

## Der letzte Kaiser

Halloween 1987. Anlässlich der Premiere von Bertoluccis „Der letzte Kaiser“ bestellt mich Jürgen Wohlrabe, Verleiher-Urgestein und PR-Agentur in Personalunion, zum Einzelinterview mit Peter O’Toole. Ich überrede cinema-Hausfotograf Stephan zur Wochenendarbeit, wir treffen uns im Hamburger Hotel Atlantic. Bärbeißig befiehlt Wohlrabe (Branchenname: „Übelkrähe“) „Kehrt um, Marsch“ und erwartet, dass wir uns in zwei Stunden wieder melden. Auf der Straße piekt uns ein 1 Meter großer Darth Vader mit seinem Laserschwert in die Kniekehlen und verlangt was Süßes. Wir drücken ihm eine Tüte Gummibärchen und eine Sprühdose in die Hand und fordern ihn auf, „Der Kaiser ist der Letzte“ und „Jamie Lee Curtis for President“ an die Hotelwand zu schmieren.

Wieder traben wir ins Foyer, wieder ein Korb. „Jetzt ist’s zu spät. Der Auftritt bei ‚Wetten, dass...?‘ heute abend ist wichtiger, logisch“, schnarrt die Übelkrähe. „Kommt morgen früh wieder. Was ich verspreche, liefere ich auch!“ Wir freuen uns wie grinsende Kürbisse. Ich borge mir in der Hotelküche ein 30 cm langes Tranchiermesser.



Sonntagmorgen, Allerheiligen. Um 10 Uhr sitzen wir im Foyer. Der Concierge ruft in O'Tooles Suite an. Wir werden vertröstet. Warten eine weitere Stunde. Stephan windet mir das Messer aus der Hand und stellt aus sämtlichen Gummibäumen des Foyers einen anmutigen Schnittblumenstrauß zusammen.

Muss das eine Halloween-Party gewesen sein! Gegen 11 Uhr wankt Peter der Große in die Mitte des Foyers, starrt gedankenverloren an die Wand. Wie viele Whiskys wohl diese Betonmiene in sein Gesicht gemeißelt haben ... Er sieht aus wie Michael Myers mit Zigarettenspitze. Als ich ihn anspreche, knöpft er wortlos seinen karierten Tweedmantel zu – erstmal frische Luft schnappen. Eine Viertelstunde lang gehen wir im kalten Novemberwind an der Alster spazieren. O'Tooles zugekniffenem Mund entströmt nur Zigarettenrauch – sonst nichts. Erst nachdem wir ihn an einen Espresso-Tropf gelegt haben, sondert er ein paar Sätze zu seiner Karriere ab, eine weitere Viertelstunde lang. Dann muss er zum Flughafen. You know how it is. Wir setzen ihn in ein Taxi. Ein Hunni aus der Portokasse sorgt dafür, dass der Fahrer unterwegs eine Panne hat. Lass den Star ruhig mal auf den nächsten Flieger warten. Wahrscheinlich ist ihm das sogar recht, denn Hochprozentiges gibt's auch in der Airport-Lounge. Übrigens, das Telefon an der Atlantic-Rezeption klingelt durchschnittlich 78 Mal in der Stun-

de. Und das überlebensgroße Wandportät im Foyer besteht aus 322 blassblauen Kacheln. Es zeigt Wilhelm II. Der war UNSER letzter Kaiser.

### **Berlinale Daily, February 6, 2003**

Sure I know Chicago, I was there when it happened. It was me who wrote Hemingway had false hair on his chest... I've been wearing dentures ever since. And remember the Earl Williams execution? I hid him in the press room when he escaped, thanks to my editor, Walter Burns.

I hated his guts. His vocabulary consisted of two word: 'headline' and 'deadline.' It's absolutely true the way we are depicted in *Chicago*: we were a sorry bunch of slobbering front page sensationalists, gullible puppets on Billy Flynn's (Richard Gere) string, literally. Of course we've come a long way since then: today we laugh about it.

The media has learned to cover the news objectively. We can appreciate a send-up of journalism like in *Chicago*. The Hollywood Foreign Press Association even honoured the film with three top Golden Globes – no wonder Gere couldn't wipe that

fiendish smile off his face. All we need these days is a nice, flashy lead – if only to get your attention. Ms Zeta-Jones, could you bend forward just a little bit more? Just a sec, I'm finished, I'm trying to think of a headline for this column ... Globes gobbled up by gallows humour ... Flash in the dead pan ... Sin like Flynn ... Chick a-go ...

### **Berlinale Daily, February 8, 2003**

Charlie Kaufman calls himself “pathetic” for including himself in the screenplay of *Adaptation*, yet he has Nicolas Cage say those words on screen. He knows we know he is pathetic and yet he still writes those words. That's really deep... it got me thinking. Like him I make my living by putting words to paper, maybe I should be a bit more pathetic and write about myself – to make people think! But don't expect a punch-line today because last night, after the screening, in the Hyatt bar, that Heidi Klum lookalike continued to stare right through me while I was telling her about the second edition of my book on Jean-Luc, out next week – too late for the festival, mind you. Jean-Luc Godard, that is. Now I have a hangover – one end of which is nailed to my forehead and the other hangs on the Victory column in Tiergarten. Maybe it was Heidi Klum. Maybe I should

write a book on Jean-Luc Picard... Maybe Heidi would sign up to star in the adaptation... As the Borg Queen.

### **Berlinale Daily, February 7, 2004**

Paul Verhoeven always dreamed of showing something that truly sticks out, like an erection in a mainstream feature, but unfortunately he works in Hollywood where the Bible Belt continues to cover bikini zones: the unbearably lightness of being, alas. The Dutch-born director should have stayed at home in sexually liberated Europe, like Catherine Breillat did. She succeeded in getting serious film critics to ponder that grey area (shaved or unshaved) between screen art and pornography. Breillat's frequent protagonist Rocco Siffredi, who today again holds his own in Breillat's Forum entry *Anatomy of Hell*, serves both markets with abilities that rise above the rest of us. If he ever went limp he would walk on crotches. Breillat established her production company by hiring an exclusively male staff (bun intended) – she wants to control all board members. Unlike Verhoeven before him, Bernardo Bertolucci welcomed the NC-17 rating for his *The Dreamers*, but he wisely cut down on cost, eliminating the costume department and turning his set, a bourgeois Paris apartment (or should we say: flat?), into

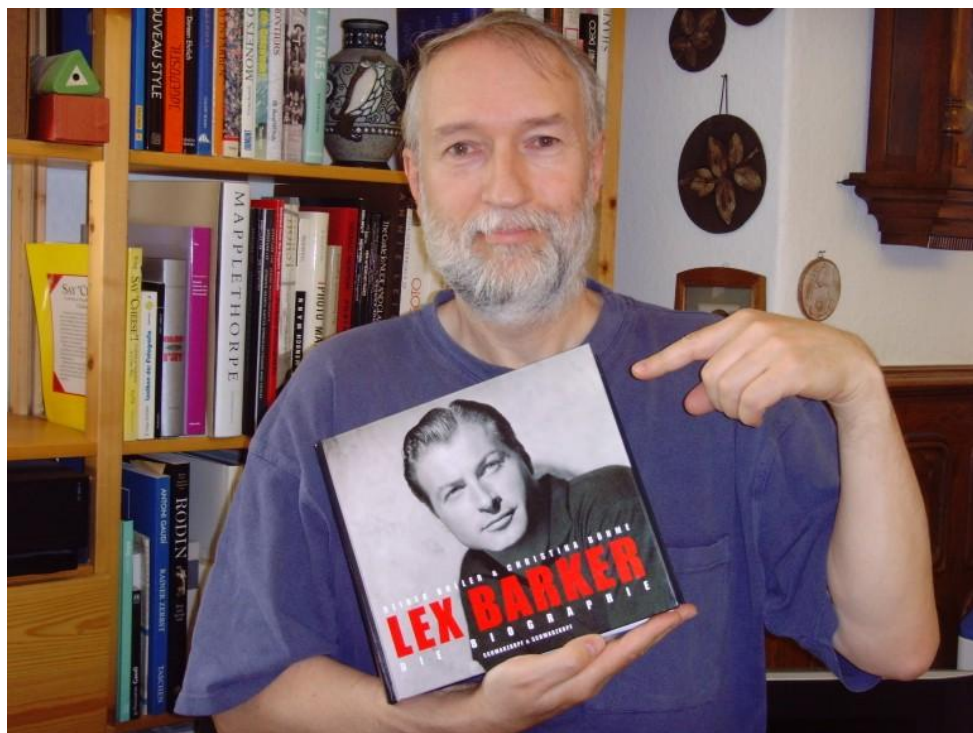
a nudist camp. Desperate to outdo his earlier scandal *Last Tango in Paris* – and to keep up with Breillat and Patrice Chereau's (*Intimacy*) widely discussed flesh fests – he found that actually there is no tango after the last. Don't count your boobs before they are snatched. But he need not worry... it's the fear of castration that will continue to uphold demand for bare facts in video and theatrical exhibition(ists) – content most TV stations can't provide: men prefer it uncut.



## LEX BARKER (2003)

Manhattan, Lexington Ave, Ecke 61th Street, 11. Mai 1973: Ein Mann bricht auf der Straße zusammen – Herzinfarkt. Es dauert eine Weile, bis der Tote identifiziert werden kann: Alexander C. Barker, 54 Jahre alt. Seine Hollywood-Anfänge sind vergessen. Und dass er in Europa zu den Spitzenstars der 60er-Jahre zählte, interessiert in New York niemanden. Der frühe Tod war ein Glück für Lex Barker, denn die Jugend war sein Beruf. Er konnte sein Altern nicht akzeptieren, hungerte sich in dem halben Jahr vor seinem Tod 15 Kilo herunter und stahlte sich mit Tennis und Golf für ein Comeback in Hollywood. Dabei ignorierte der Kettenraucher und Whiskytrinker seine Herzkrankheit, weil er wusste: Jeder Arzt hätte ihm diesen Lebenswandel untersagt.

Lex Barkers größtes Kapital war sein blendendes Aussehen. Seine Schauspielausbildung bestand aus Kulissenschieben im Sommertheater. Er meldete sich freiwillig zum Militär – in der Tradition der blaublütigen Barkers aus Rye/New York, die schon vor 1000 Jahren zu den Höflingen der englischen Könige zählten. Als Lex 1945 aus dem Krieg zurückkehrte, hatte er eine Schrapnellwunde im Bein, eine Silberplatte im Schädel, und er war der jüngste Major der US-Army.



