



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Sergio Leones Erbe“

verfasst von

Jan Jancik

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von:

ao.Univ.-Prof. Dr. Rainer Maria Köppl

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich herzlich bei meinen Unterstützern und Helfern bedanken. Diese Diplomarbeit soll deshalb jenen Menschen gewidmet sein, die mich dabei mental unterstützt haben, meiner Familie, allen voran meiner Schwester Jana Jancik.

Meinem Betreuer Dr. Rainer Maria Köppl danke ich für die kritische, konstruktive und präzise Durchsicht dieser Diplomarbeit und besonders für seine Motivation im Endspurt. Ebenso bedanke ich mich herzlich bei Christian Mühlhofer für sein Korrekturlesen.

Am allermeisten bedanke ich mich aber bei meiner Lebensgefährtin Christina Mathä für ihre Geduld, vielfaches Korrekturlesen und ihre konstruktive und ehrliche Kritik über die Jahre. Ohne sie hätte ich die Diplomarbeit wahrscheinlich nie fertig gestellt.

Ebenso möchte ich mich herzlich bei allen Freunden und Verwandten bedanken, die mir über die Jahre beigestanden haben und einen Teil der Rechnung für das Entstehen der Arbeit tragen.

Wien, 6. Februar 2015

Jan Jancik

Gender-Klausel

Die weibliche Form ist der männlichen Form auf dieser Website gleichgestellt; lediglich aus Gründen der Vereinfachung wurde die männliche Form gewählt.

„Der Western starb mit Sergio Leone.“

André Bazin, in: „Was ist Kino?“, 1975



Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	1
2	Das Westerngenre.....	3
2.1	Amerikanische Western	5
2.1.1	Der Mythos	5
2.1.2	Geografische Lage	9
2.1.3	Charakterzeichnungen	10
2.2	Italowestern.....	11
2.2.1	Der Mythos	15
2.2.2	Geografische Lage	17
2.2.3	Charakterzeichnungen	19
2.3	Sonstige Western	21
3	Sergio Leone	24
3.1	Italienischer Neorealismus	24
3.2	Sandalenfilme.....	26
3.3	Dashiell Hammett und Akira Kurosawa	28
3.4	Amerikanische Western	36
4	Neuheiten und Differenzen	39
4.1	Bildgestaltung.....	40
4.1.1	Kameraeinstellungen.....	45
4.1.2	Schnitt und Montage.....	49
4.2	Musik und Sound Design.....	50
4.3	Dramaturgie und Charaktere	55
4.3.1	Der Mann ohne Namen	60
4.3.2	Die Gesellschaft	66
4.3.3	Die Rolle der Frau	69
4.4	Realismus.....	72

4.4.1	Gewalt	74
5	Politische Elemente	78
6	Leones Einfluss auf spätere Filmemacher und Genres	81
7	Schluss	82
8	Quellenverzeichnis	85
8.1	Bibliographie	85
8.1.1	Selbständige Literatur.....	85
8.1.2	Unselbständige Literatur	87
8.1.3	Interviews	88
8.1.4	Online-Quellen	88
8.2	Filmographie	89
8.3	Abbildungsverzeichnis	93
9	Abstract	95
10	Lebenslauf	97

1 Einleitung

Sergio Leone hat, ausgenommen von seinen Arbeiten als Regieassistent, nur bei sieben Filmen Regie geführt, dennoch ist er wohl jedem Filminteressierten ein Begriff. Viele Kritiker und Filmexperten zählen ihn sogar zu den besten Regisseuren der Welt.¹

Am Beispiel der Italowestern zeigt sich deutlich, dass Sergio Leones Filme nicht zur Massenware gehören. Italowestern, also in Italien produzierte Western, werden nämlich auch abfällig als „Spaghetti-Western“ bezeichnet, mit wenigen Ausnahmen: Den Filmen von Sergio Leone. Bud Spencer hat die Bezeichnung „Spaghetti-Western“ folgendermaßen definiert: "Spaghetti-Western waren Produktionen, die man so nannte, weil sie neben den großen Filmen Sergio Leones in Italien entstanden. Filme mit geringen Budgets, die mittlere bis mindere Qualität aufwiesen."²

Doch was trennt seine Filme von den anderen? Die Forschungsfrage, die ich mir in dieser Arbeit stelle, lautet: "Was verdanken wir Sergio Leone?"

Hat Leone etwas neu erfunden, oder stammen gewisse wegweisende und oft kopierte Szenen, Sequenzen und Inhalte doch von anderen und wurden durch Leone, nur auf bessere Art und Weise, zusammengesetzt? Für seinen ersten Western *Für eine Handvoll Dollar* hat er Kurosawas Samurai-Film *Yojimbo* als Vorlage genommen, diesen aber nicht kreditiert, worauf er geklagt wurde und 15% aller Einnahmen des Films abgeben musste.³ Hat er dies in mehreren Fällen getan oder hat er tatsächlich durch visionäre, revolutionäre und besonders kreative Elemente das Westerngenre und in weiterer Folge auch die gesamte Filmwelt geprägt?

¹ Vgl. Harald Steinwender, *Sergio Leone: Es war einmal in Europa* (Berlin: Bertz + Fischer 2009), S.332.

² *Denn sie kennen kein Erbarmen*, Regie: Hans-Jürgen Panitz, DVD-Video, Koch Media Western Collection 2007, 01:18.

³ Vgl. Oreste De Fornari, *Sergio Leone: the great Italian dream of legendary America* (Rome: Gremese International 1997), S.43.

Zur Beantwortung dieser Fragen werde ich als Erstes die Begriffe „klassischer amerikanischer Western“ und „Italowestern“ klären und deren Unterschiede ausarbeiten, damit man in weiterer Folge erkennen kann welche Neuerungen die italienischen Produktionen mit sich brachten. Ein weiteres Kapitel widmet sich Sergio Leones Einflüssen, um zu klären, was ihn bei späteren Entscheidungen beeinflusst, bzw. was ihn zu seinen Ideen inspiriert hat.

Im Kernkapitel der Arbeit werde ich danach die einzelnen Neuerungen und Differenzen hervorheben, die Sergio Leones Filme von seinen amerikanischen Vorgängern unterschied. Dabei werde ich versuchen herauszufinden, welche dieser Änderungen, die sehr oft Leone selbst zugeschrieben werden, tatsächlich von ihm stammen, oder ob eigentlich anderen der Lob gebührt.

Ich habe meine Arbeit vor allem auf Sergio Leones Western *Für eine Handvoll Dollar* (1964), *Für ein paar Dollar mehr* (1965), *Zwei glorreiche Halunken* (1966)⁴ und *Spiel mir das Lied vom Tod* (1968)⁵ ausgelegt. Auf *Todesmelodie* (1971) und Sergio Leones letzten Film *Es war einmal in Amerika* (1984) werde ich kaum eingehen. *Todesmelodie* enthält, bis auf die Revolutions-Thematik, ähnliche Elemente, wie die ersten vier erwähnten Filme und *Es war einmal in Amerika* ist ein Gangsterfilm über die jüdischstämmige Mafia in New York und erschien zwölf Jahre nach Francis Ford Coppolas *Der Pate*, der sich thematisch kaum von Sergio Leones Film unterscheidet und die Filmwelt schon Jahre zuvor beeinflusst hat.

⁴ Diese drei Filme bilden die „Dollar-Trilogie“.

⁵ Dieser Film bildet mit den Filmen *Todesmelodie* und *Es war einmal in Amerika* die sogenannte „Amerika-Trilogie“. Im Englischen auch oft als die „Once Upon a Time“-Trilogy, aufgrund ihrer englischen Originaltiteln *Once Upon a Time in the West*, *Once Upon a Time a Revolution* und *Once Upon a Time in America*, bezeichnet.

2 Das Westerngenre

Es gibt verschiedene Gliederungsmöglichkeiten des Westerngenres, von denen drei besonders hervorzuheben sind.

Philip French teilt es in sieben unterschiedliche Erzählkategorien: „the railway story; the ranch story; the cattle empire story; the revenge; the cavalry versus Indians story; the outlaw story; the law and order story.“⁶

Bernd Kiefer und Norbert Grob gliedern es wiederum in neun verschiedene Kategorien: Entdeckung neuer Grenzen; Krieg gegen die Indianer; Prozess der Zivilisierung; Strafverfolgung und Rache; Zweite Beruhigung der Städte; Aufbruch in die Wildnis; Indianerabenteuer; Verfall einer Gründerdynastie; Legendenbildung.⁷

Dazu unterteilen sie die Entwicklungsgeschichte des Western in: „die naiven Western (1903 – 1927); die Epics (1925 – 1938); die dramatischen und psychologischen Western (1939 – 1955); die kritischen und skeptischen Western (1949 – 1959); Spätwestern (ab 1960).“⁸

An diesen drei Einteilungsarten lässt sich gut erkennen, dass sich die Autoren ausschließlich an amerikanischen Western orientieren, da Italowestern thematisch vor allem Rache, Banditen und politisch motivierte Revolutionen behandeln. Cowboy-, Rancher-, Zivilisierungs-, Legenden- oder Indianergeschichten finden sich nur selten in Italowestern.⁹

Auch die geschichtliche Einteilung berücksichtigt die italienischen Western nur am Rande, da diese erst in das letzte Kapitel, den Spätwestern, fallen. Dies lässt sich dadurch erklären, dass der Italowestern eigentlich nur eine Lebensdauer von zwölf Jahren hatte

⁶ Kiefer, Bernd [u.a.][Hg.], *Filmgenres: Western* (Stuttgart: Reclam Verlag 2003), S.22.

⁷ Vgl. Ebd., S.22ff.

⁸ Vgl. Ebd., S.31ff.

⁹ Vgl. Ebd., S.22ff.

(1964 – 1976)¹⁰ und lange nach der goldenen Zeit der amerikanischen Western, die in die 1950er Jahre datiert wird, entstanden ist. Die meisten der wichtigen Genrevertreter wurden vor dem Entstehen der italienischen Versionen produziert. Das ist eine der Besonderheiten der Italowestern, da diese erst in einer Zeit entstanden, als das klassische Westernkino für die amerikanische Bevölkerung schon uninteressant geworden war. Für viele amerikanische Kritiker und Regisseure galt der Western gar als tot.¹¹ Durch radikale Genrebrüche und eine Abkehr vom romantisierten Mythos des Westens haben Italowestern das Westerngenre wiederbelebt. Zwar war es nur sehr kurzlebig, aber es war so intensiv und prägend, dass sich beinahe alle wesentlichen Western nach 1965 am italienischen Erfolgsmodell orientierten. Dieser stilistische und dramaturgische Umbruch im Westerngenre hat seinen Ursprung in Sergio Leones *Für eine Handvoll Dollar*.¹²

Um Sergio Leones Bedeutung für die Filmlandschaft besser verstehen zu können, muss man sich zuerst mit dem Genre Western auseinandersetzen. Leone hat zwar nicht ausschließlich Western gedreht, doch sie waren eindeutig der wichtigste Teil seiner Karriere. Bereits mit seinem ersten Western *Für eine Handvoll Dollar*, hat er das, damals sterbende, Westerngenre wieder erfolgreich gemacht und es gleichzeitig revolutioniert. Die darin enthaltenen Neuerungen und Genrebrüche, welche Leones Western ausmachten und viele spätere Filmemacher inspirierten, hat er in den Folgefilmen *Für ein paar Dollar mehr*, *Zwei glorreiche Halunken*, sowie *Spiel mir das Lied vom Tod*, noch brachialer umgesetzt.

Im Folgenden gehe ich auf die Unterschiede zwischen den klassischen amerikanischen Western und den Italowestern ein. Durch diesen

¹⁰ Vgl. Howard Hughes, *Spaghetti Western* (Harpenden: Kamera Books 2010), S.8.

¹¹ Vgl. William McClain, "Western, Go Home! Sergio Leone and the "Death of the Western" in American Films" in: *Journal of Film and Video*, 61/1-2, Frühling 2010, S.61.

¹² Vgl. Ulrich P. Bruckner, P., *Für ein paar Leichen mehr: der Italo-Western von seinen Anfängen bis heute* (Berlin: Schwarzkopf und Schwarzkopf 2002), S.9.

Vergleich wird es ersichtlich, welche Neuerungen Sergio Leone in das Genre eingebracht hat und inwiefern der Italowestern dadurch auch amerikanische Spätwestern beeinflussen konnte.

2.1 Amerikanische Western

Für die USA ist der Western nicht nur ein Genre, es ist DAS nationale Genre,¹³ weil es die Entstehungsgeschichte des Heimatlandes und das mutige Erschließen eines rauen Landes darstellen soll. Bis 1964 konnte sich kein anderes Land der Welt des Westerngenres bemächtigen, weil es schien als wären die Orte, die Charaktere und Geschichten zu eng mit den USA verschmolzen. Obwohl die romantisierten Bilder der Cowboys und der Kämpfe zwischen den „guten“ Weißen und den „wilden“ Rothäuten auch außerhalb der USA erfolgreich waren, sah man das Genre selbst als etwas fundamental Amerikanisches.¹⁴

Bekanntlich hatten die Geschichten der Westernfilme mit historischer Korrektheit nur wenig zu tun. Schon seit den ersten Geschichten über den „wilden Westen“, bis zur Entstehung des Italowestern, wurde der Western durch den Mythos geprägt. Dieser hatte wesentlich zur Verbreitung der Geschichten beigetragen und den Western in seiner Entstehung maßgeblich geformt.

2.1.1 Der Mythos

Die Entstehung des Mythos begann schon mit den Groschenromanen, die ab 1823 immer beliebter wurden und 1902 mit *The Virginian* die Hauptmuster der Gattung etablierten.¹⁵ Bernd Kiefer teilt diesen Mythos in zwei Ebenen, nämlich in den Mythos des „frontier“,

¹³ Vgl. McClain, „Western, Go Home!, S.57.

¹⁴ Vgl. Ebd.

¹⁵ Vgl. Steinwender, *Sergio Leone*, S.44.

der Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation und in den Mythos der „regeneration through violence“, also in den Mythos, dass Amerika durch das Blutvergießen aus dem ständigen Kampf zwischen Gut und Böse entstanden ist.¹⁶ Diese beiden Mythen waren schon seit dem Beginn, der Gründung Amerikas 1776, bis zur endgültigen Erschließung des Westens um die Jahrhundertwende, feste Bestandteile der Erzählungen über den Westen.¹⁷ Diese Geschichten und Erzählungen erfreuten sich von Anfang an besonderer Beliebtheit und wurden, nachdem sie lange Zeit mündlich tradiert wurden, auch schriftlich fixiert. Sehr früh wurden Helden erfunden, die in Geschichten über böse, wilde Rothäute, welche unschuldige, hübsche, weiße Jungfrauen entführen, als strahlende Sieger hervorgingen. Legenden über mutige Cowboys, zähe Büffeljäger oder gerechte Sheriffs, die ganze Banden besiegten, prägten das Bild des Westens.

Die wichtigste Rolle bei der Verbreitung des Mythos vom „wilden Westen“ spielte Buffalo Bill, der dem stereotypischen Helden aus dem Westen einen Namen und ein Aussehen verlieh. Der Autor Ned Buntline hatte mit seinen Groschenromanen, den Bisonjäger William F. Cody zu der unnahbaren und unrealistischen Legende Buffalo Bill gemacht. Über seine Figur wurden über 200 Romane und 1700 Groschenromane geschrieben¹⁸ und man produzierte zahlreiche Wild West Shows, die in den USA große Erfolge feierten. Um die Jahrhundertwende brachte Cody seine Shows nach Europa, wo später auch Karl May, mit seinen fiktiven Geschichten vom Westen, die Massen begeisterte.¹⁹

Diese erfundenen Erzählungen brannten sich über Jahre so tief ins Bewusstsein der Menschen ein, dass dies deren einziges Bild vom alten Westen war. Der Westen wurde gemäß diesen Geschichten als ein

¹⁶ Vgl. Kiefer, *Filmgenres: Western*, S.15.

¹⁷ Vgl. Ebd. S.14.

¹⁸ Vgl. Howard, *Der Wilde Westen*, S.147.

¹⁹ Vgl. Vgl. Alexander Emmerich, *Der Wilde Westen: Mythos und Geschichte*, (Stuttgart: Theiss 2009), S.12.

ruchloser, brutaler Ort mit waghalsigen Helden, die bloß ihr rechtmäßiges Land und Hab und Gut vor den bösen, wilden Rothäuten schützen wollten, dargestellt. Indianer wurden als gewissenlose Wilde, die keinerlei Recht auf Land und Leben hatten, gebrandmarkt, während die Weißen als Helden gefeiert wurden, weil sie das Land zwischen der Ost- und Westküste erschlossen und Zivilisation verbreiteten. Gut und Böse wurden durch diese Erzählungen klar getrennt und die Spuren der Realität wurden verwischt.

Ab dem ersten Western mit einem Plot²⁰ *Der große Eisenbahnraub* (1903), fanden diese Geschichten und der Mythos vom „wilden Westen“ auch ihren Weg in die Filmwelt und wurden fester Bestandteil des klassischen Westerngenres. Dies ging sogar so weit, dass amerikanische Kritiker Leones Italowestern, eben aufgrund des Fehlens dieser amerikanischen Mythologie, als nihilistische Western bezeichneten und sie als unwürdig abstempelten.²¹ Diese Mythologie war bis 1964 von fast allen Westernregisseuren besonders hoch gehalten worden, sodass die traditionelle und typisch amerikanische Ideologie mögliche Neuerungen verhinderte.

Die ersten Western waren sogar für amerikanische Verhältnisse in besonderem Ausmaß romantisiert. Diese Western wurden bis in die späten 20er Jahre produziert und von Bernd Kiefer als naive Western bezeichnet.²² Über die weiterentwickelten Epics zu den psychologischen Western der 30er und 40er Jahre, gab es in den 50er Jahren sogar kritische und skeptische Western wie *Der Scharfschütze* (1950), *Mein großer Freund Shane* (1953), *Zwölf Uhr mittags* (1952), *Johnny Guitar*

²⁰ Es gab schon 1894 kurze Aufnahmen, aufgenommen in Edisons „Black Maria“-Studios, mit Auftritten von Buffalo Bills Ensemble, z.B. *Annie Oakley* oder *Buffalo Dance*; Vgl. "Annie Oakley" in: *The Internet Movie Database*. IMDb.com, Inc, n.d. Web, Stand: 31. Jänner 2015, <http://www.imdb.com/title/tt0229220>.

²¹ Vgl. McClain, "Western, Go Home!", S.61.

²² Vgl. Kiefer, *Filmgenres: Western*, S.31f.

(1954) oder *Der gebrochene Pfeil* (1950).²³ In allen waren die amerikanische Ideologie, der Mythos des Westens und die klassische Gut/Böse Charakterzeichnung vertreten. Den „liebgewonnenen“ Mythos des Westens wollte aber kein Amerikaner aufgeben. Besonders Leones größtes Vorbild, John Ford, hatte die Gratwanderung zwischen Realität und Legende perfektioniert. Seine Western wirkten glaubwürdig, ohne die Mythologie missen zu lassen.²⁴

Sergio Leone sah den Grund für das Festhalten am Mythos in den hohen Erwartungen, die die Geschichten aus dem „wilden Westen“ erfüllen müssen:

„Ich erinnere mich an einen Film mit dem Titel *Greenhorn*, das ist ein Film über den Wilden Westen, der weniger den mythischen Aspekt hervorhob, wie er in der Legende und vor allem den Hollywoodfilmen dargestellt wird, als vielmehr den historisch-rekonstruktiven. Die Leute wollten ihn nicht sehen. Warum? Weil ihre Erwartungen nicht erfüllt wurden: Sie wollten eine Fabel. Das ist der Punkt: die Fabel, die Dichtung, der Mythos gehören niemandem, sie gehören allen. Und so gehört auch der Western allen.“²⁵

Ab den 1960er Jahren verfiel das Genre trotz seines Erfolgs, da das Publikum übersättigt war und es währenddessen sogar Western-Serien, wie *Rawhide*, *Laramie* oder *Bonanza* gab, die wöchentlich ausgestrahlt wurden. Hätte Sergio Leone *Für eine Handvoll Dollar* nicht gedreht, wäre der amerikanische Western wohl ausgedampft, da amerikanische Regisseure nicht von selbst bereit gewesen wären, die Mythologie aufzugeben und der brutalen Realität Vorrang zu gewähren. Dies sah auch Leone, der über den Western sagte: „Eines Tages wurde mir klar, daß das Genre dahinsiechte, ich hatte einige der letzten amerikanischen

²³ Vgl. Edb., S.37.

²⁴ Vgl. Kiefer, *Filmgenres: Western*, S.16.

²⁵ De Fornari, *Sergio Leone*, S.22.

Western gesehen, die eher langweilig waren, und dachte: Wieso muß eine so noble Gattung sterben?“²⁶

2.1.2 Geografische Lage

„[Das] Herz des Westens ist die Wüste!“²⁷, sagte Walter Prescott Webb im Buch *Der Wilde Westen*. Sie sei das Wesen des Westens, immer präsent, und alles erinnere an sie. Geografisch betrachtet lag der „Westen“ westlich des Big River, dem Mississippi. Die östliche Grenze verlief geradlinig von Texas bis nach Norddakota, nördlich war er von Kanada begrenzt und seine westliche Grenze war der Pazifik. Er umfasste 17 Staaten und grenzte im Süden an Mexiko.²⁸ Allein diese Dimensionen zeigten schon, dass es sich nicht bloß um eine einzige Wüste handeln konnte. Im Norden gab es riesige Waldterritorien, im Süden war es tropisch warm und feucht und in der Mitte ragten die Rocky Mountains in die Höhe. Dazu wurde der Westen in drei Teile gegliedert, die in nord-südlicher Richtung verliefen, nämlich in die Rocky Mountains, die abfallenden Hänge im Westen und die großen Ebenen im Osten.²⁹

Durch die große Anzahl an amerikanischen Western blieb keiner der 17 Staaten ohne einen eigenen Westernfilm. Die beliebtesten Staaten waren jedoch Colorado, Utah, Wyoming und Arizona.³⁰ Mit ihren großen, weiten, verlassen Flächen, perfekte Drehorte boten. John Ford z.B. drehte besonders gerne am Monument Valley in Utah, wo sich auch der, nach ihm benannte, „John Ford Point“ befindet.

²⁶ De Fornari, *Sergio Leone*, S.17.

²⁷ Howard, *Der Wilde Westen*, S.8.

²⁸ Vgl. Ebd., S.7.

²⁹ Vgl. Ebd.

³⁰ Vgl. Hans-Christoph Blumenberg „Der italienische Western – ein Fazit nach sechs Jahren“ in: *Um sie weht der Hauch des Todes: Der Italowestern – die Geschichte eines Genres* (Bochum: Schnitt Verlag 1999), S.7.

2.1.3 Charakterzeichnungen

Durch das klassische Vorgehen der Drehbuchautoren, die Charaktere eindeutig zu definieren, und sich klassischer Stereotypen zu bedienen, war es immer ersichtlich, wer die Guten und wer die Bösen waren. Diese Rollenverteilung, die schon in den Western-Groschenromanen stark präsent war, wurde auch in den Westernfilmen weiterverwendet. Banditen und Indianer waren weiterhin die Bösewichte, und auch wenn sie in manchen Filmen nicht negativ dargestellt wurden, war die schwarz-weiß Zeichnung der Charaktere immer präsent. Ein selbstloser Sheriff einer Kleinstadt, ein mutiger Cowboy in der Prärie oder ein rachesüchtiger Farmer machten sich auf, um für das Gute zu kämpfen und siegten glorreich. Diese Figuren, allen voran der „klassische“ Cowboy waren, laut Nikolaj Nikitin, dem Geiste der protestantischen Motivation entsprungen. Sie waren gottestreu, keusch oder verheiratet, arbeiteten hart, zogen oft einsam umher und halfen, wo sie gebraucht wurden.³¹

Der bekannteste Begriff für einen solchen Charaktertypus aus den klassischen Western ist der „Westerner“. Dabei handelt es sich um einen, meist einsamen, Mann, der, stets glatt rasiert und gutaussehend, den Unterdrückten zur Seite steht.³² Er ist oft „[...]introvertiert und wortkarg, physisch höchst agil und gewandt, klug, aber kaum reflektierend. [...] Sein Handeln folgt einem ganz eigenen Ethos – dem des *American Dream* [...]“.³³

Auch die Darstellung des Gegenspielers war nicht weniger eindeutig. Seien es bössartige Outlaws, meist in dunklem Gewand, Gangsterbanden oder die „gottlosen“ Rothäute, es war auf den ersten Blick unmissverständlich, zu wem das Publikum halten soll. Diese Darstellungen der Völker und Gruppierungen dienten der besseren

³¹ Vgl. Nikolaj Nikitin „Iß die Bohne!“ in: *Um sie weht der Hauch des Todes*, S.59.

³² Vgl. De Fornari, *Sergio Leone*, S.40.

³³ Kiefer, *Filmgenres: Western*, S.18f.

Vermarktung der Bücher und hatte keinen historischen Wert. Als bestes Beispiel dafür dient der Cowboy, der schon seit den Groschenromanen, später durch die Wild West Shows Buffalo Bills und schließlich im Film als der strahlende Held präsentiert wurde.³⁴ Diese Charakterzeichnung war eine Erfindung der Unterhaltungsindustrie, die sich den Cowboy, als Vorzeigecharakter, ausgesuchte und veränderte. In Wirklichkeit waren Cowboys im tatsächlichen „wilden Westen“ weder beliebt noch angesehen. Der Begriff „Cowboy“ wurde, zu damaligen Zeiten (1860-1890), sogar mit den Begriffen für Verbrecher und Banditen gleichgesetzt.³⁵ Dazu waren mindestens ein Drittel aller Cowboys schwarz, da auch ehemalige Sklaven als Viehtreiber arbeiten durften, weil unter ihnen weder Hautfarbe noch Herkunft, sondern Loyalität und harter Einsatz zählten. Schwarze Cowboys wurden aber weder in den Groschenromanen, noch in Filmen erwähnt.³⁶ Die Westernautoren schlossen alles aus, das dem Mythos vom kaukasischen Helden mit weißem Cowboyhut, strahlendem Lächeln und einer guten Seele nicht gerecht wurde. Umso schockierender war daher die Konfrontation mit dem Italowestern, der dem klassischen Westerner ein Ende bereitete und in dem dessen Charaktere dermaßen moralisch verwerflich handelten, dass es nicht mehr klar war, ob der Held nun ein Held oder ebenso ein Schurke, wie jeder andere, war. Italowestern kamen daher der historischen Realität ihrer Charaktere näher.

