

MICHAEL STRISS

GNADE SPRICHT GOTT – AMEN MEIN COLT

Motive, Symbolik und religiöse Bezüge
im Italowestern



BÜCHNER

GNADE SPRICHT GOTT – AMEN MEIN COLT



Michael Striss, geb. 1962 in Berlin, arbeitete in mehreren Berufen, bis er eine theologische Fachschulausbildung absolvierte und ein Universitätsstudium der Evangelischen Theologie anschloss. Seit vielen Jahren lebt und arbeitet er als evangelischer Pfarrer im Rheinland.

Seine zahlreichen cineastischen Leidenschaften sind zumeist in den 60er und 70er Jahren angesiedelt. Dazu zählen vorrangig das stilbildende italienische Genrekino, aber auch der englische Hammer-Film sowie amerikanische und britische Kultserien jener Zeit. Er ist ebenfalls Autor des Buches »Columbo – Der Mann der vielen Fragen«.

MICHAEL STRISS

GNADE SPRICHT GOTT – AMEN MEIN COLT

Motive, Symbolik und religiöse Bezüge
im Italowestern



BÜCHNER-VERLAG
Wissenschaft und Kultur

Besuchen Sie uns im Internet: www.buechner-verlag.de

ISBN (Print) 978-3-96317-123-9

ISBN (ePDF) 978-3-96317-620-3

Copyright © 2018 Büchner-Verlag eG, Marburg

Satz und Umschlaggestaltung: DeinSatz Marburg

Bildnachweis Umschlag: DVD KEOMA – MELODIE DES STERBENS, Studiocanal 2003.
Trotz ausführlicher Recherchen konnten die aktuellen Rechteinhaber der Coverabbildung nicht ermittelt werden. Falls durch die Verwendung Rechte verletzt wurden, bitten wir deswegen um Kontaktaufnahme mit dem Verlag: info@buechner-verlag.de

Das Werk, einschließlich all seiner Teile, ist urheberrechtlich durch den Verlag geschützt. Jede Verwertung ist ohne die Zustimmung des Verlags unzulässig. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie, detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über <http://dnb.de> abrufbar.

INHALT

Vorspann:
Sergio, Ennio und ich – Mein langer Ritt nach Almería 13

Einleitung:
**Vom italienischen Western zum Italowestern –
Entstehung und Charakteristik eines Filmgenres** 21

Geschichte 21 * Charakteristik 28 * Das Paradebeispiel 34 * Musik 37

I. Kapitel: Die Protagonisten 41

1. *The Good*: Der relativ Gute 41

Der Antiheld 41 * Der Diener zweier Herren 42 * Nihilismus 45 *
Der Außenseiter 47 * *Il straniero* 49 * Der Mann ohne Namen 50 *
Beziehungsprobleme 52 * Kommunikationsstörungen 53 *
Bindungsangst 55 * Umfassende psychische Störungsbilder 56 *
Körperbehinderung 58 * Biblisches Menschenbild 62 * Lebende
Tote 65 * Gibt es Hoffnung? 66

2. *The Bad*: Der teuflisch Böse 68

Konversion von Gut und Böse 69 * Der Böse ist noch böser 70 *
Der mexikanische Brandstifter 72 * Der nordamerikanische
Biedermann 75 * Unheilvolle Allianzen 82 * Sadist, Schöngeist,
Herrenmensch 84 * Hybris 89 * »Wir haben nicht mit Fleisch
und Blut zu kämpfen...« 91

3. *The Ugly*: Der unberechenbare Dritte 96

Sidekicks 96 * *Buddies* 98 * Tucu Benedicto Pacifico Juan Maria
Ramirez 100 * Dreiecksgeschichten 103 * »Wollt ihr auch
weggehen?« 108

II. Kapitel: Die weiteren Mitwirkenden **113**

1. *Reverend Colt*: Geistliche 113
Die Institution Kirche 114 * Wölfe im Talar 118 * Gauner im
Priesterrock 120 * Echte Gottesmänner und bekehrte Sünder 125 *
Märtyrer 130 * Befreiungstheologen 131 * Ordensleute 134 *
Religiöse Gemeinschaften 136

2. *Mein Körper für ein Pokerspiel*: Frauen 143
Leone: ein Frauenfeind? 143 * Opfer oder Täterin 146 * Huren und Han-
delswaren 151 * Bitte keinen Sex! 154 * War Django homosexuell? 158 *
Die Heilige Jill von Sweetwater 161 * Starke Frauen 163

3. *Sein Steckbrief ist kein Heiligenbild*: Kopfgeldjäger 167
Von irgendetwas muss der Mensch ja leben 167 * Ein notwendiges
Übel 170 * Jeder Kopf hat seinen Preis 171 * *Dead! Or alive?* 173 *
Einige Vertreter der Zunft 174 * Der Judaslohn 179 * Umschulung ist
möglich 182

4. *Eine Bahre für den Sheriff*: Gesetzeshüter 183
Nur ein toter Sheriff ist ein guter Sheriff 183 * Der desillusionierte
Alkoholiker 186 * Der korrumpierte Pragmatiker 187 * Der Bock als
Gärtner 189 * Luis Induni 190 * Die exekutierte Exekutive 192

5. *Die Totengräber warten schon*: Bestatter 194
Something to do with death 195 * Der alte Mann und sein
Lieferant 196 * Franco Pesce 198 * Ein blühendes Gewerbe 200

6. *Es geht um deinen Skalp, Amigo*: Ärzte und Barbieri 202
Desinfiziert von außen und innen 202 * Gefahrenzone *barber shop* 205

7. *Ein Zirkus und ein Halleluja*: Fahrendes Volk 208
Zirkusleute 209 * Schausteller 212 * Zufluchtsort Planwagen 214

III. Kapitel: Topographie **219**

1. *Willkommen in der Hölle*: Städte und Dörfer 219
Grenzsituationen im Niemandsland 220 * Lebensfeindlicher Ort 223 *
Geisterstädte 227 * Hölle und Apokalypse 230

2. *Mögen sie in Frieden ruhen*: Sakralbauten und Friedhöfe 233
Kirchen 234 * Klöster und Missionen 235 * Ruinen 237 * »Hügel der Stiefel« 240

3. *Unbarmherzig wie die Sonne*: Klimatische Bedingungen 243
Leones Hitze, Corbuccis Kälte 243 * Sintflutartige Niederschläge 247 * Indienstnahme der Naturgewalten 249

IV. Kapitel: Konfliktfelder 253

1. *Hass war sein Gebet*: Rache und Vergeltung 253
Vendetta 254 * Rückblenden: Bilder im Kopf 257 * »Die Rache ist mein!« 260 * Biblische Racheengel 263 * Apokalyptische Reiter 267 * Exemplarische Vorwegnahme des Endgerichts 270

2. *100.000 verdammte Dollar*: Gier nach Gold und Geld 271
Worshipping gold 271 * Die Wurzel allen Übels 276 * Lossagung 278 * »Motten und Rost« 280

3. *Und Gott sprach zu Kain*: Familienprobleme 282
La famiglia 283 * Klassische Familiendramen 284 * Der verlorene Sohn 286 * Ungleiche Brüder 290 * Kain und Abel 293 * Der ältere Sohn heißt Kain 296

4. *Mein Name ist Nobody*: Lehrer-Schüler-Rivalitäten 298
Lee van Cleef: Übervater und Gesetzgeber 299 * Noch mehr Regeln 302 * Meisterschützen und ihre Schützlinge 304

5. *Lasst uns töten, Companeros*: Klassenkampf und Revolution 306
Zapata-Western 306 * Raubtierkapitalismus 308 * Moloch Eisenbahn 310 * Revolution und Konfusion 312 * Mexikaner und Yankees 314 * Mexikaner und Europäer 318 * Theologie der Befreiung 321 * Der garstige Graben zwischen Kopf und Hintern 323

6. *Der Mörder des Klans*: Rassismus 327
John, Pierre und Gojko 327 * Die Passionsgeschichte der Ureinwohner 331 * Die ungeliebten Nachbarn 338 * Einmal Sklave, immer Sklave 341 * Die gelbe und andere Gefahren 344

7. *Andere beten – Django schießt*: Konfliktlösungen 346
Die Grenzen des Pazifismus 347 * Gesinnungs- oder Verantwortungsethik? 351 * Töten kreativ 354 * Showdown 359 * Triell 363 * Manchmal geht es auch anders 365

V. Kapitel: Requisiten und Rituale 369

1. *Jetzt sprechen die Pistolen*: Waffen 369
Die Legende vom Phallussymbol 369 * Hieb- und stichfest 370 * Nur der Colt war sein Freund 372 * Seine Winchester pfeift das Lied vom Tod 374 * 1.000 Kugeln für ein Halleluja 375 * Seine Waffe war Dynamit 378 * Vielseitig und originell 379 * Was letztlich zählt 383
2. *An seinen Stiefeln klebte Blut*: Kleidung und Körperhygiene 384
Schwarz und Weiß 385 * Ponchos, Staubmäntel und rosa Strampler 386 * Behütet und beschirmt 389 * Aquaphobie 391
3. *Melodie in Blei*: Musikinstrumente und Spieluhren 394
Die Mundharmonika 394 * Weiteres Instrumentarium 396 * Die Orgel 398 * Zeig mir das Spielzeug des Todes 400
4. *Ein Sarg voll Blut*: Särge 402
Die Bestellung als öffentliche Bekanntmachung 402 * Es steckt nicht immer drin, wen man vermutet 404 * Zuflucht am Ort des Todes 406
5. *Poker mit Pistolen*: Glücksspiel 408
»Pray, don't play!« 409 * Irgendwer spielt immer falsch 410 * Spiel(k)arten 414
6. *Friss oder stirb*: Völlerei 416
Spencer und Hill: *All you can eat* 416 * Weitere gute (Bohnen-) Esser 419 * Jesus versus Paulus? 421 * Symbol der Gier 425 * Was reingeht, muss auch wieder raus 427 * Alkohol 429 * Nikotin 432
7. *Der Kleine und der müde Joe*: Trägheit 436
Slow Hill 436 * Indolenz 438

VI. Kapitel: Spezifisch christliche Themen und Traditionen

445

1. *Die letzte Kugel traf den Besten*: Erlösergestalten 445
Savior in the saddle 447 * Messias und leidender Gottesknecht 448 * Die Geburt des Erlösers und die Heilige Familie 453 * Stellvertretendes Opfer 458 * Passion 461 * Kreuzigung 463 * Auferstehung 466 * Silence: Der leidende Gottesknecht 468 * Keoma, Jonathan, Django: Die Jesus-Ikonen 471 * Espedito, Cuchillo, Tepepa: Der revolutionäre Jesus 477 * Leon Alastray: Messias wider Willen 482 * Der Heilige Geist und andere Hoffnungsträger 485 * »Alles nur Angeld« 491
2. *Die Bibel ist kein Kartenspiel*: Die Heilige Schrift 491
Die Bibel als Drehbuch 492 * Ein Buch wird zur Waffe 495 * Bibelleser wissen mehr 498 * Schriftgelehrte 499 * Zwischen Gericht und Feindesliebe 504 * Das Alte Testament 507 * Gebote und Psalmen 508 * Das Neue Testament 510 * Was angeblich noch alles in der Bibel steht 511
3. *Bete, Amigo*: Das Gebet 515
»Plappern wie die Heiden« 516 * Das Gebet des Gerechten 518 * Vaterunser, *Ave Maria* und Rosenkranz 519 * »Komm, Herr Jesus, sei du unser Gast...« 521
4. *Noch warm und schon Sand drauf*: Sakramente und Kasualien 523
Taufe 524 * Abendmahl 526 * Beichte 528 * Trauung 532 * Bestattung 534
5. *Bekreuzige dich, Fremder*: Weitere Symbole und Riten 540
Kreuz und Kreuzzeichen 540 * *For whom the bell tolls* 544 * Kirchliches Interieur und hölzerne Heilige 546

VII. Kapitel: »Erlöse uns von dem Bösen« – Versuch einer Bilanz

557

»Wir lehnen ab!« 557 * Das Böse existiert 561 * Ein »christliches« Genre? 563 * Oder doch nur Blasphemie? 565 * Calvinistisch, katholisch... oder gar lutherisch? 569 * Zehn Thesen 573

VIII. Kapitel: »Zuerst sterben die Zeichen...« – Schlussgedanken	577
Anhang	583
1. Anmerkungen	583
2. Filmtitel mit religiösem Bezug	606
3. Fünfzig und mehr: persönliche Favoriten	612
4. Literaturverzeichnis	615
Film 592 * Theologie 597 * Film und Theologie 598 * Sonstiges 600 * Filmdokumentationen 601	
5. Personenregister	627
6. Titelregister	640
7. Verzeichnis der Abbildungen	669

»Es gibt Möglichkeiten, sich in einem Western anders auszudrücken als bisher. Ich habe die Hauptgestalten des Western wie Symbole behandelt. Für mich sind es Archetypen wie die homerischen Sagengestalten.«

SERGIO LEONE

»Ich bin kein Schüler der Bibel, doch ich war stets von der Mythologie dieser biblischen Geschichten fasziniert, und wie eng diese mit der Mythologie des Western verbunden sind.«

CLINT EASTWOOD

»Und ich sah, und siehe, ein fahles Pferd; und der darauf saß, dessen Name war der Tod; und die Hölle folgte ihm nach.«

OFFENBARUNG 6,8A

Abb. 1: Der Niemand mit den Engelsflügeln: Henry Fonda und Terence Hill in MEIN NAME IST NOBODY



VORSPANN: Sergio, Ennio und ich – Mein langer Ritt nach Almería

Mein Großvater war schuld. Er ging ins Kino.

Warum er das tat, vermag ich nicht zu sagen. Die Frage kommt vierzig Jahre zu spät. Ich erinnere mich jedenfalls nicht, dass er – von Beruf Packer und Sohn eines »Cigarrenarbeiters« – durch besonders cinephile Neigungen aufgefallen wäre. Vermutlich nutzte er Gelegenheiten, der engen Anderthalb-Zimmer-Wohnung im Herzen Berlins, in der Ackerstraße, zu entkommen.

In der Ackerstraße wohnten früher die Ärmsten der Armen, hier reihten sich Kneipen und Bordelle aneinander. Heinrich Zille fand dort seine Motive, George Grosz malte gar den *Lustmord in der Ackerstraße*. Populär wurde Anfang des 20. Jahrhunderts *Das Mädchen aus der Ackerstraße*, ein »Sittenroman« von Ernst Friedrich, der 1920 vom später emigrierten Reinhold Schünzel erfolgreich verfilmt wurde. Vieles später widmete der Schriftsteller Klaus Kordon den Bewohnern dieser Straße seine *Trilogie der Wendepunkte*, die sogar zur Schullektüre avancierte.

Wenn auch von jenen Tagen in den 60er Jahren nicht mehr viel zu spüren war, so war dies doch mein Kiez, mein Zuhause. Ich wohnte mit den Eltern am einen Ende der Straße, meine Großeltern am anderen. Obwohl: »Ende« trifft es nicht ganz. Ich spreche hier nur von der einen Hälfte der Straße. Denn in der Mitte war sie durch eine Mauer getrennt, wie viele andere Straßen im Umkreis ebenso. Erst als Heranwachsender sollte ich erkennen, dass es mich auf die unvorteilhafte Seite verschlagen hatte.

Es war das Land der ungemein begrenzten Möglichkeiten, von dem hier die Rede ist. Das galt natürlich auch für die Teilhabe an Kultur, Literatur, Musik oder Film. Immerhin gab es das Kino. So nahm der Großvater seinen Enkel mit in die traditionsreichen »Oranienburger-Tor-Lichtspiele« (OTL) im Herzen Ostberlins. Hier lernte ich die große Leinwand

kennen, wenn auch zunächst häufig in Form von russischen Filmen während der Nachmittagsvorstellungen für Rentner. Doch selbst die zogen mich in ihren Bann: z. B. *ZEMLYA SANNIKOVA* (*SANNIKOWLAND*, 1973): ein *Lost-World*-Streifen mit augenfälligen Trashanteilen, der ähnlichen Produkten amerikanischer und britischer Herkunft kaum nachstand. Noch mehr beeindruckte mich *CHELOVEK AMFIBIYA* (*DER AMPHIBIENMENSCH*, 1962); ein aus heutiger Sicht wunderbar nostalgischer Film, dessen eindrucksvolles, weil höchst tragisches Ende mir jahrelang nicht aus dem Kopf ging.

Auch andere »Bruderländer« hatten für Heranwachsende etwas zu bieten: So konnte meine Generation zwar keinen Harry Potter, dafür aber *Saxana*, *DAS MÄDCHEN AUF DEM BESENSTIEL* aus dem gleichnamigen tschechischen Film von 1972 (*DIVKA NA KOSTETI*). Dabei handelte es sich um die Geschichte eines weiblichen Zauberer-Azubis, die mit ihrem naiven Charme ungleich mehr faszinierte als die Hochglanzverfilmungen Rowlingscher Bücher.

Durch solche und andere Erlebnisse wurde ich gänzlich eingenommen von der Welt der bewegten Bilder. Selbst auf dem Rummelplatz war ich nicht bei den Karussells zu finden, sondern warf lieber zehn Pfennig in altertümliche Geräte, in denen Fotos aus Großmutterns Zeiten nach dem Prinzip eines Daumenkinos mittels einer Kurbel in Bewegung gesetzt wurden.

Dann gab es noch das Fernsehen. Ich rede hier von der Zeit großer Geräte mit kleinem Bildschirm, die man pünktlich einschalten musste, da sie einige Minuten zum Aufwärmen benötigten. Auch hier waren die Möglichkeiten begrenzt: Es gab wahlweise den Kanal Fünf (DDR-Fernsehen) oder den Kanal Sieben (»Westfernsehen«, sprich: ARD). Auf Letzterem konnte ich als Kind schon *GUNSMOKE* (*RAUCHENDE COLTS*, 1955–75) oder *BONANZA* (1959–73) sehen. Später gab es sogar ein »Zweites Deutsches Fernsehen«, das nur mittels zusätzlicher Gerätschaften zu empfangen war. Damit konnte man dann gemeinsam mit der Besatzung des *RAUMSCHIFF ENTERPRISE* (*STAR TREK*, 1966–69) in Welten vordringen, die nie ein Mensch – vor allem kein Ostdeutscher – zuvor gesehen hatte.

Noch wichtiger waren die Spielfilme. Ich sah, was das Fernsehen hergab. Manchmal musste ich für das Vormittagsprogramm die Schule schwänzen. Saß ich abends zusammen mit meinem Vater vor dem Bild-

schirm, konnte er mich schwer beeindrucken mit seinem Spruch, er hätte diesen Film schon »vor '61« im Westberliner Kino gesehen. Damit hatte er meiner Generation etwas voraus. Dankbar erinnere ich mich aber daran, dass zu jener Zeit für die »Schwestern und Brüder« aus dem Osten, denen der Zugang zu einer Fernsehzeitschrift verwehrt war, in der ARD fürsorglich samstags die Programmvorschau für die Woche gesendet wurde – ganz langsam zum Mitschreiben. Das half ungemein.

