



Christian Heger

DIE RECHTE und **DIE LINKE HAND DER PARODIE**

Bud Spencer, Terence Hill
und ihre Filme

SCHÜREN

ERWEITERTE NEUAUFLAGE

Christian Heger
Die rechte und die linke Hand der Parodie

«Heim kommt man nie. Aber wo befreundete Wege zusammenlaufen,
da sieht die ganze Welt für eine Stunde wie Heimat aus.»
(Hermann Hesse, *Demian*)

Der Autor

Christian Heger, geboren 1980, studierte in Mainz die Fächer Filmwissenschaft, Publizistik, Psychologie sowie Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft. Im Dezember 2005 magistrierte er mit einer filmwissenschaftlichen Arbeit über Bud Spencer und Terence Hill, um sich danach seiner Promotion über das schillernde Werk des US-amerikanischen Regisseurs Tim Burton zu widmen (erschieden 2010 unter dem Titel *Mondbeglänzte Zaubernächte* im Schüren-Verlag).

Christian Heger

Die rechte und die linke Hand der Parodie

Bud Spencer, Terence Hill und ihre Filme

Redaktionelle Mitarbeit:

Dennis & Eric Heyse, Ansgar Skulme, Tibor Robert Szücs
(www.spencerhilldb.de)

SCHÜREN

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Die Studie *Die rechte und die linke Hand der Parodie – Bud Spencer, Terence Hill und ihre Filme* wurde am 6.12.2005 an der Johannes Gutenberg-Universität in Mainz als Magisterarbeitsleistung anerkannt. Für die vorliegende Buch-Ausgabe wurde der Original-Text überarbeitet und beträchtlich erweitert.

*Für meinen Vater, der mich als Kind immer an Bud Spencer erinnerte,
und meine Mutter, die nach wie vor bezweifelt, dass Terence Hill nie blaue Kontaktlinsen trug.*

Schüren-Verlag GmbH
Universitätsstraße 55 · D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Schüren 2019
2., durchgesehene und ergänzte Auflage
Alle Rechte vorbehalten
Gestaltung: Erik Schüßler
Umschlaggestaltung: Wolfgang Diemer unter Verwendung von Fotos
aus den Filmen VIER FÄUSTE FÜR EIN HALLELUJA (Titelbild; dfd-images.com) und
ZWEI WIE PECH UND SCHWEFEL (Rückseite; dfd-images.com)
Druck: Drukarnia Tolek, Mikołów, Polen
Printed in Poland
ISBN: 978-3-7410-0333-2

Inhaltsverzeichnis

Prolog zur Erstauflage (2009): Zeit für eine filmwissenschaftliche Ehrenrettung	7
1 Vorüberlegungen: Der Weg zum komischen Western-Helden	11
1.1 Westerngeschichte und Westernparodie	11
1.2 Ausverkauf der alten Werte: Das Phänomen Euro- und Italo-Western	17
1.2.1 Stilistische Endspiele und ein neuer Helden-Typus	17
1.2.2 Spaghetti-Filme vom Fließband: Das italienische Studiosystem von Cinecittà	22
2 Bud Spencer und Terence Hill – Filmkarriere wider Willen	27
2.1 Von Carlo Pedersoli zu Bud Spencer: 1929–1967	27
2.2 Von Mario Girotti zu Terence Hill: 1939–1967	31
3 Von der Gewalt zum Humor: Zwei neue Helden erobern das Kino	35
3.1 Präludium: Die Western-Trilogie Giuseppe Colizzis (1967–69)	35
3.1.1 Zwei Cowboys auf den Spuren Sergio Leones	35
3.1.2 Wie Hund und Katze: Auf der Suche nach der Chemie einer Partnerschaft	39
3.2 Enzo Barbonis TRINITÀ-Filme (1970–71): Aspekte einer grandiosen Erfolgsformel	44
3.2.1 Ein Autorenregisseur: Von Enzo Barboni zu E. B. Clucher	44
3.2.2 Buddy-Movies all’Italiana	46
3.2.3 Komik durch Cartoon-Gewalt	49
3.2.4 Trinità: Ein Swashbuckler-Hippie zweifelhafter Abkunft	54
3.2.5 Ein «Hauch von Hawks»: Barboni und seine Westernvorläufer	59
3.2.6 Die Komik des Paares: Auf den Spuren Laurels und Hardys	63
3.2.7 Commedia dell’arte revisited: Trinità und Bambino als Erben der beiden Zani	71
3.2.8 Das komische Duo als Spiegelbild des italienischen Nord-Süd-Gefälles	74
3.2.9 Essensschlachten gegen das amerikanische WASP-Ideal	79
3.3 Die Erben von Trinità und Bambino: Weiterentwicklung des komischen Erfolgsrezeptes	83
3.3.1 Der sanfte Riese und das Kind: Bud Spencer und HALLELUJA ... AMIGO (1972)	83
3.3.2 Barboni, Terence Hill und VERFLUCHT, VERDAMMT UND HALLELUJA (1972)	87
3.3.3 Wechsel von der Steppe ins Polizei-Revier: Bud Spencers PLATTFUSS -Serie (1973–80)	91
3.3.4 «Der letzte Western, den man machen kann»: MEIN NAME IST NOBODY (1973)	99
3.3.5 Ein pikaresker Schwanengesang: NOBODY IST DER GRÖSSTE (1975)	106
3.4 Das Ende der Ära «Halleluja-Western»	112
3.5 Exkurs: Bud Spencer & Terence Hill in Deutschland	119
4 Der Mythos des Teams: Eine persönliche Schlussbemerkung	129
5 Epilog zur Neuauflage (2019): Ein sagenhaftes Revival	133
6 Bud Spencer & Terence Hill: Ausführliche Filmografie mit Einzelbesprechungen	139

**7 Die Stock Company der
Spencer/Hill-Filme**

Eine Hommage an
Riccardo Pizzuti

Anhang

219	Literaturverzeichnis
	Filmografie
222	Abbildungsnachweis

223

223

228

234

Prolog zur Erstauflage (2009): Zeit für eine filmwissenschaftliche Ehrenrettung

Wir waren mal ein gutes Team, dachte er, aber das war einmal, wir waren mal ein perfektes Team, dachte er, so wie Bonnie und Clyde, wie Dick und Doof, wie Simon und Garfunkel, wie Sacco und Vancetti, oder, dachte er, und musste sich eingestehen, dass dies der Wahrheit am nächsten kam, wie Bud Spencer und Terence Hill. Es ist scheiße, 30 Jahre alt zu werden, ging es ihm durch den Kopf, man beginnt, eine Vergangenheit zu haben, eine gute alte Zeit und den ganzen Scheiß.¹
– Sven Regener

Das erste Mal, dass ich einen Film mit Bud Spencer und Terence Hill sah, muss zu Beginn der 1980er-Jahre gewesen sein, als ich als kleiner, kaum schulpflichtiger Junge mit meinem Vater fern sah. Seit diesem Tag sind mir die Namen von Bud Spencer und Terence Hill ein Begriff und – ich gebe es unumwunden zu – mit nostalgischen Kindheitserinnerungen verbunden. Gewiss gab es seit dieser Zeit immer wieder Phasen, in denen die beiden Schauspieler ganz aus dem persönlichen Bewusstsein verschwanden; Phasen, in denen andere Helden und Protagonisten des Kinos den Heranwachsenden stärker faszinierten und in denen man sich auf der großen Leinwand (und auch

auf dem Fernsehbildschirm) nach anderem sehnte, als nur nach Prügeleien oder flotten Sprüchen. Und doch tauchten die beiden Darsteller immer wieder urplötzlich aus der geistigen Versenkung auf – sei es durch witzige Situationen, in die man geriet und die man schlagartig mit ihren Filmen assoziierte, sei es durch Mimiken und Gesten, durch populäre Soundtrack-Klänge oder beim Anblick einer absurden Cartoon-Schlägerei. Festzustellen ist: Die Filme von Bud Spencer und Terence Hill – das bestätigt immer wieder der Dialog mit vielen Gleichaltrigen – waren für die Generation der zwischen 1965 und 1980 Geborenen vieler Länder Mitteleuropas eine prägende kindliche Sozialisationserfahrung.

Inzwischen allerdings sind die Kinder von einst erwachsen geworden und haben nun selbst das Alter erreicht, in dem das ungleiche Paar sie vor Jahren auf der Leinwand faszinierte. Der großen Zuneigung für die Filme von Bud Spencer und Terence Hill hat dieser Umstand kaum Abbruch getan: Die vielen Referenzen, mit denen Künstler und Intellektuelle der unterschiedlichsten Herkunft ihre Kindheitshelden inzwischen bedacht haben, sind dafür eindrucksvoller Beleg. Die Generation, für die regelmäßig zelebrierte «Spencer/Hill-Matineen»² zum festen Bestandteil ihrer frühen Jugend zählten, lebt heute längst in dem populärkulturellen Selbstverständnis, «Figli di Trinità»³ zu sein: Kinder des berühmten Komik-Cowboys, als der Terence Hill einst über die Leinwand ritt. In trefflicher Entsprechung hat der bekannte Feuilletonist Florian Illies den Filmen Bud Spencers das Verdienst einer substanziellen «Kino-Grundschulung»⁴ in Sachen Humor zugewiesen – einem Humor freilich, der sich in seiner Unbekümmertheit vom politisch aggressiven Kabarett der 68er-Bewegung auf fundamentale Weise unterschied und dessen Nachwirkungen noch bis hin zum aktuellen Kino unserer Tage fortreichen.

Im Jahre 2001 portraitierte der italienische Nachwuchsregisseur Marco Ponti in seiner Komödie *ROTE*

- 1 Regener, Sven: *Herr Lehmann. Ein Roman*. Frankfurt am Main 2006, 212.
- 2 Kessler, Christian: *Willkommen in der Hölle. Der Italo-Western im Überblick*. Gütersloh 2002, 148.
- 3 So lautet eine Textwendung des Disco-Songs «Figli di Pitagora», mit dem DJ Gabry Ponte alias Gabriele Ponte im Jahre 2004 die italienischen Charts erstürmte.
- 4 Illies, Florian: *Generation Golf. Eine Inspektion*. Berlin 2000, 179. «Was uns von vornherein abstieß», so Illies, «war die Art der Witze, über die die Latzhosenträger lachten. Es war eine Generation, die noch ins Kabarett ging, es bis heute gut findet, dass Dieter Hildebrandt den Finger in die Wunde legt, auch über Hans Dieter Hüsch schmunzelt, *Mad* las und immer noch Otto-Waalkes-Zitate an den unpassendsten Stellen anbringt. [...] Uns war die Dieter-Hildebrandt-Humorschiene von Anfang an zu schwermütig, misanthropisch, zu engagiert ablehnend.» (ebd.)