2.2 Italowestern

Als Erstes muss man festhalten, dass es schon vor Sergio Leone Italowestern, bzw. in Italien produzierte Western, sogenannte „westerns all' italiana“³⁷, gab. Diese werden auch „Spaghetti-Western“ genannt und

³⁴ Vgl. Emmerich, *Der Wilde Westen*, S.12.

³⁵ Vgl. Joe Hembus, *Die Geschichte des Wilden Westens 1540-1894: Der Stoff aus dem die Western sind* (München: Heyne 1997), S.204.

³⁶ Vgl. Ebd., S.147f.

³⁷ Hughes, *Spaghetti Western*, S.15.

waren keine rein italienischen Produktionen, sondern oftmals Koproduktionen mehrerer Staaten.³⁸ Sergio Leone meinte, sein Vater, Roberto Roberti, hätte den ersten italienischen Western namens *La Vampire indienne* (1913) gedreht.³⁹ Das stimmt jedoch nicht, da der erste dokumentierte Western aus Italien *Amore di Apache* (1906) war.⁴⁰ Der erste europäische Western war sogar aus dem Jahre 1896, ein, von den Lumière Brüdern produzierter, Kurzfilm namens *Repas d'indien*.⁴¹ Im Laufe der Jahre wurden immer wieder Westernfilme in Italien gedreht, bis es Anfang der 1960er Jahre, inspiriert durch den Erfolg der Karl May-Verfilmungen, einen Anstieg an italienischen Western-Produktionen gab. Diese Filme, wie z.B. *Die letzten zwei vom Rio Bravo* (1964), haben jedoch nur versucht die amerikanischen Western nachzuahmen.⁴² Die Filme waren nicht erfolgreich, da selbst die amerikanischen Western zu dieser Zeit, aufgrund des übersättigten Marktes, immer unbeliebter wurden. Außerdem waren diese frühen italienischen Produktionen sehr billig gemacht worden und wurden nur als schlechte „B-Movies“ angesehen.⁴³

Bei den Italowestern, die ab 1964 folgten, gab es neben den drei markanten Unterschieden zu den klassischen amerikanischen Western, dem Realismus, der südlicheren geografischen Platzierung der Handlungen und den Charakterdarstellungen, außerdem eine Wandlung in der Wahl der Motive. Das neue treibende Motiv der Italowestern war die Rache. Zwar wurde diese auch in amerikanischen Western gerne verwendet, doch im Italowestern war sie das zentrale Motiv in der Großzahl der Filme.⁴⁴ Indianer wurden nur noch selten dargestellt und wenn, dann waren sie diejenigen, die Rache übten.

³⁸ Vgl. Christopher Frayling, *Spaghetti westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone* (London [u.a.]: Tauris 2006), S.XXI.

³⁹ Vgl. Noël Simsolo, *Conversation avec Sergio Leone* (Paris: Cah Cinema 1999), S.13.

⁴⁰ Der Film wurde erst 1912 außerhalb Italiens veröffentlicht.

⁴¹ Vgl. Steinwender, *Sergio Leone*, S.45.

⁴² Vgl. Bruckner, *Für ein paar Leichen mehr*, S.19.

⁴³ Vgl. Oliver Baumgarten „Euro-Gunfighter“ in *Um sie weht der Hauch des Todes*, S.7.

⁴⁴ Vgl. Hughes, *Spaghetti Western*, S.20.

Raubkutschenüberfälle oder Entführungen von jungfräulichen Farmertöchtern wurden eine Seltenheit und der Western wurde zu einem Gesetzlosen umgestaltet.

Gemäß dieses neuen Stils, einer Mischung aus Neorealismus und dem Stummfilm, die Sergio Leone selbst immer wieder betonte,⁴⁵ war das spannungsgeladene Finale, der ritualisierte Showdown, meist das Endergebnis des Rachefeldzugs, den der Hauptcharakter, im Laufe des Films, zu führte.

Dieser neue Stil machte die Filme rauer, kritischer und düsterer. Dadurch konnten auch Elemente eingefügt werden, die in den amerikanischen Western nur selten Platz hatten, nämlich politische und soziale Kritiken. Später wurden politische Elemente sogar zum zentralen Thema der italienischen Western, als man begann die politischen Ereignisse der 1960er Jahre filmisch zu kommentieren: Revolution! Das neue Thema vieler Italowestern Mitte der 1960er Jahre wurde, meistens mithilfe der mexikanischen Revolution der 1910er Jahre, dargestellt.⁴⁶ Damiano Damianis *Tötet Amigo* (1966), Sergio Corbuccis *Die gefürchteten Zwei* (1968) oder Leones *Todesmelodie* behandelten, wie viele andere, das Zusammenspiel zwischen Kapitalismus und der Verarmung der Bevölkerung.

Wie Hans-Christoph Blumenberg betont, wäre es aber ein Fehler Italowestern auf die Elemente und Themen der bekanntesten Vertreter zu verallgemeinern.⁴⁷ Das Genre ist ein vielschichtiges und komplexes Gebilde mit über 500 Filmen, allein von 1961 - 1978.⁴⁸

Italowestern waren in ihren Grundzügen, nach *Für eine Handvoll Dollar*, keine bloße mediterrane Kopie amerikanischer Western mehr,

⁴⁵ Vgl. Hughes, *Spaghetti Western*, S.16.

⁴⁶ Vgl. Ebd., S.22.

⁴⁷ Vgl. Hans-Christoph Blumenberg „Der italienische Western – ein Fazit nach sechs Jahren“ in: *Um sie weht der Hauch des Todes*, S.11.

⁴⁸ Vgl. Hughes, *Spaghetti Western*, S.10.

sondern in gewisser Weise Anti-Western, die sich vom klassischen Modell abwandten und besonderen Wert auf actionreiche und brutale Inszenierung legten und eine triviale Moralvorstellung präsentierten, die bis dahin in Filmen kaum bekannt war.⁴⁹

Dementsprechend war auch der Widerstand der amerikanischen Kritiker groß, als der Italowestern in die USA kam.⁵⁰ Neben der, scheinbar mangelnden Motivation hinter der Gewalt im Italowestern, den fehlenden Moralvorstellungen der Charaktere und der schonungslosen Inszenierung der Gewaltszenen, kritisierte man vor allem, dass der Italowestern den Geist des Western verpasst habe. Die italienischen Regisseure, wie Leone oder Sergio Corbucci, hatten dies beabsichtigt und meinten wiederum, gerade deshalb ein repräsentatives Bild des amerikanischen Westens geschaffen zu haben: „They deflated the American myths because they were myths.“⁵¹ Amerikanische Regisseure, allen voran Sam Peckinpah, orientierten sich, ab 1967, an Leones Traditionsbrüchen und Neuerungen. Der einst noble Cowboy, der die amerikanische Demokratie und Gerechtigkeit repräsentierte, und, als Gegenpol des Bösen, die Welt zu einer besseren gestalten wollte, wurde durch Outlaws und Anti-Helden ersetzt. Nachdem es in den 1960er Jahren mit dem amerikanischen Western abwärts ging, verkündete die Filmkritikerin Pauline Kael 1974: „A few more Western may struggle in, but the Western is dead.“⁵² Interessant ist dabei vor allem die Tatsache, dass zu dieser Zeit der Italowestern, der den Untergang des klassischen amerikanischen Western herbeigeführt hatte, selbst am Ende war, da er den europäischen Markt übersättigt hatte und die italienischen Produzenten ihn durch den Giallo, ein italienisches Subgenre des Thrillers, ersetzten.⁵³

⁴⁹ Vgl. Brigitte Desalm „El Cigriello“ in: *Um sie weht der Hauch des Todes*, S.30.

⁵⁰ Vgl. McClain, „Western, Go Home!“, S.57.

⁵¹ Ebd., S.60.

⁵² Ebd., S.61.

⁵³ Vgl. Hughes, *Spaghetti Western*, S.25.

So wurde aus dem Genre, das ursprünglich aus der Not entstanden war, da die Monumentalfilme der 1950er Jahre kein Publikum mehr fanden,⁵⁴ ein wegweisendes, innovatives, wenn auch kurzlebiges, neues Genre, das sogar die klassischen amerikanischen Western in einem solchen Maß beeinflusste und wandelte, dass man vom „Tod des Westerns“ sprach: „Dem demoralisierten Italowestern - wesentlich frecher und bis zur Parodie reichend – blieb es letztlich vorbehalten, dem uramerikanischen Genre sein blutiges Ende zu bereiten: Denn der Western starb mit Leone.“⁵⁵

2.2.1 Der Mythos

Als eines der wichtigsten Merkmale der Italowestern wird die Entfernung des Mythos genannt: „Der Italowestern hat die „good old times“ der Pioniere, Outlaws und ihrer Heldentaten konsequent jener schönen Mythisierung entkleidet,[...].“⁵⁶ Die meisten Italowestern-Regisseure, wie auch Sergio Leone, sind mit Filmen über den amerikanischen Westen groß geworden und haben gleichzeitig auch den Faschismus und die starke kommunistische Gegenbewegung in ihrem Land miterlebt. Sie haben den amerikanischen Mythos geliebt, aber er war nie Teil ihrer eigenen Kultur und ihre Rezeption war eine völlig andere.⁵⁷ Daher mussten sie diesen Mythos uminterpretieren und neu gestalten. Dies war den amerikanischen Kritikern aber ein Dorn im Auge, da diese gerade den Mythos und die Romanze vom strahlenden Helden liebten. Der Italowestern sei also zwar realistischer, aber er verfehle den Geist des Western. Da der Western nie Teil ihrer Kultur war, konnten sie diesen auch ungehindert dekonstruieren, ohne sich, einer gewissen Art von

⁵⁴ Vgl. Hans-Christoph Blumenberg „Der italienische Western – ein Fazit nach sechs Jahren“ in: *Um sie weht der Hauch des Todes*, S.9.

⁵⁵ Oliver Baumgarten „Euro-Gunfighter“ in: *Um sie weht der Hauch des Todes*, S.19.

⁵⁶ Hans-Christoph Blumenberg „Der italienische Western – ein Fazit nach sechs Jahren“ in: *Um sie weht der Hauch des Todes*, S.9.

⁵⁷ Vgl. Ebd., S.12.

ungeschriebener Denkmalschändung, schuldig zu machen.⁵⁸ Der enthaltene amerikanische Mythos in Italowestern ist also nur noch eine Rekonstruktion aus Sicht eines Fremden. Leones *Spiel Mir das Lied vom Tod* ist hierbei wohl das beste Beispiel für die Rekonstruktion des amerikanischen Mythos, da er jedes typische Element eines klassischen Western enthält, aber eindeutig kein amerikanischer Western ist. David Nicholls schreibt dazu, dass der Film durch Leones Stil, der eine europäische Sicht auf das amerikanische Mythos wiedergibt, die Funktion des traditionellen Western untergräbt und die klassische Ikonografie für nichtig erklärt: „[...]through Leone’s artificial, operatic style, the film becomes a view from Europe, based on American historical mythology. The traditional function of the western is undercut and its iconography used to say, in effect, that it does not wash any more.”⁵⁹

Den Regisseuren war klar, dass sie keine historischen Filme drehten und dass ihre Filme nur ihre eigene Interpretation des amerikanischen Mythos waren. Sie wollten diesen auch nicht komplett aus ihren Filmen verbannen, sie wollten ihn nur seiner Naivität berauben.⁶⁰ Dies erreichten sie aber nicht bloß durch die Rekonstruktion des Mythos, sondern durch den, oft kritisierten, und bis dahin ungekannten, brachialen Grad an Gewalt. Während in den USA der Hays-Code⁶¹ die explizite Form von Gewalt verbot, konnten Leone, Corbucci & Co ihre Helden brutal morden lassen, ohne sich dabei an solch einschränkende Zensurvorgaben halten zu müssen.⁶² Die gezeigte

⁵⁸ Vgl. Hans-Christoph Blumenberg „Der italienische Western – ein Fazit nach sechs Jahren“ in: *Um sie weht der Hauch des Todes*, S.9.

⁵⁹ David Nicholls in: Steinwender, *Sergio Leone*, S.8.

⁶⁰ Vgl. McClain, „Western, Go Home!“, S.59.

⁶¹ Dieser verbot unbegründete und exzessive Gewaltdarstellung, siehe Kapitel 4.4.1.

⁶² Vgl. McClain, „Western, Go Home!“, S.58.

Brutalität diene nicht nur der Sensationslust, sondern war ein wichtiger Punkt der realistischeren Darstellung.⁶³

Italowestern repräsentierten, gemäß den italienischen Regisseuren und vielen Kritikern, den „wilden Westen“ historisch akkurater als amerikanische Western. Die raue Brutalität, die Ambiguität der Charaktere und die Dekonstruktion der Motive verhalfen den Italowestern zu einem realistischeren Gesamtbild des „wilden Westens“.

2.2.2 Geografische Lage

Der besondere Wiedererkennungswert der markanten Gebiete in den klassischen Western war ein Grund, wieso sich Italowestern einen anderen, nämlich südlicheren Handlungsort suchen mussten, wodurch sie sich, sogar geografisch, von den klassischen amerikanischen Western unterschieden. Es gab keine Gebiete in Europa, die den klassischen Westernorten, wie z.B. dem Monument Valley ähnelten. Die einzigen Gebiete, die sich für Westernfilme eigneten, waren einerseits Kroatien, mit kargen und steinigen Ebenen und grünen Gegenden rund um die Plitvicer Seen, die als Kulissen für die Karl-May Verfilmungen dienten und andererseits, das für die Italowestern berühmte Almeria. Die spanische Provinz Almeria mit ihrem mediterranen Exterieur wäre zwar als Montana oder Wyoming unglaublich gewesen, eignete sich aber gut, um die südlichen, an Mexiko grenzenden, Gebiete der USA darzustellen. Die italienischen Regisseure mussten die Handlungsorte ihrer Westernfilme weiter südlich verlegen, sodass sie, fast ausschließlich, in den Grenzstaaten Arizona, Texas und New Mexiko spielten.⁶⁴ Dazu waren die Produktionskosten in Almeria dermaßen niedrig, dass sogar Hollywood-

⁶³ Vgl. Hans-Christoph Blumenberg „Der italienische Western – ein Fazit nach sechs Jahren“ in: *Um sie weht der Hauch des Todes*, S.8.

⁶⁴ Vgl. Ebd., S.7.

Regisseure nach Spanien flogen, um ihre Filme dort, statt an den eigentlichen Handlungsorten im Heimatland zu drehen.⁶⁵

Für die Italowestern-Regisseure, allen voran Sergio Leone und Sergio Corbucci, kam die anfangs ungewollte Verlegung der Drehorte sehr gelegen. Nachdem Leone, Corbucci und Duccio Tessari bei der Besichtigung des Schauplatzes für ihren Film *Die letzten Tage von Pompei* (1959) die Ähnlichkeit zwischen Almeria und dem Süden Arizonas aufgefallen war,⁶⁶ bot es sich ihnen an dort Western zu drehen. Es war zwar nicht der klassische Ort, an dem amerikanische Western spielten, aber die Grenze zu Mexiko war Mitte des 19. Jahrhunderts ein Ort voller politischer Spannungen, was den Geschichten der italienischen Western ein besonderes Klima der dauerhaften Bedrohung, z.B. durch mexikanische Rebellen oder gefährliche Banditen, verschaffte, was auch Hans-Christoph Blumberg erkannte:

„Die permanente Präsenz einer Grenze provoziert Spannung und Konflikt, sie evoziert gewaltsamen Wechsel von einer Seite zur anderen, lässt Unsicherheiten aufkommen über Machtverhältnisse. Die Situation der Grenze fordert Entscheidungen heraus, stellt den Einzelnen zwischen die Fronten, schafft jenes Klima untergründiger, sich abrupt entladender Gewalttätigkeit, das viele Italowestern [...] in so auffälliger Weise auszeichnet.“⁶⁷

Die Grenze zu Mexiko wurde in den klassischen Western immer mit einem Fluchtweg gleichgesetzt. Gesetzlose fanden Sicherheit in Mexiko, wenn sie die Grenze erreichten.⁶⁸ Die Änderung der Hauptcharaktere, von Cowboys zu Gesetzlosen und Kopfgeldjägern, ist daher auch auf die Wahl des Drehortes zurückzuführen.

⁶⁵ Vgl. Hughes, *Spaghetti Western*, S.12.

⁶⁶ Vgl. Hans-Christoph Blumberg „Der italienische Western – ein Fazit nach sechs Jahren“ in: *Um sie weht der Hauch des Todes*, S.9.

⁶⁷ Ebd., S.8.

⁶⁸ Vgl. Brigitte Desalm „El Cigriello“ in: *Um sie weht der Hauch des Todes*, S.31.

Brigitte Desalm betrachtet die neu gewählte Lage der Italowestern auch aus einem philosophischen Standpunkt, indem sie die geografische Lage und die trostlose Umgebung vereint und San Miguel, den Handlungsort in *Für eine Handvoll Dollar*, als Niemandsland bezeichnet:

„Leones Vision mag lokalisierbar sein, aber Repräsentation von Land und geschichtlichem Hintergrund beansprucht sie wirklich nicht. Niemandsland bedeutet hier auch absolute soziale Marginalität: in diesem elenden Loch zu leben, ist eine Art Verdammnis.“⁶⁹

2.2.3 Charakterzeichnungen

In Italowestern werden brutale, rachegelenkte Kämpfe im Niemandsland, in dem sich niemand aufhält, der seine moralischen Werte nicht schon vor langem abgelegt hat, geführt. Eine Umkehr von den klassischen Charakterdarstellungen der Italowestern war daher eine logische Schlussfolgerung. Moral wurde durch Selbstjustiz ersetzt und Rache und Gier haben die vermeidlichen Helden dazu angetrieben anderen das Leben zu nehmen. Der Westerner hat in den Italowestern keinen Anklang gefunden und wurde stattdessen durch Outlaws ersetzt. In *Zwölf Uhr mittags* wurde die Rechtfertigung der Selbstjustiz mit moralischen Werten begründet, in *Für eine Handvoll Dollar* herrscht hingegen Anarchie. Der Mann ohne Namen, der statt einem weißen Hut und einem Anzug einen schwarzen Hut und einen Poncho trägt, tötet gleich zu Beginn des Films vier Fremde, nur um der gegnerischen Seite zu zeigen welchen Wert er als Leibwächter hätte. Moralische Beweggründe spielten dabei keine Rolle, da die Getöteten keine Gefahr für ihn oder andere Personen waren.⁷⁰ Auch in anderen Italowestern mangelt es den

⁶⁹ Brigitte Desalm „El Cigriello“ in: *Um sie weht der Hauch des Todes*, S.30.

⁷⁰ Vgl. *Für Eine Handvoll Dollar*, Regie: Sergio Leone, DVD-Video, Tobis Home Entertainment 2006; (Orig. Italien 1964), 00:15.

Hauptcharakteren an jenen Werten, die den Westerner definierten. Zwar haben einige Charaktere, wie auch der Mann ohne Namen, moralische Grenzen und Wertvorstellungen, aber diese setzen sie sich selbst und rechtfertigen ihre Selbstjustiz gemäß den eigenen Bedürfnissen.

Sie sind zwar nicht immer selbstsüchtig und ohne jegliche moralische Vorstellungen, da sie gelegentlich auch fremden Personen helfen, aber sie handeln primär zu ihrem eigenen Vorteil, sei es aus Geldgier, Rache oder Macht. Das Besondere an den neuen Charaktermodellen war deren Ambivalenz. Sie waren realitätsnaher, da sie nicht selbstlos und heldenhaft waren, sondern wie reale Outlaws, Kriegsveteranen, Kopfgeldjäger oder Sheriffs des „wilden Westens“ handelten. Dazu wurden Kopfgeldjäger schon zu ihrer Zeit, wie auch in späteren Erzählungen, als eine verachtenswerte Rasse angesehen,⁷¹ wodurch es den Drehbuchautoren nicht schwer fiel, die Charaktere moralisch ambivalent zu zeichnen.

Ein Vorbild für einige Charaktere der Italowestern, allen voran den Charakter des Mannes ohne Namen in *Für eine Handvoll Dollar*, war Ian Flemmings James Bond. Immer wieder wird erwähnt, dass Eastwoods Figur Bond-artige Züge habe. Beide waren kühl, kaltblütig und relativ wortkarg aber dennoch intelligent und geistreich.⁷² Deshalb hat man auch bei der Vermarktung, aufgrund des Erfolgs von James Bond, auf die Figur des Mannes ohne Namen gesetzt.⁷³ Sergio Leone hatte sogar schon für seinen ersten Film *Der Koloss von Rhodos* einen James Bond-artigen Charakter geplant, der dann, aufgrund der Zusage Rory Calhouns, wieder ausgeschlagen wurde.⁷⁴

⁷¹ Vgl. Hembus, *Die Geschichte des Wilden Westens 1540-1894*, S.183.

⁷² Vgl. Steinwender, *Sergio Leone*, S.69.

⁷³ Vgl. McClain, „Western, Go Home!“, S.56.

⁷⁴ Vgl. De Fornari, *Sergio Leone*, S.16.

2.3 Sonstige Western

Neben den amerikanischen und italienischen Vertretern des Westerngenres gibt es auch Westernfilme aus vielen weiteren Ländern, die eine nicht unwesentliche Komponente zum Gesamtverständnis des Western beitragen. Das wesentliche Problem, das die meisten ausländischen Westernproduktionen⁷⁵ hatten, war deren mangelnde Bereitschaft sich aus dem bekannten Rahmen herauszubewegen. Viele dieser Filme waren also, wie auch die italienischen Western vor *Für eine Handvoll Dollar*, bloße Nachahmungen ihrer bekannten Vorgänger. Die einzige Besonderheit war ihre nationale Komponente, die man hinzuzufügen versuchte. Der Stil des tschechoslowakischen Western *Limonaden-Joe* (1964) zum Beispiel, ist von klassischen amerikanischen Western kopiert. Der Film war eigentlich ein Vorläufer der, später erfolgreichen, Bud Spencer und Terrence Hill Westernparodien. Ähnlich ging auch der asiatische Markt an das Westerngenre heran und verband überzogene, parodistische Elemente mit dem Stil der italienischen Western und einem klassischen Westernflair mit asiatischen Darstellern. Dabei entstanden Filme wie *Sukiyaki Western Django* (2007) oder *The Good, the Bad and the Weird* (2008), bei denen die Komik stets ein elementarer Bestandteil war, die man mit dem Stil der Italowestern paarte.

Einen anderen Weg ging der mexikanische Regisseur Alejandro Jodorowsky in seinem Film *El Topo* (1970). Die parodistische Komponente wurde hier durch religiösen Symbolismus ersetzt. Dabei ist auch am Filmstil eindeutig zu erkennen, dass der Italowestern Pate stand.

Einen besonders interessanten Western hat der Brasilianer Glauber Rocha gedreht. Zu der Zeit als Sergio Leone seinen Erstling *Für eine Handvoll Dollar* veröffentlichte, präsentierte auch Rocha seinen Film *Gott und Teufel im Land der Sonne* (1964). Dabei handelt es sich nicht um

⁷⁵ In diesem Fall sind Western, die weder in Italien, noch den USA produziert wurden, gemeint.

einen Western im klassischen Sinn, aber der Stil des Films ist dem, der damals noch nicht existenten, Italowestern verblüffend ähnlich. Auch die Story erinnert an das klassische Western-Klischee. In *Gott und Teufel im Land der Sonne* kommt ein einsamer Revolverheld in eine Stadt, die von Banditen besetzt wird und versucht die Stadt von diesen zu befreien. Wie bei den Italowestern ist der Held, Manuel, weder allmächtig, noch unsterblich, der Film selbst ist sehr brutal, die Charaktere sind realistisch und nicht nach dem Gut-gegen-Böse Schema gezeichnet. Doch auch hier, wie in *El Topo* spielt Religion, eine wesentliche Rolle. Das ist auch einer der wesentlichsten Unterschiede zu den Italowestern, die sich nur selten und sehr subtil religiöser Symbolismen bedienten. Dazu ist eine Verbindung zwischen Leone und Rocha nicht belegt und eher unwahrscheinlich. Die Ähnlichkeiten in Rochas Film im direkten Vergleich mit Leones Western, sind am ehesten durch die Bereitschaft Gewalt im Film zu zeigen, dem Wunsch nach moralischer Ambivalenz bei den Charakteren und das geringe Budget, zu erklären.

Keiner dieser Filme war für die Entwicklung des Westerngenres maßgeblich. Selbstverständlich haben Filme wie *El Topo* einige Regisseure, z.B. durch ihren experimentellen Stil, inspiriert, aber der Stil war zu der Zeit schon durch den Italowestern bekannt. Dasselbe gilt auch für die tschechoslowakischen und asiatischen Produktionen. Sie hatten ihren Stil von den amerikanischen, bzw. italienischen Western kopiert. Dabei ist aber anzumerken, dass Filme wie *Sukiyaki Western Django* die Internationalität des Western hervorheben. Akira Kurosawa hat sich zum Beispiel von amerikanischen Western inspirieren lassen, bevor Sergio Leone Kurosawas Stil kopiert hat. Dessen Stil wurde wiederum von amerikanischen Westernregisseuren aufgegriffen und hat am Ende seinen Weg wieder bis nach Japan gefunden, wo ihn u.a. Takeshi Kitano und Takashi Miike wieder verwendeten.

