, der mit dem hoch gelobten Film „La contessa Lara“ aus dem Jahre 1913 zu Bekanntheit gelangte, avancierte im Stummfilmgeschäft zum Meister des „dramma moderno“, das mehr und mehr von einem Phänomen durchdrungen wurde, das man „divismo“ nannte, die Abhängigkeit von zugkräftigen, weiblichen Filmstars wie etwa Francesca Bertini, die sich bereits auf internationaler Ebene einen Namen gemacht hatte und mit Vincenzo Leone für die Caesar-Film an dem Streifen „La piccola fonte“ arbeitete. Viele der früheren Filme Vincenzos waren auf diese Diven zugeschnitten, und die Aufgabe des Regisseurs war es, diese möglichst wirkungsvoll zu inszenieren. Das künstlerische Gespann Bertini und Leone realisierten auf diese Weise bis 1921 äußerst erfolgreiche „Diven-Filme“, bis sich Bertini schließlich aus dem Filmgeschäft zurückzog und Paul Cartier, den Bruder des weltbekannten Juweliers, heiratete.²⁵ Die Beendigung dieser

²⁴ Garofalo Marcello, *Tutto il cinema di Sergio Leone*. Milano: 1999. S. 22.

²⁵ vgl. Garofalo, *Tutto il cinema di Sergio Leone*, S. 29.

Zusammenarbeit stürzte Leone in eine veritable Sinnkrise. Er schlägt selbst das lukrative Angebot aus Deutschland aus, den nach Amerika ausgewanderten Ernst Lubitsch zu ersetzen.

Der Regisseur Vincenzo Leone, dessen Künstlernamen Roberto Roberti²⁶ bereits durch über 50 Filme bekannt geworden war und mit Stars wie Eleonora Duse auf der Bühne stand, wurde von dem neuen „Trend“ des Tonfilms völlig überrascht, was ihn schließlich dazu veranlasste, sein Projekt „Assunta Spina“ auf Eis zu legen und ihn künstlerisch in eine Phase der Lethargie versetzte. Diese Zeit der Inaktivität und Lähmung des künstlerischen Betriebes spiegelte sich auch auf nationaler Ebene in der gesamten italienischen Filmindustrie wider, die sich seit Beginn des Faschismus in einer Periode des Umbruchs befand. Das wirtschaftliche Krisenjahr 1929 bedingte hohe Produktionskosten für Filme, der Konkurrenzdruck durch amerikanische Filme nahm zu, staatliche Zuschüsse für die Filmindustrie blieben aus und der heimischen Diven-Kult verschlang Unmengen an Geld für die Buchung publikumswirksamer Darstellerinnen. Aufgrund derlei Faktoren entstanden zwischen 1925 und 1929 in Italien lediglich um die 100 Filme.²⁷

Auch politisch schien Leones Vater auf Sinnsuche zu sein, da er sich zunächst schnell den Faschisten zuwandte, bald jedoch von ihren Machenschaften abgestoßen war, wie Sergio Leone später erzählte:

*„Mio padre si era iscritto molto presto al Partito fascista, perché ci credeva. Ma dopo tre settimane gli dissero che doveva rifare l'iscrizione, perché il segretario della sua sezione era scappato con la cassa. Egli allora rifiutò di ripetere l'operazione e, a poco a poco, si cominciò a dire che fosse comunista...“*²⁸

Einmal bestellte Mussolini Leones Vater persönlich zu sich und bot ihm die Möglichkeit an, den von ihm verfassten Roman „Claudia Particella, l'amante del cardinale“ zu verfilmen. Nachdem Vincenzo Leone das Buch jedoch gelesen hatte, wollte er mit einer solchen „Schweinerei“ nichts zu tun haben.²⁹ Von diesem Zeitpunkt an war es für Roberto Roberti schwer, Arbeit im Filmgeschäft zu finden. Aus Bewunderung und Anerkennung für seinen Vater Vincenzo, alias Roberti, sollte Leone für die Realisierung seines ersten Western das Pseudonym Bob Robertson, also der Sohn Robertos, annehmen.

Obwohl Sergio ursprünglich Anwalt hätte werden sollen, zog es ihn schon seit seiner Jugend zum Film hin. Ähnlich seinem späteren Regiekollegen Sergio Corbucci, dem es auch sehr früh gelang, im Filmgeschäft Fuß zu fassen, erhielt Leone recht rasch kleinere Aufträge und

²⁶ in Anlehnung an den berühmten Film und Theaterschauspieler Ruggero Ruggeri.

²⁷ *ivi*, S. 22.

²⁸ Sergio Leone in *ivi*, S. 23.

²⁹ vgl. *ivi*, S. 24. bzw. Moscati Italo, *Sergio Leone. Quando il cinema era grande*. Torino: 2007. S. 54f.

Statistenrollen, wie etwa im Film „La bocca sulla strada“ (1941), der unter der Regie seines Vaters entstand, oder in Vittorio De Sicas „Ladri di biciclette“ (1948), in dem er nicht nur die kleine Rolle eines Priesterseminaristen innehatte, sondern auch bereits die Aufgabe des Regieassistenten übernehmen durfte.³⁰ Bald bekam er verantwortungsvollere Aufgaben in den römischen Cinecittà-Studios übertragen, in denen in den Fünfziger Jahren viele amerikanische Kostümepepen gedreht wurden. Hierbei wurde Leone für namhafte Produktionen wie „Quo Vadis“ (1951) von Mervyn LeRoy oder „Ben Hur“ (1959) von William Wyler zum Second-Unit-Regisseur ernannt und war u.a. für die Dreharbeiten des legendären Wagenrennens in Wylers Film mitverantwortlich. So wirkte Leone bis 1959 in beinahe 50 Filmen in einer assistierenden Funktion mit.³¹ Wie schon zuvor die Kollaboration mit De Sica war auch dieser Kontakt mit den Regisseuren Hollywoods sehr prägend für den jungen Leone. Der aufstrebende Jungfilmer lernte so in den römischen Studios unter Größen wie Robert Wise, Raoul Walsh oder Fred Zinnemann.³² Wie viele seiner Generation war der junge Sergio Leone von Amerika fasziniert, von der Freiheit, die es versprach, von der Weite und Größe des Landes der scheinbar unbegrenzten Möglichkeiten. Nach dem Zweiten Weltkrieg hingegen vermittelte der Kontakt mit in Italien stationierten G.I.s ein teilweise völlig konträres Bild der Amerikaner. Leone erlebte nun auch materialistische, besitzergreifende Menschen, die mit seinem Ideal von Amerika wenig gemein hatten. Leone beschrieb sich selbst häufig als einen „desillusionierten Sozialisten“.³³ Ihm war bewusst, dass die Geschichte von Siegern, Gewinnern und Kapitalisten geschrieben wird, so auch jene des Wilden Westens. Dieser zog ihn schon früh in seinen Bann. Doch bevor er Mitte der Sechziger Jahre seinen bis dato größten Erfolg mit einem italienischen Western feiern sollte, wandte sich Leone einem anderen spektakulären Genre zu, das mehr mit den aufwändigen Kostümfilmen Hollywoods zu tun hatte, von denen er so viel gelernt hatte. 1959 sprang er für den erkrankten Regisseur Mario Bonnard ein und vollendete dessen Sandalenfilm „Gli ultimi giorni di Pompei“.³⁴ Mit „Il colosso di Rodi“ (1961) folgte ein weiterer Film mit antiker Thematik, bei dem Leone bereits völlig allein im Regiesessel saß.

„Das war einer der seinerzeit sehr erfolgreichen para-mythologischen Filme, deren Helden, ähnlich wie die späteren Western-Helden Leones, überlebensgroße Figuren waren, denen keine physische Heimsuchung etwas anhaben konnte; der Hauptdarsteller des Koloß von Rhodos war sogar ein Western-Veteran, Rory Calhoun.“³⁵

³⁰ vgl. Poppi Roberto, *Dizionario del cinema italiano. I registi. Dal 1930 ai giorni nostri*. Roma: 1993. S. 143. bzw. Caldiron Orio, De Sica Manuel (Hrsg.), *Ladri di biciclette di Vittorio De Sica. Interventi, testimonianze, sopralluoghi*. Rom: 1997. S. 22.

³¹ vgl. Landy, *Italian cinema*, S. 185.

³² vgl. Fawell John, *The Art of Sergio Leones Once Upon a Time in the West*. Jefferson: 2005. S. 95.

³³ vgl. Fawell, *The Art of Sergio Leones Once Upon a Time in the West*, S. 94.

³⁴ vgl. Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, S. 143.

³⁵ Hembus Joe, *Das Western-Lexikon. 1567 Filme von 1894 bis heute*. München, Wien: 1999. S. 224.

Sein nächster Film sollte seine Karriere für immer verändern und ein ganzes Genre prägen – „Per un pugno di dollari“. Leone war derart von den Mythen des alten Westens beeindruckt, dass er häufig im kompletten Cowboykostüm inklusive Hut und Revolver am Set erschien, was seine Schauspieler und Mitarbeiter größtenteils belustigte, aber dennoch seine enorme Hingabe und buchstäbliche Liebe zu diesen Stoffen unterstrich.

Nachdem er sich in den Sechziger Jahren in vier Regie-Filmen, die in den folgenden Kapiteln ausführlich behandelt werden, dem Western widmete, wurde es bis 1971 recht still um den „Vater des Spaghettiwestern“. In diesem Jahr lieferte er noch einmal einen Wild-West-Film ab, den Revolutionsfilm „Giù la testa!“ mit James Coburn und Rod Steiger in den Hauptrollen, der weder bei Kritik noch beim Publikum wirklich zu überzeugen vermochte. Daraufhin beschränkte sich Leone in den Siebziger Jahren auf rein beratende Funktionen bzw. auf die des Produzenten für die beiden Westernkomödien „Il mio nome è Nessuno“ und dessen Fortsetzung „Un genio, due compari, un pollo“, bei denen er die Regie Tonino Valerii bzw. Damiano Damiani übertrug. Erst beinahe zehn Jahre später sollte er seinen letzten Film abliefern. Sein 1984 gedrehtes Werk „C’era una volta in America“ bildet quasi den Abschluss seiner filmischen Vision Amerikas. Dieser ist im New York der Zwanziger und Dreißiger Jahre angesiedelt und beleuchtet das Leben von Einwanderern, die ins Gangstermilieu driften, mit Robert DeNiro, James Woods und Joe Pesci in den Hauptrollen. Die Ausstattung des Epos, das weit über drei Stunden dauert, ist aufwändig und auch die darin dargestellte Gewalt war umstritten. Leone sah seinen letzten Film als logische Fortführung dessen, was sich in „C’era una volta il West“ abzeichnete – der Aufstieg und die Gestaltung einer mythisch-verklärten Nation, die auf Blut, Gewalt und Verbrechen fußt. Leone, dessen kulinarischer Hedonismus in schwerem Übergewicht resultierte, starb am 30. April 1989 im Alter von lediglich 60 Jahren an einem Herzinfarkt.

2.2 Ein umstrittener Charakter

Leone war eine klassische Künstlerseele, ungemein neugierig, mit einer geradezu kindlichen Begeisterungsfähigkeit, professionell bis zum Grad der Pedanterie und vermutlich auch äußerst schwierig im Umgang. Leone war vielseitig interessiert und gewann Inspirationen aus verschiedenen kulturellen Feldern. Er war fasziniert von Büchern wie Joseph Conrads „Heart of darkness“ oder Marcel Prousts „À la recherche du temps perdu“, aber auch von der Malerei, insbesondere von René Magritte, Giorgio De Chirico und Velázquez.³⁶ Doch der Blick der Nachwelt auf sein Wesen ist geteilt. Seine künstlerischen Qualitäten, sein Stil und

³⁶ vgl. Moscati, *Sergio Leone. Quando il cinema era grande*, S. 167f.

seine Kompetenzen als Regisseur werden heutzutage beinahe einstimmig anerkannt. Doch viele seiner alten Wegbegleiter wandten sich im Laufe der Zeit von dem als exzentrisch geltenden Regisseur ab und verloren nur mehr selten ein gutes Wort über ihn. So etwa auch Enzo Barboni, Regisseur der erfolgreichen Spaßwestern mit Terence Hill und Bud Spencer in den Hauptrollen und langjähriger Gefährte Leones:

*„Io, per esempio ero amico di Sergio Leone, ma dopo le cattiverie che avevo sentito e letto su di me dette da lui l'ho dimenticato come amico: ‚Sarai un grosso regista, ma come uomo non vali niente, perché non si può tradire un amico...‘ [...] Uno strano personaggio. Era uno che non aveva amici.“*³⁷

Einige Episoden aus dem beruflichen Leben Leones bestätigen die harsche Kritik Barbonis am Charakter des hochbegabten Regisseurs, man denke z.B. an dessen stets angespanntes Verhältnis zu seinem Star Eastwood, von dem andere Kollegen in höchsten Tönen als einem der umgänglichsten Künstler sprachen. Diese brüchige Beziehung zwischen dem Regisseur und seinem Star wird in dem Kapitel über Clint Eastwood präzisiert werden. Leone selbst schien sich dieser Charakterschwächen bewusst zu sein und versuchte in seinem letzten Interview eine Erklärung für deren Ursprung zu finden:

*„...forse per la mia timidezza, perché esterno poco il mio affetto, oppure lo esterno a modo mio, e a volte qualche persona può non capire che l'offenderei dicendole ‘bravo’ oppure ‘sei un caro amico’ e ciò ovviamente mi crea delle difficoltà. So di chiedere molto, ma proprio per il rispetto che ho per chi reputo amico, pretendo che sia lui a capire, a sapere intendere l'affetto anche da un piccolo gesto o da altre manifestazioni indirette...“*³⁸

Eine völlig konträre Seite des Regisseurs offenbart sich durch dessen Verhältnis zu Lee Van Cleef, Eastwoods amerikanischen Co-Star aus „Per qualche dollaro in più“, der bereits mit John Ford gedreht hatte. Als Leone nach Los Angeles reiste, um ihn kennen zu lernen, stellte sich heraus, dass sich Van Cleef nach einer Verletzung und einem Alkoholentzug weitestgehend aus dem Filmgeschäft zurückgezogen hatte und sein Geld mehr schlecht als recht als Auftragsmaler verdiente. Der Filmbranche, die ihm meist stereotype Bösewichtrollen angeboten hatte, wurde er überdrüssig. Leone jedoch liebte sein expressives, erfahrenes Gesicht, es war genau das, was er sich für den Mentor des Helden vorgestellt hatte. Gleich beim ersten Treffen drückte er Van Cleef 1000 Dollar in die Hand und versprach ihm, dass es diesmal um eine Hauptrolle ginge und er es nicht bereuen würde, nach Italien und Spanien mit ihm zu reisen. Dieser willigte ein und erlebte so eine

³⁷ Enzo Barboni in Garofalo, *Tutto il cinema di Sergio Leone*, S. 179.

³⁸ Sergio Leone in *ivi*, S. 180.

erneute Phase des Ruhmes in den USA und in Europa. Zwei Jahre später luden Van Cleef und seine Frau Leone zum Essen ein, wobei ihm Van Cleef unter Tränen dankte:

*„Questa pelliccia, l'invito che abbiamo potuto farti in questo locale, la vita che conduciamo li dobbiamo a te. Tu mi hai dato la possibilità di rivalutarmi in ogni senso, grazie a te oggi guadagno 250.000dollari a film e ne faccio uno dietro l'altro. Prima di incontrarti, appena due anni fa, in questo stesso periodo, facevamo salti mortali per arrivare a pagare la bolletta della luce.“*³⁹

3. Der Weg hin zu einem italienischen Western

3.1 Die Karl May-Filme

In der Filmlandschaft im Deutschland der Nachkriegszeit herrschte der Wille, sich nach dem Schrecken und der Propaganda der NS-Herrschaft unvorbelastetem Material zu widmen, das keinerlei aktuelle politische Bezüge aufwies und keine aktuellen Probleme wie den Wiederaufbau oder die Konfrontation mit der eigenen Schuld in Angriff nahm. Es schien daher logisch, in eine romantischere, entfernte Vergangenheit zu blicken und so suchte man Zerstreuung und Unterhaltung im Heimatfilm, der meist im späteren 18. Jahrhundert angesiedelt war und häufig auf Romanvorlagen wie jenen von Ludwig Ganghofer basierte, oder später im Abenteuerfilm, der mit Kinoadaptationen der Werke von Karl May (1842-1912) großen Erfolg im deutschsprachigen Raum feierte. In Westdeutschland wurden in den Sechziger Jahren ganze elf Karl-May-Verfilmungen gedreht, die von Horst Wendtland produziert wurden. Mays Werke dienten bereits zur Stummfilmzeit als Vorlage für Verfilmungen, wurden aber damals nur mit mäßigem Erfolg aufgenommen. Die deutschen Kinobesucher der Nachkriegszeit waren umso mehr von den Stoffen begeistert. Der Wild-West-Boom, den die Winnetou-Filme mit dem Franzosen Pierre Brice in der Titelrolle zu Beginn der Sechziger Jahre in Deutschland auslösten, ebnete beim Publikum den Boden für einen Erfolg des europäischen Western. Wenig später wurde auch der Italo-Western in

³⁹ Lee Van Cleef in *ivi*, S. 118.

Deutschland äußerst erfolgreich vermarktet. Auch in diesem Fall erwies sich die Musik, ähnlich wie später beim Durchbruch des Italo-Western, als ein wichtiger Erfolgsfaktor. Martin Böttchers Melodien sind auch heute noch untrennbar mit den Karl-May-Filmen verbunden und haben einen hohen Wiedererkennungswert.

Qualitativ ereilte die Winnetou-Filme jedoch ein ähnliches Schicksal wie den Spaghettiwestern. Während „Der Schatz im Silbersee“ aus dem Jahre 1962 noch einen kreativen und frischen Blick auf die Mythen des alten Westens warf, nahm mit der Zeit die Qualität der Filme stark ab und Klamauk und sich wiederholende Muster hielten Einzug.

Auch in Deutschland entschied man sich mit der Verpflichtung von Lex Barker zunächst, einen Amerikaner für die Hauptrolle des „Old Shatterhand“ zu gewinnen, ähnlich wie man Clint Eastwood als Helden der „Dollar-Western“ von Sergio Leone verpflichtete. Dies sollte der Produktion ein höheres Maß an Glaubwürdigkeit und auch an internationalem Flair verleihen. Maßgeblich aber unterschieden sich die beiden Genre-Ausprägungen in Deutschland und Italien aufgrund ihrer Heldenkonstruktion und der Darstellung von Gut und Böse.

Die Winnetou-Filme offerierten dem Nachkriegspublikum eine romantische, geordnete Welt voller Helden mit unumstößlichen Werten und Prinzipien wie Freundschaft oder Hilfsbereitschaft, während der Italo-Western einen zynischen Blick auf den klassischen Westen warf und ihn als eine Welt portraitierte, in der Gier, Gewalt und ein geladener Revolver die Triebfeder der Handlungen waren. Aus diesem Grund wurde das Genre des Spaghettiwesterns häufig als das „Kino der Resignation“⁴⁰ bezeichnet, da seine Helden meist Outcasts waren, streunende Einzelgänger, die ihr Glück oder Überleben suchten, ohne zu sehr mit den vorherrschenden Autoritäten in Konflikt zu geraten. Das bestehende System der Unterdrückung, Korruption oder Ausbeutung zwingt diese Helden jedoch, sich gegen eben jenes System aufzulehnen. Derartige Töne des Genres faszinierten die politisch engagierte und teils desillusionierte Jugend der Sechziger Jahre stark und ließ sie eigene Wünsche nach Unabhängigkeit und Widerstand auf Helden wie Clint Eastwood, Franco Nero oder Charles Bronson projizieren.

Solche politischen Implikationen waren den geradezu märchenhaften Winnetoufilmen fremd, die lediglich solide, spannende und auch jugendtaugliche Unterhaltung bieten wollten. Dieses Konzept ging an den Kinokassen auf. Vor allem der frische, innovative Blick aus Indianersicht - oder zumindest dem, was sich deutsche Drehbuchautoren unter Indianern vorstellten - und die naive Freude des Regisseurs Harald Reinl, der sich zuvor mit den Verfilmungen der Edgar-Wallace-Krimiromane einen Namen gemacht hatte, einen amerikanischen Urstoff für deutsche Zuseher zu adaptieren, fanden großen Anklang bei

⁴⁰ vgl. Christopher Frayling in der Making-Of-Dokumentation der Kauf-DVD von „C'era una volta il West“, Paramount Pictures, 2003

Publikum und Kritik. „Der Schatz im Silbersee“, der im ehemaligen Jugoslawien in der Seenregion von Plitvice entstand, entwickelte sich in Deutschland zum erfolgreichsten Film der Saison und wurde mit der Goldenen Leinwand ausgezeichnet.⁴¹

*„Mit dem Schatz im Silbersee gelang der erste kontinentale Film der Nachkriegszeit, der den amerikanischen Western nicht imitierte, sondern dem einschlägigen nationalen Gedankengut, im vorliegenden Fall der romantischen Karl-May-Vision des Westens, adaptierte. [...] Der Film wurde der größte deutsche Geschäftserfolg der Saison 1962/ 63 und mancher anderen Saison, vor allem aber der erste kontinentale Western überhaupt, der international große Kasse brachte, auch in den englischsprachigen Ländern kritische Anerkennung fand und dadurch die Welle der europäischen Western auslöste.“*⁴²

Der amerikanische Hauptdarsteller Lex Barker zeichnete mit seiner Teilnahme an zahlreichen Karl-May-Filmen einen Weg vor, den wenig später auch Eastwood einschlagen sollte. Er avancierte außerhalb seines Heimatlandes zu einem Abenteuer- und Actionstar, als man ihn zuhause nicht mehr, bzw. in Eastwoods Fall noch nicht, genug schätzte. Die Winnetou-Verfilmungen katapultierten den Amerikaner an die Spitze der gefragtesten Darsteller in Deutschland und ließen die jugoslawischen Drehorte zu regelrechten Pilgerstätten für Film-Fans und Touristen werden. Vor allem aber zeigten sie den italienischen Filmemachern, dass die Amerikaner kein Exklusivrecht auf die Produktion erfolgreicher Westerngeschichten hatten.

3.2 Akira Kurosawas Samuraifilm

Den wohl größten Einfluss auf Sergio Leones innovativen, europäischen Erstlingswestern hatte zweifelsfrei der japanische Regisseur Akira Kurosawa (1910-1998), auf dessen Samuraifilm „Yojimbo“ (1961) das Drehbuch zu „Per un pugno di dollari“ basiert. Die Parallelen der Story sind so offensichtlich, dass man eigentlich von einem Remake in einem anderen raumzeitlichen Setting sprechen kann. Schon wenige Jahre zuvor wurde auch ein amerikanischer Western von einem von Kurosawas bekanntesten Werken, nämlich „Sieben Samurai“ (1954), beeinflusst. Der Film sollte 1960 unter der Regie von John Sturges als „The Magnificent Seven“ Filmgeschichte schreiben.⁴³

⁴¹ vgl. Hembus, *Das Western-Lexikon. 1567 Filme von 1894 bis heute*, S. 552.

⁴² ibidem.

⁴³ vgl. ibi., S. 268.

Kurosawa wurde häufig als der „westlichste“ aller japanischen Filmemacher seiner Zeit bezeichnet, der eine profunde Kenntnis unzähliger Werke von Hollywoodregisseuren hatte, u.a. vieler Westernregisseure wie Howard Hawks („Rio Bravo“, 1959) und George Stevens („Shane“, 1953).⁴⁴ Kurosawa war ebenso ein großer Bewunderer John Fords, dessen Schaffen er respektierte. Einige Filmkritiker verglichen das Verhältnis zwischen John Ford und seinem Paradeschauspieler John Wayne mit jenem zwischen Akira Kurosawa und seinem Schauspieler der Wahl Toshiro Mifune, der u.a. auch die Hauptrolle im Samuraifilm „Yojimbo“ spielte. Wenngleich Kurosawa behauptete, nie versucht zu haben, seine Hollywood-Vorbilder zu imitieren, so ist doch ein starker Einfluss, vor allem durch den Western, erkennbar. Der Kurosawa-Biograf Stephen Prince will etwa eine Verbindung zwischen der Darstellung und Inszenierung von Waffen als metaphorischer Kategorie in Western- und Samuraifilmen bemerken. Ebenso die Narrative und Charakterzeichnungen ähneln sich mitunter signifikant.⁴⁵ Der Einsatz von Zeitlupe für Sterbeszenen, z.B. das Zusammenbrechen und Hinfallen eines Gegners, erinnert stark an die Western von Sam Peckinpah.

Die Handlung von „Yojimbo“, die lose auf der Erzählung „Red Harvest“ von Dashiell Hammett aus dem Jahre 1929 basiert⁴⁶, beschrieb Akira Kurosawa wie folgt:

*„Die Story ist so faszinierend, dass ich mich wundere, dass vor mir noch niemand darauf gekommen ist. Die Idee ist, dass man zwei rivalisierende Parteien hat, und dass beide Parteien gleichermaßen schlecht sind. Das ist eine Situation, die die meisten schon einmal erlebt haben: Man steht hilflos in der Mitte und kann sich unmöglich zwischen diesen beiden Übeln entscheiden.“*⁴⁷

Dieses Dilemma löst Yojimbo, indem er beide Parteien ohne Reue und Mitleid gegeneinander ausspielt und zudem noch einen eigenen Nutzen aus deren Untergang zieht. Die Parallelen der Handlung zwischen Kurosawas Samuraifilm und Leones „Per un pugno di dollari“ sind mehr als offensichtlich und waren auch den Kritikern und Darstellern durchaus bewusst.

*„...the obvious similarities of being set in the past, of having armed heroes who protect the weak or who seek bloody revenge, and the subscription to a codified set of behavioral norms like ‚The Code of the West‘ or the code of ‚Bushido‘...“*⁴⁸

⁴⁴ vgl. Prince Stephen, *The warrior's camera. The cinema of Akira Kurosawa*. Princeton, Oxford: 1991. S. 12.

⁴⁵ vgl. Prince, *The warrior's camera*, S. 13.

⁴⁶ vgl. Garofalo, *Tutto il cinema di Sergio Leone*, S.107.

⁴⁷ Akira Kurosawa in Hembus, *Das Western-Lexikon. 1567 Filme von 1894 bis heute*, S. 224.

⁴⁸ zit. n. Dessner David in: Prince, *The warrior's camera*, S. 14.

Yojimbo (Toshiro Mifune), ein Samurai, der von seiner Kriegergesellschaft verstoßen wurde und nun zu einem „Ronin“, einem umherziehenden, gefallenen Ritter geworden ist, ist ein ähnlicher Outcast und Einzelgänger wie der von Clint Eastwood dargestellte namenlose Fremde in „Per un pugno di dollari“.

„Mifune hatte den legeren, unexpressiven Habitus des Helden vorweggenommen, den Leone jetzt für seine Version des Western im Auge hatte. Den schrulligen, aber aufrechten, schweigsamen und unschlagbaren Helden, dessen emotionale Botschaft eine beinahe mythologische Sprache spricht.“⁴⁹

Leone ließ es zunächst auf eine Plagiatsklage ankommen, die prompt aus Japan erfolgte und dadurch geregelt wurde, indem man den japanischen Produzenten von „Yojimbo“ die alleinigen Verleihrechte für „Per un pugno di dollari“ in Japan übertrug, was den Rechtsstreit zu schlichten vermochte.⁵⁰

Im Gegensatz zu den US-Western, wurde der Italo-Western sehr stark von dem Nihilismus vieler Samuraifilme beeinflusst, in denen sich eine nahe am eigenen Untergang befindliche Kriegerkaste gewaltsam gegen das herrschende soziale System durchsetzen muss und oft bei diesem Bestreben scheitert, da sie strikt an „giri“, das verbindliche Gesetz des Verhaltens und der ehrenhaften Pflichterfüllung gebunden ist. Die Gewalt in solchen Filmen Kurosawas oder auch Masaki Kobayashis, z.B. in „Hara-Kiri“ oder „Yojimbo“, ist ein Akt des Aufbäumens und der Resignation. Diese Sicht hat das Verhältnis zur Gewalt italienischer Westernregisseure durchaus geprägt.

„Though Sergio Leone is Italian, his visual style is strikingly indebted to Kurosawa (from the sinuously tracking camera to the use of wind and dust as visual signs of dramatic tension)...“

⁵¹

Derartige Parallelen zwischen Kurosawas Samurais und Leones Cowboys werden etwa in „C'era una volta il West“ deutlich, als kurz vor Ende des Films der romantische Bandit Cheyenne (Jason Robards) einer Bauchschussverletzung erliegt, die ihm im Laufe des Films von dem körperlich behinderten Geschäftsmann Morton (Gabriele Ferzetti) zugefügt wurde. Als ihm sein Vertrauter Harmonica (Charles Bronson) helfen möchte, erklärt ihm Cheyenne, dass er einen Moment lang nicht vorsichtig gewesen sei, da er nie auf „Krüppel“ hätte schießen können. Cheyenne schlägt Harmonicas zwecklose Hilfe aus und bittet ihn, sich umzudrehen, da er nicht wolle, dass ihm jemand beim Sterben zusieht. Harmonica erweist

⁴⁹ Schulz Berndt, *Clint Eastwood*. Wien: 1993. S. 41.

⁵⁰ vgl. Hembus, *Das Western-Lexikon. 1567 Filme von 1894 bis heute*, S. 225.

⁵¹ Prince, *The warrior's camera*, S. 18.

ihm diese Ehre und wendet sich ab. Wie ein Samurai, der gerade „Seppuku“, also den rituellen Suizid zur Ehrenrettung begangen hat, kauert Cheyenne auf Knien und fällt schließlich flach in den Staub. Ähnlich einem Samurai hatte Leones wohl „cowboyhaftester“ Charakter im klassischen Sinne eine Art moralischen Code, der ihm nicht erlaubt, auf scheinbar unbewaffnete Gehandicapte zu feuern, und einen Stolz, der ihn im Moment des Todes die Abgeschiedenheit suchen lässt.

3.3 Die Anfänge des Italo-Western

Zu Beginn der Sechziger Jahre befand sich das italienische Kino im Umbruch. Das großteils junge Kinopublikum zeigt erste Anzeichen der Ermüdung angesichts der unzähligen Sandalenepen und Kostümschinken, die Ende der Fünfziger Jahre noch im Überfluss produziert worden waren. Neue, jugendlichere und vor allem Aufsehen erregendere Formate buhlten folglich um 1960 um die Gunst der Zuseherschaft, so etwa das Genre des „Sexy“, das Elemente der Parodie und Satire mit einem hauch Frivolität mixte, oder jenes der „Mondo“-Filme, die im Stile einer Reportage teils groteske, teils erotische oder schockierende Traditionen, Sitten und Gesellschaftsformen aus aller Welt porträtierten und nicht selten an den Grenzen des guten Geschmacks der Gesellschaft kratzten.⁵² Die wohl größten Erfolge feierten beim Publikum jener Zeit „Ieri, oggi, domani“ (1963) von Vittorio De Sica oder auch „Divorzio all'italiana“ (1961) von Pietro Germi, beide mit Marcello Mastroianni in der Hauptrolle.⁵³ Während es diese Filme schafften, Niveau und Publikumsgunst zu vereinen, fehlte es dem Abenteuer- und Actionkino an interessanten Ideen und kreativen Köpfen, so dass dieses sich seit dem Niedergang der Sandalenfilme in einer künstlerischen Krise befand. Ebenso zu jener Zeit schrieben hingegen einige italienische Regisseure abseits des Mainstreams Kinogeschichte und beeinflussten die nachfolgende Filmwelt maßgeblich, veränderten die Grenzen des Mediums Film und loteten diese neu aus. Zu Beginn der Sechziger Jahre liefern diese Filmemacher einige Werke ab, die zweifellos der Elite des italienischen Filmschaffens schlechthin zuzuordnen sind. Pasolini veröffentlicht seinen „Accatone“ (1961) und ein Jahr später „Mamma Roma“, Michelangelo Antonioni, der mit „Blowup“ in den späten Sechzigern ein absolutes Standardwerk im Kanon der Filmgeschichte ablieferte, dreht 1961 „La notte“ und wenig später „Il deserto rosso“ (1964), während Federico Fellini und Luchino Visconti im Jahr 1963 zwei ihrer wohl bekanntesten

⁵² „Mondo Cane“ von Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi und Paolo Cavara gilt als Begründer des Mondo-Genres. Der Film ist eine Art Sammelsurium schockierender, verrückter und unterhaltsamer Beiträge aus aller Welt.

⁵³ vgl. Garofalo, *Tutto il cinema di Sergio Leone*, S. 85.

Werke realisieren, „8 ½“ bzw. „Il gattopardo“. Der bahnbrechende Einfluss dieser Filme lässt neue Techniken und Stile in das Filmschaffen einfließen. Gian Piero Brunetta definierte einige stilprägende Aspekte dieser Zeit. So fließen laut ihm damals verstärkt mythische und allegorische Elemente in die Filme ein und durchbrechen so die klassische lineare Struktur und Kohärenz der Erzählungen. Zeit und Raum werden einer Neudefinition unterzogen – ein Faktor, der auch in den zerdehnten, minutenlangen Duellen in Leones Filmen erkennbar wird. Auch technisch erkennt Brunetta Neuerungen wie etwa den Einsatz von Teleobjektiven und des Zooms. Die Landschaften spielen bei dem zuvor erwähnten allegorischen Zugang eine zentrale Rolle, indem sie teilweise zu regelrechten Akteuren werden.⁵⁴ Viele dieser Innovationen sollten auch für jene Regisseure richtungsweisend werden, die dem italienischen Abenteuerfilm um 1964 aus der Misere halfen.

Der Erfolg der deutschen Karl-May-Verfilmungen machte auch vor Italien nicht halt und brachte eine junge Generation von italienischen Filmemachern auf die Idee, sich mit dem uramerikanischen Genre zu beschäftigen. Wohlgemerkt war Sergio Leone bei weitem nicht der erste Italiener, der einen so genannten „Italo-Western“ vorlegte. Schon vor dessen fulminantem Filmdebüt „Per un pugno di dollari“ aus dem Jahre 1964 entstanden rund 25 Western in Italien, die von der Kritik kaum wahrgenommen wurden und nach einem kurzen Gastspiel bereits aus den Kinos verschwanden. Darunter fanden sich Titel wie „Buffalo Bill, l'eroe del Far West“ von Mario Costa, der sich das geradezu lächerliche Pseudonym John Fordson zulegte, oder „El Gringo“ von Ricardo Blasco. Diese frühen Spaghettiwestern unterschieden sich jedoch bereits deutlich in ihrem Zugang von den Winnetou-Filmen aus Deutschland, die laut der Meinung italienischer Westernregisseure *„fatti per i bambini delle elementari“*⁵⁵ waren. Die meisten von ihnen waren auf Action ausgerichtete, verbraucherorientierte Reißer, die schnell, billig und in so hoher Frequenz produziert wurden, dass es noch heute schwierig ist, eine exakte Zahl festzulegen, da sich das Genre erst durch „Per un pugno di dollari“ der breiten Öffentlichkeit erschloss.

Sergio Corbucci, der kurz nach Leone mit seinem „Django“ ebenfalls zu einer Genregröße wurde, beschrieb die Überlegungen, die die jungen Filmschaffenden damals anstellten, bevor sie sich dazu entschlossen, das vorherrschende, künstlerische Vakuum im italienischen Film zu nutzen, um ihre Vision des Wilden Westens auf die Leinwand zu bringen:

„Girando ‚Gli ultimi giorni di Pompei‘ tante volte ci trovavamo a dire: ‚Ma guarda un po‘, qui si potrebbe fare un western straordinario‘. In Spagna c'erano ‚sti cavalli, c'erano ‚ste pianure

⁵⁴ Brunetta Gian Piero, *Cent'anni di cinema italiano*. Roma: 1991. S. 491f.

⁵⁵ Garofalo, *Tutto il cinema di Sergio Leone*, S. 88.

*straordinarie, c'era 'sto paesaggio che assomigliava molto al Messico, al Texas, o comunque a come noi li immaginavamo. Al ritorno in Italia, venni a sapere che i tedeschi avevano avuto l'idea di fare dei film western tratti dai libri di un loro scrittore popolare, Karl May, il quale era un po' come il nostro Salgari [...] se il western lo fanno addirittura i tedeschi perché non possiamo farlo noi?"*⁵⁶

Ein solches Unternehmen weckt schließlich das Interesse der römischen Jolly-Film, der Trio-Film und der Constantin-Film in München, die sich zu einer Koproduktion entschließen und parallel zwei italienische Western in Auftrag geben; den ersten, mit dem Titel „Le pistole non discutono“ bei dem Regisseur Mario Caiano, den zweiten bei dem Römer Sergio Leone, dessen Projekt zunächst den Arbeitstitel „Il magnifico straniero“ erhält. Ein Vertreter der Jolly-Film trat an Leone heran und zeigte ihm eine Kopie des zuvor erwähnten, frühen Italo-Western „El Gringo“, der bei weitem kein Meilenstein war, aber durch seine billigen Produktionskosten und seinen hohen Gewaltanteil gute Kasse machte. Die Jolly-Film wollte von Leone wissen, ob er einen Western ähnlicher Machart abliefern könne, worauf dieser bereits damals mit einer gehörigen Portion Selbstvertrauen entgegnete: *„Un film così lo faccio al telefono, chiamando da casa il mio operatore e dicendogli: metti la macchina nell'angoletto.“*⁵⁷

Darüber, wer nun tatsächlich der Urvater des Spaghettiwestern war, gibt es noch heute Diskussionen. Manche behaupten, es wäre Corbucci mit „Massacro al Grande Canyon“ im Jahre 1963 gewesen, andere wiederum nennen Duccio Tessari mit „Una pistola per Ringo“ als den ersten und manche favorisieren Sergio Leone.⁵⁸ Tatsache ist jedoch, dass selten ein einziger Film derart synonym für ein ganzes Genre stehen sollte, wie Leones „Per un pugno di dollari“ für den Italo-Western. Nachdem der Film, der sich zunächst vorwiegend über Mundpropaganda verbreitete und so immer mehr Leute ins Kino lockte, dem italienischen Abenteuerkino neuen Aufschwung gegeben hatte, brach das Italo-Western-Fieber endgültig aus. Größere Produktionsfirmen wie die Jolly-Film, die Titanus-Film oder die Firmen des Starproduzenten Dino De Laurentiis begannen, im großen Stil Spaghettiwestern zu produzieren. Aber auch kleine Produktionsgesellschaften sprangen auf den äußerst erfolgreichen Westernzug auf und versuchten, Kapital aus billigen, teils qualitativ extrem minderwertigen Filmen zu schlagen, die im Prinzip nichts anderes als so genannte „Exploitation-Filme“ waren, d.h. schnell und kostengünstig hergestellte Werke, die durch das Versprechen von Action, Gewalt oder Sex möglichst viele Zuseher in die Kinos locken sollten und so ihr geringes Produktionsbudget relativ schnell wieder einspielten.

⁵⁶ Sergio Corbucci in *ivi*, S. 89.

⁵⁷ Sergio Leone in *ivi*, S. 93.

⁵⁸ vgl. *ivi*, S. 90.

*„...una miriade di piccole case, spesso nate e morte nello spazio di un solo film, invadono il mercato con prodotti di medio e anche bassissimo costo, destinati in quest'ultimo caso solo a uno sfruttamento intensivo nelle sale di visione inferiore e a una esportazione verso mercati periferici.“*⁵⁹

Das Phänomen Italo-Western sollte in möglichst kurzer Zeit ausgeschlachtet werden, bevor das Interesse des Publikums abzunehmen drohte, so wie es schon zuvor mit den in der Antike angesiedelten Griechen- und Römerepen geschah. Die wenigen richtungsweisenden Regisseure wie Leone, Corbucci, Duccio Tessari oder Damiano Damiani wurden teils schamlos kopiert oder imitiert und das Thema des mysteriösen Fremden mit dem schnellen Colt in einer ihm feindlich gesinnten Umgebung wurde so lange variiert, bis immer lächerlichere Einfälle Einzug in das Genre hielten. So wurden in den vier Jahren nach Leones Westerndebüt ganze 350 italienische Western gedreht! Um 1965 dominiert der Western die Arbeit der Studios, die verzweifelt versuchen, dem internationalen Erfolg der James-Bond-Filme heimische Action-Kost entgegenzusetzen.⁶⁰ Gegen Ende der Sechziger Jahre war der Markt bereits stark gesättigt, die Qualität vieler Filme nahm rapide ab und der Italo-Western stürzte in eine Krise. Die Drehbücher und die verzweifelten Versuche, Novitäten zu bieten, nahmen immer abstrusere Formen an. Bruckner beschreibt die kuriose Vielfalt dieser Dekadenz-Phase wie folgt:

*„Da gab es epileptische Revolvermänner, einarmige Kopfgeldjäger, scharf schießende Priester, scharf schießende Gärtner, Revolvermänner, die unter Amnesie litten, Albino-Revolverhelden, blinde Scharfschützen, taube Revolverhelden und homosexuelle Söldner, alle schwer bewaffnet mit allem, was töten konnte, angefangen von Messern bis zu Maschinengewehren.“*⁶¹

Die Zuneigung des Publikums wanderte in eine andere Sparte, die jedoch aus dem Italo-Western heraus geboren wurde. Die zunehmende Lächerlichkeit der Drehbücher sowie die teils unfreiwillige Komik solcher Plots öffneten die Tür für den italienischen „Slapstickwestern“, dessen berühmteste Vertreter wohl Bud Spencer und Terence Hill sind. Das Erfolgsduo Carlo Pedersoli und Mario Girotti, die im Gegensatz zu den meisten italienischen Darstellerkollegen ihre Pseudonyme Spencer und Hill behielten, hatten ihre Wurzeln eigentlich in Italo-Western der härteren Gangart, in denen zunächst ebenfalls viel geschossen und auch gestorben wurde. Der italienische Regisseur Enzo Barboni hatte jedoch den Wunsch, einen Western zu drehen, in dem nicht die Revolver, sondern die

⁵⁹ *ivi*, S. 112f.

⁶⁰ *ibidem*.