1 Italienisches Kino-Plakat zu ROTE KARTE FÜR DIE LIEBE

KARTE FÜR DIE LIEBE (SANTA MARADONA, IT 2001) so beispielsweise das Leben zweier junger Müßiggänger, die sich trotz abgeschlossenen Studiums einer Eingliederung in die Leistungsgesellschaft ganz und gar verweigern. Stattdessen verbringen sie ihre Zeit mit der Suche nach versponnenen Zeitungsmeldungen, der permanenten

Jagd nach Frauen und exzessiven popkulturellen Diskussionen. Zum bevorzugten Unterhaltungsprogramm zählen außerdem Video-Sessions mit alten Spencer/Hill-Western, die Ponti offenbar als Ausdruck eines ganz speziellen Lebensgefühls begreift. Seinen Debütfilm, der mit dem italienischen Filmpreis *David di Donatello* ausgezeichnet wurde, hat der 1967 geborene Regisseur den beiden Idolen denn auch gewidmet und sich gleichsam in die lange Schlange jener kulturellen Nachwuchselite eingereiht, die ihre Helden von einst im Herzen bis heute bei sich trägt: «Von allen Kindheitshelden war Bud Spencer der stärkste – und der dickste»⁵, schrieb Dela Kienle 2004 in der Trend-Zeitschrift *Neon*. Ihr kann Nikolaj Nikitin, langjähriger Chefredakteur und Herausgeber der Filmzeitschrift *Der Schnitt*, nur offen beipflichten: «Angenehme Kindheitserinnerungen verbinde ich mit [...] Bud Spencer und Terence Hill.»⁶

Seit die beiden bis heute äußerst populären Darsteller Ende der 1960er-Jahre das erste Mal gemeinsam vor der Kamera agierten, traten sie für die nachrückenden Generationen europäischer Kinogänger nach und nach das große Erbe des wohl berühmtesten Duos der Filmgeschichte an: von Stan Laurel (1890–1965) und Oliver Hardy (1892–1957). Sowohl in der Ausarbeitung ihrer Charaktere als auch in der Gestaltung humorvoller Interaktionsabläufe zählen beide Teams heute zu den erfolgreichsten und populärsten Vertretern filmischer Paar-Komik. Im Gegensatz zu ihren amerikanischen Kollegen ist den Filmen Spencers und Hills bislang jedoch eine anerkennende Würdigung seitens der Filmgeschichtsschreibung weitgehend versagt geblieben. Folgerichtig stehen der wahren Flut an Publikationen über Laurel und

Hardy nur wenige Texte gegenüber, die sich jenseits des Klatschcharakters der Regenbogenpresse genauer mit den Funktionsprinzipien und kulturhistorischen Hintergründen der Filme Spencers und Hills befassen.⁷ Doch immerhin: Langsam, ganz gemächlich, zeichnen sich erste akademische Wiedergutmachungsversuche ab. Zwar ranken sich bio- und filmografisch nach wie vor eine Vielzahl von Legenden um die beiden Schauspieler, doch fallen inzwischen erste Lichtstrahlen ins analytische Dunkel.⁸ Bedingt durch das Eintreten der einstigen Fans in ein akademisch fruchtbares Alter scheint eine Honorierung der liebgewonnenen Prügelkomödien nur noch eine Frage der Zeit – ein später Akt der Ehrenrettung, der sich jedoch bester filmhistorischer Tradition erfreut: «Screen comedy has never been fully appreciated by film students and scholars», bemerkte der bekannte US-Filmkritiker Leonard Maltin schon 1970. «The comedy teams suffered in particular.»⁹ So wie sich Laurel

- 5 Ebert, Michael / Kienle, Dela: Bitte ein Bud. Von unseren Kindheitshelden war Bud Spencer der stärkste – und der dickste. Das *Neon*-Interview. In: *Neon* 3/2004, 68–72, dort 68.
- 6 Nikitin, Nikolaj: Iß die Bohne! Protestantische Askese gegen katholische Völlerei oder die Essgewohnheiten der Herren Spencer und Hill. In: Studienkreis Film [Hg.]: *Um sie weht der Hauch des Todes. Der Italowestern – die Geschichte eines Genres. Essays, Interviews und Register*. Bochum ²1999, 58–63, dort 59.
- 7 Glücklicherweise ist diesbezüglich speziell in den letzten Jahren Besserung eingetreten: In Italien erschienen seit 2002 so gleich drei eigenständige Publikationen zum Thema: Bertolino, Marco / Ridola, Ettore: *Bud Spencer & Terence Hill*. Rom 2002; Gagliani Caputo, Marcello: ... *Altrimenti ci arrabbiamo! Il cinema di Bud Spencer e Terence Hill*. Rom 2006; Grattarola, Franco / Norcini, Matteo: *Continuarono a chiamarlo Bud Spencer*. Rom 2008. Demgegenüber erschienen die beiden deutschsprachigen Veröffentlichungen bereits zu Beginn der 1980er-Jahre: Jeier, Thomas: *Bud Spencer und Terence Hill*. München 1980; Manthey, Dirk [Hg.]: *Bud Spencer. Sein Leben und seine Filme*. Hamburg 1981. Jüngeren Datums ist nur eine Fan-Publikation zu verzeichnen, die sich ausschließlich den wenig populären Karriere-Anfängen beider Darsteller widmet: Szücs, Tibor Robert: *Filmstatistisches Handbuch der Filme von Carlo Pedersoli und Mario Girotti. Band 1 (1951–1967)*. Perchtoldsdorf 2003.
- 8 Immerhin widmete Teresamaria Zanutto im Jahr 2002 ihre Examensarbeit an der Universität von Padua den in den Spencer/Hill-Filmen präsenten Slapstick-Anleihen: Zanutto, Teresamaria: *La Rinascita della Slapstick Comedy nei Film di Bud Spencer e Terence Hill*. Univ.-Schr. Padua 2002. An der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität entstand drei Jahre später eine thematisch angrenzende Magisterarbeit: Wilske, Dirk: *Der Italowestern – von der Gewalt zum Humor. Filmanalysen ausgewählter Beispiele*. Univ.-Schr. Bonn 2005.

und Hardy in den 1960er-Jahren nur durch ihre fortwährende Präsenz im Fernsehen eine zweite Chance bei der Kritik verdienten, verlangen heute auch die unentwegten Wiederholungen alter Spencer/Hill-Filme nach popkultureller Reflexion. Die Fangemeinde jedenfalls ist schon einen Schritt voraus – und huldigt den einstigen Helden seit Jahren in großer Zahl: Neben einzelnen Pop-Songs und Musik-Kompilationen widmete man den inzwischen betagten Stars zahllose Websites, Conventions, Themenpartys und Clubs und gestaltete sie zu gezeichneten Tattoo- und Comic-Helden um. T-Shirts, auf denen das ikonische Antlitz Che Guevaras frech durch ein verschmutztes Portrait Bud Spencers ersetzt wurde, entwickelten sich in den letzten Jahren zu einem weitverbreiteten Verkaufsschlager. Auf dem 25. Festival *Primo Piane sull'Autore* ehrte man die beiden Darsteller 2006 mit einer eigenen Werkschau und überreichte ihnen eine eigens für sie gestaltete Festschrift mit Erinnerungen zahlreicher Weggefährten. Und auch wenn die beiden deutschen TV-Produktionen *KIMME UND DRESCHÉ* (BRD 2003, R: Stefan Richter) und *HAMMER & HART* (BRD 2005, R: Hermann Joha) als filmische Hommagen weitgehend missglückten, verweisen sie doch immerhin auf das bestehende Bedürfnis, den Helden von einst tiefe Dankbarkeit zu übermitteln.

Angesichts einer solch nachhaltigen wie umfänglichen Anhänglichkeit kommt man auch als Kulturhistoriker nicht umhin, den beiden Prügelstars mit beträchtlichem Wohlwollen entgegenzutreten. Obwohl die Qualität ihres Œuvres unbestreitbar schwankt, wirken die vorschnellen General-Aburteilungen, zu denen sich die Filmkritik in der Vergangenheit wiederholt hat hinreißen lassen, doch beträchtlich überzogen.¹⁰ Tatsächlich sind zahlreiche ihrer Leinwandabenteuer durchaus von jener anarchischen Poesie durchzogen, die seit den frühen Tagen des Films die slapstickhaften Clownsfiguren zu Sympathieträgern

des Kinos werden ließ. Zeit also, den Gründen ihrer fortwährenden Popularität auf den Grund zu gehen.

Wie heute hinlänglich bekannt ist, beginnt die Erfolgsgeschichte von Bud Spencer und Terence Hill im Dunstkreis des italienischen Spaghetti-Westerns, dessen Hang zu exzessiven Brutalitäten in ihren Prügelkomödien parodiert und überwunden wurde. Weniger bekannt hingegen sind hierzulande die genauen Umstände und Voraussetzungen dieses Prozesses – nicht zuletzt, da die deutsche filmhistorische Forschung diesbezüglich noch in den Kinderschuhen steckt. Aus diesem Grund sei der eigentlichen Spencer/Hill-Erfolgsgeschichte ein gebündeltes Kapitel über ihre Vorbedingungen vorangestellt. Anhand einer kursorischen Reise quer durch die Geschichte von Western und Filmparodie soll darin der für dieses Buch zentrale Frage nachgegangen werden: Wie konnte aus zwei Italienern, die sich 1967 amerikanische Pseudonyme zulegten, das populärste und erfolgreichste Komiker-Gespann des europäischen Nachkriegskinos werden? Oder, anders ausgedrückt: Wie wurden Carlo Pedersoli und Mario Girotti zu Bud Spencer und Terence Hill?

Nun, bevor wir uns an den Versuch einer Beantwortung dieser Frage wagen, seien dem Autor



2 Punkrock-Helden: Spencer/Hill-Tribute-CD (2007)



3 Bud-Spencer-T-Shirt im Che-Guevara-Style



4 Festschrift zum 25. Festival *Primo Piane sull'Autore*



5 Deutsche TV-Hommage: *HAMMER & HART*

9 Maltin, Leonard: *Movie Comedy Teams*. New York 1970, 11.

10 Exemplarisch sei hier auf das zeitgenössische Resümee der beiden deutschen Leitmedien *Film-Dienst* und *Evangelischer Filmbeobachter* (heute: *epd film*) verwiesen: Die Spencer/Hill-Filme, so heißt es darin, böten «bekanntlich in der Hauptsache nur Primitivität, Prügelklamauk und Brutalkomik» (Bastian, Günther: Zwei außer Rand und Band. In: *Film-Dienst* 9/1977, 13) bzw. erschöpften sich in «platten Sprüchen» und «einfältiger Klopperei» (Cohen, Jo: Zwei sind nicht zu bremsen. In: *Evangelischer Filmbeobachter* 24/1978, 7).

an dieser Stelle noch kurz einige Anmerkungen gestattet: Dass diese Arbeit trotz der filmwissenschaftlich etwas entlegenen Themenwahl in jetziger Form entstehen konnte, verdankt sie notabene der Hilfsbereitschaft zahlloser Helfer aus Deutschland, Österreich und Italien, die mir wiederholt zur Seite sprangen: Martha Bonadiman Abrao, Patrizia Mesiti, Salvatore Perino, Sonia Saura Vanetti und Gabriele Scriba danke ich für die unerlässliche Hilfe beim Übersetzen italienischer und französischer Literaturquellen. Daniel Meier half großzügig mit zwei großen Postpaketen voll rarer Italo-Western zu Sichtungszwecken aus, Moritz Meyer mit zahlreichen Korrekturhinweisen. Unschätzbare Einblicke in den Prozess der Synchronisation lieferte ein Interview mit Schnodderdeutsch-Erfinder Rainer Brandt, der freundlich und aufschlussreich Auskunft über seine Arbeit gab. Für den Titel der vorliegenden Arbeit stand das von Carsten Tritt und Oliver Baumgarten geführte (und im Literaturverzeichnis gelistete) Interview mit Enzo Barboni Pate. Sandra Knopf steuerte biografische Hintergrundinformationen zu Terence Hill bei, Norbert Nagl Angaben zu diversen filmischen Alternativtiteln.