Über einen Kameraden bekam er den ersten Hollywood-Vertrag. Als Johnny Weissmuller nach 16 Dienstjahren im Studioschungel die Liane weiterreichte, war der glänzende Sportler Lex Barker zum Tarzan-Nachfolger prädestiniert. Doch statt ihn – wie versprochen – regelmäßig auch in anderen Genres einzusetzen, nagelte ihn das Studio auf das Image des einsilbigen Halbaffen fest.

Der Lendenschurz blieb lebenslang ein rotes Tuch für ihn, denn auch noch 20 Jahre später forderte man ihn auf Partys auf, den Tarzan-Schrei zu demonstrieren. Barker wollte als Schauspieler ernst genommen werden. Doch selten lehnte er eine Rolle ab, er machte vier, fünf Dutzendfilme pro Jahr, ab Ende der 50er vorwiegend in Italien.

Barkers filmhistorisch bedeutendster Film war Fellinis „La Dolce Vita“. Er spielt nur eine Nebenrolle, quasi sich selbst – einen US-Mimen in Rom, der eifersüchtig über die mit ihm verlobte Sexbombe Sylvia (Anita Ekberg) wacht: ein filmisches Echo seiner Ehe mit Lana Turner. Obwohl Barker nach „La Dolce Vita“ keine besseren Rollenangebote bekam und weiter Abenteuerfilme drehte, war er Ende der 60er bereit, sogar ohne Gage für Fellini zuarbeiten, als der erneut anfragte. Doch dieses Projekt kam nie zustande.

Es gab Kollegen, die den blonden Hünen nicht schätzten. Aber die große Mehrzahl seiner Freunde und Leinwandpartner beschreiben den Privatmann Barker als ausgesprochen umgänglich, hilfsbereit und gesellig. Obwohl er wegen ausstehender Gagen mit Produzent Artur Brauner (der den Star 1961 nach Deutschland holte) prozessierte, trat er als Profi weiter in dessen Filmen auf. Brauner bezeichnet Barker als seinen persönlichen Freund: „Beste Hollywoodschule: Er war pünktlich, kon-

zentriert, stritt nicht mit dem Regisseur.“ Es kam allerdings vor, dass er zu intensiv mit seinen Partnerinnen flirtete und den Auftritt verpasste.

1962 besetzte Brauners Konkurrent Horst Wendlandt Barker als Old Shatterhand in „Der Schatz im Silbersee“. Die Rolle bescherte dem Star eine Popularität, die ihn selbst überraschte. Und wieder sah er sich abgestempelt.

Nach zwölf Karl-May-Epen war er Ende der 60er-Jahre – wie alle Abenteuerhelden jener Ära – nicht mehr gefragt. Opas Kino lag in den letzten Zügen, die Ära der Gene Hackmans und Jack Nicholsons brach an. Barker bemühte sich um Rollen, die dann Jack Palance oder Richard Boone spielten – gerade weil sie seinem Hochglanz-Image nicht entsprachen. Lex wollte Sherlocks Bruder Mycroft in Billy Wilders „Das Privatleben des Sherlock Holmes“ spielen, doch den Zuschlag erhielt Christopher Lee. Wilders Kommentar ist überliefert: „Barker hat nur zwei Ausdrucksmöglichkeiten: Mit Hut und ohne Hut.“ Wie üblich hatte Wilder recht. Barker wirkte am überzeugendsten, wenn er ernsthaft für Frieden und Gerechtigkeit eintrat. Seine Verkörperung klar definierter Heldentugenden war dafür die perfekte Voraussetzung. Angesichts gemeuchelter Siedlerkin-der zeigte er Betroffenheit, indem er unnachahmlich mit den Kaumuskeln mahlte. Damit erschöpfte sich das Spektrum sei-



ner Darstellungskunst. Komödien lagen ihm nicht: Er war im Abenteuer-Kino für Teenager bestens aufgehoben. Die Karl-May-Fans der ersten Stunde lieben ihn noch heute als markige Galionsfigur des europäischen Wilden Westens. Sogar die nachgewachsene Generation, die ihn nie auf der Leinwand erlebt hat, träumt am Bildschirm mit ihm vom Frieden zwischen weißen und roten Brüdern.

Das Image des Berufsjugendlichen erwies sich für den Endvierziger zunehmend als Fluch. Als Co-Star Helga Lehner Barker bei den Dreharbeiten zu „In Beirut sind die Nächte lang“ amüsiert auf ein graues Brusthaar hinwies, unterbrach der die Aufnahme und ließ sich das Haar vom Maskenbildner übertünchen. Nur einmal hat er sich auf der Leinwand mit Brille gezeigt: als Shirley MacLaines Schriftstellergatte in „Siebenmal lockt das Weib“. Die ungewöhnlich differenzierte Rolle unter Regie von Vittorio de Sica brachte ihm kein Glück, der Film floppte.

„Der goldene Schuss“, 1968: Die Popularität von Vico Torrianis Live-TV-Show ist nur mit dem heutigen „Wetten, dass ...“ vergleichbar. „Old Shatterhand“ tritt mit Brille auf, weil er das Ziel sonst nicht erkennen kann. Nachdem er jahrelang auch privat vermieden hatte, sich mit Brille ablichten zu lassen, muss er hier Farbe bekennen, denn Torrianis Wilhelm-Tell-Armbrust mit

aufmontierter Kamera ist nicht mit Platzpatronen geladen, die immer „treffen“: Lex muss einen echten Pfeil abfeuern. Und er schießt trotz Brille daneben. Undenkbar, dass PR-Manager heutzutage bei einer Live-Show ein derartiges Risiko für ihren Star eingehen würden.

Lex Barker wollte Peer Gynt, Störtebeker und Graf Luckner spielen, weigerte sich aber, Kostüme zu tragen, die sein Aussehen veränderten (wie ursprünglich für die „Kara ben Nemsis“-Rolle vorgesehen). Barkers versuchte eigene Projekte zu realisieren und scheiterte. Realistischer war sein Vorhaben, beim Fernsehen Fuß zu fassen: Sein Freund Robert Wagner, ebenfalls abgehalftes Matinee-Idol der 50er-Jahre, machte es vor, drehte erfolgreiche Serien („Al Mundy“) und besorgte Barker zwei Gastrollen. Als Barker starb, verhandelte er wegen einer eigenen Serie mit Warner Bros.

Lex Barkers Pech: Er war ein unverbesserlicher Optimist. Während der stressigen Karl-May-Jahre träumte er davon, mit dem Filmen aufzuhören. Als er dann keine Rollen mehr bekam, konnte er seine Freiheit nicht recht genießen. Sein Yacht nannte er nach dem Symbol ewiger Jugend „Peter Pan“. Nach drei gescheiterten Ehen heiratete er das Schweizer Starlet Irene Labhart – sie hätte seine Tochter sein können. Vielleicht hoffte er, sie zur folgsamen Frau erziehen zu können. Sie gab

ihre Karriere für ihn auf, gebar Sohn Christopher, erkrankte an Leukämie und beging deswegen Selbstmord. Sofort wollte er weitere Starlets domestizieren: Alessandra Panaro, Heidi Brühl, Ann Smyrner ... Für eine dauerhafte Ehe reichte sein konservativer Charme nicht aus – regelmäßig bekam er einen Korb. Gattin Nr. 5 wurde Carmen „Tita“ Cervera, Miss Spanien 1961, 24 Jahre jünger als er. Sie ließ sich nicht zähmen – die beiden lebten getrennt, als er starb. Kurz vor seinem Tod machte er der 30 Jahre jüngeren Karen Kondazian einen Heiratsantrag.

Seine sechsmalige Filmpartnerin Karin Dor erfuhr von seinem Ende im Autoradio: „Ich konnte nicht mehr weiterfahren. Es ist mir bei mittlerweile verstorbenen Kollegen selten passiert, dass mir das so an die Nieren ging.“ Und sein Blutsbruder Pierre „Winnetou“ Brice: „Ich glaube, dass in dem Moment auch ein Teil von mir gestorben ist.“

Noch heute wohnt Tita, inzwischen schwerreiche Baronin von Thyssen-Bornemisza, in Barkers Traumvilla an der Costa Brava, die er „Mas mañanas“ (Mehr Morgen) nannte. Dort geht die Sonne jeden Morgen über seiner Urne auf.

LESEHINWEIS:

Reiner Boller, Christina Böhme

LEX BARKER – DIE BIOGRAPHIE

Schwarzkopf & Schwarzkopf 2003



## WER ZULETZT LACHT

### Warum es sich lohnt, am Ende des Films den Nachspann auszusitzen (1999)

„Wenn Sie das Kino zu Beginn dieses Nachspanns verlassen hätten, könnten Sie jetzt längst zu Hause sein.“ Dieser Rat findet sich am Ende von David Zuckers „Top Gun“-Parodie „Hot Shots – Die Mutter aller Filme“. Und er spricht den meisten Kinozuschauern aus der Seele. Sobald die ersten Namen der Besetzungsliste von unten ins Bild rollen, ist für sie der Film zu Ende, und alles stolpert im dunklen Kino dem Ausgang zu – ob es sich um die 20-Uhr-Vorstellung im Multiplex oder um eine Pressevorführung mit angeblich filmbesessenen Fachjournalisten handelt.

Nur eine Hand voll von Puristen bleibt noch übrig, wenn der letzte Takt des Soundtracks verklingt, das Logo des Filmverleihs die Abblende einleitet, Buena Vista für EuroDisney Werbung macht oder Universal uns auffordert: „When in Hollywood, visit Universal Studios“.

Auch die Fernsehsender passen sich seit Jahren dieser Art der Filmrezeption an, damit die Zuschauer ja nicht von den minu-

tenlang rollenden Mitwirkenden-Kolumnen zum Zappen animiert werden. Wer vollständige Filme schätzt, verzichtet entnervt auf die von „Werbeinseln“ zerstückelten Klassiker im Programm der privaten Sender. Aber auch die Öffentlichen verfallen immer öfter der Unart, Film-Schwänze zu kupieren. Eingefleischte Fans schwören sowieso aufs Kino (wobei die Nachspänne auch dort von manchem ungehobelten Filmvorführer kurzgeschnitten werden) oder im Notfall auf den Pay-TV-Kanal Premiere, der sein Geld mit Filmen, nicht mit Werbeblöcken verdient. Löbliche Ausnahmen erlebt man in Filmkunsttheatern: Dort bringen Vorführer und Publikum gemeinsam genug Achtung vor den Filmemachern auf, um bis zum Schließen des Vorhangs durchzuhalten.

Dies kann kein Plädoyer für Geduldsproben sein, denn in der Regel sind die obligatorischen Nachspänne sterbenslangweilig. Sie entstanden Ende der 50er-Jahre, als die Gewerkschaften in Hollywood an Einfluß gewannen und neben einheitlichen Gehältern und Arbeitszeiten für die Stabmitglieder auch das Recht der Namensnennung erkämpften. Dies zwingt den Verleih dazu, bei großen Produktionen mehrere hundert Mitarbeiter zusammen mit ihrer genau definierten Team-Funktion zu würdigen, vom Praktikanten bis zur Krankenschwester, dem Koch und dem Privatlehrer für Kinderstars.