⁶¹ Bruckner, *Für ein paar Leichen mehr*, S. 13.

Fäuste sprachen. Das Genre, das sich zunehmend weniger ernst nahm, persiflierte sich und seine Helden nun endgültig selbst. „Lo chiamavano Trinità“ (1970) und die Fortsetzung „...continuavano a chiamarlo Trinità“ (1971) spielten sogar noch mehr ein als Leones „Dollar-Western“.

4. Historischer Exkurs: Cowboys, Revolverhelden und die Eisenbahn

Um die von Legenden, Mythen und Heldengeschichten umrankte Welt des Western zu verstehen, bietet es sich an, einen Blick auf die Geschichte, die Ereignisse und die Menschen zu werfen, von denen diese Filme erzählen. Gerade der Italo-Western fühlt sich in vielen Fällen mehr dem Mythos verpflichtet als der historischen Wahrheit. Nichtsdestotrotz stellt er immer wieder Bezüge zu tatsächlichen Begebenheiten der amerikanischen Geschichte des 19. Jahrhunderts her, wie etwa dem Sezessionskrieg, dem Ausbau des Eisenbahnnetzes oder dem Bandenwesen an der Grenze zwischen Mexiko und Texas. Dabei verblüfft der Spaghettiwestern im Vergleich zu seinem amerikanischen Vorbild teils mit unerwarteter historischer Akkuranz und aufmerksamem Detail in Sachen Ausstattung, Kostüme und Requisiten. Selbst der prototypische Cowboy, auf den der US-Western scheinbar über Jahrzehnte hinweg eine Art Monopol zu haben schien, wird, im Hinblick auf dessen historische Schilderung, nicht selten in Europa realistischer porträtiert als in Amerika. Dieses Kapitel hat infolge das Ziel, ein historisches Fundament für die in den Filmen wiedergegebene Mythologie zu schaffen, indem es Bereiche präsentiert wie etwa die Eigenschaften und das Auftreten des „realen“ Westerners, Frauen im Wilden Westen, den Eisenbahnbau, oder die Frage zu klären versucht, wie gewalttätig und „wild“ der Westen tatsächlich war. Dies scheint nicht zuletzt deshalb von Nutzen, da derlei Themen in den besprochenen Filmen eine wesentliche Rolle spielen.

4.1 Der Goldrausch und der Eisenbahnbau

Neben dem Wunsch der Siedler nach eigenem Land waren es vor allem zwei historische Begebenheiten, die in den USA eine wahre Massenwanderung gen Westen auslösten, was schließlich das einst so wilde und gefährliche Land mehr und mehr kolonisierte – der Goldrausch in Kalifornien und der Vormarsch der Eisenbahn rund 20 Jahre später. John Augustus Sutter (1803-1880), gebürtiger Schweizer, stieß 1848 am American River in Kalifornien auf Gold. Sutter, über dessen Entdeckung einige Westernfilme gedreht wurden, wie etwa der in der Einleitung erwähnte Film Luis Trenkers „Der König von Kalifornien“, wollte den Fund um jeden Preis geheim halten, um einen potenziellen Ansturm auf das Gebiet zu verhindern. Dieser trat jedoch nach wenigen Monaten ein.⁶² Sutters Arbeiter verbreiteten die Nachricht über den Goldfund rasch und begannen, in ihrer Freizeit dort nach Gold zu graben. Bald kündigten sie ihre Stellung gänzlich und widmeten sich exklusiv der Suche nach dem schnellen Geld. Im Zeitraum von wenigen Monaten packte das Goldfieber die Westküste von San Francisco bis Los Angeles und verwandelte ganze Ortschaften im Handumdrehen in Geisterstädte, da niemand mehr seinem Tagesgeschäft nachging.⁶³ Der so genannte Goldrausch des Jahres 1849 lockte unzählige „49ers“ (Goldsucher) nach Kalifornien.

Nach Ende des Amerikanischen Bürgerkrieges (1861 – 1865) begann das Eisenbahnnetz, rapide in Richtung Westen zu expandieren. Die Schienenarbeiter der Central Pacific Railroad und der Union Pacific vollbrachten beinahe Übermenschliches bei dem Ausbau. Am 10. Mai 1869 war es soweit: Eine Eisenbahnlinie verband die Ostküste mit dem Westen der USA. Dies gelang vor allem durch die Hilfe billiger chinesischer Arbeitskräfte, die unter teils unmenschlichen Bedingungen Schienen von Sacramento aus legten, während vorwiegend irische Einwanderer sowie Kriegsheimkehrer im Osten für die Union Pacific Linie bauten.⁶⁴ Die Billigarbeiter aus China mussten z.B. Schienen durch das unwegsame Gelände der Sierra verlegen, was es zuvor nötig machte, eine Strecke aus dem Fels zu meißeln. Der Bedarf an solchen Arbeitern war derart groß, dass um 1870 an die 70.000 Chinesen im Gebiet um San Francisco gezählt wurden, da sie meist dort an Land gingen. An höchst effizienten Tagen wurden zwischen fünf und acht Kilometer Gleise verlegt.⁶⁵ Nach dem Aufeinandertreffen der Gleisstrecken der beiden Eisenbahnunternehmen aus dem Osten und dem Westen im Mai des Jahres 1869 entstanden bald weitere Linien wie die Kansas Pacific, die Atchinson, Topeka & Santa Fe, die Southern Pacific, Northern Pacific oder die Great

⁶² vgl. Mancini Richard, *Der Wilde Westen. Cowboys, Trapper, Pioniere*. London: 1994. S. 52f.

⁶³ vgl. Davis William C., *Der Wilde Westen. Pioniere, Siedler und Cowboys 1800 – 1899*. Erlangen: 1994. S. 58f.

⁶⁴ vgl. Mancini, *Der Wilde Westen. Cowboys, Trapper, Pioniere*, S. 68.

⁶⁵ vgl. Davis, *Der Wilde Westen. Pioniere, Siedler und Cowboys 1800 – 1899*, S. 41f.

Northern.⁶⁶ Gegen Ende des Jahrhunderts war der einst ungezähmte Westen sowie einige der bis dato beinahe undurchdringlichen Gebiete der Vereinigten Staaten von einem stetig expandierenden Eisenbahnnetz überzogen, das den vormals rauen, unwirtlichen und fast mythischen Westen rasch entzauberte und dessen Abgeschlossenheit gegenüber dem Handel, dem Konsum und dem Fortschritt öffnete. In dieser turbulenten Zeit des technologischen und gesellschaftlichen Wandels ist Leones Film „C'era una volta il West“ verortet, der vom Niedergang dieser einst so unwirtlichen, endlos scheinenden Westernwelt erzählt.

4.2 Cowboys, Gunfighter und Revolverhelden

Selten hat ein historischer Menschenschlag die Phantasie von Literatur und Film derart beflügelt wie jener der Cowboys. In unzähligen Abenteuerromanen und Wild-West-Filmen wurde das Image des erdigen, aufrichtigen und freiheitsliebenden Cowboys zementiert, das jedoch vor Missverständnissen, Fehlinterpretationen und Halbwahrheiten nur so strotzt. Das, was allgemein unter dem Begriff verstanden wird, gleicht eher einem Tabak kauenden Ritter der Tafelrunde, der auf der Suche nach Abenteuern umherzieht und Damen in Gefahr zu Hilfe eilt. Bei genauerer Betrachtung hat dieses Ideal wenig mit der harten Lebensrealität dieser Viehtreiber gemeinsam, erstaunlicherweise jedoch viel eher mit der von einigen legendären Killern, Verbrechern und Rabauken wie Wild Bill Hickock, Billy The Kid, Tom Horn oder John Wesley Hardin. Der US-Historiker Walter Prescott Webb (1888-1963) schilderte den prototypischen Cowboy wie folgt:

*„There is something romantic about him. He lives on horseback, as do the Bedouins; he fights on horseback, as did the knights of chivalry; he goes armed with a strange new weapon which he uses ambidextrously and precisely; he swears like a trooper, drinks like a fish, wears clothes like an actor, and fights like a devil. He is gracious to ladies, reserved toward strangers, generous to his friends, and brutal to his enemies. He is a cowboy, a typical Westerner.“*⁶⁷

Das Bild, das die Menschen vor der Geburt des Filmes von Cowboys und Männern des Westens hatten, basierte auf vielfältigen Quellen: Beschreibungen des Cowboylebens aus Autobiographien, Reiseberichte von Europäern, Zeitungen des alten Westens, alte

⁶⁶ vgl. *ivi*, S. 43.

⁶⁷ Walter Prescott Webb in Marrin Albert, *Cowboys, Indians, and Gunfighters. The story of the cattle kingdom*. New York: 1993. S. 57.

Fotografien, mündliche Überlieferungen oder Lieder, Geschichten, Gemälde von Cowboys in Aktion und nicht zuletzt deren reicher sprachlicher Slang, der häufig in die US-amerikanische Alltagssprache übergang.

Allein zwischen 1866 und 1885 trieben geschätzte 35.000 Cowboys Vieh über die Texas Trails. Der durchschnittliche Cowboy war zwischen 15 und gut 30 Jahre alt. Cowboys jenseits der vierzig kamen nur selten vor und galten als „Oldies“. Viele Männer suchten nach ihrer Rückkehr aus dem Amerikanischen Bürgerkrieg ihr Glück im Westen.⁶⁸ Aber es gab auch mexikanische und vor allem schwarze Cowboys, meist befreite Sklaven. Viehbarone und Rancher kümmerten sich nicht um die Hautfarbe oder den biographischen Hintergrund dieser Abenteurer. Es gab viel Arbeit zu erledigen und man brauchte dringend jeden Mann als Treiber, Koch, Kutschenfahrer, etc.⁶⁹

In der Regel waren Cowboys aktive, zähe und drahtige Charaktere. Es ist von nur äußerst wenigen übergewichtigen Cowboys zu lesen, was der häufige Spitzname „Slim“ unter den Viehhirten beweist. Sie wurden als stolzer Menschenschlag beschrieben, der nicht gerne herumkommandiert wurde, und der zudem eine Art Berufsethos bzw. einen Verhaltenskodex aufwies, der für alle nachvollziehbar und bindend war. Schon früh formte sich in den Köpfen derer, die über Cowboys lasen bzw. die von ihrer Lebensweise fasziniert waren, das raue, coole, harte, aber auch teils romantisierte Image der Westmänner, das im Groben durchaus auf Tatsachen beruhte. Wer nicht hart im Nehmen, ausdauernd oder teamfähig war, hielt sich nicht lange in diesem Gewerbe. Ebenso basiert das Ideal des schweigsamen Raubeins auf Überlieferungen aus jener Zeit, wie Albert Marrin, nicht ganz ohne Ironie, unterstreicht:

*„When among cowboys, you kept your hands to yourself, unless you meant to fight. You never slapped a cowboy on the back, even if he was your oldest friend. Nor did you expect him to talk about himself. A man's private life, or past life, was no one's business but his own. You could work next to a fellow for years without learning his real name. He was always Snake-Head, Itchy Jake, Six-gun Bob, Curley Tex, Never Slip, or a thousand other nicknames.“*⁷⁰

Diese Schilderung des Verhaltens und Auftretens entspricht bereits sehr stark dem Habitus des Helden im Spaghettiwestern. Marrin zeigt in seinem Portrait des klassischen Cowboys auch, dass diese bereits ihren eigenen Slang entwickelten und ihr Umgangston untereinander mit dem zu bezeichnen wäre, was wir heute „coole Sprüche“ nennen würden und aus unzähligen Wild-West-Filmen von Cowboys gewöhnt sind. So gab es alleine für den Ausdruck „abhauen“ oder „sich aus dem Staub machen“ unzählige blumige Ausdrücke wie

⁶⁸ Der Titelheld Django aus Corbuccis gleichnamigen Western etwa ist ebenso ein Heimkehrer aus dem Sezessionskrieg, ähnlich dem Antagonisten Sentenza aus „Il buono, il brutto, il cattivo“ von Leone.

⁶⁹ vgl. Marrin, *Cowboys, Indians, and Gunfighters*, S. 58f.

⁷⁰ *ivi*, S. 61.

„to hit the breeze“, „to rattle your hocks“ oder „to turn your toes to the daisies“, sowie einige markige Sprüche, um dem Gegenüber zu vermitteln, dass es Zeit sei, den Mund zu halten, wie etwa „The bigger the mouth the better it looks when shut.“ oder „You have diarrhea of the jawbone“. Cowboys fluchten maßlos und ihre Lagerfeuerlieder waren teils derart derb und anzüglich, dass ihre Texte für das Erscheinen in populären Liederbuchsammlungen geändert wurden.⁷¹ Auch diese Eigenschaft hat mehr mit dem ständig fluchenden „Tuco“ aus „Il buono, il brutto, il cattivo“ zu tun als mit den Rollen John Waynes.

4.3 Fiktion und Realität

Derartige Schilderungen zeigen, dass der Italo-Western, der den schweigsamen, zielstrebigen und eisernen Cowboy zu neuen Extremen führte, aber auch teilweise derbere und komischere Töne in das altehrwürdige Genre einfließen ließ, durchaus nicht völlig fernab der Realität lag. Weniger jedoch als der amerikanische Western thematisierte der Spaghettiwestern die ritterliche Seite seiner Helden, die Hollywood-Leinwandikonen wie John Wayne oder Gary Cooper in ihren Rollen stark forcierten. Auch jener Charakterzug scheint durchaus eine gewisse historische Fundierung aufzuweisen. Frauen im Westen waren rar, und die meisten Cowboys waren aufgrund ihrer beruflichen Tätigkeit zu einem Junggesellendasein verurteilt. Sie heirateten erst, wenn sie sesshaft wurden und selbst als Farmer oder Rancher tätig wurden. Viele hofierten dann eine Frau aus den Siedlungen oder bestellten so genannte „mail order brides“, d.h. Frauen, die in Magazinen, teils mit Bildern, inserierten und bereit waren, für einen Mann in den Westen zu ziehen. Diese Frauen, wenn auch nicht immer Schönheiten im klassischen Sinne, wurden von den Cowboys wie ein Schatz gehütet und respektiert. Sie repräsentierten eine Art Erdung für ihr zuvor nomadisches Leben, sie waren die Mütter ihrer Kinder, ihre Verbindung zu einem steten, ruhigen Leben. Zugleich übernahmen diese Frauen des Westens jedoch auch unzählige Aufgaben wie die Überwachung der Geburten von Kälbern, reiten, schießen auf wildernde Kojoten, das Verarzten von Tieren aber auch Menschen.⁷²

Wer sich unrühmlich gegenüber den Damen verhielt, zog sich den Unmut der Cowboy-Gesellschaft zu. Auch hier drängt sich das Bild eines ritterlichen John Wayne auf, das in manchen Facetten wohl durchaus der Realität entsprochen hat:

⁷¹ vgl. ibidem.

⁷² vgl. *ivi*, S. 62.

*„A cowboy who mistreated or insulted such women was in deep trouble. No one in the outfit would speak to him or help him in time of need. And if someone put a bullet into him, well, that was just fine too. The ‘varmint’ had it coming.”*⁷³

Auch in Belangen der Selbstverteidigung und Selbstjustiz lebten Cowboys nach eigenen Regeln und Moralvorstellungen. Hier divergieren Realität und fiktionale Schilderungen in Romanen und Filmen jedoch stark. Tatsache ist, dass der sechsschüssige Revolver, ob ein Modell der Marke Colt, Remington oder Smith & Wesson, ein meist fixes Accessoire eines Cowboys, bzw. eines Mannes des Westens im Allgemeinen, darstellte. *„God made some men big and some men small, but Samuel Colt made them equal.“* war ein bekanntes Sprichwort des Westens. Der Colt-Sechsschüsser war derart preisgünstig, dass sich praktisch jeder einen leisten konnte. Je nach Modell kosteten solche Revolver zwischen 12 und 20 Dollar, Lizenzen oder Waffenscheine gab es ohnehin nicht. Auch Jugendliche waren dazu berechtigt, Waffen mit sich zu führen, nicht zuletzt, um Damen zu beeindrucken. Ein Kind lernte in der Regel schießen, sobald es fähig war, den Colt hochzuhalten. Das Gesetz wurde hierbei auf ganz individuelle Weise ausgelegt:

*„Under the cowboy’s rules, shooting an unarmed man, or shooting a person in the back, was considered murder and punished accordingly. It was all right, however, to kill in a fair fight or unintentionally during a quarrel. When, for example, a cowboy got drunk or lost his temper, out came his pistol. Bullets flew. Men died. That was too bad, but no one considered it a crime.”*⁷⁴

Die Justiz des Westens war grausam und wurde oft an Ort und Stelle vollzogen. Pferdediebe z.B. galten als besonders niederträchtig und wurden entweder gehängt oder zu Tode geschliffen, in dem sie hinter einem galoppierenden Pferd durch den Sand gezogen wurden. Solche und andere Grausamkeiten wagte der Italo-Western im Vergleich zu seinen amerikanischen Vorgängern expliziter darzustellen, was ihm den Vorwurf des Sadismus und der Gewaltverherrlichung einbrachte. Man denke dabei z.B. an die berühmte Lynchszene unter dem Mauerbogen in Leones *„C’era una volta il West“* oder an die sehr drastische Verstümmelung eines Gefangenen in Corbuccis *„Django“*, dem man sein eigenes, abgeschnittenes Ohr in den Mund steckt. Dass derartige Akte der Gewalt aber nicht nur der Phantasie italienischer Regisseure entsprangen, unterstreicht Marrin, indem er von Verstümmelungen als Akte der Vergeltung spricht. So wurden z.B. manchmal die

⁷³ ibidem.

⁷⁴ *ivi*, S. 64.

Achillessehnen von Pferdedieben durchschnitten, um sie nicht zu töten, sondern sie für den Rest ihres Lebens zu verkrüppeln.⁷⁵

Jedoch täuschen derlei Berichte über Greueltaten ebenso über die Alltagsrealität der Westmänner hinweg, wie die unzähligen Duellszenen am Ende von Westernfilmen. Der Großteil der Cowboys wurde nie in einen Schusswechsel verwickelt, noch töteten sie jemanden. Das Duell als Mittel der Konfliktlösung wurde auch damals nicht als eine gesellschaftlich anerkannte Beilegung eines Disputes angesehen. Meist handelte es sich vielmehr um Affekthandlungen, bei denen das Opfer oft gar nicht mit einer bewaffneten Auseinandersetzung rechnete.

*„This is a familiar scene, the climax of innumerable western films. Though shoot-outs are dramatic, and everyone loves a hero, movies seldom (if ever) give an accurate picture of the Old West.“*⁷⁶

Gerade in diesem Punkt klaffen Realität und Film meist deutlich auseinander. Die realen Schusswechsel im Wilden Westen waren in der Regel kurz, unspektakulär und dafür umso blutiger. Die schweren Revolver, die teilweise aufgrund von Fehlfunktionen in der Hand des Schützen explodierten, rissen schlimme Wunden in die Körper der Getroffenen. Nicht selten wurden Menschen in den Rücken geschossen, zufällig von um sich schießenden Betrunknen verletzt oder waren überhaupt unbewaffnet, als sie ihrem Mörder gegenüberstanden. Der Großteil dieser Geschichten taugt wohl kaum dazu, Stoff für einen heroischen Filmshowdown zu liefern. Daher wichen die zumeist schwer alkoholisierten Gunfighter der Geschichte einem idealisierten Image eines entschlossenen Rächers, der seinem Widersacher Auge in Auge gegentritt und diesen in einem finalen Schusswechsel stellt. Erst seit den frühen Siebziger Jahren gibt es in den US-Western merkliche Bestrebungen, die Brutalität und die Abläufe solcher bewaffneten Auseinandersetzungen mit einem höheren Grad an Realismus, also unpathetischer und weniger romantisch verklärt darzustellen, was im Kapitel über die Gewaltdarstellung im Italo-Western jedoch noch näher ausgeführt werden wird. Tatsache ist, dass der schonungslose Stil und die teils drastische Inszenierung von Gewalt in den Spaghettiwestern maßgeblich zu jenem ungeschönten und realitätsnahen Blick auf das Sterben, wie er z.B. in den Filmen von Sam Peckinpah oder später auch von Clint Eastwood zu sehen ist, beigetragen hat.

Ein weiteres historisches Charakteristikum, das der Italo-Western verstärkt aufgriff, war das Kauen von Tabak und regelmäßige Ausspucken desselben. Auf dem Boden alter Saloons

⁷⁵ vgl. *ivi*, S. 69.

⁷⁶ *ivi*, S. 92.

lagen in der Regel Sägespäne, um Spucke und Tabak aufzusaugen. Allgemein zeigt der italienische Western eine große Affinität zu den eher profanen, derben und manchmal durchaus skurrilen Seiten des Alltagslebens von Cowboys und Revolverhelden. So waren folgende Aktivitäten als Zeitvertreib sehr beliebt: Wetten, Würfel- und Kartenspiele, Weitspucken, Flohennen und Revolverspiele, wie etwa das Abschießen von Fliegen an der Zimmerdecke. Laut Albert Marrin wurden einst in einer Cowboy-Unterkunft ganze 3.620 Einschusslöcher an der Decke gezählt. Der Spaghettiwestern greift derart spielerische Elemente gerne auf und verwendet sie, um Charaktere zu formen, sie gefährlich, professionell oder skurril erscheinen zu lassen. Man denke dabei an Sergio Leones „C'era una volta il West“ und das ständige Ausspucken von Kautabak des Bösewichtes Frank (Henry Fonda), das geradezu bedrohliche Wirkung entfaltet, oder an den Auftragskiller am Bahnhof (Jack Elam) zu Beginn des Filmes, der Minuten lang damit zubringt, eine Fliege mit dem Lauf seines Revolvers einzufangen. Derlei Handlungen, Angewohnheiten und Macken verleihen diesen Charakteren Ecken und Kanten und lässt sie je nach Bedarf entspannt, konzentriert, clownesk oder böse erscheinen.

Der erste Weg eines Cowboys, der gerade in eine Stadt geritten kam, führte ihn zu einem Gemischtwarenladen, um sich neu einzudecken, bzw. zu einem Barbier oder in ein Badehaus. Für 25 Cents konnte man solange baden, wie man wollte.⁷⁷ Szenen, in denen völlig verdreckte Cowboys aus ihren staubigen Sachen in eine schaumige Wanne steigen, sind in Italo-Western zuhauf zu finden und verleihen dem Geschehen meist eine Prise Humor. So verdeckt in „Il buono, il brutto, il cattivo“ z.B. der Badeschaum in der Wanne des badenden Banditen Tuco dessen Revolver, sodass er einen sich nähernden, siegessicheren Gegner völlig unerwartet abwehren kann. In „C'era una volta il West“ nimmt ein Fremder in einer Kneipe gerade ein Fußbad, als der entflohene Bandit Cheyenne (Jason Robards) Unterschlupf sucht. Im selben Film wird das berühmte Bild des Cowboys in der Wanne umgedreht, als die attraktive Jill McBain (Claudia Cardinale) von Harmonica (Charles Bronson) bei der Körperpflege überrascht wird und sich deren Dialog im Badezimmer abwickelt. Schließlich dienen die Badeszenen von Bud Spencer und Terence Hill in Enzo Barbonis Spaßwestern „...continuavano a chiamarlo Trinità“ aus dem Jahre 1972 der totalen Unterhaltung mittels Klamauk, als sich das Wasser beim Einsteigen der beiden Protagonisten in deren Badewannen schlagartig verdunkelt. Auch Clint Eastwood zollt dieser Tradition 1973 in seinem ersten Regie-Western „High Plains Drifter“ Tribut, als der von ihm dargestellte Protagonist zuerst einen Barbier aufsucht und nachher ein Wannenbad nimmt, das wenig später mit Kugeln zersiebt wird.

⁷⁷ vgl. *ivi*, S. 71.

4.4 „Westward the Women“ - Frauen im Wilden Westen

Frauen gelangten im Wilden Westen meist lediglich dann zu Ruhm, wenn sie mit dem Gesetz in Konflikt kamen. Beispiele hierfür wären etwa Martha Jane Canary, die als „Calamity Jane“ berühmt wurde, die Geliebte des Revolverhelden Bill Hickock war und einst in Männerkleidern beim Bau der Union Pacific Railroad mithalf, oder die fantastische Schützin Anne Oakley, die sogar in Buffalo Bill Codys Wild-West-Zirkus auftrat.⁷⁸ Der Großteil der Frauen, die es samt ihrem Hab und Gut in den rauen Westen verschlug, um in der Ferne ihr Glück zu suchen, tat dies jedoch entweder als Ehefrau oder als Amüsierdame. Denn gleichzeitig mit den abenteuerlustigen Männern hielt auch die Prostitution Einzug im Wilden Westen.

*„Zwischen 1850 und 1900 verdienten sich etwa 50.000 Frauen ihren Lebensunterhalt, indem sie sich in Saloons oder gemieteten Häusern am Stadtrand verkauften. Die meisten arbeiteten und lebten allein; in den ‚Häusern‘ befanden sich meist ein Dutzend oder mehr Frauen. [...] Kein Wunder, dass man sie in einem Atemzug ‚Töchter der Freude‘ und ‚Schwestern des Elends‘ nannte.“*⁷⁹

Frauen, die im Westen keinen Mann finden konnten, sahen sich meist bald mit schwerwiegenden finanziellen Problemen konfrontiert, da sie sich alleine als Näherinnen, Krankenschwestern, Wäscherinnen oder Lehrerinnen nur schwer über Wasser halten konnten. So sahen viele Frauen in der Prostitution die einzige Art der Existenzsicherung, die in Städten in der Nähe von Kasernen oder Bahnarbeiterlagern durchaus einträglich sein konnte. Dafür mussten sich die Damen des Gewerbes in den häufigsten Fällen mit betrunkenen und teils gewalttätigen Kunden herumschlagen, die nach Wochen der Einsamkeit der Prärie die Stadt auf den Kopf stellen wollten.⁸⁰

Ein ähnliches Schicksal hätte wohl auch Jill McBain (Claudia Cardinale) in Leones „C'era una volta il West“ ereilt, die als Prostituierte in New Orleans arbeitete, ehe sie den Grundbesitzer Brett McBain kennen lernte. Nach dessen Ermordung muss sie um ihr Erbe streiten und schließlich auch ihren Körper einsetzen, um den auf sie angesetzten Killer Frank (Henry Fonda) zu täuschen, der ihr die vererbte Farm „Sweetwater“ abjagen will. Jill emanzipiert sich mit Hilfe des auf Rache sinnenden, namenlosen Fremden (Charles Bronson) von der Kontrolle des Eisenbahnmagnaten Morton und dessen Häschern und behält das Farmhaus ihres ermordeten Mannes Brett inklusive der Wasserquelle, die das Gebiet zu einem wichtigen Angelpunkt für die entstehende Eisenbahnlinie werden lässt. Am

⁷⁸ vgl. Mancini, *Der Wilde Westen. Cowboys, Trapper, Pioniere*, S. 74f.

⁷⁹ Davis, *Der Wilde Westen. Pioniere, Siedler und Cowboys 1800 – 1899*, S. 152f.

⁸⁰ vgl. *ivi*, S. 153.

Ende ist Jills Blick in die Zukunft gerichtet. Sie wurde von einer Art „mail order bride“ eines Farmers zur Grundbesitzerin eines wertvollen Stück Landes, auf dem bald eine Station für die nahende Eisenbahnlinie entstehen wird, die dem entlegenen Gebiet zu neuer Prosperität verhelfen wird. Indem Jill am Schluss des Filmes den durstigen Schienenarbeitern Wasser bringt, mit ihnen scherzt und sie bei Laune hält, wird sie quasi symbolisch zur Mutter eines neuen Amerikas, das die archaischen, romantisierten und einzelgängerischen Helden des alten Westens, wie etwa den Fremden, das Schlitzohr Cheyenne oder den Gunfighter Frank obsolet werden lässt.

5. Die Filme Sergio Leones

5.1 Per un pugno di dollari (1964)

Obwohl Sergio Leones Film aus dem Jahre 1964 nicht der erste Italo-Western der Filmgeschichte ist, avancierte er doch sehr rasch zum ästhetischen und archetypischen Standard, an dem künftig alle Genrevertreter gemessen wurden. „Per un pugno di dollari“ sollte die Spaghetti-Welle im italienischen Kino vollends auslösen und machte den Regisseur Leone zu einer Ikone, dessen Filme visuell neue Wege beschritten, u.a. durch die Verwendung extremer Close-Ups und ungewöhnlicher Kameraperspektiven (wie etwa jene auf Höhe der Stiefelsporen oder des Revolverhalfters, dem sich die Hand vor dem Ziehen der Waffe nähert) sowie eine neue Härte und Brutalität in das Actionkino einführten.



Abb.2: Filmplakat zu „Per un pugno di dollari“

Die rund 200.000 Dollar Budget bekam Leone von der römischen Jolly Film, der spanischen Ocean Film und der Münchner Produktionsfirma Constantin, was sich teilweise in den Nebenrollen widerspiegelt, in denen u.a. die deutsche Schauspielerinnen Marianne Koch oder der Österreicher Sieghart Rupp zu sehen sind. Bei der Dauer der Dreharbeiten von „Per un pugno di dollari“ erwies sich Leone als äußerst effizient, weshalb der Film in lediglich fünf bis sechs Wochen abgedreht wurde.⁸¹ Das Produktionsteam auf den Filmsets Leones war jedoch stets aus Italien - wie etwa Co-Drehbuchautor Duccio Tessari, Kameramann Massimo Dallamano oder auch Filmkomponist Ennio Morricone -, wobei auch die Verständigungssprache am Set Italienisch war.⁸² Lediglich der Hauptdarsteller Clint Eastwood, der zunächst an einem internationalen Erfolg eines derartigen Projektes zweifelte,

⁸¹ vgl. Cole Gerald, Williams Peter, *Clint Eastwood. Seine Filme – sein Leben*. München: 1994. S. 41.

⁸² vgl. Fagen Herb, *The Encyclopedia of Westerns*. New York: 2003. S. 158f.

war ein US-Import und sprach als einziger am Set Englisch. Dies sorgte durchaus für einige Kommunikationsschwierigkeiten bei den Dreharbeiten. Seine Szenen sprach Eastwood auf Englisch ein und wurde später für die italienische Version übersetzt. Bei Nebenrollendarstellern, die teilweise aus Spanien oder Deutschland stammten, war dies nicht der Fall. Eine Anekdote besagt, dass nicht-italienische Darsteller, anstatt den tatsächlichen Text vorzutragen, einfach in ihrer jeweiligen Muttersprache von eins aufwärts gezählt hätten, je nach Inhalt der Szene in einem neutralen, erbosten, fröhlichen oder aggressiven Ton. Zum Zeitpunkt der Produktion von „Per un pugno di dollari“ verwendete Sergio Leone noch sein amerikanisches Pseudonym Bob Robertson, da man zu Beginn der Italo-Westernwelle noch annahm, italienische Namen in der Besetzung bzw. auf Seiten der Produzenten könnten den Eindruck eines billigen Imitates US-amerikanischer Vorbilder erwecken. Englische Namen sollten also als eine Art Gütesiegel, eine Bestätigung der Authentizität fungieren.⁸³ Bald jedoch, als sich der italienische Stil der Westernproduktion als bahnbrechend und äußerst innovativ erwies, trug man die eigenen Namen wieder mit Stolz. Zunächst jedoch ließ sich auch der Filmkomponist Ennio Morricone als Dan Savio im Vorspann nennen und selbst der in Italien bereits bekannte Darsteller Gian Maria Volonté legte sich das Pseudonym John Wells zu.⁸⁴ Ein weiteres interessantes Faktum rund um die Pseudonyme des Produktionsstabes und der Hauptdarsteller ist die Tatsache, dass in der Bundesrepublik Deutschland weder Sergio Leone, noch dessen in Italien verwendeter Alias Bob Robertson als Regisseur angeführt wurden, sondern stattdessen der Name Georg Schock. Hier erkennt man landesspezifische Unterschiede bei der Vermarktung eines traditionell US-amerikanischen Genres. Während man in Italien die europäischen Wurzeln des Regisseurs zu kaschieren versuchte, ging man in Deutschland seit dem Kassenerfolg von „Der Schatz im Silbersee“ davon aus, dass lediglich einheimische Regisseure für qualitativ hochwertige Westernkost aus Europa bürgen könnten. Nachdem „Per un pugno di dollari“ jedoch bei seiner Veröffentlichung europaweit ca. sieben Millionen Dollar einspielte, gewannen die italienischen Filmschaffenden an Selbstvertrauen und verwendeten ihre echten Namen, die rasch zu Haushaltsgrößen im Genre wurden.⁸⁵

Arbeitstitel für den Film waren zunächst „Texas Joe“ oder „Il magnifico straniero“, er wurde jedoch schließlich in Italien als „Per un pugno di dollari“ veröffentlicht, während man ihn im ersten Vertriebsjahr in Deutschland noch „Nur einer kam zurück“ nannte und ihn erst nach seinem immens erfolgreichen Debüt originalgetreuer übersetzte und „Für eine Handvoll Dollar“ betitelte.⁸⁶ Gedreht wurde in Spanien im Tal von Almería und in Colmenar nahe Madrid, die Innenaufnahmen hingegen entstanden zum größten Teil in den römischen

⁸³ vgl. Wood, *Italian Cinema*, S. 55.

⁸⁴ vgl. Di Giammatteo Fernaldo, *Dizionario del cinema italiano. Dagli inizi del secolo a oggi*. Roma: 1995. S. 248.

⁸⁵ vgl. Hembus, *Das Western-Lexikon. 1567 Filme von 1894 bis heute*, S. 224.

⁸⁶ vgl. ibidem.

Cinecittà-Studios. Der Drehort Almería erwies sich als Set derart geeignet, dass Leone und andere Regisseure immer wieder darauf zurückgriffen, was zur Folge hatte, dass dort regelrechte Westernsiedlungen entstanden, die noch heute bewundert werden können.

Der Film wurde in vielerlei Hinsicht richtungsweisend für viele folgende Spaghettiwestern. Einerseits legte er ein oft nachgeahmtes Handlungsmuster fest, andererseits rief er eine Figur des Anti-Helden ins Leben, der fortan unzähligen Charakteren wie Ringo, Sartana, Sabata und nicht zuletzt Django als Modell diene. Was diese Heldengestaltung ausmacht, soll in einem nachfolgenden Kapitel näher erörtert werden.

„Der klassische Western-Held ist tot, der einstige Moralkodex in Gewalt aufgegangen. Leones Western-Figuren sind dreckig, verschlagen, raffgierig, nur Eastwood erscheint als neutrale, aber unberechenbare Instanz.[...] Die Gesichter, Sporen, Hüte sind größer als das Leben; die Schritte, Türen, Pferdehufe lauter als Kanonendonner und die zahllosen Schießduelle nichts als unwiderstehliches Ritual. Eine kaputt-barocke Endzeitoper und Western-Groteske, zu der Ennio Morricone den einzig möglichen Soundtrack liefert.“⁸⁷

Es war ein langer Weg, bis es zum Engagement des Amerikaners Clint Eastwood für dessen Paraderolle kam. Bevor dieser schließlich für den Part des Fremden ohne Namen gecastet wurde, erfolgte eine lange Liste von Absagen seitens einiger Wunschkandidaten Leones, so etwa von Steve Reeves, Guy Madison, Gianni Garko (der später als „Sartana“ ebenso zu einer Ikone des Spaghettiwestern werden sollte) und auch von Charles Bronson, der das Drehbuch zum Film nach einem kurzen Studium als das schlechteste bezeichnete, das er je gelesen hätte.⁸⁸ Der von Leone abgöttisch verehrte Henry Fonda, der ihn in „My Darling Clementine“ tief beeindruckt hatte, kam nicht einmal dazu, das ihm angebotene Drehbuch zu lesen.

Marianne Koch, deren Karriere nach einigen Heimatfilmen in den Fünfziger Jahren ins Stocken geriet, erlangte durch die Rolle der Marisol erneute Bekanntheit in ihrer deutschen Heimat und schaffte es sogar, dort wieder eine der gefragtesten Darstellerinnen zu werden. Es finden sich auch einige Österreich-Exporte unter den Darstellern wie etwa der Vorarlberger Sieghardt Rupp, der nebst mehreren Heimatfilmen nur ein Jahr vor „Per un pugno di dollari“ in dem deutschen Western „Der letzte Ritt nach Santa Cruz“ mitwirkte und darin ebenfalls einen Banditen mimte, und der 1889 geborene Josef Egger, der an vielen Wiener Bühnen spielte und u.a. neben Hans Moser und Paul Hörbiger in „Der Hofrat Geiger“

⁸⁷ Lukas Maurer in Kieninger Ernst, Maurer Lukas, Wittmann Matthias, *Clint Eastwood. Essays zur Eastwood-Filmretrospektive des Filmarchives Austria im August 2005*. Wien: 2005. S. 28.

⁸⁸ vgl. Garofalo, *Tutto il cinema di Sergio Leone*, S. 92.

(1947) zu sehen war. Egger wurde als der kauzige, alte Sargschreiner Piripero besetzt und bekam auch in „Per qualche dollaro in più“ eine Rolle, die nicht minder schrullig ausfiel.

Gleichzeitig mit dem schweigsamen Protagonisten hielt jedoch auch ein weiteres Merkmal des italienischen Western Einzug – das Fehlen nennenswerter Frauenrollen, was im Kapitel „Frauenfiguren im Italo-Western“ ausgeführt wird.

„Il film ha creato una scuola: il western senza donne, dove le tematiche della conquista del West, estranee alla cultura europea, cedono il posto al giustapporsi di duelli, sparatorie, tradimenti, violenze, motivate unicamente dalla vendetta.“⁸⁹

5.2 Per qualche dollaro in più (1965)

Das aufgestockte Budget des ein Jahr nach „Per un pugno di dollari“ gedrehten Filmes beweist den enormen Erfolg des Vorgängers. Nun verfügte Sergio Leone über einen Produktionsetat von mittlerweile 600.000 Dollar, drei mal so viel wie bei seinem 1964 entstandenen Durchbruchfilm, und konnte weitere international bekannte Schauspieler wie Lee Van Cleef besetzen. Da auch Gelder aus Deutschland den Film unterstützen, wird der aus „Winnetou Teil 2“ und vielen deutschen Edgar-Wallace-Verfilmungen bekannte Klaus Kinski engagiert, der wie so oft in die Rolle eines cholerischen, beinahe psychopathischen Banditen schlüpft. Kinskis Liste an Auftritten in Spaghettiwestern sollte im Laufe der Sechziger und Siebziger Jahre eine beachtliche Länge erreichen, u.a. durch Filme wie „Quien sabe?“ (1960), „Se incontri Sartana prega per la tua morte“ (1968), „Un genio, due compari, un pollo“ (1975) und



Abb.3: Filmplakat „Per qualche dollaro in più“

⁸⁹ Di Giammatteo, *Dizionario del cinema italiano. Dagli inizi del secolo a oggi*, S. 249.

natürlich durch Sergio Corbuccis wohl berühmtesten Western „Il grande Silenzio“ (1968), in der Kinski die heimliche Hauptrolle in Form des schauerlichen Kopfgeldjägers Loco innehat. Es war wohl dem Zusammenspiel der amerikanischen „Import-Schauspieler“ Clint Eastwood und Lee Van Cleef zu verdanken, dass der ironisch-groteske Unterton der Brutalität in Leones Western, bzw. in vielen Italowestern allgemein, von Publikum und Kritik besser verstanden und ablesbar gemacht wurde als dies bei dem Vorgängerklassiker der Fall war.

„Dieselben Kritiker, die die Ironie und den Spaß des ersten Dollar-Films völlig übersehen hatten, erkennen bei Für ein paar Dollar mehr in diesen Qualitäten die eigentliche Stärke des Films.“⁹⁰

Obwohl die Liste der Toten in „Per qualche dollaro in più“ länger war als in „Per un pugno di dollari“, löste der Film weniger Bestürzung auf Seiten der zarter besaiteten Zuseher aus, vermutlich aufgrund seiner stilistischen Ausgereiftheit und seiner komödiantischen Note. Das Wechselspiel zwischen dem „alten Hasen“ Colonel Mortimer (Van Cleef) und dem jungen, zielstrebigem Kopfgeldjäger Monco (Eastwood) entwickelt eine eigene Dynamik, die an spätere „Buddy-Komödien“ erinnert und dem namenlosen Fremden im Vergleich zu „Per un pugno di dollari“ die Möglichkeit einräumt, Gefühle wie Loyalität und Freundschaft zu zeigen, was ihn nicht gänzlich als emotionslosen, geldgierigen Killer darstellt. Nichtsdestoweniger jedoch sind seine Motive weitestgehend dieselben geblieben. Während Mortimer lediglich Rache für den Mord an seiner Schwester nehmen will, bleibt Moncos Ziel das Kassieren des Kopfgeldes, das auf die Ergreifung jenes Mörders und seiner Bande steht. Trotz ihrer unterschiedlichen Ziele arrangieren sich die beiden Revolverhelden, was eine Art Meister-Schüler-Konstellation hervorbringt. Monco findet sich in Mortimer wieder und verachtet ihn zunächst ob derselben Qualitäten, die der wortkarge Monco selbst an den Tag legt, nämlich Sturheit, Zähne, Willensstärke und scheinbare Furchtlosigkeit. Diese „Mentor-Dynamik“ wird Tonino Valerii 1973 für seinen Film „Il mio nome è Nessuno“ aufgreifen, ein Film, der ebenfalls auf einer Idee von Sergio Leone beruht. Hierbei spielt Henry Fonda den alternden Meisterschützen Jack Beauregard und Terence Hill den jungen Abenteurer genannt „Nobody“, der in dessen Fußstapfen treten möchte. In diesem Film, der bereits viele Merkmale der „Spaßwestern“ der frühen Siebziger Jahre aufweist, tritt das humoristische Element weitaus stärker in den Vordergrund als in „Per qualche dollaro in più“. Hinsichtlich der Actionszenen und dem Einsatz von Gewalt bleibt Sergio Leone seinem Stil auch in seinem zweiten „Dollar-Film“ treu und spickt diesen in regelmäßigen Abständen mit Schusswechseln und Duellen.