Ganz besonders danken möchte ich meinen redaktionellen Recherche-Partnern Dennis und Eric Heyse, Ansgar Skulme und Tibor Robert Szücs, ohne deren immenses Faktenwissen die vorliegende Arbeit gerade im Datenteil weitaus lückenhafter aus-

gefallen wäre. Jedem Spencer/Hill-Fan sei ein Besuch ihrer gemeinsam entwickelten Website www.spencerhilldb.de empfohlen, die in puncto Datenfülle und Akribie ihresgleichen sucht. Sie mag man sich als eine Art erweiterten filmografischen Anhang des vorliegenden Buches denken.

Frau Dr. Susanne Marschall war so vorurteilsfrei und tolerant, das von anderen wiederholt belächelte Thema als Magisterarbeitsstoff am Mainzer Seminar für Filmwissenschaft anzunehmen, Herr Prof. Thomas Koebner so entgegenkommend, das Korreferat zu übernehmen. Last but not least möchte ich meiner Familie danken, die mich nicht nur in der Phase der Niederschrift, sondern auch während meines gesamten Studiums tatkräftig unterstützt hat.

Abschließend vielleicht noch ein methodischer Hinweis in eigener Sache: Die vorliegende Arbeit versteht sich nicht so sehr als biografische Star-Reportage, sondern vielmehr als kulturwissenschaftliche Monografie. Der geneigte Leser möge also den Gebrauch von Fußnoten, dem ein oder anderen Fachausdruck und einigen englisch zitierten Textpassagen entschuldigen. Wie sich im Verlauf der Lektüre hoffentlich zeigen wird, verdient das oft unterschätzte Werk von Bud Spencer und Terence Hill den Einsatz dieses analytischen Rüstzeugs. Bislang haben dies allerdings nur die wenigsten erkannt.

Mainz, im Mai 2009

Christian Heger

1 Vorbetrachtungen: Der Weg zum komischen Westernhelden

1.1 Westerngeschichte und Westernparodie

Diese Western-Parodien, von denen am Ende der sechziger Jahre eine ganze Anzahl entstanden, sagten im Grunde fast dasselbe auf komödiantische Art und Weise aus, was der Italo-Western auf dramatische Weise sagte: dass die alten Tugenden des Westerners (und eigentlich auch die alten Probleme) nicht mehr zeitgemäß waren.¹
– Georg Seeßlen

Der schwierige Balanceakt, den komische Darsteller im Medium Film zu bewältigen haben, besteht bereits seit den Anfängen des Kinos im ständigen Changieren zwischen zwei verschiedenen Erwartungshaltungen: Hat das Publikum einen stereotypen Charakter als fixe «Maske»² eines Schauspielers einmal in sein Herz geschlossen, verlangt es einerseits immer und immer wieder nach ihm. Auf der anderen Seite jedoch droht der ständige Rückgriff auf Bekanntes die Zuschauer auf Dauer zu langweilen – eine Gefahr, die permanente Neuerungen und Selbstübertrumpfungen erforderlich macht. Als wesentlicher Bestandteil des im Showbusiness kultivierten Starsystems beschränkt sich dieses Dilemma zwar nicht ausschließlich auf den Bereich der filmischen Komik; und doch trifft es die Riege der populären Spaßmacher ganz beson-

ders, da bewusste Komik eine Kunst ist, die in hohem Maße vom Bruch mit gesellschaftlichen Konventionen lebt. Wird dieser vorgeführte Bruch durch stete Wiederholungen selbst konventionalisiert, versiegt auch dessen komische Sprengkraft: Der Gag zündet nicht mehr und wird zum ermüdenden, da sattem bekannten Rohrkrepiere. Angesichts dieser Zwickmühle erstaunt es nicht, dass die wenigsten Komiker eine Erfolgsphase vorweisen können, die sich über ihre gesamte filmische Karriere hinweg erstreckt. «Komik», schreibt Spezialist Rainer Dick, «entsteht nicht im luftleeren Raum, sondern als Reaktion des Komikers auf die Welt, in der er lebt.»³

Nach den actionreichen Slapstick-Komödien der zwanziger und den dialoglastigen *Screwball Comedies* der 1930er-Jahre entwickelte sich die Filmparodie als eigenes humoristisches Subgenre ab den 1940er-Jahren. Dies hatte in erster Linie medienhistorische Gründe: In dem Maße, in dem der Film als Kunstform Jahr um Jahr alterte und dabei eine Geschichte erhielt, wuchs auch das Interesse an seiner eigenen Vergangenheit. Die Filmemacher begannen zunehmend eine «selbstreferenzielle Auseinandersetzung mit den Konkurrenzprodukten des Films, mit populären Genres und Spielformen der Massenkultur» und entwickelten dabei «die sezierende Parodie der Stereotypen»⁴ zu einer selbstständigen Gattung. Insbesondere die traditionellen Genres, derer sich das Medium seit seinen frühesten Tagen immer wieder bedient hatte, fungierten als bevorzugte Angriffsflächen für parodistische Verfahren – gerade deshalb, weil sie immer gleiche «Kombinationen von Standardsituationen [...] aus Gründen des Stils und der narrativen Ökonomie»⁵ stets aufs Neue abriefen.

Heutzutage existieren zwar Parodien der verschiedensten Couleur, doch lässt sich im Bereich des

- 1 Seeßlen, Georg: *Klassiker der Filmkomik. Geschichte und Mythologie des komischen Films*. Reinbek bei Hamburg 1982, 159.
- 2 Diesen Begriff für ein starres fiktives Alter ego verwendet beispielsweise Anneliese Nowak in ihrer Dissertation über die amerikanische Filmkomik (vgl. Nowak, Anneliese: *Die amerikanische Filmfarce*. München 1991).
- 3 Dick, Rainer: *Lexikon der Filmkomiker*. Berlin 1999, 6.
- 4 Marschall, Susanne: Komödie. In: Koebner, Thomas [Hg.]: *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart 2002, 306–312, dort 306.
- 5 Marschall, Susanne: Parodie. In: Koebner, Thomas [Hg.]: *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart 2002, 439f., dort 439.

1 Vorbetrachtungen: Der Weg zum komischen Westernhelden

Westerns und des Horrorfilms eine besondere Ballung feststellen. Nur in diesen beiden thematischen Gruppen von Filmen gelang es offensichtlich mit der Zeit, die Geschichte einer eigenen Formensprache direkt und dauerhaft ins feste Genre-Inventar einzuschreiben. Folglich wurde jeder neue Genrefilm automatisch auch zu einem Film über seine filmhistorischen Vorläufer und gerade die Aufspaltung in unterschiedliche Subgenres (nebst zugehörigen Fangemeinden) kultivierte eine große Sensibilität für zwischenfilmische Kontinuitäten. «Parodien», schreibt die Filmwissenschaftlerin Susanne Marschall, «greifen in der Kunst wie im Leben Herrschaftsverhältnisse an und «entzaubern» schon darum mit Vorliebe Filmplots, die auf traditionellen Rollenverhältnissen basieren und bestehende Machtstrukturen bekräftigen. Dies erklärt, warum gerade Western, in denen die patriarchalische Ordnung verteidigt wird, und Horrorfilme, die von der Bestrafung ungehorsamer und sexuell aktiver Menschen handeln, häufig zum Ziel des Spottes werden.»⁶

Ähnlich wie der Horrorfilm zerfällt auch der Western in verschiedene einzelne Standardplots und unterschiedliche Phasen, die ihn strukturell verhärten und somit für parodistische Verfahren sehr anfällig machen. Neben den verschiedenen zeitlichen Entwicklungsphasen spielt dabei vor allem die begrenzte inhaltliche Genrebandbreite eine bedeutsame Rolle. In den 1960er-Jahren führte der erfolgreiche Western-Autor Frank Gruber das Genre so auf gerade einmal sieben unterschiedliche Grundthemen zurück, aus denen sich dessen gesamter szenischer Fundus speist:

Ich habe versucht, ein achttes zu finden, das war ein Reinform. Heute, nach 24 Jahren, benutze ich noch immer folgendes Schema: 1. Die Union-Pacific-Eisenbahn-Geschichte... 2. Die Rancher-Geschichte... 3. Die Herren-der-Prärie-Geschichte... 4. Custers letzte Schlacht (damit sind alle Geschichten über Indianer und Kavalier gemeint, auch wenn sie mit Custer und dem Little Big Horn gar nichts zu tun haben)... 5. Die Rächer-Geschichte... 6. Die Desperado-Geschichte... 7. Die Sheriff-Geschichte.⁷

Angesichts einer solchen Unterteilungsstarre funktionieren die Western- und Horrorfilmparodien auch nicht *als solche*, sondern jeweils als komischer Gegenangriff zu *einer speziellen Unterart* der beiden regelrechten *Supergenres*. Ein Zuschauer, dessen Kenntnis der Horrorfilmgeschichte lediglich bis in die 1960er-

Jahre reicht, wird so beispielsweise auf modernere Slasherfilm-Parodien wie Wes Cravens SCREAM – SCHREI! (SCREAM, USA 1996) ähnlich befremdet reagieren wie ein Karl-May-unkundiger Westernfan im Angesicht von Michael Herbig's DER SCHUH DES MANITU (BRD 2001).

Nach Auffassung von Georg Seeßlen lassen sich grundsätzlich zwei entgegengesetzte Ausprägungen parodistischer Verfahren unterscheiden: Einerseits

begleiten Genre-Parodien als mehr oder minder solidarische Kritik die Entwicklung eines Genres. Aber auf der anderen Seite steht am Ende eines Genres oder am Ende eines Zyklus innerhalb eines Genres eine Häufung von parodistischen Filmen, deren Großteil nichts mehr mit Korrektur und Zurechtrücken von Maßstäben, sondern mit wirklicher Zerstörung zu tun hat.⁸

Solche Phasen der Zerstörung lassen sich im Horrorgenre mehrfach finden. So führten die Filme von Bud Abbott und Lou Costello den klassischen Horrorfilm in den 1940er-Jahren ebenso konsequent an sein Ende wie dies die zahlreichen Teen-Horror-Komödien Ende der 1990er-Jahre mit dem klassischen Serialkillerfilm taten. Danach waren solche Filme nie mehr wieder mit der gleichen Ernsthaftigkeit zu betrachten, derer sie als Genrefilme bedurft hätten – mit dem Ergebnis, dass sie als Massenprodukte ausgedient hatten. Ebenfalls «[n]icht wiedergutzumachen war», ergänzt Georg Seeßlen, «was Bud Spencer und Terence Hill mit dem Italo-Western gemacht haben, und nur das Publikum konnte ihre Rülps- und Prügelorgien sanktionieren. [...] Befreiendes Lachen erlöst uns, wenn ein Genre droht, sich dem Dialog mit dem Publikum zu verschließen»⁹, das heißt, wenn die Geschichten, die es erzählt, ihren Zugang zur Alltagserfahrung des Publikums verlieren. Parodien dieses Typs, die am Ende der historischen Entwicklung eines Genres stehen, akzentuieren nicht mehr liebevoll die kleinen

6 Marschall, *Parodie*, 439f.

7 Gruber in Schneider, Peter: Die sieben Regeln der Pferdeoper. In: *Film* 3/1965, 22–24, dort 22.

8 Seeßlen, *Klassiker der Filmkomik*, 141. «Wenn also die Genre-Parodie», schlussfolgert Seeßlen, «eine einmal solidarische, das andere Mal böartige Kritik am Genre selbst darstellt (das eine Mal funktionieren die Regeln des Genres auf unkonventionelle Weise, das andere Mal funktionieren sie überhaupt nicht), so wird über die Parodie etwas über das Wesen des Genres zu erfahren sein.» (ebd.)