Die wichtigsten Vertreter ausländischer Western waren jedoch die sogenannten Euro-Western. 1962 drehte Horst Wendlandt mit *Der Schatz am Silbersee* den ersten europäischen Western, der besonders erfolgreich

war und auch als wegweisend für die Entstehung des Italowesterns gilt.⁷⁶ Diese deutschen Karl-May-Verfilmungen orientierten sich stark an den amerikanischen Western, weil sie den idealistischen und romantischen Mythos vom „wilden Westen“ hochhielten und den Fokus auf Moral, Tapferkeit und Blutsbrüderschaft legten. Sie waren keinesfalls realitätsnah und fühlten sich wie actionreiche Märchen an.⁷⁷

Ihr Erfolg und die neuen Charaktermodelle, rund um Winnetou und Old Shatterhand, machten sie zu Vorreitern des Italowesterns. Nachdem sich Anfang der 1960er Jahre die Einspielergebnisse des *peplum*⁷⁸ verschlechterten, versuchten sich die italienischen Produzenten bei den deutschen Produktionen zu beteiligen. Nach etwa 25 erfolglosen Versuchen die deutschen und amerikanischen Vorbilder zu kopieren, kam mit *Für eine Handvoll Dollar* der erste erfolgreiche und innovative Italowestern.⁷⁹ Es war aber der Erfolg der Euro-Western, der dazu führte, dass auch italienischen Produzenten den Mut fassten, selbst Western zu drehen. Dadurch bekam Sergio Leone die Chance seinen Film *Für eine Handvoll Dollar* als B-Film, durch das Budget der italienischen Westernproduktion *Die letzten zwei vom Rio Bravo* (1964), finanzieren zu lassen. Bei der Produktion waren nämlich noch etwa 200.000 Dollar übrig geblieben, die Leone, unter der Bedingung er würde an denselben Sets drehen, an denen schon *Die letzten zwei vom Rio Bravo* gedreht wurde, verwenden durfte.⁸⁰

⁷⁶ Vgl. Oliver Baumgarten „Euro-Gunfighter“ in: *Um sie weht der Hauch des Todes*, S.15.

⁷⁷ Vgl. Bruckner, *Für ein paar Leichen mehr*, S.8.

⁷⁸ Auch unter „Sandalenfilme“ bekannt; Filme mit antiker oder mythischer Handlung, die meistens in Italien produziert wurden.

⁷⁹ Vgl. Carsten Tritt „Wenn du lebst, schieß!“ in: *Um sie weht der Hauch des Todes*, S.83.

⁸⁰ Vgl. Frayling, *Sergio Leone: Something to do with death*, S.130.

3 Sergio Leone

Um Sergio Leones Filme besser verstehen zu können, muss man erst klären, welche Filme und welche Regisseure ihm auf seinem Weg begegneten. Wie hat die Filmlandschaft zu seiner Zeit ausgesehen und welche Filme haben ihn beeinflusst? Welche Filmgenres und welche Filmtechniken haben ihn interessiert und mit welchen Regisseuren hat er gearbeitet? Hat ihn das heimische Kino geprägt, oder hatte er bloß ein Auge für Filme aus Übersee? Und wie viel Glauben kann man jenen schenken, die meinen, er habe die Filme nur kopiert?

3.1 Italienischer Neorealismus

Sergio Leone hat selbst nie eine Filmschule besucht und war daher kein Filmschulkollege der Neorealisten Vittorio De Sica oder Roberto Rossellini, sondern hat ihnen nur assistiert. Nachdem er sein Rechtswissenschaftsstudium abbrach, suchte er sich Jobs in der Filmbranche und arbeitete bald mit bekannten italienischen Neorealisten. In Vittorio de Sicas *Fahrraddiebe* (1948) spielte er eine kleine Rolle und war auch als Regieassistent tätig. Außerdem arbeitete er mit Mervyn Le Roy, William Wyler und Robert Wise und war Regieassistent bei Mario Camerini, Mario Soldati, Carmine Gallone, Mario Bonnard, u.a.⁸¹ Wie sehr ihn diese Filmemacher beeinflussten erwähnte er selten und es ist auch kaum belegt, da er meistens über amerikanische Western sprach und diese analysierte. Er selbst sah sich aber als Regisseur der neorealistischen Schule⁸² und meinte auch, er hätte es sich während seiner Zeit als Regieassistent nicht vorstellen können einen Western zu drehen. Diese waren als typisch amerikanisches Genre von den italienischen Filmemachern verpönt gewesen, weshalb man Leone später

⁸¹ Vgl. De Fornari, *Sergio Leone*, S.15.

⁸² Vgl. Simsolo, *Conversation avec Sergio Leone*, S.35.

auch als Verräter des italienischen Films bezeichnete.⁸³ Nachdem Leone aber über zehn Jahre lang nahezu ausschließlich an Filmen des italienischen Neorealismus und später an den sogenannten Sandalenfilmen mitarbeitete und Neorealisten wie Vittorio de Sica, Mario Camerini oder Mario Bonnard bei der Arbeit zusehen konnte, kann man eine intensive Beeinflussung nicht abstreiten. Auch Leones Aussage über das Werden eines guten Regisseurs bestätigt diese Theorie:

„Es ist besser bei drei oder vier angesehenen Regisseuren zu assistieren und dann auch weniger gute Regisseure zu beobachten, um Vergleiche anstellen zu können und sich zu überlegen, was man an deren Stelle getan hätte.“⁸⁴ Ein Einfluss guter und schlechter Regisseure, die größtenteils Neorealisten waren und von denen er viel lernen konnte, ist also unbestreitbar vorhanden.

Leone selbst meinte, er habe in seinen Filmen Stummfilme mit Filmen des Neorealismus verbinden wollen.⁸⁵ Betrachtet man dazu die Gewichtung des Realismus beim Italowestern im Vergleich zu Hollywood-Western, die differenzierten Charakterzeichnungen, die der klassischen Gut-gegen-Böse Struktur gegenüberstehen, die Umstände, dass die Dialoge eine ähnliche Gewichtung wie in einem Stummfilm haben und die Musik eine tragende Komponente in Leones Italowestern ist, ist dieser Aussage viel abzugewinnen. Leone nannte auch Charlie Chaplin als große Inspiration und einen Filmemacher, der ihn und die gesamte Filmwelt mehr formte, als je ein anderer.⁸⁶ Er behauptete auch, dass er beinahe nur amerikanische Filme, wie die amerikanischen Western von Howard Hawks und John Ford, die Stummfilme von Chaplin und Buster Keaton

⁸³ Vgl. De Fornari, *Sergio Leone*, S.16.

⁸⁴ De Fornari, *Sergio Leone*, S.16.

⁸⁵ Bruckner, *Für ein paar Leichen mehr*, S.9.

⁸⁶ Vgl. Interview, Francesco Mininni, in Rom 1988 mit Sergio Leone:

<http://www.cinemadelsilenzio.it/index.php?mod=interview&id=17>, zuletzt besucht: 30.03.2014.

und die Gangsterfilme der 1930er Jahre, zu sehen bekam.⁸⁷ So formte ihn der heimische Neorealismus aktiv durch seine Mitgestaltung an diesem und das amerikanische Kino passiv durch seine Rezeption.

3.2 Sandalenfilme

Der abwertende Begriff „Sandalenfilme“ bezieht sich auf Filme, die in den Jahren 1958 bis 1965, meistens in Italien produziert wurden und mythische, historische und biblische Geschichten erzählten. In Italien wird dieses Genre *peplum* genannt und entstand durch die große Popularität amerikanischer Kolossalfilme, die oft selbst in Italien gedreht wurden. In dieser Zeit wurden über 170 Sandalenfilme produziert und auch Sergio Leone beteiligte sich an diesen Produktionen.⁸⁸ Er war u.a. Regieassistent bei Mervyn LeRoys *Quo vadis* (1951), Robert Wises *Die schöne Helena* (1956) und William Wylers *Ben Hur* (1959). Sein inoffizielles Debüt hatte er aber schon 1959, als sein Mentor Mario Bonnard erkrankte und Leone *Die letzten Tage von Pompei* (1959) selbst fertigstellte. Das Ergebnis war eine standardmäßige *peplum*-Produktion ohne Neuerungen. Der Film hatte jedoch zweierlei Bedeutung für den Italowestern: Einerseits vereinte er zufälligerweise die zukünftigen Väter des Italowesterns Sergio Leone und Duccio Tessari als Regieassistenten, sowie Sergio Corbucci und Enzo Barnoni als second-unit Regisseure, und andererseits war er kommerziell erfolgreich genug, sodass Leone in Folge seinen ersten eigenen Film drehen durfte.⁸⁹

Der Koloss von Rhodos (1961), sein Regiedebüt, war bloß eine standardisierte *peplum*-Produktion, wie schon *Die letzten Tage von Pompei*, die ebenso auf große Kulissen, Erotik und Intrigen setzte. Sergio Leone und fast alle Autoren, die über ihn schrieben, spielten den Film

⁸⁷ Vgl. Simsolo, *Conversation avec Sergio Leone*, S.32.

⁸⁸ Vgl. Steinwender, *Sergio Leone*, S.27.

⁸⁹ Vgl. Frayling, *Sergio Leone: Something to do with death*, S.97.

sogar herunter und widmeten ihm nur wenige Worte, obwohl es sein Regiedebüt war.⁹⁰ Doch Leone hatte in *Der Koloss von Rhodos* einen neuen Heldentypus in das peplum eingebaut, den er in seinen Italowestern noch weiter ausbauen sollte.

Helden waren wesentliche Bestandteile der Sandalenfilme. Diese wurden meistens von einem Gott oder einem König auserkoren den Schwachen zu helfen und Gerechtigkeit in der Welt herzustellen. Dieser Held wurde oftmals von einem Schauspieler verkörpert, dessen muskulöse Statur es ihm erlaubte, übermenschliche Kräfte glaubwürdig darzustellen.⁹¹ Dies änderte Leone, indem er für die Hauptrolle keinen Bodybuilder, sondern Rory Calhoun, „einen Cary Grant für Arme“⁹², wie er ihn nannte, engagierte. Zudem war Dario, der vermeintliche Held, kein auserwählter Halbgott, sondern ein Soldat, der auf Rhodos bloß Urlaub machen wollte und in die Intrigen und Kämpfe, eigentlich unfreiwillig, hineingezogen wurde. Es fehlte also der Heldentypus, der sich in fast allen pepla wiederfindet und u.a. ausschlaggebend für deren Erfolg war. Dieser neue Charaktertypus, den Leone eingebaut hatte, war schon eine Vorform des Mannes ohne Namen aus *Für eine Handvoll Dollar*.⁹³ Das Fehlen eines muskulösen Übermenschen wurde, nach einer Diskussion mit dem Produzenten durch die übergroße Darstellung der Statue, des Kolosses von Rhodos, kompensiert.⁹⁴

Außerdem baute Leone, wie auch später in seinen Italowestern, Anti-Amerikanische Statements ein. Die Gestalt und die Wirkung der Statue sollte eine satirische Version der Freiheitsstatue vor New York darstellen. Beide halten eine Fackel und auf dem Kopf des Kolosses bildet sich später im Film eine mechanische Vorrichtung, eine metallene Blüte, die der

⁹⁰ Vgl. Steinwender, *Sergio Leone*, S.32f.

⁹¹ Vgl. Ebd., S.34.

⁹² Vgl. Simsolo, *Conversation avec Sergio Leone*, S.66.

⁹³ Vgl. Steinwender, *Sergio Leone*, S.35f.

⁹⁴ Vgl. Simsolo, *Conversation avec Sergio Leone*, S.62.

Freiheitsstatue sehr ähnlich sieht.⁹⁵ Harald Steinwender sieht in dieser Ähnlichkeit zur Freiheitsstatue den europäischen Anti-Amerikanismus repräsentiert, da die Freiheitsstatue als Symbol der USA gilt und der Koloss sich als eine Falle erweist, in dessen Inneren Menschen gefoltert werden und die versprochene Freiheit sich als Lüge erweist.⁹⁶

Außerdem demonstriert der Koloss den Faschismus. Leone wollte ihn ursprünglich sogar optisch Mussolini ähneln lassen, entschied sich aber dagegen.⁹⁷ Als Anspielung auf den Faschismus repräsentiert die Statue den Übermenschen, den „Super-Soldaten“, der ohne zu fragen, auf Knopfdruck tötet, denn dazu wurde der Koloss in Wirklichkeit konstruiert.⁹⁸

Das peplum war aber weder das erste, noch das wichtigste Genre für Leone. Seine ersten Filmerfahrungen machte er bei italienischen Neorealisten, die ihn sogar wesentlich deutlicher beeinflussten als die Arbeiten mit den amerikanischen peplum-Regisseuren.⁹⁹ Doch auch wenn seine Arbeiten beim peplum nicht herausragend waren, oder sich vom Rest hervorheben, wie es seine späteren Filme tun, waren bereits Elemente vorhanden, die seine späteren Werke prägten.

3.3 Dashiell Hammett und Akira Kurosawa

Die Verbindung zwischen Akira Kurosawa und Sergio Leone ist bekanntlich die Tatsache, dass Leones erster Western, *Für eine Handvoll Dollar*, ein Remake von Akira Kurosawas jidai-geki¹⁰⁰ *Yojimbo* ist. Doch

⁹⁵ Vgl. Frayling, *Sergio Leone: Something to do with death*, S.98.

⁹⁶ Vgl. Steinwender, *Sergio Leone*, S.38.

⁹⁷ Vgl. Frayling, *Sergio Leone: Something to do with death*, S.99.

⁹⁸ Vgl. Steinwender, *Sergio Leone*, S.37.

⁹⁹ Vgl. Ebd., S.31.

¹⁰⁰ Das japanische Kino teilt man in jidai-gekis (Historienfilme) und gidaie-gekis (Gegenwartsfilme); vgl. Joseph L. Anderson, „Japanese Swordfighters and American Gunfighters“ in: *Cinema Journal*, Frühling 1973, S.1.

Sergio Leone hatte weder die Rechte für ein *Yojimbo*-Remake erworben, noch kreditierte er Kurosawa in irgendeiner Weise und das, obwohl man sogar behaupten kann, es sei ein „Shot-für-Shot“-Remake¹⁰¹. Sergio Leone selbst behauptete, das japanische Kino zu lieben und vor allem die Filme von Akira Kurosawa¹⁰², aber er wollte es nicht eingestehen, von Kurosawa kopiert zu haben.

Nicht nur die Story wurde übernommen, sondern auch die Kameraeinstellungen und die Charaktere. Auch wenn Oreste De Fornari behauptete, dass die beiden Filme, außer dem beinahe identen Inhalt, kaum Gemeinsamkeiten hätten,¹⁰³ muss man diesem widersprechen. Die wenigen Änderungen sind vor allem dem Schauplatzwechsel, aus den 1870er Jahren Japans in den „wilden Westen“ Amerikas, zuzuschreiben. Man reitet auf Pferden und schießt mit Pistolen, statt sich gegenseitig mit Schwertern zu bekämpfen. Der Erzfeind des Helden Sanjuro aus *Yojimbo* hat als einziger eine Pistole, was in einem Western kein besonderes Merkmal wäre. Ein korrupter Polizist hätte im Western auch nicht glaubwürdig gewirkt, wie er dies im *jidaie-geki* tat, und wurde deshalb durch eine Auseinandersetzung mit der Kavallerie ersetzt. Auch der Charakter, der „Mann ohne Namen“, wie er später von amerikanischen Marketingspezialisten benannt wurde, basiert auf Kurosawas Hauptperson. Man erfährt von keinem der beiden ihre Namen, sie kommen durch Zufall in die Stadt, handeln sehr ähnlich, sind sehr wortkarg und beherrschen ihre Waffen perfekt. Stellt man die Plot-Elemente von *Yojimbo* und *Für eine Handvoll Dollar* nebeneinander, dann ist es unmöglich *Yojimbo* nicht als direkte Vorlage anzuerkennen.¹⁰⁴ Auch

¹⁰¹ Vgl. Garry Giddins, „Kurosawa's Rote Erntes“ in: The New York Sun, 9th January 2007.

¹⁰² Vgl. Simsolo, *Conversation avec Sergio Leone*, S.133.

¹⁰³ Vgl. De Fornari, *Sergio Leone*, S.40.

¹⁰⁴ Siehe „A Comparison of 'Yojimbo', 'A Fistful of Dollars' and 'Last Man Standing'“, 30. September 2003 - <http://h2g2.com/dna/h2g2/alabaster/A1161271>, Stand: 31.01.2015.

im Vergleich von Bildausschnitten aus den beiden Filmen erkennt man, dass sich Leone großzügig an Kurosawas Bildsprache bediente.¹⁰⁵

Die Folge war eine Klage Kurosawas an einem italienischen Gericht, nachdem sich Leone geweigert hatte Kurosawa eine Entschädigung für den Gebrauch seines Films zu leisten. Das Gericht entschied daraufhin zugunsten Kurosawas und gestand ihm 15% des Gewinns und die Vertriebsrechte im asiatischen Raum zu. Kurosawa meinte später sogar, dass er dadurch an *Für ein paar Dollar mehr* verdient hätte als an *Yojimbo*.¹⁰⁶

Interessant ist auch, wie Leone vor Gericht und später in unterschiedlichen Interviews argumentierte. Er verteidigte die Verwendung der Geschichte *Yojimbos* damit, dass Kurosawa selbst von Carlo Goldonis *Der Diener zweier Herren* aus dem Jahre 1753 und von Dashiell Hammetts *Rote Ernte* (1929) gestohlen habe.¹⁰⁷ Ob Dashiell Hammett und später Akira Kurosawa von Carlo Goldonis Theaterstück *Der Diener zweier Herren* wussten, oder gar von diesem inspiriert wurden, ist unklar und in Anbetracht dessen, dass die Interessens- und Arbeitsbereiche von Hammett und Kurosawa weit ab vom italienischem Theater des 18. Jahrhunderts lagen, ist daran zu zweifeln. Die Verteidigung *Für eine Handvoll Dollar* sei kein Remake von *Yojimbo*, weil der Stoff schon von Goldoni und Hammett bekannt sei, hielt deshalb nicht vor Gericht stand, weshalb Leone verlor.¹⁰⁸

Hammett war ein Schriftsteller der Moderne und sein Buch *Rote Ernte* machte ihn zum Begründer des Hard-boiled¹⁰⁹. *Rote Ernte* wird von vielen als sein bestes und einflussreichstes Buch angesehen und wurde dennoch als einziges seiner Bücher nicht verfilmt (abgesehen von dem

¹⁰⁵ Siehe Szenenvergleich Abb. 1 – 12.

¹⁰⁶ Vgl. De Fornari, *Sergio Leone*, S.43.

¹⁰⁷ Vgl. Simsolo, *Conversation avec Sergio Leone*, S.82.

¹⁰⁸ Vgl. Steinwender, *Sergio Leone*, S.51.

¹⁰⁹ Eine Unterform des Detektivromans.

Film *Roadhouse Nights* (1930), der eher als eine Komödie angesehen wird, die mit Hammett nichts mehr gemein hat). Filmkritiker wie Manny Farber meinen jedoch, dass *Yojimbo* eine Interpretation von *Rote Ernte* sei.¹¹⁰ Andrew Sarris meinte ebenso, er sehe Parallelen zwischen den beiden Filmen.¹¹¹ Donald Richie, ein Schüler Kurosawas, behauptete in einem Interview 1996 zwar, dass die Ähnlichkeiten nur Zufall seien, aber David Desser, ein weiterer Schüler Kurosawas meinte wiederum, *Yojimbo* sei sogar eine Adaptation von *Rote Ernte*.¹¹²

Dass Kurosawa den amerikanischen Autor kannte und sich von diesem inspirieren ließ, ist nicht unwahrscheinlich, da Kurosawa durch seinen Bruder mit westlichen Filmen und westlicher Literatur aufgewachsen war und später auch Shakespeare und andere Literaten als Vorlage für seine Drehbücher verwendete.¹¹³ Er galt auch, national und international, immer als der „westlichste“ der japanischen Regisseure,¹¹⁴ was sich in seinen Filmen stark widerspiegelt. Die Stadt in *Yojimbo* und ihre staubige, karge Umgebung wirkt sogar eher wie ein typisches amerikanisches Städtchen aus einem Western, als ein japanisches Dorf der damaligen Zeit.

Normalerweise nannte Kurosawa seine Vorlagen und kreditierte andere, wie z.B. Shakespeare für seine Filme.¹¹⁵ Im Falle *Yojimbos* meinte er aber, ähnlich wie Leone später, es habe ihn verwundert, wieso bisher niemand auf diese Idee gekommen war,¹¹⁶ und kreditierte niemanden außer sich selbst und Ryûzô Kikushima, seinen Drehbuchkollegen, für die

¹¹⁰ Vgl. Allen Barra, „From „Rote Ernte“ to „Deadwood“ in: *Salon*, 28 Februar 2005.

¹¹¹ Vgl. Ebd.

¹¹² Vgl. Ebd.

¹¹³ Vgl. Barra, „Last Movie Standing“.

¹¹⁴ Vgl. James Goodwin, *Akira Kurosawa and intertextual cinema* (Baltimore [u.a.]: Johns Hopkins Univ. Press 1994), S.28.

¹¹⁵ Vgl. Ebd., S.199.

¹¹⁶ Vgl. Garry Giddins, „Kurosawa's Rote Erntes“ in: *The New York Sun*, 9 Januar 2007.

Story von *Yojimbo*. Später meinte er jedoch, der Film *Der gläserne Schlüssel* (1942) habe ihn zu *Yojimbo* inspiriert.¹¹⁷

Anhand der folgenden Gegenüberstellung von Bildausschnitten aus *Der gläserne Schlüssel*, *Yojimbo* und *Für eine Handvoll Dollar*, erkennt man sehr gut deren Parallelen. Bei der Szene aus *Der gläserne Schlüssel* handelt es sich um die besagte Szene, die Kurosawa angeblich mitinspiert hat. In allen drei Szenen der Filme wurden die Hauptpersonen von ihren Gegenspielern gefangen genommen, brutal verprügelt und allen drei Charakteren gelang es zu entkommen.



Abb 1 - 3: Nachdem die Hauptpersonen von den Handlangern verprügelt wurden, beugen sich die Anführer der Gangsterbanden über die geschändeten Helden und reden mit ihnen.

¹¹⁷ Vgl. "Film society's nod to Kurosawa" in *Mid-Day*, 14. April 2012.



Abb. 4 - 6: Geschlagen und erschöpft versuchen sich die Geschändeten mühsam aufzustellen und präsentieren, im Medium Close Up-Shot, ihre blutigen und geschwollenen Gesichter.

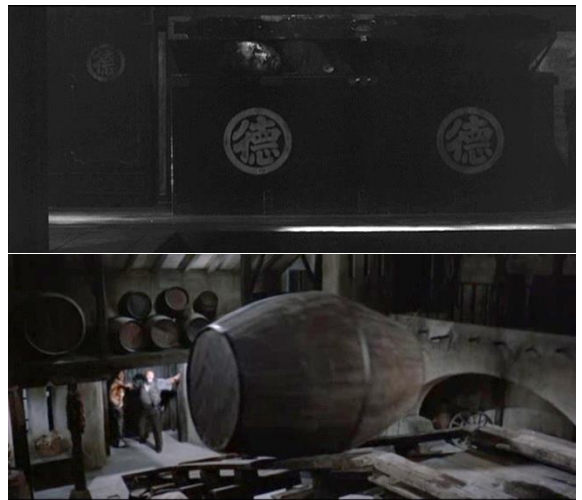


Abb. 7 - 9: Nachdem sie für einige Zeit von ihren Peinigern allein gelassen wurden, arbeiten sie schnell einen Plan aus, wie sie entkommen können (**Abb. 7:** *Der gläserne Schlüssel:* Feuer legen, **Abb. 8:** *Yojimbo:* Sich in einer Kiste verstecken, **Abb. 9:** *Für eine Handvoll Dollar:* Ein großes Weinfass auf die Peiniger rollen lassen).



Abb. 10 - 12: Nachdem sie aus dem Raum entkommen sind, fallen sie wieder erschöpft zu Boden und kriechen zum nächsten sicheren Ort, wo sie von ihren Verfolgern nicht gefunden werden.

Kurosawa hatte *Der gläserne Schlüssel* bloß als Inspiration angegeben und hat in Wirklichkeit eine essentielle Szene, fast Shot-für-Shot, kopiert. Auch die Grundstory und viele Charaktere aus *Rote Ernte* ähneln denen in *Yojimbo*. Doch die Unterschiede sind zu groß und das Skript ist eindeutig eine Eigenproduktion von Kurosawa und Kikushima. Dass Kurosawa *Rote Ernte* jedoch zumindest gelesen haben muss und von diesem für das Drehbuch inspiriert wurde, lässt sich aber kaum abstreiten, da die Ähnlichkeiten zu kräftig sind:

Ein unbeteiligter und namenloser Dritter macht sich die Rivalität gewalttätiger Banden zunutze und spielt diese so gegeneinander aus, dass er selbst kaum eingreifen muss, um diese zu zerstören. Dabei geht er selbst, trotz eines einzuhaltenden Ehrenkodexes¹¹⁸ gegen diese vor und stellt seine eigenen, angepassten Moralvorstellungen vor die eines gewöhnlichen Helden, da sich die gesamte Gesellschaft um ihn herum

¹¹⁸ Der Continental Op hätte sich als Detektiv an die Richtlinien des Gesetzes und seiner Firma halten, Sanjuro als Samurai den Ehrenkodex eines Samurais befolgen müssen.

ebenso ihren eigenen Regeln unterordnet und Gesetz, Anstand und Moral außer Acht lässt.

Es lässt sich also zusammenfassen, dass das Grundkonzept für *Yojimbo* durch *Rote Ernte* inspiriert und durch eine Szene aus *Der gläserne Schlüssel* ergänzt wurde und somit zu großen Teilen Vorlagen für *Yojimbo* waren. Im Gegensatz zu *Für eine Handvoll Dollar* kann man *Yojimbo* nicht als Remake oder Kopie bezeichnen, da das Skript zu viele Unterschiede zu den Vorlagen aufweist. Leones Argument vor Gericht war somit gerechtfertigt, aber bei weitem nicht ausreichend, da es nicht widerlegt, dass *Für eine Handvoll Dollar* ein direktes Remake von *Yojimbo* ist, für das er sich die Rechte hätte sichern müssen. Leone hatte mit seiner Aussage, er habe die Geschichte nur wieder in ihr Ursprungsland zurückgeholt,¹¹⁹ also nur bedingt recht. Er hat bloß das jidaie-geki Drehbuch in einen Western gewandelt.