⁹⁰ Hembus, *Das Western-Lexikon. 1567 Filme von 1894 bis heute*, S. 226.

„In PER QUALCHE DOLLARO IN PIÙ arbeitet Sergio Leone unermüdlich weiter am Feinschliff der Italo-Western-Ästhetik. Der zweite Teil seiner einflussreichen Dollar-Trilogie ist der elegischste, schießwütigste und vor allem comichafteste von allen. Morricones bezwingende Komposition, die quasi als Partitur für die Filmmodellierung diente, bringt in bester slapstick-Tradition nahezu jede einzelne Bewegung und Geste zum Klingen, erhebt Leones Charaktere endgültig ins Reich der Parodie. [...] Unablässig wechseln Duelle, markige Sprüche, Niederträchtigkeiten und Zynismen einander ab.“⁹¹

Die Kritik reagierte gespalten auf „Per qualche dollaro in più“. Einige sprachen von bestem Action-Kino, andere waren von der exzessiven Gewalt des Films abgestoßen. Judith Christ von der „Today Show“ des Senders NBC nannte den Film gar „a treat for necrophiliacs“ und Bosley Crowther von der New York Times bezeichnete Clint Eastwoods Rolle als „a fearless killing machine.“⁹² In der Tat steigert Leone in seinem zweiten Western den Einsatz von Gewalt sowie die Zahl der Opfer. Er setzt seine Vision des Westens fort, die im dritten Teil der „Dollar-Trilogie“ noch präziser zum Vorschein kommen sollte. Sein Wilder Westen ist bevölkert von opportunistischen Kopfgeldjägern, gierigen Verbrechern und nach Vergeltung strebenden Einzelgängern, dazwischen ist nur für wenig Platz. All diesen Charakteren ist eines gemein, ein Menschenleben scheint für sie nicht viel wert zu sein.

„Bereits die erste Einstellung etablierte die Stimmung für das, was da noch kommen sollte. Ein einsamer Reiter galoppiert durch eine trostlose Umgebung. Die Distanz der Totale und die Unermesslichkeit der Landschaft um ihn herum lassen ihn anonym erscheinen, fast wie ein Insekt, unwichtig in diesem großen Rahmen; ein Gedanke, den ein Schuss aus einem unsichtbaren Gewehr schnell bekräftigt. Der Reiter stürzt zu Boden und der Vorspann beginnt.“⁹³

5.3 Il buono, il brutto, il cattivo (1966)

Der Film aus dem Jahre 1966 gilt als der beste der Trilogie, wenn nicht als bester Film Leones überhaupt und konnte bei der Kritik durch die opulente Ausstattung und die witzig-kreative Story großteils punkten. Auch Morricones Soundtrack war selten ideenreicher und verrückter. Ein stetiger Wermutstropfen in den Augen mancher Kritiker war jedoch, wie bereits zuvor, Leones scheinbar allzu lockerer Umgang mit Gewalt, was ihm wiederum den

⁹¹ Lukas Maurer in Kieninger Ernst et al., *Clint Eastwood. Essays zur Eastwood-Filmretrospektive des Filmarchives Austria im August 2005*. S. 32.

⁹² vgl. Fagen, *The Encyclopedia of Westerns*, S. 163.

⁹³ Cole et al., *Clint Eastwood. Seine Filme – sein Leben*, S. 64.

Vorwurf des Sadismus einbrachte. Es scheint, als würde sich die damalige Filmkritik über die Innovation und die Genialität des Kinos Leones durchaus einig gewesen sein, für viele jedoch schien die Gewalt in seinen Filmen kein essentiell notwendiger Bestandteil seines Stils, sondern bloße Attraktion und Provokation gewesen zu sein. Das „Time-Magazine“ verglich die Stärken und Schwächen des Films mit seinem Titel:

*„The good lies in Sergio Leone’s skillful camera work. Bad is the word for the wooden acting... and ugly is his insatiable appetite for beatings.“*⁹⁴

„Il buono, il brutto, il cattivo“ ist der erste Western Leones, der in Italien, Frankreich, England und Amerika in verschiedenen Längen auf den Markt kommt, wobei die italienische Version mit über 180 Minuten die längste darstellt. Die gängigste Verleihversion wurde aber damals auf 159 Minuten gekürzt.⁹⁵

Vor allem die epischen Proportionen der Szenen rund um den amerikanischen Bürgerkrieg, die mit hunderten Statisten, realistischen Kostümen, akkurater Bewaffnung und aufwändigen Kulissenbauten wie Brücken, Gefangenenlager und Geschützstellungen realisiert wurden, beeindruckten noch heute durch ihre Opulenz und ihren Realitätsgrad.



Abb.4: Filmplakat „Il buono, il brutto, il cattivo“

Auch der Musik Ennio Morricones, die die Handlung treibender und facettenreicher denn je untermalte, wurde erneut viel Lob gestreut.

Dem Produktionsteam standen bei Teil drei der Trilogie bereits 1,2 Millionen Dollar zur Verfügung, wovon rund ein Viertel an den mittlerweile zum Star gewordenen Protagonisten Clint Eastwood ging, der vier Jahre zuvor für „Per un pugno di dollari“ noch lediglich 15.000 Dollar bekam. Die Darstellung von Leones schweigsamen Revolverhelden machte den Amerikaner zu einem der bestbezahltesten Schauspieler im damaligen Actionkino und steigerte dessen Marktwert in den USA auf immense Weise. Der Film ist zugleich der erste, der auch bewusst für einen amerikanischen Markt gedreht wurde und im Auftrag der Produktionsfirma United Artists entstand. Diese Investition in den Spaghettiwestern machte

⁹⁴ zit. n. Fagen, *The Encyclopedia of Westerns*, S. 186.

⁹⁵ vgl. Cole et al., *Clint Eastwood. Seine Filme – sein Leben*, S. 73.

sich bezahlt, denn allein in den USA spielte der Film damals eine Rekordsumme von sechs Millionen Dollar ein, was ihn an der Kasse um Längen erfolgreicher machte als berühmte US-Western wie „Rio Bravo“ oder „Vera Cruz“.⁹⁶ Auch visuell drang der Film in unbekanntes Terrain vor. Er verwendete Text-Inserts auf innovative Weise, indem er bei der Vorstellung der drei Protagonisten Schriftzüge („il buono“, „il brutto“, „il cattivo“) einblendete. Eine Praktik, die zeitgenössische Regisseure wie Quentin Tarantino für sich adaptierten, perfektionierten und teilweise zu fixen Bestandteilen ihrer Filme werden ließen.

Lukas Maurer schrieb anlässlich einer Clint Eastwood-Retrospektive des Filmarchives Austria im Jahre 2005 über die Qualitäten des Films:

*„Sergio Leones wahrscheinlich bester Film, auf jeden Fall krönender Schlussakt seiner faszinierend rüden Dollar-Oper. Eine epische, herrlich manierierte Western-Absurdität, ganz in der Tradition der Commedia dell'Arte, aufgeführt vor dem Hintergrund des amerikanischen Bürgerkrieges. [...] und inmitten jene emblematische Schluss-Sequenz, in der Leone die Ikonografie des Italo-Western nochmals auf den Punkt bringt: Ein Duell zu dritt in einer Gräber-Arena, ein Todeskarussell und Stoßgebet in Großaufnahmen...“*⁹⁷

In der Tat ist die Opulenz von „Il buono, il brutto, il cattivo“ beeindruckend, was vor allem in der Darstellung einer Schlacht des Sezessionskrieges deutlich wird, die mit viel Rücksicht auf historisches Detail inszeniert wurde, und selbst amerikanischen Produktionen in diesem Punkt um nichts nachstand. Die Szenen in den Schützengräben der Armee der Nordstaaten, die sich zweimal pro Tag in einer Art selbstmörderischen Ritual mit den sich am gegenüberliegenden Ufer befindlichen Truppen der Südstaaten ein blutiges Gefecht um eine strategisch völlig nutzlose Brücke liefern, wurden von Emilio Lussus Buch „Un anno sull'altipiano“ aus dem Jahre 1938 inspiriert, in dem der sardische Autor die Sinnlosigkeit, Grausamkeit und teilweise auch die Lächerlichkeit der Gebirgskämpfe Italiens gegen das deutsch-österreichische Heer während des Ersten Weltkrieges beschreibt.⁹⁸ Vor allem die von Aldo Giuffrè dargestellte Figur des stets sturzbetrunkenen Captain der Unionsarmee erinnert stark an Lussus desillusionierte Soldaten in den Schützengräben der Hochebene von Asiago. Der Captain trinkt, um den Wahnsinn um sich herum zu bewältigen, und vertraut den beiden Protagonisten an, dass er nichts lieber tun würde, als diese Brücke in die Luft zu sprengen, für deren Eroberung unnötig viel Blut vergossen wird, da sie sich am äußersten, westlichsten Schauplatz des Bürgerkrieges befindet und keinerlei entscheidende Rolle spielt.

⁹⁶ vgl. Hembus, *Das Western-Lexikon. 1567 Filme von 1894 bis heute*, S. 763.

⁹⁷ in Kieninger Ernst et al., *Clint Eastwood. Essays zur Eastwood-Filmretrospektive des Filmarchives Austria im August 2005*. S. 36.

⁹⁸ vgl. Garofalo, *Tutto il cinema di Sergio Leone*, S. 130.

Die Konstruktion der gezeigten Brücke dauerte zwei Monate und entstand mit Hilfe des spanischen Heeres. Die Parallelen zu Emilio Lussus Schilderungen des Grabenkrieges treten vor allem in jener Szene zutage, in der der alkoholisierte Captain die Flasche mit dem Whiskey an Tuco und den Blonden weiterreicht. Während der trinkfeste Tuco ganz nach seinem Geschmack ist, befremdet ihn der zögerliche Schluck seines Gefährten. Mit der Flasche in der Hand führt er das Duo durch die Stellungen der abgekämpften Soldaten und schildert ihnen die Lage. Dabei lässt der Offizier eindeutig seine persönliche Meinung über die Sinnlosigkeit seiner Befehle durchklingen. Eine signifikant ähnliche Szene findet sich in Kapitel drei von Lussus „Un anno sull’Altipiano“:

„Il tenente colonello mi indicava le posizioni con la bottiglia. Frequentemente, avvicina la bottiglia al bicchierino come se volesse riempirlo, ma, ogni volta, arrestava a tempo la bottiglia, e il bicchierino rimase sempre vuoto.

- Su quella ‘chiave’, i comandi, per non perderla, hanno ammassato una ventina di battaglioni, mentre qui, alla porta, tutti compresi, non siamo che quattro gatti. L’idea è sbagliata di sana pianta. Ma è scritto nei testi che, tenendo la vetta d’una montagna, si possa impedire al nemico di passare per la vallata sottostante. Vede, laggiú, lo sbocco di Val Frenzela, sotto di noi? Fra lo sbocco e Monte Fior, vi saranno, in linea d’aria, non meno di quattro o cinque chilometri. Se gli austriaci forzano lo sbocco, la ‘porta’, vi possono infilare tutta un’armata, senza avere un ferito, mentre la ‘chiave’ resta appesa al muro. Lei non beve, eh? Lei non beve!”⁹⁹

Der Krieg und seine Schrecken nehmen in Leones angesehenstem Western eine sehr zentrale Rolle ein. Er setzt die Taten der drei nach Gold strebenden Hauptfiguren in Relation zu einer systematischen Vernichtung, welche die für das Publikum unterhaltsamen Ballereien des Trios wie ein Kinderspiel wirken lässt. In der monumentalen Schlachtszene rund um die Brücke wird nicht, wie sonst so oft bei Leone, mit großer Geste gestorben, nicht in fein inszenierten Detailaufnahmen oder in endlos anmutenden Todesballetten. Innerhalb weniger Minuten schlagen sich hunderte von grauen und blauen Soldaten die Köpfe ein, wobei das Ergebnis ein erneuter status quo ist. Kein Gold, kein Kopfgeld, keine Rache ist das Motiv für diese Massenvernichtung, sondern eine völlig unbedeutende Brücke mitten im staubigen Nichts, als ob Leone aufzeigen wolle, dass hier das Cowboy-Spielen und die coolen Sprüche enden und das wahre Morden beginnt. San Miguel, Agua Caliente¹⁰⁰ und all die anderen Dörfer aus den Italo-Western scheinen meilenweit weg zu liegen von dieser Brücke.

⁹⁹ Lussu Emilio, *Un anno sull’Altipiano*, Torino: 2000.

¹⁰⁰ Der Name bedeutet übersetzt „Heißes Wasser“.

Auch das mit viel Aufwand rekonstruierte Gefangenenlager der Nordstaaten, in das Tuco und „der Blonde“ im Laufe der Handlung gesteckt werden, ruft Assoziationen mit dem realen konföderierten Lager in Andersonville hervor, in dem während des Sezessionskrieges weit über 100.000 Gefangene an Unterernährung und Krankheit starben. Die Szenen in diesem Lager zeigen Misshandlungen der Insassen durch Aufseher. Nicht von ungefähr wurden Parallelen mit den Konzentrationslagern während des Zweiten Weltkrieges gezogen. Leone entschied sich aber bewusst für ein Gefangenenlager der Nordstaaten und ließ die Zuseher eigenständig Rückschlüsse auf historische Vorbilder wie Andersonville oder auch die Konzentrationslager des NS-Regimes ziehen:

*„...generalmente si conoscono solo le cifre degli abominii perpetrati dai vinti, mai quelle dei vincitori. Per questo mi interessava mostrare uno sterminio in un campo nordista, altrettanto feroce. Essendo vissuto in epoca fascista, ho ben conosciuto le manipolazioni dell'informazione e ho imparato a diffidare di tutte le ‚storie ufficiali‘.“*¹⁰¹

Der Film vereint auf gekonnte Weise tragische Szenen wie die eben beschriebenen mit solchen echter Komik, die großteils durch die Figur des Tuco entsteht. Durch Tuco, dargestellt von dem Amerikaner Eli Wallach, der schon in berühmten US-Western wie „The Magnificent Seven“ (1960) und „How the West was won“ (1962) mitgewirkt hatte und ein angesehener „method-actor“ war, gewann der Film einen Charakter, der stark an die commedia dell'arte erinnerte. Ursprünglich hätte erneut Gian Maria Volonté diese Rolle übernehmen sollen, doch dieser erschien Leone als zu seriös, zu „theatralisch“ für den Part.¹⁰² Das Schlitzohr Tuco, der stets auf den größtmöglichen, eigenen Profit aus ist, dafür buchstäblich über Leichen geht und in Regelmäßigkeit seine Haut retten muss, ist ein Buffo, der durch listige Verschlagenheit und Gerissenheit seinen Mangel an Intelligenz ausgleicht und dem Zuseher gerade durch seine Tollpatschigkeit, Derbheit und Fehlbarkeit ans Herz wächst. Als Eastwood das Drehbuch zum ersten Mal las, erkannte er sofort, dass ihm die Figur Tucos durch ihren Humor durchaus die Show stehlen konnte. Er schien zu bemerken, dass er alleine seinem Regisseur nicht mehr vollends genügte. Der nächste Film Leones, der Charles Bronson in der Hauptrolle präsentierte, sollte diese Vermutung bestätigen.

¹⁰¹ Sergio Leone in Garofalo, *Tutto il cinema di Sergio Leone*, S. 131.

¹⁰² vgl. ibidem.

5.4 C'era una volta il West (1968)

„C'era una volta il West è il western più lungo di Leone, una specie di opera omnia del western italiano, che dopo il successo della 'trilogia del dollaro' con Clint Eastwood doveva far entrare Leone nell'Olimpo dei registi western. Il cast internazionale è di primo piano...“¹⁰³

Sergio Leones ästhetisches Meisterwerk aus dem Jahre 1968 ist der Höhepunkt seines Westernschaffens und gilt gemeinhin als der absolute Gipfel des Italo-Western. Aus diesem Grund wird ihm im Rahmen der Untersuchung auch besonders viel Aufmerksamkeit gewidmet.

Als ihm seine Produzenten aufgrund seines mittlerweile beachtlichen Marktwertes quasi freie Hand bei der Gestaltung seines nächsten Projektes gaben, dachte Sergio Leone zunächst nicht an einen Western, sondern an einen Film über die Ermordung König Umbertos I. mit Marcello Mastroianni in der Rolle des Attentäters. Nachdem er gleichermaßen von Kritik und Publikum für sein Meisterwerk „Il buono, il brutto, il cattivo“ gelobt wurde, hatte er ein für allemal mit seinen „Dollar-Filmen“ abgeschlossen. Auch die Beziehung zu

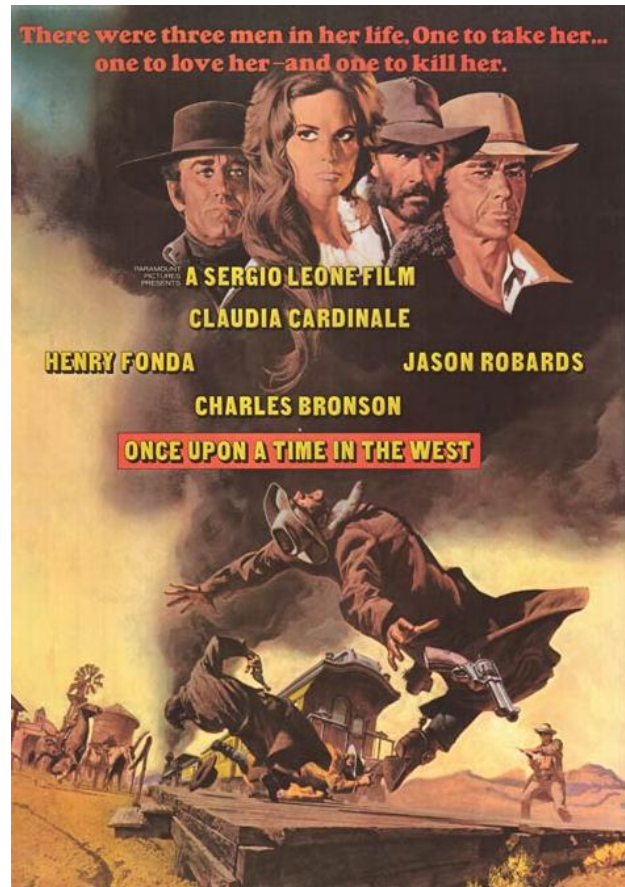


Abb.5: US-Filmplakat zu „C'era una volta il West“

Clint Eastwood hatte bekanntlich bereits stark gelitten und die sich bereits im Abflauen befindliche Spaghettiwesternszene in Italien befremdete ihn zunehmend. Zu verrückt waren ihm inzwischen die Ideen und Drehbücher geworden, die verzweifelt versuchten, immer spektakulärere Plots und immer grausamere Bösewichte zu schaffen. Schon alleine die Titel der Italo-Western der späten Sechziger Jahre spiegelten diese Extravaganz und Kuriosität mancher Filme wieder, vor allem die erfolgreiche Sartana-Reihe mit klingenden Titeln wie „...e vennero in quattro per uccidere Sartana!“ (1969) oder „Quel maledetto giorno d'inverno: Django e Sartana all'ultimo sangue“ (1970). Als einer der Urväter des Genres und zugleich dessen erfolgreichster Vertreter erkannte Leone die Dekadenzstimmung in der Szene und bemerkte ironisch:

¹⁰³ Di Giammatteo, *Dizionario del cinema italiano. Dagli inizi del secolo a oggi*, S. 79.

„Quando il titolo del film ‚Se incontri Sartana digli che è un uomo morto‘ viene trasformato dal pubblico in ‚Se incontri Sartana digli che è uno stronzo‘, significa che il genere era già smitizzato, che il pubblico è stanco, si è scocciato.“¹⁰⁴

Aber die Produktionsfirma gab ihm klar zu verstehen, dass man sich ausschließlich einen Western von ihm erwarte. Der Erfolgsdruck, der nun auf ihm lastete, war enorm. Einerseits musste er sich aufrufen, sich erneut mit einem Genre zu befassen, mit dem er für sich abgeschlossen hatte und in dem er meinte, alles Relevante erzählt zu haben, andererseits wurde von ihm verlangt, den Erfolg seines aufwändigen Vorgängers noch zu toppen - und das ohne seinen gefeierten Star Clint Eastwood, mit dem er keine weitere Kooperation verfolgte.¹⁰⁵ United Artists, die schon zuvor Leones Film „Il buono, il brutto, il cattivo“ produzierte, wollte aber erneut Clint Eastwood in der Hauptrolle des Harmonica sehen. Doch Leone, der bereits für seine „Dollar-Filme“ Charles Bronson im Auge hatte, wollte nun endgültig den damals noch relativ unbekannten Schauspieler für sein Projekt. Dessen Marktwert war jedoch äußerst gering, während das erneute Engagement von Clint Eastwood enorme Zuschauerzahlen und somit sichere Gewinne für die United Artists versprochen hätte. Leone hingegen bestand auf Bronson, nicht zuletzt, weil die künstlerisch immens fruchtbare Beziehung zwischen ihm und Eastwood auf einer persönlichen Ebene scheiterte und der Regisseur zunehmend abschätzig über seinen ehemaligen Star sprach und selbst sein angeblich hölzernes Schauspiel bemängelte. Für United Artists war Bronson als Protagonist zu riskant und so ließ die Produktionsfirma das Projekt fallen, was Leone dazu veranlasste, zu Paramount Pictures zu wechseln.¹⁰⁶ Als Co-Drehbuchautoren konnte Leone zwei enge Vertraute gewinnen, Bernardo Bertolucci, Regisseur namhafter Filme wie „Ultimo tango a Parigi“ oder „The Last Emperor“, und Dario Argento, spätere Ikone des italienischen Giallo und Horrorfilms.

„C'era una volta il West“ repräsentiert nicht nur was die Lauflänge betrifft den absoluten Gipfel des Westernschaffens Leones (Wie zuvor „Il buono, il brutto, il cattivo“ erschien er in unterschiedlichen Längen in Europa und in den USA.).¹⁰⁷ Allein das Set für die fiktive Westernstadt „Flagstone“ verschlang 250.000 Dollar des Budgets, eine Summe die das gesamte Budget von „Per un pugno di dollari“ um einiges überragte. Tatsächlich erreichen

¹⁰⁴ Sergio Leone in Garofalo, *Tutto il cinema di Sergio Leone*, S. 141. Leone bezog sich in diesem Zitat auf den Film „Se incontri Sartana prega per la tua morte“ aus dem Jahre 1968, den er hier irrtümlich falsch betitelte.

¹⁰⁵ Nichtsdestotrotz reiste er nach Los Angeles, um diesem erneut das Drehbuch für „C'era una volta il West“ zu unterbreiten, das Eastwood für zu artifiziell und intellektuell hielt, um beim Publikum Erfolg zu haben. Er schloss eine Zusammenarbeit mit Leone abseits des Westerngenres jedoch nicht aus, wozu es aber nie mehr kam.

¹⁰⁶ vgl. Hembus, *Das Western-Lexikon. 1567 Filme von 1894 bis heute*, S. 610.

¹⁰⁷ In einem Akt, der an künstlerische Verstümmelung grenzt, wird in der amerikanischen Verleihversion die Todesszene des romantischen Banditen Cheyenne (Jason Robards) geschnitten, was Leone, als er davon Kenntnis bekam, derart erboste, dass es gesundheitliche Konsequenzen für ihn hatte. Seit diesem Vorfall war der Regisseur auf Kriegsfuß mit den Filmstudios Hollywoods. vgl. Garofalo, *Tutto il cinema di Sergio Leone*, S. 156.

die Produktionskosten aller drei „Dollar-Filme“ zusammen nicht das enorme Budget von „C'era una volta il West“. Zudem gilt er als der Film mit den längsten Titelsequenzen der Filmgeschichte, worüber im Verlauf der Arbeit noch ausführlicher gesprochen wird.¹⁰⁸

„C'era una volta il West“ war seine ultimative Vision, sein Schwanengesang auf den Westen, den er so verehrte. Leone selbst sah darin einen persönlicheren Film als in dessen drei Westernvorgängern, ein Werk eher für sich selbst gemacht, als für ein breites Publikum.¹⁰⁹

Den Film umhaucht die Melancholie eines Abschieds, Abschied vom Genre, von seinen Vorbildern, vom Mythos des Westens im Allgemeinen. Mit dem Film schließt sich scheinbar ein Kreis. Bis dato drehte Leone seine Western ausschließlich auf europäischem Boden, hauptsächlich in Almería in Spanien. Nun kehrte er für einige Panoramaeinstellungen an den Ort seiner Vorbilder, allen voran des Regisseurs John Ford, zurück: Monument Valley in den USA. Für sein Western-Epos wollte Leone die amerikanische Legende mit seinem eigenen Schaffen verschmelzen und somit seinem Lieblingsgenre Reverenz erweisen. Dies tat er auch mittels seiner Besetzungswahl für „C'era una volta il West“. Einerseits besetzte Leone die Rolle des kaltblütigen Killers Frank gänzlich gegen den gängigen Typ mit dem Hollywoodstar Henry Fonda.

„Henry Fonda is brilliantly cast against type as one of the coldest villains in screen history, a man able to kill without blinking an eye.“¹¹⁰

Andererseits besiedelt er sein Werk mit vielen Stars des amerikanischen Western wie Woody Strode, einem erprobten Ford-Darsteller (z.B. in „Sgt. Rutledge“, 1960), oder Jack Elam, der mit seinem markanten, schielenden Blick in unzähligen US-Western den Bösewicht mimte. Strode, Elam und Al Mulock, ein Leone-Darsteller, der während den Dreharbeiten zu „C'era una volta il West“ Selbstmord beging, wurden als die drei Killer besetzt, die zu Beginn des Films die Ankunft des Fremden (Charles Bronson) erwarten, um sich ein Duell mit ihm zu liefern. Nach ca. zehn Minuten liegen die drei tot auf dem Bahnsteig. Der Kniff, drei Westernurgesteine nach den ersten Minuten von dem unbekannten Rächer erschießen zu lassen, gibt bereits den Tenor des Films vor. Der alte Westen neigt sich dem Ende zu, und die Helden und Schurken, die ihn einst bevölkerten, werden mehr und mehr dezimiert. Leones ursprüngliche Idee, so heißt es, sei es gewesen, die drei Killer von seinem Darstellertrio aus „Il buono, il brutto, il cattivo“, Clint Eastwood, Eli Wallach und Lee Van Cleef, spielen zu lassen, um dem Publikum zu signalisieren, dass dies eine andere Art von Western sei, die sich deutlich von der augenzwinkernden, lässigen Art einer Vorgänger unterschied. Diese Idee scheiterte wohl an der Bereitschaft bzw. der

¹⁰⁸ Willsmer Trevor, *Es war einmal im Wilden Westen. Begleittexte zur Kauf-DVD „Spiel mir das Lied vom Tod“*. Paramount Pictures: 2003.

¹⁰⁹ vgl. Fawell, *The Art of Sergio Leones Once Upon a Time in the West*, S. 10.

¹¹⁰ Fagen, *The Encyclopedia of Westerns*, S. 300.

Verfügbarkeit der drei Schauspieler. Symbolträchtige Einfälle wie dieser machen „C’era una volta il West“ zu einer Art Meta-Western, ein Film über ein Genre, randvoll mit Zitaten und Referenzen an Meilensteine des Western von John Ford bis Howard Hawks.

„There is an elegiac mood to this film. Leone’s determination to finish with Westerns coincided with his own melancholy sense that Westerns were about loss, about the passing of an era of great mythic power to one characterized by pettiness and greed, and also his sense that the Western, as a film genre, was dying.“¹¹¹

In „Per qualche dollaro in più“ erprobte Leone bereits einige Elemente, die er in „C’era una volta il West“ zur Perfektion führen sollte. So verwendete er erstmals, wie später auch in „Il buono, il brutto, il cattivo“ eine Dreieckskonstellation der Hauptcharaktere: Monco, den Kopfgeldjäger, Mortimer, den väterlichen Vertrauten und Rächer, sowie Indio, den psychopathischen Banditen. Im dritten und letzten Teil der „Dollar-Trilogie“, „Il buono, il brutto, il cattivo“, erschloss sich die Handlung anhand der drei Halunken Tuco, der „Blonde“ und Sentenza. Eine solche Konstellation erlaubte Leone ein höheres Maß an Interaktion seiner Charaktere, die bis dato sehr einzelgängerisch arbeiteten.

„C’era una volta il West“ hat gleichermaßen den Geschmack des Publikums getroffen, als auch überwiegend Anklang bei den Kritikern gefunden. Der Film verbindet auf einzigartige Weise Action mit einer allegorischen Charakterzeichnung und einer stilistisch hochwertigen Machart. Der französische Philosoph Jean Baudrillard nannte Sergio Leone den ersten „postmodernen“ Filmregisseur, da er mit „C’era una volta il West“ einen Western über den Western ablieferte, der über seine Wurzeln reflektierte und eine Vielzahl von Anspielungen an Meilensteile des Genres aufwies. Die Hauptcharaktere des Films sind viel mehr archetypische Figuren als lebensnahe Personendarstellungen und repräsentieren stets wiederkehrende Rollenbilder des Western, u.a. den namenlosen Fremden, den romantischen Banditen, den skrupellosen Geschäftsmann, etc. Auch die zentralen Motive in „C’era una volta il West“ sind klassische Themen des Genres wie Rache, das Schützen einer Lady oder die Männerfreundschaft von zwei Cowboys.

„Frank, Cheyenne and Harmonica all carry around with them a sense of their fate as literary archetypes and this consciousness lends a pathos to their dialogue.“¹¹²

Kritiker der großen Geste in Leones Filmschaffen relativierten dessen Regieleistung, indem sie ihn einen Manieristen nannten, der viel Wert auf Stil und Ästhetik lege, im Endeffekt

¹¹¹ Fawell, *The Art of Sergio Leones Once Upon a Time in the West*, S. 11.

¹¹² *ivi*, S. 25f.

jedoch wenig erzählerische Substanz oder gar eine Botschaft liefere, auch wenn Leone selbst nie von einer politischen oder gesellschaftskritischen Intention seiner Filme sprach. Es mangle Leones Werken zudem an Ideen, an intellektuellem Hintergrund, ein Vorwurf, den teilweise selbst Leones Wegbegleiter und Mitarbeiter wie etwa Luciano Vincenzoni hervorbrachten. Für diesen standen Leones Qualitäten als Geschichtenerzähler zwar weitestgehend außer Zweifel, seine Vorbildung bzw. sein intellektueller Zugang zu seinen Stoffen erschienen ihm aber mangelhaft. So wurde Leone einerseits als „*shallow as hell*“ aber auch als „*brilliant technician*“ beschrieben.¹¹³ Vincenzoni, Hauptdrehbuchautor von Leones „*Il buono, il brutto, il cattivo*“, übte mitunter die schärfste Kritik an seinem Regisseur. Auf die Frage, ob er Leone als einen Intellektuellen erachte, verneinte dieser vehement. Er sei ein großartiger Regisseur am Set, das sei jedoch alles.¹¹⁴ Für seinen referenziellen Stil und seine cinephilen Anspielungen wurde Leone häufig als zu intellektuell und zu verliebt in stilistische Kniffe bezeichnet, wobei seine Rollen zu statisch und ikonenhaft blieben, indem sie versuchten, ihre allegorische Funktion zu erfüllen. Der deutsche Regisseur Wim Wenders etwa bewunderte zwar den elaborierten Stil des Italieners, war jedoch der Meinung, dass man nach „*C'era una volta il West*“ keinen ernsthaften Western mehr drehen könne, da Leone das Genre quasi sezierte und auf leblose Abstraktionen reduziert hätte. Andere Kritiker verglichen den Film mit dem Stil einer griechischen Tragödie, in der die Charaktere dem Publikum das Gefühl vermitteln, sich unausweichlich auf ein unabänderliches Schicksal zuzubewegen. Dieses Schicksal ist in Leones größtem Western nichts Geringeres als das Ende einer ganzen Ära, einer historischen sowie filmischen.¹¹⁵ Leone selbst sagte über die Wirkung seiner Werke:

*„I work hard to sustain people's curiosity... On first viewing, people experience the aggression of the images. They like what they see, without necessarily understanding everything. And the sheer abundance of baroque images privileges surprise over comprehension. On second viewing, they grasp more fully the discourse which underlies the images.“*¹¹⁶

John Fawells Analyse des Filmes „*C'era una volta il West*“ aus dem Jahre 2005 spricht gar von 40 bis 50 Filmreferenzen. So ähnelt etwa das Massaker, das Frank und seine Killer an der Farmerfamilie McBain verüben, eindeutig dem brutalen Comanchenüberfall auf eine Siedlerfamilie in John Fords Western „*The Searchers*“. In beiden Filmen muss ein Kind den grausamen Mord an der eigenen Familie mit ansehen, wobei in Leones Film, womöglich seinem pessimistischen Naturell entsprechend, der junge Timmy McBain schließlich selbst

¹¹³ vgl. *ivi*, S. 6.

¹¹⁴ vgl. *ibidem*.

¹¹⁵ vgl. *ivi*, S. 26f.

¹¹⁶ Sergio Leone in *ivi*, S. 28.

von Frank erschossen wird. Die Ähnlichkeit der beiden Szenen geht soweit, dass Leone selbst Bildkompositionen seines Regie-Vorbildes John Ford übernimmt, wie etwa den Blick aus dem Dunkel des Hauses hinaus in die gleißende Wüstensonne. Eine derartige Kameraposition wählte Ford für die letzte Einstellung von „The Searchers“, in der sich der rast- und heimatlose Protagonist (John Wayne) im Türstock eines Hauses umdreht und sich zurück in Richtung der Prärie wendet. Für ihn ist kein Platz im Schoße der wiedervereinten Familie, so zieht er weiter seines Weges, ohne über die Schwelle zu treten. Dieses sesshafte Leben bleibt ihm verweigert.

Eine weitere Referenz auf andere Westernklassiker stellt auch der Name „Sweetwater“ der Farm in „C’era una volta il West“ dar. So trägt eine Ortschaft in „The Comancheros“ von Michael Curtiz denselben Namen. Die wohl wirkungsvollsten Verneigungen vor Altmeistern des Westerngenres erzielt Leone hingegen wohl durch die Wahl bestimmter US-Westerndarsteller, die der Italiener meisterlich gegen ihren gängigen Rollentypus besetzt. So castete er z.B. den farbigen Schauspieler Woody Strode, der häufig, u.a. in Fords „Sergeant Rutledge“, rechtschaffene Charakter verkörperte, als einen der drei Killer in der Eröffnungssequenz am Bahnhof. Am stärksten offenbart sich ein solches Spiel mit den Rollenerwartungen aber bei der Besetzung von Hollywood-Legende Henry Fonda als den skrupellosen und sadistischen Mörder Frank. Leone versuchte schon längere Zeit vor „C’era una volta il West“, den Amerikaner für einen Part in einem seiner Filme zu gewinnen, was jedoch nie zustande kam. Henry Fonda verkörperte meist einen bestimmten Typus von Charakter. Sein edler Gang glich einem Schreiten, seine beinahe aristokratische Art und nicht zuletzt seine Rollenauswahl, die meist integere, besonnene Heldenfiguren umfasste, machten Fonda zu einer strahlenden Leinwandikone des US-Kinos. Ihn nun plötzlich in einem Western als etwas Anderes als einen Helden zu sehen, geschweige denn als Kindermörder, löste einen Schock beim Publikum aus, auf dessen Effekt es Leone bei Fondas Besetzung abgesehen hatte:

*„The camera elegantly tracks, in a respectful curve, from behind Fonda to before him, before settling down and letting us gaze in leisure on Fonda’s face in a near shot for the first time. [...] He [Leone, Anm. d. Verf.] wants us to realize two things: first, that this is Henry Fonda, and secondly, and quickly on the heels of the first realization, that in this movie Fonda will be a murderer.“*¹¹⁷

Die blauen Augen Fondas, die bis dato in Filmen Güte und Gerechtigkeit ausstrahlten, wurden durch Leones Spiel mit den Publikumserwartungen nun zu kalten, sadistischen. Frank handelt im Auftrag des Eisenbahnmoguls Morton (Gabriele Ferzetti), dem alle Mittel

¹¹⁷ *ivi*, S. 51.

recht sind, den Grund und Boden der Farm Sweetwater zu bekommen. In einem gekonnten Schnitt stellt Leone die Verbindung zwischen ruchlosem Kapitalismus und Mord an Unschuldigen her. Der ca. zehn Jahre alte Timmy McBain, jenes Mitglied der Familie, das als letztes ermordet wird, blickt starr vor Schreck in den Lauf von Franks Revolver. Dieser lächelt. Es folgt eine Nahaufnahme der Mündung des Colts, ein Schuss ertönt – Schnitt – ein Zug rast direkt auf die Kamera zu.

*„Quando Frank uccide il bambino, è la ferrovia che nasce da quel colpo di pistola!“*¹¹⁸

6. Die Filme Sergio Corbuccis

Sergio Corbucci, der Bruder des Drehbuchautors Bruno Corbucci, wurde am 6. Dezember 1927 in Rom geboren. Er begann seine Karriere zunächst als Journalist, bis er sich für das Filmgeschäft zu interessieren begann. Nachdem er bei einigen Projekten die Regieassistenten übernommen hatte, veröffentlichte er seinen ersten Regie-Film bereits im Alter von nur 25 Jahren. Dabei handelte es sich



Abb.6: Sergio Corbucci

um das „dramma popolare“ „Salvate mia figlia“ aus dem Jahre 1951, ein Genre, das sich damals großer Beliebtheit erfreute. Nachdem er einige Titel aus dieser Sparte gedreht hatte, u.a. „La peccatrice dell'isola“ (1952) und „Acque amare“ (1954), wandte er sich verstärkt der Komödie (etwa mit „Totò, Peppino e la dolce vita“, 1961) zu bzw. dem im Sinkflug befindlichen Sandalenfilm mit reißerischen Titeln wie „Maciste contro il vampiro“ (1961), „Romolo e Remo“ (1961) oder „Il figlio di Spartacus“ (1963).¹¹⁹ Wie man bereits an den Titeln

¹¹⁸ Sergio Leone in Garofalo, *Tutto il cinema di Sergio Leone*, S. 153.

¹¹⁹ vgl. Poppi, *Dizionario del cinema italiano. I registi. Dal 1930 ai giorni nostri*. Roma: 1993. S. 73.

seiner Filme erkennen kann, galt Corbucci, der früher das Pseudonym Stanley Corbett benutzte¹²⁰, schon früh als eine Art Meister der seichten Unterhaltung, obwohl ihm stets von Kollegen ein immenses Talent attestiert wurde. Mitte der Sechziger Jahre jedoch widmete er sich in seiner wohl künstlerisch anspruchsvollsten Phase dem wenige Jahre zuvor entstandenen Genre des Italo-Western. Hier lieferte er verstärkt Western der härteren Gangart ab, die aufgrund ihrer Brutalität teilweise weit stärker debattiert wurden als andere Genrevertreter. Erste Erfolge als Westernregisseur feierte er mit Filmen wie „Massacro al Grande Canyon“ (1964), „Minnesota Clay“ (1964) oder „Johnny Oro“ (1966). 1966 gelingt es Corbucci, einen wahren Meilenstein des Spaghettiwestern zu schaffen. „Django“, eine ähnliche Variante des schweigsamen Revolvermannes wie Eastwoods „man with no name“, wird ein immenser Erfolg beim Publikum, obwohl seine teils abstoßenden Gewaltszenen polarisieren. „Django“ zementiert Corbuccis Ruf, seinen Filmen durch überzeichnete Grausamkeit, die an Sadismus grenzt, politische Dimensionen zu verleihen. Im Gegensatz zu Sergio Leone, der sich stets als keinen politischen Filmemacher verstanden wissen wollte, deklarierte sich sein Namensvetter Corbucci klar als solcher. Neben „Django“ schuf er noch weitere Meilensteine des Genres, zu denen die beiden Revolutionswestern „Il mercenario“ (1968, erneut mit Franco Nero in der Hauptrolle) und „Vamos a matar, compañeros!“ (1970) zählen und vor allem sein Meisterwerk „Il grande Silenzio“ (1968), der noch heute als einer der anspruchsvollsten Spaghettiwestern überhaupt gilt und in einem Atemzug mit Leones „C'era una volta il West“ genannt wird.

In seiner späteren Schaffensperiode konzentrierte sich Corbucci erneut auf das Mainstream-Kino und drehte einige sehr erfolgreiche Filme mit dem italienischen Erfolgsduo Spencer und Hill, z.B. „Pari e dispari“ (1978) und „Chi trova un amico, trova un tesoro“ (1981). Einige seiner Komödien waren hingegen bestenfalls als Klamotten zu bezeichnen, die, mit einer Prise Erotik angereichert, für einige billige Lacher sorgen sollten. Selten bediente ein Regisseur derart viele Genreausprägungen im Spannungsfeld zwischen Kunst, Kommerz und Trash.

*„In altre occasioni ha dimostrato troppa accondiscendenza ai gusti di un certo pubblico e certi produttori, calcando il pedale su volgarità e turpiloquio del tutto gratuiti, che contribuirono allo scadimento della commedia italiana e, in generale, del cinema cosiddetto medio.“*¹²¹

¹²⁰ vgl. Landy, *Italian film*, S. 182.

¹²¹ vgl. Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, S. 72.

Sergio Corbucci, der am 2. Dezember 1990 in Rom verstarb, wurde ironisch als der „Onkel des Italo-Western“ bezeichnet ¹²², da ihm sein Kollege Sergio Leone mit seiner richtungsweisenden „Dollar-Trilogie“ zeitlich um wenige Jahre zuvorgekommen war und Corbucci dem bestehenden „Gerüst“ der Spaghettiwestern, das in seinen Grundfesten von Leone konstruiert und wie von keinem Zweiten geprägt wurde, interessante und stilistisch bedeutsame Variationen angedeihen ließ.

6.1 Django (1966)

Sergio Corbuccis Film „Django“ aus dem Jahre 1966 mit Franco Nero in der Titelrolle war der erste der mitunter recht brutalen Django-Reihe, deren spätere Vertreter im Vergleich zu dem hoch gelobten Original teilweise stark an Qualität eingebüßt haben. Nichtsdestotrotz gilt der Namensgeber der Reihe als ein Meilenstein des Genres und der Regisseur Corbucci avancierte, ähnlich wie Leone, zu einem Meister des Faches, wobei ersterer mit einem dunkleren, pessimistischeren und zynischeren Blick an das Genre herangeht.