Durch diese Pflichtübung lassen sich nur wenige Zuschauer im Kino halten. Doch gibt es in den letzten Jahren immer öfter gute Gründe, trotzdem sitzen zu bleiben. Im Nachspann erfährt man zum Beispiel die Titel und Interpreten jener klassischen Songs, die manche Liebesszene so unvergeßlich untermalen (Sam Cookes „What a Wonderful World“ erlebte nach Peter Weirs „Der einzige Zeuge“ eine Renaissance). Oder die Fans notieren sich, wo die Dreharbeiten stattfanden, und verhelfen einem verschlafenen Provinznest zu lebhaftem Tourismus (so geschehen in Dyersville, Iowa, nach „Feld der Träume“ oder am Lake Lure in North Carolina nach „Dirty Dancing“).

Aber auch die Kreativität der Filmemacher ist offenbar nicht immer mit der letzten Filmszene erschöpft. Pioniere im Bereich des unterhaltsam gestalteten Nachspanns sind die Zucker-Brüder David und Jerry, die zusammen mit Jim Abrahams 1982 mit „Die unglaubliche Reise in einem verrückten Flugzeug“ ihren ersten eigenen Parodien-Hit landeten. In ihren Nachspannen wimmelt es von seriös erscheinenden und von Kennern erwarteten Nonsense-Texten, die es schwer machen, Vertragsnennungen von abstrusen Hirngespinnsten zu unterscheiden. Plötzlich lachten die Zuschauer auch beim Nachspann – oder zumindest die, die wussten, welche Zucker-Stückchen im Postscriptum stecken. In der Darstellerliste zu

„Die nackte Kanone“ erscheinen unvermittelt auch „Mann und Frau, die aus der Feuerwerk-Szene geschnitten wurden“ mit ihren vollständigen Namen. Ein paar Zeilen weiter werden nicht nur die Assistentin, Sekretärin und Schneiderin des Produzenten Robert K. Weiss genannt, sondern auch seine Scheidungsanwältin. Nach der Nennung des Fuhrpark-Leiters lesen wir den fürsorglichen Hinweis: „Im Falle eines Tornados begeben Sie sich in die südwestliche Ecke Ihres Kellers.“ Und ohne Sitzfleisch würden wir es auch versäumen, den eingangs zitierten Spruch aus „Hot Shots“ zu goutieren, der den längst im Foyer verschwundenen Banausen aus der Seele spricht – und damit diejenigen, die ihn lesen, als Elite der wenigen Ausgewählten adelt. Wie sagt Hans-Dieter Hüsck in seinem Sketch über Filmkritiker: „Ich war ja der einzige, der gelacht hat!“

### **Wenn Sie bis zum Ende sitzengeblieben wären:**

— Ein frühes Beispiel ist Burt Reynolds' Filmbusiness-Parodie „Um Kopf und Kragen“: Während des Nachspanns sehen wir „Outtakes“, Einstellungen des Films, die auf komische Weise schief gingen und wiederholt werden mussten. Diese Idee ist

seitdem häufig im Fernsehen imitiert worden, kürzlich auch in „Der Dummschwätzer“ mit Jim Carrey.

— 1985 spielte Matthew Broderick die Titelrolle in der Teenie-Komödie „Ferris macht blau“. Nach dem Abrollen des Nachspans erscheint er im Bademantel in seiner Garderobentür und spricht ins Publikum: „Was, ihr seid noch immer hier? Geht endlich nach Hause!“

— In „Gremlins 2 – Die neue Brut“ hangelt sich eine Schar von Zeichentrickfiguren in wilder Jagd durch die abrollenden Titel.

— In „Brennpunkt L. A. – Die Profis sind zurück“ fliegt ganz am Ende ein echtes Gebäude mit spektakulärem Getöse in die Luft. Bei den zahlreichen Explosionen des Films hatte diese aufwändige Einstellung offensichtlich nicht mehr ins Drehbuch gepasst.

— Die Parodie „High School High“ spielt in einer desolaten Schule, die den Namen von Marion Berry trägt (jenem Bürgermeister von Washington, der beim Drogenkauf erwischt wurde). Am Ende des Nachspans wird die bronzene Berry-Statue plötzlich von unsichtbaren Künstlern neu zurechtgehämmert, und bald steht vor der Schule ein bronzener

Chuck Berry, der in Rockerpose der Schule einen neuen Namen gibt.

— In der rabenschwarzen Komödie „Kopf über Wasser“ hat der Papagei „Mo“, fast der einzige Überlebende, ganz am Ende das letzte Wort.

— Auch beim atemlosen Ballabtausch zwischen Michael Jordan und Bugs Bunny in „Space Jam“ erleben wir den allerletzten Auftritt der tierischen Athleten erst nach dem Abspann.

— Im Nachspann von „Hot Shots – Die Mutter aller Filme“ werden die Namen der Mitwirkenden unterbrochen, um Platz für komplette Rezepte à la „Glasur für braune Mürbeteig-Plätzchen“ und „Zipfelhütchen“ zu machen

— In der Komödie „Unsere feindlichen Nachbarn“ geht es um eine politisch-militärische Konfrontation zwischen den USA und Canada. In Anlehnung an die heute ebenfalls obligatorische Absegnung der Filmproduktion durch den Tierschutzverein heißt es im Nachspann: „Kein Kanadier ist während der Dreharbeiten zu Schaden gekommen.“

— Im Nachspann zu „Bad Manners“ begrüßt Regisseur Jonathan Kaufer seinen während der Produktion im April 1997 geborenen Sohn mit „Welcome to the World“.

— In der Nabokov-Neuverfilmung kann die frühreife „Lolita“ das Ballspielen auch nach dem bitteren Ende des Films nicht lassen.

— Während des Nachspanns zu „L. A. Confidential“ erleben wir eine Szene, die Dokumentation und Fiktion perfekt kombiniert: Der authentische Filmcowboy William Boyd („Hopalong Cassidy“) reitet in einem Umzug durch die Straßen von Los Angeles (Archivmaterial aus den 50er-Jahren). Per Trick marschieren hinter ihm zwei Protagonisten des neuen Films, die die Korruptionsaffäre der Filmhandlung überlebt haben und wieder publikumswirksam strahlen: Cop Exley und der Staatsanwalt. Am Schluss der Rolltitel sehen wir dann den Vorspann der Cop-TV-Serie „Badge of Duty“, die im Film eine wichtige Rolle spielt. Hier mit Zusatz: „Wir widmen die Sendung Jack Vincennes“. Gemeint ist damit Star Kevin Spacey, der als Cop Vincennes den Film nicht überlebt hat.

— „Nowhere“: Warum James Duval stellvertretend für die Generation X so leidet, wissen wir bereits, wenn der Abspann

beginnt. Aber seinen ohnmächtigen Urschrei hört nur, wer sitzen bleibt.

— „Knockin' on Heaven's Door“: Am Schluß des Abspanns tritt noch einmal Kommissar Hannes Jaenicke auf den Plan. Er richtet seine Waffe auf einen Verdächtigen und zwingt ihn, sich mit gespreizten Armen gegen eine Wand zu lehnen. Der Verdächtige ist – Bernd Eichinger, Til Schweigers Entdecker und Mentor.

— „Nix zu verlieren“ gibt sich politically correct: Der „Kriminelle“ Martin Lawrence hat im Lauf des Films einen Raubüberfall begangen, der bisher nicht gesühnt ist. Also folgt nach dem Abspann die letzte Szene: Der ausgeraubte Tankwart bekommt per Post die geraubte Summe erstattet.

— „George – Der aus dem Dschungel kam“: Der Nachspann rollt bereits ab, als der „Film“ gestoppt wird und im „Projektor“ zusammenschmilzt. Die Unterbrechung verdanken wir Georges Dschungelgefährten Ape, dem sprechenden Gorilla, der jetzt die letzte Szene für sich beansprucht und in einer spektakulären Las-Vegas-Show „I Did It My Way“ schmettert. In der deutschen Fassung ist dies übrigens die einzige Stelle, an der wir den Originalsprecher John Cleese zu hören bekommen. Dann folgt der echte Nachspann, aber bleiben Sie sitzen: Als

Rausschmeißer folgt ganz am Schluß ein akustischer Pas-de-deux von Ape und Nachwuchs-Tarzan George.

— Im Gegensatz zu den meist sehr kurzen Filmschnipseln im Nachspann hört Arnold Schwarzeneggers Weihnachtsfarce „Versprochen ist versprochen“ mit einer kompletten Zusatzszene auf: Den ganzen Film über ist Arnold hinter dem Geschenk für seinen Sohn hergejagt. Jetzt schmückt die Familie in Ruhe den Christbaum. Da fragt Arnolds Frau Rita Wilson unvermittelt: „Und was hast du für mich besorgt!?“ Entgeistert starrt Arnold in die Kamera – Ablende

## WO BITTE GEHT'S NACH CINEMA? (1997)

Das Nest heißt Cinema, British Columbia. Zwei, drei Häuser am Highway, eine Wiese, die sich Campingplatz nennt, das ist alles. Wie kommt ein Dorf zu diesem Namen, 700 km nördlich von Vancouver, mitten in der Wildnis, wo Elch und Grizzly sich Gute Nacht sagen? Hier soll ein Hauch von Hollywood durch die Wipfel der Fichten wehen?

Nicht direkt. Der Besitzer des Ladens „Cinema 2nd Hand“ heißt Vic Olson. Sein Großneffe trägt immerhin ein „Planet Hollywood“-T-Shirt. Auf dem Tresen werden Kaufcassetten angeboten: Susan Seidelmans „Making Mr. Right“ und „Oh Susannah!“ mit dem singenden Cowboy Gene Autry.

Das war's? Aber so einen Ortsnamen denkt sich doch niemand ohne Grund aus! Wir fragen Angeline, die ihren Onkel Vic heute vertritt. Sie zuckt die Schultern. Aber sie stellt uns Grandma Alvina vor, die im Wohnwagen hinter dem Haus onduliert wird. Grandma Alvina war fast von Anfang an dabei. Sie kam mit den Pionieren 1947 in dieses unwegsame Gebiet am Cottonwood River,



30 km nördlich vom Bezirkszentrum Quesnel am Highway 97, der 90 km weiter die Provinzstadt Prince George erreicht und anschließend nur noch in die Tundra des Yukon Territory und nach Alaska führt.