9 Seeßlen, *Klassiker der Filmkomik*, 141.

Macken, die logischen Fehler und Ungereimtheiten, die der genreimmanenten Formel anhaften, sondern offenbaren nur noch deren verfallenes Skelett, von dem alles Leben längst gewichen ist.

Anders als im Horrorgenre lässt sich im Western nur eine einzige Ballungsphase parodistischer Spielarten festmachen, die ungefähr zwischen 1965 und 1975 datiert. Dies hängt damit zusammen, dass der Western ein Genre war, das in all seinen verschiedenen Ausprägungen und Subformen zeitgleich zum dauerhaften Erliegen kam. Die Stagnation, die sich im Horrorfilm immer auf eine bestimmte Spielart des großen Ganzen bezog, befahl den Western in seinem mythologischen Zentrum und konnte daher auch durch die Abspaltung unzeitgemäßer Elemente nicht länger aufgehalten werden. So kam es, dass am Ende der 1960er-Jahre die amerikanische Pferdeoper ebenso am Boden lag wie die deutschen Karl-May-Produktionen oder der italienische Spaghetti-Western. In den Jahren 1968 bis 1970 drehten renommierte Regisseure, die unterschiedlicher kaum sein konnten, nahezu simultan ihren letzten Western: Howard Hawks und Sam Peckinpah ebenso wie Sergio Leone und Harald Reinl. «Seit den 70er Jahren», vermerken denn auch die beiden Filmhistoriker Norbert Grob und Bernd Kiefer,

zeitgleich mit dem traumatischen Desaster des Vietnam-Krieges, den die USA noch einmal als Kampf an der letzten Grenze zwischen Gut und Böse zu führen vorgaben, sind Western spärlicher geworden. Die letzten großen Western setzen die Mythologie des Genres nicht fort, sondern wenden sie gegen sich selbst. Es sind Endspiele des Genres und Abgesänge auf Amerika.¹⁰

Im selben Maße, in dem der Wilde Westen so nicht mehr nur historisch, sondern nun auch mythopoetisch unwiderruflich in die Vergangenheit entglitt, war die festgefahrene Bildersprache des Genre nicht mehr länger in der Lage, dem kollektiven Bewusstsein Amerikas Gestalt zu verleihen. Das weite, unbe-

10 Grob, Norbert / Kiefer, Bernd: Einleitung. In: Dies. [Hg.]: *Filmgenres – Western*. Stuttgart 2003, 12–40, dort 38 f.

11 Vgl. dazu Grob / Kiefer, 15: «Was den Western strukturiert, sind die beiden Archetypen der Mythologie Amerikas: der Mythos der *frontier*, der Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation im Gefolge der Eroberung des Kontinents, also der Ära des *Wild West*, und der Mythos der *regeneration through violence*, der permanenten Erneuerung und Wiedergeburt Amerikas aus und durch die Gewalt im Kampf von Gut gegen Böse.»



6 Knallbuntes Spektakel: Plakat zu einem typischen Tom-Mix-Streifen

siedelte Land gab es in den 1960er-Jahren nicht mehr, ebenso wenig wie den zu fürchtenden Indianer, der längst assimiliert war oder in kleinen Reservaten sein elendes Leben fristete. Auch die in weiten Teilen abgeschlossene Neuordnung der Geschlechterrollen traf den traditionell patriarchalisch strukturierten Western schwer, da sie ihm die Frau als passives Objekt männlicher Rivalitäten entzog. Spätestens seit der Katastrophe des Vietnam-Krieges mussten sich aber dann auch die Männer von der allzu simplen Überzeugung verabschieden, dass eine schussbereite Waffe in der Hand letztlich alles zum Guten wenden würde. Neben dem Mythos der *Frontier* – einer letzten zu erschließenden Grenze – war dem Western folglich auch das Phantasma einer permanenten «regeneration through violence» für immer verloren gegangen.¹¹ Damit aber waren die beiden Grundpfeiler seines Wesens gefallen und nicht mehr länger fiktiv zu verhandeln. Mit den kritischen Augen einer neuen, multikulturell und global ausgerichteten Generation betrachtet, wurde der Western inhaltlich fragwürdig, und die Methoden, die er zur Konfliktlösung anbot, untragbar: Lange schon hatte sich die Welt mit ganz anderen, weitreichenderen Problemen zu befassen als mit Zugüberfällen, Viehdiebstählen und Siedlungs-rivalitäten. Das aber war nicht immer so gewesen.

Nach seinen Anfängen als unbekümmertes Schießspiel im Stile von Edwin S. Porters *DER GROSSE EISENBAHN-ÜBERFALL* (*THE GREAT TRAIN ROBBERY*, USA 1903) hatte sich der Western in den 1910er- und 1920er-Jahren zur filmischen Massenware entwickelt. Unzählige einander ähnelnde Stars wie Bron-

1 Vorbetrachtungen: Der Weg zum komischen Westernhelden



7 Westernheld par excellence: John Wayne in RINGO

cho Billy, Tom Mix oder Buck Jones erfreuten sich als Helden von billig produzierten B-Film-Serials einer märchenhaften Naivität: Sie äußerte sich meist in einer schablonenhaften Schwarz/Weiß-Malerei, die ihr Hauptpersonal trennscharf in edelmütige Helden und finstere Schurken unterteilte. Zum vielbeschworenen «amerikanische[n] Kino par excellence»¹² avancierte das Genre dann durch seine Transformation ins Monumentale: Im Gefolge von James Cruzes DER PLANWAGEN (THE COVERED WAGGON, USA 1923) verliehen ihm die sogenannten Stummfilm-Epics eine gesamtgesellschaftliche Ausrichtung, die sich nicht nur auf den Einzelnen beschränkte, sondern erstmals auch vom Werden der amerikanischen Nation dank kollektiver Kraftanstrengungen und Entbehnungen erzählte. «Ein *epic*», schreibt Georg Seeßlen,

das ist die Verknüpfung eines großen historischen Moments, in dem kollektiver Heldenmut neues Land und neues Gesetz schafft, mit individuellem Schicksal; das große Gefühl ins kleine gespiegelt [...]. Der Western war ein Genre der nahen und halbnahen Bilder gewesen; der Held stand im Vordergrund, und höchstens bei einer Rauferei zeigte die Kamera einen Raum, der nicht durch die Stellung des Helden definiert wurde [...]. Nun öffnete sich der Blick für die Weite des Horizonts; die Landschaft bekam eine Seele.¹³

In der Folgezeit übten vor allem die beiden Regisseure John Ford und Howard Hawks einen bleibenden Einfluss auf die Fortentwicklung des Genres aus. Mit RINGO / HÖLLENFAHRT NACH SANTA FÉ (STAGECOACH, USA 1939, R: John Ford) und PANIK AM ROTEN FLUSS (RED RIVER, USA 1948, R: Howard Hawks) schufen sie stilbil-

dende Meisterwerke, in denen der ganze Kosmos des Westens vexierbildartig eingefangen ist. Gleichzeitig etablierten sie mit diesen Filmen einen neuen Heldentypus, durch dessen Verkörperung John Wayne zum unangefochtenen Genre-Star aufsteigen sollte. Immer und immer wieder portraitierte er unter Fords und Hawks' Regie den «wortkargen Skeptiker: abgeklärt, innerlich verletzt, im Auftreten ungeschliffen[er] – eher Pragmatiker als Verfechter hehrer Ideale»¹⁴.

Nach dem großen Western-Jahr 1939, in dem gleich mehrere Klassiker des Genres entstanden, machte sich die traumatisierende Zäsur des Zweiten Weltkriegs auch in den bislang so verheißungsvollen Weiten der amerikanischen Steppe bemerkbar: Als man zu Beginn der 1950er-Jahre begann, die belastenden Kriegererlebnisse filmisch zu verarbeiten, konnte sich auch der Western nicht mehr im naiven Cowboy-und-Indianer-Spiel erschöpfen. Die früher so auffallend klar verteilten Charakterzüge – Edelmut und Feigheit, Selbstaufopferung und Egoismus, Mitleid und Gnadenlosigkeit, Freundlichkeit und Bössartigkeit – verloren ihre Bestimmtheit und verschwammen zusehends zu einem Panorama der amerikanischen Gesellschaft, das mit den glorifizierenden Historienportraits der Vorkriegsjahre nur noch wenig gemein hatte: Das Genre hatte seine Unschuld verloren.

Eine solche Entwicklung ging auch an der Figur des Helden nicht spurlos vorüber. Die Westerner der 1950er-Jahre waren beinahe allesamt Märtyrer, die erkennen mussten, dass ihnen die Akzeptanz der Gesellschaft auf ewig versagt war, während ihre Vorgänger noch darauf gehofft hatten, durch persönliche Bewährung eines Tages in sie aufgenommen zu werden. Die damals grassierende Angst vor der kommunistischen Infiltrierung, die der republikanische US-Senator Joseph McCarthy im 1950 gegründeten Ausschuss für die Untersuchung unamerikanischer Umtriebe zu bekämpfen trachtete, die unrühmliche Verstrickung der Vereinigten Staaten in den Koreakrieg und die von Präsident Truman konsequent propagierte Politik der Stärke hinterließen auch im fiktiven 19. Jahrhundert der amerikanischen Geschichte ihre

12 Bazin, André: *Was ist Film?* Berlin 2004, 255.

13 Seeßlen, Georg: *Western. Geschichte und Mythologie des Westernfilms.* Marburg 1995, 40 f.

14 Lux, Stefan: *Faustrecht der Prärie / Tombstone.* In: Koebner, Thomas [Hg.]: *Filmklassiker. Beschreibungen und Kommentare.* Bd. 1: 1913–1946. Stuttgart 2001, 542–548, dort 546.