Auch traf es sich, dass Filme, die mich interessierten, zu Zeiten ausgestrahlt wurden, in denen ich nach Ansicht meiner Eltern längst schlafen sollte. Illegal und heimlich machte ich deshalb nachts die Bekanntschaft mit einer Art von Filmen, die mich mit einer liebevollen Ausstattung und viel Atmosphäre begeisterten. Später lernte ich, dass diese Streifen von einer britischen Produktionsfirma stammten, die sich »Hammer« nannte. Es war womöglich mein Einstieg in die liebenswerte Welt des *Low Budget*-Films, der fehlende Geldmittel durch Ideenreichtum und Originalität wettmachen muss. Die Gesichter, die ich dort zu später Stunde zu sehen bekam, gehörten in der Regel Peter Cushing und Christopher Lee. Größer aber als die Angst vor Dracula und Frankenstein war die vor der Entdeckung durch meinen Vater.

Irgendwann gab es dann den Luxus eines »3. Programms«, das bewusstseinsweiternd wirkte: Da warb der stets gutgelaunte Dénes Törz mit Jazzmusik im Hintergrund für den direkt folgenden Film. Entwicklungsfördernd war für mich das »Gruselkabinett«, das zu Beginn schaurig-flüsternd »Mumien, Monstren, Mutationen« versprach. Dort machte ich Bekanntschaft mit großen Tieren wie in *THEM* (*FORMICULA*, 1954), *TARANTULA* (1955) oder *GOJIRA* (*GODZILLA*, 1954).

Im sozialistischen Kino beschränkte sich die Aufführung von Filmen des Klassenfeindes auf streng ausgewählte Streifen. Schließlich kostete ihr Einkauf Devisen, von denen die Genossen nie genügend besaßen. Immerhin gab es hin und wieder Lichtblicke, wie z. B. den Kultfilm *VANISHING POINT* (*FLUCHTPUNKT SAN FRANCISCO*, 1971) von Richard C. Sarafian, der in der DDR unter dem Titel *GRENZPUNKT NULL* lief. Dieses bedeutende *road movie* traf ab 1975 auch den Nerv der ostdeutschen Jugend. Anstatt in den Protest gegen die im Film kritisierte böse US-amerikanische Staatsmacht einzustimmen, erkannten wir unsere eigene Obrigkeit wieder. Außerdem kam der Gedanke auf: Ein System,

in dem es möglich ist, solche Filme zu produzieren, konnte so repressiv nicht sein – jedenfalls längst nicht so totalitär, wie sich das eigene Regime tagtäglich offenbarte.

Es existierte auch eine Nische im DDR-Lichtspielwesen, die sich mir ab dem 14. Lebensjahr erschloss: die Mitgliedschaft im Filmclub des »Studio Camera«, wie das bereits erwähnte Kino am Oranienburger Tor, mit dem meine Leidenschaft begann, nunmehr hieß. Dort liefen die Aufführungen des »Staatlichen Filmarchivs« der DDR: alte Schätze, die man sonst nirgendwo zu sehen bekam. Diese Vorstellungen waren berühmt wie berüchtigt, vor allem aus einem Grund: Da die Filme in Originalfassung liefen, es aber keine Untertitel gab, hörte der Zuschauer aus dem Off die Stimme eines Menschen, der fortwährend simultan übersetzte – was ihn jedoch regelmäßig an den Rand seiner Möglichkeiten brachte und dem Publikum Anlass zu häufigen Unmutsbekundungen gab.

Immerhin wurde es mir dadurch möglich, mein Grundwissen bezüglich der Klassiker zu erweitern. Hier sah ich erstmals berühmte Western wie Cecil B. de Milles *THE PLAINSMAN* (HELD DER PRÄRIE, 1937), John Fords *STAGECOACH* (HÖLLENFAHRT NACH SANTA FE, 1939) oder *MY DARLING CLEMENTINE* (FAUSTRECHT DER PRÄRIE, 1946), aber auch *A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM* (EIN SOMMERNACHTSTRAUM, 1935) von Max Reinhardt, *THE MAGNIFICENT AMBERSONS* (DER GLANZ DES HAUSES AMBERSON, 1942) von Orson Welles, *UNDERWORLD* (UNTERWELT, 1927) von Josef von Sternberg, *SAN FRANCISCO* (1936) von W. S. van Dyke oder *KISS OF DEATH* (DER TODESKUSS, 1947) von Henry Hathaway – und schließlich auch Fritz Langs bahnbrechenden *M* (1931).

Mit großem Eifer versuchte ich mich durch entsprechende Fachbücher weiterzubilden. Allerdings waren auch die Möglichkeiten, an Film-literatur zu gelangen, sehr begrenzt. Der ungarische Filmwissenschaftler Béla Balázs stellte für einen gerade Heranwachsenden schon harte Kost dar, aber seine Werke waren wenigstens verfügbar. Schwieriger zu bekommen war das Lexikon *Filmschauspieler A–Z* von Joachim Reichow und Michael Hanisch. Ich schrieb es daher in monatelanger Kleinarbeit per Hand aus einem Bibliotheksexemplar ab. Zur Aktualisierung der Filmographien diente mir Hellmut Langes Sendung *KENNEN SIE KINO?*. Hier wurden neue Filme vorgestellt, von denen ich zwar wusste, dass ich sie auf absehbare Zeit nicht würde sehen können, die ich aber akribisch

meinem Lexikon hinzufügte. Natürlich nahm ich vom Wohnzimmer aus auch am Rategeschehen teil. Gern wäre ich einmal gegen den legendären Hans-Werner Asmus angetreten, der zwischen 1979 und 1982 elfmal als Kandidat teilnahm, wenn mich nicht auch daran die deutsch-deutsche Problematik gehindert hätte.

Nur folgerichtig – wenn auch gewagt – wählte ich 1979 im Prüfungsaufsatz im Fach Deutsch meiner schulischen Abschlussprüfungen keine Analyse eines künstlerischen Werkes des »sozialistischen Realismus« als Thema, sondern einen amerikanischen Spielfilm: RAGE (DIE RACHE IST MEIN, 1972) von und mit George C. Scott. Da es sich hierbei zumindest oberflächlich um einen Streifen mit gesellschaftskritischer Botschaft handelte, ging die Sache irgendwie doch noch gut für mich aus.

Zu jener Zeit meinte ich in meiner Naivität, ich hätte tatsächlich schon alles Wichtige gesehen. Das war ein von menschlicher Hybris geleiteter Irrglaube. Ich wurde schließlich eines Besseren belehrt, als am 24. Juli 1981 ein Film in den ostdeutschen Kinos anlief, der so völlig anders war als alles, was mir bis dahin begegnet war: C'ERA UNA VOLTA IL WEST (SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD, 1968). Mit einer Verspätung von 13 Jahren nach seiner Entstehung¹ durften dank der Partei nun erstmals auch DDR-Bürger das Werk von Sergio Leone begutachten. In den folgenden Monaten lief der Film ununterbrochen im stets ausverkauften Ostberliner Erstaufführungskino »Kosmos«. Dort sah ich ihn zunächst etwa ein Dutzend Mal.

Was mich daran so faszinierte, ist selbst nach so vielen Jahren noch schwer zu beschreiben. Hier nahm sich jemand Zeit, eine Geschichte in langen Einstellungen und wunderbaren Bildern zu erzählen; dies mit einer visuellen Kraft, die es erlaubte, Dialoge auf ein Mindestmaß zu beschränken. Eine neue Filmsprache war hier entstanden, die zudem eine einzigartige Synthese von Bild und Musik hervorbrachte. Denn es wurde mir sofort deutlich, dass der Komponist Ennio Morricone einen enormen Anteil an der emotionalen Wirkung des Films hatte.

Von da an ließen mich diese beiden Namen nie mehr los. Trotzdem dauerte es noch längere Zeit, bis ich mit ONCE UPON A TIME IN AMERICA (ES WAR EINMAL IN AMERIKA, 1984) ein weiteres Werk dieses Gespanns zu sehen bekam. Das war etwa 1986 in einem Potsdamer Kino. Zu dieser Zeit hatte ich jedoch ganz andere Sorgen. Inzwischen lebte ich in

Umständen, die mich veranlassten, alles dafür zu tun, um dem »Arbeiter- und Bauernstaat« für immer den Rücken kehren zu können. Das aber ist eine andere Geschichte.

Einer der Vorteile der bald darauf unter Mühen gewonnenen Freiheit war die Möglichkeit, die Filme sehen zu können, die ich wollte. Westliche Technologie hatte mittlerweile sogar eine Erfindung hervorgebracht, die es jedem ermöglichte, Spielfilme selbst aufzunehmen, zu archivieren oder im Kaufhaus zu erwerben und somit zu jedem gewünschten Zeitpunkt anzuschauen! Das klang zunächst wie ein Märchen.

Auch wenn meine eigene Filmsammlung nun langsam wuchs, dauerte es noch einige Jahre, bis mir der Italowestern als Genre vollends ins Bewusstsein rückte. So lernte ich sie dann alle kennen und viele schätzen: *the good*, *the bad* und auch *the ugly*. Seither ist meine Freude ungebrochen², wenn in meinem abgedunkelten Fernsehzimmer per DVD die heiße Sonne Almerías aufgeht (in dieser spanischen Provinz wurden die meisten dieser Streifen gedreht). Später erschloss sich mir nach und nach das gesamte Universum des italienischen Genre-Films: Der *giallo* (der italienische Psychokrimi), der *poliziottesco* (der italienische Polizeifilm), der italienische Endzeitfilm und der italienische Horrorfilm solcher Herren wie Argento, Bava und Freda. Selbst mit einer Reihe von Werken Lucio Fulcis habe ich mittlerweile meinen Frieden geschlossen. Heute ziehe ich jeden noch so unvollkommen erscheinenden, politisch unkorrekten, aber angesichts schmaler Budgets mit viel Charme und Ideenreichtum ausgestatteten Italo-Streifen der 60er bis 80er Jahre dem Mainstream häufig steriler, am Computer entworfener Hollywood-Blockbuster vor.

Dabei ist der *western all'italiana* mein Favorit geblieben. Da ich jedoch nicht nur Filmfreund, sondern auch Christ und Theologe bin, wurde mir von Beginn meiner Beschäftigung mit dem Italowestern an deutlich klar: Kein Filmgenre weist derart viele religiöse Bezüge auf. Die biblische Überlieferung, theologische Grundthemen, christliche Traditionen, Rituale und Bräuche bis hin zum gehäuften Auftreten kirchlicher Amtsträger – all dies findet sich in den Filmen eines Genres wieder, das vor christlicher Symbolik überbordet. Die religiösen Motive kommen zwar häufig gebrochen bis säkularisiert, nicht selten auch parodiert vor; kaum aber werden sie der Lächerlichkeit preisgegeben, vielmehr mitun-

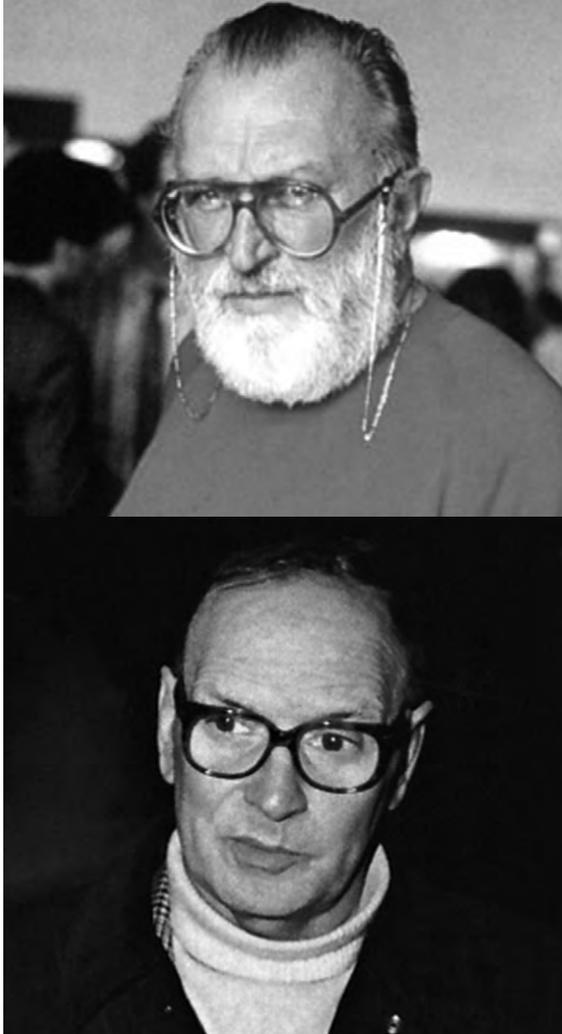
ter durchaus ernsthaft behandelt. Es lohnt sich daher, die christliche Ikonographie, die offenbar zum Italowestern zu gehören scheint, näher zu betrachten.

Dies jedenfalls ist eines der Hauptanliegen des vorliegenden Buches.

Michael Striss

Anmerkung: Für die vorliegende Untersuchung wurden ca. 480 Italo- und Eurowestern³ gesichtet. Bei erstmaliger Erwähnung im Text werden Originaltitel, deutscher Titel und Entstehungsjahr genannt. Später wird der Film nur noch mit deutschem Titel bezeichnet. Bei mehreren deutschen Alternativtiteln entscheide ich mich für den nach meiner Auffassung gängigsten. Filme ohne deutschen Titel werden entsprechend gekennzeichnet: o. dt. T.

Abb. 2: Brüder im Geiste: Sergio Leone und Ennio Morricone



EINLEITUNG:

Vom italienischen Western zum Italowestern – Entstehung und Charakteristik eines Filmgenres

Der Autor der vorliegenden Untersuchung wird im Freundes- und Bekanntenkreis, in dem niemand seine zahlreichen Leidenschaften teilt, manchmal gefragt, was denn ein »Italowestern« sei. Er kommt dann in Erklärungsnotstand. Womöglich sagt er, es handle sich um Western, die in Italien entstanden seien; wohl wissend, dass dieser Definitionsversuch mehr als unzureichend ist. Das Kriterium des Herkunftslandes mag dafür ausreichen, einen Film als »italienischen Western« zu benennen – als »Italowestern« hingegen bezeichnet man den Vertreter eines bestimmten Genres, dessen Kennzeichen in diesem Buch beschrieben werden sollen. Als Genrefilm aber wäre ein solches Werk theoretisch nicht einmal an die italienische Herkunft gebunden, sondern könnte überall entstehen. Ein gutes Beispiel dafür ist Sam Raimis *THE QUICK AND THE DEAD* (*SCHNELLER ALS DER TOD*, 1995).

Geschichte

Italienische Western hat es in der Filmgeschichte sporadisch immer wieder gegeben. Im Jahr 1913 – also zehn Jahre nach dem zwölfminütigen *THE GREAT TRAIN ROBBERY* (*DER GROSSE EISENBAHNRAUB*, 1903) von Edwin S. Porter, der als erster wirklicher Western der Filmgeschichte gilt – entstand in Italien *LA VAMPIRA INDIANA*. Der Regisseur hieß Vincenzo Leone, die Titelrolle verkörperte seine Frau Edvige Valcarenghi, die als Schauspielerin unter dem Namen Bice Walerian bekannt war. Auch Leone selbst, der sich in der Folge zu einem der führenden italienischen Regisseure der Stummfilmzeit entwickelte, benutzte für diesen Film ein Pseudonym: Da der Western zu der Zeit kein respektables Genre für einen ernsthaften Künstler darstellte, nannte er sich »Roberto Roberti«. Gleichwohl blieb Leone dem Genrefilm ver-

bunden: So drehte er wenige Jahre später auch den ersten *peplum* mit dem Helden Maciste.

Am Ende der 50er bis Anfang der 60er Jahre war der *peplum*, der sogenannte »Sandalenfilm« das vorherrschende Kinogenre in Italien. Cinecittà stellte zu jener Zeit das größte Studio Europas dar. Neben den Werken des Neorealismus, die seit dem Ende des 2. Weltkrieges ihr Publikum vor allem unter Intellektuellen fanden, wurden dort auch die am Vorbild des amerikanischen Monumentalfilms orientierten Antikstreifen mit starken Männern wie Herkules, Maciste, Ursus und Samson gedreht. Im Zeitraum von 1958–1965 entstanden so rund 170 Filme dieser Art. Erstmals wurde hier nach einem Rezept verfahren, das fortan den italienischen Genrefilm bestimmen sollte: Man nehme ein in Hollywood erprobtes und dort finanziell erfolgreich vermarktetes Sujet und kopiere es mit möglichst geringen Kosten, dafür aber mit vordergründiger, exploitativer Zurschaustellung von Action, Gewalt und Sexualität. Die gegenüber den Vorbildern erheblich geringeren Budgets machte man durch Ideenreichtum in der Ausstattung und einer eigenen, originellen Filmästhetik wett, in der nicht selten die Form vor dem Inhalt rangierte.

Letzteres, nämlich die Herausbildung einer eigenen Stilistik, war in den italienischen Sandalenstreifen noch wenig zu erkennen. Folgerichtig kam es bereits Anfang der 60er Jahre zu Ermüdungserscheinungen. Produzenten suchten nun nach einer neuen und noch preiswerter umzusetzenden Thematik. Immerhin fielen bei den *pepla* regelmäßig größere Kosten für eine genretypische Ausstattung mit antiken Bauten (wenn auch überwiegend aus Pappmaché) und Massenszenen an.

In dieser Situation ging der Blick nach Deutschland. 1962 war dort der Produzent Horst Wendtland und seine nur wenige Jahre zuvor gegründete »Rialto-Film« mit der neben den Edgar-Wallace-Filmen erfolgreichsten deutschen Filmreihe gestartet: Fünfzig Jahre nach dem Tod des meistgelesenen deutschen Autors verfilmte er einen Stoff von Karl May. DER SCHATZ IM SILBERSEE unter der Regie von Harald Reinl war der Vorstoß in ein Genre, das nicht gerade zu den urdeutschen Domänen gehörte. Dementsprechend unterschied sich dieser Teutonen-Western deutlich von den amerikanischen Originalen, wie denn auch die Phantasiewelt Karl Mays sich grundlegend unterschieden hatte von der amerikanischen Autoren wie Zane Grey oder Louis L'Amour. Diese Eigenständigkeit machte

wohl auch den Erfolg dieser Filme aus – zumindest in Deutschland und Europa. Zudem wurde mit den Bergen Kroatiens auch eine gänzlich neue, optisch sehr ansprechende Landschaft entdeckt, die Filmschaffende motivierte, sich von da an mehr dem europäischen Western zuzuwenden. *DER SCHATZ IM SILBERSEE* wurde der finanziell erfolgreichste Film der Saison 1962/1963 in Deutschland und so zum Beginn einer neuen Reihe, an deren Produktion sich neben Horst Wendtland später auch sein Ziehvater und anschließender Konkurrent Artur Brauner beteiligte.

Aus praktischen Erwägungen heraus ergaben sich fortan auch häufiger Koproduktionen, vorrangig zwischen Deutschland, Italien und Spanien. Neben Kroatien etablierte sich schnell auch die südspanische Provinz Almería als idealer Drehort für derartige »Euro-Western«.

Die italienischen Produzenten waren trotz des Erfolges der Karl-May-Verfilmungen zuerst noch nicht von der Idee begeistert, Western zu drehen. In den Jahren bis 1964 hatte es bereits etwa 25 eigene Versuche gegeben. Die Streifen waren jedoch wenig erfolgreich gewesen, da sie – wie schon im Sandalen-Genre – lediglich nur das US-Vorbild mehr schlecht als recht kopierten. Gleichzeitig war der Western selbst in seinem Mutterland in eine Krise geraten. Amerikaner konnten mittlerweile täglich unzählige Western-Serien im Fernsehen verfolgen, während das Kino dem Genre außer einem elegischen Abgesang mit Werken wie *RIDE THE HIGH COUNTRY* (*SACRAMENTO*, 1962) von Sam Peckinpah nichts Innovatives hinzuzufügen hatte. Sollten nun ausgerechnet Europäer den Western retten?