Was die Einflüsse Hammetts auf Leone betrifft, sind diese jedoch nicht nur in Hinblick auf *Für eine Handvoll Dollar* eindeutig ersichtlich. Laut eigenen Aussagen hat Leone schon als Kind gerne Hammett gelesen und später auch den amerikanischen Gangsterfilm dem Western vorgezogen.¹²⁰ In Hammetts Büchern gibt es keine „weißen Helden“ und „schwarz Bösewichte“, alle Charaktere, inklusive der vermeintlichen Helden haben ihre Makel und handeln nach ihrem eigenen selbstkreierten Moralverständnis, das sich mit dem Gesetz und typischen Wertvorstellungen amerikanischer Western nicht deckt. Dieses Verständnis von moralischer Ambiguität hat Leone in all seinen späteren Filmen eingesetzt.

¹¹⁹ Vgl. Brigitte Desalm „El Cigriello“ in: *Um sie weht der Hauch des Todes*, S.31.

¹²⁰ Vgl. Simsolo, *Conversation avec Sergio Leone*, S.32.

3.4 Amerikanische Western

Als Leone 1961 sein Regiedebüt feierte, war der amerikanische Western schon am Sterben und die ehemaligen großen Westernregisseure hatten sich anderen Genres, u.a. den *pepla*, zugewandt. Leone hatte daher auch die Gelegenheit mit Westernregisseuren wie Raoul Walsh, William Wyler, Fred Zinnemann oder Robert Aldrich zu arbeiten und hat immer wieder versucht, mit ihnen über ihre Westernfilme zu reden. Doch keiner von ihnen wollte sich mit diesem Genre auseinandersetzen und Walsh winkte Leone sogar mit dem Kommentar „the Western is finished“¹²¹, ab. Diese Abweisung der Regisseure, mit deren Filmen er aufgewachsen war, tat ihm sehr leid, da er es nicht verstand, dass diese sich, aufgrund des Publikumsinteresses, vom großen Genre Western abwandten.¹²²

Leones Inspiration dennoch Western zu drehen, kam durch seine Hingabe zum Kino, zu Amerika und den Western. Die Liebe zum amerikanischen Western wurde mit der Zeit durch andere Einflüsse, die sein Bild von Amerika änderten, geprägt. Nachdem er sich in den 1930er Jahren mit seinen Freunden begeistert amerikanische Filme ansah, und nachdem er die ersten Western gesehen hatte, jedes Buch las, das er über den „wilden Westen“ fand, begegnete er in den 1940er Jahren den ersten echten Amerikanern, amerikanischen GIs in Jeeps, die in keiner Weise den Cowboys des Westens glichen. Dieses Bild prägte seine Rezeption von Amerika und öffnete seine Augen für eine kritische Betrachtung.¹²³ Die Arbeit mit italienischen Neorealisten tat dabei ihr Übriges und verhalf Leone zu einer kühleren, realistischeren Herangehensweise an das Westerngenre.

¹²¹ Christopher Frayling, *Sergio Leone: Once Upon a Time in Italy* (London: Thames & Hudson 2008), S.25.

¹²² Vgl. Ebd.

¹²³ Vgl. Frayling, *Spaghetti westerns*, S.65.

Doch auch wenn sein Bild Amerikas getrübt war, blieb er Amerika und dem Western treu und meinte:

„One of the first loves of Italians, who grew up in the 1930s, was America. Like all first loves, it may well be seen from a different point of view after the event, but it is never forgotten. And that was given to us by Hollywood, especially the epic of the West.“¹²⁴

Er meinte später auch, er habe während der Organisation von Wagenrennen und Explosionen auf Galeeren bei großen Seeschlachten-Szenen, heimlich von Nevada und New Mexiko geträumt.¹²⁵ Nachdem er 1939 seinen ersten Hollywood-Film gesehen hatte, verliebte er sich in das amerikanische Kino, da das italienische Kino zu dieser Zeit zu steif und uninteressant war. Deshalb blieben ihm nur amerikanische Filme, wie John Ford's *Höllenfahrt nach Santa Fé* (1939) oder Chaplins *Moderne Zeiten* (1936).¹²⁶ Diese beiden Regisseure waren auch diejenigen, die ihn am meisten inspirierten und erst dank Ford fand Leone daran Interesse, selbst Western zu drehen.¹²⁷

Er hat Ford auch als seinen Lieblings-Westernregisseur genannt und der beste Western Fords war in Leones Augen *Der Mann der Liberty Valance erschoss* (1962).¹²⁸ Ford war, gemäß Leone, ein Meister des Westerngenres, insbesondere der visuellen Darstellung des Westens, durch die Wahl der Drehorte, die Kulissen, die Kostüme und seine Ehrlichkeit. Ein großer Kritikpunkt an Fords Filmen war für Leone jedoch Fords Optimismus. Als irischer Immigrant, der Amerika seine Karriere zu verdanken hatte, habe er seine Filme stets zu optimistisch beendet, denn seine Charaktere blickten am Ende immer in eine rosige Zukunft. Leone sah sich hingegen stets als Pessimisten und meinte, dass darin der größte

¹²⁴ Frayling, *Sergio Leone: Once Upon a Time in Italy*, S.25.

¹²⁵ Vgl. Ebd.

¹²⁶ Vgl. Ebd., S.20.

¹²⁷ Vgl. Frayling, *Sergio Leone: Once Upon a Time in Italy*, S.81.

¹²⁸ Vgl. Simsolo, *Conversation avec Sergio Leone*, S.83.

Unterschied zwischen ihm und Ford liege. Ford habe jedoch mit seinen 65 Jahren bei *Der Mann der Liberty Valance* erschoss den Pessimismus schätzen gelernt, weshalb dieser Film, unter allen anderen Western, den wahren Geist des Westen am besten präsentiere.¹²⁹

Leone war ein großer Liebhaber des gesamten Westerngenres und kannte jeden wichtigen Western beinahe auswendig. Christopher Frayling berichtete sogar von Leones besonderer Fähigkeit des visuellen Gedächtnisses:

“He once described to me a scene from 'How The West Was Won' where Eli Wallach plays the bad man, the train robber. When he [Leone] came to see me, he started acting all the parts, and he had all the dialogue between George Peppars and Eli Wallach. He'd remembered it since the late 50s. So, this man had incredible knowledge of cinema. He remembered every movie he's ever seen, particularly the ones he enjoyed. So, on visual education and cinematic education, he was incredibly strong.”¹³⁰

Es war also Leones Begeisterung für das Westernkino, gepaart mit seinem visuellen Gedächtnis, die seine eigenen Filme prägten. Er fügte in seinen Filmen auch unzählige Filmzitate und Referenzen ein. Einige Teile, Sequenzen und Konstellationen seiner Filme waren sogar direkt an Filme wie *Mein großer Freund Shane*, *Johnny Guitar* oder *Zwölf Uhr mittags* angelegt. Im nächsten Kapitel, Neuheiten und Differenzen, werde ich mich konkret diesen einzelnen Referenzen widmen und herausfinden, ob sich Leone der filmischen und dramaturgischen Mitteln der Western, die er so gut kannte, bediente und diese als seine verkaufte, oder tatsächlich nur Referenzen als eine Hommage einbaute, da er diese Filme innig liebte.

¹²⁹ Vgl. Frayling, *Sergio Leone: Once Upon a Time in Italy*, S.81.

¹³⁰ Cenk Kiral, *More Than A Fistful of Interview*. Christopher Frayling on Sergio Leone, 22.10.1997.

4 Neuheiten und Differenzen

„Leones Filme sind ein gleichzeitiges Feiern, Unterlaufen und Plündern der Filmgeschichte, speziell des US-amerikanischen Kinos [...].“¹³¹

Filmwissenschaftler Harald Steinwender spielte mit dieser Aussage auf die vielen Filmzitate, die Leone in allen seinen Filmen einbaute, an und bezichtigte Leone gleichzeitig korrekterweise des Plagiarismus, da Leone nicht bloß Filme zitierte, sondern viele Ideen seinem eigenen Genie zuschrieb. Sergio Leone ist mit seinen Aussagen genauso ambivalent wie es auch seine eigenen Filme und deren Charaktere sind, denn auch wenn er sich selbst des Öfteren mehr Anerkennung beimisst als ihm gebührt, so stammen tatsächlich sehr viele brillante Neuerungen von ihm und es ist ihm zuzuschreiben, dass der Italowestern in seiner, uns heute bekannten, Form überhaupt existiert. Man könnte sogar behaupten, ohne Sergio Leone gäbe es auch keine amerikanischen Western mehr, zumindest nicht in ihrer heutigen Form.

Als *Für eine Handvoll Dollar* erschien, bekam er viel negative Kritik. Von Kritikern gab es feindselige Reaktionen, denn diese wollten die alten Standards bewahrt sehen und sich nicht mit einem „Nestbeschmutzer“ abgeben müssen, der noch dazu Europäer war. Er wurde bezichtigt, den Western zerstören zu wollen.¹³² Wo sich jedoch alle einig waren, war, dass es sich bei seinen Filmen um etwas Neues handelte. Sie hatten zwar alle Elemente eines Western, aber diese fühlten sich anders an. *Für eine Handvoll Dollar*, ein „new style of western“,¹³³ war kritischer, politischer, düsterer und dreckiger, hatte Brüche, Lücken und einen neuen avantgardistischen Score.¹³⁴ Angesichts der genannten Elemente kann

¹³¹ Steinwender, *Sergio Leone*, S.85.

¹³² Vgl. McClain, „Western, Go Home!“, S.52.

¹³³ Hughes, *Spaghetti Western*, S.15.

¹³⁴ Vgl. Ebd., S.11.

man Leones Western eher dem europäischen Kunstfilm unterordnen als dem klassischen Hollywood-Westerngenre.¹³⁵

Leones Filme, die den Erfolg des Italowestern einleiteten, brachten frischen Wind in das Genre und waren beim Publikum besonders erfolgreich. Seine Filme überraschten mit ihren Kameraeinstellungen, spannenden Charaktertypen, unerwarteten Plottwists und einem bisher ungekannten Grad an Gewalt. Mit einem „mix of recognition and surprise“¹³⁶, schufen sie einen neuen Genretypus und damit ein neues Publikum. Es waren intellektuelle und populistische Filme - Filme von Cineasten, für Cineasten.¹³⁷

4.1 Bildgestaltung

Sergio Leone wurde von seinen Mitarbeitern und Kollegen stets für seine visuelle Herangehensweise gelobt.¹³⁸ Seine bildliche Vorstellungskraft, die er, während seiner Zeit bei den unterschiedlichsten Regisseuren in den Cinecittà Filmstudios, verfeinern konnte, hat maßgeblich dazu beigetragen seinen eigenen Stil zu entwickeln. Dieser ist bei allen seinen Filmen ab *Für eine Handvoll Dollar*, eindeutig erkennbar. Leone hat bei seinen Filmen mit verschiedenen Kameramännern, von Massimo Dallamo¹³⁹, über Guiseppe Ruzzolini¹⁴⁰, zu Tonino Delli Colli¹⁴¹ gearbeitet, der visuelle Stil der Filme blieb aber durchgehend ähnlich und

¹³⁵ Vgl. Steinwender, *Sergio Leone*, S.325f.

¹³⁶ Frayling, *Sergio Leone: Once Upon a Time in Italy*, S.33.

¹³⁷ Vgl. Frayling, *Sergio Leone: Something to do with death*, S.266.

¹³⁸ Vgl. *Once Upon a Time: Sergio Leone*, Regie: Howard Hill, in: *Es war einmal in Amerika*, Bonus DVD-Video Special Edition, Warner Home Video 2003; (Orig. Großbritannien 2001), 0:37f.

¹³⁹ Kameramann bei *Für eine Handvoll Dollar* (1964) und *Für ein paar Dollar mehr* (1965).

¹⁴⁰ Kameramann bei *Todesmelodie* (1971).

¹⁴¹ Kameramann bei *Zwei glorreiche Halunken* (1966), *Spiel mir das Lied vom Tod* (1968) und *Es war einmal in Amerika* (1984).

wiedererkennbar.¹⁴² Den Verdienst der Kameramänner an den Filmen darf man zwar keinesfalls schmälern, aber der Stil der Kompositionen ist derart konstant, dass man den visuellen Stil zum Großteil Sergio Leone zuschreiben muss.

Ein beliebtes Stilmittel, von dem Leone schon seit *Der Koloss von Rhodos* Gebrauch machte und es dann später, als das Budget stieg, noch ausgiebiger einsetzte und verfeinerte, waren lange, meist langsame Plansequenzen¹⁴³. Diese wurden in allen seinen Filmen immer wieder durch schnelle Schnitte und Zooms auf Extreme-Close-Ups unterbrochen. Diese Mischung aus den gegensätzlichen Stilmitteln zeichnete Leones wiedererkennbaren Stil aus.¹⁴⁴

Leones Bildsprache war zwar determiniert und ist ihm eindeutig zuordenbar, aber er hatte bestimmte Bilder im Kopf, als er sich die Szenen vorstellte. Er orientierte sich auch visuell an seinen Lieblingswestern, wie *Zwölf Uhr mittags*¹⁴⁵, *Das eiserne Pferd*¹⁴⁶ und *Der schwarze Falke*¹⁴⁷ als er *Spiel mir das Lied vom Tod* drehte.



Abb. 13: *Zwölf Uhr mittags*



Abb. 14: *Spiel mir das Lied vom Tod*

¹⁴² Vgl. Steinwender, *Sergio Leone*, S.300.

¹⁴³ Eine Plansequenz ist eine Sequenz, die in sich abgeschlossene Handlung mit einer längeren Einstellung, ohne Schnitte zeigt und dabei oft mit Kamerafahrten verbunden ist, um der Handlung zu folgen.

¹⁴⁴ Vgl. Steinwender, *Sergio Leone*, S.302ff.

¹⁴⁵ Siehe Abb. 13 und Abb. 14.

¹⁴⁶ Siehe Abb. 15 und Abb. 16.

¹⁴⁷ Siehe Abb. 18 und Abb. 19.



Abb. 15: *Das eiserne Pferd*



Abb. 16: *Spiel mir das Lied vom Tod*



Abb. 17: *Der schwarze Falke*



Abb. 18: *Spiel mir das Lied vom Tod*

Im Unterschied zu den Ähnlichkeiten zwischen *Yojimbo* und *Für eine Handvoll Dollar* sind die Ähnlichkeiten zu den amerikanischen Western nicht nur bewusst gesetzt, sondern speziell für den Film herausgearbeitet worden. Zu Beginn der Produktion haben Leone und die jungen Regisseure Dario Argento und Bernardo Bertolucci versucht, so viele filmische Referenzen auf amerikanische Western zu finden wie sie konnten.¹⁴⁸

Andererseits hatte er aber auch viele visuelle Vorbilder aus den bildenden Künsten. Die langen, weiten und leeren Wüstengebiete aus den Dollar-Filmen und *Spiel mir das Lied vom Tod*, erinnern an Gemälde von Giorgio De Chirico.¹⁴⁹ Giuseppe Pellizza da Volpedos Gemälde *Il quattro*

¹⁴⁸ Vgl. Frayling, *Sergio Leone: Something to do with death*, S.250f.

¹⁴⁹ Vgl. Wesley, John, *The Art of Sergio Leone's Once Upon a Time in the West: A Critical Appreciation* (Jefferson: Mcfarland & Co Inc 2008), S.136.

stato (1901) stand Pate für eine Szene aus *Todesmelodie*.¹⁵⁰ Und auch Francisco de Goyas Malerei, wie z.B. sein Gemälde *El 3 de mayo en Madrid: Los fusilamientos de patriotas madrileños* (1814) war Leones Vorbild für die Exekutionsszene aus dem gleichen Film.¹⁵¹



Abb 19: *Il quattro stato* von Giuseppe Pellizza da Volpedo (1901)



Abb 20: *Todesmelodie*

¹⁵⁰ Siehe Abb. 19 und Abb. 20.

¹⁵¹ Siehe Abb. 21 und Abb. 22.



Abb 21: *El 3 de mayo en Madrid: Los fusilamientos de patriotas madrileños* von Francisco de Goya (1814)



Abb 22: *Todesmelodie*

Leone nannte, neben den erwähnten Malern, auch Salvador Dali, Edgar Degas und Rene Margritte, Rembrandt van Rijn als Inspirationen für seine visuellen Welten.¹⁵² Leones Intention war es, seinen Vorbildern so nahe wie möglich zu kommen, und ihnen dadurch Respekt zu zollen.

¹⁵² Vgl. Steinwender, *Sergio Leone*, S.321.

4.1.1 Kameraeinstellungen

Leones Ziel war es immer die Bilder für sich selber sprechen zu lassen und diese, so wenig wie möglich durch Dialoge ergänzen zu müssen.¹⁵³ Dazu nutzte er ganz bestimmte Kameraeinstellungen und verwendete vorwiegend weite Totalen und nahe Close-Ups, anstatt der, für amerikanische Western übliche „Amerikanischen Einstellung“¹⁵⁴. Durch die weiten und tiefenscharfen Totalen konnte er schnell präsentieren, wer sich wo befindet, schnitt aber wieder so schnell wie möglich ins Close-Up eines Charakters, um all seine Gefühle, allein durch sein Gesicht und seine Mimik, zu präsentieren. Den Einsatz der vielen Close-Ups nutzte er auch für einen Bruch, in der filmischen Gestaltung. Bis dahin bedeutete ein Close-Up eines Charakters, dass dieser etwas Wichtiges zu sagen hatte. Dieses Klischee brach Leone seit *Für eine Handvoll Dollar* immer wieder, denn meistens blieben die Charaktere, trotz ihrer Close-Ups, stumm und die Erwartungshaltung des Publikums wurde enttäuscht.¹⁵⁵ Außerdem sollten die Detailaufnahmen der angespannten Gesichter und der konzentrierten Blicke, zu höchster Anspannung beim Publikum führen.¹⁵⁶

Eine weitere Besonderheit von Close-Ups war auch, dass diese damals fast ausschließlich Hauptcharakteren vorbehalten waren. Leone änderte dies. Dadurch wurde ein unbekannter Nebendarsteller, der innerhalb der nächsten zwei Minuten sterben würde, ebenso in einer DetailEinstellung gezeigt, wie der Held oder der Haupt-Bösewicht.¹⁵⁷ Die verwendeten Close-Ups wurden ab seinem ersten Western zu seiner Signatur, die er bis zu seinem letzten Film weiterverwendete und, wie Filmhistoriker Richard

¹⁵³ Vgl. Steinwender, *Sergio Leone*, S.315.

¹⁵⁴ Die amerikanische Einstellung ist eine Sonderform des Medium Shots und wurde deshalb genutzt, um auch die Revolver der Personen in den Einstellung zu sehen zu bekommen.

¹⁵⁵ Vgl. Steinwender, *Sergio Leone*, S.324.

¹⁵⁶ Vgl. Ebd., S.306.

¹⁵⁷ Siehe Abb. 25.

Schickel sagte, zu der „essence of Leones style“¹⁵⁸ wurden. Quentin Tarantino ruft bei Dreharbeiten, wenn er einen Extreme-Close-Up auf ein Gesicht wünscht, sogar „give me the Sergio Leone“.¹⁵⁹ Leone war jedoch nicht der Einzige, dem die vielen Close-Ups zu verdanken sind. Regieassistent Tonino Valerii hat Kameramann Massimo Dallamano als einen wesentlichen Entscheidungsträger bei der Wahl der DetailEinstellungen hervorgehoben, da dieser das neue Technicolor-Format so gut wie möglich ausnutzen wollte.¹⁶⁰ Mit dieser Technik konnte man besonders nah an Objekte herankommen und blieb dennoch im Fokus. Leone nutzte dies v.a. für Extreme-Close-Ups auf genau ausgesuchte Gesichter.¹⁶¹



Abb. 23: *Für eine Handvoll Dollar*

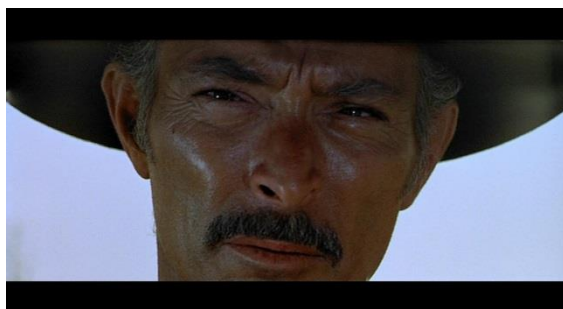


Abb. 24: *Für ein paar Dollar mehr*



Abb. 25: *Zwei glorreiche Halunken*

¹⁵⁸ Richard Schickel in: *The Leone Style*, Regie: Michael Arick, in: *Zwei glorreiche Halunken*, Bonus DVD-Video, MGM Home Entertainment 2004; (Orig. USA 2004), 0:03.

¹⁵⁹ *Once Upon a Time: Sergio Leone*, 0:53f.

¹⁶⁰ Vgl. Brigitte Desalm „El Cigriello“ in: *Um sie weht der Hauch des Todes*, S.39.

¹⁶¹ Vgl. Christopher Frayling in: *A New Kind of Hero*, Regie: Michael Arick, in: *Für eine Handvoll Dollar*, Bonus DVD-Video, Tobis Home Entertainment 2006; (Orig. USA 2006), 0:09f.



Abb. 26: *Spiel mir das Lied vom Tod*



Abb. 27: *Todesmelodie*

Neben den Close-Ups war auch der Einsatz von Zooms, um von der Totale ins Extreme-Close-Up zu gelangen, ein wesentliches Element in Leones Filmen. Zooms wurden in Filmen grundsätzlich vermieden und waren sogar verpönt und daher ein für das Publikum relativ unbekanntes Stilmittel. Gerade deshalb verwendete Leone Zooms ganz bewusst. Gleichzeitig sollten sie einen Kontrast zu den langsamen Kamerabewegungen bilden und dienten in Schlüsselmomenten dazu, den Blick des Protagonisten, mit seinen eng zusammengekniffenen Augen und schmalen Lippen, einzufangen und die Szene dadurch so stark wie möglich zu verdichten.¹⁶² Kameramann Enzo Barboni meinte hingegen, der Zoom sei bei Italowestern vor allem aus Zeitgründen eingesetzt worden, da man sich das Wechseln der Objektive und damit lange Drehunterbrechungen ersparte.¹⁶³

Weitere Stilmittel, die Leone einführte, um die Emotionen der Charaktere darzustellen waren z.B. Kameradrehungen, wie sie in *Spiel mir das Lied vom Tod*, bei der Vergewaltigungsszene vorkommen. Als Jill von Frank, dem Mann, der ihre Familie getötet hat, zum Sex gezwungen wird, um nicht selbst getötet zu werden, werden ihre Gefühle auch filmisch dargestellt. Die Kamera bewegt sich von den beiden weg und dreht sich dabei um 90° und ahmt Jills Gefühle nach.¹⁶⁴

¹⁶² Vgl. Steinwender, *Sergio Leone*, S.301.

¹⁶³ Vgl. Interview mit Enzo Barboni „The rechte und die linke Hand der Parodie“ in: *Um sie weht der Hauch des Todes*, S.90.

¹⁶⁴ Siehe Abb. 28 – Abb. 30.



Abb. 28 - Abb.30.: Jills Vergewaltigungsszene in *Spiel mir das Lied vom Tod*

Ebenso dreht sich die Kamera bei Tucos Goldrauschszene in *Zwei glorreiche Halunken* so wirr und verloren durch die Landschaft, wie Tuco selbst und verdeutlicht dadurch seinen Goldrausch, in dem er sich

befindet, als er den gesuchten Soldatenfriedhof findet.¹⁶⁵ Mit diesen und anderen Einstellungen will Leone emotionalisieren, denn Gefühle stehen für ihn an erster Stelle. Die Kadrierung, meist in Form von Close-Ups oder Totalen, sei dabei so genau wichtig, wie der Rhythmus des Films, vorgegeben durch die Zooms und den Schnitt.¹⁶⁶

4.1.2 Schnitt und Montage

Das wichtigste Stilmittel in Hinblick auf die Schnitttechnik in Leones Western ist die Montage. Nicht umsonst wird Sergei Eisenstein, einer der wichtigsten Vertreter der Montagetechnik, sowohl von Oreste De Fornari¹⁶⁷, Christopher Frayling¹⁶⁸ und Harald Steinwender¹⁶⁹ im Zusammenhang mit Leones Stil erwähnt. Leone setzt seine Montagetechnik sehr gezielt und bewusst ein. Wie bei Eisenstein sollen zwei unterschiedliche Bilder miteinander wirken, um einander zu verstärken. Besonders intensiv wird dies beim finalen Duell in *Zwei glorreiche Halunken* eingesetzt. Die Schnitte zwischen den Close-Ups der Gesichter der drei Hauptdarsteller Blondie, Tuco und Sentenza und deren Hände, die sich langsam den Revolvern nähern, sind perfekt aufeinander abgestimmt. Die angespannte Mimik Sentenzas intensiviert die Wahrnehmung gegenüber der berechnenden Miene Blondies, genauso wie der panische Blick Tucos, den Revolvergurten der Protagonisten spannungssteigernd, gegenübersteht.¹⁷⁰

Zusätzlich soll die Montagetechnik dezentralisieren und das Publikum verwirren. Die abrupten Einstellungswechsel, von einer Totale in die

¹⁶⁵ Vgl. *Zwei glorreiche Halunken*, Regie: Sergio Leone, DVD-Video, MGM Home Entertainment 2004; (Orig. Italien 1966), 2:33.

¹⁶⁶ Vgl. Steinwender, *Sergio Leone*, S.306.

¹⁶⁷ Vgl. De Fornari, *Sergio Leone*, S.9.

¹⁶⁸ Vgl. Christopher Frayling, *Sergio Leone: Something to do with death* (London: Faber and Faber 2000), S.326.

¹⁶⁹ Vgl. Steinwender, *Sergio Leone*, S.305.

¹⁷⁰ Vgl. *Zwei glorreiche Halunken*, 2:39f.