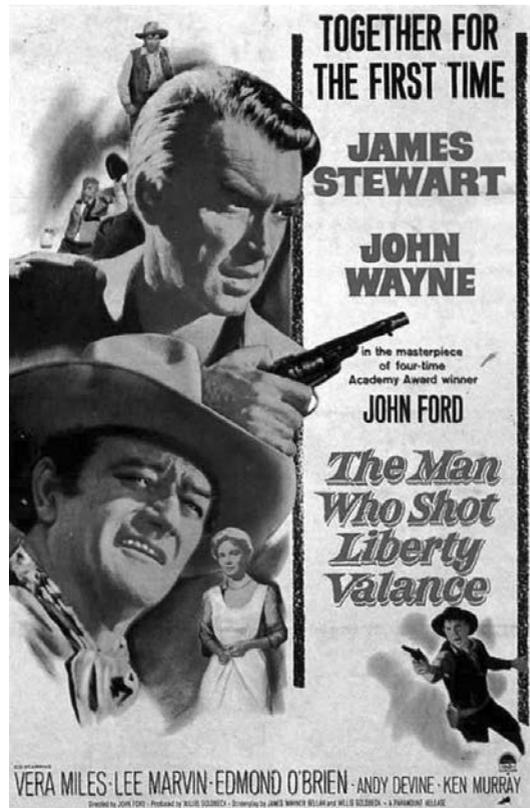
Spuren. Als erster Höhepunkt der filmischen Reflexion aktueller Zeitumstände gilt bis heute gemeinhin Fred Zinnemanns Genrebeitrag ZWÖLF UHR MITTAGS (HIGH NOON, USA 1952), in der die städtische Gemeinschaft – vormals ersehntes Eldorado für den *Lonesome Cowboy* – bereits zu einem Haufen erbärmlicher Feiglinge verkommen ist. Die Suche des Sheriffs Will Kane (Gary Cooper) nach Beistand für die Auseinandersetzung mit dem *Bad Guy* bleibt in diesem Film erfolglos: Allein muss er sich der gegnerischen Übermacht stellen. Die Abweichungen von der klassischen Westernformel fasst Theodor Kotulla zusammen:

Erstens ist Kane nicht «von Natur aus» einsam, er wird es durch einen sozialen Akt: die Gemeinde stößt ihn aus. Zweitens fehlt ihm die innere und äußere Gelassenheit; er hat Angst, macht sein Testament und ist einmal fast dem Weinen nah. Drittens hat er nicht die Chance eines fairen Kampfes; er wird gejagt. Damit ist der archaische Western transzendiert. Er ist seines reinen mythischen Grundes entkleidet und hat bewusst aufklärerische Tendenz angenommen.¹⁵

Der Prozess der fortschreitenden Entzauberung des Westens, der die alten, vormals überlebensgroßen Helden sprichwörtlich von ihren hohen Rossen hob, mündete schließlich zu Beginn der 1960er-Jahre in den sogenannten *Spätwestern*, als dessen Parade-Beispiele Fords DER MANN, DER LIBERTY VALANCE ERSCHOSS (THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE, USA 1962) und Sam Peckinpahs SACRAMENTO (RIDE THE HIGH COUNTRY, USA 1962) gelten. Beide Filme künden das Ende der großen Legende vom *Good Old West*: In John Fords Film kehrt der zu Macht und Ansehen gelangte Senator Ransom Stoddard (James Stewart) am Ende seiner politischen Karriere noch einmal in jene Western-Stadt zurück, in der vor Jahren sein beruflicher Aufstieg begann. Noch immer wird er von den dortigen Einwohnern voller Ehrfurcht als der Mann gefeiert, der im Duell einst den berüchtigten Banditen Liberty Valance (Lee Marvin) erschossen hat. Doch die alte Geschichte beruht – das stellt Stoddard gegenüber Vertretern der Presse nun endlich klar – auf einem Irrglauben. Nicht er hat der Stadt zu Frieden und Sicherheit verholfen, sondern ein Mann namens Tom Doniphon (John Wayne), der ungesehen Schützenhil-



8 Verlorener Held: Gary Cooper (l.) in ZWÖLF UHR MITTAGS



9 Filmische Mythenparabel: DER MANN, DER LIBERTY VALANCE ERSCHOSS (US-Plakat)

fe leistete. Stoddards Geständnis jedoch bleibt wirkungslos; die verantwortlichen Journalisten verweigern den Abdruck: «Das ist der Westen, Sir», erklärt einer (übersetzt aus der US-Originalfassung). «Wenn die Legende zur Wahrheit wird, druck die Legende!»

15 Kotulla, Theodor: 12 Uhr Mittags (High Noon). In: *Filmkritik* 5 1959, 138–140, dort 140.

1 Vorbetrachtungen: Der Weg zum komischen Westernhelden



10 Heldentum gegen Zahlschein: DIE GLORREICHEN SIEBEN (US-Filmplakat)

Durch dieses Bekenntnis wird LIBERTY VALANCE zu einem Meta-Western: Indem das Genre seinen realitätsfernen Charakter nicht länger verleugnete, reflektierte es sich selbst und offenbarte sich als mythopoetische Narration jenseits historischer Authentizitäten. Damit aber war es mit seinen Geschichten bereits selbst Historie geworden. Konsequenterweise waren die Helden in den späten Westernfilmen nahezu allesamt alte Männer – Männer, die ihre besten Tage bereits hinter sich wussten, die kaum mehr in den Sattel kamen und zum Schießen eine Brille be-



11 Nach dem Massaker in THE WILD BUNCH – SIE KANNTEN KEIN GESETZ

nötigten; Männer, wie sie Sam Peckinpah in seinem Film SACRAMENTO zeigt. Die Western aus den 1960er-Jahren glichen melancholischen Abgesängen auf das Genre, dem der naive Glaube, die Fraktionen von Gut und Böse allein an der Farbe des Hutes erkennen zu können, schon lange abhanden gekommen war. An die Stelle des heroischen Edelmutes trat nun als alles beherrschende Antriebskraft mehr und mehr das schnöde Kapital. Der moralisch integere Cowboy wurde abgelöst durch den moralisch nicht zu verortenden Söldner – einen Typus, den Filme wie John Sturges' DIE GLORREICHEN SIEBEN (THE MAGNIFICENT SEVEN, USA 1960) oder Richard Brooks' DIE GEFÜRCHTETEN VIER (THE PROFESSIONALS, USA 1966) als Helden einführten. Anstelle der Gemeinschaft zählte nun nur noch der eigene Profit, der alles andere in den Hintergrund drängte. Und da die alten, nicht mehr anpassungsfähigen Westerner wussten, dass ihnen die Zeit weglief, pflanzten sie in ihrer Verzweiflung oftmals noch einen letzten, von allen moralischen Schranken losgelösten Coup. So tut es zumindest Pike Bishop (William Holden), der Anführer der legendären Wild Bunch, einer wilden Horde von Outlaws in Sam Peckinpahs THE WILD BUNCH – SIE KANNTEN KEIN GESETZ (THE WILD BUNCH, USA 1969). Am Ende schlägt jedoch auch dieser letzte Plan fehl: Pike und seine Männer sterben glanzlos und qualvoll im feindlichen Maschinengewehrhaagel.

Der amerikanische Western, der immer wieder die Weite seiner Landschaft gefeiert hatte, endete mit einem schauerlichen Leichenberg, aufgetürmt in einer stickigen mexikanischen Ruine. Die wenigen Filme, die dann noch folgten, waren nur noch vereinzelte Sternschnuppen am weiten Horizont der längst urbanisierten Prärie. Der US-Western aber, als massenwirksames, inhaltlich und stilistisch beständig fortentwickeltes Genre, war tot.

1.2 Ausverkauf der alten Werte: Das Phänomen Euro- und Italo-Western

1.2.1 Stilistische Endspiele und ein neuer Helden-Typus

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.¹⁶
– Sergio Leone

Nach dem Niedergang der amerikanischen Pferdeoper in Hollywood hatte für das Genre scheinbar die letzte Stunde geschlagen. Vollends mit der amerikanischen Geschichte und Landschaft verwachsen, schien es jenseits der USA keine Zukunft für den Western zu geben. Doch gerade in der Stunde des leisen Abschieds taten sich andernorts noch einmal unverhofft neue Wege auf: Eine letzte Renaissance erlebte der Wildwestfilm dort, wo noch nie ein Cowboy durch die Prärie geritten war – im alten Europa.

Ihre finale Glorifizierung erfuhren die alten Westernmythen ausgerechnet in Deutschland, jener Nation, gegen die die Vereinigten Staaten im Zweiten Weltkrieg einen solch erbitterten Kampf für Moral

und Menschlichkeit ausgefochten hatten. Nach der ethischen Katastrophe des Nationalsozialismus sehnte sich die junge westdeutsche Republik schmerzlich nach der Wiederherstellung ihrer internationalen Reputation. Ein märchenhafter Held vom Schlage des noblen Karl-May-Protagonisten Old Shatterhand kam in diesem posttraumatischen Stadium gerade recht, um der Welt ein anderes, positiveres Bild von Deutschland zu zeigen – in Gestalt eines tatkräftig-zupackenden, aufopferungsvollen und hilfsbereiten Sympathieträgers.

In Mays Roman-Trilogie *Winnetou* (1893) verwandelt sich der junge deutsche Immigrant Old Shatterhand vom Bücherwurm und *Greenhorn* zu einem legendären Westernhelden, der sich stets uneigennützig in den Dienst der Befriedung des Landes stellt: Wo immer Unrecht und Streit herrschen, greift Shatterhand schlichtend ein und wird so zum starken Fürsprecher aller Unterdrückten und Bedrohten. Bestehen kann er in dieser Rolle allerdings nur durch die Unterstützung des ehrenhaften Apachenhäuptlings Winnetou, der dem Abenteuerer treu zur Seite steht. Erst in dieser interethnischen Partnerschaft zwischen Weißem und Indianer offenbart sich in Karl Mays Wildwest-Geschichten der Schlüssel zu dauerhaftem Frieden. Es verwundert nicht, dass ein solches Credo gerade in der rassenideologisch vorbelasteten deutschen Nachkriegsgesellschaft dankbar aufgenommen wurde.¹⁷

Nachdem der Produzent Horst Wendlandt im Jahr 1962 – angeblich nach Anregung seines zehnjährigen Sohnes Matthias¹⁸ – mit *DER SCHATZ IM SILBERSEE* (BRD/JUG 1962, R: Harald Reinl) die ersten bundesdeutsche Karl-May-Adaption realisiert hatte, zeichnete sich der ungeheure Erfolg dieses märchenhaft naiven Westernzuschnitts sehr schnell ab. Bis 1968 entstanden insgesamt 17 Filme nach gleichem Muster. In diesen farbenfrohen Kino-Spektakeln verhalfen Old Shatterhand und seine Freunde dem Mythos vom beherzten Westernhelden letztmalig zu breitenwirksamer Resonanz. Voller Wagemut ritten sie durch die weite amerikanische Prärie und lieferten sich dabei rasante Schießereien mit Bösewichtern der hinterhältigsten Sorte.¹⁹

Insbesondere der aufrechte Indianer Winnetou geriet dem deutschen Publikum dabei zu einem Vorbild

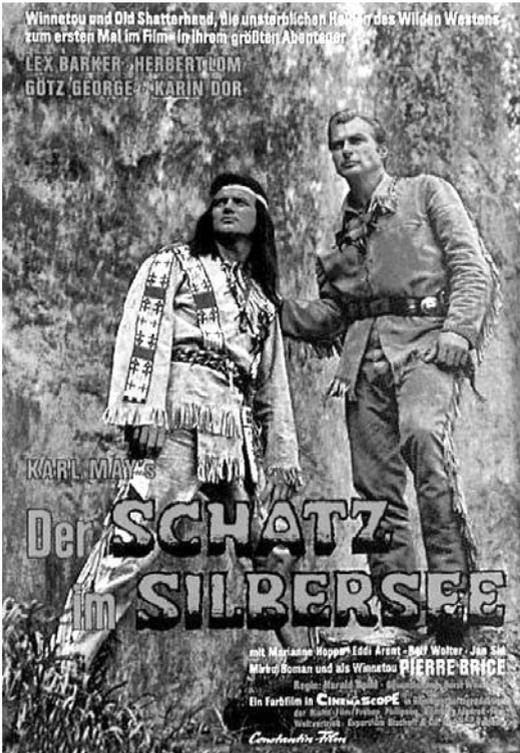
16 Leone in Hembus, Joe: *Das Western-Lexikon. 1567 Filme von 1894 bis heute*. München 1995, 763.

17 Karl May, am 25. Februar 1842 in der Nähe von Chemnitz geboren, wuchs in kümmerlichen Verhältnissen auf. Aufgrund aus finanzieller Notlage heraus begangener Eigentumsvergehen und Betrügereien verbrachte er über sieben Jahre seines Lebens im Gefängnis. Die von ihm detailliert beschriebenen amerikanischen Wildwest-Landschaften hat er sehr wahrscheinlich nie selbst gesehen. Seine Bücher sind daher auch eher als märchenhafte Interpretationen des amerikanischen Westens zu betrachten denn als realistisch gezeichnete Bestandaufnahmen eines historischen Zeitabschnitts. Als May am 30. März 1912 nahe Dresden starb, hatte er sich bereits eine ansehnliche (und bis heute fortbestehende) Fangemeinde erschrieben.

18 Vgl. Jeier, Thomas: *Der Western-Film*. München 1987, 189 f.

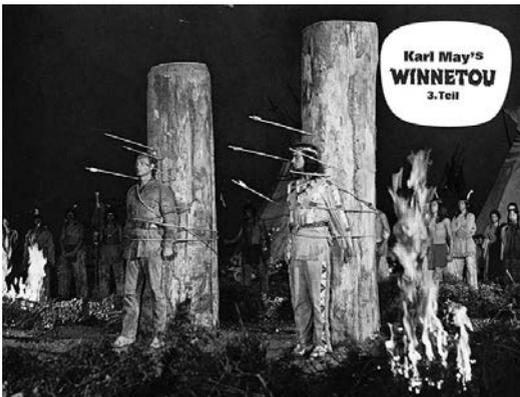
19 Die Landschaften der Karl-May-Filme unterschieden sich freilich deutlich von ihren amerikanischen Vorbildern und konnten nicht verhehlen, dass die Außenaufnahmen der Filme zum größten Teil an Drehorten in Jugoslawien entstanden waren. Zur Schurken-Portraittierung vgl. Essig, Rolf-Bernhard: Es ist May, die Schurken fallen – Santer und der Schut. In: Dimmler, Klaus [Hg.]: *Die größten Schurken der Filmgeschichte. Von Dr. Mabuse bis Hannibal Lecter*. Leipzig 2000, 80–84.

1 Vorbetrachtungen: Der Weg zum komischen Westernhelden



12 Pierre Brice und Lex Barker in DER SCHATZ IM SILBERSEE (deutsches Filmplakat)

«von gar messianischer Größe»²⁰, dessen Leinwandtod in WINNETOU III (BRD/JUG 1965, R: Harald Reinl) die Nation erschütterte und den Produzenten eine wahre Flut von Protestbriefen einbrachte. «Einen edleren, stolzeren und schöneren Indianer», vermerkt der Filmkritiker Thomas Klein, «soll es davor und danach nicht



13 Am Marterpfahl: Old Shatterhand und Winnetou in WINNETOU III

gegeben haben, auch nicht in Hollywood.»²¹ Gänzlich kritiklos wurden indes auch die Wendlandt-Produktionen nicht aufgenommen: Der bereits in den Vorlagen inhärente Romantizismus ließ sie – trotz sorgsam eingearbeiteter humoristischer Seitenlinien – zu einem der Hauptangriffsziele der nachrückenden Generation bundesdeutscher Filmemacher werden. Ihnen erschienen die Karl-May-Western als eine seicht-naive Rückkehr in eine kindliche Vorstellungswelt, «in which everything is just good or bad, black or white, no shades of grey, no conscience. At least as far as their own problems, their own country, are concerned. No past, no present, just a dream world.»²²

Bestärkt durch den finanziellen Erfolg der deutschen Karl-May-Streifen witterten auch die italienischen Produzenten ihre Chance und begannen in der römischen Filmstadt Cinecittà mit der Herstellung von niedrig budgetierten Wildwestfilmen. Nach anfänglichen Versuchen, das altbekannte US-Vorbild schlichtweg zu imitieren, entwickelte Pionier-Regisseur Sergio Leone (1921–1989) mit seinem Film FÜR EINE HANDVOLL DOLLAR (FÜR EINE HANDVOLL DOLLAR, IT/SPA/BRD 1964) schließlich die später vielkopierte Formel für den sogenannten *Italo-* oder *Spaghetti-Western*. Mit ihm bildete sich ein europäischer «Bastard» des traditionellen US-Vorbilds heraus, der dessen überkommenen mythopoetischen Diskurs mit bissiger Ironie als hohles Phrasengebilde enttarnte.²³ In der Nachfolge

- 20 Koll, Horst Peter: Der träumende Deutsche. Die Winnetou-Trilogie. In: Koebner, Thomas [Hg.]: *Idole des deutschen Films. Eine Galerie von Schlüsselfiguren*. München 1997, 384–397, dort 389.
- 21 Klein, Thomas: Der Schatz im Silbersee. In: Kiefer, Bernd / Grob, Norbert [Hg.]: *Filmgenres – Western*. Stuttgart 2003, 258–261, dort 261.
- 22 Robin Bean in Frayling, Christopher: *Spaghetti Westerns. Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*. London / New York 1998, 114. «Wenders, Herzog, Fassbinder and Syberberg», notiert Christopher Frayling, «have all, at one time or another, reacted against the international aspects of the German cinema from the mid-1950s onwards: to these filmmakers, a reliance on international co-productions, made to appeal to a world market, and with an emphasis on «dreams of a better world» (in Wenders' words) has done little else but symbolise the loss of confidence of the German cinema (and the dominance of American values or «American friends») since the Nazi trauma.» (ebd., 114)
- 23 Der Begriff «Spaghetti-Western» wird in dieser Arbeit als neutrale, nicht wertende Bezeichnung für den italienischen Western gebraucht. Zur Ambivalenz des Ausdrucks vgl. Frayling, *Spaghetti Westerns*, IXf. Als «Bastard» des amerikanischen Westerns bezeichnet den Italowestern zum Beispiel Hans-Christoph Blumen-



14 Sergio Leone

Leones reduzierten die italienischen Filmemacher das Genre wieder weitgehend auf jene Elemente, aus denen es einst erwachsen war: Action, Tempo und Revolver. Zur einer Zeit, in der der amerikanische Spätwestern einer zunehmend schwermütigen Melancholie anheim fiel und wehmütig den langsamen Abschied von den alten, schon lange allzu vertrauten Legenden zelebrierte, kreierte der Italo-Western eine Welt aus synthetischen Figuren, die mit den traditionellen Genrehelden nur noch wenig gemein hatten. Ausgedient hatten fortan die einsamen, aufopferungsvollen und edelmütigen Cowboys vergangener Tage, die auf der Suche nach guten Taten unentwegt die amerikanische Prärie durchritten, geleitet von nichts anderem als der Gewissheit, dass «a man's gotta do what a man's gotta do»²⁴. An ihre Stelle traten seit FÜR EINE HANDVOLL DOLLAR die Kopfgeldjäger und Banditen, Bandenführer und Revolutionäre. Den scheinbar unermesslichen, erhabenen Weiten des amerikanischen Westens folgte als Schauplatz die enge, über die Maßen schmutzige mexikanische Grenzlandschaft des Südens, in der alle Moral längst vakant geworden war.

In Anlehnung an Akira Kurosawas Samuraifilm YOJIMBO – DER LEIBWÄCHTER (YOJIMBO, JAP 1961), dessen Szenario er in Grundzügen übernahm, kultivierte Leone einen gespenstischen, mysteriösen und beinahe unwirklichen Heldentypus, der durch seine glatte Flächenhaftigkeit auffiel und über keine ausgeformte

berg (Blumenberg, Hans-Christoph: Der italienische Western – ein Fazit nach sechs Jahren. Vortrag auf den Filmtagen Bad Embs vom 30. 4.–4. 5. 1969. In: Studienkreis Film [Hg.]: *Um sie weht der Hauch des Todes. Der Italowestern – die Geschichte eines Genres. Essays, Interviews und Register.* Bochum 21999, 6–13, dort 6).

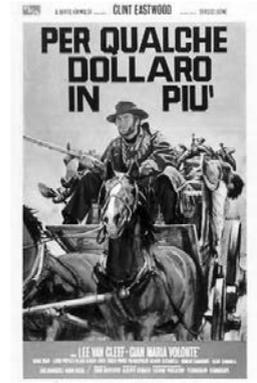
- 24 Diese im Western vielzitierte Phrase entstammt Christopher Frayling zufolge ursprünglich wohl Lord Tennysons Gedicht *The Revenge* aus dem Jahr 1878 (vgl. Frayling, *Spaghetti Westerns*, 41).
- 25 Als Hauptinspirationsquelle gab Leone immer wieder das Stück *Il servitore di due padroni* (1745) von Carlo Goldoni (1707–1793) an. Goldoni gilt als bedeutendster literarischer Epigone der Tradition der *Commedia dell'arte*. An den Szenarien des Schelmenromans faszinierte Leone die charakterliche Ambivalenz seiner Heldenfiguren, die Tatsache, dass «there are no entirely good or bad characters» (Leone in De Fornari, Oreste: *Sergio Leone. The Great Italian Dream of Legendary America.* Rom 1997, 18).

Persönlichkeit, keinen individuellen Charakter zu verfügen schien. Durch die Kombination des klassischen Westernheldenideals mit genrefremden Kulturtraditionen eröffnete der Regisseur seinem Publikum einen neuen Blick auf das altvertraute Wildwest-Szenario, dem Hollywood keinerlei neue Impulse mehr zu geben können schien. Die Titelrolle Clint Eastwoods gestaltete er so als klassische Trickster-Figur im Stile der *Commedia dell'arte*, ausgestattet mit einer charakterlichen Ambivalenz, die direkt dem hispanischen Pikaro-Roman entstammte.²⁵ Als statische, fast comichaft eindimensionale Erscheinung jenseits jedweder Verortung war Eastwoods Rollenkonzept in allen drei Filmen der mit FÜR EIN PAAR DOLLAR MEHR (PER QUALCHE DOLLARO IN PIÙ, IT/SPA/BRD 1965) und ZWEI GLORREICHE HALUNKEN (IL BUONO, IL BRUTTO, IL CATTIVO, IT 1966) komplettierten DOLLAR-Trilogie stets dasselbe: ein professioneller Pistolero, der mit unerbittlicher Härte und unbeweglicher Mimik seinen von Leichen

gepflasterten Weg verfolgte. Ohne sich noch länger in den Dienst einer imaginierten Gemeinschaft zu stellen, tötete er vornehmlich aus Gründen des persönlichen Nutzens. Nicht moralische Werte waren es, die ihn auszeichneten, sondern betonte Manierismen und rituelle Gesten. Damit stilisierte Leone den Western zu dem, was er seiner Ansicht nach eigentlich



CLINT EASTWOOD ... SERGIO LEONE
per un Pugno di Dollari
... GIAN MARIA VOLONTE' ... MARIANNE KOCH
... JOSEF TOUSSAINT ... UMBERTO LONZI
... ENNIO MORRICONE



15–17 Die Dollar-Trilogie:
FÜR EINE HANDVOLL DOLLAR,
FÜR EIN PAAR DOLLAR MEHR,
ZWEI GLORREICHE HALUNKEN
(ital. Filmplakate)

1 Vorbetrachtungen: Der Weg zum komischen Westernhelden



18 Das legendäre Triell am Ende von ZWEI GLORREICHE HALUNKEN

immer schon gewesen war: zu einem zwar faszinierenden, doch narrativ höchst simpel gestrickten Puppentheater.²⁶

Die allgemeine Krise der traditionellen Pferdeoper nutzte der Spaghetti-Western zur Etablierung eines neuen, veränderten Blicks auf die amerikanische Geschichte. In der Nachfolge von Sergio Leones Filmen schwang sich der europäische Genre-Ableger in der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre zu einer radikalen Abrechnung mit den alten Western-Mythen auf. Zeitgenössische Kritiker hoben vor allem den inhärenten Verzicht «auf historisches Engagement» heraus, der das Subgenre davor schützte, wie sein amerikanisches Vorbild «einer so leicht in Kitsch umschlagenden Poetisierung der Vergangenheit»²⁷ zu erliegen. Mit der Eliminierung des geschichtlichen Hintergrundes schrumpfte allerdings auch die Möglichkeit, den Helden zu individualisieren, da ihm mit der historisch-realen auch seine fiktive Vergangenheit genommen wurde. Daher erschien der italienische Westerner bisweilen auch so «merkwürdig blass»²⁸.

Konsequenterweise blieb Clint Eastwoods Charakter in Leones DOLLAR-Filmen nicht einmal mehr ein identitätsstiftender Name, mit dem er sich hätte ausweisen können.²⁹ Damit war die innerliche Aushöhlung des Westerners an ein denkwürdiges Ende gelangt: Nicht mehr das moralische Profil fungierte nun als Erkennungszeichen des Helden, sondern seine technische Fertigkeit im Umgang mit der Waffe. Auf diese Weise, schreibt Pauline Kael, habe Leone mit der Lüge einer Welt aufgeräumt, «in der der Held zum Glück auch der beste Schütze ist; stattdessen ist der beste Schütze der Held»³⁰.

Vom amerikanischen Mythos der stetigen Regeneration durch Gewalt blieb im Italo-Western lediglich die Gewalt – doch abgesehen davon war weit und breit nichts zu entdecken, was sich mir ihrer

Hilfe (wieder) neu hätte entwickeln können. In den unwirtlichen, teils schlammigen, teils staubigen Ruinenlandschaften, in denen die italienischen Westernproduktionen angesiedelt waren, gab es keine Hoffnung mehr auf ein besseres Morgen, kein Vertrauen in die menschliche Gemeinschaft, in Gesetz und Gerechtigkeit. «Der Italo-Western war das Genre der Resignation», schreibt Georg Seeßlen, «und musste schon deshalb wieder verschwinden, weil Resignation keine dauerhafte Botschaft abgeben kann.»³¹ In ihm hatte der Glaube an eine heroische Vergangenheit, den die amerikanischen Filmemacher zeitgleich nur langsam und unter seelischen Qualen aufgaben, seine endgültige Negation gefunden. Hier war dem «Erben der historischen Pioniere» schließlich «nur noch das Recht des Stärkeren geblieben, und von der Freiheitsidee, deren Agent er war, blieb ihm nurmehr die Freiheit zu nehmen, notfalls dafür zu töten»³². Die Helden vom Schlage eines Eastwood'schen «Mannes ohne Namen» (ital.: «Uomo senza nome»), Django und Sartana³³ waren allesamt höchst ambivalente Erscheinungen, die das Gute – wenn überhaupt – oft nur en passant bewirkten und am Ende wieder dorthin verschwanden, wo sie hergekommen waren: ins

26 «I reread all the «arguments» of these puppet shows», erklärte Leone im Interview, «[...] and I discovered a strange fraternity between the Puparri and my friends of the Wild West. Their adventures were identical.» (Leone in Frayling, *Spaghetti Westerns*, 131)

27 Mengershausen, Joachim von: Ein Schieß-Spiel. Anmerkungen zur italienischen Spielart des Wildwestfilms. In: *Film 1/1967*, 20f., dort 20. Auch der Kritiker Hans-Christoph Blumenberg bemerkt, «dass die Brutalitäten und ausgepöckelten Grausamkeiten der Italo-Western sehr viel präziser der historischen Wirklichkeit des Westens entsprechen als der schöne Romantizismus vieler Hollywood-Western» (Blumenberg, 8f.).

28 Mengershausen, 20.

29 Vgl. Hembus, 225: «[D]ass die Hauptfigur des Films manchmal als «Mann ohne Namen» geführt wird und manchmal als Joe, ist kein Widerspruch, weil man im Westen einen Mann, dessen Namen man nicht kennt, einfach Joe nennt.» Bisweilen werden zur Bezeichnung der Eastwood-Figur auch die wenig sagenden Begriffe «Il Monco» (FÜR EIN PAAR DOLLAR MEHR) und «Biondo» (ZWEI GLORREICHE HALUNKEN) verwendet (dt.: «Der Einarmige», da er die meisten Tätigkeiten mit nur einer Hand ausführte, bzw. «Blonder»).

30 Kael in Desalm, Brigitte: El Cigarillo. Die Dollar-Trilogie. In: Studienkreis Film [Hg.]: *Um sie weht der Hauch des Todes. Der Italo-Western – die Geschichte eines Genres. Essays, Interviews und Register*. Bochum ²1999, 28–39, dort 35.

31 Seeßlen, *Western*, 161.

32 Desalm, 29.

Nirgendwo. In der Regel waren sie dabei noch wortkarger als ihre amerikanischen Vorgänger und begühten ihre Gegner minutenlang mit argwöhnischen, abschätzigen Blicken: Zumeist überlebte derjenige, der der kritischen Musterung des anderen am reglosesten standhielt; allein die unbeweglichste Lakonik entschied über die Gunst der Stunde.

Bereits in der Inszenierung der wegweisenden Filme Sergio Leones, «die von ironischen, geradezu comichaften Brüchen durchsetzt» war, ließ sich eine deutliche «Tendenz hin zur Genre-Persiflage ausmachen»³⁴. Wenn der Regisseur in ZWEI GLORREICHE HALUNKEN den finalen Shootout zu einem «Triell»³⁵ – einer Auseinandersetzung zwischen drei, anstatt wie gewöhnlich zwei Männern – ausweitete und dabei minutenlang zwischen Detailaufnahmen der drei Revolverhelden hin- und herschnitt, dann fungierte diese finale Auseinandersetzung offensichtlich auch als Karikatur auf die klassischen Western-Konfrontationen, in denen sich der Held entschlossen seinem Schicksal stellte und dem Schurken gegenübertrat. Große Bedeutung kam dabei auch dem nervenaufreibenden Score von Leones Stammkomponisten Ennio Morricone zu, der die szenenbegleitende Musik

langsam bis zum Exzess hin steigerte und sie dann auf dem Gipfel urplötzlich abbrechen ließ. Indem der Regisseur nun aber beim Triell den spannungsvoll erwarteten Schuss zunächst verweigerte, zögerte er die kathartische Spannungsauflösung ins Unerträgliche hinaus: Ohne dass etwas geschehen wäre, begann Morricones Stück von vorne – und wieder montierte Leone mit unendlicher Geduld seine Bilder der zur Formel erstarrten Männerkörper.³⁶

Der selbstironische Subtext der DOLLAR-Trilogie erschloss sich zunächst nur wenigen Kritikern. «Clint Eastwood mit seiner halbzerkaute Zigarre und seinem Gesicht, das wie eine abgewischte Schiefertafel wirkt, könnte der größte Deadpan-Komiker seit Buster Keaton werden»³⁷, notierte als eine der wenigen Penelope Mortimer im *Observer*, während Thomas Jeier zur Figur des namenlosen Fremden erst viel später vermerkte: «Er ist gewalttätig, besitzt aber auch einen lakonischen Witz, der viele Szenen ins Irreale zieht und zur gelungenen Parodie werden lässt. Eine Wirkung, die Sergio Leone und Clint Eastwood durchaus beabsichtigten.»³⁸

Der Humor der Leone-Western resultierte gerade aus der vollkommenen Atmosphäre der Humorlosigkeit, in die sie getaucht waren und die für komische Handlungen faktisch keinerlei Raum ließ. In der Rolle des «Mannes ohne Namen» entwickelte Hauptdarsteller Eastwood dabei einen zynisch abgebrühten Helden-Typus von grotesken Ausmaßen, der selbst dann noch einen coolen Oneliner herauswürgte, wenn er dem Tod ins Auge sah oder gerade selbst mehrere Männer gnadenlos über den Haufen geschossen hatte. Die humoristische Wirkung entstand somit als bewusst einkalkuliertes Nebenprodukt des einschneidenden Demontagevorgangs, mit dem Leone dem nostalgisch-verklärten Blick des amerikanischen Westerns zuleibe rückte. Gerade aus der ausbleibenden emotionalen Betroffenheit resultierte die Eastwoodsche Komik: «Automatismus, Steifheit, erworbene und beibehaltene Gewohnheit, das sind die Dinge, die uns an einer Physiognomie zum Lachen



19 Clint Eastwood als «Mann ohne Namen»

33 In der Nachfolge der Eastwood-Figur avancierten die Helden Django (aus DJANGO [IT 1966, R: Sergio Corbucci]) und Sartana (aus SARTANA – BETE UM DEINEN TOD [SE INCONTRI SARTANA: PREGA PER LA TUA MORTE, IT/BRD 1968, R: Gianfranco Parolini]) zu den populärsten Titel-Helden des harten Italo-Westerns. Thomas Weisser zählt in einer Auflistung 32 bzw. 18 Filme (vgl. Weisser, Thomas: *Spaghetti Westerns – the Good, the Bad and the Violent. A Comprehensive, Illustrated Filmography of 558 Eurowesterns and Their Personnel, 1961–1977*. Jefferson, North Carolina / London 1992, 465–468).