Hollywood ist weit weg – wenn man einmal von der Goldgräberstadt Barkerville absieht, die 100 km östlich in den Cariboo Mountains liegt. Die vom Regen gepeitschten Holzhäuser dort sind liebevoll restauriert. In diesem „lebenden Museum“ tanken die Touristen heute eine Prise Goldrausch Anno 1872. Hollywood hat diese authentische Kulisse zuletzt in „Wolfsblut 2“ genutzt. 600 km südlich, in den Coast Mountains bei Pemberton, hat Jean-Jacques Annaud 1995 mit der tonnenschweren Imax-3D-Kamera Pionierarbeit geleistet und die Postflieger-Saga „Wings of Courage“ mit Craig Sheffer und Val Kilmer gedreht, wobei die kanadischen Gletscher die südamerikanischen Anden dubeln mussten. Und schließlich entwickelt sich Vancouver im Süden derzeit zu einer Filmmetropole des pazifischen Raums, die Hongkong mit seiner unsicheren wirtschaftlichen Zukunft den Rang ablaufen könnte.

Doch davon ist auf Grandma Alvinas Plüschsofa nichts zu spüren. Sie berichtet, dass ihr erstes Parkett aus gestampfter Erde bestand. Und dass ihr erstes Blockhaus, von blutigen Greenhörnern gezimmert, bei Regen kein Obdach, sondern eine kalte Dusche bot. Alvinas Mann hatte als Kriegsveteran von der Regierung ein paar Hektar Land zugesprochen bekommen, die er urbar machen wollte.

Damals lebte ein gewisser Major Champlain bereits ein paar Jahre auf seiner ausgedehnten Besitzung unten am Cottonwood River. Champlain war nach seiner Dienstzeit als Berufs-offizier in der britischen Armee nach Canada gekommen, um sich einen Traum zu erfüllen: Er wollte hier in der Wildnis Filme drehen. Dass es keine Städte, keinen elektrischen Strom, keine Straßen gab, störte ihn nicht. Dass er keine Ahnung von der Filmproduktion hatte, war Nebensache. Der Name wurde zum Programm: „Cinema“.

Major Champlain brachte viel Geld und ein paar Pferde mit; er wollte auf seinem Grund und Boden eine Herde züchten. Nehmen wir mal an, dass ihm Western vorschwebten: Was die Jungs im San Fernando Valley in California geschafft hatten, das musste doch auch in den wildromantischen Bergen von British Columbia möglich sein!

Aus den kanadischen Pferdeopern ist allerdings nie etwas geworden. Wenn auch das, was dann passierte, durchaus das Zeug zu einem Drehbuch hatte: Der Major war nämlich nicht nur Film-Laie, er verstand auch nichts von Pferden. Er dachte nicht daran, sie zu füttern, sondern war überzeugt davon, dass sie ungehindert durch die Landschaft streifen durften. Nachbar Harvey Bryant war ganz anderer Meinung: Zwischen ihm und dem Major schwelte also eine Dauerfehde und entzündete sich



an Grundstücksgrenzen und fehlenden Zäunen. Als sich Bryants Hengst einmal auf Champlains Weide verirrte, fing der Major ihn ein und sperrte ihn in seinen eigenen Stall. Bryant erschien mit seinem Sohn, packte den Major und hielt ihn einfach fest, bis der Junior das Pferd befreit hatte. Es fehlte nicht viel, und er hätte seine Schrotflinte mitgebracht.

Der Major hat bis zum Ende seiner Tage in Cinema gelebt. Der Weidekrieg mit seinen Nachbarn störte ihn nicht, auch nicht der Klatsch, den er provozierte: In seinem Haus lebte eine „Miss Frideau“, die offiziell als „Haushälterin“ fungierte. Die Tatsache, dass die beiden unverheiratet unter einem Dach wohnten, reichte damals zum Skandal.

Irgendwann kam das Kino dann doch nach Cinema, auch ohne den Major. Die Bryants betrieben die Post und die Tankstelle, und sie besorgten eines Tages einen Filmprojektor und schlossen ihn an ein Aggregat an, denn Strom gab es immer noch nicht. Im Versammlungshaus der Gemeinde bekamen die Einwohner von Cinema auf diese Weise ein paar ratternde Eindrücke davon, was die Jungs in California so anstellten. Ladenbesitzer Vic Olson ist der erste, der in Cinema reich geworden ist. Als er sich vornahm, an der Trasse des neuen Highway 97 einen Second-Hand-Shop zu eröffnen, erklärten ihn die Nachbarn für verrückt. Inzwischen lebt er von „antique

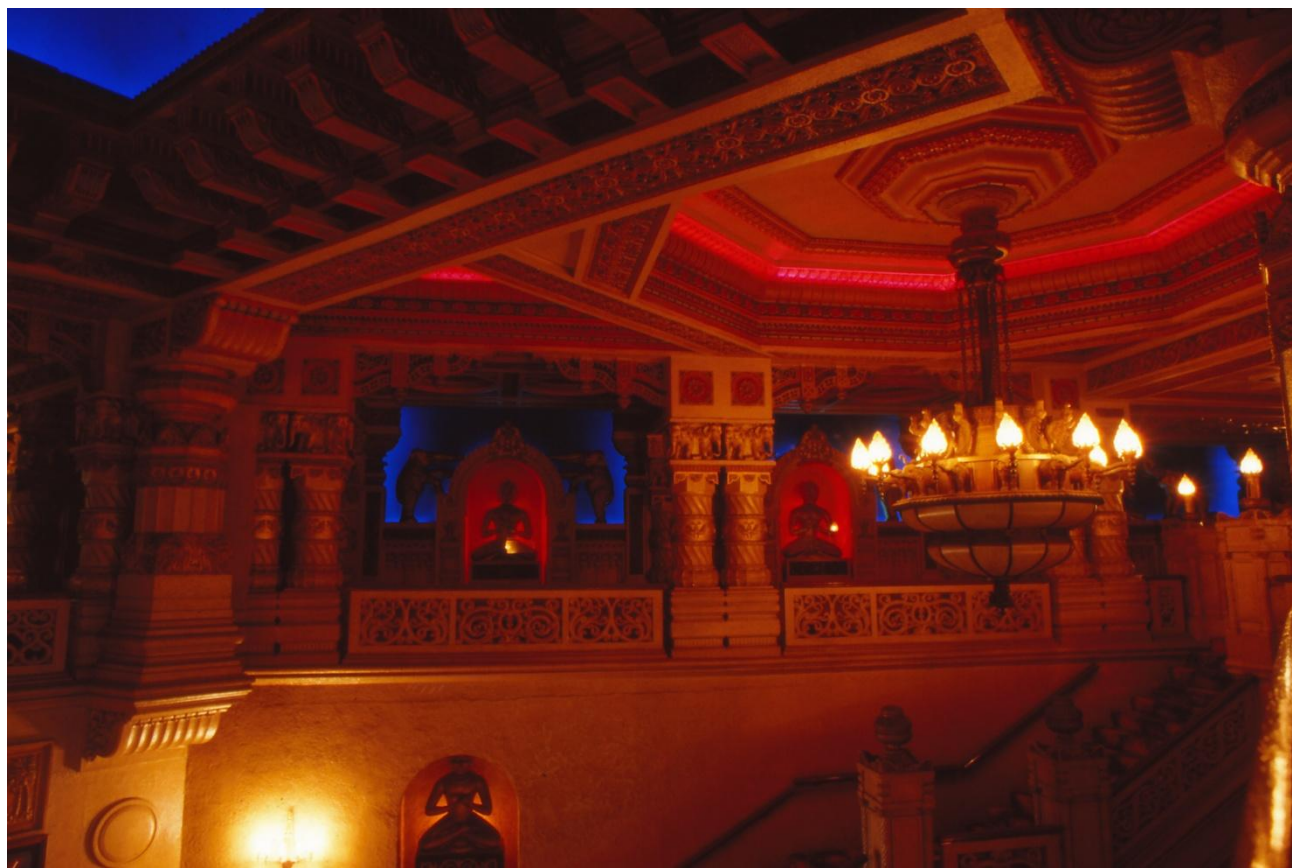
furniture“, Haarschneidegeräten, Gummibärchen und Postkarten so gut, dass er anscheinend jedes Jahr einen neuen Flügel an sein verschachteltes Sperrholz-Schloss mit dem Charme eines Schrottplatzes anstückt. „Er könnte einem Scheich einen Haufen Sand verkaufen!“ sagt seine Nichte Angeline anerkennend. Aber auch der Atem von Hollywood ist nie ganz verweht. Immer wieder einmal kommt es vor, dass Passanten das „Cinema“ auf dem Ladenschild entdecken, auf die Bremse steigen, am Tresen auftauchen und fragen: „Wann fängt die Vorstellung an?“

## GOOD MORNING BABYLON (1990)

### The Flying Carpet has landed – an appreciation of surviving cinema culture in Auckland’s Queen Street

From the outside Auckland’s Civic Theatre looks vast and blank like an empty screen: A huge caramel-colored plaster cube with no windows and only a modest relief frieze lining the flat top – a dinosaur guarding Queen Street at the corner of Wellesley, a surviving relic among the modern steel-and-glass structures of the inner city.

But when you enter the theater below the only bright spot, the oversize, two-story-high marquee announcing the newest attraction, it is as if the curtain would rise: You are enveloped in sheer movie magic. The foyer, designed in what the architects called “ancient Indian style,” opens onto a mysteriously dim-lit labyrinth of stairways, landings, alcoves and archways promising endless continuation beyond the shades, all tinged in gilded



glowing light that is reflected from the fibrous plaster cast in imaginative fantasy designs that owe heavily to the magnificent Babylon set created for D. W. Griffith’s early masterpiece “Intolerance” – including the hallmark elephants placed on top of

the columns to support the ceiling. It seems as if cinema entrepreneur Thomas O'Brien (who built the Civic in 1929) hired set decorators right out of Hollywood (actually it was "L. Bater's Venetian Terrazzo Works" of Auckland) in order to preserve the fleeting screen images and have them chiseled into three dimensions – to channel the viewers' transition from drab reality to the wonders of the silver screen into an unnoticably flowing stream of unconsciousness.

When we enter the auditorium, holiest of holy realms of super-human idols, and before we are hypnotized by the flickering beam emitted by the projector, we will notice the transformation of Babylon into ancient Baghdad: lifesize oriental palace walls line the flanks of the screen, with a huge globe hovering above the center – we definitely sense that Douglas Fairbanks, on his flying carpet, might descend from the sky-dome glowing darkly like the 1001st night and land on the huge stage in front of the screen while on the palace balcony Scheherazade tugs her veil fast in anticipation of the adventurous wonders to come.