Detailaufnahme, ersetzen die, für Western üblichen „establishing shots“ und tragen zur Orientierungslosigkeit bei.¹⁷¹ Man soll dadurch das Gefühl für den Raum verlieren. Trotz eines „wide open towns“ mit menschenleeren Plätzen oder einer offenen Wüstenlandschaft wird das Gefühl vermittelt, hinter jeder Ecke lauere Gefahr. Weder Protagonisten, noch Publikum dürfen sich sicher fühlen. Alles im hors-champ¹⁷² verschwindet auch für die Charaktere und bleibt unsichtbar bis es ins Bild tritt. Nur so ist es möglich, dass z.B. Sentenza, in *Zwei glorreiche Halunken* überraschend neben Blondie und Joe auftaucht, obwohl diese ihn in der menschenleeren, offenen Gegend des Soldatenfriedhofs, hätten schon von weitem erblicken müssen.¹⁷³ Dank des Einsatzes der vielen Close-Ups, gepaart mit der Verwirrungstaktik der Montage, schafft es Leone, das Publikum genauso zu überraschen wie seine Protagonisten.¹⁷⁴

Die Schnitttechniken selbst sind keine Neuerungen, da speziell die Montage schon seit über dreißig Jahren in Filmen eingesetzt wurde. Das Neue war deren Einsatz in Western, die bisher eine Seltenheit waren und auch nicht in diesem Ausmaß eingesetzt wurden. Leone verwendete die überzogene, teils ironisch eingesetzte Montage vor allem zur Dekonstruktion des Raumes, und um leichter überraschen zu können.

4.2 Musik und Sound Design

Sergio Leone hat mit verschiedenen Kameramännern, Cuttern und Drehbuchautoren gearbeitet. Er war als visueller Regisseur für den Stil der Bildkompositionen und die Montage hauptverantwortlich und war auch beim Drehbuch stets einer der Hauptautoren. Doch für seine musikalischen Kompositionen verließ er sich vollständig auf seinen

¹⁷¹ Vgl. Steinwender, *Sergio Leone*, S.309.

¹⁷² Hors-champ bezeichnet das, für das Publikum nicht sichtbare Feld außerhalb des Filmkaders“ (frz. *hors de champ* = außerhalb des Feldes).

¹⁷³ Vgl. *Zwei glorreiche Halunken*, 2:35.

¹⁷⁴ Vgl. Steinwender, *Sergio Leone*, S.315f.

ehemaligen Schulkollegen Ennio Morricone und arbeitete ab *Für eine Handvoll Dollar* an jedem weiteren Projekt mit ihm zusammen. „Es sei eben eine katholische Ehe,“¹⁷⁵ kommentierte Leone sarkastisch die Zusammenarbeit mit Morricone. Die Filmmusik in Leones Western war einer der wesentlichsten Elemente für ihren Erfolg und hat ebenso, wie Leones visueller Stil, einen eindeutigen Wiedererkennungswert und wurde in späteren Western oft kopiert.¹⁷⁶ Ennio Morricone hat im Laufe seiner Karriere Filmmusik für über 365 Filme komponiert¹⁷⁷, aber kaum eines seiner Stücke hat den Wiedererkennungswert und die Vordergründigkeit, wie die avantgardistischen, reduzierten Stücke der Dollar-Trilogie oder die Oper-artigen Kompositionen aus *Spiel mir das Lied vom Tod*. Es war die Arbeit mit Sergio Leone, die es Morricone ermöglichte, seine Musik auf diese Art und Weise einzusetzen. Morricone meinte, dass Leone ihm zwar nicht mehr Freiheiten bei seiner Arbeit gegeben habe als andere Regisseure, aber Leones filmischer Stil seiner Musik mehr Raum und Zeit gelassen hat, sich zu entfalten: „[...] it was strictly his particular style. For Leone, music was a very dramatic and expressive element, and because of this, he allowed the right amount of time and space for music.“¹⁷⁸

Leone legte großen Wert darauf, der Erzählung und den Bildern ihre Zeit zu lassen und gleichzeitig nicht zu langweilen und viele Überraschungen parat zu haben. Das spiegelte sich auch in der musikalischen Unterstützung Morricones wieder. Diese war keine klassische Hintergrundmusik und vermied auch die Mood-Technik, durch welche normalerweise die Gefühle der Charaktere untermalt werden, um diese hervorzuheben. In der Dollar-Trilogie hält sie stets eine Distanz zum Geschehen und behält sich eine ironische Funktion vor, bleibt aber

¹⁷⁵ Steinwender, *Sergio Leone*, S.265.

¹⁷⁶ Vgl. Hughes, *Spaghetti Western*, S.30.

¹⁷⁷ Vgl. *Ennio Morricone Website*, 31. Januar 2015, www.enniomorricone.org/musica-film.

¹⁷⁸ Steinwender, *Sergio Leone*, S.269.

dennoch Vordergrund-Musik.¹⁷⁹ Sie wird nur selten von Umgebungsgeräuschen überlagert, bei Gesprächen wird sie ebenso ausgespart wie bei lauten Kriegssequenzen oder wilden Schießereien. Leone setzte Morricones Musik bewusst sparsam ein, nutzte die Kompositionen dafür in besonders wichtigen Sequenzen, denn für ihn waren sie „[...] mehr als nur ein filmisches Hilfsmittel, nämlich ein tragender Teil der Narration.“¹⁸⁰

In einigen Szenen sind diegetische Klänge¹⁸¹, die eine besondere Bedeutung im Film hatten, sogar der Ausgangspunkt für den Einsatz nichtdiegetischer Kompositionen. In *Für ein paar Dollar mehr* setzt die nichtdiegetische Musik erst ein, als sie von der Melodie der Taschenuhr Indios eingeleitet wird und untermalt anschließend die gesamte Traumsequenz.¹⁸² Ein weiteres Beispiel, bei welchem diegetischer Sound und nichtdiegetischer Score eng miteinander verbunden sind, ist Harmonicas Spiel mit der Mundharmonika, die den Anfang des musikalischen Themas übernimmt und in die Filmmusik einleitet, die der Schlüssel zur gemeinsamen Vergangenheit der Hauptcharaktere ist.¹⁸³ Damit ist die Musik ein integraler Teil der Narration.

Leone gab Morricones Musik aber nicht nur dramaturgischen Inhalt, sie spielte eine essentielle Rolle bei der Bildgestaltung und dem Agieren der Schauspieler. Er ließ Morricone die Filmmusik schon vor Drehbeginn komponieren und sie schon am Set zu *Spiel mir das Lied vom Tod* und später auch bei *Es war einmal in Amerika* spielen.¹⁸⁴ Dies diente dazu die Kamerabewegungen an den Rhythmus der Musik und die Bewegungen

¹⁷⁹ Vgl. Bruce R. Marshall, "Reissue Corner: A Masterpiece Restored. Ennio Morricone and Sergio Leone's Classic Team-Up Is Back!" in: *Film Score Monthly* 9/5, Juni 2004, S. 46.

¹⁸⁰ De Fornari, *Sergio Leone*, S.21.

¹⁸¹ Diegetisch ist alles, was auch von den Charakteren im Film gehört wird. Nichtdiegetisches wird nur vom Publikum wahrgenommen.

¹⁸² Vgl. *Für ein paar Dollar mehr*, 1:55.

¹⁸³ Vgl. *Spiel mir das Lied vom Tod*, 2:32.

¹⁸⁴ Vgl. Hughes, *Spaghetti Western*, S.32.

der Schauspieler an den Takt der Musik anzugleichen. Musik und Kamera waren also eng aufeinander abgestimmt und die Bewegungen der Schauspieler waren bis ins Detail durchchoreografiert.¹⁸⁵ Leone verlangte von den Schauspielern sich im Vorfeld dedizierte Musikkompositionen anzuhören, die sie auf ihre Rollen vorbereiten sollten.¹⁸⁶

Wie wichtig die Musik, auch als filmisches und dramaturgisches Element war, merkt man besonders auch an den Unterschieden zwischen der Dollar-Trilogie und der Amerika-Trilogie. In Leones ersten drei Filmen wollte er vor allem das klassische Hollywood-Kino dekonstruieren und existierende Konventionen brechen. Auch Morricone brach Regeln, indem er auf eine melodische, klassische Filmmusik verzichtete und diese auf ein Thema mit avantgardistischem Minimalismus, mit Einsatz von ungewöhnlichen Elementen, wie E-Gitarren, Peitschenschlägen, Flöten oder Kojotengeheul, reduzierte. Ab *Spiel mir das Lied vom Tod* versuchte Leone, alle seine Lieblingswestern in einem Film zu zitieren und alle Klischees miteinzubauen. Dies spiegelte sich in der Musik wieder, die im Gegensatz zu den Scores der Dollar-Trilogie, wesentlich melodischer und satter waren. Auf Peitschen und Kojoten wurde verzichtet und es näherte sich auch musikalisch der Mood-Technik der Hollywood-Scores.¹⁸⁷

Wie wichtig Leones Mitsprache beim Einsatz der Musik war, sieht man einerseits daran, dass auch schon in *Der Koloss von Rhodos* ähnliche Elemente, wie die Verwendung des diegetischen Sounds in Verbindung mit dem Score, zu finden waren, und er damals noch nicht mit Ennio Morricone, sondern mit Angelo Francesco Lavagnino arbeitete.¹⁸⁸ Andererseits ist Leones Mitwirkung bei der musikalischen Gestaltung auch daran ersichtlich, dass es z.B. Leones Entscheidung war, die bereits komponierte Filmmusik, aus der bekannten Eröffnungssequenz von *Spiel*

¹⁸⁵ Vgl. Steinwender, *Sergio Leone*, S.278.

¹⁸⁶ Vgl. Ebd., S.274f.

¹⁸⁷ Vgl. Frayling, *Sergio Leone: Something to do with death*, S.281.

¹⁸⁸ Vgl. Steinwender, *Sergio Leone*, S.273.

mir das Lied vom Tod am Bahnhof Cattle Corner, zu entfernen.¹⁸⁹ Die ersten zwanzig Minuten des Films haben daher keine Filmmusik, sind aber nicht tonlos. Der, fast schon übertriebene, Einsatz von perfekt abgestimmten Sounds ersetzte die Filmmusik: „So übernimmt das *sound design* hier die Funktion, die sonst die Titelmusik einnehmen könnte [...] - *soundscape*, also Klanglandschaft, statt Filmmusik zur *landscape*.“¹⁹⁰, wie Harald Steinwender zusammenfasste. Der Einsatz von Sound Design ersetzte problemlos die Filmmusik und übernahm deren Funktion, als auditiver Gestalter des Ortes. Durch das Quietschen des Windrades, das Knarren des Schaukelstuhls, dem rhythmischen Klopfen der, auf den Kopf von einem der Banditen, fallenden Wassertropfen, das Spiel mit dem Summen einer, im Pistolenschaft gefangenen, Fliege, uvm., wird eine stimmige und satte Geräuschkulisse kreiert, die keine weitere musikalische Untermalung erfordert. Die kreierte Sound-Kulisse ist dabei offensichtlich künstlich gestaltet, was verdeutlicht wird, als Jack Elams Charakter die Telegraphenkabel ausreißt und danach alle Geräusche, inklusive dem Quietschen des Windrades, aufhören.¹⁹¹ Diese Verwendung von Sound Design führte Leone auch später als Stilelement in späteren Szenen fort. Er setzte es bewusst ein, um z.B. die Spannung zu steigern, indem er Grillenzirpen aus der Geräuschkulisse entfernte.¹⁹²

Sergio Leones Einsatz von Musik während der Dreharbeiten, die Kombination von diegetischer und nicht-diegetischer Musik und sein vorsätzlicher Gebrauch von Sound Design als musikalisches Arrangement, machen Leone auch im Sound und Musik-Bereich, zu einem wichtigen Mitgestalter der auditiven Kompositionen in seinen Filmen.

¹⁸⁹ Vgl. Drehli Robnik „Every gun makes its own Tune“ in: *Um sie weht der Hauch des Todes*, S.78.

¹⁹⁰ Steinwender, *Sergio Leone*, S.289.

¹⁹¹ Vgl. *Spiel mir das Lied vom Tod*, 0:09.

¹⁹² Vgl. Ebd., 0:19.

4.3 Dramaturgie und Charaktere

Leones Lieblingsregisseur war der Westernregisseur John Ford, da seine Filme den Mythos des amerikanischen Westens so gekonnt verkörperten, wie keine anderen. Seine Western haben Leone dazu bewegt, eigene Western zu drehen. Er stimmte Fords Denkweise jedoch bei weitem nicht immer zu und kritisierte ihn oft. Er bezeichnete Ford, wie bereits erwähnt, als einen hoffnungslosen Optimisten und sah sich selbst stets als Pessimisten.¹⁹³ Ford Optimismus und sein eigener Pessimismus, hat nach seiner Aussage direkten Auswirkungen auf die Charaktere in deren Filmen:

„Die Personen von Ford blicken stets am Ende, wenn sie zum Fenster hinausschauen, in eine strahlende Zukunft, während die meinen, wenn sie das Fenster öffnen, immer Angst haben, eine Kugel zwischen die Augen zu bekommen.“¹⁹⁴

In *Spiel mir das Lied vom Tod* sind sich alle männlichen Charaktere bewusst, dass sie am Ende des Films nicht mehr Leben werden. Im selben Film weist er Fords Optimismus sogar sehr böse zurück, als er, die klassische „frontier family“, die McBains, statt, wie in Fords Western üblich, zu etablieren, oder wie in *Für eine Handvoll Dollar*, retten zu lassen, von Franks Bande töten lässt. Das McBain Massaker verdeutlicht, neben den Exekutionen in *Todesmelodie*, wohl am besten Leones Pessimismus, da dabei der Hoffnungsträger des neuen Westens, die fromme Familie, ohne jegliche Reue ausgelöscht wird und kein strahlender Held gekommen war, um sie zu retten.

Die Präsentation der Geschichte und der Charaktere in Leones Filmen hat sich im Laufe seiner Karriere weiterentwickelt und verändert. Den größten Bruch gab es zwischen der Dollar-Trilogie und der Amerika-Trilogie. Bei der Dollar-Trilogie wollte Leone den klassischen Western seines Mythos berauben, Klischees aufgreifen, nur um diese zu

¹⁹³ Vgl. De Fornari, *Sergio Leone*, S.21.

¹⁹⁴ Ebd.

dekonstruieren und das Publikum durch Brüche in bekannten Themen überraschen. Deswegen waren die Charaktere in der Dollar-Trilogie gleichzeitig eine Anspielung, aber auch eine Umkehr der bekannten Figuren der amerikanischen Western. Durch den zusätzlichen Einfluss von Stummfilmen¹⁹⁵, der Comedia d'ell arte¹⁹⁶, dem italienischen Marionettentheater¹⁹⁷ und des italienischen Neorealismus¹⁹⁸ wurden die Figuren zu, meist wortkargen, ironischen Umkehrungen ihrer amerikanischen Vorbilder, die keinen eigenen Willen, ersichtliche Motivation oder Moral mehr besaßen und ersetzbare Schachfiguren auf dem Spielfeld ihres Meisters waren. Das wurde auch dadurch bewerkstelligt, dass man den klassischen Cowboy, durch Kopfgeldjäger ersetzte. Figuren aus dieser „verachtenswerten Rasse“¹⁹⁹, die in amerikanischen Western nie eine Heldenrolle einnehmen konnten, wurde ab *Für eine Handvoll Dollar* zu Stereotypen des Italowestern und nahmen größtenteils die Hauptrolle ein.²⁰⁰ Diese Figuren waren dazu auch noch ohne jegliche Moral. Das Gesetz, dass man nur töten sollte, um Ungerechtigkeit zu verhindern, war außer Kraft gesetzt worden, oder wurde von allen Charakteren einfach ignoriert.²⁰¹ Es gab keine Sheriffs mehr und wenn es sie gab, waren sie überwiegend korrupt. Der gute Cowboy konnte im amerikanischen Western immer auf das Gesetz zurückgreifen und wusste, dass er im Recht war, wenn er seinen Colt zückte. In Leones Western verschwendet keiner der vielen Charaktere auch nur einen Gedanken daran, ob es gesetzmäßig ist, zu töten. Sie töten oft nicht nur, weil sie sich bereichern wollen, sondern einfach nur, weil es zum Western gehört. Leone stützte sich sichtlich auf das

¹⁹⁵ Vgl. Bruckner, *Für ein paar Leichen mehr*, S.9.

¹⁹⁶ Vgl. Brigitte Desalm „El Cigriello“ in: *Um sie weht der Hauch des Todes*, S.33.

¹⁹⁷ Vgl. De Fornari, *Sergio Leone*, S.23.

¹⁹⁸ Siehe Kapitel 3.1.

¹⁹⁹ Hembus, *Die Geschichte des Wilden Westens 1540-1894*, S.183.

²⁰⁰ Vgl. Ebd., S.185.

²⁰¹ Vgl. Brigitte Desalm „El Cigriello“ in: *Um sie weht der Hauch des Todes*, S.8.

ungeschriebene Gesetz des Westens, dass die Moral aufhebt und die Menschen zum Kampf zwingt.²⁰²

In der Amerika-Trilogie geht Leone anders an die Dramaturgie und die Charaktere heran. *Spiel mir das Lied vom Tod* ist ein Abgesang an den großen amerikanischen Western. Es ist voll mit Filmzitaten aus bekannten Western.²⁰³ Den Figuren ist außerdem bewusst, dass sie eine „ancient race“²⁰⁴ sind und eine neue Zeit gekommen ist, die keinen Platz mehr für sie hat. Leone wollte sich in *Spiel mir das Lied vom Tod* endgültig von seinen Charakteren verabschieden. Die Eingangsszene am Cattle Corner, wo Harmonica die drei auf ihn wartenden Cowboys erschießt, ist ein Abschied von den drei Figuren aus *Zwei glorreiche Halunken*. Leone wollte ursprünglich sogar die Originalbesetzung Clint Eastwood, Eli Wallach und Lee Van Cleef in den Rollen besetzen, was allerdings an Eastwoods Absage scheiterte.²⁰⁵ In Wirklichkeit führte er mit den drei neuen Hauptfiguren Harmonica, Frank und Cheyenne die bekannte Konstellation fort. Harmonica ist der Mann ohne Namen²⁰⁶, Cheyenne ist der temperamentvolle „sidekick“, wie Eli Wallachs Charakter Tuco²⁰⁷ und Franks Charakter ist eine Abwandlung Sentenzas.²⁰⁸ *Spiel mir das Lied vom Tod* ist außerdem der letzte Western Leones mit einem Pistolenduell. Mit diesem tötete Leone nicht nur Frank, sondern metaphorisch den gesamten Western und all seine Figuren, die keinen Platz mehr in einer sich verändernden Welt haben. Die Arbeit an dem Eisenbahnsystem, am Ende des Films, ist Vorbote für die rasante Kolonialisierung der Wüste, die das Ende des alten Weste(r)ns einläutet.²⁰⁹

²⁰² Vgl. Howard, *Der Wilde Westen*, S.12.

²⁰³ Christopher Frayling listet 59 Filmzitate, dramaturgischer und visueller Art auf, in: Frayling, *Sergio Leone: Once Upon a Time in Italy*, S. 59.

²⁰⁴ *Spiel mir das Lied vom Tod*, 2:14.

²⁰⁵ Vgl. Frayling, *Sergio Leone: Something to do with death*, S.273.

²⁰⁶ Siehe Kapitel 4.3.1.

²⁰⁷ Vgl. Frayling, *Sergio Leone: Something to do with death*, S.276.

²⁰⁸ Vgl. Steinwender, *Sergio Leone*, S.138.

²⁰⁹ Vgl. *Spiel mir das Lied vom Tod*, 2:43.

Ab *Todesmelodie* ändern sich die Charaktere, die Filme spielen, wie angedeutet, in Städten, statt in der Wüste. Es gibt keinen Platz für Revolverhelden, da diese gegen die Übermacht des gewaltsamen Regimes keine Chance haben. Mit *Todesmelodie*, den Leone ursprünglich nur produzieren wollte, dann aber selbst Regie übernahm, verabschiedete er sich endgültig vom Westerngenre und wandte sich mit *Es war einmal in Amerika* dem Gangsterfilm zu.

Was beide Trilogien auszeichnete war die Umkehrung der bekannten Charaktere. Die Helden waren nicht mehr die „Guten“ und die „Bösen“ wurden zu Bösewichten teuflischen Ausmaßes, hatten aber dennoch menschliche Werte. In *Für eine Handvoll Dollar* lässt Ramon Frauen entführen, in *Zwei glorreiche Halunken* ist Sentenza für ein Konzentrationslager verantwortlich und in *Spiel mir das Lied vom Tod* tötet Frank ein Kind, vergewaltigt später die Witwe des Mannes, den er getötet hat und zeigt dabei keinerlei Reue. Wäre Frank ein bärtiger Unbekannter oder ein Schauspieler, der für seine Schurkenrollen bekannt war, wäre man wahrscheinlich nicht überrascht gewesen. Aber Leone hatte sich, um den Überraschungseffekt zu konstruieren, explizit Henry Fonda gewünscht.²¹⁰ Fonda hatte bis dahin nur „good guys“ gespielt und mit seinen blauen Augen immer Vertrauen ausgestrahlt. Als er, nach Leones Überzeugungsarbeit und Eli Wallachs Empfehlung,²¹¹ die Rolle des Bösewichtes annahm, kaufte er sich braune Kontaktlinsen und lies sich einen Schnurrbart wachsen, wogegen Leone entschieden protestierte.²¹² Fonda konnte sich, beeinflusst durch die klassische Darstellung der Charaktere in seiner Heimat, nicht vorstellen, dass er mit seinen blauen Augen und frisch rasiertem Gesicht als Bösewicht überzeugend sein

²¹⁰ Vgl. Frayling, *Sergio Leone: Something to do with death*, S.269.

²¹¹ Vgl. Eli Wallach, *The Good, the Bad and Me: In My Anecdote* (First Harvest edition 2006), S.259.

²¹² Vgl. Frayling, *Sergio Leone: Something to do with death*, S.272.

könne, „cause baby blue would not be good for this character killing a family.“²¹³

Er war, genauso wie das damalige Publikum, systematisch durch den „Mythos-Apparat“ Hollywoods dazu gedrängt worden, blaue Augen und ein glatt rasiertes Gesicht einem guten und moralischen Westerner zuzuordnen. Schauspieler wie John Wayne, James Stewart oder Henry Fonda selbst, waren für ihre Rollen, in denen sie in den meisten Fällen heldenhafte Cowboys gespielt hatten, immer frisch rasiert und gewaschen und ließen ihre „baby blues“ funkeln, egal ob sie wochenlang durch die Wüste geritten waren, oder sich wilde Pistolenduelle lieferten. Der Bösewicht konnte in Fondas Augen also keinesfalls überzeugen, wenn er genau diese Charakterzüge aufwies. Doch genau das war Leones Plan.²¹⁴ Ihm war bewusst, dass es nicht an der Glaubhaftigkeit scheitern würde, er hoffte aber, alle zu schockieren, wenn sie sahen, wie eine Familie ausgelöscht wurde und Henry Fonda, dessen Gesicht während seiner bisherigen Karriere immer nur Gerechtigkeit und Vertrauen symbolisierte, frisch rasiert, mit strahlend blauen Augen und einem selbstverliebten Lächeln durch die Staubwolke stieg und sich als Mörder präsentierte.²¹⁵

Auf die einzelnen Charaktere und deren Beziehungen wurde hingegen in beiden Trilogien besonderes Gewicht gelegt. In *Zwei glorreiche Halunken* wurde sogar die gesamte erste Hälfte des Films dazu genutzt, die Charaktere vorzustellen.²¹⁶ Auch die Dreierkonstellation spielte dabei immer eine entscheidende Rolle. In *Für eine Handvoll Dollar* spielt Joe als unparteiischer Dritter Ramon gegen Rojo aus, in *Für ein paar Dollar mehr* arbeiten Mortimer und Manco zusammen, um Indio zu fassen, in *Zwei glorreiche Halunken* stehen sich Blondie, Tuco und Sentenza als „The

²¹³ Roberta Ostroff, „Henry Fonda Interviewed“ in: Take One 1973, 4.Jhg., Heft 10, S.14-17 in: Steinwender, *Sergio Leone*, S.139.

²¹⁴ Vgl. Steinwender, *Sergio Leone*, S.140.

²¹⁵ Vgl. *Spiel mir das Lied vom Tod*, 0:20f.

²¹⁶ Noch bis zur 80. Minute wird deren Vergangenheit und deren Beziehung zueinander geklärt, erst danach fängt der Hauptplot an sich aufzubauen.

Good, The Bad and The Ugly“²¹⁷ gegenüber und in *Spiel mir das Lied vom Tod* hilft Cheyenne, Harmonica dabei, Frank auszuspielen. In *Todesmelodie* arbeiten Juan und John zusammen, um das diktatorische Regime, repräsentiert durch Günther Reza, zu stürzen und in *Es war einmal in Amerika* spannt sich die gesamte Geschichte, um die Freundschaft von Noodles und Max und deren Beziehung zu Deborah. Der „Dreifaltigkeits“-Symbolismus in Form von drei Charakteren, die sich voneinander unterscheiden, aber nicht ohne einander existieren können, wird zum Teil auch auf der auditiven Ebene untermalt, wie zum Beispiel in *Zwei glorreiche Halunken*, in welchem drei Charaktere ein gemeinsames Thema, nämlich Ennio Morricones *Il Triello*, bekamen.²¹⁸ Die Wichtigkeit des „Dreier-Motivs“ wird immer wieder verdeutlicht. In *Spiel mir das Lied vom Tod* warten drei Männer auf Harmonica, in *Zwei glorreiche Halunken* versuchen drei Banditen Tuco zu fassen und Tuco nutzt später drei andere Banditen, um Blondie zu töten. Sentenza fragt sogar: „Isn’t three the perfect number?“²¹⁹

Doch auch wenn die Charaktere in Leones Filmen in wichtiger Verbindung zueinander stehen, eine bestimmte Figur war es, die sich in vier der sechs wichtigsten Filmen Leones durchzog und für einen großen Teil des Erfolges der Filme verantwortlich ist, nämlich die Figur des „Mannes ohne Namen.“

4.3.1 Der Mann ohne Namen

Der Mann ohne Namen ist der Charakter, der Sergio Leone und besonders Eastwood maßgeblich zu ihren Karrieren verholfen hat. Nachdem Leone schon in *Der Koloss von Rhodos* versuchte, seinen Charakter an James Bond anzulehnen, tat er dies in *Für eine Handvoll*

²¹⁷ Der englische Original-Titel des Films.

²¹⁸ Vgl. Steinwender, *Sergio Leone*, S.279.

²¹⁹ *Zwei glorreiche Halunken*, 1:48.