Die Antwort auf diese Frage wurde im Jahr 1964 gegeben. Zu dieser Zeit wurde mit deutscher, italienischer und spanischer Beteiligung in Almería zeitgleich ein Western-Doppelpack gedreht. Die größere dieser beiden Produktionen hieß *LE PISTOLE NON DISCUTONO* (*DIE LETZTEN ZWEI VOM RIO BRAVO*). Regie führte Mario Caiano, die Hauptrollen spielten der amerikanische B-Schauspieler Rod Cameron (der später auch als Old Firehand in einem Karl-May-Film auftauchen sollte) und der Deutsche Horst Frank. Der zweite Film galt als ein Nebenprodukt. Er firmierte zunächst unter Arbeitstiteln wie »Der geheimnisvolle Fremde« oder »Joe, der Fremde«, wurde innerhalb von nur sieben Wochen gedreht⁴, aber ging bald darauf in die Filmgeschichte ein als *PER UN PUGNO DI DOLLARI* (*FÜR EINE HANDVOLL DOLLAR*).

Mit der Regie dieses Films war Sergio Leone betraut worden. Hier schließt sich der Kreis zum Anfang, denn es handelte sich dabei um den 1929 in Rom geborenen Sohn des Vincenzo Leone alias Roberto Roberti. Sergio, durch seine Eltern ins Filmgeschäft hineingeboren, arbeitete seit Ende der 40er Jahre zunächst als Statist, später als Drehbuchautor, Regieassistent und *Second-Unit*-Regisseur – Letzteres u. a. für berühmte Amerikaner wie Mervyn LeRoy, Robert Wise, William Wyler, Fred Zinnemann und Robert Aldrich, die große Teile ihrer Monumentalfilme in Cinecittà drehten. Seinen ersten wirklich eigenen Film hatte Leone 1961 mit dem *peplum* *IL COLOSSO DI RODI* (*DER KOLOSS VON RHODOS*) vorgelegt.

Leone, der von je her ein Freund und Bewunderer der großen amerikanischen Western und ihrer Regisseure gewesen war, nahm gern das Angebot an, selbst einen Western zu drehen. Innerhalb von fünf Tagen hatte er ein Skript verfasst. Er zeichnete sich in seiner Arbeit dadurch aus, dass er jede zu drehende Einstellung zuvor deutlich im Kopf hatte. Das Drehbuch basierte auf dem drei Jahre zuvor entstandenen *YÔJINBÔ* (*YOJIMBO – DER LEIBWÄCHTER*, 1961) von Akira Kurosawa, der Leone später deshalb verklagte. Daraufhin wurden dem Kläger und seinen Autoren 15 Prozent aller Einnahmen, die der Leone-Film erwirtschaften würde, zugesprochen.

FÜR EINE HANDVOLL DOLLAR wurde in der Tat für nicht viel mehr als diese, nämlich für ein Budget von 190.000 Dollar im Schatten von Caianos Film gedreht. In einem späteren Interview betont Leone: Der Hauptdarsteller von *DIE LETZTEN ZWEI VOM RIO BRAVO*, Rod Cameron, habe »mehr als meine ganze Besetzung zusammen«⁵ gekostet. Als Kulissen dienten u. a. einige Bauten, die vom Dreh früherer »Zorro«-Filme übriggeblieben waren. Da der italienische Western bis dahin noch keine eigene Prägung besaß, sondern als amerikanisches Produkt erscheinen sollte, wurden den Machern einmal mehr Pseudonyme verordnet. So wurde aus Sergio Leone »Bob Robertson« – eine Hommage an seinen Vater (»Robert Robertis Sohn«). Ennio Morricone, der sowohl für Caianos Film als auch für Leone die Musik geschrieben hatte, wurde in den *credits* sogar unter verschiedenen Namen geführt: Während die internationale Fassung den Komponisten als »Dan Savio« auswies, machten die deutschen Koproduzenten aus ihm einen deutsch klingenden »Emil Morik«. Das alles sollte sich bald ändern. Schon ab dem Nachfolgestreifen konn-

ten sich die Beteiligten mit ihnen nunmehr arrivierten eigenen Namen sehen lassen.

Gemeinhin gilt der 27. August 1964 als die Geburtsstunde des Genres »Italowestern«. An diesem Tag selbst dürfte davon jedoch noch wenig zu spüren gewesen sein, denn seine Premiere erlebte Leones Film damals unbemerkt von der Kritik in einem kleinen Vorortkino am Rande von Florenz. Doch innerhalb weniger Wochen hatte sich allein durch Mundpropaganda herumgesprochen, dass man es hier wohl mit einem Werk zu tun habe, das Aufmerksamkeit verdiene. Daraufhin wurde im September mitten in Rom eine erneute »Premiere« angesetzt. Nun war sein Siegeszug nicht mehr aufzuhalten: FÜR EINE HANDVOLL DOLLAR entwickelte sich in der Folgezeit zu einem der erfolgreichsten Werke der italienischen Filmgeschichte; Sergio Leone wurde zum »Vater des Italowestern« – ein Titel, den er nie gern hörte.⁶

Kommerzieller Erfolg war das Kriterium für das italienische Studiosystem, nach dem man entschied, was in der Folgezeit produziert werden würde. Erfolglos wurde schnell verworfen, Kassenträchtiges hingegen wieder und wieder kopiert, um den Erfolg möglichst oft zu wiederholen. Leone hatte durch seinen Western-Erstling eine filmische Formel gefunden, die ein Genre begründete, das zumindest für die nächsten acht Jahre das italienische Kino beherrschen sollte. In dieser Zeit entstanden weit über 500 *western all'italiana*, wie sie im Mutterland selbst genannt werden. Allein zwischen 1966 und 1968, nachdem Leone erfolgreich seine »Dollar-Trilogie«⁷ beendet hatte, wurden 200 Filme dieser Art gedreht. Sergio Corbucci, Sergio Sollima, Enzo G. Castellari und Tonino Valerii waren neben Leone die Schöpfer der besten und einflussreichsten Italowestern. Während Leone 1968 mit *C'ERA UNA VOLTA IL WEST (SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD)* sein Meisterstück ablieferte, erlangte Sergio Corbucci zwei Jahre zuvor unsterblichen Ruhm mit dem Mann, der einen Sarg hinter sich her zog: »Django«, der Archetyp des Italowestern-Protagonisten, der in der Folgezeit zum Vorbild unzähliger mehr oder minder gelungener Kopien wurde (*DJANGO*, 1966, → Abb. 6). Der neuartige Zynismus im Western, den Leone bereits begründet hatte, wurde bei Corbucci noch gesteigert und erlebte seinen Höhepunkt 1968 in *IL GRANDE SILENZIO (LEICHEN PFLASTERN SEINEN WEG)*, in dem sein Regisseur dem Publikum konsequent jegliches Happy-End verweigert.

Dem dritten Sergio, dem eher sozialkritischen Regisseur Sollima, verdankt das Genre die »Cuchillo«-Trilogie (1966–1968)⁸ um den gleichnamigen mexikanischen *underdog*, die – zusammen mit QUIÉN SABE? (TÖTE, AMIGO, 1966) von Damiano Damiani – den erfolgreichen Auftakt für das Subgenre »Revolutionswestern« bildete. Die Hauptrolle in den drei Filmen Sollimas spielte der Kubaner Tomás Milián, der durch seine beeindruckende Präsenz nicht nur im Italowestern zu einem der erfolgreichsten Darsteller avancierte, sondern Anfang der 70er Jahre auch mühelos Anschluss im sich anschließenden Genre, dem *poliziottesco* fand. Zu weiteren Stars wurden Franco Nero, der den Django-Mythos begründete, aber neben ernsten Rollen ebenso in überdrehten Westernkomödien bestehen konnte; außerdem »Angel Face« Giuliano Gemma (Ringo), der in Dalmatien geborene John Garko (Sartana), der Uruguayer George Hilton (Halleluja) und der brasilianischstämmige Anthony Steffen. Neben dem amerikanischen Jungstar Clint Eastwood, der in FÜR EINE HANDVOLL DOLLAR sein Italiendebüt gefeiert hatte, wurden aber ebenso Hollywood-Veteranen revitalisiert, von denen man – meist fälschlich – glaubte, sie hätten ihren Zenit bereits überschritten. Neben Jack Palance, Cameron Mitchell oder John Ireland betraf dies vor allem Lee van Cleef, dessen Charaktere häufig distinguierte, erfahrene und überlegt handelnde Personen darstellten. Van Cleef war, bevor ihn Leone 1965 erstmals nach Rom holte, nach einem schweren Autounfall längere Zeit gesundheitlich angeschlagen gewesen und hatte zudem ein Alkoholproblem. Nun aber startete er im Italowestern eine zweite, sehr erfolgreiche Karriere, wie es seine erste trotz Mitwirkung in US-Klassikern wie HIGH NOON (ZWÖLF UHR MITTAGS, 1952) oder THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE (DER MANN, DER LIBERTY VALANCE ERSCHOSS, 1962) nie gewesen war.

Nach der Produktion unzähliger, oft gleichartiger und sich schließlich selbst wiederholender Streifen binnen weniger Jahre, sowie kurzlebigen Versuchen, dem Genre durch Kreuzungen (z. B. dem Kung-Fu-Western) neue Impulse zu geben, war irgendwann die Zeit gekommen, da der meist betont ernste, von Pathos und Manierismus durchdrungene Italowestern sich selbst parodieren musste. In Deutschland wird in dieser Hinsicht oft ausschließlich an die Filme von Terence Hill und Bud Spencer gedacht. Dabei wird allerdings vergessen, dass bereits ab 1964 das in Italien seit den 50er Jahren enorm erfolgreiche Komikerduo

Franco Franchi und Ciccio Ingrassia mit ihren Westernparodien in Erscheinung trat, die sich direkt und zeitnah vor allem auf die Filme Leones bezogen.⁹ Dies geschah also bereits Jahre bevor 1970 der frühere Kameramann Enzo Barboni unter dem Pseudonym E.B. Clucher mit *LO CHIAMA VANO TRINITÀ (DIE RECHTE UND DIE LINKE HAND DES TEUFELS)* filmisch eine neue Epoche des Genres einläutete. Mit diesem Film und dem Nachfolger ...*CONTINUA VANO A CHIAMARLO TRINITÀ (VIER FÄUSTE FÜR EIN HALLELUJA, 1971)* installierte Clucher mit Terence Hill und Bud Spencer ein Darstellergespann, das in der Folgezeit im nunmehr von der *commedia dell'arte* beeinflussten komödiantischen Typus des Italowestern dominierte und Kultstatus erreichte. Zwar waren beide bereits zwischen 1967 und 1969 zusammen in drei Filmen von Giuseppe Colizzi aufgetreten¹⁰, doch waren diese noch von der ernsthafteren Art gewesen und erhielten erst nach dem Durchbruch der Komiker Hill und Spencer eine neue, nun auch auf Klamauk getrimmte Synchronisation.

Auf liebevolle, wenn auch wehmütige Weise wurde die Ablösung des ernsthaften durch den komödiantischen Italowestern 1973 in *IL MIO NOME È NESSUNO (MEIN NAME IST NOBODY)* verarbeitet. Hier trifft der mit aller Last der Tradition sowohl des klassischen Hollywood-Western als auch des ernsthaften Italowestern beladene Henry Fonda auf einen ihm gegenüber zwar respektvollen, aber auch unbeschwerten Terence Hill, der längst in den Startlöchern steht, um seine Nachfolge anzutreten. Bezeichnend ist, dass dieser von Tonino Valerii inszenierte Film auf einer Grundidee von Sergio Leone basiert, dessen filmische Handschrift auch zu erkennen ist (u. a. führte er bei der Anfangsszene selbst Regie).

Der komödiantische Italowestern bescherte ihren Schöpfern noch einmal einen großen finanziellen Erfolg. Dieser konnte aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass der *western all'italiana* an sein Ende gekommen war. Die Ehre, dem Genre zwei bedeutsame Spätwerke beschert zu haben, gebührt Enzo G. Castellari und seinem Hauptdarsteller Franco Nero: *KEOMA (KEOMA – DAS LIED DES TODES, 1976)* und *JONATHAN DEGLI ORSI (DIE RACHE DES WEISSEN INDIANERS, 1993)* stellen zwei Genre-Perlen dar, von denen der erste mittlerweile gar eine Würdigung im New Yorker »Museum of Modern Art« erfahren hat.

Ab etwa 1972 löste der *poliziottesco* den Italowestern schleichend ab bzw. stellte seine Fortsetzung am anderen Ort, im modernen, urbanen

Milieu dar. Wie im Italowestern blieben auch in dieser italienischen Art des Polizeifilms die resignative Sicht der Dinge und die moralisch uneindeutige Charakterzeichnung der Protagonisten erhalten. Gegeneinander gekämpft wurde nun aber nicht mehr in den heißen Gegenden des amerikanischen Südwestens, sondern im stickigen Dschungel der Großstädte Rom, Turin oder Mailand. Dies sollte für die nächsten Jahre die aktualisierte und offensichtlich zeitgemäßere Variante des Western werden.

Doch der Italowestern ist nicht völlig tot. Er hat in der Folgezeit zahlreiche Epigonen hervorgebracht: Stanley Kubrick, Sam Peckinpah und Arthur Penn bekannten sich als Verehrer. Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, John Woo und Takeshi Kitano zeigten sich von ihm beeinflusst. Clint Eastwoods Western sind ohne den persönlichen Einfluss, den diese Gattung auf den Regisseur ausübte, nicht denkbar.¹¹ Quentin Tarantino, ohnehin ein Kenner und Bewunderer des italienischen Genres, kopiert den Italowestern stilistisch und verwendet als Referenz in seinen Werken immer wieder die Musik von Ennio Morricone und anderen italienischen Filmkomponisten jener Zeit.

Zudem ist es seit der Verbreitung des Mediums DVD gerade auch im deutschsprachigen Raum erfreulicherweise zu vielen Veröffentlichungen gekommen, die nicht nur langjährigen *Aficionados* zum Teil erstmals vollständige Versionen beliebter Italo-Klassiker präsentieren, sondern auch neue Freunde dafür gewonnen haben dürften. In keinem Genre war zuvor – vor allem in Deutschland – derart viel gekürzt worden wie in diesem; und zwar nicht nur aufgrund von Gewaltszenen, sondern häufig auch aus anderen, heute im Einzelnen nicht mehr nachvollziehbaren Gründen.¹² Der Italowestern ist nach langer Zeit, in der er als ausschließlich billig, trivial und exploitativ galt und hierzulande kaum ernsthafter Kritik für würdig befunden wurde, heute als wichtiges Kulturgut anerkannt. Er hat zudem die ihm nachfolgende Filmgeschichte und -ästhetik maßgeblich beeinflusst.

Charakteristik

Zurück zur Ausgangsfrage: Was charakterisiert einen Italowestern? Was unterscheidet ihn vom traditionellen amerikanischen Vorbild? Vorauszuschicken ist der Hinweis, dass es sich im folgenden um Beobachtungen handelt, die aufgrund der Vielzahl der existierenden italienischen

Western selbstredend nicht in jedem dieser Streifen gleichermaßen auszumachen sind. Hier ist von Merkmalen auszugehen, die größtenteils zuerst von Sergio Leone entwickelt oder angestoßen wurden und danach von den besten Vertretern des Genres aufgenommen, wiederholt, variiert oder später gar persifliert wurden – die also den »puren« Italowestern ausmachen. Hierbei muss zwischen inhaltlichen und filmstilistischen Aspekten differenziert werden. Da die inhaltlichen Besonderheiten ohnehin den Hauptgegenstand der vorliegenden Untersuchung bilden, sollen sie an dieser Stelle zunächst nur grob skizziert werden.

Zunächst fällt auf, wie sehr in der Welt des Western, wie er in *Almería* oder *Cinecittà* gezeigt wird, moralische Werte Mangelware geworden sind. Eine eindeutige Differenzierung von »gut« und »böse« ist kaum mehr möglich. Dieses moralische Chaos verstört. Traditionelle Werte sind auf den Kopf gestellt. Es wundert daher nicht, dass die meisten Amerikaner dieses Genre nie verstanden und es bald auch als *spaghetti western* abwerteten. Der Italowestern bildet in dieser Hinsicht die Antithese nicht nur zum amerikanischen Western, sondern ebenso zu seinem unmittelbaren Vorgänger, dem netten, harmlosen und moralisch familientauglichen Karl-May-Film deutscher Prägung.

Da der Protagonist des Italowestern nicht durch innere Werte von sich reden machen kann, fällt er konsequenterweise mehr durch Äußerlichkeiten auf. Mimik und Gestik sind stets bedeutungsschwer und müssen das Gespräch ersetzen, zu dem sich die handelnden, eher introvertierten Hauptpersonen selten und nur ungern durchringen oder aber kaum in der Lage sind. Stattdessen soll die Kleidung Zeichen setzen, ebenso die Wahl der Waffen, die zur Schau getragen werden. In der Ausstattung herrscht ein regelrechter Fetischismus vor.

Der vor allem von Leone eingebrachte Manierismus kommt natürlich irgendwann an Grenzen, wo er nur noch ironisch gebrochen werden kann. Der Meister selbst hat es daher wie kein anderer verstanden, auch und gerade Ironie in dramatischen Situationen erstehen zu lassen – während der US-Western sich stets schon zu Beginn entscheiden muss, ob er als ernsthaftes Drama oder als Komödie daherkommen will.

Der Italowestern ist zudem geschichtslos. Die großen Themen des amerikanischen Western (Besiedlung des Westens, Indianerkriege, Bürgerkrieg), der sich als Nationalepos und oft auch als Geschichtslektion

versteht, finden hier keine oder nur am Rande Beachtung. Sie sind nicht wichtig, denn die Protagonisten des Italowestern sind unhistorisch, sind Archetypen, die auch zu jeder beliebigen anderen Zeit leben könnten. Das Western-Setting ist nur eines von vielen möglichen, in denen sich die immer gleichen Dramen und Konflikte abspielen. Daher fehlt auch weitgehend die für den Western typische Reiterromantik der amerikanischen Cowboys. Der Held ist seltener im Sattel zu sehen als der US-Kollege. Selbst wenn er einen Sarg mit sich schleppt, ist er zu Fuß unterwegs und trägt schwer an seiner Bürde.

Die Hauptfigur bringt keine Vergangenheit mit. Eine Ausnahme kann lediglich die Schilderung eines zurückliegenden Ereignisses sein, das eine mögliche Racheabsicht motiviert. Ohne Vergangenheit und ohne Zukunft – Letztere ist ebenso längst zerstört worden – lebt der Handelnde lediglich im Augenblick. Eine über diesen hinausgehende Perspektive oder gar Hoffnung ist nicht zu erkennen.

Daher bildet der Italowestern auch keine epochalen Zusammenhänge ab, sondern beschränkt sich zeitlich auf die Darstellung meist weniger Tage. Exemplarisches Beispiel ist Antonio Margheritis *E DIO DISSE A CAINO* (*SATAN DER RACHE*, 1969), in dem in weniger als 24 Stunden alles, was getan werden muss, erledigt ist.