34 Schössler, Daniel: Für eine Handvoll Dollar. In: Kiefer, Bernd / Grob, Norbert [Hg.]: *Filmgenres – Western*. Stuttgart 2003, 265–268, dort 266 f.

35 Desalm, 36.

36 Dass Morricone seine Scores sehr bewusst karikierend anlegte, belegt seine belustigte Reaktion auf das fertig montierte filmische Endprodukt: «Leone recalls, how unnerving it was to watch Morricone in the viewing theatre, as the «Dollars» films were run through: for he roared with laughter at everything – not just the comic sequences.» (Frayling, *Spaghetti Westerns*, 165)

37 Mortimer in Hembus, 227.

38 Jeier, *Der Western-Film*, 198.

39 Bergson, Henri: *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. Frankfurt am Main 1988, 26. «Lächerlich», führt Bergson weiter aus «wird also ein Gesichtsausdruck sein, wenn er uns an etwas Verkrampftes erinnert, an etwas im gewöhnlich bewegten Mienenspiel Erstarrtes.» (ebd., 25)

1 Vorbetrachtungen: Der Weg zum komischen Westernhelden

reizen»³⁹, notierte schon Henri Bergson in seiner im Jahr 1900 erstmals erschienenen Studie *Das Lachen* – ein Wirkungszusammenhang, der Eastwoods *El-Cigarrillo*-Typus als wirklich komische Figur ausweist. Das Wissen um die eigene Komik ging ihr allerdings vollkommen ab, da es ausschließlich aus dem übertreibenden Spiel mit den Genrekonventionen resultierte und gleichsam *von außen* in sie hineingelegt wurde. Im Vergleich mit der von Terence Hill wenige Jahre später verkörperten Trinità-Figur vermerkt Joe Hembus: «[B]eide sind ungewaschen, maulfaul und Weltmeister im Vollbringen unglaublicher Kunststücke. Terence Hill kann sich aber leisten, über sein göttliches Talent auch noch zu grinsen – für Clint Eastwood wäre das die einzige Anstrengung, die ihn umbringen könnte.»⁴⁰

1.2.2 Spaghetti-Filme vom Fließband: Das italienische Studio-System von Cinecittà

Der italienische Western ist ein parasitäres Produkt. Er konnte nur in Rom geboren werden, denn Rom ist sozusagen das Saigon des italienischen Kinos.⁴¹
Giulio Questi

Im filmhistorischen Rückblick mutet der unglaubliche Erfolg von Leones Formel fast schon ein wenig surreal an: Da unternahm ein völlig unbekannter Regisseur das Risiko, auf südeuropäischem Boden mit weitgehend südeuropäischem Team einen Western zu drehen, der anders war als die anderen – und zunächst schien keine Menschenseele davon Notiz zu nehmen: In einem schäbigen Mailänder Vorstadtkino feierte FÜR EINE HANDVOLL DOLLAR am 27. August 1964 seine Premiere – doch fünf Jahre später war bereits die unvorstellbare Summe von über 300 mehr oder minder offensichtlichen Imitaten erreicht.⁴² Um diese ungeheure Flut an Nachfolgefilmen nachvollziehen zu können, die in ihrer Masse ein eigenes Subgenre kreierten, ist ein Blick auf die spezifischen Bedingungen des italienischen Filmproduktionssystems nötig.

Ähnlich den populären Massenkinos in Brasilien, Mexiko, Ägypten, Hongkong oder Bombay war das römische Cinecittà-Studiosystem seit seinen Anfängen auf breitenwirksame Stoffe ohne größeren Anspruch abonniert. Die Studios waren Mitte der 1930er-Jahre an der Peripherie der italienischen



20 Die Pforten von Cinecittà

Hauptstadt unter staatlicher Beteiligung eröffnet worden und entwickelten sich schon sehr bald zum italienischen Pendant der amerikanischen Traumfabrik Hollywood. Mit dem Konzept einer bombastischen Filmstadt, «die die Fertigstellung von Filmen vom Drehbuch bis zur ersten Kopie»⁴³ ermöglichen sollte, wähten sich die faschistischen Machthaber im Glauben, Rom langfristig zum Filmzentrum des europäischen Kontinents ausbauen zu können. Nachdem in Cinecittà zunächst einige politische Propagandafilme entstanden waren, verlegte sich die Filmindustrie bald auf wirtschaftlich einträglichere Sujets wie seichte Komödien und Historienfilme.

Unmittelbar nach dem Krieg war an eine Fortführung der Produktion in Anbetracht der katastrophalen italienischen Wirtschaftslage nicht zu denken. Wollte man in dieser Zeit Filme machen, musste man dies mit den einfachsten inszenatorischen Methoden und ohne aufwändige Studiobauten tun. Die Ästhetik des italienischen Neorealismus, die aus diesem Kalkül entstand, bezog ihre künstlerische

40 Hembus, 501.

41 Questi in Königstein, Horst: Es war einmal ein Westen: Stereotyp und Bewusstsein. Wie sich marktkonforme Ästhetik selber zum Thema machen kann, und was der Italo-Western damit zu tun hat. In: Ehmer, Hermann K. [Hg.]: *Visuelle Kommunikation. Beiträge zur Kritik der Bewusstseinsindustrie*. Köln 1971, 299–333, dort 299.

42 Zur Problematik einer fixen Filmografie des Italo-Westerns vgl. Luley, Wolfgang: Ohne Dollars kein Sarg. Überlegungen zu einer enorm umfangreichen Filmografie des Italowesterns. In: Studienkreis Film [Hg.]: *Um sie weht der Hauch des Todes. Der Italowestern – die Geschichte eines Genres. Essays, Interviews und Register*. Bochum ²1999, 104f. Die Herausgeber der vorstehenden Publikation kommen bei ihrer Listung auf die Zahl von insgesamt 512 Italowestern. Hinzu kommen elf italienische «Beinahe-Western», 36 «Eurowestern» (Hauptproduzent: Deutschland) sowie 23 Western spanischer (Ko-)Produktion, sodass sich die Gesamtzahl aller europäischen Western nach den dortigen Angaben auf insgesamt 582 Filme beläuft.

43 Ruckriegel, Peter: Cinecittà. In: Koeber, Thomas [Hg.]: *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart 2002, 97 f., dort 97.

1.2 Ausverkauf der alten Werte: Das Phänomen Euro- und Italo-Western

Intensität somit gerade aus der Beschränkung auf die bescheidensten Mittel.⁴⁴ Allerdings fehlte diesen Filmen – zu deren gefeierten Regisseuren Roberto Rossellini, Vittorio De Sica und Luchino Visconti zählten – trotz (oder gerade wegen) ihres künstlerischen Anspruchs die industrielle Relevanz: So wenig sie auch gekostet haben mochten, viel Geld war mit ihnen nicht zu machen.⁴⁵

Wirtschaftliche Abhilfe schaffte in diesen Jahren ausgerechnet die Okkupationsmacht USA, deren Filmproduzenten die Studios von Cinecittà als preisgünstige Produktionsstätte für eigene filmische Projekte entdeckten. So entstanden auf römischem Boden die Aufnahmen zu den großen Monumentalen der 1950er-Jahre, wie etwa Mervyn LeRoys *QUO VADIS?* (*QUO VADIS*, USA 1951), Robert Wisers *DIE SCHÖNE HELENA* (*HELEN OF TROY*, USA 1956) oder William Wylers *BEN HUR* (USA 1959). Im Zuge solcher Gastproduktionen gelangte auch das professionelle Know-how der Hollywood-Industrie an den Tiber, wo aufstrebende italienische Nachwuchsfilmerschaffende plötzlich die Chance erhielten, bei den erfahrenen Amerikanern ihr Lehrgeld zu bezahlen. Zu denen, die diese Möglichkeiten intensiv nutzten, gehörten auch



21 Regisseur William Wyler (r.) mit seinen beiden Stars Charleton Heston und Stephen Boyd bei den Dreharbeiten zu *BEN HUR* in Cinecittà

44 «Der neue Realismus», schreibt Daniela Sannwald, «entsteht durch die Aktualität von Themen, das Drehen an Originalschauplätzen, zum Teil mit Laiendarstellern, durch Plansequenzen, schließlich verankert die Inszenierung die Protagonisten durch Totalen und Halbtotale in einem räumlich-sozialen Umfeld.» (Sannwald, Daniela: *Neorealismus*. In: Rother, Rainer [Hg.]: *Sachlexikon Film*. Reinbek bei Hamburg 1997, 211–213, dort 211)

45 «The problem with neo-realist films», vermerkt Christopher Wagstaff, «was that they did not have the «entertainment quality (known stars and conventional genre characteristics) to wrest the domestic market from American imports; they won prizes abroad, but Italians would not go to see them.» (Wagstaff, Christopher: *Italian genre films in the world market*. In: Nowell-Smith, Geoffrey / Ricci, Steven [Hg.]: *Hollywood and Europe. Economics, Culture, National Identity: 1945–95*. London 1998, 74–85, dort 75)

46 Leone und Barboni hatten zu Beginn ihrer Karrieren beispielsweise mit Vittorio De Sica zusammengearbeitet, Sergio Corbucci mit Roberto Rossellini und Sergio Sollima mit Luigi Comencini.

47 «[A]s men working in the show-business», äußerte sich Sergio Leone einmal, «we have no right to prick the political conscience of our contemporaries. We are not magisters. The films we make ought to make people think. We are professional «exciters». But we are not directors of conscience. The audience should be allowed to draw their own conclusions.» (Leone in Frayling, *Spaghetti Westerns*, 64)

jene jungen Männer, die in den 1960er- und frühen 1970er-Jahren dann als führende Vertreter des Italo-Western hervortreten sollten: Sergio Leone und Enzo Barboni, daneben Sergio Sollima, Duccio Tessari und Sergio Corbucci.

Prägend für diese Generation junger Filmemacher war demnach die Lern-Erfahrung aus zwei vollkommen unterschiedlichen Stilrichtungen: auf der einen Seite die sozialkritischen Autoren-Filme der Neorealisten,⁴⁶ auf der anderen Seite der Genrefetischismus des Hollywood-Bombastes. Aus dieser dualistischen Schulung entwickelte sich nach und nach das System des italienischen *Exploitation*-Kinos, dem sich auch die römischen Studios *Elios* und *De Laurentiis* anschlossen: Massenattraktive Formate Hollywoods wurden auf ihre Erfolgsfaktoren abgetastet und insofern regelrecht ausgebeutet (engl.: *to exploit*), ihre inhärente Anziehungskraft jedoch als Grundlage für eigene erzählerische Aussagen genutzt.⁴⁷ Zu den Genres, die auf diese Weise bis Mitte der 1960er-Jahre entstanden, zählt Christopher Frayling den *Film-Fumetto* (1948–54), die schwankhafte, meist in regionalen Dialekten dargebotene *Comedia all'Italiana* (1955–58), den antiken Sandalenfilm (1958–64), den *Gothic*-Horrorfilm (1959–63), das