When the cinema opened on December 20, 1929, the dark blue sky above the audience sparkled like the stars of the Southern hemisphere on a clear night – interrupted only by occasional clouds that a "cloud machine" would blow across

the firmament in meteorological intervals. Today the stars don't twinkle anymore, the sky is cloudless, but the minarets still scrape it: the "ancient Persian-style" palace is in place, ageless as it was sixty years ago, and so are the two bronzed plaster panthers guarding the screen with glowing green eyes that continue to blink through the commercials until the feature films starts.

At the time of its opening the Civic was Auckland's biggest cinema, erected on the old Market Square and seating 3,500 patrons. It cost £ 250,000 to build, and in ads it was was hailed as "entertainment of unparalleled magnificence." Maybe the Civic was later surpassed by other marvelous sights and experiences, but today it has regained its uniqueness simply by having survived. Not the similarly restored St. James Theatre across Queen Street nor the imposing Empire in Wellington can sport such lavish kitsch design: plaster and terrazzo witnesses of the decadent and fantastic schemes that dominated the movie-crazy Golden Twenties. It is hard to recall any other movie theater in the Western world still emanating the spirit of this era virtually untouched by time's progress – all the grand halls of Paris, London, Berlin and New York have either been bombed into oblivion, turned into supermarkets or relentlessly refurbished to accommodate a real of imagined audience taste



for clean-cut modern design and streamlined fast-action seats – with only the seat belts missing.

Even Hollywood is able to appreciate today’s marvels of the Civic: For the mini-series “Brotherhood of the Rose” (1990), the cinema’s foyer was transformed into a glossy hotel cum casino where Peter Strauss’s murderous manhunt commences – the entrance to the ladies’ restrooms upstairs substituting for a hotel room door.

Who cares if some of the Civic’s heavy leather-covered seats are broken or the stench of stale floor polish has become a permanent perfume of the auditorium’s oriental setting? Which other cinema would you eagerly enter 15 minutes early just to recline in your seat like Aladdin clutching his lamp, wondering if this fairytale architecture is real and expecting no answer but waiting for Ali Baba to march in and demand, “Open, Sesame”?



Foto: russellstreet CC BY-SA 2.0



## SERGIO LEONES „SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD“

### Bemerkungen zu einem Filmklassiker

(Referat 10. Semester Universität Hamburg)

#### 1. LEONE UND DER ITALOWESTERN

Als Sergio Leone 1965 mit „Für eine Handvoll Dollar“ ein neue Genre-Konzept ausprobierte, versuchte er sich an einer Antwort auf den fade gewordenen, pathetischen U.S.-Western und die auf infantiles Matinee-Niveau zugeschnittenen Karl-May-Western heimischer Machart. Der omnipräsente amerikanische Einfluss auf Kinomarkt und Publikumsgeschmack schlug sich auch in dem neuen Genre nieder, das Leone mit diesem ersten Film kreierte.

Um die italienischen oder die internationalen europäischen Co-Produktionen verkäuflich zu machen, verbargen die Einheimischen sich hinter angelsächsischen Pseudonymen. So erschien Leone im Titel zu „Für eine Handvoll Dollar“ als „Bob Robertson“; Giuliano Gemma, der als Ringo berühmt wurde, verkaufte sich zunächst als „Montgomery Wood“, und sogar



noch die zweite Generation passte sich dieser Situation an: So hatte Mario Girotti, der sich mit Nebenrollen durch die sechziger Jahre schlug, Welterfolg erst als „Terence Hill“, indem er blauäugig und mit inzwischen blond gefärbten Haaren Franco Neros Nachfolger als Django wurde und sich später im Ulkwestern etablierte. Ebenso ist der Name seines Partners Bud Spencer ein Pseudonym, und der Regisseur ihrer erfolgreichsten Filme, E. B. Clucher, heißt eigentlich Enzo Barboni. Zugkräftiger noch waren allerdings die „echten“ Importe aus Hollywood, durchweg Schauspieler der zweiten und dritten Garde, die in Europa zu Stars befördert wurden und eine in der Heimat nicht geahnte Popularität erlangten. Das galt für die antiken Muskelmann-Epen (Steve Reeves, Gordon Scott) ebenso wie die Karl-May-Co-Produktionen (Lex Barker, Stewart Granger, Rod Cameron, Guy Madison). Für den Italowestern wurde zuerst Clint Eastwood importiert, der nach unbedeutenden Filmrollen fünf Jahre lang in „Rawhide“ (Cowboys) vor der Fernsehkamera stand, einer Serie, die ihn auch in Europa bekannt machte, bis ihm „Für eine Handvoll Dollar“ den Weltruhm brachte.

Der Western aus Italien wurde blitzartig populär und schliff sich schnell zur Routine ab. Das am besten zu vermarktende Kennzeichen der alsbald zu „Spaghetti-Westerns“ abgestem-

pelten Filme war ihre drastische Brutalität, die sich einerseits von amerikanischen Western absetzte, andererseits in Europa in eine Marktlücke stieß. Durch die wachsende Popularität des Fernsehens und den gleichzeitig sich lockernenden Moralkodex des Kinofilms bot die Filmbranche das an, was auf dem Bildschirm nicht gezeigt wurde: Sex and violence. Ganz offen wandten sich die Italowestern an die sadistischen Träume des Publikums. „Die Leichen... müssen noch voll Blei gepumpt werden, denn diese letzten Kugeln machen den Leuten am meisten Spaß“, sagte „Ringo“-Regisseur Ducio Tessari<sup>1</sup>.

Die Brutalität war die exzessive Steigerung jener Gewalt, die natürlich Bestandteil jedes traditionellen Westerns gewesen war. Die Italiener wollten die Amerikaner nicht imitieren, sondern die Vorbilder stilisieren und übertreiben. Der Showdown wird zur Show in der Arena („Il mercenario“ / Mercenario – der Gefürchtete), der Colt wird vom Maschinengewehr (in „Django“ in einem Sarg transportiert) abgelöst, der typische wortkarge Held wird absolut stumm, weil man ihm als Kind die Kehle durchgeschnitten hat („Il grande silenzio“ / Leichen pflastern seinen Weg). Der letztgenannte Film von Sergio Corbucci ist das Nonplusultra dieses Genres – hier siegt beim Showdown

---

<sup>1</sup> Anonym, „Mafia an die Macht“, in DER SPIEGEL 23/1966

nicht der Gute, er unterliegt dem Superschurken, dem blonden Todesengel Klaus Kinski. Damit bricht Corbucci mit einem der heiligsten Elemente des herkömmlichen Western-Genres. Leone, der in seinem zweiten Film zu seinem italienischen Namen zurückkehrte, schlug bald sehr viel subtilere Töne an. Seine drei Filme bis hin zu „C'era una volta il west“ (Spiel mir das Lied vom Tod) zeigen eine stetige Entwicklung des Italo-Western-Genre, Fabel und Stil werden immer komplexer, bis Leone in dem vierten Film ein kunstvolles, kompliziertes Märchen schuf, das den Italowestern transzendiert und sich als Synthese mit den amerikanischen Traditionen darstellt.

## 2. AUFBAU UND STIL

„C'era una volta il West“ war für Leone ein fast ebenso großes Experiment wie sein erster Western. Damals galt es, etwas Neues auszuprobieren, diesmal, die Sehgewohnheiten des etablierten Italowestern-Publikums zu provozieren, ihm einen weiterentwickelten Stil vorzustellen, der eine neue Sehweise erforderte. Der Erfolg des Films zeigte sich dann auch nicht sofort. Bezeichnend für die Rezeption zur Zeit der Erstaufführung in der Bundesrepublik (15. 8. 1969) ist eine Rezension

aus *Filmkritik*, einem Blatt, das zu diesem Zeitpunkt den Italowestern kaum für diskutabel hielt. Trotzdem geht der Rezensent von den etablierten Sehgewohnheiten aus, er erwartet zumindest schnelle Action und urteilt entsprechend.

Stumpfer, armseliger Manierismus der Bilder, von denen keines imstande ist, einen Vorgang aus sich heraus zu zeigen, sodass ich imstande wäre, mich sehend daran zu beteiligen... Man könnte sich darauf einstellen, gäbe es einen Zusammenhang aus Sinnes- und Bedeutungselementen, die unabhängig vom breiigen Handlungseinerlei die Bildfolge strukturierten. Nichts davon: man sitzt gefesselt, mit verbundenen Augen und weiß nicht, wo man den nächsten Schlag verpasst kriegt. 2 ½ Stunden!<sup>2</sup>

Erst die Flüsterpropaganda ließ den Film zu einem Kultfilm werden, der dann in den Großstädten bis zu drei Jahren ununterbrochen in den Kinos lief.

Man kann drei Anliegen Leones kristallisieren, die sich in diesem Film manifestieren. Erstens ist er nicht an dem „Was“ interessiert. Leone will nicht Genre-Motive varrieren, um „noch einen Western“ zu machen, sondern übernimmt diese in ihren

---

<sup>2</sup> Harald Greve in FILMKRITIK 9/1969, S. 556



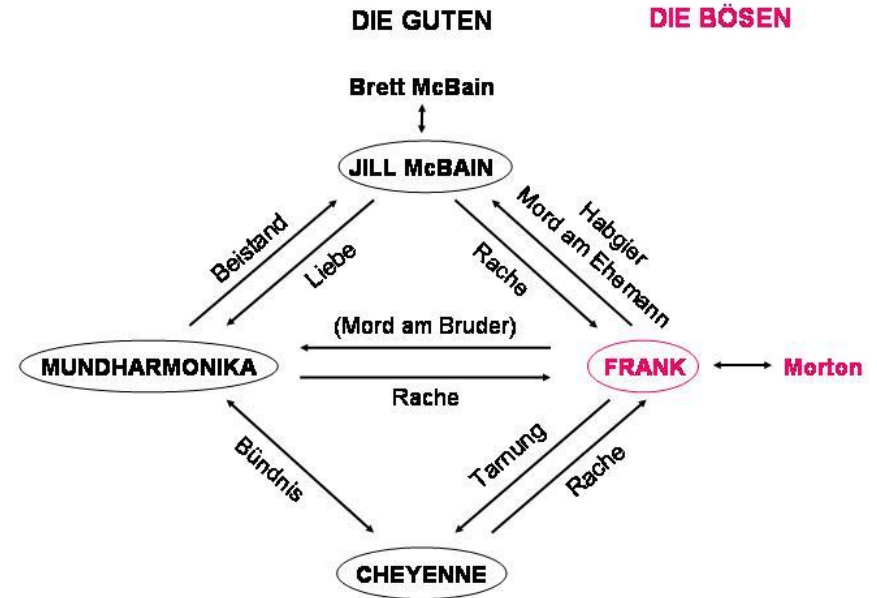
einfachsten, archetypischen Formen, um mit ihnen ein Märchen, eine Kinogeschichte zu erzählen, wie schon im Originaltitel zum Ausdruck kommt: „Es war einmal im Westen“. Zweitens interessiert ihn das „Wie“. Er benutzt die Fabel, um ein handwerklich nahezu perfektes Meisterstück vorzulegen, indem er die stilisierte, abstrakte Fabel in eine nicht realistische, aber, wie er es einmal nannte, „veristische“ Atmosphäre zu verpacken, in der alles glaubhaft, wahrscheinlich *scheint*. Drittens wird „C'era una volta il West“ in der Transzendenz des eigenen Genres zur Hommage an den klassischen Western und in dieser umfassenden Synthese selbst zum Klassiker.

