

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 vor-

rangig 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. Fünzig 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 kannte 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-

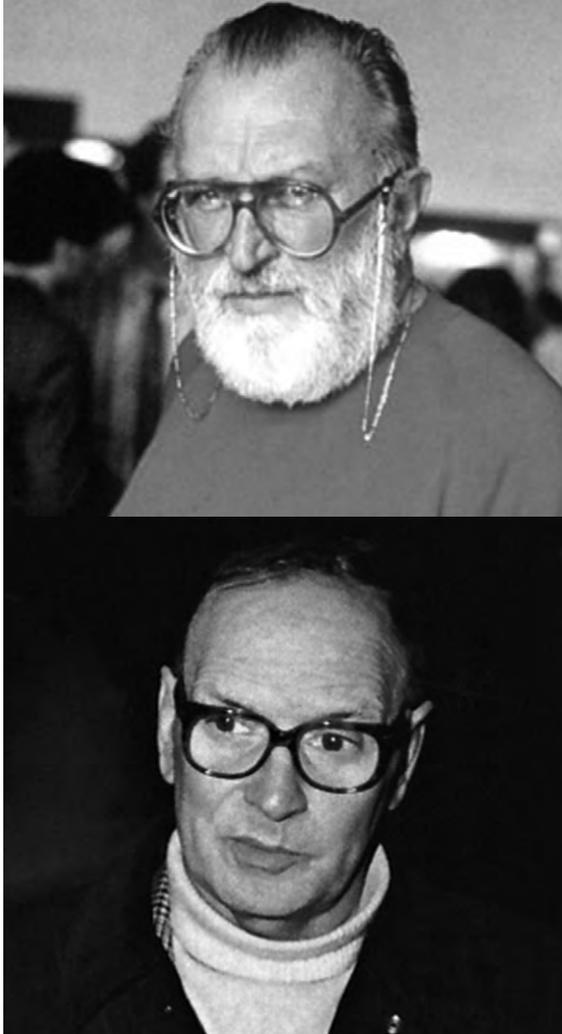
ter durchaus ernsthaft behandelt. Es lohnt sich daher, die christliche Ikonographie, die offenbar zum Italowestern zu gehören scheint, näher zu betrachten.

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 Studio-system, 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