Dollar noch deutlicher.²²⁰ Dass der Charakter von *Für eine Handvoll Dollar* nicht Sergio Leone zuzuschreiben ist, da dieses ein Remake von *Yojimbo* ist, wurde schon klargestellt, allerdings verfeinerte Leone den Charakter in seinem Westerndebut und besonders in den nachfolgenden Filmen noch weiter. Statt eines Zahnstochers hatte Eastwood einen Zigarillo im Mundwinkel, war unrasiert und noch starrer und nihilistischer als Sanjuro.²²¹

Der Mann ohne Namen ist aber nicht nur in *Für eine Handvoll Dollar* die Hauptfigur. Die Figur wird auch in den zwei Folgefilmen der „Dollar“-Trilogie, *Für ein paar Dollar mehr* und *Zwei glorreiche Halunken* weitergeführt und auch Harmonica, Charles Bronsons Charakter in *Spiel mir das Lied vom Tod*, ist eine Weiterführung desselben Archetyps.

Der gesamte Charaktertypus des Mannes ohne Namen ist sehr ambivalent. Er ist stoisch, da er sich im gesamten Film kaum bis gar nicht bewegt. Meistens steht, sitzt, liegt oder reitet er und die wenigen Male, wenn er doch einige Schritte geht, lässt er es jeden fühlen, dass er es nur äußerst ungern tut. Sein Nihilismus ist ihm sprichwörtlich ins Gesicht geschrieben. Sein Hut ist oft gesenkt, sodass sein Gesicht verdeckt bleibt, seine Augen sind meistens zusammengekniffen und seine Lippen sind eng zusammengepresst und sind ein weiteres Zeichen für seine Verweigerung, mehr zu sagen als notwendig ist. Seine Wortkargheit ist in allen vier Filmen präsent, Harmonica redet sogar noch weniger und mit noch mehr Widerwillen als Eastwoods Charakter. Dieser Wesenszug ist auch Clint Eastwood zuzuschreiben. Ab *Für eine Handvoll Dollar* hat er sich darum bemüht seinen Charakter weniger reden zu lassen, um ihn dadurch mystischer zu gestalten.²²²

Trotz dieser scheinbaren Steifheit und dem dazugehörigen „underplaying“ Eastwoods und Bronsons, die, neben den anderen

²²⁰ Vgl. De Fornari, *Sergio Leone*, S.16.

²²¹ Vgl. Ebd., S.40.

²²² Vgl. Christopher Frayling in: *A New Kind of Hero*, 0:06.

lebhaften Charakteren, fast wie Statuen in der Wüste wirken, sind sie gleichzeitig überaus schnelle Schützen, die allesamt viel schneller ziehen und schießen können, als ihre Gegner. Deshalb werden sie in ihren Eröffnungsszenen unterschätzt und müssen sich zuerst beweisen. In *Für eine Handvoll Dollar* tötet Eastwood deshalb gleich zu Beginn vier Männer, die sich über ihn lustig gemacht haben und auch Harmonica besiegt seine drei Gegner in der Eröffnungsszene am Cattle Corner.

Ein wesentlicher Faktor für den Charakter des Mannes ohne Namen, ist seine Namenslosigkeit. Der „working title“ von *Für eine Handvoll Dollar* war zwar *il magnifico straniero*, was schon eine gewisse Namenslosigkeit andeutet, aber in allen vier Filmen haben die Charaktere einen Namen. Leone hat den Charakter auch nie als „Der Mann ohne Namen“ bezeichnet.²²³ Erst drei Jahre nach der Premiere von *Für eine Handvoll Dollar* wurde diese Betitelung des Charakters vom Marketing-Team von United Artist durch Poster und Trailer für die Veröffentlichung der Trilogie in den USA vermarktet.²²⁴ Diese hatten erkannt, dass die Namen aller vier Charaktere nur Pseudonyme sind und man ihre wahren Namen nie erfährt. In *Für eine Handvoll Dollar* wird Eastwood vom alten Sargschreiner Joe genannt, ohne sich je vorgestellt zu haben. In *Zwei glorreiche Halunken* wird er, wegen seiner Haarfarbe, von Eli Wallachs Charakter Blondie genannt. In *Für ein paar Dollar mehr* nennt man in Monco, welcher wie ein gewöhnlicher Name scheint, aber in Wahrheit eine Abkürzung von „monco di un braccio (= einarmig)“²²⁵ ist, und darauf anspielt, dass er für alles nur seine linke Hand verwendet. Seine rechte Hand benutzt er ausschließlich zum Schießen und versteckt sie die restliche Zeit unter seinem Poncho. Ähnliches gilt für Harmonica, der von Frank so betitelt wird, da er seinen eigenen Namen nie nennt und immer wieder an seiner namensgebenden Mundharmonika spielt. In allen vier

²²³ Vgl. Bruckner, *Für ein paar Leichen mehr*, S.23.

²²⁴ Vgl. Richard Schickel in: *Leone's West*, Regie: Michael Arick, in: *Zwei glorreiche Halunken*, Bonus DVD-Video, MGM Home Entertainment 2004; (Orig. USA 2004), 0:04.

²²⁵ Steinwender, *Sergio Leone*, S.100.

Filmen sind die Namen von Anfang an auswechselbar, genauso wie auch schon Sanjueros Name in *Yojimbo*.²²⁶ Leone hat dies offensichtlich übernommen, ging ebenso subtil an die Namenslosigkeit des Charakters heran und vermied es, diesen direkt als namenlos zu bezeichnen.

Die stoische Haltung und Namenslosigkeit des Charakters Eastwoods und Bronsons bilden eine gewisse Mystik rund um den Charakter. Man erfährt nie wie er wirklich heißt oder woher er kommt. Er spricht sehr wenig, und schon gar nicht über seine Vergangenheit. Selbst seine Motivation wird nur vage präsentiert. In der Dollar-Trilogie wird zwar immer wieder der Materialismus des Charakters angedeutet, aber dieser wird nur dazu eingesetzt, um dem Mythos des klassischen Westerners entgegenzuwirken. Dieser war nämlich durch Moral und gute Taten motiviert und wenn er sich rächen wollte, wie in *Mein großer Freund Shane* (1953) oder *Der schwarze Falke* (1956), wurde dies in der Exposition klargestellt, wodurch die Motivation der Charaktere stets klargestellt wurde. Der Mann ohne Namen kommt immer uneingeladen, ohne Motivation und zeigt keine Moral. In *Für eine Handvoll Dollar* sieht Eastwood sogar tatenlos zu, als ein Kind von einem Banditen getreten wird. Auch die ersten vier Männer, die er erschießt, tötet er bloß, um seine Qualität als Pistolenschütze zu präsentieren. Das sagt auch Clint Eastwood selbst über seine Rolle als Namenloser:

„Usually the hero rides into town, sees a horse getting beaten, sees the schoolmarm, rescues the horse, and you know who he’s gonna get hitched with at the end – and it isn’t the horse! But in this, he rides into town on a mule and wearing a black hat, sees a kid being shot at and kicked about, sees a maiden in distress, and then he just turns and rides away. You’re never really sure if he is

²²⁶ Er nennt sich Sanjuro Kuwabatake, was so viel wie „Dreißig Maulbeerenfeld“

bedeutet, womit er auf sein Alter anspielt und das Erste nennt, dass er sieht, als er nach seinem Namen gefragt wird.

the hero until about halfway through. And then you're not sure because he's only out to get whatever he can."²²⁷

Eastwood fasst hier sehr gut die Präsentation des Charakters, welcher in den drei Folgefilmen auf dieselbe Art und Weise agiert, zusammen. Sein Charakter ist kein Held, sondern ein Anti-Held. Er ist kein traditioneller Westerner, wie man ihn aus den klassischen Western kennt, er ist sogar die Antithese eines Westerners, ein Charakter, der nichts Anderes als Töten gelernt hat.²²⁸ Statt eines weißen Hutes, eines frisch rasierten Gesichts und auf einem stolzen Pferd reitend, kommt Eastwood in seinem ersten Film auf einem Maulesel, unrasiert und mit einem Zigarillo, einem schwarzen Hut und Poncho in eine Stadt voller Verbrecher und schreitet bei sichtbaren Ungerechtigkeiten nicht ein. Diese Präsentation des Charakters war so essentiell, dass Leone und Eastwood separat behauptet haben, sie seien für den Stil des Charakters verantwortlich. Eastwood erzählte, er habe die Kleidung noch in Hollywood gekauft und sie nach Europa mitgebracht.²²⁹ Das stimmt allerdings vermutlich nur für die Stiefel und den Patronengurt, die zu seinem Charakter bei der Serie *Rawhide* gehörten. Gemäß den Konzeptzeichnungen von Da Carlo Simis, war für den Charakter schon zu Beginn ein Poncho eingeplant.²³⁰

Dieser Look unterstützte einen weiteren wichtigen Wesenszug des Charakters - die fehlende Moral. Diese war einerseits ein wesentlicher Bestandteil des Charakters als Antithese des Westerners und verhalf auch den Filmen zum Erfolg. Andererseits wurde dies auch nicht ohne Widerstand angenommen. Für die erste US-Fernsehversion 1977 von *Für eine Handvoll Dollar* wurde, im Auftrag des Fernsehsender ABC, ein Prolog gedreht, in welchem der Namenlose (gespielt von einem Eastwood-Double) von einem Sheriff den Auftrag erhält, die Stadt San Miguel von den dort hausierenden Banditen zu befreien. Sergio Leone hat diesem Prolog weder

²²⁷ Frayling, *Sergio Leone: Something to do with death*, S.138.

²²⁸ Vgl. Ebd.

²²⁹ Vgl. Brigitte Desalm „El Cigrillo“ in: *Um sie weht der Hauch des Todes*, S.38.

²³⁰ Vgl. Frayling, *Sergio Leone: Something to do with death*, S.139f.

zugestimmt, noch wusste er davon, dass dieser gedreht wurde. Das sollte den Film und den Charakter von seiner Unmoral bereinigen und die Gewaltbereitschaft des Namenlosen begründen.²³¹

Leone sah jedoch die Amoralität als einen wesentlichen Bestandteil des Charakters, der drei Elemente erfüllen sollte. Erstens sollte es eine Kritik am bisherigen Charaktertypus eines Westernhelden sein, zweitens war es eine Parodie des selbigen und drittens sollte der Stoizismus und die Mystik um den Charakter, diesen zu einem scheinbar unverwundbaren Helden erheben. Leone wollte jedoch auch die selbst aufgestellten Regeln brechen und ließ den Charakter in jedem Film foltern, um seine physische Unverwundbarkeit zu widerlegen und seine psychische Stärke hervorzuheben. Obwohl er physisch angreifbar und verletzlich bleibt, gibt er nicht auf und erlebt in allen vier Filmen eine Art Auferstehung, die später zum Showdown führt. Durch das Leiden des Charakters, seinem Auftreten auf einem Maulesel und seiner metaphorischen Auferstehung wird auch ein Messias-Symbolismus angedeutet.²³² Doch auch dieser begründet keine Moralität des Charakters, ebenso wenig wie die Rettung der Familie in *Für ein paar Dollar mehr*, die Harald Steinwender als „ein reines Klischee, als losgelöstes Zeichen aus dem Western, das zwanghaft auf die Handlung zugreift, das Joe einfach erfüllen muss, um irgendwie als Westernheld erkennbar zu sein,“²³³ sieht.

Dadurch wird die Ambiguität des Charakters besonders deutlich, da dieser eindeutig kein klassischer Held ist und von Leone zu einem Gesetzlosen umgewandelt wurde, aber gleichzeitig auch kein wirklicher „Bösewicht“ ist, da er in keinem einzigen Film einen Unschuldigen tötet und sich immer gegen die Autorität der Gewalt, die in den „wide open towns“ und den Wüstengebieten herrscht, auflehnt.²³⁴

²³¹ Vgl. Steinwender, *Sergio Leone*, S.69.

²³² Vgl. Ebd., S.100.

²³³ Steinwender, *Sergio Leone*, S.94.

²³⁴ Vgl. Brigitte Desalm „El Cigriello“ in: *Um sie weht der Hauch des Todes*, S.37.

All diese Neuerungen, von der Wortkargheit, über die Amoralität, bis zu den Kostümen, waren bahnbrechend und wegbereitend für einen neuen Charaktertypus, der in sehr vielen weiteren Italowestern und auch später, von den neuen US-Western, allen voran den Western von und mit Clint Eastwood selbst, wie *Ein Fremder ohne Namen* (1973), *Pale Rider – Der namenlose Reiter* (1985), oder *Erbarmungslos* (1992), nachgeahmt wurden.

4.3.2 Die Gesellschaft

Die moralische Ambiguität und das Fehlen einer Ordnung oder spirituellen Leitung, waren nicht nur dem Hauptcharakter alleine zugewiesen. In allen Western Leones wird die gesamte Gesellschaft negativ dargestellt. Die Städte, in denen sich die Charaktere befanden, wurden entweder von Gesetzlosen belagert, wie in *Für eine Handvoll Dollar* oder sind der Kolonialisierung und dem Kapitalismus ausgesetzt, wie in *Spiel mir das Lied vom Tod*, wo geldgierigen und mordlustigen Charakteren, wie Morton und Frank, viel Spielraum für ihre Geschäfte gelassen wird. Auch in politischeren Filmen, wie *Zwei glorreiche Halunken* und *Todesmelodie*, wo keine klassischen Banditen regieren, ist die gesamte Gesellschaft korrupt und mordlustig. In *Zwei glorreiche Halunken* scheinen alle, außer den drei Hauptcharakteren, der Lust am Krieg verfallen zu sein. Alle sind so sehr damit beschäftigt sich gegenseitig umzubringen, dass die drei Charaktere, fast sorgenfrei, ihren eignen Geschäften nachgehen können. Blondie und Tuco werden z.B. nur von Unionssoldaten verhaftet, weil sie sich als konföderierte Soldaten ausgeben, da sie die entgegenreitende Truppe, durch deren grau verstaubte Mäntel für Konföderierte gehalten haben. Somit werden sie unfreiwillig von ihrer Umgebung in einen Krieg gezogen, den sie nicht befürworten. Allein Sentenza nutzt den Krieg zu seinen Gunsten und ist sogar als Offizier in der Armee tätig, da er, in seiner Rolle als „the bad“, perfekt in diese blutrünstige Gesellschaft passt. Die „wide open towns“ aus der Dollar-Trilogie sind fast menschenleer und es wirkt, als würden die einzigen Bewohner Verbrecher und Gesetzlose

sein. In *Für eine Handvoll Dollar* ist San Miguel neben den Handlangern Ramons von einer Familie, dem Gastwirt und dem Sargschreiner bewohnt. Diese sind der verdorbenen, moralbefreiten Gesellschaft des Films hilflos ausgesetzt und finden keinen Anschluss in einer Welt, in welcher Gesetzlose regieren.

In dieser neu generierten Welt, fühlt sich Leones namenloser Rächer wohl, weil er selbst keinen Gesetzen zu folgen scheint. Er hat die Welt um sich herum akzeptiert und nutzt seine Fähigkeiten, um seinen eigenen Nutzen daraus ziehen zu können. Es ist die perfekte Gesellschaftsstruktur für Kopfgeldjäger und Rächer, die ihre eigenen Gesetze schreiben. Der klassische Westerner wurde auch öfters mit einer Gemeinschaft von Gesetzlosen konfrontiert, diese hatte aber nie die Ausmaße von Leones Welten angenommen. Es waren stets nur temporäre Übernahmen, wie in *Zwölf Uhr mittags*, wo eine Bande von Outlaws eine Kleinstadt terrorisiert. Diese Übernahmen wurden jedoch in den Plot miteinbezogen und es wurde etabliert, dass Gesetze und Ordnung sehr wohl existent und die Erhaltung derer vom Helden erwünscht waren. Der Autor Lars Henrik Gass fasste diese Ambivalenz zwischen der klassischen Gesellschaft des Western und der neuen Struktur der, durch Leone etablierten, Italowestern zusammen, als er schrieb:

„War der klassische Westernheld ein bürgerliches Subjekt, das aus der Gemeinschaft vorübergehend austreten muß, um die Ordnung derselben wiederherstellen, so demonstriert der geschichtslose Held des Italowesterns eine Gesellschaft, in der die letzten Menschen außerhalb derselben stehen.“²³⁵

Die dargestellte Gesellschaft war aber nicht die ursprüngliche Idee Leones. Sie war viel mehr eine logische Folge des Hauptcharakters. Ein Charakter wie Joe konnte nicht der Held in einer moralischen, christlichen Gesellschaft sein. Er wäre nicht nur der Antiheld, sondern sogar der „Bösewicht“, der sich von den Banditen keinesfalls

²³⁵ Lars Henrik Gass „Lust auf Spaghetti“ in: *Um sie weht der Hauch des Todes*, S.22.

unterscheiden konnte. Da Kopfgeldjäger stets die verachtenswerteste Gestalt in Western waren, musste man eine Gesellschaft kreieren, die noch bösartiger war, als der Held selbst. Nachdem Leone außerdem immer darauf abgezielt hatte, die klassischen Western umzukehren und Western zu produzieren, die frei vom märchenhaften Mythos mit ihren moralischen Helden waren, musste er auch die Gesellschaftsstrukturen umwerfen und eine Welt schaffen, in der seine neue Art von Western bestehen konnte.

Die Gesellschaft ist in seinen Filmen so weit verdorben, dass es auch keine Form von Erlösung geben kann. Leones anti-klerikale Haltung trug bedeutend zur Darstellung der Kirchen und religiösen Symbolik bei.²³⁶ Ab *Für ein paar Dollar mehr* zeigte er vermehrt christliche Symbole, wie Kirchtürme mit Glocken, Kruzifixe, Friedhöfe mit Kreuzen, Engelsstatuen und Marienbildnisse. Leone baute sie bewusst ein, verspottete sie dabei und nutzte sie, um Kritik an der Kirche zu üben. In *Für ein paar Dollar mehr* ist z.B. Indios Bande in einer verlassenen Kirche stationiert. Die Kirche ist also keine Zuflucht für Unschuldige mehr, sie ist der Ort des Bösen und Indio nutzt ihre Innenarchitektur aus, indem er seinen Männern auf der Kanzel den Plan erklärt, wie sie die Bank zu überfallen haben. Sein theatralisches Schauspiel verdeutlicht Leones Symbolik von böswilligen und hetzerischen Kanzelpredigten. In *Zwei glorreiche Halunken* macht Tuco jedes Mal wenn er einen Toten sieht, oder von einem Toten die Rede ist, ein Kreuzzeichen, verzerrt es aber im Laufe des Films immer weiter, bis es am Ende fasst nur mehr eine kurze hektische Bewegung ist. Diese, als „heilig“ geltenden Zeichen sind offensichtlich nur „scheinheilig“. All das ist laut Christopher Frayling aber nicht bloß anti-klerikal zu deuten. Es soll vor allem verdeutlichen, dass niemand in einer Welt, in welcher alles, inklusive den vermeintlichen

²³⁶ Vgl. Frayling, *Spaghetti westerns*, S.65.

Helden, verdorben ist, eine Chance auf Erlösung oder Zuflucht hat – nicht einmal in einer Kirche oder einem Kloster.²³⁷

Sergio Leone zielte nicht nur auf eine glaubwürdigere Rekonstruktion der Vergangenheit ab, indem er den Western seines Mythos befreite, seine Filme waren auch Spiegel der Gegenwart. Die Gesetzlosigkeit in San Miguel, aus *Für eine Handvoll Dollar*, kann man als Metapher für die Mentalität der freien Marktwirtschaft sehen²³⁸ und *Spiel mir das Lied vom Tod* ist nicht nur ein simpler Rachewestern, sondern beinhaltet eindeutige Kapitalismuskritik und fungiert als verzerrtes Spiegelbild der politischen Bewegungen in Italien zur Entstehungszeit des Films.²³⁹ Nachdem der Vietnamkrieg 1967, bei der Veröffentlichung von *Zwei glorreiche Halunken*, aktiv von größeren Gruppierungen kritisiert wurde, gaben die Anti-Kriegsaussagen der Hauptcharaktere, den Geist der Zeit wieder.²⁴⁰ Diese direkte, wenn auch subtile, Politisierung des Western, die in *Todesmelodie* ihren Höhepunkt erreichte, war eine weitere Neuerung Leones, die in folgenden Italowestern und amerikanischen Spätwestern, weiter verfeinert, imitiert und kopiert wurde.

4.3.3 Die Rolle der Frau

Western waren immer schon ein maskulines Genre, deren Hauptdarsteller fast ausschließlich Männer waren, die auf der Suche nach einer Frau waren, die sie retten und somit für sich gewinnen konnten.²⁴¹ Die „damsel in distress“-Thematik war seit Beginn des Genres

²³⁷ Vgl. *A New Standard*, Regie: Michael Arick, in: *Für ein paar Dollar mehr*, Bonus DVD-Video, Tobis Home Entertainment 2006); (Orig. USA 2006), 0:15f.

²³⁸ Vgl. Steinwender, *Sergio Leone*, S.63.

²³⁹ Vgl. Ebd., S.73.

²⁴⁰ Vgl. Ebd., S.80.

²⁴¹ Vgl. Loren Quiring, „Dead Men Walking: Consumption and Agency in the Western“ in: *Film & History* 33/1, 2003, S. 42.

ein beliebtes Thema und wurde vor allem dazu genutzt, um ein Happy End zu erzeugen, bei welchem der siegreiche Held die Dame eroberte. Leone sah dies als eines der Probleme der Western und „entfernte Frauen aus seinen Filmen“²⁴², wie er selbst behauptete. Leone meinte, Frauen würden die Action in Western aufhalten. Sobald eine Frau dazu kam, wäre die Action abgebrochen und der Film hätte an Seriosität verloren.²⁴³ Das wollte er verhindern und schrieb in der Dollar-Trilogie keiner Frau eine wesentliche Rolle zu. Die Frauenrollen in der Dollar-Trilogie orientierten sich eher an jidai-gekis als an Western. In jidai-gekis spielten Frauen hauptsächlich Prostituierte, während in amerikanischen Western, trotz der Existenz von Prostituierten-Rollen, Frauen hauptsächlich fromme Bauerstöchter brave Ehefrauen und Mütter spielten. In Leones Dollar-Trilogie und später auch in den meisten Italowestern, waren Frauen fast ausschließlich in Nebenrollen verbannt und als Prostituierte eingesetzt.²⁴⁴ Die Behauptung, Leones Western wären „die ersten Western ohne Frauen“²⁴⁵, ist darin begründet, dass Frauen nie die Motivation für das Handeln der Hauptfiguren in seinen Filmen waren. Die Hauptfiguren hatten trotz mehrfacher Anspielungen nicht einmal sexuelles Interesse an ihnen, noch wollten sie sie für sich gewinnen.

In *Für eine Handvoll Dollar* befreit Joe zwar eine Frau aus der Gefangenschaft Ramons, tut dies aber nicht, um ihre Gunst zu sichern, sondern um sie ihrer Familie zurückzubringen. Diese einzige selbstlose Tat im gesamten Film könnte man sogar als eine direkte Übertragung von Leones Intentionen für den Western selbst interpretieren. Ramon hielt die Frau gefangen, wodurch diese nicht fliehen konnte, obwohl fast alle anderen Einwohner San Miguels schon geflohen waren. Joe, als „Marionette in Leones Theater“ geht daraufhin los und rettet die Frau aus Ramons Gefangenschaft und lässt sie, gemeinsam mit ihrer Familie,

²⁴² Anatol Weber „Ihr Name ist Nobody“ in: *Um sie weht der Hauch des Todes*, S.25.

²⁴³ Vgl. De Fornari, *Sergio Leone*, S.17.

²⁴⁴ Vgl. Anderson, „Japanese Swordfighters and American Gunfighters“, S.12.

²⁴⁵ De Fornari, *Sergio Leone*, S.17.

fliehen. Dadurch entfernt er die „letzte Frau im Westen“ sogar physisch und teilweise sogar brutal, als er sie bewusstlos schlägt, um durch ihren Schrei nicht entdeckt zu werden. Nach dieser Episode gibt es keine Frauen mehr und das Duell kann vorbereitet werden. Diese ritualisierten Duelle sind rein maskulin und erfordern und erwünschen keine weibliche Anwesenheit.²⁴⁶ Diese Theorie bestätigt sich auch darin, dass in den beiden Nachfolgefilmen kaum Frauen vorkommen und die wenigen, die mitspielen, haben keine wahre Bedeutung für den Plot und sprechen fast nie. In *Zwei glorreiche Halunken* wird es sogar besonders verdeutlicht, indem die zwei Banditen einer der Frauen, die sich gegen sie auflehnt, „you stay quiet old hag,“²⁴⁷ sagen und damit stellvertretend alle Frauen im Film ansprechen. Dieser Umgang mit der Rolle der Frau in Leones Dollar-Trilogie mag effektiv gewesen sein, aber selbst Leones Biograf, der gegenüber Leones Werk und Talent große Wertschätzung zeigt, bezeichnet die Degradierung der Frauenrollen und der Umgang mit der Geschlechterverteilung als sehr primitiv und veraltet.²⁴⁸

Ab *Spiel mir das Lied vom Tod* änderte Leone seine Ansicht bezüglich der Darstellung der Geschlechter und gab auch Frauen wichtige Rollen, allen voran Claudia Cardinale, die die ehemalige Prostituierte und trauernde Witwe, Jill McBain, spielte. Von ihrem Charakter sagte Cardinale selbst, Jill sei das eigentliche Zentrum des Films²⁴⁹, was auch von anderen Quellen bestätigt wurde.²⁵⁰ Mit ihr findet der Italowestern sogar einen feministischen Höhepunkt, denn sie ist eine starke Frau, die sich in einer männerdominierten Welt durchsetzen kann. Sie weiß was sie will und hat keine Skrupel alles daran zu setzen, um es zu erreichen. Ihre Erfahrungen als Prostituierte haben ihr dazu auch noch viel Kraft verliehen, ihre Widersacher zu verführen und sie ist stark genug, um ihre Vergewaltigung vom Mörder ihres Mannes, nicht nur zu ertragen, sondern

²⁴⁶ Vgl. Steinwender, *Sergio Leone*, S.53f.

²⁴⁷ *Zwei glorreiche Halunken*, 0:41.

²⁴⁸ Vgl. Christopher Frayling in: *A New Kind of Hero*, 0:15.

²⁴⁹ Vgl. *Once Upon a Time: Sergio Leone*, 0:24.