Aufgrund der fehlenden Historizität ist der Italowestern ebenso wenig ortsgebunden. Zwar spielen viele Filme im Grenzland zwischen den USA und Mexiko; nicht wenige auch vor dem Hintergrund der mexikanischen Revolution ab 1910 – aber auch dies sind austauschbare Folien. Da hier Vorgänge geschildert werden, die über den Einzelfall hinausgehen, ist der Ort von untergeordneter Bedeutung und daher oft nicht lokalisierbar. Es ist eine Art Niemandsland; eine auch geistig-moralische Wüstenlandschaft, in der alle für zivilisierte Ansiedlungen geltenden rechtlichen und sittlichen Normen außer Kraft gesetzt sind.

Ebenso interessant sind die mit der Entwicklung des Italowestern einhergehenden stilistischen Innovationen, die zu einer neuen Art der Inszenierung führten, die für das gesamte italienische Genrekino der Folgezeit prägend werden sollten. Als Kurzformel kann man sagen: Die Form steht vor dem Inhalt. Wichtig ist weniger, *was* erzählt wird, sondern *wie* es erzählt wird. Filmische Mittel, die im traditionellen Kino möglichst versteckt und dem Zuschauer nicht bewusst werden sollen, treten hier

aus ihrer Anonymität heraus und bestimmen grell den Vordergrund. Das führt zu einer gänzlich neuen, eigenen Filmästhetik.

Im amerikanischen Western sollen die Bilder die Realität möglichst getreu abbilden. Im Italowestern weisen die Bilder über sich selbst und die gezeigte Realität hinaus. Sie wollen mehr darstellen, als oberflächlich zu sehen ist. Sie wollen symbolisch und allegorisch verstanden werden; und das auch nicht versteckt, sondern möglichst überdeutlich. So bricht sich ein manieristischer Stil Bahn, der jede Handlung und jedes Detail bedeutungsschwer werden lässt. Da wird bewusst inszeniert wie auf einer Bühne, werden Bewegungen choreographiert. Es wird nicht mehr etwas nur getan, sondern zelebriert. Traten beispielsweise bisher Gegner zum endgültigen Showdown vor die Kamera, so war ihnen die Bedeutsamkeit des Ereignisses zwar bewusst, aber ihnen gleichfalls anzumerken, dass sie es gern schon hinter sich hätten. Nunmehr aber gerät das Duell – bei Leone auch in der übersteigerten Form des »Triells« – zu einer quasireligiösen Zeremonie, die von den handelnden Personen offensichtlich auch als solche zelebriert wird.

Trotzdem fallen die Hauptdarsteller eher durch ihr reduziertes Spiel, ein typisches *underacting* auf. Sie treten mit einer traumwandlerischen Sicherheit in Erscheinung, die eine Abgeklärtheit und Lässigkeit vermittelt, die ihresgleichen sucht. Es ist daher nicht verwunderlich, dass im Italowestern durchaus auch Darsteller erfolgreich sein konnten, deren schauspielerische Möglichkeiten begrenzt waren (Anthony Steffen, Tony Anthony), oder typische *Deadpan*-Akteure, deren versteinertes Äußeres sowie eine charakteristische Physiognomie für sich sprachen (Lee van Cleef, Jack Palance, Charles Bronson). Da die Helden zudem alles andere als Schwätzer sind, kommt der Italowestern recht dialogarm daher. Leones Anliegen war es, möglichst auch ohne Sprache verständlich zu sein, also ausschließlich über visuelle Mittel (wie vor ihm Alfred Hitchcock und nach ihm Dario Argento). Damit bekommt das Genre eine Nähe zum Stummfilm. Gleichzeitig gewinnt das Wenige, das aus dem Mund eines schweigsamen Fremden kommt, an Bedeutungsschwere, schon weil es Seltenheitswert hat. Neben den Filmen Leones ist dafür auch Luigis Vanzis *UN DOLLARO TRA I DENTI* (EIN DOLLAR ZWISCHEN DEN ZÄHNEN, 1967) ein exzellentes Beispiel, in dem der Regisseur offensichtlich wesentliche Stilelemente des Meisters kopiert hat. Dazu gehört auch

eine längere stumme Einleitung: Die ersten sieben Minuten wird kein Wort gesprochen. Leone hat ein Jahr darauf in SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD die Einleitung noch länger ausgedehnt. Er verlangsamt die Handlung bewusst und schwelgt geradezu in den Bildern, die er vor Augen malt. Vordergründig unbedeutenden Handlungen wird viel Zeit zugestanden. Wer sich darauf einlässt, wird belohnt, denn es wird trotzdem nie langweilig.¹³ Immer gibt es Neues zu entdecken. Dafür sorgen weitere Innovationen, die Leone in das Genre einbrachte. Da sind seine Großaufnahmen: *close-ups* und *extreme close-ups*. Leone hat Gesichter als Landschaften entdeckt. Wer einmal Charles Bronsons felsige Gesichtszüge in SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD auf der großen Leinwand sah, weiß, was gemeint ist (→ Abb. 3 und 4). Kein anderer Regisseur war je zuvor mit der Kamera so nah am menschlichen Gesicht gewesen. Nicht umsonst wird seither eine solche Einstellung als *italian shot* bezeichnet.

Die Kamera umschwirrt den Menschen und rückt ihm in einer fast unanständigen Distanzlosigkeit auf den Leib. Dem Zoom kommt dabei eine besondere Bedeutung zu. Vor allem Augen (wie die von Bronson oder Fonda) werden herangeholt, soweit es irgend geht. Im amerikanischen Film wäre dies zu jener Zeit undenkbar gewesen, da durch den direkten Blick des Akteurs in die Kamera der Zuschauer selbst mit ins Geschehen hineingenommen wird. Auch wäre in den USA kein derartiger Kult um die einzelne Person betrieben worden. Figuren wurden in die Westernlandschaft eingefügt wie in ein Puzzle, nicht aber so betont in den Mittelpunkt gestellt wie bei Leone, mit der Kamera umfahren oder aus ungewöhnlichen Perspektiven – etwa schräg von unten – aufgenommen.

Zu den Großaufnahmen gesellt sich auch die Darstellung vieler Einzelheiten. Durch Detailaufnahmen wird oft Unheil angekündigt. Der langsame Gang, gezeigt durch ein Paar Stiefel, besetzt mit klirrenden Sporen, gehört ebenso dazu wie der Zigarillo, der angezündet wird. In beiden Fällen sind die handelnden Personen zunächst noch nicht zu sehen, sondern werden unheilsschwanger angekündigt. Zudem wird, wo nur Mosaikteilchen gezeigt werden, die räumliche Orientierung erschwert.

Gearbeitet wird auch mit der subjektiven Kamera. Das Geschehen wird aus der Sicht einer der agierenden Personen gezeigt. Nicht selten

handelt es sich um Menschen, die Leid und Schrecken erblicken oder selbst erleben müssen. Diese Technik wurde später vor allem durch Dario Argento (immerhin einer der Autoren von SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD) weiterentwickelt und zu einem Stilmerkmal im *giallo*, in dem die Kamera nun aber auch die Perspektive des Täters einnimmt.

Bei Leone kommt eine innovative Schnitttechnik hinzu: Nahaufnahmen wechseln schnell, manchmal hektisch mit der Totalen (*long shot*). Im amerikanischen Western wird dieser Wechsel in der Regel durch den Zwischenschnitt einer Halbtotalen (*medium long shot*) abgemildert. Der Zuschauer soll sich räumlich besser orientieren können. Im Italowestern wird er hingegen eher in Unsicherheit gehalten.

Auch interessante Parallelmontagen wurden von Leone und seinen Cuttern geschaffen. Berühmt ist die Schießerei auf dem Friedhof in FÜR EINE HANDVOLL DOLLAR: Während zwischen den Grabsteinen auf die Soldaten geschossen wird, klopft Joe auf der Suche nach Gold im Keller der Familie Rojo im Rhythmus dieser Schüsse auf die dort lagernden Fässer. Im Gegensatz zum amerikanischen Film werden Schnitte wie auch andere technische Spielereien nie vor dem Zuschauer zu verbergen versucht. Alles Plakative, alles Vordergründige darf auch als solches zur Geltung kommen.

Bekannt ist der Italowestern auch für eine naturalistischere Darstellung von Gewalt, als sie bis dahin üblich war. Wird jemand geschlagen, trägt er auch Wunden davon; wird er erschossen, gibt es selbstverständlich auch ein Einschussloch. Bei amerikanischen Western hatte man sich zuvor oft gefragt, warum Schlägereien dem Teint und der Frisur kaum etwas anhaben konnten. Im Italowestern erfährt der Zuschauer, dass es in Wirklichkeit nicht so ist. Neu ist auch, dass Schuss und Treffer in einer Einstellung zu sehen sein können – etwas, das der amerikanische *Motion Picture Production Code*, der in Hollywood das Filmwesen bezüglich Sitte und Moral kontrolliert, verbot. Stattdessen forderte er an dieser Stelle zwei separate Einstellungen.

Diese Art der plakativen Darstellung ist vom französischen Theater des *grand guignol* beeinflusst worden. Dabei handelt es sich um eine vor allem seit dem Ende des 19. Jahrhunderts äußerst populäre, aber ebenso als anstößig empfundene Kunstform, in deren Inszenierungen spannender Grusel- und Kriminalstoffe vor allem auf vordergründige – heute

würde man sagen: exploitative – Effekte und Gewaltdarstellungen gesetzt wurde. Der Italowestern hat tatsächlich in dieser Hinsicht bis dahin kaum Gezeigtes auf Zelluloid gebannt. Vieles von dem aber, was in der Zeit seiner Entstehung die Gemüter erhitzte, mutet heute harmlos an, vergleicht man es mit manchen Exzessen im Splatter- oder Folterfilmgenre (*torture porn*) der Gegenwart.

Die Darstellung von Gewalt war allerdings bei Leone und seinen Epigonen gleichzeitig verbunden mit der Entstehung einer neuen Ästhetik. Auseinandersetzungen, Schießereien und Duelle bekamen eine besonders ausgefeilte Choreographie; einen Ballettcharakter, von dem später erfolgreiche Regisseure wie John Woo oder Quentin Tarantino gelernt haben. Verstärkt wurde die Wirkung solcher Szenen durch den häufigen Gebrauch von *Slow-Motion*-Aufnahmen, für die besonders Enzo G. Castellari bekannt geworden ist.

Das Paradebeispiel

Als eindrücklichstes Beispiel für den Einsatz der beschriebenen Stilmerkmale kann Leones SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD herangezogen werden. Im Folgenden einige Beobachtungen dazu:

Der lange Vorspann erstreckt sich über mehr als zehn Minuten ohne Worte, ohne Musik. Stattdessen sind zu hören: ein quietschendes Windrad, ein knatternder Telegraf, Wassertropfen, knackende Handknochen und eine summende Fliege. Letztgenannte geht auf eine Idee Dario Argentos zurück und illustriert die besondere Detailfreudigkeit, die sich später im *giallo* fortsetzte.

Die Großaufnahmen der Gesichter (Jack Elam, Charles Bronson, Frank Wolff, Henry Fonda, Jason Robards), vor allem bei ihren ersten Auftritten, beeindrucken ähnlich wie die in Stein gehauenen Physiognomien des Mount Rushmore.

Bei der Einführung des Killers Frank (Henry Fonda) schleicht sich die Kamera von hinten heran und fährt um ihn herum nach vorn.

Das Herauslaufen Timmys aus dem Haus ist perfekt abgestimmt auf den Einsatz der Musik.

Der tödliche Schuss auf Timmy geht über in das Pfeifen der Lokomotive und eröffnet die Folgeszene.

Eine beeindruckende Kranfahrt der Kamera über das Bahnhofsgebäude gibt den Blick über den Ort frei.

Unheilvolle Geräusche einer gewaltsamen Auseinandersetzung künden vor dem Eingang zur Poststation akustisch die Ankunft Cheyennes (Jason Robards) an.

In der Poststation wird die Öllampe an einem Seil laufen gelassen und erhellt das Gesicht Harmonicas (Charles Bronson). Wieder setzt die Musik punktgenau ein.

Bei der Beerdigung der McBains blickt die subjektive Kamera aus dem Grab hinauf.

Jill (Claudia Cardinale) wird von der Zimmerdecke durch den Baldachin ihres Bettes hindurch aufgenommen.

Als Jill für immer das Haus der Farm verlassen will, steht beim Öffnen der Tür plötzlich und unvermutet Cheyenne vor der Tür: »Ist mein Kaffee fertig?«

Bevor Harmonica auf der Farm ins Bild kommt, wird er durch das Spiel seines Instruments angekündigt. Danach zeichnet sich auf dem Heuboden sein Schatten ab.

Die subjektive Kamera gibt den Blick von Wobbles (Marco Zuanelli), der von Frank aus dem Zug geworfen wurde, auf Cheyenne wieder, der sich unter dem Zug versteckt hält.

Beim Pokerspiel einiger von Franks Handlangern verteilt Morton (Gabriele Ferzetti) Geldscheine in derselben Weise wie Spielkarten. Genauso nehmen die Männer dieses ihnen angebotene Geld auch auf.

Morton bietet den Banditen im Zug für den Tod von Frank »500 Dollar«. Die Szene wechselt zum Auktionsraum, jemand sagt wiederum »500 Dollar« und bietet auf die Farm McBains.

Vom Dach eines Hauses fällt der Schatten eines Gewehrlaufs wie ein Zeiger auf die an der Wand angebrachte Uhr. Harmonica weist Frank auf die Uhr und damit auf den versteckten Schützen hin: »Schon wieder Mittag.«

Während Frank auf der Suche nach Morton das Innere des Zuges inspiziert, fährt die Kamera außen an den Waggons entlang. Die Vielzahl der Leichen vor dem Zug lässt auf die Zustände im Innern schließen.

Der sterbende Morton liegt auf dem Boden vor einer Pfütze. Der scharfe Kontrast zwischen seinem unerfüllten Lebenstraum, den Pazifik zu erreichen, und seinem Dahinsiechen vor einem Rinnsal, wird durch ein Wellenrauschen verdeutlicht.

In der Rückblende vor dem finalen Duell beißt einer der Banditen in dem Augenblick in einen Apfel, in dem Harmonicas Bruder von dessen Schultern fällt.

Zum Showdown kommt Harmonicas Gesicht unvermittelt von rechts ins Bild, während die Musik einsetzt.

Ein Schuss fällt – die Szene wechselt unvermittelt: Cheyenne hat sich währenddessen beim Rasieren geschnitten.

Neben den einzigartigen filmsprachlichen Innovationen dieses Klassikers machen zusätzlich auch eine Reihe unvergessener Dialoge seinen Reiz aus. Die am Drehbuch beteiligten Autoren – neben Sergio Donati vor allem die noch am Beginn ihrer Karriere stehenden Dario Argento und Bernardo Bertolucci – ließen hier bereits ihr Können sichtbar werden. Einige Kostproben:

Bei seiner Ankunft fragt Harmonica die drei auf ihn wartenden Killer: »Habt ihr ein Pferd für mich?« Jack Elam grinst süffisant: »Wenn ich mich hier so umsehe, dann sind nur drei da. Sollten wir tatsächlich eines vergessen haben?« Harmonica verneint: »Ihr habt zwei zuviel!«

Harmonica trifft in der Poststation auf Cheyenne und seine Bande. Er mustert ihre Staubmäntel. »Gefällt Dir der Stoff nicht?«, fragt Cheyenne. »Ich habe schon mal drei solche Mäntel gesehen«, gibt Harmonica zurück. »Sie haben am Bahnhof auf jemanden gewartet. In den Mänteln waren drei Männer. In den Männern drei Kugeln.«

»Bis drei zählen kannst du auch noch?«, provoziert Harmonica den Banditen in derselben Szene. Cheyenne lässt seinen Colt sehen und dreht die Trommel: »Sogar bis sechs, wenn es sein muss!«

Frank begründet, warum der zwielichtige Wobbles bereits durch seinen Aufzug als wenig vertrauenswürdig auffällt: »Soll ich einem Mann trauen, der sich einen Gürtel umschnallt und außerdem Hosenträger hat? Einem Mann, der noch nicht mal seiner eigenen Hose vertraut?«

Auf McBains Bauplatz beginnt Cheyenne Interesse zu entwickeln: »Aus 'ner Stadt, die an einem Bahnhof liegt, da ist schon was zu machen. Hunderttausende von Dollar. Tja, vielleicht auch mehr. Tausend mal Tausend!« – »Das nennt man 'ne Million«, erklärt Harmonica.

Am Ende dieses Disputs herrscht Cheyenne seine verdutzten Männer an: »Was steht ihr hier noch 'rum, ihr Strauchdiebe?« – »Was meinst du? Was

sollen wir denn machen?« – »Was ihr machen sollt? Einen Bahnhof bauen, ihr Idioten! Und wenn das Ding noch so beschissen ist: Mit 'nem Bahnhof fängt alles an.«

Harmonica liefert den gesuchten Cheyenne für eine Prämie von 5.000 Dollar dem Sheriff (Keenan Wynn) aus. Cheyenne wirkt zerknirscht: »So viel ich weiß, hat Judas damals 4.970 weniger erhalten. – »Es gab keine Dollar damals«, korrigiert Harmonica. – Cheyenne: »Aber Hurensöhne wie dich, die gab's!«

Am Ende dieser Szene wird der inhaftierte Cheyenne vom Sheriff in einen Zug verfrachtet, der ihn ins Gefängnis bringen soll. Zwei von Cheyennes Männer verlangen am Bahnhofsschalter Fahrkarten für eben diesen Zug: »Zweimal bis zur nächsten Station«, sagt der eine (Aldo Sambrell). »Da steigen wir schon wieder aus.« Der andere nickt und grinst.

Frank versucht im Saloon mit Drohgebärde, Harmonica seine mit 5.000 Dollar bezahlte Farm wieder abzunehmen: »Hör mal, du hast da neulich 5.000 Dollar für ein Stück Land bezahlt. Hier sind 5.000 – und einer. Ich würde nicht zu viel darüber nachdenken.« Harmonica verschmäht das Geldbündel, nimmt jedoch den Dollar und wirft ihn als Bezahlung in sein Whiskyglas.¹⁴

Die Klimax des Films wird mit den Worten über Harmonica eingeleitet: »Er schnitzt was aus 'nem Stück Holz. Aber irgendwann wird er damit fertig werden. Und dann passiert was.«

Musik

Eine Beschreibung des Italowestern ist nicht möglich, ohne auf seine Musik einzugehen. Sie wurde im Wesentlichen von Ennio Morricone geprägt.

Morricone, 1928 in Rom geboren, begann seine musikalische Laufbahn zunächst, wie sein Vater, als Trompeter. Nach einer Ausbildung in Komposition wandte er sich ab Mitte der 50er Jahre verstärkt der populären Musik zu. Auftragsarbeiten für das Theater, den Hörfunk und das Fernsehen gehörten zu dieser Zeit ebenso zu seinem Schaffen wie viele Kompositionen im Bereich Schlager, Pop und Jazz. Gleichzeitig war er immer auch in der klassischen Musik tätig, vor allem im Bereich der Kammermusik und als Mitglied des einflussreichen Improvisationsensembles *Nuova Consonanza*.