## 2.1. KONFIGURATION

Grundlage der Handlung sind zwei einfache, typische Western-Motive, die allerdings sehr verschachtelt präsentiert werden:

- 1) Der Rächer bringt den Mörder seines Bruders zur Strecke.
- 2) Der habgierige Schurke versucht, den rechtmäßigen Besitzern ein wertvolles Stück Land abzunehmen.

Diese Handlungsstränge werden kombiniert und aufgehängt an einem Hauptfiguren-Viereck:



Übernommen aus seinen früheren Filmen hat Leone das Männerdreieck Mundharmonika-Cheyenne-Frank: zunächst schillernde Ungewissheit, ein sich gegenseitiges Beschnuppern dreier starker Charaktere, die sich in der zweiten Hälfte klar auf-

gliedern wie im Film zuvor, in dem es Leone schon im Titel ankündigte: „Il buono, il brutto, il cattivo“ (Zwei glorreiche Haulunken).

Charles Bronson spielt den anonym bleibenden „Mann ohne Namen“, übernimmt die Clint-Eastwood-Rolle. Er bekommt von Cheyenne nach seinen Markenzeichen den Namen „Mundharmonika“. Er ist der einsame und schweigsame Rächer, der schneller zieht als alle anderen. Sein einziges Anliegen ist, den Mörder seines Bruders zu stellen und ihn im Zweikampf zu überwinden.

So wie Charles Bronson einen weißen Hut trägt, trägt Henry Fonda als Frank einen schwarzen, denn er ist der Schurke. Er hat sich mit dem Eisenbahnbesitzer Morton zusammengetan, um mit dem Bau der Eisenbahnlinie nach California ein lukratives Geschäft zu machen. Wer sich ihm in den Weg stellt, wird vorzugsweise erschossen. Als Tarnung für seinen Mord an dem Farmer McBain benutzen er und seine Band die langen Mäntel, die das Markenzeichen des harmlosen Banditen Cheyenne sind. Als McBains Witwe auftaucht, will er auch sie ermorden lassen. Doch da Mundharmonika sich für sie einsetzt, misslingt Frank dieser und auch der nächste Plan, ihr Land durch eine manipulierte Versteigerung zu bekommen. Die Witwe als Gegner hat er unter Kontrolle, Cheyenne als

Gegner nimmt er nicht ernst, doch Mundharmonika als Gegner bringt ihn aus der Fassung, da er dessen Motiv nicht kennt. Den Mord an Mundharmonikas Bruder hat er längst vergessen (daher in der Grafik mit Klammern gekennzeichnet). Im Film wird die Flashback-Sequenz lange vorbereitet, sie ist allein Mundharmonikas Erinnerungserfahrung, von der Frank nichts erfährt. Seine hilflose Frage: „Wer bist du?“ gibt dem eiskalten, sadistischen Bösewicht durch die Wiederholung den Film hin-durch ansatzweise menschliche Züge.

Cheyenne (Jason Robards) ist die interessanteste Figur des Männerdreiecks. Er ist nicht von vornherein auf Gut oder Böse festgelegt und bietet daher schauspielerisch den lohnendsten Part. Leone geht bei seiner Figurenkonstellation auch von der „Commedia dell'arte“ aus („Für eine Handvoll Dollar übernimmt die Struktur von Goldonis „Diener zweier Herren“<sup>3</sup>): Cheyenne ist der Harlekin, der „comic relief“, der die Verbissenheit zwischen Protagonist und Antagonist auflockert. Lange wird der Zuschauer im Ungewissen gelassen, auf welche Seite Cheyenne gehört. Sein erster Auftritt wirkt unheimlich: In dämonischer Beleuchtung tritt er durch Staubwolken in die Raststätte ein, nachdem er sich draußen in einer wilden Schießerei

---

<sup>3</sup> Sergio Leone in einem ZEIT-Interview 1972

von seinen Bewachern befreit hat. Grundsätzlich ist er aber gutmütig, erzählt gern von seiner Mutter, wirkt oft sogar etwas dummlich und freut sich, wenn andere sich aus Angst vor ihm „in die Hosen machen“, so bei Cheyennes erstem Auftritt in der Raststätte, als er einen biederen Bürger zwingt, ihm seine Handschellen durchzuschließen, und später im Zug, als Morton aus Angst vor ihm zittert. Er kann auch brutal sein, so als er Mundharmonika aus dem Zug befreit. Dort werden jedoch die komischen Elemente betont (der Colt im Stiefel). Bezeichnenderweise wird Cheyennes vorhandene Brutalität heruntergespielt, um seine menschlichen Züge deutlicher zu machen (im Lauf der Handlung schlägt er sich auf die Seite der Guten): Die Schießerei vor seinem ersten Auftritt findet nicht auf der Leinwand, sondern nur als Geräuschkulisse statt. Er wird als brutal eingeführt, jedoch nur, um den Zuschauer auf eine falsche Fährte zu locken. Gegen Ende des Films wird er in Mortons Zug zum Gefängnis abtransportiert. Die anschließende Befreiung durch seine Leute und das Gemetzel, das sich aus dem Kampf mit Franks Männern ergibt und das niemand überlebt, wird ebenfalls nicht gezeigt. Schließlich wird Cheyenne bei diesem Kampf sein Mitgefühl zum Verhängnis: Weil er „nicht auf Krüppel schießen kann“, verschont er den gelähmten Morton, und dieser verpasst ihm die tödliche Kugel. Cheyenne ist damit eine „menschliche“ Fortführung des „cattivo“, der Rolle,

die Eli Wallach in dem filmischen Vorgänger verkörperte: Dort war er deutlich brutaler, egozentrischer und hängte je nach Situation seinen Mantel nach dem Winde, versuchte sowohl „il buono“ als auch „il brutto“ zu überlisten, allerdings immer mit mangelndem, also komischem Erfolg, wie es dem Harlekin zukommt.

Das Dreieck wird erweitert durch Jill (Claudia Cardinale), der ersten Frauenfigur in Leones Filmen, der eine tragende Funktion zukommt. Allgemein wird der Western als das Genre angesehen, in das Frauen nicht passen. Deutlicher noch als für den traditionellen Western gilt dies für die italienischen Produktionen. Meist findet sich im Western die stereotype Aufteilung der Frauen in „gute“ (die Farmersfrau, die Lehrerin, die „ihren Mann steht“) und „schlechte“ (die Saloon-Girls, die zum Vergnügen der Männer da sind). In Jill kombiniert Leone diese Motive: Sie ist eine Prostituierte aus New Orleans, die den Farmer McBain heiratet, um ein bürgerliches Leben zu beginnen. Bei ihrer Ankunft auf der Farm findet sich verwitwet. Sie nimmt den Kampf auf, findet in Mundharmonika und Cheyenne Verbündete, verliebt sich in den wortkargen Helden, doch dieser reitet nach vollzogener Rache weiter – für die maskulinen Pioniere ist kein Platz in der Zivilisation. Sie übernimmt die

Verwaltung der neu geborenen Stadt – der Beginn des amerikanischen Matriarchats.<sup>4</sup>

Brett McBain (Frank Wolff) ist im hitchcockschen Sinn der „McGuffin“. Die Tatsache, dass er ein wertloses Stück Farmland aufkauft, das aber unbezahlbar wird, weil die Eisenbahn über sein Gebiet fahren muss, da er die einzige Wasserquelle der Umgegend besitzt, wird zum auslösenden Moment der Handlung. Er und seine drei Kinder überleben die Szenen, in der sie vorgestellt werden, nicht.

Morton ist der kluge Geschäftsmann, der alles daran setzt, seinen Traum zu verwirklichen: Er will mit seiner Eisenbahn die Gestade des Pacific erreichen. Gabriele Ferzetti spielt ihn, indem er sein gewohntes Leinwandimage des gut situierten Playboys aufgibt. Er ist kaum wiederzuerkennen als der verfallene Krüppel mit schütterem Haar, der an der schleichenden Knochentuberkulose dahinsiecht. Allein sein eiserner Wille hält ihn aufrecht. Mit Frank hat er sich zusammengetan, um ein Exekutivorgan seiner Pläne zu haben. Frank akzeptiert jedoch nicht Mortons geistige Überlegenheit und verhöhnt ihn wegen seines körperlichen Gebrechens. Schließlich kämpfen beide gegeneinander und scheitern.

---

<sup>4</sup> Sergio Leone in einem ZEIT-Interview 1972

## 2.2. ERZÄHLTECHNIK

Die oben beschriebenen Handlungsstrukturen und in dieser Form leicht überschaubare Figurenkonstellation wird von Leone in eine sehr verschachtelte, komplexe Szenenfolge geflochten, die das Gegenteil von geradlinig und direkt ist. Fast nie kommt ein direkter Dialog vor, der dem Zuschauer hilft, Zusammenhänge herzustellen (eine Ausnahme bildet das Gespräch, in dem Mundharmonika Cheyenne erklärt, wie geschäftstüchtig McBain war, als er die wertlose Wüste billig erwarb, die durch die Eisenbahn zu einem großen Geschäft wird, das zu betreiben die beiden der Witwe Jill jetzt helfen wollen). Sehr langsam kommt die Handlung in Gang, die erste Stunde des Films wird fast ausschließliche zur Vorstellung der sechs oben beschriebenen Hauptfiguren verwendet: Und zwar werden sie einzeln in praktisch nicht verbundenen Szenen vorgestellt, die erst spät im Verlauf der Handlung zusammengeführt werden. Leone nimmt dabei sein Konzept aus „Il buono, il brutto, il cattivo“ wieder auf, in welchem er den drei Figuren des Titels drei ausführliche Vorstellungsszenen einräumte. In „C'era una volta il West“ stellt die erste Szene den „Guten“ vor. Drei Killer warten an der Verladestation „Cattle Corner“ auf Mundharmonika, um ihn umzubringen. Bevor der Zug ankommt, wird ihr Schießfähigkeit und Kaltblütigkeit subtil, doch

sehr eindrucksvoll demonstriert: Der Erste lässt mit marker-schütternden Geräuschen seine Fingerknöchel knacken (derselbe Schauspieler taucht auch in der erste Szene von „Il buono...“ auf), der hünenhafte Woody Strode lässt mit steiner-ner Unbeweglichkeit aus einem Leck im Wasserturm Tropfen auf Tropfen in seine Hutkrempe fallen, und der Anführer Jack Elam fängt die ihn belästigende Fliege im Lauf seines Colts. Als Mundharmonika eintrifft, allein gegen diese drei antritt und sie besiegt, bedürfen seine Fähigkeiten keines weiteren Kom-mentars.