²⁵⁰ Vgl. Quiring, „Dead Men Walking“, S.46.

sie auch zu ihren Gunsten nutzen zu können.²⁵¹ Sie ist die einzige Person im Film, die sich nicht darauf eingestellt hat, dass sie sterben wird, da sie das zu verhindern weiß, denn sie ist keine „poor defenseless widow.“²⁵² Sie ist sogar das Symbol für Leben und Zukunft, was auch in der finalen Einstellung verdeutlicht wird, als sie, nachdem Frank und Cheyenne schon tot sind und Harmonica die Szene schon längst verlassen hat, den Arbeitern Wasser bringt und dabei hilft die neue Welt aufzubauen.²⁵³

Leone hat sich von seinem früheren Rollenbild der Frau ab *Spiel mir das Lied vom Tod* völlig abgewandt und hat dieses sogar umgedreht. Auch in *Todesmelodie* und *Es war einmal in Amerika* bekamen Frauen starke Rollen zugeschrieben und blieben am Ende des Films, trotz der Misshandlungen und Grausamkeiten, die sie durch Männer erfahren mussten, die Siegerinnen. Schließlich erweisen sich die tödlichsten Männer als ersetzbar, während Frauen bestehen bleiben.²⁵⁴

4.4 Realismus

Einer der Punkte, die man den Italowestern seit Beginn an zustand, war ihr Realismus.²⁵⁵ Dieser Umstand, Western realistischer zu machen, war eine der Intentionen Leones. Er wollte den „wilden Westen“ so zeigen, wie er wirklich war und ihn vom Mythos bereinigen, wie er selbst einmal sagte: „I am showing the old west how it really was. [...] Americans treat westerns with too much rhetoric.“²⁵⁶ Doch obwohl der Realismus ein wichtiger Faktor im Italowestern war, war er nicht durch die Entfernung des Mythos entstanden. Der Mythos der amerikanischen Western lebt

²⁵¹ Vgl. Anatol Weber „Ihr Name ist Nobody“ in: *Um sie weht der Hauch des Todes*, S.26.

²⁵² *Spiel mir das Lied vom Tod*, 1:53.

²⁵³ Vgl. Christopher Fraylings Kommentar in: *Spiel mir das Lied vom Tod*, 2:38.

²⁵⁴ Vgl. Quiring, „Dead Men Walking“, S.46.

²⁵⁵ Vgl. McClain, „Western, Go Home!“, S.57.

²⁵⁶ Sergio Leone, "Hi-Ho, Denaro!" in: *Time*, 4.Aug.1967: S.57 gesehen in: McClain, „Western, Go Home!“, S.52.

auch im Italowestern fort, es ist jedoch der amerikanische Mythos, gesehen aus den Augen eines Europäers.²⁵⁷

Was die Italowestern realistischer scheinen ließ, waren u.a. die Charaktere, die keine unverwundbaren, heldenhaften Cowboys mehr waren, sondern Kopfgeldjäger, die nur für sich selbst kämpften. Auch der Einsatz der Charaktertypen war näher am wahren Westen, als deren Einsatz in den US-Western. In Italowestern wurden aus den Cowboys Verbrecher, wie schon im historischen „Westen“.²⁵⁸ Joe aus *Für eine Handvoll Dollar*, wurde z.B. nie offiziell Kopfgeldjäger genannt. Es gibt im gesamten Film auch keine Aussicht auf tatsächliches Kopfgeld. Er ist nur ein einsamer Gesetzloser, der versucht sich zu bereichern, was auf einen realistisch gezeichneten Cowboy des alten Westens zutreffen würde. Erst in *Für ein paar Dollar mehr* treten die Figuren als tatsächliche Kopfgeldjäger auf und erfüllen auch hier die Kriterien für einen realitätsnahen Charakter, denn diese waren tatsächlich als Untermenschen angesehene Einzelgänger, die keine Moral kannten und ihre eigenen Gesetze schrieben.²⁵⁹

Die Entfernung von Klischees ist aber nicht genug, um Leones Filme, oder gar Italowestern allgemein, als realistische Filme zu bezeichnen. Es werden realistische Elemente eingesetzt, wie zum Beispiel authentische Waffen und Kanonen, die sie von Museen geliehen haben oder lange Staubmäntel, die Leone auf alten Fotografien gesehen hatte.²⁶⁰ Diese sind aber nur Accessoires, die den Realismus nur simulieren.²⁶¹ Leone hatte, trotz seiner Aussage, den Western so zu zeigen, wie er wirklich war, nie vorgehabt den Mythos des Westens komplett zu zerstören und eine realistische oder gar dokumentarische Repräsentation des „wilden Westens“ zu drehen. Er hat zwar viel über den historischen Westen

²⁵⁷ Vgl. Steinwender, *Sergio Leone*, S.8.

²⁵⁸ Vgl. Hembus, *Die Geschichte des Wilden Westens 1540-1894*, S.204.

²⁵⁹ Vgl. Ebd., S.183.

²⁶⁰ Vgl. Eli Wallach in: *The Leone Style*, 0:13f.

²⁶¹ Vgl. Steinwender, *Sergio Leone*, S.89.

recherchiert, platzierte aber viele Details falsch und verdrehte Fakten.²⁶² In *Zwei glorreiche Halunken* schreibt er z.B. auch der Union ein Gefangenenlager mit Konzentrationslager-artigen Zuständen zu, das an Andersonville, das Gefangenenlager der Konföderierten, angelehnt war. Für ein solches Kriegsgefangenenlager der Union gibt es jedoch keine Nachweise. Seine Andeutung, dass es auch von Seiten der Union viele Grausamkeiten gab, brachte Brigitte Desalm sogar dazu Leone des „postmodernen Revisionismus“ zu bezichtigen.²⁶³ Das trifft auf Leone aber nicht zu, denn seine Filme geben nicht vor historisch korrekt zu sein. Wie sein Biograf Christopher Frayling sagte, es ging Leone nicht um tatsächlichen Realismus, er wollte bloß die Filme machen, die er als Kind liebte, Märchen für Erwachsene, nur eben für ein anspruchsvolleres Publikum.²⁶⁴ Dafür schuf er ikonische Charaktere und überdimensionale Kulissen und kaschierte alles mit scheinbar realistischen Details, die aber nicht ausreichten, um den Filmen tatsächlichen Realismus zuzugestehen. Sie sollten bloß seine Version der Geburt einer Nation sein.²⁶⁵

4.4.1 Gewalt

Im Zusammenhang mit dem Realismus der Italowestern wird oft ein bestimmtes Element genannt – die Gewalt. Hans-Christoph Blumenberg gesteht den Italowestern z.B. einen erhöhten Grad an Realismus zu, da die beschriebene Atmosphäre permanenter Brutalität und brachialer Gewalt in den Westernstädten, wie Dodge City, der Atmosphäre der Italowestern viel näher komme, als die der romantisierten US-Western.²⁶⁶ Die Tatsache, dass die Italowestern vorgeben realistisch zu sein und deren

²⁶² Vgl. Steinwender, *Sergio Leone*, S.90.

²⁶³ Vgl. Ebd.

²⁶⁴ Vgl. *A New Standard*, 0:16.

²⁶⁵ Vgl. Frayling, *Sergio Leone: Once Upon a Time in Italy*, S.31.

²⁶⁶ Vgl. Hans-Christoph Blumenberg „Der italienische Western“ in: *Um sie weht der Hauch des Todes*, S.8.

erhöhter Grad an Brutalität bei der Zuschaustellung der Morde, lassen sie noch realistischer wirken, wodurch sich die Wahrnehmung der Gewalt wiederum intensiviert. Das ist einer der Gründe, wieso Italowestern als besonders gewalttätig angesehen werden.

Ein weiterer Grund war die Absenz der Moral in der Ausführung der Gewalt.²⁶⁷ In allen Filmen Leones und auch in den meisten anderen Italowestern, töten die Charaktere weil sie sich rächen wollen, weil sie sich bereichern wollen oder aus bloßem Sadismus. Der Tod ist in Italowestern allgegenwärtig. In *Zwei glorreiche Halunken* führt der Film vom Schlachtfeld sogar zum Finale an einen Soldatenfriedhof, wo sich die drei Charaktere kaltblütig duellieren, weil sie kein Goldstück an den anderen abgeben wollen. In vielen Fällen fehlt aber ein Beweggrund oder eine Begründung für die brutalen Taten der Charaktere oder die Darstellung der Gewalt selbst. Die Gewalt ist dadurch besonders zynisch und nur der Gewalt wegen.²⁶⁸

Aber auch die Darstellung der Folterszenen in den Dollar-Filmen geht aufgrund ihrer Kaltblütigkeit besonders unter die Haut. Leone ging dabei detailreich auf das Leiden des gefolterten Antihelden ein und intensivierte das Erleben der Folterungen sogar durch das Vergnügen, das es den Peinigern bereitete:

„Die Pedanterie, mit der Folterszenen gefilmt wurden, markierte einen neuen Abschnitt in der Geschichte der im Film gezeigten Gewalt. Das Lachen der Folterer, verzerrte Nahaufnahmen ihrer Gesichter, auf den Händen ausgedrückte Zigarren, per Mischverfahren betonte Faustschläge, Detailaufnahmen vom geschwollenen Gesicht des Opfers...“²⁶⁹

Leone wurde oft dafür kritisiert Gewalt in Filmen beliebt gemacht zu haben, denn nach der Veröffentlichung der Dollar-Trilogie in den USA,

²⁶⁷ Vgl. McClain, „Western, Go Home!“, S.61.

²⁶⁸ Vgl. Ebd., S.60.

²⁶⁹ De Fornari, *Sergio Leone*, S.40.

nach 1967,²⁷⁰ wurden die Filme wesentlich brutaler. In US-Western war oft der Griff zur Waffe als Androhung der Gewalt, schon genug, um einen Protagonisten abzuschrecken. Italowestern etablierten es, dass die Protagonisten ohne Androhung, direkt zur Waffe griffen und andere erschossen und hatten dazu auch noch eine fast nihilistische Einstellung zum Thema Tod.²⁷¹ Wenn in den amerikanischen Western doch jemand starb, dann wurde das auch wesentlich verhaltener präsentiert, indem man z.B. statt der zugefügten Verletzung Großaufnahmen entsetzter Gesichter zeigte.²⁷² Dass sich solche Darstellungen erst nach 1967 etablierten liegt aber nicht alleine an Leones Filmen, sondern ganz besonders am „Motion Picture Production Code of 1930“, dem sogenannten Hays-Code, der erst 1966 liberalisiert wurde. Dieser Verbot solche detaillierten und überzogenen Gewaltdarstellungen in Filmen, im Besonderen gerade dann, wenn diese unmotiviert waren oder wenn damit Rache legitimiert wurde.²⁷³ Der Hays-Code verbot auch Szenen, die typisch für Leones Filme waren, wie solche, in denen man die Hand des Schützen und den zu Boden Stürzenden in derselben Einstellung zeigte.²⁷⁴ Leones Western hätten in den USA vor 1966 also ungeschnitten gar nicht gezeigt werden dürfen. Die Liberalisierung des Hays-Codes wurde danach auch vom Marketing-Team genutzt, um den bisher unbekannten Grad an Gewalt anzupreisen.²⁷⁵ Amerikanische Zensurgesetze hatten die Veröffentlichung solcher Filme verboten und Szenen reduzieren lassen, wenn diese dem Hays-Code nicht entsprachen. Nachdem diese Gesetze 1966 also aufgehoben wurden, hatte Leone schon drei Filme fertiggestellt, die den Hays-Code ignoriert hatten. Als sie 1967

²⁷⁰ Die Veröffentlichung hat sich aufgrund des Rechtsstreits mit Akira Kurosawa um drei Jahre verzögert, s. Kapitel 3.3.

²⁷¹ Vgl. De Fornari, *Sergio Leone*, S.40.

²⁷² Vgl. Ebd., S.43.

²⁷³ Vgl. „The Motion Picture Production Code of 1930“, *Reformation of the Arts and Music Website*, <http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html>, zuletzt besucht: 31.01.2015.

²⁷⁴ Vgl. *A New Standard*, 0:15.

²⁷⁵ Vgl. Richard Schickel in: *Leone's West*, 0:03.

in den USA anliefen waren sie daher wie auf den Postern angepriesen „The first of its kind.“²⁷⁶ Da diese Filme also großen Erfolg hatten, verleiteten sie andere Regisseure, wie Sam Peckinpah u.a., mit ebenso gewalttätigen oder noch brutaleren Filmen nachzuziehen. Sam Peckinpahs hatte behauptet er hätte seine Filme ohne Leone nicht machen können und bezieht dabei auf die Gewaltdarstellung in Leones Filmen, die durch deren Erfolg den Weg für Filme, wie *The Wild Bunch* (1969) ebneten.²⁷⁷

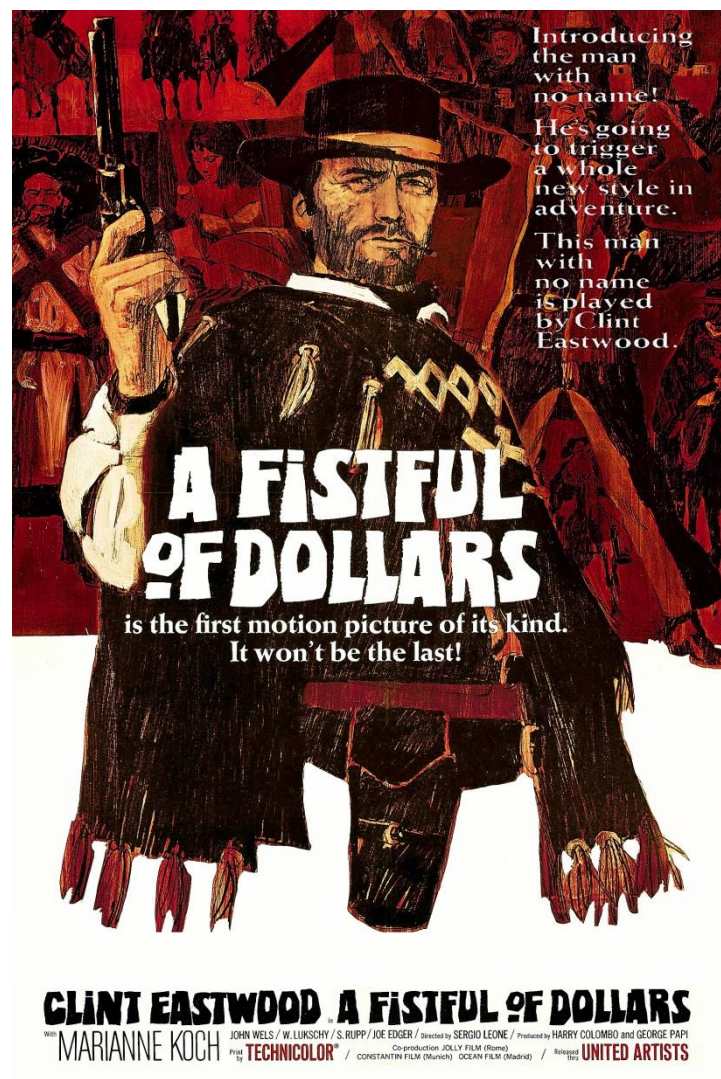


Abb. 31: Werbeposter für *Für eine Handvoll Dollar*

Leones Gewalt war jedoch nie ausbeuterisch, er glorifiziert diese auch nicht. Gewalt war für ihn immer nur ein Teil des Naturzustandes der Orte,

²⁷⁶ Siehe Abb. 31.

²⁷⁷ Vgl. Kiral, *More Than A Fistful of Interview*.

an denen das Geschehen spielte und Gesetzesfreiheit herrschte.²⁷⁸ Nachdem Tod immer ein wichtiger Bestandteil des Westens war, wurde auch der Weg in den Tod, mit seiner damit verbundenen Gewalt, ein wichtiges Motiv im Italowestern.²⁷⁹ Es war eine logische Schlussfolgerung der Umstände. Die überzogene Folterung Joes in *Für eine Handvoll Dollar* diente z.B. dazu die Skrupellosigkeit der Banditen und die physische Verwundbarkeit Joes darzustellen. Man sollte nie an der Gewaltdarstellung Spaß haben. Ab der Amerika-Trilogie ist die Gewalt der Protagonisten auch nicht mehr folgenlos und wird entschieden verurteilt.²⁸⁰ Ebenso wird die überzogene Brutalität des Krieges und die Sinnlosigkeit übertriebener Gewalttaten entschieden kritisiert als Blondie über die Aktionen des Bürgerkriegs sagt „I’ve never seen so many men wasted so badly.“²⁸¹ Leones Filme waren zwar gewalttätig und inspirierten durch ihren Erfolg auch andere Filmemacher zu verdeutlichter Gewaltdarstellung, waren selbst aber gegen Gewalt eingestellt.²⁸²

5 Politische Elemente

Ein nicht zu vernachlässigender Punkt, der Italowestern immer wieder zugeschrieben wurde, war die Politisierung der Filme. Die Geschichten waren für das Publikum nicht bloß einfache Märchen von Helden, Schurken und zu rettenden Jungfrauen. Die italienischen Western hatten vermehrt auch starke politische Botschaften.²⁸³

Leones Filme waren aber nie offen politisch, diese Botschaften und Metaphern wurden nur subtil eingebaut.²⁸⁴ Er selbst meinte sogar er habe

²⁷⁸ Vgl. Steinwender, *Sergio Leone*, S.119.

²⁷⁹ Vgl. Lars Henrik Gass „Lust auf Spaghetti“ in: *Um sie weht der Hauch des Todes*, S.23.

²⁸⁰ Vgl. Steinwender, *Sergio Leone*, S.82.

²⁸¹ *Zwei glorreiche Halunken*, 2:15.

²⁸² Vgl. Steinwender, *Sergio Leone*, S.326.

²⁸³ Vgl. Ebd. S.102.

²⁸⁴ Vgl. Steinwender, *Sergio Leone*, S.82.

Filmen, die sich als politische Filme ausgaben nie getraut: „Sogenannten ‚offiziellen‘ politischen Filmen traue ich nicht recht, und schon gar nicht den als politisch eingeschätzten.“²⁸⁵ Die Elemente, die dazu beitrugen, dass seine Filme als politische Filme eingeschätzt wurden, ergeben sich daher vor allem durch deren Rezeption in den 1960er Jahren, der Zeit des politischen Umbruchs. Der Untergang der Gesellschaft in der Dollar-Trilogie wurde, im Kontext der Probleme Italiens und dessen Umgang mit dem wirtschaftlichen und politischen Umschwung Anfang der 1960er Jahre, als ein Kommentar auf die Situation im Land gesehen: „Auch durch ihr düsteres Bild einer gescheiterten Moderne reflektierten die „Dollar“-Filme die ethischen Erschütterungen, die die Modernisierung mit sich brachte.“²⁸⁶ Die zu der Zeit erhöhte Landflucht, das schlechte Verhältnis zwischen dem reichen Norden und dem armen Süden und der daraus gesteigerte Zynismus waren weitere Faktoren, die als Metaphern aus Leones Filmen herauslesbar sind. Die Antihelden aus Leones Filmen können, mithilfe ihres Pferdes, oder Maulesels, die stellvertretend für den enormen Aufstieg der Autoindustrie gesehen wurden, mobil bleiben und von einem Ort in den nächsten Wandern und sich erhalten.²⁸⁷ Auch dass Joe in *Für eine Handvoll Dollar* trotz seines Talents und seiner Mobilität arm geblieben ist,²⁸⁸ könnte ein Grund für seinen Zynismus sein, was es dem italienischen Publikum erleichterte sich mit ihm zu identifizieren.

Die USA stand damals repräsentativ für den wachsenden Kapitalismus in der Welt und die Gier nach Bereicherung in Leones Filmen, die den Verlust der Moral als Folge hatte, kann man als eine Allegorie an den amerikanischen Kapitalismus sehen. Besonders deutlich wurde es in *Spiel mir das Lied vom Tod* dargestellt, wo Morton, Franks Boss und Eisenbahnmogul, versucht mithilfe seines Geldes eine neue Welt zu schaffen und dabei vor Mord nicht zurückschreckt. Die zahlreichen

²⁸⁵ De Fornari, *Sergio Leone*, S.23.

²⁸⁶ Steinwender, *Sergio Leone*, S.120.

²⁸⁷ Vgl. Ebd.

²⁸⁸ Joe kann in *Für eine Handvoll Dollar* dem Gastwirt das Getränk nicht bezahlen.

Arbeiter, die die neue Welt aufbauen sollen, bleiben dabei aber arm und haben keinen Wert. Der Traum vom „gelobten Land“ ist also für keinen der Charaktere wahr geworden. Der pessimistische Ton des Films verrät, dass die Welt sich sowieso ändert, egal ob Morton nun Tod ist, denn die Räder des Kapitalismus schlagen unentwegt weiter.

Diese Interpretationen seiner Filme geschahen aber erst retrospektiv, nachdem andere Italowestern die Politik direkt ansprachen. Franco Solinas, ein marxistischer Drehbuchautor, hat mit *Tötet Amigo* den ersten wirklich politischen Italowestern geschrieben.²⁸⁹ Seine Revolutionsthematik und Kapitalismuskritik spricht das, was die Dollar-Trilogie und *Spiel mir das Lied vom Tod* nur andeuten, direkt an. Leones *Todesmelodie*, den er fünf Jahre nach *Tötet Amigo* gedreht hat, lehnt sich deutlich an diesen an und ist Leones einziger offener politischer Western. Der Soziologe Wolf Lepenies lehnte auch danach die politisch-revolutionäre Wirkung von Italowestern ab, da diese für ihn für Ausweglosigkeit stünden und Resignation könne keine revolutionären Tendenzen hervorrufen.²⁹⁰ Aber nur weil Leone selbst seinen Filmen keine politische Bedeutung zustand, heißt das nicht, dass sie nicht den Geist der Zeit trafen. Die Anti-Kriegs Aussagen in *Zwei glorreiche Halunken* fanden mit den Anti-Kriegs-Bewegungen gegen den Vietnamkrieg Widerhall. Die anti-autoritäre Haltung der Anti-Helden und deren Zynismus in beiden Trilogien wurden von Studenten und der Arbeiterklasse verstanden und die antikapitalistischen Botschaften in *Spiel mir das Lied vom Tod* fanden bei liberalistischen und marxistischen Gruppierungen Zustimmung.²⁹¹

Für Leone waren seine Filme, bis *Todesmelodie*, keine politischen Filme, sie enthielten nur subtile politische Elemente. Aber gerade ihre negativen Darstellungen einer Gesellschaft, die von Geld-Fetischisten regiert wird, trugen dazu bei, der politisch aufgeheizten Generation der

²⁸⁹ Vgl. Steinwender, *Sergio Leone*, S.64.

²⁹⁰ Vgl. Wolf Lepenies in: Steinwender, *Sergio Leone*, S.71.

²⁹¹ Vgl. Steinwender, *Sergio Leone*, S.71.

1960er Jahre, einen Anhaltspunkt zu geben und dies als Botschaft gegen den Kapitalismus zu verstehen. Für die Politisierung des gesamten Genres ist Leone jedoch nicht verantwortlich, dies wurde von anderen Drehbuchautoren und Regisseuren übernommen.

6 Leones Einfluss auf spätere Filmemacher und Genres

Leone hat mit dem Erfolg der Dollar-Trilogie nicht nur ein neues Genre begründet, das vielen weiteren Regisseuren, wie Sergio Corbucci, Enzo Barboni oder Duccio Tessari einen Karriereschwung brachte.²⁹² Seine Filme hatten, dadurch, dass Leone Filme über das Kino, und daher Filme für Filmeliebhaber machte, auch außerhalb Italiens sehr großen Einfluss.

Robert De Niro, John Milius, John Carpenter, Brian DePalma und Martin Scorsese, alle nannten Leone als große Inspiration Einfluss für ihre Arbeit.²⁹³ Leones Filme haben sogar Regisseure in Japan beeinflusst, wie man an Takeshi Kitanos *Zatoichi* (2003) erkennen kann.²⁹⁴ Manche Regisseure haben Leones Filme auch direkt zitiert, wie man z.B. an Sam Raimis *Schneller als der Tod* (1995) oder Robert Rodriguez' Mexiko Trilogie (*El Mariachi* (1992), *Desperado* (1995) und *Irgendwann in Mexiko* (2003)) sehen kann.

Den größten Einfluss übte Sergio Leone auf Clint Eastwood aus, der in den 1970er und 1980er Jahren an Filmen wie *Ein Fremder ohne Namen* oder *Pale Rider - Der namenlose Reiter* selbst Regie übernahm und auch viele Elemente Leones in seinen Filmen einfließen ließ. Seinen Abgesang an das Western-Genre lieferte er jedoch 1992 mit seinem Film *Erbarmungslos*, ähnlich wie es Leone 1968 mit *Spiel mir das Lied vom Tod* getan hatte. Für den Film wurde er auch für den Oscar für die beste

²⁹² Vgl. Hughes, *Spaghetti Western*, S.10.

²⁹³ Vgl. Kiral, *More Than A Fistful of Interview*.

²⁹⁴ Vgl. *Denn sie kennen kein Erbarmen*, Regie: Hans-Jürgen Panitz, DVD-Video, Koch Media Western Collection 2007, 1:24.

Regie, den er neben Don Siegel auch Sergio Leone widmete, ausgezeichnet.²⁹⁵

Auch die Karriere von Quentin Tarantino hätte ohne Leones Filme wohl anders ausgesehen. Dieser ist, ebenso wie Leone, seit seiner Kindheit ein großer Filmeliebhaber gewesen und referenzierte in allen seinen Filmen unzählige andere Filme aus den verschiedensten Kulturen. Dadurch, dass er nie eine Filmschule besuchte, nannte er, neben Jean-Luc Godard, Brian de Palma und Jonathan Demme auch Sergio Leone als seine „Filmlehrer.“²⁹⁶ In *Kill Bill* hat er, wie auch Raimi in *Schneller als der Tod*, den „Mann ohne Namen“-Charakter in eine weibliche Figur umgestaltet, die wie Bronsons Charakter auf Rache aus ist, ein Pseudonym bekommt und nach ihrem Martyrium zu einer gewissenlosen Mörderin wird. Tarantino hat auch in seinen späteren Filmen, wie *Inglourious Basterds* (2009) und ganz besonders in *Django Unchained* (2012), welchen er Sergio Leone sogar gewidmet hat²⁹⁷, Leones Stil zahlreich zitiert.

Leones Erbe lebt bis heute weiter. Fast jedes Jahr erscheinen Filme, die Leones Werke zitieren, wie z.B. *The Lone Ranger* (2013). Auch wenn seine Filme nicht direkt und offensichtlich zitiert werden, ist Sergio Leone jedem Filmemacher ein Begriff und seine Filme sind in ihren Köpfen gespeichert und inspirieren aus dem Unterbewussten.

7 Schluss

Sergio Leones Filme begeistern Westernfans bis heute und finden, inzwischen auch bei Kritikern, großen Anklang, da diese den Schock eines neuen Genres schon lange überwunden haben. Inzwischen erkennt man bei fast allen modernen Western und sehr vielen Actionfilmen und Thrillern die Spuren, die Leones Filme hinterlassen haben. Zwar hatte

²⁹⁵ Vgl. Damon Wise, „To Sergio And Don“ in: *Empire* 240, Juni 2009, S. 142.

²⁹⁶ Vgl. Steinwender, *Sergio Leone*, S.347.

²⁹⁷ Vgl. „Django Unchained“ in: *The Internet Movie Database*. IMDb.com, Inc, n.d. Web, Stand: 31 Jänner 2015, <http://www.imdb.com/title/tt1853728/fullcredits>.

Leones Westerndebut *Für eine Handvoll Dollar* leider eine gerechtfertigte Klage zu verkraften, da er Akira Kurosawas *Yojimbo* ohne sein Einverständnis einfach kopiert hatte, aber schon ab dem nächsten Film konnte Leone beweisen, dass er nicht nur gut kopieren, sondern einen eigenen Stil entwickeln und diesen kommunizieren kann. Ab *Für ein paar Dollar mehr* hatte er das neue Genre des Italowestern endgültig etabliert und drehte ein Jahr später den episch angelegten Bürgerkriegswestern *Zwei glorreiche Halunken*. Zwei Jahre später konnte er mit *Spiel mir das Lied vom Tod* all seine erlernten Techniken zur Schau stellen, seinen großen Western-Vorbildern Fred Zinnemann, Howard Hawks und v.a. seinem Idol, John Ford, durch zahlreiche Referenzen an deren Filme, Tribut zollen und gleichzeitig, die, durch diese Filme, bekannten Normen aufgreifen und diese so gut wie möglich dekonstruieren. Leones Filme sind voller ambivalenter Motive: Sie sind einerseits durch die große nostalgische Begeisterung Leones an amerikanischen Western entstanden und können andererseits, durch Leones zynische Herangehensweise und sein enttäushtes Bild vom realen Amerika, anti-amerikanisch gedeutet werden. Seine Filme wurden für ihren unbekannten Grad an Gewalt angegriffen, sind aber eigentlich gegen Gewalt und kritisieren diese sogar. Die Gewalt wird auch als Grund für den hohen Grad an Realismus, den man Leones Filmen zuschreibt, genannt. Diese spielen Realismus aber nur vor, in Wirklichkeit sind seine Filme ebenso Märchen für Erwachsene wie ihre amerikanischen Vorbilder. Sie kaschieren den Western-Mythos nur mit glaubhafteren Charakteren und einer Gesellschaft ohne Moral.

Leones Ziel war es seit *Für eine Handvoll Dollar* sein Publikum zu überraschen. Seine Helden, ganz besonders, der Mann ohne Namen, waren keine Helden, sondern Anti-Helden. Sie waren keine „Guten“; diese gab es nicht mehr. Es war nicht mehr der „Gute“ der schnellste Schütze, sondern der schnellste Schütze war der Held. Es war das Spiel mit den Erwartungshaltungen des damaligen Publikums, das Leone auszeichnete. Der Held rettete keine Kinder, er war nicht mehr hell gekleidet und frisch rasiert, um sich von seinen Gegenspielern zu unterscheiden. Close-Ups

bedeuteten nicht mehr, dass die Person etwas Wichtiges zu sagen hatte und sie waren nicht mehr ausschließlich für den Hauptdarsteller und seinen Gegner reserviert. Jeder, auch unwichtige Nebendarsteller, bekamen Close-Ups, auch kurz vor seinem baldigen und schnellen Tod. Die Musik war keine klassische Untermalung mehr, sondern eine ironische Gegenüberstellung zum Dargestellten und ein Hauptinstrument der Erzählung. Auch das Sound Design spielte eine größere Rolle als zuvor und ersetzte manchmal sogar die Musik. All das sind Leones Verdienste für das Kino. Man darf zwar den Drehbuchautoren, wie Sergio Donati und Luciano Vincenzoni, und den Kameramänner wie Massimo Dallamo und Tonino Delli Colli ihre große Wichtigkeit beim Schaffen der Filme nicht absprechen, aber Sergio Leone war bei allen Filmen die treibende Kraft und das Genie, das mit seiner visuellen Vorstellungskraft die Filme zu dem machte, das sie heute sind. Obwohl nicht jedes einzelne Element von ihm stammte und seine Arroganz des Öfteren überhandgenommen hat und er sich dadurch vieles selber zuschrieb, das ohne die Einwände anderer nicht zustande gekommen wäre, so ist es am Ende des Tages seine Entscheidung gewesen diese Ideen auch tatsächlich zu verwenden. Wie Mickey Knox einmal sagte: „There is not a moment in his films, in which he didn't get exactly as he wanted them.“²⁹⁸

Seine Signaturen, der Einsatz der Extreme-Close-Ups auf die stummen Gesichter seiner Protagonisten, die mehr aussagten als es Dialoge je könnten; lange und langsame Plansequenzen, gemischt mit schnellen Montageschnitten; Charaktere, die keine Moral kennen und sich von Gier und Rache treiben lassen und eine realistische und brutale Dekonstruktion des amerikanischen Mythos des Westens, das in den 1960er Jahren schon uninteressant geworden war. All das und mehr, ist Sergio Leones Erbe, das die Filmwelt auf der ganzen Welt geprägt hat und auch weiterhin prägt.

²⁹⁸ Mickey Knox in: *Leone's West*, 0:10.

8 Quellenverzeichnis

8.1 Bibliographie

8.1.1 Selbständige Literatur

Bruckner, Ulrich P., *Für ein paar Leichen mehr: der Italo-Western von seinen Anfängen bis heute* (Berlin: Schwarzkopf und Schwarzkopf 2002).

Bundesverband Jugend und Film [Hg.], *Kino der Grausamkeit: die Filme von Sergio Leone, Stanley Kubrick, David Lynch, Martin Scorsese, Oliver Stone, Quentin Tarantino* (Frankfurt M: BJF, Bundesverband Jugend und Film 1996).

De Fornari, Oreste, *Sergio Leone: the great Italian dream of legendary America* (Rome: Gremese International 1997).

Emmerich, Alexander, *Der Wilde Westen: Mythos und Geschichte*, (Stuttgart: Theiss 2009).

Ezra, Elizabeth [Hg.], *European cinema* (Oxford: Oxford University Press 2004).

Fawell, John, *The art of Sergio Leone's "Once upon a time in the West": a critical appreciation* (Jefferson [u.a.]: McFarland 2005).

Frayling, Christopher, *Sergio Leone: Once Upon a Time in Italy* (London: Thames & Hudson 2008).

Frayling, Christopher, *Sergio Leone: Something to do with death* (London: Faber and Faber 2000).

Frayling, Christopher, *Spaghetti westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone* (London [u.a.]: Tauris 2006).

Glaubitz, Nicola [Hg.], *Akira Kurosawa und seine Zeit* (Bielefeld: Transcript-Verlag 2005).

Goodwin, James [Hg.], *Perspectives on Akira Kurosawa* (New York [u.a.]: Hall 1994).

Goodwin, James, *Akira Kurosawa and intertextual cinema* (Baltimore [u.a.]: Johns Hopkins Univ. Press 1994).

Hallermayer, Evi, *Filme analysieren - Kulturen verstehen: über Akira Kurosawas "Yojimbo" und seine beiden Remakes "Per un pugno di dollari" und "Last man standing"* (Konstanz: UVK-Verlag 2008).

Hammett, Dashiell, *The four great novels: Rote Ernte* (London: Pan Books Ltd 1982).

Hembus, Joe, *Die Geschichte des Wilden Westens 1540-1894: Der Stoff aus dem die Western sind* (München: Heyne 1997).

Hembus, Joe, *Western-Lexikon: 1272 Filme von 1894-1975* (München [u.a.]: Hanser 1976).

Howard, Robert West, *Der Wilde Westen* (München: Wilhelm Heyne Verlag 1964).

Hughes, Howard, *Spaghetti Western* (Harpending: Kamera Books 2010).

Kessler, Christian, *Willkommen in der Hölle: Der Italo Western im Überblick* (Hameln: Terrorverlag 2002).

Kiefer, Bernd [u.a.][Hg.], *Filmgenres: Western* (Stuttgart: Reclam Verlag 2003).

Simsolo, Noël, *Conversation avec Sergio Leone* (Paris: Cah Cinema 1999).

Steinwender, Harald, *Sergio Leone: Es war einmal in Europa* (Berlin: Bertz + Fischer 2009).

Studienkreis Film [Hg.], *Um sie weht der Hauch des Todes: Der Italowestern – die Geschichte eines Genres* (Bochum: Schnitt Verlag 1999).

Uebbing, Sandra, *Amerika (Er-)finden: Tradition und Transformation von Mythen in Filmen von Sergio Leone* (Baden-Baden: Nomos 2009).

Wesley, John, *The Art of Sergio Leone's Once Upon a Time in the West: A Critical Appreciation* (Jefferson: Mcfarland & Co Inc 2008).

Wallach, Eli, *The Good, the Bad and Me: In My Anecdote* (First Harvest edition 2006).

8.1.2 Unselbständige Literatur

Andrew, Geoff, "Clint Eastwood: The Quiet American" in: *Sight and Sound* 18/9, September 2008, S. 14-16, 19-22.

Anderson, Joseph L., "Japanese Swordfighters and American Gunfighters" in: *Cinema Journal*, Frühling 1973, S.1-21.

Barra, Allen, "From "Rote Ernte" to "Deadwood" in: *Salon*, 28. Februar 2005.

Barra, Allen, "Last Movie Standing" in: *Metro* 26. September - 2. Oktober 1996.

Giddins, Garry, "Kurosawa's Rote Erntes" in: *The New York Sun*, 9 Januar 2007.

Marshall, Bruce R, "Reissue Corner: A Masterpiece Restored. Ennio Morricone and Sergio Leone's Classic Team-Up Is Back!" in: *Film Score Monthly* 9/5, Juni 2004, S. 45-47.

McClain, William, "Western, Go Home! Sergio Leone and the "Death of the Western" in American Films" in: *Journal of Film and Video*, 61/1-2, Frühling 2010, S. 52-66.

Quiring, Loren, "Dead Men Walking: Consumption and Agency in the Western" in: *Film & History* 33/1, 2003, S. 41-46.

Russell, Catherine, "Men with Swords and Men with Suits: The Cinema of Akira Kurosawa" in: *Cineaste* 28/1, Winter 2002, S. 4-13.

Wise, Damon, "Clint Eastwood: How the West was won" in: *The Independent*, 21. April 2009.

Wise, Damon, "To Sergio And Don" in: *Empire* 240, Juni 2009.

8.1.3 Interviews

Kiral, Cenk, An Exclusive Interview With Mickey Knox, 09.04.1998.

Kiral, Cenk, More Than A Fistful of Interview. Christopher Frayling on Sergio Leone, 22.10.1997.

Kiral, Cenk, The Good, The Bad and Luciano Vincenzoni. His days with Sergio Leone and the World of Cinema, September 1998.

Mininni, Francesco, Interview with Sergio Leone, 1988,
<http://www.cinemadelsilenzio.it/index.php?mod=interview&id=17>, zuletzt
 besucht: 31.01.2015.

8.1.4 Online-Quellen

Ennio Morricone's Website, <http://www.enniomorricone.org>, zuletzt
 besucht: 31.01.2015.

Reformation of the Arts and Music Website,
<http://www.artsreformation.com>, zuletzt besucht: 31.01.2015.

The Internet Movie Database. IMDb.com, Inc, n.d. Web,
<http://www.imdb.com>, zuletzt besucht: 31.01.2015.

8.2 Filmographie

A New Kind of Hero, Regie: Michael Arick, in: *Für eine Handvoll Dollar*, Bonus DVD-Video, Tobis Home Entertainment 2006; (Orig. USA 2006).

A New Standard, Regie: Michael Arick, in: *Für ein paar Dollar mehr*, Bonus DVD-Video, Tobis Home Entertainment 2006; (Orig. USA 2006).

Amore di Apache, Regie: Unbekannt, Italien 1906.

Ben Hur, Regie: William Wyler, USA 1959.

Denn sie kennen kein Erbarmen, Regie: Hans-Jürgen Panitz, DVD-Video, Koch Media Western Collection 2007.

Der gebrochene Pfeil, Regie: Delmer Daves, USA 1950; (Orig. *Broken Arrow*).

Der gläserne Schlüssel, Regie: Stuart Heisler, DVD-Video, mystorm 2007; (Orig. *The Glass Key*, USA 1942).

Der große Eisenbahnraub, Regie: Edwin S. Porter, USA 1903; (Orig. *The Great Train Robbery*).

Der Koloss von Rhodos, Regie: Sergio Leone, Italien 1961; (Orig. *Il colosso di Rodi*).

Der Mann der Liberty Valance erschoss, Regie: John Ford, USA 1962; (Orig. *The Man Who Shot Liberty Valance*).

Der Scharfschütze, Regie: Henry King, USA 1950; (Orig. *The Gunfighter*).

Der schwarze Falke, Regie: John Ford, DVD-Video, Warner Home Video 2000; (Orig. *The Searchers*, USA 1956).

Desperado, Regie: Robert Rodriguez, USA 1995.

Die gefürchteten Zwei, Regie: Sergio Corbucci, Italien 1968; (Orig. *Il mercenario*).

Die letzten Tage von Pompei, Regie: Mario Bonnard, Italien 1959; (Orig. *Gli ultimi giorni di Pompei*).

Die letzten zwei vom Rio Bravo, Regie: Mario Caiano, Italien 1964; (Orig. *Le pistole non discutono*).

Die schöne Helena, Regie: Robert Wise, USA 1956; (Orig. *Helen of Troy*).

Django Unchained, Regie: Quentin Tarantino, USA 2013.

Ein Fremder ohne Namen, Regie: Clint Eastwood, USA 1973; (Orig. *High Plains Drifter*).

Eiserne Pferd, Das, The, Regie: John Ford, DVD-Video, KSM GmbH 2012; (Orig. *The Iron Horse*, USA 1924).

El Mariachi, Regie: Robert Rodriguez, USA 1992.

El Topo, Regie: Alejandro Jodorowsky, Mexiko 1970.

Erbarmungslos, Regie: Clint Eastwood, USA 1992; (Orig. *Unforgiven*).

Es war einmal in Amerika, Regie: Sergio Leone, DVD-Video Special Edition, Warner Home Video 2003 (Orig. *Once Upon a Time in America*, Italien/USA 1984).

Fahrraddiebe, Regie: Vittorio de Sica, Italien 1948; (Orig. *Ladri di biciclette*).

Für eine Handvoll Dollar, Regie: Sergio Leone, DVD-Video, Tobis Home Entertainment 2006; (Orig. *Per un pugno di dollari*, Italien 1964).

Für ein paar Dollar mehr, Regie: Sergio Leone, DVD-Video, Tobis Home Entertainment 2006; (Orig. *Per un pugno di dollari in pui*, Italien 1965).

Gott und Teufel im Land der Sonne, Regie: Glauber Rocha, Brasilien 1964; (Orig. *Deus e o Diabo na Terra do Sol*).

Höllenfahrt nach Santa Fé, Regie: John Ford, USA 1939; (Orig. *Stagecoach*).

Inglourious Basterds, Regie: Quentin Tarantino, USA 2009.

Irgendwann in Mexiko, Regie: Robert Rodriguez, USA 2003 (Orig. *Once Upon a Time in Mexico*).

Johnny Guitar, Regie: Nicholas Ray, USA 1954.

Kill Bill Vol. 1, Regie: Quentin Tarantino, USA 2003.

Kill Bill Vol. 2, Regie: Quentin Tarantino, USA 2004.

La Vampire indienne, Regie: Roberto Roberti, Italien 1913.

Leone's West, Regie: Michael Arick, in: *Zwei glorreiche Halunken*, Bonus DVD-Video, MGM Home Entertainment 2004; (Orig. USA 2004).

Limonaden-Joe, Regie: Oldřich Lipský, Tschechoslowakei 1964; (Orig. *Limonádový Joe aneb Kinská opera*).

Mein großer Freund Shane, Regie: George Stevens, USA 1953; (Orig. *Shane*).

Moderne Zeiten, Regie: Charlie Chaplin, USA 1936; (Orig. *Modern Times*).

Once Upon a Time: Sergio Leone, Regie: Howard Hill, in: *Es war einmal in Amerika*, Bonus DVD-Video Special Edition, Warner Home Video 2003; (Orig. Großbritannien 2001).

Pale Rider – Der namenlose Reiter, Regie: Clint Eastwood, USA 1985; (Orig. *Pale Rider*).

Quo vadis, Regie: Mervyn LeRoy, USA 1951.

Repas d'indien, Regie: Gabriel Veyre, Frankreich 1894.

Roadhouse Nights, Regie: Hobart Henley, USA 1930.

Schneller als der Tod, Regie: Sam Raimi, USA 1995; (Orig. *The Quick and the Dead*).

Spiel mir das Lied vom Tod, Regie: Sergio Leone, DVD-Video, Paramount Pictures 2003; (Orig. *C'era una volta il West*, Italien 1968).

Sukiyaki Western Django, Regie: Takashi Miike, Japan 2007; (Orig. *Sukiyaki Uesutan Jango*).

The Good, the Bad and the Weird, Regie: Kim Jee-woon, Südkorea 2008; (Orig. *Jo-eun nom, nappeun nom, isanghan nom*).

The Leone Style, Regie: Michael Arick, in: *Zwei glorreiche Halunken*, Bonus DVD-Video, MGM Home Entertainment 2004; (Orig. USA 2004).

The Lone Ranger, Regie: Gore Verbinski, USA 2013.

The Wild Bunch, Regie: Sam Peckinpah, USA 1969.

Todesmelodie, Regie: Sergio Leone, DVD-Video, MGM Home Entertainment 2005; (Orig. *Giù la testa*, Italien 1971).

Tötet Amigo, Regie: Damiano Damiani, Italien 1966; (Orig. *Quién sabe?*).

Yojimbo, Regie: Akira Kurosawa, DVD-Video, KSM GmbH 2009; (Orig. Japan 1961).

Zatôichi, Regie: Takeshi Kitano, Japan 2003.

Zwei glorreiche Halunken, Regie: Sergio Leone, DVD-Video, MGM Home Entertainment 2004; (Orig. *Il buono, il brutto, il cattivo*, Italien 1966).

Zwölf Uhr mittags, Regie: Fred Zinnemann, DVD-Video, Studiocanal 1999; (Orig. *High Noon*, USA 1952).

8.3 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: *Der gläserne Schlüssel*, Regie: Stuart Heisler, DVD-Video, mystorm 2007; (Orig. *The Glass Key*, USA 1942), 0:37.

Abb. 2: *Yojimbo*, Regie: Akira Kurosawa, DVD-Video, KSM GmbH 2009; (Orig. Japan 1961), 1:18.

Abb. 3: *Für eine Handvoll Dollar*, Regie: Sergio Leone, DVD-Video, Tobis Home Entertainment 2006; (Orig. Italien 1964), 1:07.

Abb. 4: *Der gläserne Schlüssel*, 0:39.

Abb. 5: *Yojimbo*, 1:21.

Abb. 6: *Für eine Handvoll Dollar*, 1:08.

Abb. 7: *Der gläserne Schlüssel*, 0:40.

Abb. 8: *Yojimbo*, 1:23.

Abb. 9: *Für eine Handvoll Dollar*, 1:08.

Abb. 10: *Der gläserne Schlüssel*, 0:41.

Abb. 11: *Yojimbo*, 1:22.

Abb. 12: *Für eine Handvoll Dollar*, 1:12.

Abb. 13: *Zwölf Uhr mittags*, Regie: Fred Zinnemann, DVD-Video, Studiocanal 1999; (Orig. *High Noon*, USA 1952), 0:45.

Abb. 14: *Spiel mir das Lied vom Tod*, Regie: Sergio Leone, DVD-Video, Paramount Pictures 2003; (Orig. Italien 1968), 0:04.

Abb. 15: *Das eiserne Pferd*, Regie: John Ford, DVD-Video, KSM GmbH 2012; (Orig. Italien 1924), 0:55.

Abb. 16: *Spiel mir das Lied vom Tod*, 2:09.

Abb. 17: *Der schwarze Falke*, Regie: John Ford, DVD-Video, Warner Home Video 2000; (Orig. Italien 1956), 0:23.

Abb. 18: *Spiel mir das Lied vom Tod*, 0:46.

Abb. 19: *Il quatro stato* - Giuseppe Pellizza da Volpedo (1901) -
http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:El_Tres_de_Mayo,_by_Francisco_de_Goya,_from_Prado_in_Google_Earth.jpg.

Abb. 20: *Todesmelodie*, Regie: Sergio Leone, DVD-Video, MGM Home Entertainment 2005; (Orig. Italien 1971), 1:15.

Abb. 21: *El 3 de mayo en Madrid: Los fusilamientos de patriotas madrileños* - Francisco de Goya (1814) -
http://de.wikipedia.org/wiki/Die_Erschie%C3%9Fung_der_Aufst%C3%A4ndischen.

Abb. 22: *Todesmelodie*, 1:46.

Abb. 23: *Für eine Handvoll Dollar*, 1:32.

Abb. 24: *Für ein paar Dollar mehr*, Regie: Sergio Leone, DVD-Video, Tobis Home Entertainment 2006; (Orig. Italien 1965), 1:59.

Abb. 25: *Zwei glorreiche Halunken*, Regie: Sergio Leone, DVD-Video, MGM Home Entertainment 2004; (Orig. Italien 1966), 0:03.

Abb. 26: *Spiel mir das Lied vom Tod*, 0:22.

Abb. 27: *Todesmelodie*, Regie: Sergio Leone, DVD-Video, MGM Home Entertainment 2005; (Orig. Italien 1971), 0:26.

Abb. 28: *Spiel mir das Lied vom Tod*, 1:39.

Abb. 29: *Spiel mir das Lied vom Tod*, 1:39.

Abb. 30: *Spiel mir das Lied vom Tod*, 1:39.

Abb. 31: Werbeposter für *Für eine Handvoll Dollar*

image.tmdb.org/t/p/original/2yvm7E0Fz48sLB3tpeo8z7WqZDl.jpg.

Anmerkung des Autors:

„Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.“

9 Abstract

Diese Arbeit beschäftigt sich mit den Italowestern des italienischen Regisseurs Sergio Leone. Die Methoden der Arbeit beschränken sich vorwiegend auf Literaturrecherchen und Filmanalysen. Es werden die Unterschiede zwischen den Italowestern und den amerikanischen Western geklärt. Diese unterscheiden sich in der geografischen Lage derer Geschichten, den Charakterdarstellungen der Hauptfiguren und der Darstellung und dem Umgang mit dem Mythos vom „wilden Westen“ der USA. Weiters wird auch noch auf weitere Western, die weder in den USA, noch in Italien produziert worden waren, eingegangen.

Danach wird auf die ersten filmischen Erfahrungen Sergio Leones eingegangen und geklärt, dass er von neorealistischen Regisseuren ebenso beeinflusst wurde, wie von amerikanischen Westernfilmen. Ebenso werden die Ähnlichkeiten zwischen Kurosawas *Yojimbo*, Hammetts *Rote Ernte* und *Der gläserne Schlüssel* und Leones Westerndebut *Für eine Handvoll Dollar* behandelt, die darauf schließen lassen, dass Leone viele Elemente von Kurosawa übernommen, aber auch eigene Ideen eingebaut hat.

Schließlich werden die Verwendung von Extreme-Close-Ups, der Einsatz der Musik und die neuen dramaturgischen Brüche im Umgang

mit Western-Material und den Charakteren, als Neuheiten im Westerngenre, präsentiert. Diese lassen darauf schließen, dass Sergio Leone die meisten dieser filmischen Elemente selbst beeinflusst hat und dadurch ein gesamtes Filmgenre geschaffen und das alte amerikanische Genre wiederbelebt hat.

English:

This work deals with the Spaghetti Westerns of Italian director Sergio Leone. The methods of this work are mainly literature research and film analysis. The differences between the Spaghetti Westerns and American Western will be delimited. These two genres differ in the geographical location of their stories, the character representations of the main characters and the representation and the handling of the myth of the "Wild West". Furthermore, Western, which had been produced neither in the US nor in Italy, will be discussed.

Afterwards the first cinematic experiences of Sergio Leone will be discussed and it will be clarified, that he was influenced by neorealist directors as well as by American Western films. Likewise, the similarities between Kurosawa's *Yojimbo*, Hammett's *Red Harvest* and *The Glass Key* and Leone's Western Debut *A Fistful of Dollars* will be reviewed, suggesting that Leone adopted many elements of Kurosawa, but also has built his own ideas.

Finally, the use of extreme close-ups, the use of music and the new dramatic breakthroughs in dealing with Western material and the characters, will be presented as novelties in the Western genre. This suggests that Sergio Leone has influenced most of these cinematic elements himself and created an entire genre and has revived the old American Westerns.

10 Lebenslauf

Schulische Ausbildung:

1994 - 1998:	Volksschule, Großpetersdorf
1998 - 2005:	Bundesgymnasium, Oberschützen
Juni 2005:	AHS Reifeprüfung
2013 - 2015:	Die Graphische, Multimedia

Zivildienst:

Okt. 2005 – Sep. 2006	Diakonie, Oberwart
-----------------------	--------------------

Universitäre Ausbildung:

2006 - 2007:	Rechtswissenschaften, Universität Wien
2007 - 2015:	Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien
2009 - 2013:	Rechtswissenschaften, JKU Linz

Sprachen: Deutsch, Englisch, Tschechisch, Slowakisch