Sergio Leone hatte für seinen ersten Western zunächst einen Komponisten gesucht, der ihm Musik nach amerikanischen Vorbildern schreiben sollte. Schließlich kannte er nichts anderes. Er traf sich jedoch auf Anraten der Produzenten mit Morricone, der 1961 seine erste Filmmusik geschrieben und mittlerweile auch bereits zwei italienische Western vertont hatte. Wie sich herausstellte, hatten beide als Jungen dieselbe Schule in Rom besucht. Morricone hatte aber offenbar wenig Interesse, lediglich Kompositionen Hollywoods zu kopieren. Er spielte Leone einen Song vor, den er zuvor für den Sänger Peter Tevis arrangiert hatte – mit bis dahin unbekanntem, ausgefallenen instrumentalem Effekten. Leone ließ sich darauf ein. Der Rest ist Geschichte (→ Abb. 2).

So kam es, dass der Italowestern durch zwei Komponenten geprägt wurde: Neben die neuartigen visuellen Ausdrucksweisen Leones trat der ebenso innovative musikalische Stil Morricones. Bild und Ton bildeten fortan eine bis dahin nie gekannte und wohl später auch nie wieder erreichte Synthese. Bis dahin galt Filmmusik als gut und angemessen, wenn sie unauffällig war, Kontinuität und Stabilität vermittelte. Das änderte sich nun völlig. Musik war kein durchlaufender Klangteppich mehr, sondern wurde gezielt eingesetzt, um Emotionen zu erzeugen. Sie bekam eine eigene narrative Funktion, die gleichberechtigt neben den Bildern stand. Sie gestaltete Handlung. Einmal verstärkte sie die Aussage der Bilder, ein anderes Mal schuf sie einen bewussten, manchmal verstörenden Kontrast zur Handlung. Eigene Motive charakterisierten die Hauptfiguren. Musik führte Dialoge. Nicht von ungefähr wurde vielfach die Nähe des Italowestern zur italienischen Oper festgestellt¹⁵, in der die Musik ähnliche dramaturgische Funktionen innehat.

So trat nun im Film die Musik Morricones in den Vordergrund und gewann stark an Bedeutung. Leone erkannte dies schnell als Gewinn und ließ der Musik in seinen Filmen die notwendigen Entfaltungsmöglichkeiten. Sie entsprach als akustisches Pendant zutiefst dem, was er selbst visuell ausdrücken wollte. Manche seiner Szenen wirken ähnlich choreographiert und stilisiert wie ein Ballett.

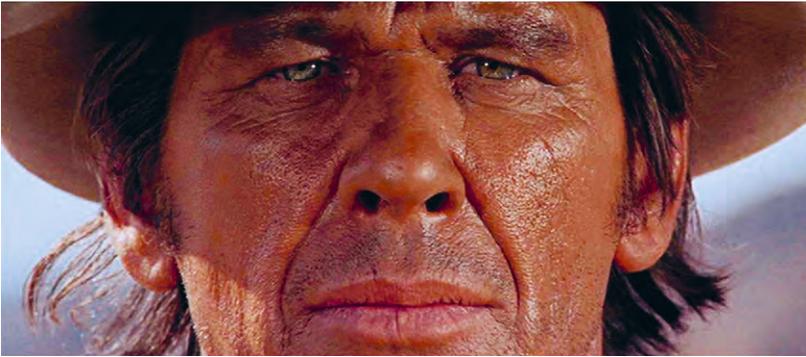
Auch mit der Instrumentierung betrat Morricone Neuland. Bei ihm gab es naturalistische Geräusche statt eines Sinfonieorchesters: Peitschenhiebe, Schüsse, Glocken, Pfeifen, einen Amboss, Pferdegalopp, Tierlaute – alles findet Verwendung. Ebenso eingesetzt werden die Mundharmonika,

die Maultrommel, später die Panflöte; schließlich auch die menschliche Stimme, über viele Jahre hinweg kongenial verkörpert durch die Sopranistin Edda Dell'Orso. Morricone operiert mit Mitteln der Experimentalmusik, in der er sich ebenso auskennt wie in der klassischen Musik, die er zitiert (u. a. mit Richard Wagners »Walkürenritt« in MEIN NAME IST NOBODY). Aufbereitet wird die Mixtur aber immer auch so, dass sie als Popkultur durchgehen kann, wodurch Morricone hin und wieder auch vordere Plätze in Hitparaden belegte.

Dass die Bedeutung der Filmmusik im Italowestern so groß ist wie in keinem anderen Genre, liegt allein an Morricone. In der Folgezeit wurden alle Italowestern, die etwas auf sich hielten, mit Scores versehen, die sich an seinem Vorbild orientierten. Morricone, der bis heute weit über 500 Filmmusiken geschrieben hat, arrangierte, orchestrierte und nahm – im Gegensatz zu vielen seiner Kollegen – alles auch selbst auf; lediglich zeitweise unterstützt von seinem Mitarbeiter Bruno Nicolai, der sich später neben Luis Bacalov und Francesco De Masi auch selbst als einer der erfolgreichsten Epigonen des »Maestros« etablieren konnte.

Aufgrund all der genannten Komponenten entwickelte sich der Italowestern binnen weniger Jahre zum innovativsten und erfolgreichsten Filmgenre der 60er Jahre. Es lohnt daher, nun einen detaillierten Blick auf die hauptsächlich verwendeten Motive und deren Symbolik zu werfen.

Abb. 3 und 4: Das Gesicht als felsige Landschaft: Charles Bronson in SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD



I. KAPITEL: DIE PROTAGONISTEN

1. *The Good*: Der relativ Gute

Jede Geschichte kennt einen Helden. Der Italowestern kennt keine Helden. Nur Menschen. Und jede Menge Unmenschen.

Der »Gute« im Italowestern ist nicht gut im moralischen Sinne. Das Gute an »Guten« ist relativ. Das Gute an ihm ist, dass er möglicherweise in Nuancen »besser« ist als der »Böse«. Danach muss man allerdings oft suchen.

Der Antiheld

Mit der ersten Szene von *Leones FÜR EINE HANDVOLL DOLLAR* tritt auch der erste dieser Antihelden auf. Ein Mann reitet auf einem Maultier auf ein Dorf zu. Von Beginn an verstört er den Zuschauer. Clint Eastwood hat dies treffend beschrieben: »Ein typischer Western verlief zu diesem Zeitpunkt ungefähr so: Held reitet in die Stadt. Sieht Lehrerin auf Schulbank und Mann, der Pferd auspeitscht. Mischt sich ein. Verprügelt den Mann, der das Pferd auspeitscht. Lehrerin sieht zu. Man weiß, dass zwei Figuren zusammenfinden werden und dass es nicht der Held und das Pferd sein werden. In diesem Film läuft das dagegen so: Sehr schäbig aussehender Mann reitet auf einer alten Mähre in die Stadt. Sieht Mann, der ein Kind verprügelt. Und verzweifelte Frau, die dabei zusieht. Offenbar irgendeine Gefangene. Dann reitet er wieder fort (...) Und sofort sagen Sie sich: Das kann unmöglich der Held sein. Er trägt keinen weißen Stetson und tut auch nicht das Übliche. Man kann das Ende des Films nicht vorhersagen.«¹⁶

So war es: Der »Held« tat ab der Anfangssequenz nicht das Übliche. Er unternahm nichts, als eine Familie drangsaliert, ein Kind geschlagen

wurde. Er blieb unberechenbar und geheimnisvoll in seinen Motiven. Letztere aber sollten nach Auffassung der amerikanischen Verleiher unbedingt deutlich werden. Sie drehten daher vor der US-Ausstrahlung des Films extra einen Prolog: Ein Mann (ein Double Clint Eastwoods) wird aus einem Gefängnis entlassen und von einem Sheriff (Harry Dean Stanton) beauftragt, das Dorf San Miguel vom dort vorherrschenden Banditenunwesen zu säubern. Das gewaltsame Vorgehen des Mannes, das im ursprünglichen Film undurchschaubar bleibt, sollte damit moralisch gerechtfertigt und als von den Justizorganen legitimiert erklärt werden. Zu fremd wirkte für die Amerikaner dieser heruntergekommene Kerl, der von Beginn an zunächst einmal kein Mitleid oder andere hehre Gefühlsregungen erkennen ließ.

Doch gerade das war das Neue, das auch das Publikum, zumindest in Europa, schnell faszinierte. Die Zuschauer hatten nach vielen Jahren genug der »Sandalenfilme«, in denen alles so vorhersehbar war, in denen der Held eine mythologische Überfigur war, die niemals einen Kampf verlor und auch moralisch ihren Gegnern stets haushoch überlegen war.

Der Diener zweier Herren

Der neuartige Protagonist des Italowestern verunsicherte weiterhin: Er wählte die Seiten nach seinem Vorteil. Während der klassische Westerner Hollywoods entweder vor vornherein auf der »richtigen« Seite stand oder sich zumindest im Verlauf der Handlung (manchmal »geläutert«) auf diese schlug, kennt sein schmutziger Bruder aus Italien nur seine eigene Seite. Er ist ein Söldner, der für den Meistbietenden arbeitet und tötet. Seine Ehre scheint käuflich zu sein.

Auch dieses Motiv hat Leone bereits in seinem ersten Western deutlich herausgearbeitet. Der in das im Grenzgebiet zwischen den USA und Mexiko liegende Dorf San Miguel reitende Fremde findet dort zwei verfeindete Familienclans vor, die um die Vorherrschaft ringen: die Baxters und die Rojas. Er sucht die Aufmerksamkeit beider zu erringen, was ihm durch die Art seines Auftretens problemlos gelingt. Beiden Familien verdingt er sich abwechselnd für Geld: »Ich bin nicht billig.« Mit einiger Hinterlist spielt er die verfeindeten Gruppen gegeneinander aus und erscheint zum Schluss als der lachende Dritte, der sich stets freut, wenn zwei sich streiten.

Wenn auch Leone damit eines der Standardmotive des Italowesterns einführte – erfunden hat er es nicht. Akira Kurosawas Film YOJIMBO – DER LEIBWÄCHTER, der Leone als Vorlage diente, erzählt von einem Samurai, der in einen Ort kommt, sich den dort ansässigen zwei verfeindeten Banden andient und sie gegeneinander ausspielt. Vor Kurosawa hatte bereits Dashiell Hammett in seinem Roman *Red Harvest* (Rote Ernte, 1929) die Grundidee verwendet.¹⁷ Die Hauptpersonen der genannten Werke agieren als Antihelden in dem Sinne, dass ihnen, um ihre eigenen Ziele zu erreichen, jedes noch so moralisch fragwürdige Mittel recht ist, sodass auch die Ausübung von Gewalt zu ihrem Standardrepertoire gehört.

Leone selbst hingegen hat – während des Prozesses um die Autorenrechte für Kurosawa – die Herkunft dieses Motivs in Italien selbst verortet. Er verweist auf Carlo Goldoni und dessen Komödie *Il servitore di due padroni* (Diener zweier Herren, 1745)¹⁸ und billigt allein dem berühmten italienischen Dramatiker (1707–1793) die Rechte an dieser Geschichte zu.

Eine Reihe späterer Genrevertreter hat das Grundmotiv des »Dieners zweier Herren« aufgenommen.¹⁹ Wie in Leones Erstling handelt es sich bei den Kontrahenten häufig um verfeindete Clans von Amerikanern (»Gringos«) und Mexikanern, die um die Vorherrschaft im Grenzgebiet beider Staaten kämpfen:

In DJANGO von Corbucci sind es die Männer Major Jacksons und die Truppen des Generals Rodriguez.

Einem »Sprössling« Djangos geht es ähnlich: In IL FIGLIO DI DJANGO (DER SOHN DES DJANGO, 1967) steht der Titelheld zwischen den Familien Thompson und Ferguson, die sich beide für seine Dienste interessieren.

Auch in DOVE SI SPARA DI PIÙ (GLUT DER SONNE, 1967) bekämpfen sich mit den Mounters und den Campos Kalifornier und Mexikaner; allerdings fehlt hier der »lachende Dritte«.

Der undurchsichtige Billy Walsh in VOLTATI... TI UCCIDO (100.000 VERDAMMTE DOLLAR, 1967) spielt konsequent die beiden Verbrechergruppen des Kaufmanns Brady und des Banditen »El Bicho« gegeneinander aus.

In CIAKMULL, L'UOMO DELLA VENDETTA (DJANGO – DIE NACHT DER LANGEN MESSER, 1969) ist die Hauptperson zwischen den Caldwells und den

Rucos hin- und hergetrieben: Die Häupter beider Familien versuchen dem unter Amnesie Leidenden einzureden, er sei ihr Sohn.

Auch Bill, der von George Eastman verkörperte Charakter in *BILL IL TACITURNO* (*DJANGO TÖTET LEISE*, 1967) spielt amerikanische und mexikanische Verbrecher gegeneinander aus.

In ...*E VENNE IL TEMPO DI UCCIDERE* (*EINLADUNG ZUM TOTENTANZ*, 1967) sind es die Banden der Mulligans und der Trianas, zwischen denen der Protagonist erfolgreich agiert.

Giuliano Gemma spielt als Gary O'Hara in *UN DOLLARO BUCCATO* (*EIN LOCH IM DOLLAR*, 1965) die Verbrecher gegeneinander aus, die hier durch den Bankier und den Sheriff verkörpert werden. Er arrangiert es so, dass sich im finalen Showdown die Banden beider gegenüberstehen.

Ein weiteres Beispiel ist *CJAMANGO* (*DJANGO – KREUZE IM BLUTIGEN SAND*, 1967), in dem die Titelfigur im Kreuzfeuer zweier Banden steht, die beide aus Mexikanern besteht.

Schließlich zeigt Tony Anthony, der sich ohnehin seit seinem Erstauftritt im Genre (*EIN DOLLAR ZWISCHEN DEN ZÄHNEN*) stark an den Charakteren Eastwoods orientierte, in *LO STRANIERO DI SILENZIO* (*DER SCHRECKEN VON KUNG FU*, 1968), dass dieses Motiv auch gut nach Japan zurückzulegen ist, woher Leone es nahm. In dieser Mischung aus Samurai-Film und Western arbeitet der »Fremde« abwechselnd für die Clans Mutori und Koweita und lässt sich von beiden gut bezahlen.

Der Akteur des Italo-Western mag den verschiedenen Parteien suggerieren, er sei loyal – tatsächlich aber kennt er nur die Integrität sich selbst gegenüber. »Auf welcher Seite kämpfst du?«, wird *MINNESOTA CLAY* gefragt, die Titelfigur aus Sergio Corbuccis gleichnamigem Film von 1964. »Auf meiner«, gibt er lakonisch zur Antwort. Deutlich bekundet dies auch Sergej Kowalski, genannt »der Pole« (Franco Nero) in Corbuccis *IL MERCENARIO* (*MERCENARIO – DER GEFÜRCHTETE*, 1968): »Ich stehe immer nur auf einer Seite: auf meiner!« Inmitten von Revolutionären, deren Kampf von einer Idee getragen wird, wirkt der Söldner, der sich an sie für 500 Dollar pro Woche verkauft, als Fremdkörper. Während die Armen um ihr Überleben kämpfen, lässt er, der fein gekleidete Stutzer, es sich gut gehen. »Ich weiß«, gibt er zu, »ich bin ein schlechter Mensch. Aber die muss es auch geben.«

Goldonis Stück bezieht sich im Titel auf ein neutestamentliches Wort. Denn bereits Jesus stellt in der Bergpredigt klar: »Niemand kann zwei Herren dienen: entweder er wird den einen hassen und den anderen lieben, oder er wird an dem einen hängen und den anderen verachten« (Matthäus 6,24). Zwar bezieht er dies auf die im Leben des Menschen widerstrebenden Konkurrenten »Gott« und »Mammon«; trotzdem gilt es für alle Mächte, die um menschliche Gunst werben. Es gilt sich zu entscheiden, da der »Diener zweier Herren« auf Dauer eine Unmöglichkeit darstellt.

Am Rande von Leones zweitem Western FÜR EIN PAAR DOLLAR MEHR wird diese Unmöglichkeit, zwei Herren zu dienen, auf amüsante Art deutlich gemacht: Ein chinesischer Diensthote soll auf Geheiß Moncos das Gepäck Colonel Mortimers aus dem Hotel zum Bahnhof schaffen. Mortimer beordert ihn jedoch zurück. Beide Kontrahenten, die sich vor dem Hotel gegenüberstehen, geben dem Boten nun im Wechsel gegensätzliche Befehle – bis es dem Chinesen zuviel wird, er das Gepäck fortwirft und das Weite sucht.

Nihilismus

Der Protagonist des Italowestern hat sich also – vordergründig gesehen – für »seine« Seite entschieden. Die Frage, inwieweit diese Entscheidung eine freiwillige war, bleibt dabei noch offen. Es handelt sich in der Regel um einen vom Leben und seiner Umgebung desillusionierten Menschen. Was ihm widerfuhr, hat ihn zynisch werden lassen, bis hin zu einem ausgesprochenen Nihilismus. Ein Glaube an das »Gute« ist weitgehend verloren gegangen. »Ich glaube nicht mehr an die Menschen«, sagt der Sheriff Cassidy in LAUF UM DEIN LEBEN zu einem ehemaligen Weggefährten der Revolutionskämpfe. »Von nun an kämpfe ich nur noch für mich selbst.« Bereits in FÜR EINE HANDVOLL DOLLAR wird Joe die Frage gestellt: »Sie lieben den Frieden wohl nicht?« – »Wie kann ich etwas lieben, was ich nicht kenne und woran ich nicht glaube?« Die Hauptfigur in SENTENZA DI MORTE (DJANGO – UNBARMHERZIG WIE DIE SONNE, 1967), ein Mann mit dem bezeichnenden Namen »Cash«, antwortet auf die Frage, ob er die Menschen verachte: »Nein, nicht alle.« Wolfgang Luley meint zutreffend, dies sei »für einen Italo-Western eine differenzierte Aussage«²⁰. Aufgrund der Lebenserfahrungen dieser Hartgewordenen gibt es unter

ihnen auch solche, die von abgrundtiefem Zynismus geprägte Lebensregeln aufgestellt haben, die sie offen kundtun und gelegentlich jüngeren Schülern oder Bewunderern als Lebensweisheiten lehren.

Diese Weltsicht entspricht einem Grundaxiom Leones, das in einem berühmt gewordenen Wort von ihm zum Ausdruck kommt, in dem er sich mit seinem wohl größten Vorbild vergleicht: »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.«²¹

Einige der eindrucklichsten Italowestern zeichnen sich daher durch eine nihilistische Grundstruktur und eine ebensolche Weltsicht ihrer Protagonisten aus. Prägnante Beispiele sind u. a. TÖTE, DJANGO, das Ausnahmewerk von Giulio Questi, ferner BLACK JACK (AUF DIE KNIE, DJANGO, 1968) von Gianfranco Baldanello, um einen von Rache in den Irrsinn getriebenen Mann, QUEI DISPERATI CHE PUZZANO DI SUDORE E DI MORTE (UM SIE WAR DER HAUCH DES TODES, 1969) von Julio Buchs, ein sehr pessimistischer Film mit einer schwermütigen Musik von Gianni Ferrio, schließlich CALIFORNIA (DER MANN AUS VIRGINIA, 1977) von Michele Lupo, in dem der von Giuliano Gemma gespielte Soldat verbittert feststellen muss: Nach Ende des Bürgerkrieges sind die moralischen Zustände schlimmer als je zuvor. Der Kampf hat sich nicht gelohnt.