Die zweite Szene bereitet den Auftritt des „Bösen“ vor, indem der Ire McBain mit seinen drei Kindern auf seiner Farm gezeigt wird. Alle sterben plötzlich und brutal unter den Kugeln Franks und seiner Leute.

In der dritten Szene trifft Jill mit dem Zug aus New Orleans in der Stadt Flagstone ein, wo sie ihren Mann erwartet. Als dieser nicht erscheint, fährt sie in einem Mietwagen zu McBains Farm. Auf dem Weg wird in der Raststätte Halt gemacht.

In der folgenden Szene hat Cheyenne seinen dämonischen Auftritt. Auch der von seiner Verwundung (die ihm der sterben-de Woody Strode in der ersten Szene beigebracht hatte) ge-nesene Mundharmonika ist anwesend. Keiner der drei weiß

jedoch zu diesem Zeitpunkt, dass sie alle verschiedene Rech-nungen mit Frank zu begleichen haben – sie trennen sich gleich wieder.

Nachdem in der nächsten Szene Jill mit den Leichen der McBain-Familie konfrontiert wird und sich herausstellt, dass sie nicht McBains Braut, sondern schon mit ihm verheiratet war und somit jetzt Besitzerin der „Sweetwater“-Farm ist, wird schließlich noch Morton in seinem Salonwagen vorgestellt, der eine Auseinandersetzung mit Frank über dessen „Methoden“ hat.

Erst an dieser Stelle fängt dann die eigentliche Handlung an, nämlich ein gegenseitiges Beobachten der Hauptfiguren, die ebenso wie der Zuschauer bei einem Krimi herauszufinden versuchen, wer auf wessen Seite steht. Dabei ist Jill Identifika-tionsfigur für den Zuschauer, denn sie gerät von außen unvor-bereitet in ein Komplott und erfährt die Ereignisse als unwis-sendes Opfer. Leone legt bewusst falsche Fährten, die Jill und den Zuschauer immer wieder verwirren:

- Da Frank für seine Machenschaften als Tarnung die langen Mäntel, die „Uniform“ der Cheyenne-Bande, be-nutzt, hält Jill zunächst den sehr brutal auftretenden Cheyenne für McBains Mörder.

- Jill glaubt, Mundharmonika wolle sie vergewaltigen, als er ihr plötzlich und auf rohe Art das halbe Kleid herunterreißt. Tatsächlich schickt er sie dann leichtgeschürzt zum Brunnen, um Franks Killer zu ködern, die schon im Hinterhalt warten.
- Gegen Ende besticht Morton Franks eigene Leute, um diesen aus dem Weg zu räumen. Mundharmonika macht Frank auf die drohende Gefahr aufmerksam und steht ihm gegen die Attentäter bei. Jill wirft ihm vor: „Wie kannst du ihm nur helfen?!“ Und Mundharmonika antwortet: „Ich habe ihm nicht geholfen, ich habe nur verhindert, dass man ihn umlegt.“ Langsam dämmert Jill, dass er sich Frank „aufhebt“ für seine persönliche große Abrechnung.
- Schließlich ist es der vor Angst zitternde Krüppel Morton, den Cheyenne aus Mitleid verschont, der Cheyenne in einem unvorsichtigen Moment die tödliche Verwundung beibringt.

Ebenso wie die Motivation der handelnden Personen nur angedeutet werden und vorwiegend aus dem „Off“ erschlossen werden müssen, so sind auch die sparsamen Dialoge, die konkret auf der Leinwand stattfinden, mit Vorliebe verschlüsselt und gefallen sich in Andeutungen. Als Beispiele seien eine

Reihe von Zahlenspielen angeführt, mit denen Leone die Informationen auf ironische Weise chiffriert.

Vor dem Schusswechsel in der Eröffnungsszene kommt es zu folgendem Dialog zwischen Bronson und Jack Elam:

B: Habt ihr ein Pferd für mich?

E: Wenn ich mich hier so umsehe, sind nur drei da. Sollen wir denn tatsächlich eins vergessen haben?

B: Uh-uh. Ihr habt zwei zu viel.

In der Raststätte versucht Mundharmonika herauszufinden, ob Cheyenne als Anführer der Langmäntel der Mann sein könnte, den er sucht, und provoziert ihn deshalb:

M: Ich habe schon mal drei solche Mäntel gesehen. Die haben am Bahnhof auf jemand gewartet.

Ch: Na und?

M: In den Mänteln waren drei Männer, und in den Mänteln drei Kugeln.

Ch: Da irrst du dich, Mundharmonika. Merk dir zwei Dinge: Erstens, wenn es in dieser Gegend Männer gibt, die lange Mäntel tragen, dann gehören sie zu meinen Leuten. Und zweitens, meine Leute begehen keine Massaker. Hast du das begriffen?

M: Ja. – Äh, verstehst du was von Musik?

Ch: Ja, ja!

M: Das ist erstaunlich. Und bis zwei zählen kannst du auch noch. Donnerwetter!

Ch: (*lässt die Trommel seines Colts rotieren*) Sogar bis sechs, wenn es sein muss, aber nur mit dieser Rechenmaschine hier.

In dem schon erwähnten Dialog, in dem Mundharmonika Cheyenne McBains geschäftstüchtige Voraussicht erklärt, wird Mundharmonikas Überlegenheit gegenüber Cheyennes liebenswürdiger Beschränktheit demonstriert:

Ch: Aus so einer Stadt, da lässt sich schon was machen. Tausende von Dollars. Hunderttausende! Vielleicht sogar tausend mal tausend.

M: Das nennt man 'ne Million.

Ch: (*verdutzt*) Hab' ich ja auch gemeint.

Um Franks Pläne zu vereiteln, der Jills Farm mithilfe einer manipulierten Auktion in seine Hand bekommen will, liefert Mundharmonika den gesuchten Banditen Cheyenne dem Sheriff aus, um mit dem Kopfgeld Frank zu überbieten:

M: Auf seinen Kopf waren doch 5000 ausgesetzt, oder vielleicht nicht?

Obwohl die Sache von beiden geplant ist und seine Befreiung schon vorbereitet wird, leistet Cheyenne in diesem Moment verbalen Widerstand:

Ch: Soviel ich weiß, hat Judas damals 4979 weniger kassiert.

M: Es hab keine Dollar damals.

Ch: Aber Hurensöhne wie dich, die gab's.

Dieser indirekte Stil und die komplizierte Art, seine Fabel aufzubereiten, mögen zu dem Erfolg des Films beigetragen haben. Da auch das Ende beim ersten Anschauen nicht jedem bis in Letzte verständlich wird, haben mehr Zuschauer als gewöhnlich diesen Film mehrfach gesehen, denn immer wieder gibt es Neues zu entdecken. Und bei jedem Mal merkt man mehr, dass es weniger um die spannende Handlung geht, die bei der Auflösung an Interesse verliert, als um die virtuose Machart, die desto interessanter wird, je besser man den Film kennt.

### 2.3. MUSIK

Ein wesentlicher Bestandteil des Filmerfolgs ist auch die Musik, die Enno Morricone geschrieben hat. Seit dem ersten „Dollar“-Film arbeitete er mit Leone zusammen und rückte den Filmen mit seinem Stil eine Stempel auf, der zum festen Bestandteil der Italowestern wurde. Morricone hat in der Dekade nach



1964 über 100 Filmmusiken komponiert, viele Regisseure lassen alle ihre Filme von ihm unterlegen, meist weil sie typische Morricone-Musik wollen. Doch ordnet er sich zuweilen auch völlig dem Sujet unter, wie man etwa in den Pasolini-Filmen hören kann.

Für „C’era una volta il West“ ließ Leone die Musik nicht wie üblich nach Fertigstellung der Filmrohfassung schreiben, sondern vorher, und passte seine Szenen dann größtenteils den einzelnen Themen an, wodurch diese ungleich sonstiger Filmmusik nicht Untermalung, sondern tragende Elemente sind. Die Musik unterstreicht die Charakterisierung des Hauptfigurenvierecks. Ähnlich wie in der Oper bekommt jede ihr Auftrittsmotiv: Jill und Cheyenne je ein separates Thema, während Mundharmonika und Frank, die durch das Schicksal (Mord – Rache) miteinander verbunden sind, sich ein Thema teilen. Dabei wird die Grundmelodie kombiniert mit den enervierenden Mundharmonikaklängen, hauptsächlich zwei nebeneinander liegenden Halbtönen, die das „Hit“-trächtige Markenzeichen des Films bilden. Die Töne sind direkter Ausdruck eines Handlungsdetails, sie entstehen, wenn die Mundharmonika unbeweglich zwischen den Zähnen desjenigen steckt, der durch sie ein- und ausatmet. Und so wie der Rächer sein Instrument immer greifbar um seinen Hals trägt als Sym-

bol der traumatischen Kindheitserfahrung, ebenso ertönt die Musik als ständige Mahnung an seine Rache.

### 3. ZITATE

Es ist schon darauf hingewiesen worden, dass sich eine stetige Entwicklung durch Leones Filme verfolgen lässt. „C’era una volta il West“ stellt den Endpunkt und die Überwindung dieser Entwicklung dar. Leones Figurenkonstellation findet sich auch in diesem Film wieder, und es gibt Andeutungen, die auf die früheren Filme zurückweisen. So ist die Tatsache, dass Mundharmonika Cheyenne verkauft, eine Reminiszenz an den Kopfgeldjäger, die Eastwood-Rolle, die Bronson jetzt übernimmt. Obwohl Eastwood der Gute war, war sein Motiv jedoch – Italowestern-gemäß – das Geld. In „C’era una volta il West“ wird das Motiv – als Verbeugung vor dem traditionellen Western – durch das „edlere“ der Rache ersetzt. Auf dem Weg dorthin steht Bronson der „lady in distress“ selbstlos bei. Auch Cheyennes Part ist ungleich humaner angelegt als die Rolle des Tuco in „Il buono, il brutto, il cattivo“, die Eli Wallach auch komisch, aber viel sadistischer spielte. Schließlich ist die Ein-

führung einer wichtigen Frauenfigur eine Abwendung vom Italo-western.