Auch „Django“ wurde stark vom japanischen Samuraikino, vor allem „Die sieben Samurai“, beeinflusst. So wie zuvor Clint Eastwood über die

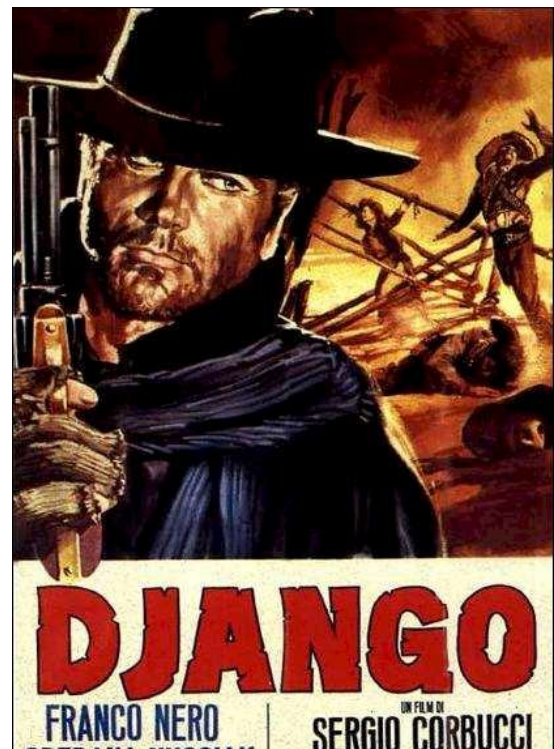


Abb. 7: Filmplakat zu „Django“

„Dollar-Filme“ hinweg als eine Art enigmatische Kultfigur aufgebaut wurde, die sich durch Schweigsamkeit und Coolness auszeichnete, wurde nun auch der Versuch unternommen, dem attraktiven Schauspieler Franco Nero ein einzigartiges Image als Westernheld zu verleihen. Bei „Django“ jedoch schlug man einen etwas anderen Weg ein. Django ist zwar ebenfalls kein großer Redner, besitzt aber Sinn für Humor und geht sogar eine Liaison mit der Prostituierten Maria ein, die er zu Beginn des Filmes aus den Händen der Banditen befreit. Als Maria schließlich getötet wird, zeigt Django Gefühle, was Clint Eastwoods Rolle in den Leone-Filmen nur selten zugesprochen wurde. Djangos wohl einprägsamstes

¹²² vgl. Hembus, *Das Western-Lexikon. 1567 Filme von 1894 bis heute*, S. 375.

Erkennungsmerkmal ist hingegen ein Sarg, den er während des gesamten Filmes hinter sich herzieht. Schon der Vorspann, in dem der Titelheld den Sarg durch den Schlamm in Richtung eines Westernkaffs schleppt, irritiert den Zuseher. Das gruselige Utensil weicht Django nicht von der Seite, jedoch erfährt das Publikum erst viel später, was sich darin befindet, nämlich ein frühes, tragbares Maschinengewehr¹²³, mit dessen Hilfe Django ein Gemetzel unter den Schergen seines Widersachers Major Jackson anrichtet. Sergio Corbucci gleitet mit seinem Film stellenweise beinahe in eine Persiflage des Genres ab, auch wenn sich dessen Humor oft auf ziemlich blutige Art und Weise äußert. Django, dessen Name von dem berühmten Gitarrenvirtuosen Django Reinhardt abgeleitet wurde¹²⁴, macht sich nicht mehr die Mühe, die Bösen in einzelnen Duellen zu erschießen, sondern er streckt auf einen Schlag Dutzende von ihnen mit seinem Maschinengewehr nieder.

Der Charakter wurde schnell zu einer Kultfigur und trat eine ganze Welle von Django-Filmen los, die jedoch allesamt nicht mehr unter der Regie von Sergio Corbucci produziert wurden. Auch Franco Nero nahm seine Paraderolle nur noch zwei weitere Male auf, in Ferdinando Baldi's „Texas Addio“ aus dem Jahre 1966 und in Ted Archers Hommage „Django strikes again“ aus dem Jahre 1987. Überhaupt hatte ein Großteil der Nachfolgefilme des Originals wenig mit Corbuccis Figur des Django zu tun und waren hauptsächlich darauf ausgerichtet, mit dem Namen Kasse zu machen. Für „Preparati la bara“ wurde 1967 dem jungen Terence Hill die Rolle des Django übergeben, vorrangig weil er dem blauäugigen, dunkelblonden Franco Nero in jungen Jahren zum Verwechseln ähnlich sah. Für diesen Film war auch Corbuccis Kameramann Enzo Barboni wieder mit dabei, der später unter dem Pseudonym E.B. Clucher arbeiten sollte. „Preparati la bara“ versucht zumindest, Referenzen an den Originalfilm zu verarbeiten, so hat auch das fast ikonische Maschinengewehr wieder einen signifikanten Gastauftritt.¹²⁵

Die findigen deutschen Verleihfirmen erkannten die enorme Beliebtheit Djangos beim Publikum und gaben somit vielen italienischen Western, die eigentlich überhaupt nichts mit der „Django-Franchise“ zu tun hatten, Titel, die den Namen des Helden beinhalteten, und benannten die Protagonistenrolle kurzerhand in Django um. In diesem Sinne wurde auch Lucio Fulcis Film „Le colt cantarono la morte e fu tempo di massacro“ aus dem Jahre 1966, in dem Franco Nero den Part des Tom Corbett spielte, einfach für den deutschsprachigen Markt als „Django – Sein Gesangbuch war der Colt“ veröffentlicht und Neros Rolle in Django umgetauft. So finden sich in Deutschland zwischen 1966 und 1973 über 30 Western mit dem erfolgversprechenden Namen im Titel, die im Vergleich zum Original teils radikal an Qualität eingebüßt haben, darunter klingende Trash-Titel wie „Django – Die Bibel ist kein Kartenspiel“

¹²³ Das Modell dieses Gewehres ist historisch gesehen zu modern für die Epoche, in der der Film angesiedelt ist.

¹²⁴ vgl. Seeßlen, *Filmwissen: Western*, S. 127.

¹²⁵ vgl. Hembus, *Das Western-Lexikon. 1567 Filme von 1894 bis heute*, S. 139.

(1968), „Django – Die Geier stehen Schlange“ (1968), „Django spricht kein Vaterunser“ (1969) oder „Django – Schieß mir das Lied vom Sterben“ (1970). Sogar der amerikanische Westernporno „Brand of Shame“ (1968) wurde dem Publikum als „Django Nudo und die lüsternen Mädchen von Porno Hill“ verkauft.¹²⁶

Trotz der Vielzahl an fragwürdigen Ablegern hat das Original seinen Platz in der Ruhmeshalle des Spaghettiwestern längst eingenommen. Auch die Kritik musste die Publikumswirksamkeit des stets dunkel Gekleideten anerkennen:

*„Neben Sergio Leones emblematischen Werken ist Sergio Corbuccis zynische Etüde Django der einflussreichste Vertreter des italienischen Western und konnte sich bis heute als Kultfilm halten.“*¹²⁷

Die Parallelen zwischen Eastwoods „Joe“ und Neros „Django“ scheinen zunächst recht offensichtlich zu sein. Beide sind wortkarge Typen ohne Vergangenheit, die in einer gottverlassenen Stadt auftauchen, ihr Glück suchen und sich gegen Banditenbanden durchsetzen müssen. Doch die Welten, die diese Antihelden bevölkern, ähneln sich nur auf den ersten Blick. Corbuccis Universum ist brutaler und dreckiger als Leones Grenzstädte zwischen Texas und Mexiko:

*„Ansonsten jedoch unternimmt Corbucci den Versuch, den ultimativen Anti-Western-Helden zu schaffen, platziert in einer Westernkulisse, die im Gegensatz zu Leones sonnenüberfluteter, hitzeflirrender Präriewüste steht: Hier gibt es kaum Sonnenlicht, keinen Sand [...]; die ganze Landschaft ist matschig, erdig und feucht von Regen und Blut. Fast der gesamte Film scheint in Schlamm gedreht zu sein [...] Corbucci wollte einen düsteren, finsternen und schwarzhumorigen Western drehen – einen Film, der auf allen Ebenen ‚im Dreck‘ spielt.“*¹²⁸

¹²⁶ vgl. *ivi*, S. 133ff.

¹²⁷ Koebner Thomas, Kiefer Bernd (Hrsg.), *Filmgenres: Western*. Stuttgart: 2003. S. 272.

¹²⁸ *ivi*, S. 270.

6.2 Il grande Silenzio (1968)

Sowohl Sergio Leone als auch Sergio Corbucci lieferten im Jahre 1968 ihre von der Kritik wohl meist gelobten Werke ab. Leone schuf das „opus magnum“ des Spaghettiwestern „C'era una volta il West“, während Corbucci mit „Il grande Silenzio“ einen völlig konträren Weg der Darstellung wählte, obwohl beide Filme mit einer gehörigen Portion Pessimismus, wenn nicht gar Nihilismus, vom Niedergang einer Epoche handeln. Leone arbeitete für „C'era una volta il West“ mit dem größten Budget und den wohl aufwändigsten Kulissen, die er bis dato zur Verfügung hatte, und reiste mitsamt seiner Crew sogar für einige Panoramaaufnahmen in das amerikanische Monument Valley. In Sergio Corbuccis Film hingegen ist von der Weite und dem Bombast des schier unendlichen Westens wenig zu spüren. Er verlegt die Handlung in die beklemmenden, verschneiten Rocky Mountains des Jahres 1896. Die Bewohner des Kaffs „Snow Hill“ sind in Pelzmäntel gehüllt, kauern im schlecht geheizten Saloon über ihren Gläsern, während Kopfgeldjäger durch die Stadt ziehen, um nach in den Bergen untergetauchten Gesetzesbrechern zu suchen. Ähnlich wie in „Django“ ist das Setting finster, dreckig und schlammig. Snow Hill ähnelt einer Geisterstadt. Die Leichen, welche die Schneeschmelze regelmäßig zutage fördert, unterstreichen den makabren Grundtenor des Filmes. Joe Hembus bringt den Kontrast zwischen den beiden Spaghetti-Western-Meilensteinen dadurch auf den Punkt, indem er deren letzte Kameraeinstellung vergleicht:



Abb.8: US-Filmplakat zu „Il grande Silenzio“

„Die finale Einstellung des Leone-Films mit Claudia Cardinales Gang zum Brunnen, die sich zu einer Totale weitet, die tatsächlich die Totale dieses ganzen Films ist, stellt einen einzigen Jubelschluss dar. Sie ist für den Western das, was das Messias-Halleluja in der Musik ist, während das Bild vom fallenden Schnee auf Leichen in weißer Landschaft, mit dem Il grande Silenzio schließt, eher an den Klagechor der Matthäus-Passion erinnert.“¹²⁹

¹²⁹ Hembus, *Das Western-Lexikon. 1567 Filme von 1894 bis heute*, S. 375.

Hierbei wäre ein weiteres Mal das enorme Gefühl für die Tonalität eines Filmes zu nennen, das der Filmkomponist Ennio Morricone mit dem Soundtrack für beide Werke bewies. Während „C’era una volta il West“ wohl mit der elegischsten und auch bombastischsten Filmmusik ausgestattet ist, die Morricone je für einen Western komponierte, glaubt man in der ruhigen Eröffnungssequenz von „Il grande Silenzio“ förmlich, das sanfte Fallen des Schnees in den Rocky Mountains zu spüren. Wie auch der Film selbst beginnt das Titelthema minimalistisch und entfaltet seine bittersüße Größe erst langsam. Die Intention hingegen, den Westen zu entmythifizieren, gelingt sowohl Leone als auch Corbucci auf deren ganz bestimmte Weise.

„In jeder Einstellung merkt man Corbucci die Bemühung an, ein letztes, ultimates Bild zu finden für eine erstarrende, in Korruption und Hass erstickende Welt, überzogen von einer endlosen, eher stumpfen als glitzernden Schneedecke.“¹³⁰

„Il grande Silenzio“ präsentiert eine verkehrte Welt, in der die Kopfgeldjäger, zu denen beruflich auch Eastwoods Rolle aus den drei „Dollar-Western“ zählen würde, keine lässigen Helden sind, sondern berechnende, grausame Mörder, die ihren Opfern auflauern und sie in einem unachtsamen Moment erschießen. Dies geschieht unter den wohlwollenden Augen eines großen Teils der Bevölkerung und der Repräsentanten der Stadt. Als ein neuer Gesetzeshüter nach Snow Hill kommt und diesem Treiben ein Ende setzen will, muss er scheitern und wird ebenso ermordet. Mit Sheriff Burnett (Frank Wolff) stirbt die letzte aufrichtige Instanz in Corbuccis Film. Selbst der Titelheld (Jean-Louis Trintignant), „Silenzio“ genannt, da ihm einst der Hals aufgeschlitzt wurde, was ihm die Fähigkeit zu sprechen nahm, ist keine strahlende Figur, sondern ein angeheuerter Auftragskiller. Er wurde von Pauline (Vonetta McGee) engagiert, den Kopfgeldjäger Loco (Klaus Kinski) zu töten, der ihren Mann, einen Verbrecher, getötet hat, um das Geld auf dessen Kopf zu kassieren. Die Spirale des Hasses und des Tötens setzt sich von einem Charakter zum nächsten fort. Am Ende wird selbst der mysteriöse „Silenzio“, der sich im Laufe seiner Mission in seine Auftraggeberin Pauline verliebt, von Loco und seinen Männern niedergeschossen. Dabei gewährt ihm der Kopfgeldjäger nicht einmal die Chance auf ein in Spaghettiwestern übliches Duell. Als „Silenzio“ vor Locos Unterschlupf steht, um ihn herauszufordern, wird er vom Haus heraus quasi handlungsunfähig geschossen, danach erst tritt Loco in die Tür und bringt das blutige Handwerk zu Ende. Nach mehreren Schussverletzungen sinkt er auf die Knie, Blut tropft vom Haupt des stummen Protagonisten, wie durch eine Dornenkrone verursacht. Pauline, die mit der Wut der Verzweiflung zu seiner Leiche rennt und die Waffe des Toten ergreift, wird ebenso von Loco niedergestreckt. Einige der im Gebäude gefangen gehaltenen

¹³⁰ Koebner et al., *Filmgenres: Western*. S. 289.

Dorfbewohner werden infolge regelrecht exekutiert, doch da ein Kopfgeld auf sie ausgesetzt wurde, bewegt sich Loco völlig im gesetzlichen Rahmen zwischen Notwehr und der Ergreifung (tot oder lebendig) von flüchtigen Gesuchten. Zum Schluss gewinnt der rätselhafte Filmtitel schließlich seine Doppelbedeutung. Der Rest ist Schweigen.¹³¹

Corbucci über seinen Film:

*„In erster Linie ist dieser Film im Zeichen dessen gemacht, was man heute als Idealismus oder als das unnötige Opfer eines Menschen bezeichnen kann, der wahrscheinlich in lebendigem Zustand nützlicher gewesen wäre. Silenzio, der Held des Films, lässt sich – man verzeihe mir den Vergleich – ein wenig wie Christus töten; ich will damit sagen, dass es sich in etwa um das totale Opfer handelt, das die Gewalttätigkeit verdammt.“*¹³²

Corbucci präzisiert infolge diese Opfermetapher und zieht Parallelen zwischen den Gewaltakten in seinem Film und politischen Ereignissen seiner Zeit:

*„Das irrige und vom Menschen schlecht praktizierte Gesetz kann auch inhuman, grausam und erbarmungslos sein wie das Gesetz der Kopfgeldjäger in Il grande Silenzio. Notabene gibt es in dem Film keinen kriminellen Akt, der nicht vom Gesetz, zumindest von dem von den Menschen geschriebenen und angewandten Gesetz, vorgesehen ist. [...] Diesen Film habe ich Luther King, Che Guevara, Bob Kennedy und all denen gewidmet, die ermordet worden sind und deren Tod in jedem Fall zu etwas gedient hat, und wenn nur dazu, die Gewalttätigkeit zu verdammen.“*¹³³

Corbucci, der für die Gewalt in seinen Filmen seitens der Kritik noch viel heftiger gerügt wurde als sein Regiekollege Leone, unternimmt mit obigem Zitat einen Versuch der Rechtfertigung der oft sehr expliziten Brutalität in seinen Western. Die extreme Gewalt und vor allem deren Sinnlosigkeit und Willkür sollen eine Art Reaktanzhaltung¹³⁴ beim Betrachter auslösen, der womöglich zunächst durchaus von der Action und Heftigkeit der Aggression stimuliert werden kann, angesichts der Häufigkeit und Intensität der blutigen Szenen jedoch dazu angehalten wird, über diese, in der Welt des Leinwand-Wilden-Westens scheinbar

¹³¹ Corbucci drehte ein alternatives Ende für den Film, das ihm Vergleich zu dem regulären Ausgang geradezu kitschig anmutet. Darin kann Silenzio die Kopfgeldjäger besiegen, indem er Unterstützung von dem tot geglaubten Sheriff Burnett erhält, der gerade rechtzeitig auftaucht, um ihm zu helfen. Ein Happy End auf allen Ebenen. Hätte Corbucci diesen Schluss, der auf der Kauf-DVD des Filmes enthalten ist, übernommen, wäre sein Film wohl nicht die nihilistische Moritat geworden, als die er heute geschätzt wird.

¹³² Sergio Corbucci in Hembus, *Das Western-Lexikon. 1567 Filme von 1894 bis heute*, S. 375.

¹³³ Sergio Corbucci in *ibidem*.

¹³⁴ Reaktanz ist ein Begriff aus der Sozialpsychologie, der eine mentale Abwehrreaktion beschreibt, die eintritt, wenn der empfundene Freiheitsspielraum des Zusehers durch Druck, z.B. durch die Intensität der auf ihn wirkenden Bilder, eingeschränkt wird. vgl. Kunczik Michael, Zipfel Astrid, *Gewalt und Medien. Ein Studienhandbuch*. Köln: 2006. S. 256.

legitimen Gewaltakte zu reflektieren und gedankliche Bezüge zu aktuellen Verbrechen und Bluttaten in der Welt zu ziehen. Wenn Django mit seinem vollautomatischen Gewehr in eine Gruppe von Banditen feuert, jubelt das Publikum, da der Held das Gesetz in die eigene Hand nimmt und den kriminellen Machenschaften der Outlaws ein Ende setzt. In der realen Welt schießen beinahe tagtäglich Soldaten mit Gewehren in Mengen von Demonstranten, Rebellen oder Zivilisten, wobei deren Beweggründe meist weit weniger edelmütig als jene von Django sind. Für Corbucci war der Western im Gegensatz zu Leone etwas zutiefst Politisches. Während Leone den Westen als Kulisse für epische und überlebensgroße, opernhafte Heldengeschichten nutzte, schätzte Corbucci vielmehr die Vieldeutigkeit des mythischen Westens als Projektionsfläche für aktuelle Themen, die durch Abstraktion und Verlegung in ein historisches Setting dem Publikum nicht mit einem schulmeisterlichen Beigeschmack präsentiert wurden.

7. Wiederkehrende Motive im Italo-Western

Die Filme des Italo-Western, zumindest die Werke origineller Vertreter, brachten einige neue Handlungsmotive hervor, die sich teils deutlich von den US-amerikanischen Werken unterscheiden. Laut Bruckner lassen sich einige Hauptmotive feststellen, die in Spaghettiwestern immer wieder Verwendung finden:¹³⁵

- Rache (z.B. für ein getötetes Familienmitglied oder für eine Verstümmelung des Helden)
- Kopfgeldjagd
- Rechtschaffener Gesetzeshüter, der sich gegen korrupte Viehbarone, Minenbesitzer, etc. stellt
- Revolutionäre vs. tyrannische Regierungsoffiziere
- Revolverheld will sich zur Ruhe setzen, muss jedoch angesichts einer Gefahr wieder zur Waffe greifen
- Alternder Revolverheld bringt einem Grünschnabel sein Handwerk bei
- Ausländischer Söldner stellt sich in den Dienst der Revolution

¹³⁵ vgl. Bruckner, *Für ein paar Leichen mehr*, S. 15.

- Ein Fremder reitet in eine Grenzstadt und spielt zwei rivalisierende Banden gegeneinander aus

Obige Motive wurden manchmal auch innerhalb eines Films kombiniert. Ein Motiv, dem vor allem in Bezug auf Sergio Leones wohl größtes Projekt „C'era una volta il West“ Beachtung geschenkt werden sollte, ist jenes des Abgesanges auf Ideen und Charaktere des klassischen Western. Hier versammelt er noch einmal jene Charaktere des Italo-Western, die sich mit dem unaufhaltsamen Fortschritt, vor allem der Eisenbahn, konfrontiert sehen und angesichts dieses Umbruchs zum Verschwinden verurteilt sind: der romantische Bandit, der wortlose Rächer, der eiskalte Killer, der ruchlose Geschäftsmann und das leichte Mädchen. Leone, dem in seinen von Machismo dominierten Filmen häufig Misogynie vorgeworfen wurde, gewährt in diesem Werk endlich der Frau mehr Spielraum im italienischen Western.

Gegen Ende der „Spaghetti-Welle“ versuchte man verkrampft, Novitäten zu bieten und sah sich gezwungen, mehrere der obigen Motive zu kombinieren oder derart mit Effekt heischenden Variationen zu versehen, so dass viele dieser späten Filme gar nicht mehr wirklich in das Genre des Western fielen. Kompromisse wurden eingegangen, wie u.a. der Film „Il venditore di morte“ mit Gianni Garko in der Hauptrolle anschaulich beweist. Der Film aus dem Jahre 1971, einer Zeit, in welcher der Spaghettiwestern seinen Zenith bereits überschritten hatte, wurde mit Versatzstücken aus damals populären Filmsparten angereichert, um eine gesteigerte Attraktivität für das Publikum zu erzielen. So findet man darin clowneske Schlägereien à la Spencer-Hill, einen James-Bond-artigen Protagonisten, der mit Tricks und Gadgets wie im Ärmel versteckten Derringer-Revolvern aufwartet, eine dem „Giallo“ verpflichtete Handlung, in der es um die Klärung eines Mordfalles geht, und sogar einen Karatekämpfer aus Japan. Dem Western haftet wie vielen der späten Genrevertreter eine Aura des Niederganges an, wobei der verzweifelte Kampf um die Publikumsgunst beinahe spürbar scheint. Der Film steht exemplarisch für den Versuch, so lange wie nur möglich auf den letzten Wogen der einst so großen Erfolgswelle des italienischen Western zu reiten.

„Ein letztes Aufbäumen vor dem Todesstoß, ein letztes Bemühen, dem dahinsiechenden Genre neues Leben einzuhauchen. Während Bud Spencer und Terence Hill mit Klamauf-Western Filme der härteren Gangart den K.O.-Schlag gaben [...] Auch donnerten in der Moderne verwurzelte Gialli, Polizotti und Mafiafilme wie ein Zug über die nahezu antiquiert

wirkenden Cowboygeschichten hinweg und erzielten an der Kinokasse deutlich höhere Einspielergebnisse.“¹³⁶

8. CLINT EASTWOOD

Keine andere Persönlichkeit, außer womöglich der Filmkomponist Ennio Morricone, scheint derart eng mit dem Italo-Western verknüpft zu sein, wie dessen wohl größter Star Clint Eastwood. Obwohl der Amerikaner in seiner Heimat eine Vielzahl an Wild-West-Filmen drehte, bei denen er später größtenteils auch selbst Regie führte, wirkte er in lediglich drei Spaghettiwestern mit, kreierte dadurch jedoch den prototypischen Antihelden des Genres. Sein abgerissenes Auftreten, sein obligatorischer Poncho, der Zigarillo im Mundwinkel und seine schlaksige Statur machten ihn zu einer viel kopierten Figur mit höchstem Wiedererkennungswert. Es scheint relativ offensichtlich, dass Eastwood in allen

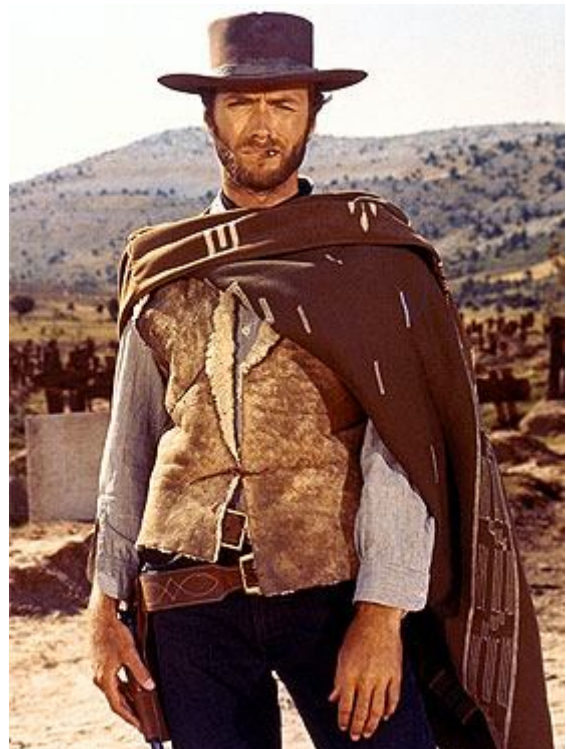


Abb.9: Clint Eastwood

drei Filmen der so genannten „Dollar-Trilogie“ denselben Charakter darstellen soll, obwohl er in „Per un pugno di dollari“ keinen Namen hat, in „Per qualche dollaro in più“ lediglich in der italienischen Originalversion von anderen „il Monco“ (der Krüppel) genannt wird und in „Il buono, il brutto, il cattivo“ von seinem Partner den Spitznamen „der Blonde“ erhält. Diese Annahme wird dadurch bestärkt, dass Eastwood in den beiden ersten Filmen das exakt selbe Outfit trägt. Man kann sich gut vorstellen, dass dem umherziehenden, namenlosen Fremden im Laufe seines Streunerlebens einige Spitznamen verliehen wurden. Als „der Blonde“ sich am Ende von „Il buono, il brutto, il cattivo“ den Poncho überwirft, den er neben

¹³⁶ Wulf Steffen, *Sherlock Holmes im Wilden Westen: 1000 Dollar Kopfgeld. Begleittext zur Kauf-DVD „Il venditore di morte – 1000 Dollar Kopfgeld“*. Koch Media: 2010.

einem gerade verstorbenen Soldaten findet, ist die Transformation in den typischen „man with no name“ erneut abgeschlossen und sein Look gleicht für das letzte Duell wieder dem der Vorgängerfilme. Ebenso sein Ziel und seine Motivation scheinen in allen Teilen der „Trilogie“ dieselben zu sein:

*„...il personaggio di Eastwood, il ‚Monco‘, è sostanzialmente lo stesso del film precedente, un ‚eroe‘ che non ha più né apparenze né illusioni da salvare e che prospetta un’avventura disinteressata, quella da cui l’unico profitto che se ne ricava è di essere ancora vivi, di essere ‚last man standing‘...“*¹³⁷

Aufgrund der prominenten Rolle, die Eastwood im Universum der Leone-Western einnimmt, scheint es angebracht, näher zu beleuchten, wie der Amerikaner dazu kam, ein italienischer Star zu werden und wie sich sein Verhältnis zu seinem als exzentrisch bekannten Regisseur gestaltete.

8.1 Vom US-Serienstar zur europäischen Kultfigur

Geboren am 31. Mai 1930 in San Francisco als Clinton Eastwood, musste er in seiner Jugend sehr viele Umzüge in Kauf nehmen, da sein Vater, ein Buchhalter, häufig den Job wechseln musste. Der sportliche und athletische Clinton, er liebte es zu reiten und zu angeln, verdiente sein erstes Geld als Holzfäller in Oakland. Schon an der High School sammelte er Erfahrungen auf der Theaterbühne. Während seines Wehrdienstes bei der Navy stürzte er bei einem Flugzeugunfall mit seiner Maschine ins Meer, was er unbeschadet überstand. Bei Dreharbeiten, die die Universal-Studios in seinem Militärstützpunkt durchführten, wurde die Filmcrew auf den attraktiven, 193 cm großen Statisten aufmerksam.¹³⁸ Bald folgten erste Angebote und Kurzauftritte in B-Movies wie „Revenge of the creature“ (1955) oder „Tarantula“ (1955). Der wirkliche Durchbruch für Eastwood erfolgte 1958 mit seinem Engagement für die Cowboy-TV-Serie „Rawhide“ bei CBS, die von einem Viehtreck handelte und in der er die Rolle des hitzköpfigen, jungen Rowdy Yates innehatte.¹³⁹ Schließlich bekam Leone, der auf der Suche nach einem erschwinglichen amerikanischen Schauspieler war, eine Episode von „Rawhide“ in die Hände. Den Eindruck, den er zunächst von Eastwood in der Folge „Incident of the Black Sheep“ hatte, beschrieb er so:

¹³⁷ Garofalo, *Tutto il cinema di Sergio Leone*, S. 121.

¹³⁸ vgl. Schulz, *Clint Eastwood*, 35f.

¹³⁹ vgl. *ivi*, S. 40.

„Clint Eastwood sagte kaum ein Wort, aber er konnte mit Pferden umgehen und sein Gang strahlte Müdigkeit und Resignation aus.“¹⁴⁰

Ein weiterer wesentlicher Grund für die Entscheidung zu Gunsten des Amerikaners war wohl die Tatsache, dass er mit den angebotenen 15.000 Dollar zufrieden war. Nach sechs Jahren als Rowdy Yates in „Rawhide“ war Eastwood der Serie bereits reichlich überdrüssig und er begann nach und nach die darin dargestellte, romantisierende Viehtreiberidylle kritisch zu hinterfragen. Eine Tendenz, die ihn allgemein an den damaligen US-Western störte, die nicht mehr jene Strahlkraft besaßen, die sie noch zehn Jahre zuvor aufwiesen. Eastwood erkannte in dem ihm zugesandten Drehbuchentwurf von „Per un pugno di dollari“ das Vorbild „Yojimbo“ wieder, was ihm sehr gefiel, da er den japanischen Film kurz zuvor erst gesehen hatte und schätzte. Im Allgemeinen schätzte er Sergio Leones unverbrauchten, erfrischend anderen Zugang zu dem alternden Genre, über dessen damalige amerikanische Vertreter er einst bemerkte:

„Ein typischer Western verlief zu diesem Zeitpunkt ungefähr so: Held reitet in Stadt. Sieht Lehrerin auf Schulbank und Mann, der Pferd auspeitscht. Mischt sich ein. Verprügelt Mann, der Pferd auspeitscht. Lehrerin sieht zu. Man weiß, dass zwei Figuren zusammenfinden werden und dass es nicht der Held und das Pferd sein wird.“¹⁴¹

Ohne je mit dem Regisseur Leone gesprochen zu haben, unterschrieb er den Vertrag zu „Per un pugno di dollari“. Als sie sich schließlich zum ersten Mal trafen, konnten sie sich lediglich mithilfe des Übersetzers und Waffenrequisiteurs Benito Stefanelli verständigen, da Leone beinahe kein Wort Englisch beherrschte. Eastwood erinnert sich an diese erste Begegnung mit dem Italiener, dem schon früh der Ruf eines Exzentrikers und teilweise eines Egomanen anhaftete. Der erste Eindruck, den dieser auf den Amerikaner machte, war ein zweigeteilter, der zwischen neugieriger Faszination, Wertschätzung aber ebenso Befremdung oszilliert haben muss:

„...un uomo che cerca di apparire diverso da ciò che è, inutilmente autoritario, piuttosto volubile, confusionario e infantile, a cui piace arricchire di personali invenzioni la realtà. Ma è anche un uomo che ha un profondo, romantico, idealizzato affetto per l'America conosciuta attraverso la letteratura di Hemingway, Dos Passos, Faulkner, Hammett, Cain e il cinema, in particolare i western di Ford...“¹⁴²

¹⁴⁰ Sergio Leone in Cole et al., *Clint Eastwood. Seine Filme – sein Leben*, S. 43.

¹⁴¹ in *ivi*, S. 44f.

¹⁴² Clint Eastwood in Garofalo, *Tutto il cinema di Sergio Leone*, S. 95.

Eastwood hatte genug vom TV und wollte auf die große Leinwand wechseln. Am Set von „Per un pugno di dollari“ räumte ihm Leone durchaus Mitspracherecht bei der Ausgestaltung der Rolle ein, da er als amerikanischer Westerndarsteller in den Augen des Regisseurs eine gewisse mit Expertise mitzubringen schien. Auch dies war ein Grund für Eastwood, das Angebot aus Italien anzunehmen. Es sollte sich als die klügste Entscheidung seines Lebens erweisen, denn was für ihn als eine kleine Exkursion nach Italien begann, wurde zu einer fruchtbaren Zusammenarbeit.

1966 endete „Rawhide“ schließlich, obwohl Eastwood inzwischen zum bekannten Hauptdarsteller der Serie avancierte und seine Rolle zum Anführer des Trecks ausgebaut worden war. Dieser war jedoch alles andere als betrübt über dieses Ende, da er in Italien längst ein gefeierter Westernstar war und nun Zeit fand, sich dort der dritten und letzten Zusammenarbeit mit Leone zu widmen, welche unter dem Namen „Il buono, il brutto, il cattivo“ zum von der Kritik geschätztesten Italo-Western des Italieners avancieren sollte.

8.2 Eastwood und Leone – eine Zweckgemeinschaft

Viel wurde über das zwiespältige Verhältnis des Regisseurs zu seinem Schauspieler geschrieben und in Interviews gesagt, doch oft wird hierbei verabsäumt, die Vorgeschichte und Beschaffenheit der Beziehung der beiden zu erläutern. Es scheint notwendig, zu unterscheiden, aus welcher Phase der Kooperation des Italieners und des Amerikaners diese Aussagen stammen. Zunächst war die Stimmung zwischen den beiden geprägt von gegenseitigem Respekt und von Neugierde, wobei die Sprachbarriere zwischen ihnen zweifelsohne dazu beitrug, dass Missverständnisse an der Tagesordnung lagen. So befremdete Leone zunächst Eastwoods Understatement im Spiel und dessen reduzierte Mimik, doch bald erkannte er, dass der Amerikaner die Essenz der Figur des „Fremden ohne Namen“ vollends begriffen hatte und sie jeder Szene lebte. Eastwood erinnert sich:

„Italienische Schauspieler tendieren samt und sonders zum Bombast. Um die gewünschte Wirkung zu erzielen, blieb ich daher völlig ruhig. Ich schätze, sie dachten alle, dass ich überhaupt nicht schauspiele. Alle, außer Leone, der genau wusste, was ich vorhatte.“¹⁴³

Der US-Regisseur Peter Bogdanovich beschreibt Eastwoods Herangehensweise an die Rolle des wortkargen Revolverhelden:

¹⁴³ Clint Eastwood in Cole et al., *Clint Eastwood. Seine Filme – sein Leben*, S. 47.

„Als man ihm die Hauptrolle in einem ‚Spaghetti-Western‘ offerierte, eine Low-Budget-Produktion, die unter primitivsten Bedingungen gedreht wurde, sagte Eastwood aus reiner Abenteuerlust zu. Er war scharfsinnig genug, in dem italienischen Drehbuch das clevere Plagiat eines hervorragenden Samuraifilms von Akira Kurosawa [...] zu erkennen. Da er bei dem Regisseur, Sergio Leone, einen ausgesprochenen Hang zur Theatralik beobachtet hatte, versuchte er radikal dagegen anzupspielen.“¹⁴⁴

Das Zitat kaschiert nicht nur geschickt die eigene Haltung des Regisseurs Bogdanovich, der stets einer der schärfsten amerikanischen Kritiker Leones war, sondern erklärt, welche Überlegungen hinter Clint Eastwoods stoischer Coolness in der Darstellung des Spaghetti-Helden steckten. Leones Vision der Rolle war jene eines eiskalten Gunfighters, eines zielorientierten Profis, der genauso treffsicher wie tödlich sein konnte. Hätte Eastwood eine derartige Figur mit großer Geste und heißblütigem Elan angelegt, so wäre sie zu einem strahlenden, unfehlbaren Abziehbild eines Helden verkommen, mit dem das Publikum nicht mitfieberte, da er ohnehin unbesiegbar schiene. Aus derlei Überlegungen heraus, steuerte Eastwood in seiner Interpretation des Fremden ohne Namen einem übertriebenen Heroismus entgegen, indem er auf einen minimalen Stil setzte, der sich durch wenige Gesten, noch weniger Worte und stechende Blicke äußerte und ihn somit vielmehr Härte, Gefahr und Entschlossenheit vermitteln ließ als klassische Heldentugenden wie tollkühnen Mut oder Gerechtigkeitssinn.

Im Laufe der Dreharbeiten zur „Dollar-Trilogie“ scheint dieses gegenseitige Einverständnis mehr und mehr abhanden gekommen zu sein. Im Rahmen der Zusammenarbeit zwischen Leone und Eastwood prallten zwei recht unterschiedliche, aber doch hochprofessionelle Charaktere aufeinander. Leone, der sich erst durch seinen ersten Western einen wirklichen Namen im internationalen Filmgeschäft machen konnte, strotzte schon bei seinem Italo-Western-Debüt vor lauter Selbstvertrauen und Tatendrang. Clint Eastwood, der in den USA ebenso erst auf eine eher bescheidene Karriere zurückblickte, war weniger impulsiv und bediente vielmehr die kleinere Geste, er war aber nicht weniger zielstrebig, wenn es darum ging, aus seinem „Italien-Abenteuer“ künstlerisch die besten Leistungen für das Projekt zutage zu fördern. Für einen Jungschauspieler um die dreißig erwies er sich zum Teil als recht kompromisslos und setzte eigene Ideen mit viel Überzeugungskraft durch. So hatte der Nichtraucher Eastwood auch die Idee mit dem legendär gewordenen Zigarillo im Mundwinkel des Helden. Da ihm diese nicht sehr schmeckten, bewirkten sie den nützlichen Nebeneffekt eines etwas verkniffenen, grimmigen Gesichtsausdrucks. Auch sein Outfit, das in allen drei „Dollar-Western“ zum Einsatz kam, stellte sich Eastwood selbst zusammen und bezahlte es

¹⁴⁴ Peter Bogdanovich in Verlhac Pierre-Henri, *Clint Eastwood. Bilder eines Lebens*. Berlin: 2008. S. 8.

aus seiner eigenen Tasche.¹⁴⁵ Leone kam zunächst mit diesem Engagement seines Hauptdarstellers gut zurecht, erkannte dessen Kompetenz auf dem Gebiet des Western und ließ ihn sogar Änderungen - und vor allem Kürzungen - am Drehbuch vornehmen. Laut Eastwood war das Originaldrehbuch von „Per un pugno di dollari“ viel zu lang und allem voran zu dialoglastig. Hier verzichtete der Amerikaner freiwillig auf eine Menge seiner Textzeilen, um den schweigsamen, einsiedlerischen Charakter seiner Rolle zu betonen, die sich dem Zuseher vielmehr durch seine Handlungen erschließen sollte als durch Dialoge und Erklärungen.¹⁴⁶ Ursprünglich war eine Rückblende geplant, die eine Episode aus der Kindheit des Fremden ohne Nahmen beleuchten sollte. Hier hätte sich dem Publikum erschließen sollen, dass auch er früher gewaltsam von seiner Mutter getrennt worden war, die von Banditen verschleppt wurde. Ein solches Flashback hätte erklären sollen, warum der Protagonist mit derartigem Eifer gegen die Banditen vorgeht, obwohl ja sein einziges Ziel die eigene Profitmaximierung zu sein scheint. Zweifelsfrei hätte dies aber auch viel von dem rätselhaften Mysterium getilgt, das diesen enigmatischen Charakter umgibt, was Eastwood seinem Regisseur zu bedenken gab, als er ihm ziemlich direkt mitteilte:

*„Ok, Sergio, ascolta. In un film di serie B si dice ogni cosa a ogni spettatore. In un vero film di serie A si lascia che il pubblico pensi!“*¹⁴⁷

Auch wenn Eastwood mit diesem Einwand absolut recht hatte und Leone professionell genug war, dies auch zu erkennen, muss es diesem schon äußerst dreist erschienen haben, von einem jungen Schauspieler mit keinerlei Regieerfahrung derart belehrt zu werden. Beiden war durchaus klar, dass sie gemeinsam ein künstlerisch produktives Gespann waren und jeder in seinem Bereich die beste Performance für den jeweils anderen erbringen konnte. Das Verhältnis der beiden sollte sich aber im Laufe der darauf folgenden zwei Kooperationen weiter trüben, bis schließlich Leone im Alter nur mehr wenig Positives über seinen einstigen Star sprach. Auf die Frage eines Interviewers, warum er gerade Eastwood für die Rolle engagiert habe, antwortete der späte Sergio Leone gerne:

„Als Michelangelo gefragt wurde, was er in dem Marmorblock gesehen habe, den er aus Hunderten von anderen für ein Werk ausgewählt hatte, antwortete er: ‚Ich habe Moses gesehen!‘ Was ich in Eastwood gesehen habe, war schlicht und einfach ein Block Marmor.“

¹⁴⁸

¹⁴⁵ vgl. Schulz, *Clint Eastwood*, S. 43. bzw. vgl. Frayling, *Sergio Leone. Something to do with death*, S. 139.

¹⁴⁶ vgl. Frayling, *Sergio Leone. Something to do with death*, S. 140.

¹⁴⁷ Clint Eastwood in Garofalo, *Tutto il cinema di Sergio Leone*, S. 101.

¹⁴⁸ Sergio Leone in Schulz, *Clint Eastwood*, S. 7. bzw. in Frayling, *Sergio Leone. Something to do with death*, S. 137.