»Die Welt ist schlecht.« So faßt Keoma, gleichsam die Summe typischer Antihelden des Italowestern, seine Sicht der Dinge in Enzo G. Castellaris Spätwerk zusammen (KEOMA – DAS LIED DES TODES). Dies entspricht der ihn umgebenden schmutzigen Realität, in der er sich nur durch diese nüchtern-realistische Einschätzung behaupten kann. Verstärkt wird die nihilistische Erzählweise durch die Figur der alten Frau (Gabriella Giacobbe), die in den Ruinen vor der Stadt als eine Art »Mutter Courage der Hoffnungslosigkeit«²² haust.

Franco Nero, der Keoma-Darsteller, hatte bereits in den frühen Tagen des Genres als DJANGO festgestellt: »Es gibt nur eines, was wichtig ist: dass man sterben muss«. Christian Keßler spricht hier von einem »Bild von der Welt, das an Pessimismus nicht zu überbieten ist«²³. Django-Schöpfer Sergio Corbucci hat diese Sichtweise auch zwei Jahre später in LEICHEN PFLASTERN SEINEN WEG weiterverfolgt; hier bis zum konsequenten Ende, an dem das in Klaus Kinski personifizierte Böse den

Sieg über das Gute davonträgt und den Zuschauer der letzten Hoffnung auf eine nach irgendwelchen ethischen Maßstäben geordnete Welt beraubt. Auch in dem Spätwestern *UNA DONNA CHIAMATA APACHE* (*APACHE WOMAN*, 1978) von Giorgio Mariuzzo siegt am Ende das Böse in Gestalt eines bigotten Farmers.

Der Außenseiter

Wie kann ein Einzelner in einer solchen Welt leben? Im typischen Italo-western wird schnell deutlich, dass rechtschaffene Menschen in dieser Umgebung nicht alt werden. Wer überleben will, muss mit den Wölfen heulen. So ist der Antiheld manchmal selbst ein Krimineller oder hat eine solche Vergangenheit. Dies muss – im Gegensatz zum moralisch einwandfreien US-Western – weder begründet noch schöngeredet werden. Der Protagonist selbst tut es auch nicht. Er muss sich nicht rechtfertigen, denn die ihn umgebende zutiefst gestörte Gesellschaft eignet sich kaum zu einem ethischen Gegenwurf, als dass sie ihn zu einer Änderung seiner eigenen Lebensweise herausfordern würde. Er ist als Räuber oder gar Mörder nicht der Exot, sondern hat sich vielmehr seiner Umgebung angepasst. Im bestens Fall arbeitet er als Kopfgeldjäger, was jedoch auch keine echte Alternative zum Kriminellen ist, da seine Motivation kaum einem ausgeprägten Gerechtigkeitsempfinden, sondern auch hier mehr monetären Interessen entspringt. So gilt als der »Held« eben nicht der, der Recht und Gesetz auf seiner Seite hat, sondern der schneller und besser schießt als seine Gegner.²⁴ Wünschenswert, wenn beides zusammen fallen sollte.

Das kriminelle Potential der Akteure wird besonders dort offensichtlich, wo Kommandounternehmen im Vordergrund stehen, die im Stil eines *dirty dozen* mit Verbrechern und Außenseitern jeglicher Couleur besetzt sind. So arbeiten in *UN ESERCITO DI CINQUE UOMINI* (*DIE FÜNF GEFÜRCHTETEN*, 1969) ein Dynamitexperte, ein Rinderdieb, ein Messerwerfer, ein Akrobat und ein Bankräuber zusammen. Im Aufgebot von ... *E VENNERO IN QUATTRO PER UCCIDERE SARTANA* (*SIE KAMEN ZU VIERT, UM ZU TÖTEN*, 1969) stehen vier Killer: ein die Peitsche schwingender Sadist, ein Boxer, ein Messerwerfer und ein Scharfschütze. Von der übelsten Verbrechersorte sind auch die sechs »Helden« in *Enzo G. Castellaris AMMAZZALI TUTTI E TORNA SOLO!* (*TÖTE ALLE UND KEHR ALLEIN ZURÜCK*,

1969), die nunmehr im Auftrag der Armee der Südstaaten kämpfen. Ähnlich verhält es sich in *UNA RAGIONE PER VIVERE E UNA PER MORIRE* (SIE VERKAUFEN DEN TOD, 1972): Einige als Plünderer zum Tode Verurteilte werden noch unter dem Galgen für ein Himmelfahrtskommando rekrutiert. Darunter befinden sich mehrere Diebe, ein Mann, der die Frau eines Vorgesetzten verführte, ein Mestize, der einen Mann erschoss, der den Indianern Alkohol verkaufte, und schließlich ein Prediger, der als der »Übelste« bezeichnet wird, da er vor dem Rekrutierungsbüro der Armee »defätistische Reden« geführt hätte. Bezeichnenderweise ist es allein Letzterer, der das Angebot einer Begnadigung ausschlägt, seinem Gott treu bleiben will und somit als einziger gehängt wird.

Die Anpassung des Protagonisten an die ihn umgebende moralisch verkommene Gesellschaft gilt jedoch nur eingeschränkt und führt keineswegs zu einer Assimilierung. Das Gegenteil ist der Fall. Hin und wieder müssen wir uns daran erinnern, dass es in diesem Kapitel ja um den »Guten« geht, der sich in seinem Verhalten zumindest graduell von den Verbrechern unterscheiden soll. Zwar ist er in der Wahl der Methoden, die er benutzt, um seine Ziele zu erreichen, ebenso wenig zimperlich wie seine Gegner. Anders würde er nicht überleben. Doch ansonsten ist und bleibt er ein Außenseiter, der quer zum Establishment steht. Dies kann seine Ursache in einer grundsätzlich nonkonformistischen Haltung haben, mit der sich der Held als Individualist inmitten des von einem verbrecherischen System geforderten Kollektivismus zu behaupten sucht. Darin grenzen sich die maßgeblichen Schöpfer des Italowestern trotz mancher linker Sympathien von den totalitären marxistisch-leninistischen Strömungen ihrer Zeit deutlich ab. Das Außenseitertum kann aber auch äußere Ursachen haben, z. B. weil dem Protagonisten die Integration verweigert wird. Er wurde einst – entweder durch ein an ihm verübtes oder von ihm begangenes Verbrechen, aufgrund von Verleumdung oder einer falschen Verurteilung – von der Gesellschaft selbst ausgestoßen. Nun ist er wieder da, aber kein Weg führt in die Gemeinschaft zurück. Er bleibt nichtsesshaft und unbehaust. Der Protagonist des Italowestern ist nicht mehr einzugliedern. Nach getaner Arbeit reitet er wieder fort, da nichts ihn zum Bleiben bewegen kann. Er hat keine neuen Freunde gefunden, meist auch sonst nichts dabei gewinnen können.

So ergeht es beispielsweise Scott Baker in *PER MILLE DOLLARI AL GIORNO* (FÜR 1000 DOLLAR PRO TAG, 1965): Er wird aus Rache für seine ermordete Familie zum Revolverhelden. Nachdem er die drei Mörder gerichtet hat, zieht er zum Schluss einsam fort. Weil er nun ein »Pistolero« ist, wird er fortan in ständiger Gefahr vor anderen leben müssen. Eine bürgerliche Existenz ist ihm damit verwehrt. Er kann nicht mehr sozialisiert werden. Jegliche Hoffnung, noch einmal Heimat zu finden, hat er aufgeben müssen.

Auch *MANNAJA*, der Titelheld aus Sergio Martinos Spätwerk (*MANNAJA – DAS BEIL DES TODES*, 1977) ist solch ein *solitary man*, wie es im Titelsong der Brüder Guido und Maurizio De Angelis heißt. Auf das Angebot eines Bürgers am Schluss des Films: »Soll ich Ihnen ein paar Eier in die Pfanne hauen?« reagiert er nicht, sondern verschwindet im Nebel, aus dem er kam. Es könnte ja seine Sesshaftwerdung drohen!

Ein typischer Vertreter dieser Entwurzelten und Heimatlosen, der sein Dasein als ein »Geworfensein« in die Welt im existentialistischen Sinne Martin Heideggers erfährt, ist der Titelheld in *KEOMA – DAS LIED DES TODES*. Er liebe die Heimat und die Menschen, gibt er zu verstehen, aber sie liebten ihn nicht. Als ein Halbblut ist er nirgendwo wirklich angenommen. Auch seine Halbbrüder hassen ihn und beschimpfen ihn als »Bastard«. Christian Keßler schreibt: »Ein Mann wie Keoma, der das Töten gewohnt ist, erscheint als Katalysator für die Schlechtigkeit der Menschen – nicht, weil er aggressiv wäre, sondern weil er einfach anders ist, ein Outsider, der nicht in dieses System passt.«²⁵

Il straniero

Dieser Held ist allein. Naheliegend ist deshalb auch das Motiv des Fremden, des gänzlich Unbekannten, der in die bestehende Gruppe hereinbricht. Als bezeichnendes Beispiel eines Hollywood-Western, der dieses Motiv aufgreift, kann *SHANE* (*MEIN GROSSER FREUND SHANE*) von George Stevens aus dem Jahre 1953 angesehen werden. Dieser Film war im Blick auf die Charakterisierung seines Protagonisten seiner Zeit weit voraus und dürfte damit den Italowestern geprägt haben. Ein unbekannter Held wie jener »Shane« ist in noch größerem Maße mythologisch überhöht als jemand, den man kennt. Er taucht einfach auf; niemand weiß, woher er kam. Keiner wagt zu fragen. Das Unbekannte umgibt ihn

als Geheimnis; seine Biographie oder Sozialisation bleiben im Dunkel⁶⁶, ebenso die Motive seines Handelns. Er ist nicht einzuordnen und wirkt dadurch umso furchteinflößender. So wie er *ex nihilo* kam, wird er zu meist auch wieder zurück ins Nichts entschwinden.

Dieser Einbruch des Fremden und Unbekannten in ein Gemeinwesen ist auch das zentrale Thema der von Clint Eastwood inszenierten und am Italowestern orientierten Werke *HIGH PLAINS DRIFTER* (EIN FREMDER OHNE NAMEN, 1973) und *PALE RIDER* (*PALE RIDER – DER NAMENLOSE REITER*, 1985). Der biblische Begriff der »Heimsuchung« erscheint – vor allem im Blick auf den erstgenannten dieser beiden Filme – hier nicht unangebracht. Auf beide Filme wird später noch zurückzukommen sein.

Der Mann ohne Namen

Die beiden deutschen Titel dieser Klassiker Eastwoods weisen bereits auf einen weiteren Aspekt hin, der auch dem Italowestern von Beginn an eigen war: Das Fremdartige der Bedrohung wird häufig dadurch verstärkt, dass der Eindringling namenlos bleibt. Eastwood selbst hatte bereits bei Leone damit begonnen: »The man with no name« lautete in den USA die von ihm verkörperte Figur der »Dollar«-Trilogie.²⁷ Auch in Italien selbst wurde *uomo senza nome* schnell zu einem festen Begriff. Weitere Beispiele:

Namenlos bleiben die Charaktere der *Stranger*-Reihe²⁸, verkörpert von Tony Anthony, die stark angelehnt sind an die Figuren Eastwoods in den »Dollar-Filmen«.

YANKEE wird die Hauptfigur in Tinto Brass' gleichnamigem Film (1965) genannt. Es ist das Einzige, das man ihm über seine Herkunft ansehen kann.

Der mexikanische Waisenjunge, Titelgestalt in *REQUIESCANT* (*MÖGEN SIE IN FRIEDEN RUHEN*, 1966) wird erst später so gerufen, da sein eigentlicher Name unbekannt ist.

Auch *EL MACHO* (o. dt. T., 1977) gehört zu der Kategorie derer, die ihren eigenen Namen selbst nicht kennen. Dieser Unbekannte wird nach der selbstsicheren Art seines Auftretens benannt. Dumm nur, dass er sich gegen seine Natur für einen anderen ausgeben muss, der bereits tot ist und als großer Feigling bekannt war.

Der Soldat in *DER MANN AUS VIRGINIA* leiht sich seinen Namen »Michael Ransom« spontan von der Aufschrift einer Tabakkiste.

In *MEIN NAME IST NOBODY* wird schon im Titel deutlich, dass der von Terence Hill verkörperte Charakter nichts anderes sein will als ein *nessuno*, ein Niemand; denn seiner Erfahrung nach leben diejenigen, die bereits einen (berühmten) Namen haben, gefährlich, da ihnen jeder ans Leder will.

Die Bedrohung durch solcherart Anonymität wird anschaulich im »Rumpelstilzchen-Effekt«²⁹: Auch der Antiheld des gleichnamigen Grimmschen Märchens zieht Macht und zeitweilige Überlegenheit aus der Tatsache, dass sein Name anderen unbekannt ist. Dadurch wirkt er unheimlicher und bedrohlicher, nicht fassbar. Zusammen mit seinem Namen bleiben auch seine Vergangenheit und die Motive seines Handelns im Dunkeln. Es fällt daher umso schwerer, geeignete Gegenmaßnahmen zu treffen, um ihm Einhalt zu gebieten. Erst mit der Aufdeckung seines Namens fällt der unheimliche Nimbus von ihm ab, und er steht im Licht des Tages da als das, was er eigentlich ist: nur ein lächerlicher Gnom.

Weil die Anonymität Macht verleiht, ist der Gegner natürlich bestrebt, dem Namenlosen diesen Trumpf zu nehmen. »Wer bist du?« fragt der Killer Frank in *SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD* wiederholt seinen Kontrahenten, der nur »Mundharmonika« genannt wird. Dieser antwortet ihm stets mit den Namen von Opfern, die von Frank erschossen wurden. Frank bleibt im Ungewissen über seinen Gegner, muss aber gleichzeitig erkennen, dass dieser über ihn ein ganzes Dossier im Kopf hat.

Auch von dem Mexikaner Pecos in *DUE ONCE DI PIOMBO* (JOHNNY MADOC, 1966) will man immer wieder den Namen wissen. Lakonisch gibt er zur Antwort: »Was habt ihr denn davon, wenn ihr tot seid?«

Der namenlose Fremde im Western steht mit seiner Anonymität in dieser Tradition des Rumpelstilzchens. Er verkörpert eine dunkle, nicht fassbare Macht. Zur Verdeutlichung dessen kann als Gegenstück ein biblischer Befund beschrieben werden: Der Gott des Alten Testaments zeichnet sich gerade dadurch aus, dass er in einer Selbstoffenbarung seinen Namen preisgibt (2. Mose 3,13f). Mose trifft auf dem Berg Horeb auf eine zunächst anonyme Macht in einem brennenden Dornbusch, die sich ihm aber schrittweise enthüllt: zunächst als der »Gott deines Vaters,

der Gott Abrahams, der Gott Isaaks und der Gott Jakobs« (V.6), dann aber auf Nachfrage hin auch mit seinem Namen »Ich bin, der ich bin« (hebräisch: *JHWH* bzw. *Jahwe*). Mose erhält von Gott den Auftrag, das Volk Israel aus der Sklaverei in Ägypten herauszuführen. Er kann diese schier übermenschliche Aufgabe nur angehen, indem er sich der Autorität seines Auftraggebers versichert und seinen Feinden im Namen dieses Gottes entgegentritt, der sich ihm offenbart hat.

Es wird damit deutlich, warum das jüdische Volk von je her dieser Selbstoffenbarung des Gottesnamens allergrößte Bedeutung beimaß. »Um seines Namens willen« wird Gott gelobt oder werden Dinge für ihn getan. Der Gott Israels bleibt keine anonyme, abstrakte Größe, sondern wird als Person erkennbar. Dies ist überhaupt erst die Voraussetzung dafür, dass der Mensch nun mit Gott in Beziehung treten kann – weil er ein Gegenüber hat.

Beziehungsprobleme

Wie der Gott Israels durch die Nennung seines Namens dem Menschen ein unmissverständliches Beziehungsangebot macht, so wird umgekehrt ebenso deutlich, dass der anonym bleibende Antiheld des Italowestern gerade solche Beziehungen verweigert. Es ist nicht übertrieben zu sagen, dass es sich hier vielfach um Menschen mit ausgeprägten Beziehungsstörungen handelt. Häufig hat der Protagonist frühere Bezugspersonen (Eltern, Frau, Kind) durch Gewalttaten verloren. Entweder hatte er eine traumatische Vergangenheit oder gar keine erkennbare. Er wirkt getrieben, handelt wie unter Zwang. Emotionen wie Wut und Zorn werden unterdrückt und lassen sich lediglich in einem oft deutlichen, manchmal auch nur diffusen Rachewunsch kanalisieren. Andere Möglichkeiten bleiben ihm verwehrt, denn Traumatherapeuten waren im alten Westen rar.

Menschenfeindlichkeit bestimmt ihn nun. »Vielleicht macht es mir Spaß, andere vor die Brust zu stoßen«, antwortet Django auf die Warnung, sein aggressives Auftreten zu unterlassen. Sein Umgang mit anderen ist von tiefem Misstrauen geprägt. Das beste Beispiel, wie dieses destruktive Sozialverhalten um sich greifen kann, erlebt man in *OGNUNO PER SÉ* (DAS GOLD VON SAM COOPER, 1967) von Giorgio Capitani. »Jeder für sich« lautet der treffende Originaltitel dieses sehr pessimistischen

Western. Von Beginn an, als nach einem gemeinsamen Goldfund ein Mann seinen Partner zu töten versucht, lautet die Grundbotschaft: »Du kannst niemandem vertrauen.« Der den Anschlag überlebende Goldsucher Sam Cooper (Van Heflin) befindet sich in einer Zwickmühle: Aus berechtigter Angst, betrogen zu werden, darf er eigentlich niemandem von seinem Fund erzählen. Um das Gold zu bergen, werden aber Helfer benötigt. Schließlich ziehen vier Personen zum Fundort, von denen keiner dem anderen über den Weg traut. Allein um des Überlebens willen schließen sie zeitweilige Zweckbündnisse, geradezu unheimliche Allianzen. Coopers Sehnsucht nach einem wirklichen Vertrauten ist jedoch mit Händen zu greifen. Er glaubt, ihn in seinem Ziehsohn Manolo (George Hilton) gefunden zu haben. Der aber hat ein eigentümliches Verhältnis zu dem undurchsichtigen »Blonden«, der – zumal von Klaus Kinski gespielt – nichts Gutes verheißt. Darum nimmt Cooper sogar seinen früheren Feind Mason (Gilbert Roland³⁰) als Schutz mit auf die Reise. Mason argwöhnt, Cooper habe seinen Partner aus dem Weg geräumt. Cooper misstraut Manolo und dem Blondem, diese belauern Mason, nachdem sie bemerken, dass er unter Malaria leidet. In einem ersten Anlauf, die Partner zu beseitigen, versucht der Blonde, den Stollen zum Einsturz zu bringen. Später wird das Chinin gestohlen, das Mason dringend benötigt. Danach versucht der Blonde, Mason zu erschießen, wird aber von diesem selbst getötet; ebenso wie Manolo von Cooper. Auf dem Rückweg wird schließlich auch Mason sein Misstrauen zum Verhängnis: Zwei Killer, die er selbst engagierte, um sich zu schützen, wird er nun nicht mehr los. Auch sie haben es auf das Gold abgesehen. Erst als Mason im Sterben liegt, deutet sich eine Spur von zaghaftem neuem Vertrauen zwischen ihm und Cooper an. Doch da ist es bereits zu spät. Es kann nicht mehr gelebt werden. Cooper zieht weiter, einsam wie zuvor. Hier wird ausführlich dargestellt, was in JOHNNY MADOC sehr kurz zusammengefasst ist: »Die Toten plündern nicht mehr. Nur vor den Lebenden muss man sich hüten!«

Kommunikationsstörungen

Wer so, wie geschildert wurde, geprägt ist, gibt auch wenig von sich preis. Der Antiheld des typischen Italowestern ist alles andere als redselig. Sein Innenleben bleibt verborgen, dafür treten Äußerlichkeiten umso mehr

hervor. Mimik und Gestik werden minimalistisch, dafür aber umso pointierter eingesetzt. Dieser Mann agiert langsam, nie hektisch, aber umso bedeutungsschwerer. Sein nonverbales Auftreten, seine Kleidung und Bewaffnung sind beredter als seine wenigen Worte.³¹

Darüber hinaus tut er Dinge, die den Zeichenhandlungen nicht unähnlich sind, die von einigen alttestamentlichen Propheten (Jesaja, Jeremia, Hesekiel, Hosea, Micha) bekannt sind. Zeichenhandlungen bringen eine Botschaft zum Ausdruck, die über das hinausgeht, was sichtbar wahrzunehmen ist. In SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD kommunizieren die Gegner Frank und Harmonica in einer Szene sogar über eine solche Symbolik: Im leeren Saloon legt Frank 5.000 Dollar auf den Tisch, dazu eine einzelne Dollarmünze. Er will Harmonica die gerade für 5.000 Dollar erworbene McBain-Farm »abkaufen«. Der einzelne Dollar stellt an sich eine lächerliche Summe, zugleich aber auch eine unmissverständliche Drohung dar, sich die Farm ansonsten auch gewaltsam anzueignen. Unvergesslich, mit welcher lässiger Eleganz Harmonica seinerseits auf die Zeichenhandlung reagiert, indem er das Geldbündel ignoriert, den Dollar aber in sein leeres Glas wirft und damit seinen Drink bezahlt.