Exemplarisch sei auf den Showdown hingewiesen, der in den ersten drei Filmen immer ein Bemühen um eine clevere Variation des etablierten Rituals war: Im ersten trug der Held einen kugelsicheren Panzer, der den treffsicheren Schurken verwirrte. In „Per qualche dollaro in più“ (Für ein paar Dollar mehr) übernimmt Eastwood die Rolle des Dritten, der das Signal zum Duell zwischen dem Rächer und dem Schurken gibt. In „Il buono, il brutto, il cattivo“ kommt es zu einem Duell zu dritt. Diese „Spielereien“ lässt Leone jetzt hinter sich, er kehrt zur einfachen Ausführung zurück: Gut gegen Böse, der Böse ist schnell, aber der Gute ist schneller und siegreich. Erhalten bleibt jedoch die angedeutete kreisrunde Arena, die Leone aus dem zweiten und dritten Film übernimmt (in „Il buono...“ fand das Finale inmitten eines runden Soldatenfriedhofs statt).

Deutlicher jedoch wird Leones Hinwendung zur amerikanischen Tradition durch sein Zitieren klassischer Vorbilder. Das Erwarten des Zuges, die leere Ebene mit dem hinterm Horizont verschwindenden Schienenstrang sind angelehnt an Fred Zinnemanns „High Noon“ (Zwölf Uhr mittags; 1952).

Bei dem Attentat auf Frank zitiert Leone bis in die Einstellung genau DeMilles „Union Pacific“ (Union Pacific; 1939): Das potenzielle Opfer Joel McCrea respektive Henry Fonda sieht auf die Taschenuhr. Der sich nähernde Schatten des Opfers wird aus dem Hinterhalt um die Häuserecke beobachtet. Sogar Morricones Spannung erzeugende Trommelwirbel imitieren die Filmmusik des Vorbilds.

Die langen Mäntel der Cheyenne-Bande, die Frank als Tarnung benutzt, stammen aus Henry Kings „Jesse James“ (Jesse James – Mann ohne Gesetz; 1939), in dem sie als Verkleidung bei einem Banküberfall benutzt werden. In diesem Film spielte Henry Fonda auch schon eine Figur namens Frank, nämlich einen der James-Brüder.

Auch die Mundharmonika ist ein Zitat. Charles Bronson nahm sie zum ersten Mal zur Hand in seiner Rolle als „Pittsburgh“, ein Mitglied aus Joe Erins (Burt Lancaster) Bande, in Robert Aldrichs „Vera Cruz“ (Vera Cruz; 1954). Bronsons Rolle in „C'era una volta il West“ ist eine Kombination aus diesem Motiv und einer Anlehnung an den Titelhelden aus Nicholas Rays „Johnny Guitar“ (Johnny Guitar – Wenn Frauen hassen; 1953), in dem Sterling Hayden einen anonym bleibenden Helden spielte, der der streitbaren Saloonwirtin Vienna (Joan Craw-

ford) beistand und wegen seiner Namenlosigkeit den Namen seines Instruments bekam.

Sicher hat auch das Besetzen selbst kleiner Rollen mit altgedienten Darstellern aus der amerikanischen Westerntradition Zitatcharakter. Woody Strode ist aus vier John-Ford-Filmen bekannt. Jack Elam hat in Dutzenden von Western unter den wichtigsten Regisseuren Parts gehabt, er war in „High Noon“ und „Vera Cruz“ dabei, hat wie Bronson öfter unter Aldrich gespielt und wurde sogar schon einmal von Bronson erschossen: in der Eröffnungssequenz zu Aldrichs „Four for Texas“ (Vier für Texas; 1963).

Außer Motiven und Darstellern scheint Leone auch den lang ausgewalzten Titelvorspann von Aldrich übernommen zu haben. Besonders in „The Flight of the Phoenix“ (Der Flug des Phoenix; 1965) und „The Dirty Dozen“ (Das dreckige Dutzend; 1966) von Robert Aldrich werden zunächst Szenen von ca. 15 Minuten Länge gezeigt, bevor der Titel eingeblendet wird. In „C'era una volta il West“ vergehen zehn Minuten, bevor der Zug einläuft. Auf diese Zeitspanne werden die Vorspanndaten ausgedehnt. Der eigentliche Titel des Films erscheint zu diesem Zeitpunkt überhaupt nicht, sondern erst als Abschluss der letzten Einstellung des Films.

Durch die Dechiffrierung der Zitate gewinnt der Film über die oberflächlich rezipierbare handwerkliche und unterhaltende Qualität eine weitere, tiefere Dimension, die den subtilen, cineastischen Reiz des Films ausmacht.

#### 4. GEOGRAFISCHES UND HISTORISCHES UMFELD

So wie die Mythen des Western sich auf historische Gegebenheiten gründen, sich dann aber aus der Historie herausheben und im Western wie im Vakuum um ein gleich bleibendes Grundmuster immer neu variiert werden, finden wir sie auch in „C'era una volta il West“ vertreten. Ort und Zeit lassen sich nicht genau festlegen. Zwar kann man den Handlungsort Flagstone als die Stadt Flagstaff/Arizona erkennen, auch wird die Stadt Yuma erwähnt, doch liegen die beiden Orte zu weit auseinander, als dass sie in den Kontext des Geschehens passten. Auf keinen Fall würde Jill auf dem Weg von Flagstone zu McBains Farm das Monument Valley in Utah durchqueren. Diese Rückerinnerung an John Fords bevorzugten Drehort, eine beeindruckende Einstellung, verweist den Handlungsort in ein filmisches Märchenland.

Die Zeit der Handlung lässt sich durch den Eisenbahnbau auf Anfang der 1870er-Jahre datieren (ist der Mann im Rollstuhl auf dem Bahnsteig in Flagstone ein Veteran des Sezessionskrieges und damit ein Verweis auf „Il, buono, il brutto, il cattivo“, dessen Handlung konkret während des Krieges spielt?). Doch genauer will Leone sich nicht festlegen. Er erzählt ein Märchen, keine Abhandlung über den Westen. Und doch deutet er die meisten Aspekte kurz an: das Völkergemisch und das Minoritätenproblem – während die weißen Reisenden dem Pullman-Wagen des Zuges entsteigen, wird das Vieh über die Rampe aus dem Zug getrieben, und zwischen den Rindern verlassen einige Indianer den Viehwagen. Und Mundharmonika holt sich einige Informationen in einer chinesischen Wäscherei in Flagstone. Trotz seines Märchenanspruchs gelingt es Leone durch seine veristische Technik, eine äußerst glaubhafte Atmosphäre zu schaffen, in der alle Details echt wirken.

Latent durchzogen wird der gesamte Film vom Thema der „last frontier“, der Auseinandersetzung mit der Natur, dem steten sich Ausbreiten der Zivilisation. Direkter Ausdruck dafür ist das Vordringen der Eisenbahngleise. Frank bereichert sich daran, aber auch McBain, einer der Guten, hat es vor. Die Sehnsucht, die Natur zu bezwingen und die Aufgabe zuende zu bringen, wird am deutlichsten in der Figur des Morton. Sein starker Wil-

le steht in scharfem Kontrast zu seinem verfallenen Körper. Sein Traum ist es, mit seiner Eisenbahnlinie den Pacific zu erreichen. Mit sehr sparsamen Mitteln deutet Leone dies an: Morton verzweifelt vor dem großen naturalistischen Ölgemälde in seinem Salonwagen, das die grüne Meeresbrandung zeigt; dazu akustisch das Meeresrauschen und sein sehnsüchtiges lyrisches Musikthema von nur drei, vier Takten.

Nicht allein die unterschiedlichen menschlichen Interessen gefährden Mortons Traum. Auch die Unbilden der Natur behindern den Vorstoß der Zivilisation. Die Eisenbahn muss über McBains Gebiet führen, da sie abhängig ist von dem nur dort vorhandenen Wasser. Der Brunnen wird so zum impliziten Angelpunkt des Geschehens. McBain trinkt aus ihm, als der Tod ihn ereilt, Mundharmonika trinkt, als er Jill vor Franks Killern bewahrt, und im Finale schöpft Jill Wasser für die inzwischen eingetroffenen Bahnarbeiter: Die Zivilisation ist da, die Zeit der alten Garde vorbei. Frank und Cheyenne sind tot, Mundharmonika reitet weiter nach Westen, auf der vergeblichen Flucht vor den Gleisen.

Mit „C'era una volta il West“ überwand Leone das von ihm geschaffene Genre und fand von der Ausschlichtung der ameri-

kanischen Tradition zur Vereinigung mit ihr. Sein nächster Film „Giù la testa“ (Todesmelodie) war nur ein Auftragswerk und ein Rückschritt, mit dem er selbst nicht zufrieden war.<sup>5</sup> 1974 kam „Il mio nome e' nessuno“ (Mein Name ist Nobody) unter der Regie von Tonino Valerii heraus, der von Leone „präsentiert“ wurde. Und man spürte den Geist des Meisters. War „C'era una volta il West“ eine Kombination des italienischen und des amerikanischen Western gewesen, so glückte jetzt eine Verbindung des inzwischen populären Ulk-Western mit den älteren Traditionen. Ulk-Star Terence Hill tritt gegen Alt-Star Henry Fonda an. Diesem wird die Erfüllung der sich um ihn rankenden Legende zu viel: Hier heißt es nicht mehr Mann gegen Mann, sondern Beaugard (Fonda) gegen 150 Männer. Nobody (Hill) erkennt die Zeichen der Zeit und verhilft dem Altschützen zu einem stilvollen Abgang, einem Showdown in den Straßen von New Orleans, den der Zuschauer durch das Objektiv einer camera obscura auf dem Kopf (!) erlebt. Tatsächlich wird mit Platzpatronen geschossen, und der totgeglaubte Beaugard setzt sich inkognito mit Strickmütze und Brille zu Schiff ab. Mit diesem Film ist auch für den neuen Witzhelden, der mit souveränem Slapstick die Rolle des alten Heroen übernimmt, ein Epilog geschaffen, dem nur noch Aufgewärm-

tes folgen kann. Und wieder zeigt Leone sich nicht nur als *trail-blazer* und Meister seines Genres, sondern auch als dessen Überwinder und Historiograf.

## LITERATUR

- Anonym, „Mafia an die Macht“, in DER SPIEGEL 23/1966
- Homer Dickens, THE FILMS OF GARY COOPER, Secaucus, 2. Auflage 1973
- Philip French, WESTERNS – ASPECTS OF A MOVIE GENRE, London 1973
- Wolf Donner, Gespräch mit Sergio Leone in DIE ZEIT 1972
- Harald Greve, Rezension in FILMKRITIK 9/1969, S. 556

---

<sup>5</sup> Sergio Leone in einem ZEIT-Interview 1972