Eastwood hingegen vermochte stets Privates von Beruflichem zu trennen und äußert sich noch immer bewundernd über die Leistungen seines damaligen Regisseurs. Im Abspann seines oscarprämiierten Spätwesterns „Unforgiven“ (1992) findet sich sogar eine Widmung an seinen einstigen, italienischen Lehrmeister in Sachen Western-Regie. Der Amerikaner, der heute mit über 80 Jahren durch Erfolge wie „Mystic River“ (2003), „Million Dollar Baby“ (2004) oder „Flags of our Fathers“ bzw. „Letters from Iwo Jima“ (beide 2006) als einer der größten Regisseure Hollywoods gefeiert wird, verhehlte nie, dass ihm Leone viel über das Handwerk eines Filmemachers beibrachte. So war ihm der Italiener stets ein Vorbild, wenn es darum ging, den Western zu entmystifizieren und ihn schonungslos zu dekonstruieren. Über seinen gefeierten Western-Abgesang „Unforgiven“, auf dessen Realisierung er lange wartete, bis er sich selbst „reif“ dafür fühlte, bemerkte Eastwood:

„Mir gefiel die Moral von diesem Drehbuch. Mir schien es die Zusammenfassung einer langen Kette von Western und Actionfilmen zu sein, in denen ich mitgespielt hatte. Ein Film, der im Ansatz versucht, nicht nur den Wilden Westen zu entmythologisieren, ...sondern auch zu zeigen, dass das Töten in Wirklichkeit keine schöne Angelegenheit ist.“¹⁴⁹

Gleichzeitig war ihm aber auch bewusst, dass sein Image des wortkargen Revolverhelden aus den Spaghettiwestern selbst auch zu einem Mythos wurde, den es in seiner reiferen Schaffensperiode zu hinterfragen galt:

„Ich glaube, dass wir alle, die wir Actionfilme machen, eines Tages so viele Menschen erschossen haben, dass wir uns fragen, welchen Wert das für die Gesellschaft haben könnte- wenn überhaupt einen.“¹⁵⁰

¹⁴⁹ Clint Eastwood in Schulz, *Clint Eastwood*, S. 27.

¹⁵⁰ Clint Eastwood in *ivi*, S. 13.

9. Stil und Ästhetik

9.1 Stilistische Einflüsse auf das Schaffen Leones

“La scuola neorealista di Vittorio De Sica e quella di mio padre proveniente dal cinema muto dove l'immagine doveva possedere forza e autonomia mi hanno fatto capire che era giusto esprimersi con una nuova forma di linguaggio, capace di coniugare sia l'eloquenza e l'astrazione del muto e sia la verità e i dettagli del neorealismo.”¹⁵¹

Laut Eigendefinition fußt Leones Filmschaffen auf drei Säulen: einerseits auf dem, was er durch seinen Vater vom Stummfilm gelernt hat, dann auf dem Einfluss des Neorealismus und schließlich, durch seinen Kontakt mit US-Filmmachern in den Cinecittà-Studios, auf dem Kino Hollywoods. Von Letzterem habe er einen ökonomischen Zugang zum Filmschaffen erlernt, der darauf abzielt, mit den geringsten Mitteln die größtmögliche Wirkung zu erzielen.¹⁵² Diese drei Inspirationsquellen seiner Arbeit waren für ihn nicht immer leicht vereinbar. Seine neorealistische Vorbildung verlangte nach einem hohen Maß an Authentizität und dem Verzicht auf Pathos, seine Liebe zum überlebensgroßen Kino Hollywoods hingegen beflügelte seine Phantasie und seinen Wunsch, mitreißende Geschichten zu erzählen:

„Essendomi formato in tutt'altro campo, in quello neorealistico, da un punto di vista cinematografico ho sofferto moltissimo perché ero cosciente di essere nel giusto quando facevo quel tipo di film, ma ero anche cosciente di non fare un cinema 'storico', di cronaca, di informazione... Per me il cinema era un'altra cosa, toccava altri tasti. [...] sognavo di fare i film che dopo ho fatto e di potermi esprimere attraverso la favola, la fantasia, la... mediazione.”¹⁵³

Eine solche, wie obig von ihm genannte neorealistische Prägung äußert sich am auffälligsten in Leones Liebe zu authentischen, expressiven Gesichtern. Er investierte viel Zeit in die Suche nach dem optimalen Look der Statisten, wie klein auch immer die Rolle gewesen sein mag. Für „Per un pugno di dollari“ etwa engagierte er vorrangig andalusische Roma als mexikanische Dorfbewohner, auf deren Gesichtern sich laut Leone Generationen voller Entbehrung und Leid widerspiegeln.¹⁵⁴ Für die Bewohner der Stadt „Flagstone“ in „C'era

¹⁵¹ Sergio Leone in Moscati, *Sergio Leone. Quando il cinema era grande*, S. 49.

¹⁵² vgl. Garofalo, *Tutto il cinema di Sergio Leone*, S. 303f.

¹⁵³ Sergio Leone in *ivi*, S. 84.

¹⁵⁴ vgl. *ivi*, S. 99.

una volta il West“ hingegen schwebten dem Regisseur andere Typen vor, die er nicht in den Mienen der spanischen Komparsen wiederfand. Für seinen Geschmack hatten die in Almería angeheuerten spanischen Statisten nicht die Optik, die seiner Meinung nach für diesen Ort im Westen Amerikas gefragt war, weshalb er für 14 Dollar pro Tag in Almería lebende Amerikaner, Briten und Skandinavier dafür gewann, die Bürger von „Flagstone“ zu verkörpern. Es ist in Momenten eines solchen Perfektionismus, in denen Leone seine neorealistische Seite des Filmschaffens offenbart. Diese beinahe an die Obsession grenzende Liebe zum Genre und den Vorbildern seines Faches ging im Rahmen von „C’era una volta il West“ so weit, dass er eine originalgetreue Replik einer Dampflokomotive aus jener Zeit anfertigen ließ und sogar auf seinen Recherche-Reisen in die USA vor Produktionsstart des Filmes Sandproben aus dem Monument Valley nahm, um für den Sand der Sets in Almería und in den römischen Cinecittà-Studios einen ähnlichen Farbton zu erzielen.¹⁵⁵ Dies war seine Art von Verneigung vor seinem großen Idol, dem amerikanischen Westernregisseur John Ford.



Abb.10: Sergio Leone am Set

*„Non avrei mai potuto girare Il buono, il brutto, il cattivo e neanche C’era una volta il West se da bambino non avessi visto sullo schermo i deserti dell’Arizona, le cittadine di legno in fiamme che John Ford ci aveva mostrato con quella luce così pura e toccante. Il suo cinema è così pulito e ingenuo, così pieno di dignità e di valori umani, che credo abbia lasciato un marchio veramente indelebile su tutto quello che è venuto dopo.“*¹⁵⁶

So wie sein Hang zum minutiösen Detail kann auch sein Umgang mit Gewalt als eine Ausprägung seines neorealistischen Verständnisses vom Tod und dessen Darstellung gedeutet werden. Leone war die überschwängliche Lagerfeuerromantik in den meisten Western ein Dorn im Auge und kaschierte ihm zu stark die wahre Geschichte des Westens, die geprägt war vom „Faustrecht der Prärie“, wie John Fords Meisterwerk „My Darling Clementine“ (1946) in Deutschland betitelt wurde:

¹⁵⁵ vgl. Willsmer Trevor, *Es war einmal im Wilden Westen. Begleittexte zur Kauf-DVD „Spiel mir das Lied vom Tod“*. Paramount Pictures: 2003.

¹⁵⁶ Sergio Leone in Garofalo, *Tutto il cinema di Sergio Leone*, S. 152.

„...la sua idea è che sia possibile mettere in scena un West meno pastorale di quello proposto da Ford, più vicino a una realtà fatta di cinismo e violenza, ma mediata dall'astrazione di un racconto cinematografico, anzi dalle suggestioni che il cinema sino ad allora aveva fornito allo spettatore.“¹⁵⁷

Leone verdeutlicht diese Auffassung:

„Nei miei western ci sono però sempre delle scene di crudo realismo. Io mi sono formato alla scuola neorealista e per me la morte è una cosa da andare a vedere e non da prendersi alla larga. La cosa che meno impressionava nei film americani erano le morti, perché non morivano esseri umani, ma fantocci: bum bum bum, diciotto spari, chi cascava da una parte e chi da un'altra fino allo stop [...] è proprio facendo vedere da vicino la morte e il danno che provoca un certo tipo di arma o di proiettile che uno può frenare, arginare un certo tipo di violenza.“¹⁵⁸

Für Leone liegt in einer expliziteren Darstellungsweise der Gewalt und des Blutvergießens ein neorealistischer Ansatz, nicht nur dadurch, dass er die wahre Hässlichkeit des Mordens nicht ausblendet, wie so viele andere Western der Ära, sondern diesen teils sehr detailreichen und blutigen Szenen auch ein dokumentarisches Moment beifügt, das andere Filme bis dato aus ästhetischen Gründen oder aus solchen des Jugendschutzes oder der Zensur nicht zu zeigen wagten. Dieses historisch-dokumentarische Element offenbart sich z.B. in der Vielfalt an Waffen, die Leone, oder die Spaghettiwestern-Regisseure im Allgemeinen, in ihren Filmen präsentieren. Im prototypischen, amerikanischen Western waren beinahe alle Rollen mit einem Colt Peacemaker bzw. einem Winchester-Gewehr ausgestattet. Sergio Leone, der einen kindlichen Faible für Revolver aller Art hegte, versuchte, möglichst unterschiedliche Waffengattungen in seinen Filmen unterzubringen, was der Schusswaffe teilweise den Status eines Fetischs in den Filmen verlieh. Man denke z.B. an das Arsenal von Gewehren, das der Kopfgeldjäger Douglas Mortimer in „Per qualche dollaro in più“ in seiner Satteltasche mit sich führt, oder an die Szene aus „Il buono, il brutto, il cattivo“, in der sich der Bandit Tuco in einem Gemischtwarenladen aus verschiedenen Revolvermodellen einen nach seinem Geschmack zusammenbastelt. Die Waffe des jeweiligen Charakters scheint zu einer Art Verlängerung dessen Körpers, ja seines Charakters zu werden. Was Leone bei aller Inszenierung dieser wohl berühmtesten Versatzstücke des Westens jedoch nicht vergaß, waren die schrecklichen Wunden, die diese Waffen des 19. Jahrhunderts verursachen konnten. Diese sind mit heutigen Schusswaffen kaum vergleichbar. Mit ihren Bleikugeln rissen sie relativ kleine Eintrittslöcher, die

¹⁵⁷ *ivi*, S. 96.

¹⁵⁸ Sergio Leone in *ivi*, S. 124.

Austrittswunden hingegen waren regelrechte Krater. Leone wollte diesen Aspekt des Lebens seiner souveränen Revolverhelden nie ausblenden, sie alle waren Mörder und schön gestorben wurde bei einem Duell nie. Nichtsdestoweniger jedoch war sein Ziel die Unterhaltung eines Erwachsenenpublikums mittels Filmen, die Leone gerne „favole per adulti“¹⁵⁹ nannte, und nicht die Verherrlichung von Gewalt, auch wenn diese auf sehr realistische Weise geschildert wurde:

*„Oggi, poi, il pubblico è più maturo di venti anni fa [...], va al cinema per distrarsi, per divertirsi, per scaricarsi. Dopo un film del genere, esce solamente più divertito e non certo incoraggiato dalla violenza. Il non problematizzare il pubblico è essenziale per me. Se la stampa lo capisse!”*¹⁶⁰

Die Bezeichnung als „favole per adulti“ kann durchaus wörtlich genommen werden, da Leone viele Inspirationen zu seinen Werken nicht aus der jüngeren Vergangenheit schöpfte, sondern aus alten Mythen und Sagen, von denen er das Konzept archetypischer Helden übernahm und die ihn schon als Kind bewegten:

*„Rimango convinto che Omero sia stato di gran lunga il più grande autore di western, perché scrisse storie favolose sulle imprese di eroi individuali- Achille, Aiace e Agamennone- che sono tutti prototipi dei personaggi interpretati da Gary Cooper, Burt Lancaster, Jimmy Stewart e John Wayne.”*¹⁶¹

Häufig beschrieb Leone seine Art, Filme zu machen, mit der Art, wie ein Kind die Welt um sich herum wahrnimmt. Alles in seinen Filmen sei größer und geheimnisvoller als die Wirklichkeit und der Mensch ginge geradezu verloren in dieser weiten, unbarmherzigen und teils sinnentleerten Welt, in der ein Leben häufig nicht mehr wert ist, als das Krümmen eines Abzugsfingers. Für Leone war diese beinahe überwältigende Größe und das daraus resultierende Staunen des Zusehers ein wesentlicher, wenn nicht der essenziellste Faktor des Gesamterlebnisses Kino. Eastwood, der in den Siebziger Jahren mit seinem Regiedebüt „Play Misty for me“ selbst zum Regisseur avancierte und heute als einer der bedeutendsten amerikanischen Regisseure der Gegenwart gilt, hegte stets Bewunderung für jene künstlerische Weltsicht Leones:

„Sergio aveva questo modo infantile di guardare il mondo, che gli faceva fare un passo avanti rispetto agli altri registi [...] Stava cercando di ricreare i sentimenti veri di un bambino

¹⁵⁹ vgl. *ivi*, S. 126.

¹⁶⁰ Sergio Leone in *ivi*, S. 124.

¹⁶¹ Sergio Leone in Moscati, *Sergio Leone. Quando il cinema era grande*, S. 41.

di fronte allo schermo che lo sovrasta, di rendere il potere gigantesco delle immagini precedentemente immaginate e d'improvviso diventate manifeste, rese più reali del reale nella misteriosa oscurità del cinema.”¹⁶²

Um einen solchen Effekt des kindlichen Betrachtens zu erreichen, verwendete der Regisseur vor allem ein Mittel – die Übertreibung. Die Schüsse auf der Tonspur waren lauter als in Filmen zuvor, die Landschaftsbilder der Prärie scheinen von endloser Weite zu sein, die Kamera nimmt häufig eine Position in der Froschperspektive ein, die die Helden überlebensgroß und die Schurken unbezwingbar



Abb.11: Close-Ups im Showdown von „C'era una volta il West“

erscheinen lässt, und die Close-Ups waren näher als alle davor und auch wohl jemals danach.¹⁶³ Er setzt diese Close-Ups häufig und in teils ungewöhnlicher Manier ein, z.B. bei Nebenrollen und Statisten, um eine Reaktion auf das Geschehen, wie etwa Erschrecken, Staunen oder Ekel, zu bekräftigen. In der finalen Rückblende Harmonicas in „C'era una volta il West“, die dem Zuseher schließlich endgültig die gemeinsame Vergangenheit des Helden und des Killers Frank darlegt, wird das Geschehen anhand der Nahaufnahmen von Gesichtern erschlossen: Franks sadistisches Grinsen, als er den Bruder Harmonicas auf grausame Weise hängen lässt, dessen Gebet, als dieser den Tod vor Augen hat, die voyeuristische Genugtuung der Handlanger Franks und schließlich der Horror und das Entsetzen auf dem Gesicht des jungen Harmonica. Seinen Kameraleuten gab er dabei stets zahlreiche Anweisungen, jedoch auch ein angemessenes Maß an Freiheit in der Umsetzung. In puncto Schnitt hingegen ernannte sich Leone zum Alleinherrscher, der mit Detailversessenheit und geradezu pingeliger Präzision ans Werk ging.

¹⁶² Clint Eastwood in Garofalo, *Tutto il cinema di Sergio Leone*, S. 97.

¹⁶³ Die Nahaufnahme von Charles Bronsons Augen in der Sequenz der finalen Konfrontation zwischen Harmonica und seiner Nemesis Frank in „C'era una volta il West“ gilt als das naheste Close-Up der Filmgeschichte. Bronsons Augen füllen darin den gesamten Bildschirm aus und lassen sein Gesicht wie eine furchige Landschaft wirken.

*„Leone's close-ups are not subordinate to conventional editing techniques used to record dialogue. They have their own value. Leone wanted his close-ups to have the impact and immediacy of paintings.“*¹⁶⁴

Ebenso zahlreich vertreten wie Nahaufnahmen von Gesichtern sind jene von Gegenständen wie Stiefeln, Sporen, Revolvern oder etwa der für die Handlung wesentlichen Spieluhr in „Per qualche dollaro in più“.

Leone war sich seiner Begabung und seiner Stilsicherheit in der Inszenierung durchaus bewusst, was ihn nicht selten überheblich und arrogant erscheinen ließ. Er wusste nur zu gut, dass seine Kunst nicht in der Botschaft oder der Thematik und nur eher selten in der Prägnanz seiner sehr lakonischen Dialoge lag, sondern in der optischen Aufbereitung. Szenen von Duellen, heranreitenden Cowboys oder zu Boden fallenden Männern wurden vom Publikum bereits in dutzendfacher Form erlebt, doch Leone vermochte diese Topoi in einer Weise mit der Kamera einzufangen, die frisch und völlig unbekannt wirkte, nicht zuletzt durch eine Portion Schonungslosigkeit und Schrecken. Nichtsdestoweniger bestand Leone auf ein solides, schlüssiges und sich nicht in Nebensächlichkeiten verirrendes Drehbuch, das für ihn eine Art Fundament darstellte, ohne das er nicht ordentlich arbeiten konnte:

*„...io lo dico sempre ai miei sceneggiatori: se mi date bronzo posso trasformarlo in argento, se mi date argento in oro, ma se mi date merda, merda resta!“*¹⁶⁵

9.2 Landschaft und Set-Design

„Central to Leone's films, and those of other directors of the Italian western, is landscape. The films rely on a certain dry and dusty desert landscape that comes to signify 'the West'...“

¹⁶⁶

Gedreht wurden die Western Sergio Leones vorrangig an mehreren Orten in Spanien. Einerseits wählte man das bereits bestehende Westerndorf Hojo de Manzanares nördlich von Madrid als Schauplatz, zudem wurden Teile, vor allem von „Per un pugno di dollari“, in dem ebenfalls in der Nähe der Hauptstadt gelegenen Ort La Pedriza di Colmenar Viejo gedreht. Der wohl ikonischste und berühmteste Drehort zahlreicher Italo-Western ist jedoch nahe dem andalusischen Almería gelegen, eine Location, die untrennbar mit dem Genre

¹⁶⁴ Fawell, *The Art of Sergio Leones Once Upon a Time in the West*, S. 150.

¹⁶⁵ Sergio Leone in Garofalo, *Tutto il cinema di Sergio Leone*, S. 119.

¹⁶⁶ Landy, *Italian cinema*, S. 187.

verbunden wird.¹⁶⁷ Im Hinterland von Almería entstanden mitten in der Wüste, im extremsten Süden Spaniens, im Laufe der Sechziger Jahre regelrechte kleine Westernsiedlungen, welche in unzähligen italienischen Wild-West-Filmen als Kulisse für ein fiktives Mexiko oder Texas herangezogen wurden. Die dortige Infrastruktur war zunächst derart rückständig, dass Schauspieler und Crew ihre Notdurft zwischen den Felsen der Umgebung verrichten mussten.¹⁶⁸

Die Landschaften scheinen die Tonalität der Filme Leones zu unterstreichen. Obwohl die kahle, leblose Optik des unbevölkerten, einer Geisterstadt ähnelnden Dorfes San Miguel in „Per un pugno di dollari“ wahrscheinlich überwiegend auf ein geringes Budget zurückzuführen ist, so bekräftigt diese doch die Stimmung, die dem Fremden ohne Namen in dieser Ortschaft entgegen schlägt. Man glaubt, den Niedergang dieser von Banditenbanden herunter gewirtschafteten Siedlung und die Feindseligkeit der Leute gegenüber „Gringos“ zu spüren. Die Gassen sind leer gefegt, der Putz der Häuser bröckelt und lediglich der Sargschreiner wirkt beschäftigt.

*“Il paesaggio qui diventa [...] un vero e proprio personaggio, un interlocutore, molte volte uno spietato antagonista nei confronti dei personaggi, non è più uno specchio dell'anima, non è più spazio dell'azione ma, al contrario, diventa spesso un luogo vasto, opaco, in cui l'azione e a volte anche i personaggi rischiano di perdersi...”*¹⁶⁹

Gerade in den Western Leones und Corbuccis tritt eine solche Sicht der Rolle und Wirkung von Landschaft im Film besonders stark zu tage. Das großteils trockene, mühsam erschlossene Stück Land „Sweetwater“ in „C'era una volta il West“, die vor Hitze glühende Wüste in „Il buono, il brutto, il cattivo“, durch die der Bandit Tuco seinen ehemaligen Partner zum bloßen Zwecke der Folter treiben will, die unwirtliche Schneelandschaft der Rocky Mountains in Corbuccis „Il grande Silenzio“, unter deren weißer Decke regelmäßig steif gefrorene Leichen zum Vorschein kommen, oder die von Schlamm bedeckten Straßen in „Django“, welche den Titelhelden knöcheltief einsinken lassen, als er in die Stadt kommt, in all diesen Beispielen wird dem Zuseher keine weite, erhabene oder romantisierte Prärielandschaft präsentiert, sondern die Umwelt wird zum Gegenspieler der Charaktere bzw. sie erklärt und bekräftigt womöglich auch ein Stück weit deren raue Art, deren ständigen Überlebenskampf oder deren abgehalftetes Aussehen. Nur äußerst selten zeigen Spaghettiwestern eine Postkartenidylle des Westens mit endlosen Prärien, klaren Sternenhimmeln und Lagerfeuern, wie es in US-Western nicht unüblich war, was maßgeblich

¹⁶⁷ vgl. Garofalo, *Tutto il cinema di Sergio Leone*, S. 98.

¹⁶⁸ vgl. *ivi*, S. 99.

¹⁶⁹ Bernardi Sandro, *Il paesaggio nel cinema italiano*. Venezia: 2002. S. 18.

zu unserer Idealvorstellung des verklärten Westens beitrug. Dies bedeutet hingegen nicht, dass Westernregisseure wie Leone und Corbucci keinen Wert auf Landschaftsbilder legten. Im Gegenteil, von Film zu Film wurden die Sets und Landschaften Leones zunehmend opulenter, bis er sich 1968 für die Produktion seines Epos „C’era una volta il West“ dazu entschloss, Teile der Panoramaaufnahmen im Monument Valley in den USA zu drehen, dem legendären Drehort seiner großen US-Vorbilder wie John Ford.

*„Il cinema italiano, nella seconda metà del Novecento, è un cinema di grandi paesaggi.“*¹⁷⁰

Für wenige italienische Filme traf obiger Satz aus Sandro Bernardis Werk „Il paesaggio nel cinema italiano“ mehr zu, als für Leones Western der späten Sechziger Jahre, insbesondere „Il buono, il brutto, il cattivo“, wartet mit ungewöhnlichen Kulissen auf, die man bis dato im Western selten zu sehen bekam. Die minutiöse Rekonstruktion einer Brücke und eines riesigen Soldatenfriedhofes namens „Sad Hill“, welcher den Schauplatz des fulminanten Schlussduells bildet, hatte weniger das Ziel einer historischen Rekonstruktion, als jenes, einen opulenten Rahmen für das krönende Finale bereitzustellen:

*“Obwohl Leone immer wieder stolz darauf hinwies, dass seine Western authentischer seien als die Hollywoods, sah er darin, wie bei “Per un pugno di dollari”, doch in erster Linie ein Stilmittel. Historische Genauigkeit interessierte ihn dabei nur am Rand.“*¹⁷¹

Besagtes Duell, besser gesagt ein „triello“ zwischen den drei Protagonisten, wird inmitten der schaurigen Kulisse des Friedhofes ausgetragen. Umringt von tausenden Kreuzen stehen sich die drei Kontrahenten



Abb.12: Das „triello“ am Ende von „Il buono, il brutto, il cattivo“

in einer Dreieckskonstellation gegenüber. Was sich dann an Spannung entspinnt, wird von Ennio Morricones Filmmusik ins Unerträgliche gesteigert, und wird durch einen Wechsel von Totalen und extremen Close-Ups (z.B. auf die Augen, die Hände und die Colts) erzielt.

“Nel cinema, paesaggio significa non solo rapporto fra personaggi e spazio, fra uomo e mondo, ma anche rapporto fra diversi livelli di sguardo; c’è l’osservatore, che è un

¹⁷⁰ ivi, S. 19.

¹⁷¹ Cole et al., *Clint Eastwood. Seine Filme – sein Leben*, S. 74.

personaggio, e la cinepresa, che osserva l'osservatore. Si articola un gioco più complesso di punti di vista..."¹⁷²

Leone schafft es, durch die Symbolik des Friedhofes, die geometrische Anordnung der Personen und durch gekonnten Schnitt, das bestmögliche Ergebnis aus seinem Set herauszuholen. Was das Set-Design anbelangt, war Leone ein absoluter Perfektionist. Anhand von historischen Fotos reproduzierte er mit unglaublicher Liebe zum Detail Gebäude, Kostüme, Waffen, etc. Diese Detailversessenheit erstreckte sich sogar auf die spezifische Auswahl von Stoffen und Materialien, die ein höchstes Maß an Authentizität vermitteln sollten. Leones bevorzugter Ausstatter und Kulissenbauer Sergio Donati hatte hierbei strenge Anweisungen zu befolgen. Die Kleidung durfte nicht zu neuartig aussehen, um keinesfalls wie ein Kostüm zu wirken, eine Tatsache, die er an vielen US-Western kritisierte. Daher bezog man den Großteil der Kostüme aus Altbeständen, um ihnen einen getragenen Charakter zu verleihen.

Leones Sicht des Westens war bestimmt nicht immer historisch akkurat, auch wenn dies z.B. in den Schlachtszenen des Bürgerkrieges in „Il buono, il brutto, il cattivo“ durchaus der Fall war, jedoch war er stets um Originalität in der Darstellung bemüht, indem er nicht alltägliche Kostüme für seine Cowboys wählte oder ihnen ungewöhnlichere Waffen gab, die ihre Tödlichkeit zusätzlich unterstreichen sollten. Sergio Leones und Sergio Corbuccis Set-Design hatten einen maßgeblichen Einfluss auf nachfolgende Western, auch auf jene aus den USA, und deren Ausstattung. Die Italo-Western der beiden Italiener bewiesen Mut zur Hässlichkeit und hüllten ihre Städte und Charaktere in Schmutz, Schlamm und Wüstenstaub. So greift u.a. Robert Altman mit „McCabe and Mrs. Miller“ aus dem Jahre 1971 ein ähnliches Set-Design auf, wie es bereits Corbucci in „Il grande Silenzio“ tat, indem er seine Westernstadt in die verschneiten und dreckigen Rocky Mountains verlegt. Eine solche Kulisse unterstreicht in beiden Filmen die Härte und teilweise Gefühlskälte der Charaktere sowie die Beklemmung seitens der Zuseher.

9.3 Der Faktor Zeit

*„The more Leone cared for a scene, the more he recorded it at a ceremonial pace, slowing it down, deepening and extending it. The rhythm Leone follows is one of the slowest in the history of films...”*¹⁷³

¹⁷² Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, S. 16.

Sergio Leones Umgang mit Zeit ist wohl einzigartig in der Geschichte des Films. Sein zweifelsfrei stilistisch ambitioniertester Film „C'era una volta il West“ war nicht zuletzt deshalb bei einigen Kritikern als zu „artifizuell“ verschrien, weil ihn Leones Erzählrhythmus durchaus schwer „schaubar“ macht. Allein für die Exposition seiner vier Hauptfiguren, Harmonica, Frank, Cheyenne und Jill, nimmt er sich eine unfassbare dreiviertel Stunde Zeit, in der gerade mal eine Handvoll Worte gewechselt werden. Dabei verläuft die Anfangsszene am Bahnhof mit über zehn Minuten Länge quasi wortlos. Diese Sequenzen am Bahnhof, auf der Farm der McBains, am Bahnsteig und in der Raststätte sind beinahe kleine Filmchen für sich und erlauben es Leone, seine Figuren in den ihnen gewidmeten Segmenten greifbar zu machen und ihren Charakter relativ schnell zu offenbaren. Die langen Expositionen voller Blicke, kleiner Gesten und unterschwelliger Gefahr dienen ihm also sozusagen dazu, seine Archetypen festzulegen.

„Leones Kunst besteht in der Beschwörung dieser niemals schnell, sondern immer lechzend verzögert herbeigeführten Augenblicke. In solchen Momenten zerbricht Leone den visuellen Kanon des US-Western endgültig.“¹⁷⁴

In „Il buono, il brutto, il cattivo“ gab es bereits zwei Jahre zuvor ähnliche Einführungen der Charaktere, diese gestalteten sich jedoch etwas kurzweiliger. Hinzu kam, dass der Film in Regelmäßigkeit von Actionszenen und Suspense-Elementen durchzogen war, was eine gefällige Struktur hervorbrachte. Der Rhythmus des Films pendelt zwischen Dynamik und fast übertriebener Dehnung. Womöglich liegt darin das Erfolgsrezept, das den Film zu Leones erfolgreichstem machte.

Während er sich für seine „Todesballette“, die beinahe liturgisch ablaufenden Duelle, alle Zeit nimmt, die ihm angemessen scheint, so wendet Leone nur wenig davon für Dialoge auf. Die Absichten der Handlungsträger erschließen sich weit eher über Blicke, Gesten oder die Musik. Leone schätzte Knappheit an Filmen, da er überzeugt war, dass zu langwierige Dialoge, ebenso wie Liebeszenen, die Handlung entschleunigen und deren Fluss unterbrechen würden. Für ihn bargen allzu lange Dialoge stets die Gefahr, sich in Nebensächlichkeiten zu verlieren.

“Leone could tolerate a great deal of evil in his world view but he had a deep faith in the Western, something that is best expressed in the careful structure of his film. [...] But, a child of Cinecittà studios, the Roman Hollywood, Leone was, above all, a studio director. And like

¹⁷³ Fawell, *The Art of Sergio Leone's Once Upon a Time in the West*, S. 161.

¹⁷⁴ Tomicek Harry, *Per qualche dollaro in più/ For a few dollars more*. In Schlaginitz Regina, Horwath Alexander, *The Wild Bunch. Späte Western 1960-1995. Begleitheft zum Westernschwerpunkt des Wiener Filmmuseums im September 2007*. Wien: 2007. S. 15.

*the Hollywood masters under whom he apprenticed at Cinecittà, he revered the genre as much as he disdained films that expressed their meaning in obvious platitudes.”*¹⁷⁵

10. Die Figurengestaltung des „Helden“ im Italo-Western

10.1 Ein neues Heldenbild

Der einsame Held ist bei weitem keine Erfindung des Spaghettiwestern, sondern ein Archetypus des Cowboys, der sich bereits im US-Western findet, man denke an John Wayne in „The Searchers“, Gary Cooper in „High Noon“ oder Sterling Hayden in „Johnny Guitar“. Der italienische Western treibt das Antiheldentum jedoch auf die Spitze. Ein wesentlicher Unterscheidungspunkt ist hierbei aber die Motivation dieser Einsamkeit. In den amerikanischen Filmen waren diese Gründe oft Stolz, ein Gefühl des nicht-dazu-Gehörens, oder verflossene Liebe. Ethan Edwards aus John Fords „The Searchers“ etwa ist ein Kriegerheimkehrer, dessen Verwandte von Indianern getötet wurden und der auf der Suche nach Vergeltung und Vergebung umherirrt. Die Italo-Antihelden lassen nur wenige Rückschlüsse auf ihr Inneres zu, das meist von Rache motiviert wird und sie zu Zynikern werden lässt. Eine derartig zynisch-abgebrühte Geisteshaltung erinnert an die griesgrämigen Detektive aus dem Film-Noir, wie sie u.a. Raymond Chandler entwarf, und weckt beim Zuseher trotz der offensichtlichen Charakterschwächen durchaus Sympathie. Sie sind Profis in einer erbarmungslosen Welt, die ebenso gnadenloses Verhalten erfordert.¹⁷⁶ Ihre Triebfeder des Handelns ist weniger ein Gerechtigkeitssinn als Profitgier und die Verfolgung eigener Interessen.

„Seine eigene Haut ist ihm wichtiger als der Verhaltenskodex eines moralischen Systems, das hier im gewalttätigen ‚Wilden Westen‘ nicht mehr funktioniert. [...] Am Ende des Films gibt es dann auch so etwas wie Gerechtigkeit, aber nur für eine Handvoll Dollars: Joe allein gehört nun der Goldschatz, den eine der Banden geraubt hat. Und er macht keinen Hehl

¹⁷⁵ Fawell, *The Art of Sergio Leones Once Upon a Time in the West*, S. 2.

¹⁷⁶ Barg Werner C., Plöger Thomas (mit einem Beitrag von Peter Wilckens), *Kino der Grausamkeit. Die Filme von: Sergio Leone, Stanley Kubrick, David Lynch, Martin Scorsese, Oliver Stone, Quentin Tarantino*. Frankfurt am Main: 1996. S. 20f.

daraus, dass allein die begehrte Währung der entscheidende Antrieb seines Handelns war. [...] Diese Figurenkonstellation erlaubt es Leone, seinen Typus des Anti-Helden, den zynischen Killerprofi, facettenreich auszuleuchten und im Hinblick auf zentrale Motive seines Erzählkinos, wie Männerfreundschaft, egoistisches Gewinnstreben und Gewalt zuzuspitzen.“

177

Gut und Böse sind im Italo-Western, vor allem aber in den Werken Leones, nur schwer zu unterscheiden. Der „Held“, besser der Protagonist, meist ein Kopfgeldjäger, ein namenloser Fremder, wird weitaus öfter von Habsucht als von Altruismus getrieben. Marcello Garofalo nennt diese Spaghetti-Westerner *„spietati ,eroi‘, ambulanti ,macchine di morte“*.¹⁷⁸ Dies steht im klaren Widerspruch zu den klassischen Konzeptionen eines aufrechten Helden, die durch ikonische Figuren wie John Wayne zementiert wurden. Leone spielt mit diesen Erwartungen des internationalen Publikums und lässt uns, anstatt eines Ehrenmannes, über die Schulter eines opportunistischen Halunken blicken:

*„Sergio Leone, who as a youth watched Hollywood movies with reverence, took one of the most prominent symbols of American freedom and optimism, the cowboy, and turned him into a ruthless profiteer.“*¹⁷⁹

Auch Leones durchaus realistische, teils recht schäbige Kleidungswahl, die er für seinen Anti-Helden erdachte, kann als Kritik an den hochpolierten Bildern des klassischen Western gesehen werden. Zu Beginn seines ersten Western, *„Per un pugno di dollari“*, reitet der Protagonist mit einem einfachen Poncho bekleidet auf die Stadt San Miguel zu. Sein Gesicht bedeckt ein stoppeliger Dreitagebart, sein angewiderter Blick passt eher zu dem eines Schurken, und er reitet, nicht gerade heldenhaft, auf einem Maultier. So präsentiert uns Leone zum ersten Mal seine Vision des Westerners. Doch die Optik sollte nicht täuschen. Der Mann auf dem Maulesel ist ein eiskalter Killer, der, wenn es ums Schießen geht, keine Gnade zeigt.¹⁸⁰

„Staub, Hitze, Wüste abgerissene Outlaws, martialische Desperados, schießwütige Gesetzeshüter, schlampige oder hilfsbedürftige Frauen, ordinäre Kaffs, die im Dreck versinken, Gewalt. Und mittendrin in dieser horizontalen Mixtur auf Breitwand oder Cinemascope, gut inszeniert als vertikales Zeichen, der aufrechte Mann ohne Nerven und

¹⁷⁷ *ivi*, S. 19f.

¹⁷⁸ Garofalo, *Tutto il cinema di Sergio Leone*, S. 328.

¹⁷⁹ Fagen, *The Encyclopedia of Westerns*, S. 158.

¹⁸⁰ Kein Westernheld zog bis dato schneller als dieser „magnificent stranger“. Lediglich eine Dreiviertelsekunde brauchte dieser für das Ziehen, Spannen des Hahns, Zielen aus der Hüfte und Feuern. vgl. Cole et al., *Clint Eastwood. Seine Filme – sein Leben*, S. 54.

*ohne Worte! Ein Einzelgänger. Der Spaghetti-Westerner. [...] Zynisch und abgebrüht, aber durchaus liebesfähig. Ein perfekt ästhetisches, ansehnlich verkörpertes moralisches Zitat in einer absolut nichtswürdigen, nihilistischen Westernwelt.“*¹⁸¹

Der Mann hinter dem Charakter, Clint Eastwood, erkannte die symbolische Funktion seiner Rolle:

*„Der Held war ein Enigma und funktionierte als solches im Rahmen dieses Films. In anderen wäre er dagegen einfach nur lächerlich. Man kann keinen Cartoon ins Zentrum eines Renoir stellen.“*¹⁸²

Was Leone an seinem Darsteller Eastwood so schätzte, war dessen schier undurchschaubares Gesicht, das Listigkeit und Ambivalenz vermittelte, etwas, das im US-Western stets vermieden wurde, da der klassische Cowboy auch optisch Werte wie Integrität und Aufrichtigkeit ausstrahlen sollte. Auch wenn der Fremde ohne Namen in Leones Filmen solcherlei Werte besitzen mag, rein äußerlich unterscheidet ihn nur wenig von den Banditen, die er zur Strecke bringt. Garofalo beschreibt ihn kurz und provokant als einen *„figlio di puttana“*.¹⁸³ Leone selbst bringt den Unterschied zwischen seinen Heldenfiguren und denen seiner US-Vorbilder wohl am besten auf den Punkt:

*„Io faccio uno spettacolo puramente ‚popolare‘ e come tale dedicato a tutti i ‚pubblici‘ e ‚ironizzo‘. Questo è il termine esatto, su un argomento che è stato preso sul serio per cinquant'anni [...] Il cowboy è un personaggio abbastanza sfruttato; ossia, era conosciuto da tutti perché gli americani lo avevano sfruttato da ogni punto di vista. Il pistolero no. Era ancora un personaggio da scoprire. [...] Io ho pensato di eleggerlo a protagonista del film...“*¹⁸⁴

Mittels der Unterscheidung zwischen dem Terminus „Cowboy“ und dem des „Pistoleros“ impliziert Leone bereits ziemlich klar eine andere moralische Weltsicht. Ersterer ist stark mit einem romantischen Image verwoben und evoziert relativ wertfrei Bilder von Viehtrecks, Lagerfeuern und Rodeos. Der Begriff „Pistolero“ hingegen beinhaltet bereits im Wortstamm selbst das Wesentliche- die Waffe, das Schießen und schließlich das Töten. In den meisten Italo-Western ist wenig Platz für den klassischen Cowboy, lediglich für dessen opportunistischere und gewaltbereitere Variante, den Outlaw, den Pistolero, den Desperado und den Kopfgeldjäger, der in der pessimistischen Welt der meisten Spaghettiwestern wohl

¹⁸¹ Schulz, *Clint Eastwood*, S. 23.

¹⁸² Clint Eastwood in Cole et al., *Clint Eastwood. Seine Filme – sein Leben*, S. 70.

¹⁸³ Garofalo, *Tutto il cinema di Sergio Leone*, S. 114.

¹⁸⁴ Sergio Leone in *ivi*, S. 115.

besser zurechtkommt. Leone behauptete, im Gegensatz zu Corbucci, nie, dass seine Wild-West-Filme eine politische Botschaft hätten. Er verwendete den Begriff „politisch“ im Sinne des Aufzeigens gesellschaftlicher oder sozialer Missstände, also in etwa für das, was man in Italien einen Film „d'impegno“ nennen würde.¹⁸⁵ Sehr wohl jedoch findet sich in seinen Filmen eine Botschaft der Moral, wenn auch womöglich lediglich der Amoral einer Zeit, von der uns viel zu lange wie aus einem Märchenbuch erzählt wurde.

Als „Per un pugno di dollari“ für das amerikanische Fernsehen erworben wurde, meinten konservative US-Programplaner, die für dortige Verhältnisse zum Teil sehr explizite Darstellung von Gewalt irgendwie rechtfertigen zu müssen. Das reine Kassieren eines beachtlichen Kopfgeldes für die Bande der Rojos schien ihnen ein zu niedriger Beweggrund für einen Filmprotagonisten. Leone selbst sah darin umso mehr die Bekräftigung seiner Geschichte über das Fehlen von Moral in einem Gesellschaftssystem, in dem allein das Recht des Stärkeren zählt. Doch die zuständigen US-Verantwortlichen taten, was heute schon alleine urheberrechtlich undenkbar wäre. Sie drehten eigenständig eine Sequenz, in der man den Helden, normalerweise dargestellt von Clint Eastwood und hier durch ein (schlechtes) Double ersetzt, in nahen Aufnahmen nur bis knapp oberhalb der Hüfte zeigte. In dieser Szene kommt der „Held“ in eine Art Justizanstalt und kassiert dort Geld für seinen Auftrag. Der Fremde ohne Namen, der scheinbar aus eigenem Antrieb die Banden gegeneinander ausspielte, die mexikanische Familie wieder zusammenführte und nebenbei noch eine ordentliche Summe von beiden Lagern kassierte, handelt nun plötzlich im Auftrag und mit dem Einverständnis der Regierung. Leone war außer sich, als er von dieser Szene erfuhr, die auf der Special-Edition-DVD des Filmes im Bonusmaterial zu sehen ist:

*„Accidenti, così diventava un volgarissimo assassino, un sicario! E questa sarebbe la famosa moralità americana!”*¹⁸⁶

Auch wenn Leone seinen Helden mit einem etwas anders ausgelegten Moralverständnis ausstattet, so gesteht er ihm doch eine Art Berufsethos, einen „code of conduct“ zu, der einer Zusammenarbeit mit der in Italo-Western zumeist als korrupt geschilderten Justiz völlig widersprechen würde.

¹⁸⁵ vgl. ibidem.

¹⁸⁶ Sergio Leone in *ivi*, S. 122.

10.2 Der Anti-Held als Allegorie

Lothar Mikos beschreibt Kriterien, die notwendig sind, fiktionale Figuren in Filmen als Personen wahrzunehmen, zu denen vorrangig die Schilderung des betreffenden Charakters als wahrnehmungsbegabtes Wesen zählt, das Gefühle, Überzeugungen und Wünsche zum Ausdruck zu bringen vermag und diese dem Zuseher glaubhaft vermitteln kann. Doch Mikos präzisiert diese Personen-bildenden Faktoren:

„Er oder sie muss einen Namen haben, ein Geschlecht und ein Alter, eine Herkunft und eine Nationalität. All dies macht ihn oder sie von anderen unterscheidbar und identifizierbar, eben in der Differenz zu anderen.“¹⁸⁷

Laut Mikos beschränkt sich eine filmische Personenanalyse nicht ausschließlich auf obige Elemente, sondern kann um Attribute wie Charaktermerkmale, Gesinnungsmuster, Gefühle oder körperliche Merkmale erweitert werden. Laut der Grunddefinition einer Film-Person nach seinem Analyseschema hingegen, wäre ein Protagonist wie der Fremde ohne Namen in Leones „Per un pugno di dollari“, also sozusagen der prototypische Spaghetti-Westerner, keine greifbare Person im eigentlichen Sinne. Dieser weist keinen Namen auf, kommt scheinbar aus dem Nichts und verschwindet ebenso schnell wieder nach getaner Arbeit, hat kein eindeutig festzulegendes Alter, keine Nationalität, außer dass er ein „Gringo“, ein „stranger in a strange land“ ist, und er zeigt, außer einem kurzen Aufblitzen von Mitleid und seinem konstant geldgierigen Opportunismus, keinerlei Gefühlsregungen. Er scheint mehr eine Allegorie zu sein als eine tatsächliche Person, eine Art Racheengel, der die rivalisierenden Banditenbanden heimsucht. Eine solche schicksalhafte Qualität sah Leone etwa in der Rolle des von Rache getriebenen Harmonica (Charles Bronson) aus „C’era una volta il West“:

„Per me Bronson era importantissimo perché era proprio quello che con la faccia che si ritrova è capace di fermare le locomotive. Il giustiziere che, anche se vai in Groenlandia, lì ti trova e lì ti segue. Era proprio un archetipo preciso...“¹⁸⁸

Einer solchen Sichtweise zufolge sind die Personen, die in Leones Filmen agieren, Archetypen, wie festgeschriebene Rollenbilder der commedia dell’arte. Sie sind klassifizierbar in listige Schelme, ruchlose Mörder oder Unheil bringende „Nornen“ des Westens. Auch die Dialoggestaltung unterstreicht diese Überlegungen. Die Dialoge in Leones Filmen urteilen oder werten niemals, sie sind sporadisch, beinahe aphoristisch und

¹⁸⁷ Mikos Lothar, *Film- und Fernsehanalyse*. 2. Auflage. Konstanz: 2008. S. 52.

¹⁸⁸ Sergio Leone in Garofalo, *Tutto il cinema di Sergio Leone*, S. 148.

ähneln nur selten „realistischen“ Gesprächsabläufen unter lebensnahen Charakteren. Angesichts dieser Praxis des Verfassens von Dialogen verwundert es nicht, dass das Drehbuch zu dem über drei Stunden langen Film „C’era una volta il West“ lediglich 15 Seiten umfasste.

*„When Leone’s cowboys speak, they do so in chiseled epigrams, almost mathematical in clarity, in little aphorisms and prayers that dramatize rather than explain the role they play in the story.“*¹⁸⁹

Ein Paradebeispiel für einen solchen gerafften Dialogstil stellt die finale Konfrontation zwischen dem Protagonisten und seinem Gegenspieler am Ende von „C’era una volta il West“ dar. Das Gespräch, das schließlich in den entscheidenden Showdown mündet, ist alles andere als eine realistisch anmutende Unterhaltung zweier abgebrühter Gunfighter, sondern vielmehr ein elegisches Eingeständnis der Fehlbarkeit und Vergänglichkeit der eigenen Existenz. Der Dialog zwischen Frank und dem bereits auf ihn wartenden Harmonica entspinnt sich wie folgt:

Frank: Aspettavi me?

Harmonica: Da molto tempo.

Frank: Morton diceva che non ero come lui. Ora capisco. Lui avrebbe dormito tranquillo sapendo che da qualche parte c’eri tu... vivo.

Harmonica: Così alla fine hai scoperto di non essere un uomo d'affari.

Frank: Solo un uomo!

Harmonica: Una razza vecchia. Verranno altri Morton... e la faranno sparire.

Frank: Il futuro non riguarda più noi due. Io non sono qui né per la terra, né per i soldi, né per la donna. Sono qui solamente per te. Perché so che ora tu mi dirai cosa cerchi da me.

Harmonica: Rischi di non saperlo mai...

Frank: Lo so.

¹⁸⁹ Fawell, *The Art of Sergio Leones Once Upon a Time in the West*, S. 21.

Kurz bevor sich Harmonica, der seinen Bruder rächen will, und Frank, der für den Tod desselbigen verantwortlich ist, im Duell gegenüberreten, herrscht beinahe keine Feindseligkeit zwischen den beiden Figuren. Sie erfüllen, ähnlich einer griechischen Tragödie, die ihnen auferlegten Rollen und steuern beide einem unausweichlichen Fatum entgegen. Sie erkennen, dass nun der Punkt gekommen ist, auf den ihr jeweiliger Charakter über den Verlauf des Filmes hinweg zusteuerte.

10.3 Identifikation mit den Spaghetti-Helden

„Joe“ und „Django“, die beiden vermutlich prominentesten Figuren des Genres, sind unangepasste Rebellen bzw. Ausgestoßene, die die Studenten der späten Sechziger Jahre in die Kinos strömen ließen und mit ihrem Look, dem zerschlissenen Poncho bzw. dem schwarzen Mantel mit dem schwarzen Hut, einen



Abb.13: Der Titelheld aus Sergio Corbuccis „Django“

regelrechten Kleidungstrend unter den „jungen Wilden“ auslösten. So wurden etwa die schweren Staubmäntel, die so genannten „duster coats“, die von den Mördern der McBain-Familie in „C'era una volta il West“ getragen wurden, für kurze Zeit zu einem Modetrend unter jungen Männern. Die kalte, grausame Welt, in der Django und Co. ihr Dasein fristeten, spiegelte bis zu einem gewissen Grad die Beklemmungsgefühle und Zukunftsängste vieler Jugendlicher in dieser Zeit wider und bekam so eine, laut Corbucci nicht unintendierte, politische Dimension.¹⁹⁰ Auf den ersten Blick scheint es paradox, dass eine Generation, die von der Anti-Vietnamkrieg-Bewegung, Woodstock und Slogans wie „Make love not war“ geprägt wurde, eine Affinität für Filmfiguren entwickeln kann, die das genaue Gegenteil zu verkörpern scheinen. Diese nehmen sich, was sie wollen, töten in einem Augenzwinkern, zeigen wenige Gefühlsregungen und meiden die Gesellschaft anderer. Doch auf den zweiten Blick führen sie eine Existenz, die für manche Jugendliche der Zeit erstrebenswert, wenn auch utopisch, anmutet. Die Italo-(Anti-)Helden sind anders, passen in keine Schublade, kümmern sich herzlich wenig um ihren Ruf und sind niemandem Rechenschaft schuldig. In

¹⁹⁰ vgl. Koebner Thomas, Kiefer Bernd (Hrsg.), *Filmgenres: Western*, S. 271.

Zeiten der Auflehnung gegen das herrschende System und konservative Erziehungsmodelle muss ein solches Verhalten wie ein Befreiungsschlag gewirkt haben.

„Die fleißig mit Drogen experimentierende Jugend fand in seinen Italowestern die Kraft und den Humor eines Comic-Strips; ihre Widersinnigkeit, die ikonoklastischen Attitüden und der selbstzweckhafte Stil waren charakteristische Kennzeichen für die Popkultur der Sechziger. [...] Für die Unterdrückten war er ein Mann, dem nichts und niemand in die Quere kam. Die Einsamen und Gehemmten schließlich sahen in seiner absoluten, offenbar durch nichts beeinträchtigten Autarkie eine Rechtfertigung ihrer eigenen Isolation.“¹⁹¹

11. Frauenfiguren im Italo-Western

11.1 Frauenbilder im Spaghettiwestern

Nebst dem Vorwurf der Gewaltverherrlichung ist jener der Misogynie einer der häufigsten, die dem Genre des Spaghettiwestern anlasten. Dies geschieht mitunter nicht grundlos. Auch wenn dem Regisseur Leone, der mit seiner Frau Carla drei Töchter hatte, privat bestimmt keine Frauenfeindlichkeit vorzuwerfen ist, so legten seine wegweisenden Italo-Western doch ein Schema fest, das von unzähligen italienischen Westernregisseuren aufgegriffen wurde. In seiner Vision des Westens scheinen Frauen schlichtweg keine große Rolle zu spielen. Im Gegensatz zum amerikanischen Western, in dem starke Frauenrollen teils als aktive Mitgestalterinnen eines mühevoll und durch harte Arbeit von Siedlern und Ranchern entstehenden Amerikas auftreten, werden die Frauenfiguren in Leones und Corbuccis pessimistischem Westen unterdrückt, benutzt oder gar missbraucht und werden in der Regel fremdbestimmt. Leone sah seine Filme, die stark von Abenteuer, Action und Gewalt gesteuert waren, als etwas Maskulines, etwas „Homerisches“, in dem Frauen von Natur aus wenig Raum hätten. Die Tendenzen in Italiens Filmlandschaft entwickelten sich jedoch sehr konträr zu dieser Sicht. In den Sechziger Jahren beginnen die Frauenfiguren des italienischen Kinos sich nach und nach von den bis dato üblichen Rollenbildern der Geliebten oder der Hausfrau und Mutter zu distanzieren, indem die Figurenzeichnungen tiefgründiger und teilweise auch widersprüchlicher wurden.

¹⁹¹ Cole et al., *Clint Eastwood. Seine Filme – sein Leben*, S. 61.

*„È un processo discontinuo e tutt'altro che intenzionato ad affermare l'autonomia della donna e la sua indipendenza dai modelli disegnati e composti da una società maschile. E tuttavia è un percorso che riprende e accompagna la trasformazione dei ruoli e di un riequilibrio delle funzioni.“*¹⁹²

Es war wohl Bernardo Bertolucci, dem späteren Regisseur von avant-garde-Filmen wie „Ultimo tango a Parigi“ (1972), zu verdanken, dass Sergio Leone sich entschloss, mit der Realisierung von „C'era una volta il West“ seinen ersten Western zu drehen, in dem eine Frau nicht nur eine tragende, sondern die eigentliche Hauptrolle übernahm, um die herum sich die gesamte Handlung entspinnt. Bis zu seinem Monumentalwerk aus dem Jahre 1968 traten Frauengestalten in seinen Western lediglich in Form zweier sehr konträrer Extreme auf; sie waren entweder Heilige oder Huren. In seinem ersten Western „Per un pugno di dollari“ beschützt der Fremde ohne Namen (Clint Eastwood) eine arme mexikanische Bauernfamilie vor den Fängen der brutalen Rojo-Bande, allen voran vor deren Anführer Ramon Rojo (Gian Maria Volonté), der ein Auge auf die junge Mutter Marisol (Marianne Koch) geworfen hat und sie mit Gewalt von ihrem Mann und ihrem Kind trennt, indem er sie auf seine Ranch entführt. Der wortkarge Rächer erobert in dem ersten Teil der „Dollar-Trilogie“ die Frau nicht für sich, sondern entreißt sie den Fängen des Banditen, um die Familie wieder zusammenzuführen. Die Namensgebung der Familienmitglieder legt eine recht klare Interpretation nahe. „Marisol“ ist eine Abwandlung des Namens „Maria“ und der Name ihres kleinen Sohnes lautet bedeutungsvoll „Jesus“. Der von Eastwood verkörperte Revolverheld rettet inmitten einer gesetzlosen, vom Recht des Stärkeren bestimmten Welt diese „heilige Familie“, die es zu schützen gilt.

In „Per qualche dollaro in più“ und „Il buono, il brutto, il cattivo“ ist der Anteil an Frauenfiguren schwindend gering und völlig auf Statistenrollen wie Barmädchen oder Prostituierte beschränkt, obwohl in „Per qualche dollaro in più“ der Mord an einer Frau zumindest die Triebfeder der Rache eines Protagonisten darstellt. Leone war stets der Überzeugung, dass die Liebeshandlung den eigentlichen Plot eines Films bremste und an sich überflüssig wäre. Das Beifügen solcher Handlungsstränge empfand er bereits als Kind als störend bei der Rezeption von Filmen.¹⁹³ Diese Ansicht schienen viele seiner Regiekollegen in ihren Western zu teilen, da der „Heilige-Hure-Dualismus“ weitestgehend die dominierende Grundkonstellation in späteren Spaghettiwestern ist bzw. in manchen Fällen die Frauenfigur tatsächlich zum Zwecke des Voyeurismus gequält wurde, man denke z.B. an die Szene aus Sergio Corbuccis „Django“, in der die Prostituierte (!) Maria (Loredana Nusciak) von einer Bande Krimineller gefesselt und in zerschissenen Kleidern ausgepeitscht wird, bevor sie der

¹⁹² Bertetto Paolo, „Figure del femminile negli autori italiani degli anni sessanta“, in: Riviello Tonia Caterina (Hrsg.), Women in italian cinema. La donna nel cinema italiano. Roma: 2001. S. 117.

¹⁹³ vgl. Fawell, The Art of Sergio Leones Once Upon a Time in the West, S. 13.

Titelheld schließlich befreien kann (nicht ohne zuvor während der vorangegangenen elf Peitschenhiebe scheinbar tatenlos zugesehen zu haben).

11.2 Jill McBain als „Urmutter einer Nation“

Die von der in Tunesien geborenen Darstellerin Claudia Cardinale verkörperte Rolle der Jill McBain entspricht auf dem Feld des Italo-Western am ehesten einem Rollentypus, den Hollywoodgrößen wie Joan Crawford, Vera Miles, Audrey Hepburn oder Natalie Wood in amerikanischen Wild-West-Filmen spielten. Während für Regisseure wie John Ford starke Frauenrollen, wenn diese auch oft nicht immer handlungstragend oder mächtig waren, ein wesentlicher Bestandteil von Filmen wie „The Searchers“ (1956) oder „Sergeant Rutledge“ (1960) waren, so war es für Sergio Leone etwas vollkommen Neues, einen Western zu einem großen Teil aus der Perspektive eines weiblichen Parts zu erzählen. Am häufigsten wird die Rolle der Jill mit Joan Crawfords Charakter der Vienna in Nicholas Rays „Johnny Guitar“ aus 1954 verglichen:

„Anche se completamente diversi sono il carattere e le motivazioni: entrambe sono donne rese più forti dalla sofferenza ed entrambe vengono salvate all'ultimo momento da un uomo, per poi, libere, iniziare una nova vita.“¹⁹⁴

Sehr wohl unterstreicht das Zitat aber auch, dass es in der Welt des Western, ob in Amerika oder in Europa, scheinbar eines Mannes bedurfte, um diese Befreiung zu vollführen.

Jill ist der Angel- und Drehpunkt der Handlung und nimmt für die Männercharaktere um sie herum



Abb.14: Claudia Cardinale in „C'era una volta il West“

verschiedene Bedeutungen an. Für den Landbesitzer Brett McBain, der sie in New Orleans aus heiterem Himmel von einer Prostituierten zu einer Ehefrau macht, ist sie eine Heilige, die er vor dem sündigen Leben in der Stadt bewahren will. Für den Banditen und Herumtreiber Cheyenne ist sie eine Art Mutterfigur, zu der man heimkehren kann, um sich, zumindest für

¹⁹⁴ Garofalo, *Tutto il cinema di Sergio Leone*, S. 145.

kurze Zeit, verstanden und geborgen zu fühlen. Für den Mörder Frank ist Jill eine willkommene Ablenkung von seinem eigentlichen Ziel und für Harmonica wiederum repräsentiert sie etwas Beschützenswertes, etwas Reines. Jill aus „C'era una volta il West“ ist nicht zwingend eine „aktive“ Frauenrolle im emanzipatorischen Sinne. Sie bleibt zwar eine, deren Leben von Männern dominiert wird, sie weigert sich aber, ein Spielball für diese zu sein und versucht, das Beste aus ihrer Situation als Witwe in einem erbarmungslosen Land zu machen. Zum Schluss wird Jill die Gewinnerin sein. Ihre Farm „Sweetwater“, die aufgrund des dortigen Wasservorkommens zu einem belebten Stützpunkt der entstehenden Eisenbahnlinie wird, bleibt in ihrem Besitz.

„Und während Claudia Cardinale zum Brunnen geht, fährt die Kamera zum Himmel empor und umfasst in einer triumphalen Totale [...] den ganzen Film vom Westen, der einmal war, und damit die Geschichte Amerikas. Mutter Amerika, ihrer Herkunft nach vermutlich eine Hure aus New Orleans, hat ihre Söhne, die ihre Rollen bis zur Erschöpfung und zum Tode gespielt haben und tot sind oder auf dem Weg in eine neue Wildnis, überlebt und herrscht über viele fleißige Hände, deren Ehrgeiz nach keiner Rolle geht.“¹⁹⁵

Am Ende des Films ist es „Jill's America“¹⁹⁶, ein emanzipierter Westen, dem die Zukunft gehört. Die Revolverhelden und Killer werden verschwunden oder tot sein. Diese neue Ära Amerikas nannte Leone sarkastisch „eine Welt ohne Eier“, in der Muttersöhnchen und Kapitalisten das Sagen hätten.¹⁹⁷ Der Leone-Biograf Christopher Frayling erkennt in der spezifischen Haltung gegenüber Frauen, die Leone in seinen Filmen einnimmt und die Frauen außerhalb der Mutterrolle zu unzüchtigen Amüsierdamen zu degradieren scheint, eine sehr landesspezifische Auffassung. Eine Sichtweise, die durch Jills „Mutter-Funktion“ noch unterstrichen wird:

„Leone was evidently writing for the boys in the audience: boys with a short attention span who chatted through the romantic bits [...] and who still lived at home with mamma. The Stranger is like an adolescent who cannot bear to touch anyone or reveal his feelings.“¹⁹⁸

¹⁹⁵ Hembus, *Das Western-Lexikon. 1567 Filme von 1894 bis heute*, S. 610.

¹⁹⁶ „Jill's America“ ist ebenso der Name eines der berühmten Soundtrack-Themen des Films, das zugleich den Schluss musikalisch untermalt.

¹⁹⁷ vgl. Fawell, *The Art of Sergio Leones Once Upon a Time in the West*, S. 76.

¹⁹⁸ Frayling, *Sergio Leone. Something to do with death*, S. 128f.

12. Der Spaghetti-Sound

12.1 Ennio Morricone

In der Filmgeschichte finden sich viele Paarungen von Regisseuren und Filmkomponisten, die ohne einander nur schwer vorstellbar wären und wohl auch untrennbar mit dem Erfolg des jeweils anderen verbunden sind. Man denke etwa an Steven Spielberg und John Williams, die einander seit ihrer Zusammenarbeit für „Jaws“ (1975) begleiten, Tim Burton und dessen Stammkomponist Danny Elfman, deren gemeinsames Schaffen 1985 begann und noch immer andauert, oder Enzo Barboni, der für die Musik seiner Buddy-Komödien mit Bud Spencer und Terence Hill bevorzugt die Brüder Guido und Maurizio De Angelis verpflichtete, die vor allem durch ihr Pseudonym „Oliver Onions“ bekannt wurden, das



Abb.15: Ennio Morricone

an einen englischen Schriftsteller erinnert. Kein anderer Name ist jedoch derart stark mit dem Regisseur Sergio Leone bzw. mit dem gesamten Genre des Spaghettiwestern verbunden wie Ennio Morricone, der zu Beginn seiner Karriere noch die Künstlernamen Leo Nichols und Dan Savio benutzte. So wie Leone die Optik und Ästhetik des Italo-Western prägte, so drückte Morricone dessen Filmmusik seinen unverwechselbaren Stempel auf. Seine Titelmusikstücke sind in den Köpfen des Publikums unweigerlich mit dem Genre verbunden und werden auch heute noch imitiert, persifliert und sofort mit jenen Filmen assoziiert. Erstmals wurden Westernfilme mit einer völlig neuen Instrumentierung untermalt. Morricone brachte E-Gitarren, Maultrommeln, mexikanische Mariachiklänge, arienhafte Gesangseinlagen, aber auch Geräusche wie Pfeifen, Schüsse, Peitschenknallen, Glockenläuten oder Kojotengeheul mit ins Spiel¹⁹⁹, wie etwa in dem berühmten Titelstück zu „Il buono, il brutto, il cattivo“ zu hören ist. Manchmal versetzt Morricone seine Musik mit Anklängen an andere Komponisten wie Richard Wagner, dessen Walkürenritt in ein Stück zum Film „Il mio nome è Nessuno“ eingewoben wurde. Komponisten wie Morricone versahen den alten Westen mit neuer Aktualität, indem sie sich an damals beliebten Klängen, z.B. dem „Surfer Sound“ der Sechziger Jahre, und zeitgenössischen Instrumentierungen orientierten. Der Soundtrack war für Leone ein derart wichtiges Element, dass er die bereits vor den

¹⁹⁹ vgl. Landy, *Italian cinema*, S. 189.

Dreharbeiten komponierte Musik live am Set per Lautsprecher einspielen ließ, um die Darsteller in die richtige Stimmung zu versetzen, was bewirkte, dass in vielen Momenten im Takt der Musik geritten oder gegangen wurde. Diese Praxis förderte z.B. in jener Szene aus „Il buono, il brutto, il cattivo“, in der der Bandit Tuco in manischem Goldrausch ein bestimmtes Grab auf einem riesigen Soldatenfriedhof sucht, in dem tausende Dollars vergraben sein sollen, fabelhafte Ergebnisse zutage. Die Sequenz gilt durch ihre Getriebenheit und die Synchronie von Musik und Bewegung als eine der besten Filmkompositionsleistungen Morricones, der diesem Stück den passenden Namen „L'estasi dell'oro“ verlieh.

Natürlich finden sich auch andere große Namen unter den Italo-Western-Komponisten wie Bruno Nicolai oder Luis Enríquez Bacalov, der den rockigen Soundtrack zu Corbuccis „Django“ schuf. Da Morricones Handschrift jedoch derart stilprägend für die Musik des italienischen Western war und er damit ebenso als ein „Gründungsvater“ des Genres gelten muss und nicht zuletzt, da er zu gut dreißig solcher Filme die Musik beisteuerte, darunter zu allen Western Leones und zu dem wohl besten Corbuccis, soll sich die Analyse auf ihn und einige seiner wichtigsten Arbeiten konzentrieren.

„Die schwirrenden Gitarren, flammenden Trompeten und bizarren, undeutlichen Grunzer, Schreie und Pfliffe auf Morricones Soundtrack gaben Leones Western eine unverkennbare, musikalische Handschrift und waren zum großen Teil für ihren Erfolg verantwortlich.“²⁰⁰

12.2 Leone und Morricone – Die Geburt eines Erfolgsduos

Als es darum ging, einen geeigneten Filmkomponisten für seinen ersten Western zu finden, dachte Leone zunächst an Angelo Francesco Lavagnino, mit dem er schon bei seinen Sandalenepen „Gli ultimi giorni di Pompei“ und „Il colosso di Rodi“ zusammengearbeitet hatte. Doch die Jolly-Film, die den Western bei ihm in Auftrag gab, bestand auf einen jungen Komponisten, der an einem der ersten Italo-Western überhaupt, „El Gringo“ aus dem Jahre 1963, mitarbeitete und zuvor mit dem amerikanischen Sänger Peter Tevis einen alten Woody Guthrie Song namens „Pastures of plenty“ vertonte. Leone war von dieser Bevormundung zunächst nicht begeistert. Er hatte einen Soundtrack im Kopf, der stark an jene des berühmten Westernkomponisten Dimitri Tiomkin erinnerte, der Klassiker wie John Wayne „The Alamo“ (1960), Howard Hawks' „Rio Bravo“ (1959) oder John Sturges' „Gunfight at OK

²⁰⁰ Cole et al., *Clint Eastwood. Seine Filme – sein Leben*, S. 56.

Corral“ (1957) vertonte.²⁰¹ In mehreren der von ihm musikalisch begleiteten Filme verwendete Tiomkin ein Thema, das als „deguello“ bekannt ist, eine Art mexikanischer Trauermarsch, dessen genaue, traditionelle Originalkomposition nicht vollständig überliefert ist. Das historische Stück wurde u.a. von den Truppen des Generals Antonio Lopez de Santa Ana bei der Belagerung der Missionsstation Alamo im amerikanisch-mexikanischen Krieg (1846-1848) gespielt, um die belagerten und eingekesselten texanischen Truppen zu demoralisieren, da dieses Lamento bekanntermaßen signalisierte, dass kein Pardon gegeben und keine Gefangenen genommen werden würden. Leone war fasziniert von diesem Thema und dessen kraftvoller Verwendung in „The Alamo“ und „Rio Bravo“, sodass er von Morricone zunächst Ähnliches verlangte. Einige Musikthemen in seinen Western entstammen eindeutig dieser „deguello“-Tradition, so etwa das Stück „As a judgement“, welches das letzte Duell zwischen Harmonica und Frank in „C'era una volta il West“ begleitet, als auch jenes, das den Showdown in „Per un pugno di dollari“ unterlegt. Für das Titelstück schwebte ihm aber etwas Unverbrauchtes, in Filmen nie Gehörtes vor. Morricone gab ihm eine Instrumentalversion des gemeinsam mit Peter Tevis aufgenommenen Songs zu hören. Leone hörte plötzlich Dinge, die ihm bei der Gesangsversion nicht aufgefallen waren, wie Piffe, Peitschenknallen und Glockenläuten.

*„C'è un ottimo uso della chitarra elettrica, c'è una fusione molto nuova tra i classici strumenti folk, quali l'armonica o lo scacciapensieri e sonorità miste tra percussioni ed elementi vocali. Il risultato è qualcosa di mai sentito prima in uno 'score', comunque gradevole.“*²⁰²

Die Stücke glichen einer Art Programmmusik und ließen im Kopf Bilder einer rauen Wildnis entstehen. Leone übernahm das Thema von „Pastures of plenty“ ohne größere Änderungen: der unverkennbare Sound der „Dollar-Western“ war geboren und der Katalog der Geräusche und Stimmen inmitten der Stücke sollte um zahlreiche Einfälle erweitert werden. So werden die Themen im Laufe der Kooperation Morricones und Leones immer verrückter, indem sie Schüsse, Kojotengeheul, undefinierbare Rufe, voluminöse Trompeten, krächzende E-Gitarren und elegische Ariengesänge verwoben. Ein Paradebeispiel einer solchen Praxis wäre besagtes Titelthema zu „Il buono, il brutto, il cattivo“, das wesentliche Elemente des Films musikalisch verarbeitet. Es beginnt mit dem Geheul eines Kojoten, das von einem beinahe falsch singenden Chor aufgegriffen wird. Geradezu exakt dasselbe Heulen ist in der allerersten Einstellung des Filmes zu hören. In der Mitte des Stückes nimmt es Tempo auf und plötzlich glaubt der Hörer, sich inmitten eines Schlachtgetümmels samt Hornsignalen, Kanonenschlägen und Gewehrsalven zu befinden. Das Titelstück nimmt also im Vorspann

²⁰¹ vgl. Garofalo, *Tutto il cinema di Sergio Leone*, S. 102.

²⁰² *ivi*, S. 105.

bereits Szenen des Films vorweg, wie jene, die das ungleiche Trio der Hauptcharaktere mitten in die Wirren des amerikanischen Bürgerkrieges führen.

Viele Momente in Leones Western wurden so erst durch ihre Musik zu den Kultszenen der Filmgeschichte, als die sie heute gelten:

*„Eine makabre Perlenschnur zerdehnter ‚großer Augenblicke‘, untermalt von pfeifenden Lippen, klingenden Glocken, eunuchischen Chören und einem wollüstig belfernden Gebell der Schüsse.“*²⁰³

Leone und Morricone teilten sich ein Verständnis darüber, wie ihrer Meinung nach ein guter Western-Score sein müsse. Beide fanden die symphonischen Soundtracks früherer Western zu exzessiv und mit zu viel Pathos aufgeladen. Einen solchen „Lärm“ verband Leone nicht mit den Klängen des Wilden Westens, die laut ihm vielmehr durch majestätische Einfachheit oder sogar Stille die Weite und Einsamkeit des grenzenlosen Landes vermitteln sollten.²⁰⁴ Auch Leones kongenialer Filmkomponist Morricone war einer ähnlichen Auffassung. Er bezweifelte, dass der Bombast der Filmmusik klassischer US-Western dem Rezeptionsakt eines Filmes zuträglich sei. Der Zuseher, bzw. das menschliche Gehirn, könne nicht mehr als zwei Geräusche auf einmal dechiffrieren und verarbeiten. Wenn nun ein Regisseur für das filmische Endprodukt den Soundtrack mit Soundeffekten, Dialogen und natürlichen, atmosphärischen Geräuschen mixt, so entstünde ein verwirrendes Durcheinander von Tönen. Daher sah auch Morricone die Lösung in einer einfachen Struktur der Musikstücke. Leone bemerkte einst ironisch zu dieser andauernden Partnerschaft:

*„Künstlerisch gesehen, leben Ennio und ich in einer katholischen- also unauflöslichen Ehe.“*²⁰⁵

Leone, der auch filmisch den Rhythmus seiner Western verlangsamte, war stets darauf bedacht, aus dem Wechsel von Stille und Musikbegleitung mehr Aufmerksamkeit auf die Musikstücke zu lenken, denen er immer viel Platz einräumte. So wurden viele Szenen, vor allem Showdown-Duellsszenen, zu regelrecht choreographierten Musikvideos. Ennio Morricone sah darin einen wesentlichen Grund für seinen kommerziellen Erfolg als Musiker, da Leone seine Werke prominent in Filmen platzierte und sie der Zuschauer somit schon bei der erstmaligen Filmrezeption bewusster wahrnehmen und schätzen konnte. Nach zahlreichen Nominierungen wurden Morricones Leistungen 2007 schließlich mit einem Oscar für sein Lebenswerk belohnt, den er aus der Hand von Clint Eastwood überreicht bekam.

²⁰³ Tomicek, *Per qualche dollaro in più / For a few dollars more*, S. 15.

²⁰⁴ vgl. Fawell, *The Art of Sergio Leones Once Upon a Time in the West*, S. 169.

²⁰⁵ Sergio Leone in Hembus, *Das Western-Lexikon. 1567 Filme von 1894 bis heute*, S. 225.

12.3 „Todesballette“ – Der Soundtrack zu „C'era una volta il West“

*„Von seiner Reise hat Leone Bilder des Promised Land zurückgebracht, Bilder eines Traumes. Er hat diese Bilder mit den Mitteln einer populären mediterranen Kunstform, der Oper, verknüpft. Once Upon a Time in the West ist Giuseppe Verdi gleichermaßen verpflichtet wie John Ford.“*²⁰⁶

Der elegischste und „opernhafteste“ Western-Soundtrack aus Ennio Morricones Feder muss wohl jener von „C'era una volta il West“ sein, schon alleine aufgrund seiner Verteilung von Leitmotiven und Themen und dem starken Einsatz der Stimme von Sopranistin Edda dell'Orso. Die Musik in Leones ästhetischem Meilenstein antizipiert häufig das Auftreten oder die Präsenz eines Charakters. Die Hauptcharaktere in „C'era una volta il West“ repräsentieren eine Klasse bzw. einen Aspekt von Menschen, die wir mit dem klassischen Western verbinden oder die das weite, mythische Land Amerika formten. Jeder dieser Archetypen erhält von Ennio Morricone, ähnlich den Leitmotiven in einer Oper, sein eigenes Thema: der schweigsame Rächer, die heilige Hure, der romantische Streuner, der ruchlose Kapitalist, der eiskalte Killer. Nicht mehr die Indianer sind die Bedrohung für diese klassischen Cowboyfiguren, sondern der Fortschritt, der unerbittlich Einzug hält und sie schließlich überflüssig machen wird. Weilguny untersuchte 1995 in seiner Diplomarbeit am Wiener Institut für Musikwissenschaft die Rezeption des Filmes „C'era una volta il West“ mit besonderem Augenmerk auf die subliminale Wirkung der Filmmusik auf die Wahrnehmung der Filmcharaktere. Es lässt sich eine deutliche Zuschreibung gewisser Instrumente zu den Hauptrollen festmachen: Im Falle des „Harmonica“ genannten Protagonisten ist es die Mundharmonika, für den Antagonisten Frank die E-Gitarre, für Jill sind es die Streicher bzw. die Sopranstimme und für den Banditen Cheyenne wurde das Banjo gewählt. Das raue, bedrohliche Frank-Thema wird meist mit dem Harmonica-Thema verwoben. Durch ihre gemeinsame Vergangenheit und die Rache, die Harmonica an dem Mörder seines Bruders nehmen will, sind sie gewissermaßen musikalisch untrennbar miteinander verbunden. Das Harmonica-Thema hingegen entspinnt sich aus dem verkrampften Hauchen des jungen Harmonica, der, wie in einer finalen Rückblende offenbart wird, auf Franks Geheiß seinen in einer Galgenschlinge steckenden Bruder auf den Schultern tragen musste, bis er schließlich unter dem Gewicht zusammenbrach und so das Schicksal seines Bruders besiegelte. Während dieser grausamen Folter wurde ihm von Frank eine Mundharmonika zwischen die Zähne geklemmt. Aus den krächzenden Tönen, die in diesem Todeskampf aus dem Instrument erklingen, entspinnt sich das Thema des nach Vergeltung strebenden Protagonisten. Jills Thema beendet den Film. Sie ist die einzige, die in der nunmehr

²⁰⁶ *ivi*, S. 610.

industrialisierten Welt eine Zukunft haben wird. Frank und Cheyenne sind tot und der Rächer verschwindet wortlos, nachdem seine Mission erfüllt ist.

Nicht minder interessant ist der Beginn des Filmes, der drei Killer in einer Bahnhofsstation zeigt, die dort weit über zehn Minuten auf die Ankunft des Hauptcharakters warten.²⁰⁷ Diese Eröffnungssequenz scheint deshalb so interessant und spannend, da sie völlig auf Filmmusik verzichtet und rein mit natürlichen Geräuschen unterlegt wird. Morricone ließ sich hierbei von John Cage und dessen Experimentalmusik mittels Metall- und Gebrauchsgegenständen inspirieren. Die gesamte Tonuntermalung dieser Sequenz besteht lediglich aus dem Krächzen eines ungeöhlten Windrades, dem Fallen von Wassertropfen auf den Hut eines Killers, dem Fingerknacken eines anderen, dem Ticken eines Telegrafen und dem Summen einer lästigen Fliege.

*„[...] famoso è il lungo silenzio iniziale, che perfeziona la tecnica di Morricone nell'usare i vuoti di colonna sonora per sottolineare i momenti di maggior tensione drammatica (contrariamente, quindi, alle regole d'oro dei musicisti hollywoodiani).“*²⁰⁸

Derlei minimalistischer Toneinsatz steht im krassen Gegensatz zu den opulent orchestrierten Stücken, die die letzten Teile des Films begleiten. Hier arbeitete Morricone auf einer größeren Skala als je zuvor.

*„Leone's films are lauded for their balletic quality, but Leone's dances are so slow they are virtually marches. Critics who compare his films to religious ceremonies and talk about their liturgical quality seem more on target.“*²⁰⁹

Kurz bevor sich die beiden Kontrahenten in „C'era una volta il West“ in einem finalen Schusswechsel gegenüber stehen, zieht Frank (Henry Fonda) seine Jacke aus, hält sie eine zeitlang in der Hand und lässt sie schließlich zu Boden in den Staub fallen. In genau diesem Moment setzt die Musik in ihrer vollen Bandbreite der Instrumentierung ein. Das Herabsenken der Jacke gleicht also quasi einem Startschuss, dem Schwenken einer Fahne beim Beginn eines Autorennens und vermittelt dem Publikum, dass der Kampf auf Leben und Tod nun endlich beginnt.

²⁰⁷ Die Szene gilt als die längste Titelsequenz der Filmgeschichte, da über deren volle Länge hinweg die Schauspieler und Mitarbeiter genannt werden. Sergio Leones Name wird nach über zehn Minuten als letztes gezeigt und wird per Textinsert so in das Bild gefügt, dass der Schriftzug den in die Station einfahrenden Zug wie ein Schranken aufhält.

²⁰⁸ Di Giammatteo, *Dizionario del cinema italiano. Dagli inizi del secolo a oggi*, S. 79.

²⁰⁹ Fawell, *The Art of Sergio Leones Once Upon a Time in the West*, S. 182.

„In Leone's films, when the music dies the dream ends, and we are shocked back into the much less gorgeous, much more banal world of exterior time.“²¹⁰

Am Ende dieser Musikstücke steht stets ein Schuss, dem der getriebene Soundtrack über Minuten hinweg den Weg bereitete, um die Spannung bis an das Äußerste zu treiben.

13. Die Debatte rund um die Gewalt in Spaghettiwestern

Will man die explizitere Gewaltdarstellung des Spaghettiwestern untersuchen, muss man sich vor Augen führen, dass das Publikum der frühen Sechziger Jahre bei weitem nicht so häufig und intensiv dem Einsatz von Brutalität, Blut und Verstümmelung in Filmen ausgesetzt war, wie es moderne, selbst sehr junge Kinobesucher heutzutage gewohnt sind. Für Filme wie die Italo-Western Sergio Leones, die gegenwärtig als Kauf-DVDs mit einer Jugendfreigabe ab 16 Jahren angeboten werden, galt bei deren Erscheinen im deutschsprachigen Raum strengstes Jugendverbot. Es wäre folglich für den Diskurs rund um die oft kritisierte Porträtierung, bzw. um die teils vorgeworfene Verherrlichung von Gewalt im Genre des Italo-Western, nicht förderlich, heutige Maßstäbe des Empfindens bzw. der Toleranz gegenüber derartiger Szenen bei der Betrachtung des Themas anzuwenden. Zu allgegenwärtig, trivial und stilisiert scheint das Sterben und vor allem das Töten in der heutigen Kinolandschaft geworden zu sein, um die Schusswechsel, Auspeitschungen und Hinrichtungen in den Spaghettiwestern der Sechziger Jahre noch als Provokationen oder gar als Sadismus zu interpretieren. Mittlerweile musste selbst das Jugendschutzgesetz anerkennen, dass 12 bis 16-Jährige bereits einer derart hohen Intensität an Gewaltdarstellungen in Kinofilmen, TV oder Computerspielen ausgesetzt werden, dass althergebrachte Maßstäbe ihre Gültigkeit verloren haben. Während früher noch versucht wurde, Kinder und Jugendliche möglichst umfassend vor gewalttätigem „Schund“ durch Verbote und Altersbeschränkungen zu bewahren, scheint es nun umso wichtiger, den Kontext, in dem diese Gewalt stattfindet oder gezeigt wird, näher zu betrachten. Jedes Kind in der westlichen Gesellschaft wächst mit den vielfältigen Informationsmöglichkeiten der Mediengesellschaft auf und hat durch TV oder Internet potentiellen Zugang zu gewaltvollen

²¹⁰ *ivi*, S. 188.

Inhalten, sei es in Filmen, Nachrichten, Games oder Liedern. Es scheint daher wichtiger, den Schutz vor solchen Medienprodukten zu forcieren, die Gewalt zu trivialisieren, zu verherrlichen oder zu verharmlosen scheinen. Eine generelle Verdammung der Darstellungen von Brutalität, von Mord oder von Folter in Filmen würde zu kurz greifen. Werden diese adäquat inszeniert, seriös aufbereitet und in einen logischen, kritischen oder gesellschaftspolitischen Kontext gebettet, können sie starke Botschaften transportieren sowie tiefe Emotionen beim Rezipienten hervorrufen und Gefühlswelten und Zustände wie etwa Krieg, Verfolgung, Unterdrückung, etc. für ihn erfahrbar machen, die sonst für ihn nicht zugänglich bzw. nachvollziehbar wären.

„Besonders Gewalt auf der Leinwand wird sowohl von Teilen des Publikums als auch von Jugendschützern und zahlreichen Medienpädagogen bis zum heutigen Tage allzu pauschal als obszöne Sache verdammt, wo man den Filmemachern doch nur dann Obszönität vorwerfen sollte, wenn sie ihre Gewaltszenen willkürlich einsetzen. Natürlich ist die Gewalt im Film so alt wie das Kino selbst, und natürlich gab es und gibt es jede Menge spekulativer Gewaltdarstellungen, die im Kino Augenreiz und Nervenkitzel der billigsten Sorte befriedigen, um Kasse zu machen.“²¹¹

Allzu oft dienen gewalttätige Szenen wie Schießereien, Explosionen, Folterungen oder explizite Darstellung von Wunden und Verletzungen lediglich der Effekthascherei bzw. einer Reizsteigerung auf Seiten des Publikums, das durch Schockelemente bzw. durch Brutalität eine erhöhte Aktivierung erfährt. Die filmische Schilderung von Gewalt beschreitet einen schmalen Grat zwischen nüchternem Realismus, begründetem Einsatz von Gewaltszenen, Aufmerksamkeitssteigerung, Verharmlosung ohne Berücksichtigung der Konsequenzen und sogar Gewaltverherrlichung. Es würde sich nicht als schwierig gestalten, für all diese Arten des Gebrauches von Brutalität in Filmen schnell mehrere Beispiele zu finden.

Will man aber das menschliche Handeln in seiner ganzen Komplexität erfassen bzw. filmisch porträtieren, darf man die dunklen, irrationalen und grausamen Aspekte dabei nicht zensurieren, nur weil es bequemer oder bekömmlicher für die Jugend erscheinen mag, deren realer Alltag sich vielfach um einiges gnadenloser und härter als so manches Filmszenario gestaltet. Andererseits ist jedoch zu bemerken, dass ein wesentlicher Anteil der Regisseure des (modernen) Mainstream-Kinos keine derartigen Ambitionen zur Legitimierung ihrer Gewaltszenen vorweisen kann und deren Werke zweifelsohne als Verharmlosung bzw. Verherrlichung von Gewalt angesehen werden können. Ebenso finden sich auf dem Gebiet des Italo-Western Beispiele sowohl für das Erzählen bewegender Storys

²¹¹ Barg Werner et al., *Kino der Grausamkeit*, S. 4.

mittels Einsatz von blutigen Szenen als auch für effektorientierten Trash, dessen Schockmomente keine andere Intention haben, als das Publikum ins Kino zu locken.

13.1 Vorwürfe gegen Sergio Leone

*„Der italienische Regisseur Sergio Leone hat in seinen wichtigsten Filmen [...] die Figuren und ihre Geschichten stets vor dem Hintergrund und im Kontext gewaltbeherrschter Männergesellschaften entwickelt.“*²¹²

Dieser besagte Hintergrund in Leones Filmen ist, historisch gesehen, die Entstehung einer Nation. Gewalt spielte bei der Gestaltung des modernen Amerika jedoch eine wesentliche Rolle. Was wir heute als die Vereinigten Staaten kennen, ist das Produkt von Revolutionen, von Kriegen und Bürgerkriegen, von Vertreibung und Genozid und von wirtschaftlicher Spekulation. Es wird in den frühen US-Western gerne ausgeblendet, dass diese Nation erobert, entrissen und verteidigt wurde. Sergio Leone hatte als Europäer scheinbar weniger Skrupel, die Schattenseiten des Westens zu beleuchten.

*„Er [Leone, Anm. d. Verf.] nutzt das Kino als Zeitmaschine und versetzt den Zuschauer möglichst direkt in Zeiten hinein, die für immer verloren sind und die nur von Kinoregisseuren auf der Leinwand wieder erschaffen werden können. Diesem Zweck dienen die gemäldehaft entworfenen Massenszenen mit ihren langen Kamerafahrten und Panoramaschwenks in gleicher Weise wie der gedehnte Schnittrhythmus und die eindrucksvoll melancholische Musik, die zum Markenzeichen aller Leone-Filme wurde.“*²¹³

Diese Zeitmaschine erzählte neben weiten Prärien, Revolverhelden und Outlaws aber auch von Mord, Verbrechen und Gier. Der Western und der Gangsterfilm stellten große Einflüsse für Sergio Leones Filmschaffen dar. Beide Genres waren stark von Gewalt geprägt und verliefen nach speziellen Mustern, die er aufgriff, erweiterte, kopierte oder teilweise persiflierte. Für den italienischen Regisseur waren beide Gattungen Interpretationen jener von Gewalt geprägten Kultur, die die amerikanische Geschichte durchzog. Er inszenierte diese Brutalität jedoch auf unkonventionelle, überspitzte Weise, ähnlich einem Surrealisten.

„Doch in seinen Filmen geht er spielerischer mit der Verknüpfung von märchenhaften Darstellungsformen und realistischer Schilderung um, als es die Surrealisten je taten. Aber

²¹² *ivi*, S. 9.

²¹³ *ivi*, S. 14.

*auch seine durch Schnittrhythmus und Musik gedehnten und überhöhten Bildermythen über grausame Kapitel der US-Geschichte gehören (im weitesten Sinne) zu den filmhistorischen Versuchen, Gewalt im Kino surrealistisch zu präsentieren.“*²¹⁴

Vielen war dies ein Dorn im Auge. Man warf Leone häufig vor, Brutalität und Actionsequenzen dazu zu benutzen, das Publikum bei der Stange zu halten. Für einige Kritiker schien die Gewalt in den Filmen in zu offensichtlichen Intervallen positioniert zu sein, das Hauptargument schien hingegen stets der offensichtliche Mangel an moralischen Prinzipien zu sein:

*„Those who would criticize Leone for being vulgar tend to find a moral, as well as visual ugliness, to his films. They find Leone's universe unduly pessimistic. They are troubled by his hero's cynicism and evident lack of morality.“*²¹⁵

Vor allem amerikanische Kritiker, die Leone stets gerne mit Hollywoods Western-Meister John Ford messen, verurteilten den scheinbaren Zynismus des Italieners, welchen John Ford, laut ihnen, nie in seinen Filmen durchklingen ließ. Diese Neutralität gegenüber dem Geschehen und die gleichzeitige Nüchternheit in der Darstellung, dieses scheinbare Fehlen von Moral brachten Leone vor allem den Ruf des lakonischen Pessimisten ein. Dies wirkt bis zu einem bestimmten Grade gerechtfertigt, es unterstreicht jedoch ebenso seine Sicht des Westens jenseits der Hochglanzklischees augenscheinlich rauer, stoischer Cowboys, die jedoch hauptsächlich moralisieren und Werturteile abgeben.

*„Another significant goal in Leone's cinema is to portray violence and evil without judging or explaining that violence. When Frank murders the McBains, Leone plays the scene to music that can only be described as majestic or awe-inspiring. It is almost as if he finds beauty in this atrocity...“*²¹⁶

Auch Barg schließt sich dieser Erkenntnis in seinem Buch „Kino der Grausamkeit“ an:

*„Entscheidend für die Gewaltdarstellung in Leones Filmen und deren Wirkung ist, dass der Regisseur die Haltung seiner Helden nicht moralisch bewertet, sondern deren zynische Moral mit ‚kühler Distanz‘ beobachtet und als zutiefst ambivalent vorführt, weil sie stets ins Pathologische abzugleiten droht.“*²¹⁷

²¹⁴ *ivi*, S. 148.

²¹⁵ Fawell, *The Art of Sergio Leones Once Upon a Time in the West*, S. 6.

²¹⁶ *ivi*, S. 20.

²¹⁷ Barg Werner et al., *Kino der Grausamkeit*, S. 22.

So ist der Bandit Indio (Gian Maria Volonté) in „Per qualche dollaro in più“ ein drogensüchtiger Irrer, der von Albträumen heimgesucht wird, die er mittels Marihuanakonsum vertreiben will, und sein Verfolger, der Kopfgeldjäger Colonel Mortimer (Lee Van Cleef), ein von Rache für seine von Indio ermordete Schwester Getriebener. Auch der ultimative Italo-Westerner, in drei Filmen von Clint Eastwood verkörpert, tötet, ohne mit der Wimper zu zucken. Die Botschaft, die derlei „Helden“ zu transportieren schienen, riefen schnell den Jugendschutz, die Kirche und die Zensur auf den Plan. Das französische Filmmagazin „Cinema 66“ etwa übte scharfe Kritik an „Per un pugno di dollari“, als dieser erschien. Nichtsdestoweniger aber, konnten selbst sie den Star-Faktor des Protagonisten nicht leugnen:

„Von dieser Hekatombe von Horatiern und Kuratiern an der mexikanischen Grenze, von diesem naiv-brutalen, ahnungslosen und letztlich abstoßenden Film wird nichts bleiben als die Erinnerung an ihren Hauptdarsteller Clint Eastwood.“²¹⁸

Auch Werner C. Barg und Thomas Plöger beschreiben solche Reaktionen auf den neuen, italienischen Western:

„Soviel Sympathie für einen nekrophilen Psychopathen trieb die Jugendschützer in jenen Tagen auf die Barrikaden und die rebellische Jugend der Spätsechziger in die Kinos. Wo die einen die Zerrüttung bürgerlicher Wertvorstellungen vermuteten, spürten die anderen eine Nähe zwischen dem eigenen Gefühl des Außenseiterseins und dem Dasein der lakonischen Outlaw-Helden...“²¹⁹

Doch Barg und Plöger bieten auch eine mögliche Erklärung für den immensen Publikumserfolg dieser „Psychopaten“ mit Cowboyhut:

„In der Ankoppelung der bösen Killer an organisierte Gewaltsysteme [wie etwa der Killer Frank als Handlanger des Eisenbahnmagnaten Morton in „C’era una volta il West“, Anm. d. Verf.] liegt möglicherweise auch begründet, warum das Modell des sympathischen Psychopathen in Leones Western und Gangsterfilmen auch schon beim intellektuellen 68er-Publikum so gut ankam. Es ist nicht allein die Mischung aus der Angst vor der Gewalt, der Lust an dieser Angst [...] es ist vielmehr das konkrete Ausagieren der Zerstörung gesellschaftlicher Ordnung in der Fiktion des Western...“²²⁰

²¹⁸ zit. n. Hembus, *Das Western-Lexikon. 1567 Filme von 1894 bis heute*, S. 225.

²¹⁹ Barg Werner et al., *Kino der Grausamkeit*, S. 22.

²²⁰ *ivi*, S. 26.

Leones Charaktere leben jenseits gesellschaftlicher Zwänge und Verantwortung. Sie lösen schwierige Situationen durch den Gebrauch ihres Colts. So erfüllen die Antihelden aus den Italowestern eine Art Ventilfunktion für eine vom System enttäuschte Jugend, die sich in der industriellen, kapitalistischen Ellbogengesellschaft zunehmend vernachlässigt und an den Rand geschoben fühlte. Anhand der von Clint Eastwood oder Charles Bronson dargestellten, namenlosen Fremden, die das eingeseessene System wie jenes der Gewaltherrschaft der Rojo-Brüder in „Per un pugno di dollari“ oder jenes des ruchlosen Kapitalisten Morton in „C'era un volta il West“ stürzen und dafür keine Rechenschaft ablegen müssen, sondern einfach wieder in den Sonnenuntergang davonreiten. Was genau die Faszination und die Eigenschaften dieser Italo-Helden ausmacht und welche Wunschvorstellungen auf diese projiziert wurden, wurde im Kapitel über die Heldengestaltung erörtert. Leone selbst amüsierte mitunter diese hitzige Debatte rund um seine Filme. In vielen Statements versuchte er, klar darzulegen, dass es sich bei seinen minutiösen Sterbeszenen um ein Stilmittel handle. Einst verglich er mit einem Augenzwinkern seine Herangehensweise an den Western mit jener seines Vorbildes John Ford:

*„Wenn bei John Ford einer zum Fenster 'rausschaut, hat er den Blick in eine strahlende Zukunft. Wenn bei mir einer das Fenster aufmacht, weiß jeder: Der wird jetzt erschossen. Ford ist ein Optimist. Ich bin ein Pessimist. Im amerikanischen Western sterben die Helden hässlich im Hintergrund, bei mir sterben sie im Vordergrund – unheimlich schön.“*²²¹

Ein maßgeblicher Unterschied zwischen Leone und John Ford sollte aber kein künstlerischer sein, sondern ein rein rechtlicher. Amerikanische Regisseure waren an die Beschlüsse des „Hays-Office“ oder „Hays-Codes“ gebunden. Der Hays-Code, auch „Motion Picture Production Code“ (MPPC) genannt, wurde 1930 von dem politisch engagierten Anwalt William Hays ins Leben gerufen und zusammengetragen. Er beinhaltete Richtlinien zur Produktion von Filmen in den USA, die sich vor allem auf die Darstellung von Gewalt und Verbrechen, aber auch auf die Kontrolle von Obszönität und Unsittlichkeit konzentrierte. Der Code trat 1934 offiziell in Kraft und erlebte in den Fünfziger Jahren den Höhepunkt seiner Verschärfung.²²² Ein berühmtes Statut dieses Reglements sollte über Jahrzehnte hinweg einen wesentlichen Einfluss auf die Produktion von amerikanischen Western, insbesondere von deren Actionszenen haben:

²²¹ Sergio Leone in Hembus, *Das Western-Lexikon. 1567 Filme von 1894 bis heute*, S. 763.

²²² In der „Blütezeit“ des Codes wurden sogar die Darstellungen von Schlafzimmern, Operationen, zu offenerherzigen Kostümen oder Tänzen geregelt und sanktioniert. Die gesellschaftlichen Umbrüche der Sechziger Jahre ließen ihn jedoch zu einer reinen Formalität werden, bis er schließlich 1967 gänzlich außer Kraft gesetzt wurde. vgl. <http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html> (abgerufen im Juni 2011)

„In den Italowestern wurden mehrere Hollywood-Tabus, die noch immer das Hays-Office, also die inoffizielle Zensur, bestimmte, verletzt. Eines davon besagte: Schütze, Waffe und Opfer dürfen nicht in einer einzigen Einstellung zu sehen sein.“²²³

Als italienische Filmmacher waren die Spaghetti-Western-Regisseure nicht an einen solch streng reglementierten Code gebunden, was natürlich nicht verhinderte, dass ihnen dennoch teils vehemente Kritik entgegengebracht wurde. So war es ihnen also auch möglich, einen Aspekt des Western zu zeigen, der den Zusehern aus den bisherigen Filmen aus den USA völlig unbekannt war, nämlich der Akt des Tötens. Dieser konnte in allen schauerlichen Details präsentiert, variiert und bzgl. Grausamkeit gesteigert werden. Da tötet z.B. Django beinahe aus Ego-Perspektive Dutzende Banditen mit seinem MG oder Sentenza aus „Il buono, il brutto, il cattivo“ legt seinem im Bett liegenden Opfer ein Kissen über den Kopf und durchsiebt selbiges mit mehreren Schüssen. Den Varianten der Grausamkeiten sind keine Grenzen gesetzt. Enzo Barboni sieht darin sogar ein wesentliches Element der Italo-Western, das sich als prägend für das Genre erwies – die explizite Darstellung des Sterbens und des Tötens:

„Nei nostri film si partiva da due che si sparavano e poi magari si vedeva il perché. L'importante non era che si sparasse, ma come si sparava, che invece nei film americani era poco importante.“²²⁴

²²³ Schulz, *Clint Eastwood*, S. 42.

²²⁴ Enzo Barboni in Garofalo, *Tutto il cinema di Sergio Leone*, S. 91.

14. Die Erben Leones: Einflüsse auf andere Regisseure und Genres

14.1 Von Sam Peckinpah über „Dirty Harry“ bis zu Quentin Tarantino

Als der Spaghettiwestern Mitte der Sechziger Jahre auch in Amerika Erfolg hatte, füllte er eine Bresche, die dort seit Anfang des Jahrzehnts immer offensichtlicher wurde. Der US-Western befand sich nach Jahrzehnten der Popularität in einer veritablen Krise. Die klassischen Hollywood-Westernregisseure wie John Ford (z.B. „The Searchers“ 1956, „The Man Who Shot Liberty Valance“ 1962), John Sturges (z.B. „The Magnificent Seven“ 1960), Fred Zinnemann (z.B. „High Noon“ 1952) oder Howard Hawks (z.B. „Rio Bravo“ 1959) waren tot oder wandten sich zunehmend von dem Genre ab. Die Helden dieser Filme, die u.a. von John Wayne, Gary Cooper oder James Stewart dargestellt wurden, begannen zu altern und verloren nach etlichen Ritten über die Leinwand ihre einstige Strahlkraft für die Zuseher. Als dieser Umbruch im amerikanischen Kino evident wurde, kamen die italienischen Western auf den dortigen Markt, die mit neuer Kreativität und einer nie da gewesenen Ästhetik arbeiteten. Die Filme Leones vermochten das Interesse des US-Publikums am Genre erneut zu wecken, sodass sich auch heimische Regisseure wieder dem Western widmeten. Nicht jedoch, ohne von den Einflüssen der Europäer gelernt zu haben. Einer der wohl bekanntesten Vertreter dieser Spätwesternphase ist Sam Peckinpah, der mit Filmen wie „The Wild Bunch“, „The Ballad of Cable Hogue“ und „Pat Garrett and Billy The Kid“ in den späten Sechziger und frühen Siebziger Jahren Filmgeschichte schrieb.

Sam Peckinpah schätzte die Filme Leones wegen ihres großen Unterhaltungswertes, ihrer handwerklichen einwandfreien Machart und gekonnten Regie und auch wegen ihres Humors. Doch Peckinpah, der in den USA zur Zeit von Leones „Per un pugno di dollari“ seinen für damalige Zeiten äußerst harten Western „Major Dundee“ veröffentlichte, sah in den Werken seines italienischen Kollegen keine tatsächliche Auseinandersetzung mit den relevanten Themen des Westens. Dabei übte er weder Kritik an dem Grad an Realismus in Leones Western, noch an den Kostümen oder an deren Ausstattung, sondern lediglich an dem lakonisch-satirischen Zugang, den der Italiener wählte.²²⁵ Peckinpah fand in der realistischen Darstellung der Gewalt in den Spaghettiwestern bestimmt eine Art Gesinnungsverwandtschaft, für ihn jedoch waren blutige Szenen kein Stilmittel, sondern vielmehr eine Notwendigkeit, um dem Wilden Westen in seiner vollen Härte gerecht zu werden. Ein Jahr nach „C'era una volta il West“ veröffentlichte Peckinpah seinen viel diskutierten Film „The Wild Bunch“, der als der blutigste Western seiner Zeit galt. Die

²²⁵ vgl. *ivi*, S. 178.

Tatsache, dass das internationale Publikum zu dieser Zeit reif genug für einen solchen Film war, ist mitunter der Vorarbeit zu verdanken, die der Spaghettiwestern auf diesem Gebiet geleistet hat. Peckinpah wollte sich den Vorwurf der Gewaltverherrlichung, der Leone in den USA stark entgegenschlug, nicht gefallen lassen und so vermied er es, Schusswechsel allzu stilisiert und überzeichnet darzustellen, was Leone als eine Art Ästhet der Grausamkeit erscheinen ließ. Um einem möglichen Vorwurf der Glorifizierung der Gewalt zu entgehen, zeigte Peckinpah den Moment des einschlagenden Projektils in grausamem Detail, inklusive der blutigen und teils abstoßenden Konsequenzen.

Doch auch andere Regisseure Hollywoods reanimierten den Western durch qualitativ hochwertige Werke. Robert Altmans Western „McCabe and Mrs. Miller“ (1971), ein Schneewestern in den Rocky Mountains ähnlich Sergio Corbuccis „Il grande Silenzio“, präsentierte sich ebenso als Abgesang auf die ikonisierten Heldengestalten des Westens wie zuvor „C’era una volta il West“. Der Film thematisiert mit seinem Pessimismus und seinen beklemmenden, verschneiten Kulissen den Niedergang einer klassischen Idealvorstellung des Westens. Die Hauptfiguren sind ein großspuriger Falschspieler und eine geschäftstüchtige Prostituierte. Ihre Liebe ist zum Scheitern verurteilt, er stirbt in einem aussichtslosen Kampf, sie endet in einer Opiumhöhle. Eine derartige Charakterkonstellation wäre lediglich zehn Jahre zuvor im amerikanischen Western nicht denkbar gewesen. Nicht zuletzt Clint Eastwood selbst wurde als Regisseur in seinem Filmschaffen, vor allem auch in seinen Western (z.B. „High Plains Drifter“, 1973 oder „Pale Rider“, 1985), vom Werk seines ehemaligen Regisseurs Leone inspiriert. Bald jedoch flaute auch diese späte Welle des Interesses am Genre ab, diesmal für beinahe zwei Jahrzehnte, bevor die frühen Neunziger Jahre diesem ein erneutes Aufleben bescherten:

„In den siebziger Jahren ging es mit dem Western bergab, als ein zunehmend verstädtertes Amerika seine Leidenschaft für die grenzenlose Weite verlor. Man kann Robert Altmans bilderstürmerischen und atmosphärisch dichten Film McCabe and Mrs. Miller (1971) als Beginn dieser Verfinsterung ansehen.“²²⁶

Das Interesse des Publikums an den Mythen der Prärie verlagerte sich in die Gegenwart. Der logische Schluss war eine Art Fusion zweier Welten – der „Großstadtwestern“. Die Revolverhelden und Sheriffs der alten Western wurden nun zu Cops, Detektiven und Agenten, die häufig mit unkonventionellen Methoden, markigen Sprüchen und einem lockeren Abzugsfinger an ihr Tagwerk gingen. Das Prinzip änderte sich jedoch nur sehr wenig. Ironischerweise sollte auch in diesen Filmen zu Beginn der Siebziger Jahre ein Mann

²²⁶ Monaco James, Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. 3. Auflage. London, New York: 2001. S. 319.

zum Vorreiter und Stellvertreter eines ganzen Genres avancieren – Clint Eastwood. Als „Dirty Harry“ in Don Siegels gleichnamigem Film aus dem Jahre 1971 präsentiert sich der ehemalige Westernstar in einem der ersten modernen Actionfilme als zynischer Einzelgänger, der in insgesamt fünf Filmen viele Probleme mit seiner fetisch-gleichen 44er Magnum löst, der stärksten Faustfeuerwaffe der Welt.

„Als Dirty Harry ist dieser Berserker den einen ein Gräuel und nötigt den anderen Respekt ab, geliebt wird er von niemandem. Fast eine Sergio-Leone-Figur. Der einsame Mann- diesmal zwar mit einem Namen, einer Adresse und einer Vorgeschichte, aber mit dennoch beinahe mythologischen Zügen. Ein Racheengel mit Dienstmarke, der fremd wirkt und befremdlich bleibt. Die ideale Figur für Eastwood.“²²⁷

Inspector Harry Callahan ist ein Grenzgänger, ein Relikt aus einer Zeit, in der einem Gangster keine Rechte zustanden. Nach modernen Maßstäben müsste er als ein Vigilant und Vollstrecker von Selbstjustiz gelten. Der Film rief einige Kontroversen hervor und wurde teilweise als Propagandaprodukt einer Law-and-Order-Politik bezeichnet.²²⁸ Später sollte sich Eastwood von manchen Aspekten dieser Kult-Rolle distanzieren. Dieser Archetyp, der mit der Figur des Dirty Harry seinen Anfang nahm und dessen Wurzeln im Italo-Western liegen, war fortan das Modell für unzählige Actionstars wie Sylvester Stallone, Bruce Willis oder Mel Gibson. Diese Helden schossen, bevor sie Fragen stellten, und hatten immer einen „coolen Spruch“ auf den Lippen, ein Muster, das die Protagonisten der Italo-Western so beliebt gemacht hatte.

Der wohl beste Beweis dafür, dass die Filme und Charaktere des Spaghettiwestern noch immer eine immense Faszination auf aktuelle Regisseure des Mainstream-Kinos ausüben, sind die Filme des amerikanischen Regisseurs Quentin Tarantino. Dieser verfügt nicht nur über ein geradezu enzyklopädisches Wissen über den Italo-Western und dessen Regisseure, sondern gilt auch als ein großer Verehrer des Samuraifilmes, der seinerseits Regisseure wie Leone stark inspirierte. Tarantinos Filme wie etwa „Reservoir Dogs“ (1992), „Pulp Fiction“ (1994) oder die „Kill Bill“-Reihe (2003, 2004) stecken voller Querverweise, Referenzen, Zitate und Anspielungen auf Filme, die er schon als Kind liebte.²²⁹ Die beiden Teile seines Werkes „Kill Bill“ instrumentierte er sogar größtenteils mit Western-Stücken des Komponisten Ennio Morricone. Tarantino selbst macht keinen Hehl aus diesen Anleihen, die er sich bei seinen hochgeschätzten Vorbildern nimmt:

²²⁷ Schulz, *Clint Eastwood*, S. 52.

²²⁸ *ivi*, S. 52f.

²²⁹ vgl. Fischer Robert, Körte Peter, Seeßlen Georg, *Quentin Tarantino*. 3., erweiterte und aktualisierte Auflage. Berlin: 2000. S. 18.

*„Ich klaue von jedem Film, der je gemacht wurde. Ich liebe es, wenn meine Arbeit irgendwas hat, wenn man sich von hier und dort etwas nimmt und es vermischt. Ich stehle überall. Große Künstler stehlen, sie machen keine Hommage.“*²³⁰

Daniela Terribili zieht in ihrer Biografie Tarantinos Parallelen zwischen ihm und dem Kino Leones. Gerade im Bezug auf die Mischung von Gewalt und Ironie erkennt man klare Parallelen, ebenso wie bei dem kreativen Umgang mit dem Faktor Zeit. Während der Italiener diesen bis ins Extreme dehnt, spielt Tarantino mit Zeitsprüngen, Blackouts und Rückblenden.²³¹ In Interviews bekräftigt Quentin Tarantino seine künstlerische Verwandtschaft zu seinem großen Idol:

*„Ho deciso di diventare regista quando ho visto in TV C'era una volta in America. Sapete, in America, alla fine degli anni Settanta e agli inizi degli Ottanta, non c'era una sola copia del film di Leone che fosse uguale all'altra. Nessuna era completa e ci si divertiva a notare cosa mancasse in ciascuna. Guardare quel film è stato come aprire un libro sull'arte della regia. C'era tutto.“*²³²

Nicht zuletzt in Bezug auf seine Gewaltdarstellung muss sich Tarantino regelmäßig ähnliche Vorwürfe gefallen lassen, die bereits Leone in diesem Zusammenhang entgegengebracht wurden. Auch der Amerikaner überzeichnet Schießereien, Schwertkämpfe und Schlägereien gerne bis zum Äußersten, was in Filmen wie „Kill Bill“ zu wahren Blutorgien hochstilisiert wird. Wie schon im Falle des Spaghettiwestern rund 40 Jahre zuvor spaltet auch Quentin Tarantino damit die Kritik, die einerseits von einer gekonnten Satire über die scheinbar alltäglich gewordene (Medien-)Gewalt sprechen, andererseits von „kalligraphischer Präzision der Gewalt“ oder von „Edelschund“.²³³ Auch 2013 wird Tarantino seine Liebe zum Genre des Italo-Western erneut unter Beweis stellen, indem er die Produktion des Western „Django Unchained“ ankündigte, in der Spekulationen zufolge Ur-Django Franco Nero einen Gastauftritt haben wird.²³⁴

²³⁰ Quentin Tarantino in Fischer et al., *Quentin Tarantino*, S. 28.

²³¹ vgl. Terribili Daniela, *Quentin Tarantino. Il cinema „degenere“*. Roma: 1999. S. 65.

²³² Quentin Tarantino in Terribili, *Quentin Tarantino. Il cinema „degenere“*, S. 64.

²³³ vgl. Fischer et al., *Quentin Tarantino*, S. 46.

²³⁴ vgl. The Internet Movie Database: <http://www.imdb.com/title/tt1853728/> (abgerufen im Juni 2011)

14.2 „Nobody“ und „Trinità“ – Die wahren Kinder des Spaghettiwestern

In Italien machte sich Anfang der Siebziger Jahre eine ähnliche Übersättigung des Publikums durch massenhaft produzierte, heimische Western bemerkbar, wie es zur etwa selben Zeit in den USA geschah. Immer abstruser wurden die Plots, immer phantastischer die Fähigkeiten der Helden des Spaghettiwestern. Die stilistische Überzeichnung der Revolvermänner führte sich langsam aber sicher selbst ad absurdum. Leone war dies bereits nach „C'era una volta il West“ bewusst. Die Westernkomödie „Il mio nome è Nessuno“ aus dem Jahre 1973 und deren Fortsetzung „Un genio, due compari, un pollo“ zwei Jahre später stellen den Endpunkt von Sergio Leones Beschäftigung mit dem Genre dar, obwohl dieser bei keinem der Filme Regie führte, sie jedoch beide, vor allem „Il mio nome è Nessuno“, konzipierte, produzierte und überwachte. Während sich „Un genio...“ teilweise bereits stark des Klamauks bedient, atmet „Il mio nome è Nessuno“ mit Henry Fonda und Terence Hill in den Hauptrollen den Geist von „C'era una volta il West“. Nicht nur der Star Henry Fonda und der Komponist Ennio Morricone wurden hierfür übernommen, sondern auch das zeitliche Setting der Geschichte, die sich im Jahre 1898 abspielt, als sich die Ära des „klassischen“ Wilden Westens rapide im Niedergang befand.

In dieser Zeit plant die alternde Revolverheld Jack Beauregard (Henry Fonda) nur noch, in seine alte Heimat Frankreich zurückzukehren und sich per Schiff dorthin abzusetzen. Er hat die Nase voll von seinem Ruf, von den Legenden, die sich um ihn und seine Taten ranken und vor allem von den unzähligen jungen, heißspornigen Schützen, die glauben, ihn herausfordern zu müssen, um durch ein Duell mit ihm an ihrer eigenen Heldengeschichte basteln zu können. Der clowneske „Nobody“ (Terence Hill) scheint zunächst ein eben solcher Emporkömmling zu sein, doch seine Motive sind weitaus komplexer und bestehen nicht allein darin, größer zu sein als der beinahe mythisch gewordene Meisterschütze Jack



Abb.16: Filmplakat zu „Il mio nome è Nessuno“

Beauregard. Nobody will Jacks Namen unsterblich machen, indem er ihn gegen den berühmigten „Wild Bunch“, die wilde Horde, antreten lassen will, einer Gang von Banditen, von der man sagt, sie seien zwar „nur“ 150 Mann, sie würden jedoch reiten und schießen wie 1000. Dieses Selbstmordkommando soll Beauregard, den Nobody über alles bewundert,

zum größten Gunfighter des Westens machen. Doch dies ist nur ein Teil des Planes. Infolge will Nobody seinem Idol die Möglichkeit bieten, sich nach Europa abzusetzen und dort unterzutauchen. Zu diesem Zwecke will ihn Nobody in einem fingierten Duell töten und somit seinen Ruhm und seinen Rang als Meisterschütze erben. Von diesem Vorhaben ahnt Beauregard aber zunächst nichts. Nobody arrangiert eine Konfrontation mit der Wilden Horde, die Jack durch eine List und der Hilfe seines „Fans“ tatsächlich gewinnt. Nachdem ihn dieser in sein Vorhaben einweiht, willigt Jack nur äußerst widerwillig ein, um endlich derlei „Heldentaten“ zu entgehen. Nobody will durch diesen Schachzug nicht Beauregards Legende zerstören, geschweige denn die Erinnerung an ihn auslöschen. Nobody möchte ihm ein Denkmal setzen und ihm gleichzeitig die Möglichkeit gewähren, würdig und aufrecht aus seinem Heldendasein zu scheiden. Der ehrgeizige Träumer Nobody, dessen Kopf voller Geschichten und Mythen über den alten Westen steckt, will selbst noch einmal seine eigene Heldenstory leben, bevor dafür in einem zunehmend industrialisierten Westen kein Platz mehr ist. Aber blauäugig wie er ist, scheint er nicht zu begreifen, welche Gefahren und welche Mühsal mit dem Leben eines Helden des Westens einher gehen. Er erbt nach dem inszenierten Schusswechsel nicht nur Jacks Ruhm, sondern auch dessen Feinde und die Schar an Herausforderern, die nun besser als er sein wollen. Doch Nobody hat sein Ziel längst erreicht. Sein Name steht in den Zeitungen und er erhob sein Idol vollends zur Legende, die sogar dem „Wild Bunch“ das Fürchten lehrte. Auf dem gefälschten Grabstein des Untergetauchten steht zu lesen: „Jack Beauregard – Nobody was faster at the draw“.

Leone produzierte, konzipierte und überwachte große Teile der Dreharbeiten von „Il mio nome è Nessuno“, wobei er die Regie seinem einstigen Assistenten Tonino Valerii und für die Fortsetzung 1975 Damiano Damiani übertrug. Prinzipiell jedoch trägt „Nobody“ stark die Handschrift des Meisters Leone und greift auf humorvolle Weise Themen auf, die bereits „C’era una volta il West“ behandelte – das Verschwinden des Mythos des Wilden Westens und die Geburt einer verklärten Legende eines rauen, brutalen Landes. Zur Idee des Filmes bemerkte Leone einst:

*„Der Film ist eine Reaktion auf die ganzen Spielereien der Trinità-Filme, die wir in Relation zum seriösen Western setzen. Es ist so, als ginge ich das Experiment ein, ob ein so verspielter Kerl wie Trinità- bei mir Nobody- neben einer Person, die den Mythos des klassischen Western verkörpert, bestehen kann. Insofern ist dieser Film der letzte Western, den man machen kann: das Zusammentreffen von Ernst und Satire.“*²³⁵

Nachdem er mit „C’era una volta il West“ laut Kritikern und Publikum wohl seinen ultimativen Western abgeliefert und mit „Giù la testa“ (1971) eine Exkursion in den Bereich des

²³⁵ Sergio Leone in Hembus, *Das Western-Lexikon. 1567 Filme von 1894 bis heute*, S. 432.

Revolutionswestern unternommen hatte, wollte Leone mit dem Genre abschließen und nicht mehr offiziell als Westernregisseur in Erscheinung treten. Hinzu kam die Tatsache, dass sich zu Beginn der Siebziger Jahre der Italo-Western-Hype unvermeidlich seinem Ende zuneigte. Das Duo Bud Spencer und Terence Hill lösten mit ihren Spaßwestern „Lo chiamavano Trinità“ (1970) und „Continuavano a chiamarlo Trinità“ (1971) unter der Regie von Enzo Barboni, der sich das Pseudonym E. B. Clucher zulegte, Spaghetti-Helden der härteren Gangart wie Django, Sartana, Sabata oder Ringo ab und läuteten eine Ära des italienischen Western ein, die nun endgültig von Satire und Persiflage geprägt war. Unfehlbare Meisterschützen und Heldenfiguren wie jene von Franco Nero oder Clint Eastwood dargestellten waren zwar in ihrer Coolness und überzogenen Professionalität auch fern vom Realismus, doch die rohe Gewalt und die blutigen Schusswechsel verliehen diesen Filmen ein Maß an Ernst, der bei den Westernspäßen des Duos Spencer-Hill endgültig wegfiel. Statt der Duelle waren Prügeleien angesagt, nach dem Leeren des Whiskeyglases wurde nach Herzenslust gerülpst und das Konzept der zwei ebenbürtigen Revolverhelden wie etwa in „Per qualche dollaro in più“ entwickelte sich zu dem eines ungleichen, ständig zankenden Brüderpaars. In jene Zeit hinein wurde „Il mio nome è Nessuno“ geboren und entstand als Versuch, quasi als Leones ultimativer Endpunkt eines italienischen Flirts mit dem Western, zwei Welten aufeinander prallen zu lassen. Die Unternehmung gelingt überraschend gut und unterstreicht vor allem die Tatsache, dass die Ironie und der Sarkasmus von Leones Westernuniversum nur wenige Schritte von einer völlig satirischen Herangehensweise an das Genre entfernt liegen und seine Helden nicht nur als brutal, zynisch und habgierig gelesen werden können, sondern als überhöhte Allegorien eines teilweise lächerlich heldenhaften Mythos. Nobody, die Figur, die den Schnittpunkt zwischen dem Italowestern und seinem legitimen Nachfolger, dem Slapstick-Western, darstellt, ist wohl auch jene Figur, die die stärksten Anleihen bei der commedia dell'arte nimmt:

„Nobody, the creation of the western, is indeed a clown in the tradition identified with the commedia dell'arte. His persona relies on physical and verbal gags, on his use of wit and humor, as much as physical action to outsmart his opponents...”²³⁶

Auch Frayling erkennt diese Verwandtschaft des italienischen Westerns mit den Zoten, den „lazzi“ der commedia dell'arte, die vor allem durch Rollen wie Tuco, Nobody und Trinità zutage tritt:

„There were important references, too, to the commedia dell'arte and the carnivalesque tradition. These could be discerned in the chorus, the trickster-hero, the unusually detailed

²³⁶ Landy, *Italian cinema*, S. 203.

emphasis on eating and drinking, the mockery of death, the larger-than-life gestures of the Hispanic characters, the grotesque realism of the bandits' faces, the presentation of hallowed moments from popular culture..."²³⁷

Als 1975 die von Leone produzierte Fortsetzung „Un genio, du compari, un pollo“ erschien, erneut mit Hill in der Hauptrolle des Nobody, floppte der Film im In- und Ausland. Darauf beschloss Sergio Leone, nie wieder einen Western zu produzieren. Für das Duo Bud Spencer und Terence Hill jedoch



Abb.17: Terence Hill und Bud Spencer in „Continuavano a chiamarlo Trinità“

sollte die Erfolgsgeschichte erst so richtig beginnen. Gemeinsam standen sie zwischen 1967 und 1994 als Gespann 17 mal vor der Kamera, unter anderem in sechs Western.²³⁸ Und diesmal sollten es die Ohrfeigen sein, die schallten, und nicht die Schüsse.

²³⁷ Frayling, *Something to do with death*, S. 126f.

²³⁸ vgl. <http://www.budspencer.de/filmographie/index.php?werspielt=1> (abgerufen im Juni 2011)

Zusammenfassung

Die vorliegende Magisterarbeit hat den Versuch unternommen, das Genre des Spaghetti- bzw. Italo-Western, das sich von den frühen Sechziger Jahren bis weit in die Siebziger Jahre in Italien enormer Popularität erfreute und den dortigen Filmmarkt streckenweise sogar dominierte, vorzustellen. Das teilweise stark umstrittene europäische Subgenre des Western wurde anhand ausgewählter Filmbeispiele der zwei bekanntesten und von der Kritik geschätztesten Regisseure des Italo-Western erschlossen – Sergio Leone und Sergio Corbucci. Leone gilt durch seine „Dollar-Trilogie“ („Per un pugno di dollari“, „Per qualche dollaro in più“, „Il buono, il brutto, il cattivo“) und den wohl aufwändigsten Spaghettiwestern „C'era una volta il West“ als „Vater“ des Genres und prägte wie kein zweiter dessen Stil, Ästhetik und Tonalität. Corbucci, der sich mit kontroversen, schonungslosen Filmen wie „Django“ und „Il grande Silenzio“ einen Namen machte, lässt eine etwas andere, jedoch nicht minder nihilistische Herangehensweise an die Thematik und die Mythen des alten Westens erkennen. Beide Regisseure demontierten die romantisierten Legenden von edelmütigen, heldenhaften Cowboys und stellten ihnen eine pessimistische, von Opportunismus und Gier dominierte Welt entgegen, die von Antihelden, Kopfgeldjägern und Banditen bevölkert wird. Im Verlauf der Arbeit wurden die Wurzeln des Genres, die im Niedergang der italienischen Sandalenfilme, in den deutschen Karl-May-Verfilmungen und dem japanischen Samuraifilm liegen, vorgestellt, sowie dessen Motive, Heldenbilder und nicht zuletzt dessen bis dato nie da gewesene Ästhetik und Bildsprache, die von extremen Close-Ups zerfurchter Gesichter, weiten Landschaftsbildern und schier endlosen Duellen geprägt wurden. Nicht zuletzt wurden auch die kontroversen Seiten des Genres beleuchtet, dem unter anderem Vorwürfe der Gewaltverherrlichung, des Sadismus und der Misogynie entgegengebracht wurden. Im Vergleich zu den US-amerikanischen Vertretern des Western ging man in Italien auf sehr grafische und stilistische Weise mit Aspekten wie Gewalt und Blutvergießen um, was teilweise auf großes Unverständnis bei der Kritik stieß. Ebenso wurde die umstrittene Rolle der Frau im Spaghettiwestern erörtert, die sich größtenteils zwischen zwei extremen Polen bewegt, zwischen Heiliger und Hure. Ein weiterer Teil der Arbeit ist der sehr erfolgreichen und revolutionären Filmmusik des Spaghettiwestern gewidmet, vor allem dem Schaffen des Komponisten Ennio Morricone, dessen Werke untrennbar mit dem Genre verbunden scheinen und nicht zuletzt maßgeblich für dessen Publikumswirksamkeit mitverantwortlich waren. Schließlich widmete sich die Diplomarbeit den Einflüssen, welche der Italo-Western auf nachfolgende Filmemacher bzw. auf den amerikanischen Western ausübte. Hier fanden US-Western der Siebziger Jahre, wie jene Sam Peckinpahs, ebenso Erwähnung wie die Slapstickfilme des Duos Spencer und Hill oder zeitgenössische Regisseure wie Quentin Tarantino, der seinem großen Idol Sergio Leone mehrmals filmische Reverenzen erwies.

Riassunto in italiano

All'inizio degli anni Sessanta nacque in Italia un genere di film che dominerà il cinema del paese per quasi un decennio – il cosiddetto “western all’italiana”, anche chiamato lo “spaghetti-western”. Lo chiamavano così perché i registi, gli sceneggiatori, gli operatori cinematografici e gran parte dei produttori erano d’origine italiana. Registi come Sergio Leone, Sergio Corbucci, Damiano Damiani, Duccio Tessari, Tonino Valerii o Sergio Sollima resero famoso questo sub-genere del western che apparso per la prima volta circa nel 1963 e rimase rilevante fino alla metà degli anni Settanta. Questa tesi di laurea ha lo scopo di presentare l’origine, i caratteristici, lo stile visuale unico, i più grandi registi ed i fattori del successo di questo fenomeno del cinema europeo.

All’inizio il lavoro presenta una piccola biografia del regista romano Sergio Leone, anche chiamato il “padre del western all’italiana” a causa della sua famosissima “trilogia del dollaro”, con il suo protagonista americano Clint Eastwood, ed il suo capolavoro pieno di simbolismo “C’era una volta il West” dell’anno 1968. In seguito l’analisi si dedica alle radici del genere che si trovano d’una parte nel western tedesco degli primi anni Sessanta, in cui il personaggio del capo di tribù Winnetou aveva tanto successo, e d’altra parte nei film samurai giapponesi di Akira Kurosawa, il cui film “Yojimbo” rappresenta il modello imitato dal primo western di Leone “Per un pugno di dollari” del 1964. La tesi cerca di spiegare perché i suddetti fattori, in combinazione con una crisi del western statunitense e un’altra del film storico in Italia, favorivano la nascita dello spaghetti-western.

Dopo questa parte introduttiva segue un breve compendio sulla storia del Far West per capire meglio i temi ed il tempo trattati dai film di Leone e Corbucci. Vengono presentati in modo realistico o romanzesco i cowboy e la loro vita dura? Quali sono gli eventi storici rappresentati nelle storie dell’italo-western? In seguito a questo passaggio storico l’indagine presenta le opere più apprezzate dei due registi più famosi e più riconosciuti del genere italiano, cioè di Sergio Leone e del suo omonimo Sergio Corbucci. Con la sua “trilogia del dollaro”, che comprende i film “Per un pugno di dollari” (1964), “Per qualche dollaro in più” (1965) e “Il buono, il brutto, il cattivo” (1966), Sergio Leone creò uno stile cinematografico totalmente diverso da quello dei western americani dell’epoca. Rivoluzionò non solo il look e i motivi del western ma anche l’immagine e il carattere dell’eroe che, nel caso dello spaghetti-western, è piuttosto un antieroe di sangue freddo che spesso persegue i propri interessi pecuniari e non una missione nobile. Il ruolo di questo straniero senza nome, interpretato in modo inconfondibile da Clint Eastwood, diventò l’archetipo del protagonista dei western italiani copiato da innumerevoli altri caratteri come Django, Sartana o Ringo. Il

quarto film di Leone esaminato in questo lavoro è “C’era una volta il West” (1968), forse il suo film più poetico ed artistico. Secondo la critica passa per l’opera più simbolica ed il culmine del genere dell’italo-western. Poi segue la presentazione di due film di Sergio Corbucci che generalmente produceva un altro tipo di western più brutale e sanguinoso di quello di Leone. Soprattutto i suoi film “Django” (1966) e “Il grande Silenzio” (1968) mostrano un’immagine spietata e sporca del West piena di violenza, di tortura e d’avidità. Insieme a Leone Corbucci formò l’estetica e la tonalità del western all’italiana insieme ad un’innovazione mai raggiunta da altri registi del genere.

In seguito alla riflessione su questi sei film esemplari vengono descritti certi caratteristici del genere come per esempio i motivi ricorrenti come la vendetta, la caccia di taglie o la rivoluzione, lo stile e l’estetica particolare di mettere in scena la resa dei conti attraverso i famosi duelli prolungati, la nuova costruzione dell’immagine dell’eroe ma anche il ruolo della donna in quel genere che spesso viene chiamato misogino. Un altro aspetto importante della tesi è la musica dello spaghetti-western, soprattutto le colonne sonore d’Ennio Morricone che creò un sound incomparabile per più di trenta western dell’epoca. Utilizzava per la prima volta degli strumenti mai usati per una colonna sonora di un western come la chitarra elettrica o lo scacciapensieri e li combinava con rumori come gridi, fischi, spari, scampani o lo schiocco d’una frusta. Questa musica innovativa e a volte anche strana è strettamente collegata con il successo enorme del western all’italiana usando una strumentazione moderna che assomigliava alla musica popolare del’epoca come il cosiddetto “surfer sound”. Un altro aspetto d’importanza intorno alla tematica è il dibattito sulla raffigurazione della violenza e dello spargimento di sangue. Numerosi critici del fenomeno dell’italo-western gli rimproveravano un certo voyeurismo nei confronti della rappresentazione di violenza e di tortura. Certi parlano persino di sadismo dei registi. L’ultimo capitolo s’occupa finalmente con le influenze dell’arte di Leone sul lavoro di altri registi del western come l’americano Sam Peckinpah, ma anche su registi contemporanei come Quentin Tarantino che nei suoi film cita spesso il suo idolo Leone. Il capitolo parla anche della decadenza della popolarità dello spaghetti-western negli anni Settanta e dei film che poi conquistavano il favore del pubblico come per esempio il western comico, derivato da quello serio e più selvaggio, con il duo Carlo Pedersoli e Mario Girotti, più famosi sotto i loro pseudonimi Bud Spencer e Terence Hill.

Sergio Leone e la nascita del western all'italiana

Sergio Leone nasce il 3 gennaio 1929 a Roma come figlio dell'attore e regista del cinema muto Vincenzo Leone, che lavorava sotto il suo pseudonimo Roberto Roberti, e dell'attrice Edvige Valcarengi, che da sua parte utilizzava il nome Bice Walerian. Il giovane Leone cominciò già presto ad interessarsi del cinema e ottenne i suoi primi incarichi come assistente della regia, per esempio per il famoso film neorealista "Ladri di biciclette" (1948) di Vittorio De Sica in cui interpretò anche il piccolo ruolo d'un giovane prete. Negli studi cinematografici della Cinecittà a Roma fece l'assistente per grandi progetti stranieri come "Quo vadis?" di Mervyn LeRoy o "Ben Hur" di William Wyler. Durante questo periodo lavorò spesso come regista della seconda unità ed imparò tanto sulla produzione del cinema di spettacolo. Questa esperienza era utile quando nei primi anni Sessanta si occupò del suo primo progetto come regista, il film storico "Il colosso di Rodi" (1961) che utilizzò delle quinte dispendiose e costumi dell'antichità greca.

Prima della realizzazione dei primi western italiani e prima del film di Leone "Per un pugno di dollari", che passa per il primo vero rappresentante del genere, due crisi del cinema si svolgono; la prima negli Stati Uniti dove il western americano classico si trova in uno stato di declino. Le star del West come John Wayne, Gary Cooper, James Stewart o Robert Mitchum erano o morte o troppo vecchie per passare per un eroe agile e vivace. Anche i famosi registi dei western come John Ford, Fred Zinnemann o Howard Hawks abbandonavano quel tipo di film. A causa della riduzione dei western importati dall'estero il pubblico italiano era pronto per qualcosa di nuovo, forse anche per un western europeo. Nonostante certi tentativi europei precedenti di produrre dei western credibili nessuno credeva veramente nel successo d'un tale progetto. Però in Germania il produttore Horst Wendlandt e il suo regista Harald Reinl provarono nel 1962 con il film "Der Schatz im Silbersee", tratto dai romanzi di Karl May, che era possibile girare un western europeo che aveva successo. Questi film con il loro protagonista Winnetou (Pierre Brice) mostravano un West tanto differente da quello nei film americani, uno ingenuo, romantico, come in una favola. Gli eroi erano sinceri e nobili e i farabutti erano stereotipati e infami.

La seconda crisi del cinema menzionata prima ha luogo in Italia quasi allo stesso tempo della decadenza del western in America e concerne il mercato dei film popolari e d'avventura. Il pubblico italiano è stanco dei film storici che trattano miti e storie della Greca o della Roma antica. Questo genere di film aveva dominato il mercato italiano per qualche anno e la gente cominciava ad affaticarsi. Richiedevano qualcosa di nuovo, ma comunque attraente. Con i film come quei di Maciste o "Il colosso di Rodi" i produttori avevano guadagnato una grande esperienza con i film che esigevano grande spese, tanta pompa e

costumi storici. Produttori, sceneggiatori e registi innovativi e audaci come Sergio Leone, Sergio Corbucci o Enzo Barboni si orientavano al modello tedesco d'appropriarsi d'un genere che finora sembrava esclusivamente americano. Però il modo tedesco di trattare questa tematica non piaceva agli italiani. Secondo Corbucci e Leone i film della serie di Winnetou erano soltanto favole per i bambini e non un trattamento serio e credibile della storia del West. Per trovare una storia adeguata per il suo primo western Leone non si diresse verso l'ovest ma verso l'est. La storia del samurai "Yojimbo" (1961) del regista giapponese Akira Kurosawa affascinò Leone ed egli decise di adattare la storia e di traslocarla in un periodo ed in un luogo differente. Il risultato era il suo primo western "Per un pugno di dollari", che era quasi un rifacimento del film giapponese, un fatto che suscitò anche una querela per plagio da parte di Kurosawa.

Il pubblico però rimaneva affascinato da questo nuovo tipo di western che, con la sua crudeltà e la sua azione, mescolava elementi storici, dell'avventura ed anche aspetti ironici. Il successo straordinario presso al pubblico del modello "Per un pugno di dollari" e dei suoi successori "Per qualche dollaro in più" e "Il buono, il brutto, il cattivo" rese Sergio Leone il padre del genere ed ispirò fra trecento e quattrocento altri western italiani nel corso d'un decennio. Clint Eastwood che interpretò il ruolo del straniero senza nome in soltanto tre film diventò un simbolo, un archetipo classico del nuovo antieroe. Subito dopo altri uomini dal grilletto facile nacquero ma il concetto dello straniero enigmatico che parla poco ed estrae il colt con velocità ineguagliabile rimane quasi sempre lo stesso. Altre serie del genere si formarono come quelle di Django con il protagonista Franco Nero, Ringo, spesso interpretato da Giuliano Gemma, o Sartana, un ruolo associato soprattutto con l'attore Gianni Garko. I motivi principali di quei film erano piuttosto limitati e si ripeterono. Tra questi motivi preferiti si trovavano fra altro i seguenti:

- Uno straniero visita un paese (spesso alla frontiera tra il Messico ed il Texas) per vendicarsi su qualche bandito per la morte d'un parente o per una mutilazione dell'eroe.
- La caccia di taglia
- Uno sceriffo obbediente alla legge si trova contro un industriale o un proprietario corrotto.
- La lotta dei rivoluzionari contro le truppe del governo che reprimono il popolo.
- Un uomo dal grilletto facile vuole andare in pensione ma deve entrare in azione un'ultima volta in considerazione d'un pericolo imminente.
- Un uomo dal grilletto facile insegna un giovane sbarbatello per diventare un eroe.

- Uno straniero visita un paese corrotto da due bande di banditi e si serve della prima contro la seconda per arricchirsi (visto p.e. in “Per un pugno di dollari” e “Yojimbo”).

Lo stile, l'estetica e la musica dello spaghetti-western

Secondo il regista Sergio Leone il suo stile di girare un film si basa su tre strati di formazione. Il primo strato è quello di suo padre, cioè il campo del cinema muto, il secondo è quello del neorealismo e dell'opera del neorealista Vittorio De Sica che aveva insegnato tanto al giovane Leone che lavorava come suo assistente. La terza fonte d'ispirazione rappresenta il cinema dispendioso e spettacolare di Hollywood. I registi americani che realizzavano i loro progetti negli studi della Cinecittà avevano mostrato un modo di produrre dei film che fanno presa sul pubblico attraverso un aspetto ottico impressionante.

Leone mostrava tracce d'una formazione neorealista nel modo di scegliere i costumi, i set, l'equipaggiamento o i volti degli attori con una meticolosa avidità del dettaglio. Leone cercava sempre di trovare delle comparse adatte per popolare le strade del suo set. Per la realizzazione di “C'era una volta il West” comprò perfino una locomotiva a vapore classica e prese un campione della famosa sabbia rossa nel Monument Valley negli Stati Uniti per ricreare una sabbia simile per il set del film. Il proponimento del realismo di Leone è anche ovvio nel suo atteggiamento verso la violenza mostrando scene sanguinose o quelle di tortura o di rissa in un modo dettagliato e stilizzato. Per il regista romano la morte, soprattutto la morte violenta, era una cosa seria e significativa che meritava di essere presentata in un cornice estetico ed artistico. Leone era mai contento con la raffigurazione della morte nei western americani che raramente mostravano le scene delle sparatorie in una maniera che gli piaceva. Sergio Leone invece sembra di celebrare questi momenti nei suoi film, prolungandoli e accentuando la loro importanza con la colonna sonora elegiaca di Ennio Morricone.

Il paesaggio è un altro elemento determinante nei western all'italiana. La gran parte degli spaghetti-western fu prodotta nel Sud della Spagna che in molti posti assomiglia alle pianure del Texas o del Far West in generale. I luoghi preferiti per i set erano i paesi Almería, La Pedriza di Colmenar Viejo o Hojo de Manzanares. Là i registi trovavano i fondi adeguati per i paesi di frontiera fittizi come San Miguel, Agua Caliente o Sweetwater. Soltanto per il suo western più epico “C'era una volta il West” Leone viaggiò in America per girare poche scene nel Monument Valley, il luogo associato soprattutto con i film del suo idolo americano John Ford.

L'uso particolare del tempo è un altro aspetto tipico per i film del genere. Per certe scene, soprattutto per duelli o per l'introduzione d'un personaggio, Leone spende tanto tempo rallentando il ritmo del film, accompagnato da un uso specifico della colonna sonora. L'esempio più rivelatore per questa pratica sarebbe probabilmente "C'era una volta il West" del 1968. Le introduzioni dei quattro protagonisti Harmonica, Frank, Cheyenne e Jill durano circa tre quarti d'ora usando pochissimo dialogo. Queste suddette scene alla stazione ferroviaria, alla fattoria della famiglia McBain, all'osteria e sul binario della stazione di Flagstone servono a determinare ed esporre i caratteri dei personaggi ed a stabilire la loro posizione nella storia. Le scene introduttive di Harmonica e Frank sono piene d'azione e veemenza mentre quelle di Cheyenne e Jill si basano sulla tensione risp. sulla distensione. L'effetto d'un tale cambio della velocità della narrazione è un ritmo mutevole della storia che sottolinea più fortemente i momenti d'azione. L'abitudine di Leone di prolungare le scene d'importanza rende la resa dei conti finale un vero balletto mortale fatto di sguardi, gesti e d'una musica sublime.

Però l'importanza della colonna sonora si rivela non solo nei momenti dei duelli. La musica dei western all'italiana, soprattutto quella del compositore Ennio Morricone che collaborò con Leone per tutti i suoi western, rappresenta un altro aspetto rivoluzionario di questi film. La tesi si concentra sul lavoro di Morricone perché diventò sinonimico per la musica di tutto un genere, anche se si trovano altri nomi famosi tra i compositori dello spaghetti-western come Luis Enríquez Bacalov o Bruno Nicolai. Morricone presentò un tipo di musica mai sentita fino ad allora. Mescolò strumenti moderni come la chitarra elettrica con la voce d'un soprano, le trombe dei mariachi, l'armonica a bocca, lo scacciapensieri e gridi e rumori come spari, il battere delle unghie d'un cavallo, il suono delle campane o lo schiacciare d'una frusta. Un esempio della combinazione di questi elementi è il tema principale del film "Il buono, il brutto, il cattivo" del 1966 che mischia l'ululare d'un coyote con il tuono di canone e le salve di fucili. Così, la musica iniziale presenta già certi elementi della storia del film come p.e. la scena in cui i protagonisti si trovano involontariamente tra i fronti della guerra di secessione americana. Leone era sempre consapevole dell'importanza e dell'effetto della musica e la usava in momenti illustri per rafforzare i messaggi o le immagini. Per i suoi film "Il buono, il brutto, il cattivo" e "C'era una volta il West" suonava i pezzi di musica prescritti sui set per far muoversi gli attori nel ritmo giusto della colonna sonora. Così, i movimenti dei personaggi diventano un vero balletto in concordanza con la musica di Morricone. È ovvio l'influsso dell'opera sulla musica dei western di Sergio Leone. Ogni personaggio ha il suo tema, un tipo di motivo conduttore che annuncia la sua presenza. In "C'era una volta il West" i temi dei protagonisti sono riconoscibili a causa d'un certo strumento scelto per i ruoli rispettivi. L'armonica a bocca p.e. è lo strumento riservato per Harmonica mentre quello di Frank è la

chitarra elettrica e quello di Cheyenne il banjo, invece il suono subito associato con Jill McBain è la voce del soprano.

Un nuovo modello dell'eroe

Nel 1964 con il ruolo dello straniero senza nome in “Per un pugno di dollari” l'attore americano Clint Eastwood creò un archetipo di protagonista che produsse tanti altri caratteri simili a questo cacciatore di taglie, come p.e. Django, il reduce di guerra enigmatico, sempre indossato di nero che traina con sé una bara, o Sartana, anche lui vestito di nero. Tutti questi protagonisti mostrano caratteristiche simili che basano quasi tutte sul modello creato nel primo western di Sergio Leone. Parlano poco, spesso non hanno un nome o soltanto un soprannome, tirano la colt e sparano da maestro, sono cacciatori di taglie o uomini dal grilletto facile e il pubblico sa niente o poco della loro provenienza o del loro passato. Vengono in una città o un piccolo paese di frontiera per fare dei soldi con facilità o per trovare e vendicarsi su un bandito o un assassino che ha ucciso un parente, un amico o un amante. I motivi di questi antieroi sono piuttosto limitati e spesso egoistici. A differenza degli eroi del western classico statunitense che si comportavano in modo nobile e servizievole, sempre pronti a salvare una donna in miseria o gli abitanti d'un paese oppresso da una banda di banditi, il protagonista tipico d'un western all'italiana è un solitario pericoloso che spara prima di fare le domande. Il suo scopo primario è di solito il proprio profitto. È furbo, spietato e ambiguo. In molti casi l'aspetto esteriore sottolinea il carattere equivoco di questi personaggi. Il ruolo di Clint Eastwood p.e. assomiglia poco ad un eroe nel senso classico come quello interpretato da John Wayne, James Stewart o da Gary Cooper. Lo straniero della “trilogia del dollaro” è vestito come un bandito messicano con un poncho logoro e un panciotto di pelle di pecora e, come nel caso di “Per un pugno di dollari”, cavalca un mulo invece d'un destriero imponente. Di regola esibisce quasi nessun sentimento ed è pronto ad uccidere in un batter d'occhio.

Stranamente il giovane pubblico degli anni Sessanta che viveva gli orrori delle battaglie in Vietnam e protestava contro la guerra in generale apprezzava questi caratteri nei western dell'epoca. Il comportamento autonomo e la vita indipendente e priva di costrizioni di questi antieroi impressionavano la gioventù ribelle degli turbolenti anni Sessanta. In molti film il protagonista era un outsider, un reietto dalla società che cercava di sopravvivere in un mondo ostile e reprimente. Personaggi come Harmonica, Django o Cheyenne tentano di farcela a stento senza entrare in conflitto con il potere o le forze pubbliche. Tanta gente dell'epoca delle proteste studentesche s'identificavano con un tale atteggiamento verso la

società e le loro regole ferree. Così proiettavano i loro desideri d'indipendenza e d'autorealizzazione sui solitari ambulanti come Django. Questa identificazione causò anche un trend di moda che rese famosi gli spolverini usati dagli assassini della famiglia McBain nel film "C'era una volta il West".

Sadismo e misoginia – Un genere controverso

Prima della collaborazione con il regista e saggista Bernardo Bertolucci per la produzione di "C'era una volta il West" Sergio Leone conferì poco tempo e importanza ai caratteri femminili nei suoi film. Le donne della sua visione del West erano o prostitute o sante madri di famiglia, fra questi due estremi c'era pochissimo spazio per le attrici. Per il regista il western era un genere formato da uomini, un dominio maschile, simile alle leggende scritte da Omero. Già da bambino Leone deprezzava la love story nei western perché secondo lui rallentava o bloccava la storia principale. Così l'unica donna in "Per un pugno di dollari" è il ruolo di Marisol, una madre rapita dalla sua famiglia dai fratelli Rojo. Nei due film seguenti, "Per qualche dollaro in più" e "Il buono, il brutto, il cattivo", l'importanza delle donne è ancora più diminuita, perché sono costrette ad interpretare comparse. In questi due film esiste nessun carattere femminile d'interesse. A causa dell'importanza di Leone come il creatore più noto del genere, altri registi imitavano i modelli principali dei suoi film, quindi anche il suo atteggiamento verso le donne nel film. Anche Corbucci nei suoi film "Django" e "Il grande Silenzio" limita i caratteri femminili Maria e Pauline ad un essere marginale. La donna nel western all'italiana generalmente non è attiva o autogestita, è sempre dipendente dagli uomini intorno a lei o perfino un giocattolo per loro.

Jill McBain invece, interpretata da Claudia Cardinale, è per la prima volta nei film di Leone, e forse per la prima volta in uno spaghetti-western in generale, veramente la protagonista. È il caposaldo della storia intorno a cui si sviluppa tutta la trama. Jill unifica in sé i due poli della santa e della prostituta e rappresenta vari significati per gli uomini nella sua vita: Per Brett McBain Jill è la moglie salvata dalla prostituzione, per l'assassino Frank è soltanto una distrazione, per Harmonica è qualcosa di pura che merita di essere protetta, per il bandito Cheyenne invece Jill è quasi una madre che offre sicurezza e sostegno. Jill che eredita il terreno prezioso di Sweetwater, un futuro fulcro della ferrovia in costruzione, diventa nel percorso del film la madre simbolica di tutta una nazione. I killer, i banditi e i gunfighter come Harmonica, Frank o Cheyenne spariscono a poco a poco e devono cedere allo sviluppo

industriale portato dalla linea ferroviaria. Secondo Sergio Leone il carattere di Jill McBain rappresenta la nascita dell'America moderna, un'America matriarcale.

L'altro punto più discusso intorno al western all'italiana è la raffigurazione intensa della violenza o delle scene sanguinose. Il western americano degli anni Cinquanta e Sessanta mostrava in gran parte un duello o un conflitto a fuoco come un male necessario per risolvere la trama. L'eroe spesso si trovava costretto a sparare perché sembrava l'unico modo di soluzione. La resa dei conti tra i protagonisti degli spaghetti-western però durò frequentemente dieci minuti o più, accompagnata da una musica muovente e avvincente. Il conflitto armato o il duello finale venivano dipinti in modo dettagliato e stilizzato. Però i registi del genere mostravano non solo i duelli con meticolosa precisione, ma anche le baruffe o le torture, sia per schiacciare il pubblico, per far scalpore o per ragioni d'un voyeurismo glorificante della violenza. A causa d'un tale atteggiamento verso la brutalità certi critici rimproverano ad alcuni registi del western italiano un certo senso di sadismo. Le autorità della protezione della gioventù e della chiesa dell'epoca protestavano contro gli apparenti messaggi di questi film. È certamente vero che si trovano molti esempi per un abuso o un uso ingiustificato della violenza tra i film del genere, per Sergio Leone e Sergio Corbucci invece la rappresentazione dettagliata della violenza era una scelta stilistica che a volte esageravano fino al punto del surrealismo per mostrare un'altra visione del West, meno romantica, ma forse più realistica perché non esclude la crudeltà e l'insensibilità della gente che popolava questo famoso Far West.

La decadenza del western all'italiana e i suoi eredi

Verso la fine degli anni Sessanta la popolarità dei western italiani si trovò in declino. Dopo quasi un decennio di successo enorme, i produttori cercavano di frenare la scomparsa del genere girando dei film sempre più fantastici e spettacolari però spesso anche più ridicoli. La concorrenza del cinema d'azione americano diventò troppo forte e gli eroi dello spaghetti-western erano soltanto l'ombra della gloria del passato. Una volta erano più grande del naturale e quasi infallibile ma questa infallibilità, questo enigma li rese sempre più inaccessibili e meno adatti per l'identificazione. Il western all'italiana rappresentava una visione di un mito sulla realtà del West e dopo circa dieci anni di fascino, il pubblico si stancò di questo mito come si stancarono gli spettatori americani del loro western un decennio prima. Ora era il tempo giusto per lo smontaggio e la revisione satirica di questo mito. All'inizio degli anni Settanta il regista Enzo Barboni, che spesso usava il suo pseudonimo

E.B. Clucher, presentò un western senza violenza ma con tanto umorismo che prese in giro gli antieroi professionali dello spaghetti-western. Il film "Lo chiamavano trinità" con i suoi protagonisti Bud Spencer e Terence Hill era il prototipo per una classe di commedie che usavano i caratteri mitici dei film precedenti in un contesto comico. Il duo Spencer e Hill sorpassarono con i loro western slapstick, come il successore "Continuavano a chiamarlo trinità", il successo dei western seri di Leone o Corbucci. A volte il western all'italiana fu chiamato "il genere della rassegnazione" a causa del suo pessimismo e nichilismo, la rassegnazione però non è un atteggiamento che può impegnare il pubblico per lungo tempo perché vuole anche essere divertito. Forse questo rappresenta la ragione primaria per la caduta degli antieroi spietati concepiti da Leone e dai suoi colleghi.

BIBLIOGRAFIE

Barg Werner C., Plöger Thomas (mit einem Beitrag von Peter Wilckens), *Kino der Grausamkeit. Die Filme von: Sergio Leone, Stanley Kubrick, David Lynch, Martin Scorsese, Oliver Stone, Quentin Tarantino*. Frankfurt am Main: 1996.

Bernardi Sandro, *Il paesaggio nel cinema italiano*. Venezia: 2002.

Böhringer Hannes, *Auf dem Rücken Amerikas. Eine Mythologie der neuen Welt im Western und Gangsterfilm*. Berlin: 1998.

Bruckner Ulrich P., *Für ein paar Leichen mehr. Der Italo-Western von seinen Anfängen bis heute*. Berlin: 2002.

Brunetta Gian Piero, *Cent'anni di cinema italiano*. Roma: 1991.

Caldiron Orio, De Sica Manuel (Hrsg.), *Ladri di biciclette di Vittorio De Sica. Interventi, testimonianze, sopralluoghi*. Roma: 1997.

Cameron Ian (Hrsg.), *The Book of Westerns*. New York: 1996.

Cole Gerald, Williams Peter, *Clint Eastwood. Seine Filme – sein Leben*. 4. Auflage. München: 1994.

Darby William, *John Ford's western. A thematic analysis, with a filmography*. Jefferson: 1996.

Davis William C., *Der Wilde Westen. Pioniere, Siedler und Cowboys 1800 – 1899*. Erlangen: 1994.

Di Giammatteo Fernaldo, *Dizionario del cinema italiano. Dagli inizi del secolo a oggi. I film che hanno segnato la storia del nostro cinema*. Roma: 1995.

Fagen Herb, *The Encyclopedia of Westerns. Foreword by Tom Selleck, Preface by Dale Robertson*. New York: 2003.

Faulstich Werner, *Grundkurs Filmanalyse*. 2. Auflage. Paderborn: 2008.

Fawell John, *The art of Sergio Leone's Once Upon a Time in the West. A critical appreciation*. Jefferson: 2005.

Fischer Robert, Körte Peter, Seeßlen Georg, *Quentin Tarantino. 3., erweiterte und aktualisierte Auflage*. Berlin: 2000.

Frayling Christopher, *Sergio Leone. Something to do with death*. New York, London: 2000.

Frayling Christopher, *Spaghetti Westerns. Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*. London, New York: 2006.

Garofalo Marcello, *Tutto il cinema di Sergio Leone*. Milano: 1999.

Hembus Joe, *Das Western-Lexikon. 1567 Filme von 1894 bis heute. Erweiterte Neuausgabe von Benjamin Hembus*. München, Wien: 1995.

Kieninger Ernst, Maurer Lukas, Wittmann Matthias, *Clint Eastwood. Essays zur Eastwood-Filmretrospektive des Filmarchives Austria im August 2005*. Wien: 2005.

Koebner Thomas, Kiefer Bernd (Hrsg.), *Filmgenres: Western*. Stuttgart: 2003.

Kunczik Michael, Zipfel Astrid, *Gewalt und Medien. Ein Studienhandbuch*. Köln: 2006.

Landy Marcia, *Italian film*. Cambridge: 2000.

Lussu Emilio, *Un anno sull'Altipiano. Introduzione di Mario Rigoni Stern*. Torino: 2000.

Mancini Richard, *Der Wilde Westen. Cowboys, Trapper, Pioniere*. London: 1994.

Marrin Albert, *Cowboys, Indians, and Gunfighters. The story of the cattle kingdom*. New York: 1993.

Mikos Lothar, *Film- und Fernsehanalyse. 2. Auflage*. Konstanz: 2008.

Monaco James, *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. 3. Auflage*. London, New York: 2001.

Moscati Italo, *Sergio Leone. Quando il cinema era grande*. Torino: 2007.

Poppi Roberto, *Dizionario del cinema italiano. I registi. Dal 1930 ai giorni nostri*. Roma: 1993.

Prince Stephen, *The warrior's camera. The cinema of Akira Kurosawa*. Princeton, Oxford: 1991.

Riviello Tonia Caterina (Hrsg.), *Women in italian cinema. La donna nel cinema italiano*. Roma: 2001.

Schulz Berndt, *Clint Eastwood*. Wien: 1993.

Seeßlen Georg, *Filmwissen: Western. Grundlagen des populären Films*. Marburg: 2011.

Stemmer Michael, *Western movie composers: a selected, annotated listing of 2006 genre films, shown in Germany*. Berlin: 1996.

Terribili Daniela, *Quentin Tarantino. Il cinema „degenere“*. Roma: 1999.

Tomicek Harry, *Per qualche dollaro in più/ For a few dollars more*. In Schlagnitweit Regina, Horwath Alexander, *The Wild Bunch. Späte Western 1960-1995. Begleitheft zum Westernschwerpunkt des Wiener Filmmuseums im September 2007*. Wien: 2007.

Verlhac Pierre-Henri, *Clint Eastwood. Bilder eines Lebens*. Berlin: 2008.

Weilguny Georg, *Zur Filmmusik: Personenzeichnung. Eine Fallstudie*. DA. Wien: 1995.

Wood Mary P., *Italian cinema*. Oxford, New York: 2005.

Weitere Quellen:

Willsmer Trevor, *Es war einmal im Wilden Westen. Begleittexte zur Kauf-DVD „Spiel mir das Lied vom Tod“*. Paramount Pictures: 2003.

Wulf Steffen, *Sherlock Holmes im Wilden Westen: 1000 Dollar Kopfgeld. Begleittext zur Kauf-DVD „Il venditore di morte – 1000 Dollar Kopfgeld“*. Koch Media: 2010.

DVD: *„Denn sie kennen kein Erbarmen. Der Italowestern“*. Dokumentarfilm von Hans-Jürgen Panitz und Peter Dollinger. Koch Media Western Collection: 2007.

Internetquellen (alle zuletzt abgerufen im Juni 2011):

<http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html>

<http://www.budspencer.de>

<http://www.imdb.com>

<http://www.italowestern.net>

<http://www.senseofcinema.com/2002/great-directors/leone/>

<http://www.spaghetti-western.net>

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abbildung 1:

http://media.screened.com/uploads/0/50/65221-sergio_leone_large.jpeg

Abbildung 2:

<http://cdn.ilcinemaniaco.com/wp-content/uploads/2010/12/locandina-nt-per-un-pugno-di-dollar-500-x-701.jpg>

Abbildung 3:

<http://pad.mymovies.it/filmclub/2006/05/042/locandina.jpg>

Abbildung 4:

<http://www.filmposters.it/imgposter/grandi/ilbuonoilbrutto.jpg>

Abbildung 5:

<http://eu.movieposter.com/posters/archive/main/120/MPW-60338>

Abbildung 6:

<http://www.spaghetti-western.net/images/thumb/a/a3/SergioCorbucci.jpg/250pxSergioCorbucci.jpg>

Abbildung 7:

<http://meansheets.files.wordpress.com/2010/11/django-italian-movie-poster2.jpg>

Abbildung 8:

http://www.moviegoods.com/Assets/product_images/1020/420955.1020.A.jpg

Abbildung 9:

<http://www.moviecritic.com.au/images/clint-eastwood-the-good-the-bad-the-ugly1.jpg>

Abbildung 10:

http://30.media.tumblr.com/tumblr_ldy7lsefii1qdvu92o1_400.jpg

Abbildung 11:

<http://2.bp.blogspot.com/-XxUZv3JHju8/Tb3DdIWwBhI/AAAAAAAAABwM/FAeTKH-lwUs/s1600/Once%2BUpon%2Ba%2BTime%2Bin%2Bthe%2BWest%2B-%2BCharles%2BBronson%2Bclose-up.jpg>

bzw.

<http://reelreviewsradio.com/blog-images/Frank.jpg>

Abbildung 12:

<http://notesofafilmfanatic.com/wp-content/uploads/2009/12/good-showdown1.png>

Abbildung 13:

<http://rearwindowviewing.files.wordpress.com/2011/05/django.jpeg>

Abbildung 14:

<http://www.claudiacardinale.co.uk/filmography/ouatitw/ouatitw04.jpg>

Abbildung 15:

http://www.n24.de/media/import/afp/afp_20110601_12/photo_1306923492125-1-0.jpg

Abbildung 16:

http://images4.wikia.nocookie.net/__cb20090303181248/nonciclopedia/images/thumb/a/a7/Il_mio_nome_%C3%A8_Nessuno.jpg/200pxIl_mio_nome_%C3%A8_Nessuno.jpg

Abbildung 17:

http://www.spaghetti-western.net/images/2/2c/Hill_spencer.jpg

Liste der Filmtitel, die in der Arbeit Erwähnung finden

Accatone

(ITA 1961)

Regie: Pier Paolo Pasolini

Acque amare

(ITA 1954)

Regie: Sergio Corbucci

The Alamo

(USA 1960)

Regie: John Wayne

The Ballad of Cable Hogue

(USA 1970)

Regie: Sam Peckinpah

Ben Hur

(USA 1959)

Regie: William Wyler

La bocca sulla strada

(ITA 1941)

Regie: Roberto Roberti

Buffalo Bill, l'eroe del Far West

(ITA, FRA, BRD 1965)

Regie: Mario Costa

Il buono, il brutto, il cattivo

(ITA, ESP, BRD 1966)

Regie: Sergio Leone

Catlow

(UK 1971)

Regie: Sam Wannamaker

C'era una volta il West

(ITA, USA 1968)

Regie: Sergio Leone

C'era una volta in America

(ITA, USA 1984)

Regie: Sergio Leone

Chi trova un amico, trova un tesoro

(ITA, USA 1981)

Regie: Sergio Corbucci

Cleopatra

(USA 1963)

Regie: Joseph L. Mankiewicz

Il colosso di Rodi

(ITA, FRA, ESP 1961)

Regie: Sergio Leone

Le colt cantarono la morte e fu tempo di massacro

(ITA 1966)

Regie: Lucio Fulci

The Comancheros

(USA 1961)

Regie: Michael Curtiz

La contessa Lara

(ITA 1912)

Regie: Roberto Roberti

...continuavano a chiamarlo Trinità

(ITA 1971)

Regie: Enzo Barboni

Il deserto rosso

(ITA 1964)

Regie: Michelangelo Antonioni

Dirty Harry

(USA 1971)

Regie: Don Siegel

Divorzio all'italiana

(ITA 1961)

Regie: Pietro Germi

Django

(ITA, ESP 1966)

Regie: Sergio Corbucci

Django strikes again

(ITA 1987)

Regie: Nello Rossati

...e vennero in quattro per uccidere Sartana!

(ITA 1969)

Regie: Demofilo Fidani

Il figlio di Spartacus

(ITA 1963)

Regie: Sergio Corbucci

Flags of our fathers

(USA 2006)

Regie: Clint Eastwood

Il gattopardo

(ITA , FRA 1963)

Regie: Luchino Visconti

Giù la testa!

(ITA 1971)

Regie: Sergio Leone

Il grande Silenzio

(ITA, FRA 1968)

Regie: Sergio Corbucci

The Great Train Robbery

(USA 1903)

Regie: Edwin S. Porter

Gunfight at the OK Corral

(USA 1957)

Regie: John Sturges

Hara-Kiri

(JP 1962)

Regie: Masaki Kobayashi

High Noon

(USA 1952)

Regie: Fred Zinnemann

High Plains Drifter

(USA 1973)

Regie: Clint Eastwood

Der Hofrat Geiger

(AUT 1947)

Regie: Hans Wolff

How the West was won

(USA 1962)

Regie: John Ford, Henry Hathaway, George Marshall, Richard Thorpe

Ieri, oggi, domani

(ITA, FRA 1963)

Regie: Vittorio De Sica

The Jazz Singer

(USA 1927)

Regie: Alan Crosland

Johnny Guitar

(USA 1954)

Regie: Nicholas Ray

Johnny Oro

(ITA 1966)

Regie: Sergio Corbucci

Kill Bill Vol. 1

(USA 2003)

Regie: Quentin Tarantino

Kill Bill Vol. 2

(USA 2004)

Regie: Quentin Tarantino

Ladri di biciclette

(ITA 1948)

Regie: Vittorio De Sica

The Last Emperor

(ITA, UK, FRA, CN 1987)

Regie: Bernardo Bertolucci

Lawrence of Arabia

(USA 1962)

Regie: David Lean

Letters from Iwo Jima

(USA 2006)

Regie: Clint Eastwood

Der letzte Ritt nach Santa Cruz

(BRD, AUT 1964)

Regie: Rolf Olsen

Lo chiamavano Trinità

(ITA 1970)

Regie: Enzo Barboni

Maciste contro il vampiro

(ITA 1961)

Regie: Sergio Corbucci, Giacomo Gentilomo

The Magnificent Seven

(USA 1960)

Regie: John Sturges

Mamma Roma

(ITA 1962)

Regie: Pier Paolo Pasolini

The Man called Noon

(UK 1973)

Regie: Peter Collinson

The Man who shot Liberty Valance

(USA 1962)

Regie: John Ford

Massacro al Grande Canyon

(ITA 1964)

Regie: Albert Band, Sergio Corbucci

McCabe and Mrs. Miller

(USA 1971)

Regie: Robert Altman

Il mercenario

(ITA, ESP 1968)

Regie: Sergio Corbucci

Minnesota Clay

(ITA, ESP, FRA 1964)

Regie: Sergio Corbucci

Il mio nome è Nessuno

(ITA, FRA, BRD 1973)

Regie: Tonino Valerii

Mondo Cane

(ITA 1962)

Regie: Paolo Cavara, Franco Prosperi, Gualtiero Jacopetti

My Darling Clementine

(USA 1946)

Regie: John Ford

Mystic River

(USA 2003)

Regie: Clint Eastwood

La notte

(ITA 1961)

Regie: Michelangelo Antonioni

8½

(ITA 1963)

Regie: Federico Fellini

Pale Rider

(USA 1985)

Regie: Clint Eastwood

Pari e dispari

(ITA 1978)

Regie: Sergio Corbucci

Pat Garret and Billy the Kid

(USA 1973)

Regie: Sam Peckinpah

La peccatrice dell'isola

(ITA 1952)

Regie: Sergio Corbucci

Per un pugno di dollari

(ITA, ESP, BRD 1964)

Regie: Sergio Leone

Per qualche dollaro in più

(ITA, ESP, BRD 1965)

Regie: Sergio Leone

La piccola fonte

(ITA 1917)

Regie: Roberto Roberti

Le pistole non discutono

(ITA, ESP, BRD 1964)

Regie: Mario Caiano

Play Misty for me

(USA 1971)

Regie: Clint Eastwood

Preparati la bara

(ITA 1967)

Regie: Ferdinando Baldi

Pulp Fiction

(USA 1994)

Regie: Quentin Tarantino

Quel maledetto giorno d'inverno: Django e Sartana all'ultimo sangue

(ITA 1970)

Regie: Demofilo Fidani

Quien sabe?

(ITA 1966)

Regie: Damiano Damiani

Quo Vadis?

(USA 1951)

Regie: Mervyn LeRoy

Rawhide (TV-Serie)

(USA 1959-1966)

Regie: Verschiedene

Reservoir Dogs

(USA 1992)

Regie: Quentin Tarantino

Revenge of the creature

(USA 1955)

Regie: Jack Arnold

Rio Bravo

(USA 1959)

Regie: Howard Hawks

Romolo e Remo

(ITA, FRA 1961)

Regie: Sergio Corbucci

Salvate la mia figlia

(ITA 1951)

Regie: Sergio Corbucci

Der Schatz im Silbersee

(BRD, FRA, YU 1962)

Regie: Harald Reinl

The Searchers

(USA 1956)

Regie: John Ford

Se incontri Sartana prega per la tua morte

(ITA, FRA, BRD 1968)

Regie: Gianfranco Parolini

Sergeant Rutledge

(USA 1960)

Regie: John Ford

Shane

(USA 1953)

Regie: George Stevens

Sieben Samurai

(JP 1954)

Regie: Akira Kurosawa

Soleil Rouge

(FRA, ITA, ESP 1971)

Regie: Terence Young

Tarantula

(USA 1955)

Regie: Jack Arnold

Texas Addio

(ITA, ESP 1966)

Regie: Ferdinando Baldi

Totò, Peppino e la dolce vita

(ITA 1961)

Regie: Sergio Corbucci

Gli ultimi giorni di Pompei

(ITA, ESP, BRD 1959)

Regie: Mario Bonnard, Sergio Leone

Ultimo tango a Parigi

(FRA, ITA 1972)

Regie: Bernardo Bertolucci

Una pistola per Ringo

(ITA, ESP 1965)

Regie: Duccio Tessari

Unforgiven

(USA 1992)

Regie: Clint Eastwood

Un genio, due compari, un pollo

(ITA, FRA, BRD 1975)

Regie: Damiano Damiani

Vamos a matar, compañeros!

(ITA, BRD, ESP 1970)

Regie: Sergio Corbucci

Il venditore di morte

(ITA 1971)

Regie: Lorenzo Gicca Palli

Vera Cruz

(USA 1954)

Regie: Robert Aldrich

Viva Maria

(FRA 1965)

Regie: Louis Malle

The Wild Bunch

(USA 1969)

Regie: Sam Peckinpah

Yojimbo

(JP 1961)

Regie: Akira Kurosawa

LEBENS LAUF

Name: Christian Hellinger

Geboren am: 27.04.1985

Geburtsort: Rottenmann (Stmk)

Staatsbürgerschaft: Österreich

Schulische Ausbildung: 1991 – 1995: 4 Jahre Volksschule in Rottenmann
1995 – 2003: 8 Jahre Stiftsgymnasium der Benediktiner in Admont (Matura 2003 mit ausgezeichnetem Erfolg)

Grundwehrdienst: 8 Monate Fliegerabwehr in der Kaserne Aigen im Ennstal (abgerüstet im April 2004)

Studium: Oktober 2004 – Januar 2009:
Bakkalaureatsstudium Publizistik- und Kommunikationswissenschaft
seit Oktober 2005:
Diplomstudium Italienisch
seit März 2009:
Magisterstudium Publizistik- und Kommunikationswissenschaft

Bisherige berufliche Tätigkeiten:

August und September 2005: DO&CO Restaurants und Catering AG (Service)

Juli und August 2007: Teilnahme am "Laboratorio internazionale della comunicazione" in Gemona (Italien) durch ein Leistungsstipendium des Institutes für Romanistik Wien

2008 – 2009: Auftragstätigkeiten für die Multimediaagentur i-kiu (Erstellen von Presseaussendungen und Newslettern, Kundenakquisition)

August 2009: Praktikum bei Rika Innovative Ofentechnik GmbH

März bis Juni 2010: Teilnahme am Kreativwettbewerb „Die Bessermacher“ von Sony Ericsson und Tele.ring

Juli, August 2011: Praktikum bei Rika Innovative Ofentechnik GmbH

Sommer 2011: Illustration des Buches „Anekdoten einer Sekretärin“ von Monika Etlinger

Sprachkenntnisse: *Englisch* (ausgezeichnet in Wort und Schrift)
Italienisch (Diplomstudium; steirischer Landesmeister bzw. Vizestaatsmeister bei Jugendsprachwettbewerben 2003)
Französisch (sehr gut in Wort und Schrift)

Weitere Kenntnisse: *Kamera und Schnitt* (Basiskenntnisse in Apple Final Cut Pro, Teilnahme an Studentenfilmprojekten)