Wenn der Protagonist des Italowestern entgegen seinen grundsätzlichen Gewohnheiten überhaupt etwas sagt, dann ist er nicht auf den Mund gefallen; doch klärt sein Votum lediglich die Machtverhältnisse und beendet eher die Kommunikation, als dass es ein Gespräch eröffnen würde. Ihm ist nicht nur jeglicher Diskurs fremd, er ist auch unfähig, in einen wirklichen Dialog zu treten. Daher muss der Colt als Mittel der Kommunikation herangezogen werden. Nicht umsonst werden den Waffen verbale Ausdrucksmöglichkeiten zugeschrieben in Filmtiteln wie GNADE SPRICHT GOTT – AMEN MEIN COLT oder SEIN COLT SINGT SECHS STROPHEN. Aber ebenso gilt: LE PISTOLE NON DISCUTONO – Pistolen diskutieren nicht. Auch der Colt redet nur das Notwendigste.

Es wundert nicht, dass Sergio Corbucci, als er 1968 die Hauptrolle in LEICHEN PFLASTERN SEINEN WEG mit Jean-Louis Trintignant besetzte, ihn – aus der Not heraus, dass der Franzose kaum englisch sprach – problemlos in einen Stummen namens »Silence« verwandeln konnte. Der stumme Revolverheld stellt lediglich die letzte Konsequenz dar aus dem wortkargen Auftreten vieler seiner Kollegen. Er agiert in einer trostlosen Welt, in der Worte überflüssig geworden sind, da sie nichts mehr

verändern. Daher erinnern einige Protagonisten an Trappistenmönche: abgewandt von der Welt und im Schweigen verharrend.

Bindungsangst

Sprach- und Beziehungsunfähigkeit, Verletzungen und Misstrauen hindern den Antihelden, tragfähige Bindungen einzugehen. Das prägt auch sein Verhältnis zu Frauen. Im Gegensatz zum amerikanischen Western ist er nicht derjenige, der am Schluss das Mädchen bekommt. Die Romanze findet nicht statt. Sie spielt daher auch keine wesentliche Rolle innerhalb der Handlung. Für Liebesbeziehungen ist in diesem gebrochenen Leben keinen Platz. Das Gefühl des Hasses hat vielfach das Gefühl der Liebe überlagert. Dementsprechend ist der Protagonist auch sexuell kaum aktiv und lebt im Vergleich zu seinen sonstigen amoralischen Verhaltensweisen auffallend keusch.

So ist auch im Leben des von Charles Bronson verkörperten Einzelgängers in *SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD* kein Platz für Jill (Claudia Cardinale). Cheyenne, der Dritte im Bunde, bemerkt Jills Interesse an dem wortkargen Einzelgänger und dämpft ihre Erwartungen, indem er ihr voraussagt, was nach dem Showdown mit Frank geschehen wird: Harmonica wird ohne Erklärung seine Sachen nehmen und gehen. So geschieht es auch. Das Angebot der Frau schlägt er aus.

Für eine dauerhafte Bindung müsste ein solcher Mann seinen bisherigen Lebenswandel aufgeben und Verantwortung übernehmen. Das kann oder will er nicht. Er hat Angst vor den dazu notwendigen Veränderungen. Wurde zuvor bereits festgestellt, dass ihm vielfach die Eingliederung in ein bürgerliches Leben von außen verwehrt wird, so ist er doch auch selbst zu keiner Entwicklung mehr fähig, die dazu nötig wäre. Am Schluss, nachdem der Konflikt, der bis dahin all sein Sinnen beherrschte, gelöst ist, im Moment, da es möglich wäre, einen Neuanfang zu wagen – da reitet er fort und entzieht sich somit jeglicher weiterer Verantwortung für andere Menschen. Er »säte den Tod«, deshalb findet er ins Leben nicht mehr zurück. So lässt er Frauen mit ihrer Liebe für ihn zurück; Keoma selbst den schutzlosen, gerade geborenen Säugling, obwohl er angefleht wird, sich seiner anzunehmen (*KEOMA – DAS LIED DES TODES*). »Wer frei ist, braucht nichts«, ist sein Credo, das er dem neu in diese Welt Getretenen mitgibt. Für ihn selbst gilt das ebenso: »Ich muss es allein

schaffen – denn ich bin allein.« Nicht anders verhält es sich bei seinem Alter Ego Jonathan in *DIE RACHE DES WEISSEN INDIANERS*, der auf die Bitte des Musikanten, ihn begleiten zu dürfen, antwortet: »Ich bin lieber allein.« Was hier wie eine freie Willensentscheidung formuliert ist, spiegelt in Wirklichkeit die Unfähigkeit wider, sich anderen Menschen anvertrauen zu können; eine Bürde, die er seit Kindertagen mit sich trägt, nachdem seine Eltern getötet wurden und sein einziger Vertrauter in der Wildnis ein junger Bär war. An dieser seiner offenkundigen emotionalen Begrenztheit wird auch die Tatsache, dass er am Schluss dieses Films nach einem Moment des Zögerns doch mit seiner indianischen Freundin fortreitet, nichts Grundsätzliches ändern.

Der Wunsch nach größtmöglicher Autonomie bestimmt auch Brett (im Original: Hud) in Corbuccis *GLI SPECIALISTI (FAHRT ZUR HÖLLE, IHR HALUNKEN, 1969)*, der zweimal über sich selbst – in der dritten Person – sagt: »Brett hat keine Freunde.« Vier herumlungernde Hippies bestätigen dies später nochmals.

Umfassende psychische Störungsbilder

Weitere Beispiele für Menschen mit psychischen Störungen, die sie für menschliche Beziehungen ungeeignet erscheinen lassen:

Bill in *DA UOMO A UOMO (VON MANN ZU MANN, 1967)* ist zwar nach dem Massaker an seiner Familie zum Pistolero geworden, doch im Grunde noch ein Junge, der viel zu schnell erwachsen werden musste.

Ähnlich ergeht es Roy Blood in *SELLA D'ARGENTO (SILBERSATTEL, 1978)*: Sein Vater wird getötet, als er erst zehn Jahre ist. Roy erschießt den Mörder und reitet mit dessen Pferd in die Einsamkeit. So sieht seine Sozialisation aus.

Captain Victor Caleb in *LA SPINA DORSALE DEL DIAVOLO (DIE HÖLLENHUNDE, 1970)* gehört als eingewanderter Serbe von vornherein nicht zum etablierten Bürgertum. Er findet seine Frau von Indianern derart gefoltert und geschändet vor, dass er ihr selbst den Gnadenschuss geben muss und anschließend von grenzenlosem Hass auf alle Indianer bestimmt wird.

Auch Jeremias Bridger in *LA VENDETTA È UN PIATTO CHE SI SERVE FREDDO (DREI AMEN FÜR DEN SATAN, 1971)* wird zu einem solchen Indianerfeind, da er glaubt, diese hätten seine Familie getötet. Aus diesem Hass heraus

verdient er sein Geld mit dem Verkauf von Indianerskalpen. Später sieht er ein, dass er im Irrtum war und sammelt Indianer um sich, um die wahren Mörder zu bestrafen. Aber er findet keine Ruhe und reitet zum Schluss einsam fort. Eine Indianerin würde ihr Leben mit ihm teilen wollen, aber er spürt, dass er aufgrund seiner Vergangenheit auch bei ihr nie Heimat finden könnte.

Gleiches gilt für Captain Madison in *MI CHIAMAVANO ›REQUIESCAT‹... MA AVEVANO SBAGLIATO* (SING MIR DAS LIED DER RACHE, 1973), der, weil vor Rache blind und bindungsunfähig, die Indianerin, die ihn einst halbtot fand und pflegte, allein zurücklässt.

Black Jack, der ehemalige Chef einer Verbrecherbande in *AUF DIE KNIE, DJANGO*, dessen Schwester von seinen einstigen Kumpanen vergewaltigt und anschließend skalpiert wurde, hat nach diesem Geschehen offenbar den Verstand verloren. Er lacht schrill bei unpassender Gelegenheit und zahlt in Bezug auf Grausamkeit in gleicher Münze zurück wie seine Widersacher.

Alex Mitchell in *DUE CROCI A DANGER PASS* (o. dt. T., 1967) musste als Kind die Ermordung von Vater und Mutter mitansehen. Sein Hass ist derart unbändig, dass er in seinen Gewaltausbrüchen kaum mehr zwischen Freund und Feind, zwischen Schuldigen und Unschuldigen zu unterscheiden vermag.

Der Titelheld in *JOHN IL BASTARDO* (o. dt. T., 1968) leidet psychisch unter seiner ungeklärten Herkunft. Stabile Beziehungen hat er nie kennengelernt. Zu seiner Mutter hat er ein gestörtes Verhältnis, seinen einzigen Freund verstößt er und Frauen benutzt er nur. Als er später seinen Vater kennenlernt, zerstört er dessen Familie ebenso.

Jess Bryan in *KILLER ADIOS* (1968) hat sich so wenig in der Gewalt, dass er immer wieder durch Unbeherrschtheit auffällt. Aus seiner Stadt wurde er vertrieben, weil er zu schnell den Colt zog. Später erschießt er wiederum affektiv einen Mann, der ihm Aufklärung über die von ihm untersuchten Verbrechen hätte geben können.

Jim Slade in *UNA PISTOLA PER CENTO BARI* (EIN COLT FÜR 100 SÄRGE, 1968) war Zeuge Jehovas und Pazifist, ist nach dem Tod seiner Eltern jedoch nur noch von Rachedgedanken beseelt. Dies steigert sich bis zur Raserei. Er ist nicht mehr Herr seiner selbst. Als einer der Mörder bereits gehängt werden soll, zerschießt er den Strick, nur um anschließend das Todesurteil selbst an ihm vollstrecken zu können. Er lässt sein Opfer sogar sein Grab selbst ausheben und tötet ihn danach.

Captain John Warner in *UM SIE WAR DER HAUCH DES TODES* findet sich von Beginn an auf der Verliererstraße wieder: Als Südstaatler hat er den Krieg verloren (deutlich in der Anfangsszene), als Opfer der Umstände desertiert er, verliert seine Frau, danach sein kurz zuvor geborenes Kind. Als ein vom Wahnsinn Gezeichneter tötet er schließlich alle, die dem kranken Säugling ihre Hilfe verweigerten.

Sam Wallash, der Rächer in *ERA SAM WALLASH... LO CHIAMAVANO COSÌ SIA* (o. dt. T., 1971) bekommt regelmäßig Tobsuchtsanfälle, wenn er klappende Türen hört und sieht. Sie erinnern ihn an den als traumatisch erlebten Mord an seinen Eltern.

Psychisch krank schließlich erscheint auch der namenlose Kopfgeldjäger in *L'ODIO È IL MIO DIO (IL NERO – HASS WAR SEIN GEBET, 1968)*. Er hat einen kleinen Hund im Gepäck und tötet jeden, der diesem etwas tun will. Als der Hund jedoch einmal nicht pariert, erschießt er ihn selbst. Die gleiche Behandlung durch ihn widerfährt selbst Familienvätern. Mögen die Honoratioren des Ortes auch allesamt Verbrecher sein, so ist doch der »Held« ein Psychopath.

Körperbehinderung

Somit dürften hinreichende Belege dafür erbracht worden sein, um den »Helden«, den vermeintlich »Guten« im Italowestern als einen »Antihelden« definieren zu können. In diesem Zusammenhang muss noch auf einen weiteren Umstand aufmerksam gemacht werden, der es einer Reihe von Protagonisten von vornherein unmöglich machte, ein herkömmliches Heldenimage zu pflegen. Nach den seelisch und psychisch Deformierten, die von Beginn an in großer Zahl das Genre dominierten, war es schließlich eine logische Konsequenz, dass auch Menschen mit körperlichen Behinderungen die Leinwand eroberten.

Da sind zunächst einmal die Blinden³² und Sehbehinderten. Als prägnantester Vertreter gilt ohne Zweifel der von Tony Anthony dargestellte *BLINDMAN* in Ferdinando Baldi gleichnamigem Film (*BLINDMAN – DER VOLLSTRECKER, 1971*). Auch dieser Held hat seinen Ursprung in Japan, in dem blinden Masseur und Schwertkämpfer Zatoichi, der zwischen 1962 und 1989 in 26 Spielfilmen und einer Fernsehserie von Shintaro Katsu dargestellt wurde.³³ *Blindman* seinerseits ist ein Revolverheld, der einen Vertrag abgeschlossen hat, Bergleuten in Texas fünfzig Frauen zuzuführen (der Blinde als Führer!). Da diese Frauen allerdings inzwischen von

Banditen entführt wurden, die sie ihrerseits an die mexikanische Armee verkaufen wollen, macht sich der Blinde auf, sie wiederzubekommen. In bemerkenswerter Sturheit wiederholt er immer wieder seine Forderung: »Ich will meine fünfzig Weiber!«

Wer derart gehandicapt ist, aber in einer brutalen Welt bestehen will, muss seine ihm verbliebenen Sinne schärfen. So schießt Blindman nach Gehör. Da er natürlich trotzdem nicht so präzise zielen kann wie ein Sehender, schießt er sicherheitshalber ganze Magazine leer oder benutzt Dynamit. Er trägt ein Gewehr mit Bajonett (»Das geht schon los, wenn man es scharf ansieht«) und lässt sich von seinem Pferd führen. Nach außen hin gibt er sich als Unschuldslamm, grüßt »Friede, Brüder!«, bevor er austeilt. Auf die Frage eines der Banditen, wer seine Männer getötet habe, antwortet er: »Keine Ahnung, ich kann ja nichts sehen.« Seine Philosophie lautet: »Wenn man nicht sehen kann, ist man nur ein halber Mensch. Wenn man nicht sehen kann und kein Geld hat, ist das eine Schweinerei.« Daher bemüht er sich wenigstens um Geld. Gegen Ende verliert zwar auch sein ärgster Gegner Domingo sein Augenlicht, aber Blindman verliert seine Frauen wiederum an einen Dritten und steht am Schluss genauso betrogen da wie zu Beginn (→ Abb. 7).

Sheriff Ringo in *TRE COLPI DI WINCHESTER PER RINGO* (DREI KUGELN FÜR RINGO, 1966) verliert sein Augenlicht, als er einen Jungen aus einem brennenden Haus rettet. Er ist nun seinem früheren Freund ausgeliefert, der sich selbst zum Sheriff aufschwingt, gleichzeitig aber kriminelle Geschäfte macht. Nachdem seine Mutter ermordet und er selbst zusammengeschlagen wird, gewinnt Ringo durch den Schock sein Augenlicht wieder. Er hält dies jedoch erst noch geheim bis zur Endabrechnung.

Unter einer zeitweiligen Erblindung leiden auch die Titelhelden in *MANNAJA – DAS BEIL DES TODES* sowie *PER POCHI DOLLARI ANCORA* (*TAMPEKO – EIN DOLLAR HAT ZWEI SEITEN*, 1966). Letzterer wird in seiner Hilflosigkeit von seinen Gegnern derart geschlagen und gedemütigt, dass es an neutestamentliche Passionsberichte erinnert: »Die Männer aber, die Jesus gefangen hielten, verspotteten ihn und schlugen ihn, verdeckten sein Angesicht und fragten: Weissage, wer ist's, der dich schlug?« (Lukas 22,63f; vgl. Matthäus 26,68).

Schließlich ist da noch *MINNESOTA CLAY* (Cameron Mitchell): ein entflohener, zuvor zu zwanzig Jahren Zuchthaus verurteilter Sträfling,

der einst als »bester Schütze der Staaten« galt, nun aber häufiger Sehprobleme hat, meist in Form von Doppelbildern. Auch er lernt es, zunehmend mehr nach seinem Gehör zu schießen. Zwar bekommt er später eine Brille verordnet, kann sich damit aber wohl nicht anfreunden und zerschießt sie am Schluss.

Behindert ist auch der Stumme, wenn auch weit weniger als der Blinde, da – wie bereits ausgeführt – der echte Held eines Italowestern ohnehin meist nonverbal kommuniziert. Dem Revolvermann Silence in LEICHEN PFLASTERN SEINEN WEG wurden bereits als Kind von den Mördern seiner Eltern die Stimmbänder zerschnitten, um ihn »mundtot« zu machen. Er rächt sich auf seine Weise, indem er Kopfgeldjägern, die Jagd auf arme Ausgestoßene machen, ebenfalls behindert, indem er ihnen die Daumen abschießt.

Taubstumm ist der Kundschafter Erastus »Deaf« Smith (Anthony Quinn) in LOS AMIGOS (DAS LIED VON MORD UND TOTSCHLAG, 1972). Seine Behinderung bringt für ihn Probleme mit sich: Als er sich in ein Fort schleicht, verraten ihn beinahe die kleinen Glöckchen, die er bei sich trägt, selbst aber nicht hört. In einer stockfinsternen Höhle ist er umso mehr gehandicapt. Er weiß sich aber zu helfen: Damit er nachts unwillkommene Gäste bemerkt, knüpft er eine Schnur an den Türknauf seines Zimmers und verbindet sie mit seinem Finger.

Schlecht dran ist ein Revolverheld ebenso, wenn er seine Hände nicht mehr gebrauchen kann. So erging es am Ende des Films DJANGO, dem die Hände zerschlagen wurden. Andere teilen dieses Schicksal: Captain Madison in SING MIR DAS LIED DER RACHE werden die Hände zerschossen. Auch er muss sich wie Django eine Waffe so herrichten, dass sie seiner Behinderung Rechnung trägt. Richard Martin in BANDIDOS (1967) ist ein ehemaliger Kunstschütze, dem ebenfalls die Hände zerschossen wurden. Seiner Verbitterung ist anzumerken, dass er sich seiner Männlichkeit beraubt fühlt. Er lernt einen Schüler an, der künftig den Colt für ihn führen soll.

Clay McCord in UN MINUTO PER PREGARE, UN Istante PER MORIRE (MEHR TOT ALS LEBENDIG, 1967) leidet – wie schon sein Vater – unter einem Tremor, einer krampfartigen Lähmung des Armes. Noch stärker hat es Joshua Tracy in IL TEMPO DEGLI AVVOLTOI (DIE ZEIT DER GEIER, 1967) getroffen: Er krankt unter epileptischen Anfällen – was deutschen

Zuschauern allerdings bis zur DVD-Veröffentlichung einer ungeschnittenen Fassung verborgen blieb.

Genannt sei auch ein Gehbehinderter: Dem ohnehin schon psychopathischen Black Jack in *AUF DIE KNIE, DJANGO* werden von seinen Gegnern die Beine zerschossen. Er behält ein steifes Knie zurück und muss am Stock gehen.

Ein Leiden, das zwar keine unmittelbaren körperlichen Folgen nach sich zieht, den von ihm Betroffenen aber ebenfalls stark beeinträchtigen kann, ist die Amnesie. Darunter leidet der Protagonist in *DJANGO – DIE NACHT DER LANGEN MESSER*, der anfangs sogar in der Forensik einer Irrenanstalt untergebracht ist. Er verlor sein Gedächtnis bei einem Brand und steht nun zwischen den Fronten rivalisierender Gruppen, die ihn alle für sich benutzen wollen. Ähnlich ergeht es dem Bürgerkriegsteilnehmer Davy Flanagan in *IL SUO NOME GRIDAVA VENDETTA (DJANGO SPRICHT DAS NACHTGEBET, 1968)*, der nach einer Verletzung unter Amnesie leidet. Auch er gehört von Beginn an zu den Verlierern: In seinem Heimatort wird er gemieden. Selbst Kinder haben vor ihm keinen Respekt mehr, zünden das Stroh unter dem Schlafenden an und schlagen ihn. Seine Frau hat einen anderen geheiratet und ist zur Alkoholikerin geworden. In *LO CHIAMAVANO MEZZOGIORNO (DER MANN AUS EL PASO, 1973)* ist es ein Fenstersturz, der die Amnesie eines Geschäftsmannes verursachte. Fortan lebt er gezwungenermaßen unter der Identität eines Berufskillers weiter.

Eines ist diesen Personen gemeinsam: Sie sehen sich permanenten Angriffen ausgesetzt, kennen nicht die dahinterstehenden Motive und müssen aus dem Geflecht von Lügen, die ihnen von verschiedenen Seiten erzählt werden, die Wahrheit herausfinden. Der ehemalige Soldat Bryan in *I VIGLIACCHI NON PREGANO (SCHWEINEHUNDE BETEN NICHT, 1968)* erleidet die völlige Amnesie infolge eines Gewaltaktes, bei dem seine Frau ums Leben kam. Durch diese Traumatisierung entwickelt er sich nun selbst zu einem skrupellosen Gewalttäter, der kaum mehr Herr seiner selbst ist.

Neben Behinderungen können auch schwere Krankheiten beeinträchtigen: So ist der Protagonist in *ODIO PER ODIO (DIE GNADENLOSEN ZWEI, 1967)* ein Bankräuber, der sich im Straflager eine todbringende Malaria zugezogen hat und daher keine Zukunft mehr hat. Ebenfalls haben viele der »Helden« massiv mit dem Alkoholismus zu kämpfen.

Eine körperliche Behinderung allein für sich genommen berechnete sicher noch nicht, den betroffenen Personenkreis hier in einen Zusammenhang mit den Menschen zu stellen, die durch seelische Verwundungen verbittert wurden, mit psychischen Problemen belastet sind oder durch eine amoralische Lebensweise auffallen. Die dargestellten Beispiele dürften jedoch hinreichend belegen, dass die körperlichen Gebrechen mancher Italowesternhelden nicht isoliert betrachtet werden dürfen, sondern im Kontext einer allumfassenden Gebrochenheit dieser Charaktere zu sehen sind. Die Betroffenen selbst leiden zumeist darunter und empfinden ihr Handicap als »Pfahl im Fleisch« (2. Korinther 12,7). Schließlich handelt es sich bei ihnen nicht um normale Mitglieder einer bürgerlichen Gesellschaft, sondern um Außenseiter im ständigen Überlebenskampf, die darum in besonderer Weise auf alle Sinne und Körperfunktionen angewiesen sind. Ihre körperlichen Defizite sind daher nur ein weiterer Beleg dafür, dass wir es im typischen Italowestern mit Protagonisten zu tun haben, die sich auf der Verliererstraße befinden.

Biblisches Menschenbild

An dieser Stelle soll gefragt werden, welches Menschenbild der Italowestern vermittelt. Ist es übertrieben negativ, zu destruktiv, zu nihilistisch? Die Grundthese, die hier vertreten werden soll, lautet: Es entspricht dem biblischen Menschenbild.

Werfen wir dazu zunächst einen Blick nach Amerika. Wolfgang Luley hat in einem Aufsatz die Erzählperspektive des klassischen US-Western als die der sog. *White Anglo-Saxon Protestants* (WASP) gedeutet. Er macht dies fest an den theologischen Themen der Exodus- und Landnahmetradition, der Prophetie des »Neuen Jerusalem«, der Erlösergestalten sowie der universellen Heilsgeschichte.³⁴ Alle diese Motive lassen sich im amerikanischen Western tatsächlich finden. Ist diese Sichtweise aber ebenso übertragbar für das im Italowestern vermittelte Bild des Antihelden, das sich von dem, wie Hollywood seine Helden beschreibt, doch erheblich unterscheidet?

Hier bestehen in der Tat gravierende Differenzen, die erklärbar werden durch einen Blick auf die Theologie der »weißen angelsächsischen Protestanten«. Sie haben ihren Ursprung zu einem großen Teil in den vom

Calvinismus geprägten reformierten Kirchen wie den Presbyterianern, Kongregationalisten oder Baptisten. Zu den theologischen Grundaxiomen des Calvinismus gehört auch die Lehre von einer »doppelten Prädestination«. Danach hat Gott bereits am Anbeginn der Zeiten das Schicksal aller Menschen vorherbestimmt, die einen zum Guten und zur Seligkeit erwählt, die anderen zum Bösen und zur ewigen Verdammnis. Der Einzelne ist damit willkürlich determiniert und dieser Entscheidung Gottes ausgeliefert. Neben manchen anderen fragwürdigen Konsequenzen dieser Lehre ignoriert sie damit auch die entscheidende Heilsbedeutung der Inkarnation und des Kreuzestodes Jesu: Der Sohn Gottes kam in die Welt, »damit alle, die an ihn glauben, nicht verloren werden, sondern das ewige Leben haben« (Johannes 3,16).³⁵

Könnte es sein, dass die Lehre von der doppelten Prädestination in einem ursächlichen Zusammenhang steht mit der im klassischen US-Western viel deutlicher als im Italowestern vorgenommenen Einteilung von Gut und Böse, der klareren Abgrenzung von Helden und Schurken? Dann wäre der Held aus Hollywood der brave Vertreter eines calvinistisch geprägten Bürgertums, der sich zwar nach evangelischer Lehre nicht das Reich Gottes verdienen kann (in Form einer Werkgerechtigkeit), nach dem Verständnis der Prädestination aber sehr wohl gehalten ist, sich durch Fleiß, Askese, Tugendhaftigkeit und ein moralisch einwandfreies Leben Gewissheit darüber zu verschaffen, ob er zu den von Gott Erwählten gehört.

Wo aber ist dann der moralisch indifferente Antiheld aus Italien theologisch zu verorten? Hier lässt sich sagen: Er verkörpert wie keine andere Gestalt eines Genrefilms eine tatsächlich biblische Anthropologie. Zum Verständnis eines biblischen Menschenbildes muss dieses aber zunächst unterschieden werden von einem landläufig seit der Aufklärung und dem damit einhergehenden Fortschreiten der Säkularisierung häufig gleichgesetzten »christlichen« Menschenbild, das eher dem des Humanismus entspricht als dem der biblischen Botschaft. Zu denken ist da an die prägende Anschauung eines »edlen, hilfreichen und guten« Menschen Johann Wolfgang von Goethes. Konkret heißt es im Gedicht *Das Göttliche*: »Edel sei der Mensch, hilfreich und gut! Denn das allein unterscheidet ihn von allen Wesen, die wir kennen. Heil den unbekanntem höhern Wesen, die wir ahnen! Ihnen gleiche der Mensch! Sein Beispiel lehr' uns jene glauben.«

Beschrieben wird hier mehr das griechische Menschenideal als die Realität, in der wir leben. Es ist der auch heute viel beschworene »Gutmensch«, den selbst Goethe mehr zu postulieren als *realiter* anzutreffen scheint. Zudem versucht der Dichter vom Menschen her auf Gott zu schließen, vom Geschöpf auf den Schöpfer. Wer jedoch ein »höheres Wesen« lediglich »ahnen« kann, stochert im Nebel herum und verkennt den Offenbarungscharakter der Bibel, in der sich Gott selbst mitteilt. Dieses Wort Gottes ist die Quelle, die in Bezug auf den Glauben einzig sowohl über Gott als auch den Menschen Auskunft geben kann.

Was die Beschaffenheit des Menschen betrifft, zeichnet die Bibel durchgehend ein sehr nüchternes und desillusionierendes, gleichwohl aber realistisches Bild. Biblische Anthropologie erklärt nicht den Menschen an sich, sondern sieht ihn immer in seiner Beziehung zu Gott (*coram Deo*). Zwar ist er nach dem Ebenbild Gottes (*imago Dei*) geschaffen worden und lebte zunächst gemäß seiner Bestimmung in der Gemeinschaft mit Gott (*status originalis* oder *integritatis*), doch ist von diesem Ursprung nach dem Sündenfall (1. Mose 3) nicht viel übriggeblieben (*status peccatoris* oder *corruptionis*).³⁶ Ausgelöst wurde diese Trennung von Gott durch den Wunsch des Menschen nach größtmöglicher Autonomie, auch und gerade gegenüber seinem Schöpfer. Der Protagonist des Italo-western ist eine vortreffliche Illustration dieser Existenz nach der Vertreibung aus dem Paradies: Der Mensch lebt nun den Überlebenskampf innerhalb einer gefallenen Schöpfung. Er sieht zuerst auf seinen eigenen Vorteil.³⁷ Da seine Beziehung zu Gott beschädigt ist, ist auch seine Beziehung zum Nächsten gestört. Er neigt zur Gewalt. Nicht von ungefähr schildert die Bibel direkt nach dem Ausschluss aus dem Garten Gottes als erste Handlung des nunmehr auf sich gestellten Menschen einen Mord (1. Mose 4³⁸). Bereits in 1. Mose 8,21 muss Gott selbst feststellen: »Das Dichten und Trachten des menschlichen Herzens ist böse von Jugend auf.« Keoma hätte dies nicht besser formulieren können (KEOMA – DAS LIED DES TODES).

Fortan durchziehen die gesamte Bibel hindurch Geschichten, die die Existenz des Menschen in diesem korrumpierten Zustand veranschaulichen und belegen. Es gehört zweifellos zu den großen Stärken der biblischen Überlieferung, dass sie an dieser Stelle realitätsbezogen bleibt und sich jeder Beschönigung widersetzt. Selbst wenn Gott als

Folge des immer wiederkehrenden Abfalls der Menschen von seinen Geboten auch Gericht verhängt, so bleibt er doch grundsätzlich seinen in verschiedenen Bundesschlüssen verkündeten Verheißungen treu. Daher gibt er als ultimatives Liebesangebot sich selbst in seinem Sohn Jesus hin, der für die Sünden aller Menschen am Kreuz stirbt. Dieser Tod wäre sinnlos, wenn es nicht *de facto* viel an Sünde gäbe, was sich in der Beziehung zwischen Gott und Mensch und zwischen Mensch und Mensch angehäuft hätte.

Auch der Apostel Paulus rekurriert auf dieses Bild des Menschen, wenn er die Bedeutung des Kreuzestodes Jesu betrachtet: »Sie (die Menschen – M. S.) ermangeln alle des Ruhmes, den sie bei Gott haben sollten.« (Römer 3,23; vgl. Psalm 14,2f). Weiterhin macht er eine Feststellung, die für unsere weitere Betrachtung von Interesse sein kann: Er schreibt, Gott habe »auch uns, die wir tot waren in den Sünden, mit Christus lebendig gemacht« (Epheser 2,5; vgl. Kolosser 2,13).

Lebende Tote

Wenn Paulus damit zu verstehen gibt, dass der Mensch trotz seiner physischen Existenz aufgrund der Sünde eigentlich tot ist, so ist dies eine Aussage, die sich im Italowestern leicht verifizieren lässt. Seine Protagonisten sind in der Tat Menschen, die sich zwar noch den Anschein Lebender geben, aber eigentlich längst gestorben sind. Mit Recht haben Laurence Staig und Tony Williams selbst den Helden aus Sergio Leones größtem Westernepos SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD als »one of the walking deads of the Old West«³⁹ bezeichnet. Für eine ganze Reihe anderer Personen gilt diese Einschätzung ebenfalls. Häufig wissen sie darum, manche sprechen es selbst aus:

Bereits Corbuccis DJANGO ist solch ein Toter. Auf die Frage, ob in dem von ihm mitgeführten Sarg jemand läge, antwortet er: »Ja, und der Name ist Django.« Als seine Frau getötet wurde, starb er mit ihr.

Giulio Questis Ausnahmewestern TÖTE, DJANGO beginnt mit einem »toten« Helden, der durch die Weisheit oder auch Magie zweier Indianer zurück ins Leben gebracht wird. Man hat aber den Eindruck, dass er den gesamten Film über nicht wieder richtig lebendig wird.

Der schon mehrfach erwähnte Black Jack in *AUF DIE KNIE, DJANGO* trennt sich von seinem Mädchen und schickt es fort: »Den Mann, den du geliebt hast, gibt es nicht mehr.«

Manuel, der Einzelgänger aus *UNE CORDE, UN COLT ... (FRIEDHOF OHNE KREUZE, 1968)* haust allein in der toten Umgebung einer Geisterstadt, spielt mit sich selbst Roulette im Saloon. So ist es nur konsequent, dass er sich am Ende erschießen lässt. Auch er war längst tot.

Der ganz in schwarz gekleidete Rächer in *DJANGO IL BASTARDO (DJANGO UND DIE BANDE DER BLUTHUNDE, 1969)* ist ebenfalls ein Mann ohne Zukunft. Am Schluss will ihn eine Frau mit Geld zum Bleiben überreden: »Das wird für ein ganzes Leben reichen.« Seine Antwort: »Ich habe schon ein Leben gelebt.«

Keoma sagt über sich selbst: »Tote brauchen vor nichts mehr Angst zu haben« (*KEOMA – DAS LIED DES TODES*).

Ein Toter hat tatsächlich nichts mehr zu verlieren – aber auch nichts mehr zu gewinnen. Er kann am Schluss nicht mit einem Happy-End rechnen. Sein Kampf wird weitergehen, da er sich in seinem Innern abspielt.

Gibt es Hoffnung?

Ist also der Italowestern ausschließlich resignativ? Ändert sich niemals etwas zum Guten?

Manchmal hat man diesen Eindruck. Auch hierzu zwei Beispiele: *KEIN REQUIEM FÜR SAN BASTARDO* handelt von einem ehemaligen Revolutionär, der einst einen Priester tötete. Doch inzwischen hat er – offensichtlich geläutert – dessen Stelle eingenommen. Lange Zeit arbeitete er an der Reparatur einer Engelsfigur in seiner Kirche, die sein Vorgänger damals im Sterben herabriss. Als er den endlich heilen Engel wieder an seinen Platz hängen will, wird er just an derselben Stelle erschossen. Wiederum ist alles zerstört.

In *UN UOMO CHIAMATO APOCALISSE JOE (SPIEL DEIN SPIEL UND TÖTE, JOE, 1970)* wird als Motto zu Beginn ausgegeben: »Hier muss jeder sehen, wie er zu seinem Recht kommt – in einem Land, in dem es kein Gesetz gibt.« Der »Apokalypse-Joe« aus dem Originaltitel macht seinem biblischen Namen zunächst alle Ehre, indem er Gericht über eine Ban-

de hält, die sich widerrechtlich eine Mine angeeignet hatte. Am Ende jedoch scheint Joe nicht besser zu sein als seine Gegner, denn er rät seinem Freund, der nunmehr die Mine ausbeuten soll: »Damit das Unternehmen richtig läuft, engagierst du ein paar Revolverhelden und einen Sheriff, der beide Augen zudrückt. Und wenn mal irgendwelche Leute kommen, die dir ans Leder wollen – die werden einfach umgelegt. Das klappt immer.« Alles bleibt also beim Alten.⁴⁰

Zweifellos hatten sich die meisten der relevanten Filmemacher dieses Genres, obwohl nicht wenige von ihnen dem linken Spektrum entstammten, schon damals resignativ von innerweltlichen Utopien verabschiedet. Ihre Antihelden tragen sicherlich dazu bei, dass sich die Verhältnisse ändern – aber stets nur punktuell und für einen kurzen Zeitraum. Allenfalls werden Symptome kuriert, nicht aber die Ursachen. Selbst in den Revolutionswestern gibt es kaum Hoffnung auf Dauer. Auch deren Protagonisten ist klar, dass bald schon die Revolution ihre Kinder fressen wird.

So wie die Verhältnisse dargestellt werden, bleibt der Mensch weiterhin des Menschen Wolf (*homo homini lupus*). Hilfe kann also allein von außen kommen. In DIE HÖLLENHUNDE gibt es einen dem Film vorangestellten Spruch: »Es gibt nur zwei gute Menschen: Der eine ist tot, der andere muss noch geboren werden.«⁴¹ Wer kann gemeint sein? Ist »der eine« der in diesem Kapitel dargestellte Mensch, der »tot ist in seinen Sünden«, »der andere« hingegen der in einem Stall in Bethlehem Geborene, der wie kein anderer in der Weltgeschichte die Hoffnung verkörpert, die von außen zu uns kommt? Jesus als der »Menschensohn«, der »wahre Mensch« erweist sich als die einzige Alternative in einer Welt, die in keinem anderen Filmgenre so schonungslos als erlösungsbedürftig dargestellt wird. Georg Seeßlen schreibt: »Der Italo-Western war das Genre der Resignation und musste schon deshalb verschwinden, weil Resignation keine dauerhafte Botschaft abgeben konnte.«⁴² Er hat insofern recht, als dass der Mensch ohne Gott sich dem dort vermittelten Weltbild nicht auf Dauer aussetzen kann, ohne daran verzweifeln zu müssen. Für den, der keinen Gegenentwurf kennt, bliebe allein die Hoffnungslosigkeit.

Christlicher Glaube bietet eine Alternative an – jenseits aller Ideologien allein in der Person von Jesus Christus. In ihm verwirklicht sich eine zweifache Hoffnung: