

1. Einleitung

Europäische und italienische Amerikabilder

Die europäischen Bilder der »Neuen Welt« waren von Anfang an voller Widersprüche. Für die einen war Amerika eine Verheißung, ein gelobtes Land voll grenzenloser Freiheit und die Möglichkeit eines Neuanfangs; für die anderen war es ein Ort anarchischer Barbarei, ohne Tradition und Kultur.¹ Diese kontradiktorischen Amerikabilder gingen aus Utopien und Dystopien hervor, die schon vor der (europäischen) Entdeckung Amerikas ausgebildet waren:

»The idea of America had been conceived before the land itself was discovered. Europe had already produced many fantasy worlds, counterimages of itself, utopias. They could be places of hope such as a lost paradise [...], or places of darkness and doom, without civilization, given to barbarism.«²

Von seiner Entdeckung an zieht sich die Auffassung vom neuen Kontinent als eine Tabula rasa durch die europäischen Amerika-Diskurse. Amerika habe es besser, dichtete Goethe schließlich 1827, da ihm im Gegensatz zum alten Kontinent die »verfallenen Schlösser« und das »unnütze[s] Erinnern« fehlen.³ Noch in Jean Baudrillards *Amerika* (1986) lässt sich diese Idee eines Landes ohne Ruinen finden, wenn der europäische Philosoph Amerika zur »einzige[n] aktuelle[n] primitive[n] Gesellschaft« erklärt, eine »Hyperrealität«, deren Freiheit vom europäischen Geschichtsballast sie befähige, das »perfekte Simulakrum« zu bieten.⁴

Auf der anderen Seite ist diese vermeintliche Traditions- und Geschichtslosigkeit oft das Ziel

antiamerikanischer Ressentiments. In der europäischen Literatur und Philosophie bündeln sich diese seit dem späten 18. Jahrhundert in der Vorstellung, die amerikanische Gesellschaft besitze keine Werte und sei hoffnungslos materialistisch.⁵ Charles Dickens schrieb in seinem Roman *Martin Chuzzlewit* (1843/44) exemplarisch über »die Amerikaner«:

»It was rather barren of interest, to say the truth; and the greater part of it may be summed up in one word – dollars. All their cares, hopes, joys, affections, virtues, and associations, seemed to be melted down into dollars. Whatever the chance contributions that fell into the slow cauldron of their talk, they made the gruel thick and slab with dollars. Men were weighed by their dollars, measures gauged by their dollars; life was auctioneered, appraised, put up, and knocked down for its dollars. The next respectable thing to dollars was any venture having their attainment for its end. The more of that worthless ballast, honour and fair-dealing, which any man cast overboard from the ship of his Good Name and Good Intent, the more ample stowage-room he had for dollars. Make commerce one huge lie and mighty theft. Deface the banner of the nation for an idle rag; pollute it star by star; and cut out stripe by stripe as from the arm of a degraded soldier. Do anything for dollars! What is a flag to them!«⁶

Aber das europäische Reden von Amerika bezieht sich nur oberflächlich auf den amerikanischen Kontinent oder die Vereinigten Staaten. Für Europäer fungiert »Amerika« als Kulturmodell bzw. als variabel bestimmtes »kulturelles Anderes«, mit dem das

1. Einleitung



Europäische Sichtweise auf ein amerikanisches Genre: C'ERA UNA VOLTA IL WEST

eigene, eher vage Selbstbild ex negativo definiert wird.⁷ Richard Pells folgert:

»America« has been an image and a symbol, rather than a real country, for most Europeans. [...] America is seen as irredeemably avaricious, materialistic, frantic, violent, culturally sterile, standardised, vulgar, without spirit or soul – in vivid contrast to a refined, mature, sophisticated, socially conscious and responsible European civilisation adept at creating and preserving the amenities of human life (the history of 20th century Europe notwithstanding).«⁸

Das filmische Werk Sergio Leones legt von den widersprüchlichen Amerikabildern Europas Zeugnis ab. Im Gegensatz zu seinem von der Filmkritik zunächst kaum ernst genommenen, von einem zynisch-parodistischen Amerikabild bestimmten Frühwerk wurde

den späteren Filmen – speziell C'ERA UNA VOLTA IL WEST (Spiel mir das Lied vom Tod; I-USA 1968)⁹ und ONCE UPON A TIME IN AMERICA (Es war einmal in Amerika; USA-I 1984) – eine »europäische[n], reflektierende[n] Sichtweise auf ein spezifisch amerikanisches Genre« attestiert.¹⁰ David Nicholls z.B. merkt zu C'ERA UNA VOLTA IL WEST an:

»through Leone's artificial, operatic style, the film becomes a view from Europe, based on American historical mythology but presenting it precisely as an alien mythology. The traditional function of the Western is undercut and its iconography used to say, in effect, that it does not wash any more.«¹¹

In ähnlichem Tenor erkennt John Fawell hinter diesem Film »the cynical European gleefully stating that he cannot share [John] Ford's vision of a West of increased culture, beauty, bounty and femininity.«¹² Das imaginierte Amerika ist bei Leone eine auch innerhalb der filmischen Struktur ausgewiesene europäische Projektion. Franco Ferrini, einer der Drehbuchautoren von ONCE UPON A TIME IN AMERICA erklärt: »We were all very much aware that we were not writing the history of gangsterism, but its mythology seen through European eyes.«¹³ Sein Kollege Enrico Medioli sekundiert:

»It is an American world revisited with European Eyes [...]. The secret thread that winds through the movie is a [...] European one. The sense of certain mistakes made, of deceit, of treachery, of bitterness, of time that is irremediably lost.«¹⁴

Leones letzter Film, ONCE UPON A TIME IN AMERICA, wurde auf dem Filmfestival von Cannes 1984 uraufgeführt, auf dem Wim Wenders' PARIS, TEXAS (F-BRD 1984) die Goldene Palme gewinnen sollte. Tatsächlich waren diese beiden Werke europäischer Regisseure die wichtigsten Beiträge des Jahrgangs zum Thema Amerika. Die Unterschiede zwischen Wenders' und Leones Auffassung vom Filmemachen sind offensichtlich: Wenders' Filme wirken frei, oft schweifend und improvisiert, eher impressionistisch einer Alltagspoesie verbunden. Leone dagegen ist einer Märchenpoesie verpflichtet, arbeitet äußerst stilisiert, speziell ONCE UPON A TIME IN AMERICA



»Supermythos Amerika«: ONCE UPON A TIME IN AMERICA

wirkt geschlossen und das Schicksal seiner Protagonisten vorherbestimmt. Dennoch haben Wenders und Leone auch einige Gemeinsamkeiten. So sind sie beide Regisseure, deren Unterbewusstsein »von den Amis kolonisiert« wurde, wie einer der Protagonisten von Wenders' *IM LAUF DER ZEIT* (BRD 1976) einmal formuliert, der einen amerikanischen Popsong nicht aus dem Kopf bekommt. Ihre beiden Filme von 1984 sind voller *Americana*: bei Wenders die Highways, die *buttes*, die Wüsten und Berge von Texas, die Motels, Diners und Suburbs von Los Angeles – bei Leone die Lower East Side New Yorks in den 1920er Jahren, die Prohibitionsära mit ihren *speakeasies* und den Gegensätzen von Glamour und Armut, bis hin zum Amerika der Beat-Generation. Die Reaktion der Kritik auf beide Werke hätte aber nicht unterschiedlicher ausfallen können. Im Gegensatz zu Wenders' fast ungeteilt begeistert aufgenommenem Werk polarisierte Leones ausufernder Gangsterfilm die Festivalkritik. Während sich die Europäer von Leones europäischem Märchen vom Werden und Vergehen Amerikas verzaubern ließen, fielen die US-amerikanischen Reaktionen unterkühlt

bis feindselig aus. Stephen Schiff, der damalige Präsident der US-amerikanischen National Society of Film Critics, versuchte eine Erklärung:

»Europeans have the idea that all of America and all of American history is a myth and they don't understand that the cowboys and gangsters have a historical reality [...]. So when they see this Leone film, they don't see it as a travesty on the history or for that matter on the myth. They see it as a kind of supermyth, as a perfect evocation of what to their mind is America.«¹⁵

Schiffs Verweis auf den »Supermythos Amerika« hebt sehr präzise hervor, dass Leones Film von keinem realen Amerika handelt, sondern vor allem von der mythischen Amerikavorstellung der Einwanderer, symbolisiert durch den Handlungsort New York. Er erzählt von einem Traumland, das zum Albtraum wird. Und für dieses gilt grundsätzlich Werner Glingas Bemerkung:

»Unsere Träume über Amerika haben wenig mit dem *American Dream* der Amerikaner zu tun. Die euro-

1. Einleitung

päischen Amerikamythen sind unsere eigene Sache. Sie entstanden aus europäischen Widersprüchen und erzählen viel über uns und wenig über Amerika.«¹⁶

Tatsächlich reüssiert Sergio Leone mit seinen Filmen zu einem präzisen historischen Moment des europäisch-amerikanischen Verhältnisses. Faschismus und Krieg hatten den »transatlantischen Dialog unterbrochen (und damit eine ungeheures Potential von Amerika-Sehnsucht geschaffen)« und zusätzlich »den Zugang zu eigenen Traditionen [...] erschwert«,¹⁷ so Georg Seeßlen. In ganz Westeuropa begann eine neue Generation, die US-amerikanische Populärkultur zu entdecken. Gegen Ende der 1950er, Anfang der 1960er Jahre begannen sich in den nationalen Kinematografien *Neue Wellen* zu formieren, die nicht selten durch die US-amerikanische Kultur geprägt waren. Die Phalanx der neuen Bewegung befand sich in Frankreich, wo die jungen Autoren der *Cahiers du Cinéma* in den 50er Jahren US-amerikanische Genrefilme und ihre Regisseure gefeiert hatten – Personen und Dinge, die auch in Amerika (noch) wenig galten. Als sie selbst begannen, Filme zu drehen, verwiesen sie mit deren offenen Strukturen oft auf ihre Vorbilder; Godards Debütfilm *À BOUT DE SOUFFLE* (Außer Atem; F 1960) war den Monogram Pictures gewidmet, Truffaut inszenierte mit *LA MARIÉE ÉTAIT EN NOIR* (Die Braut trug schwarz; F-I 1968) eine Cornell-Woolrich-Verfilmung und Chabrol variierte zahlreiche Motive aus Hitchcocks amerikanischen Filmen. Für Christopher Frayling und Royal S. Brown trägt Leones selbstbewusster Zugriff auf Amerikas populäre Kultur einige Gemeinsamkeiten mit den Werken der französischen Cineasten.¹⁸ Dass zum 15. Todestag John Fords in eben diesen *Cahiers* eine Hommage Leones an Ford abgedruckt wurde, in der er sich als dessen Schüler bezeichnet, scheint dies nachträglich zu bestätigen.¹⁹

Neben den Parallelen zu den Neuen Wellen wurde Leones ambivalentes Verhältnis zu Amerika, gar seine »Hass-Liebe«,²⁰ mehrfach auch mit derjenigen Brechts verglichen. Brecht war in jungen Jahren von allem Amerikanischen fasziniert – von der Prohibition, vom Boxen, vom *Dickicht der Städte*, vom Jazz, von Western und Gangsterfilmen. Selbst seine Hinwendung zum Marxismus und das unbefriedigende Exil in den Vereinigten Staaten – aus

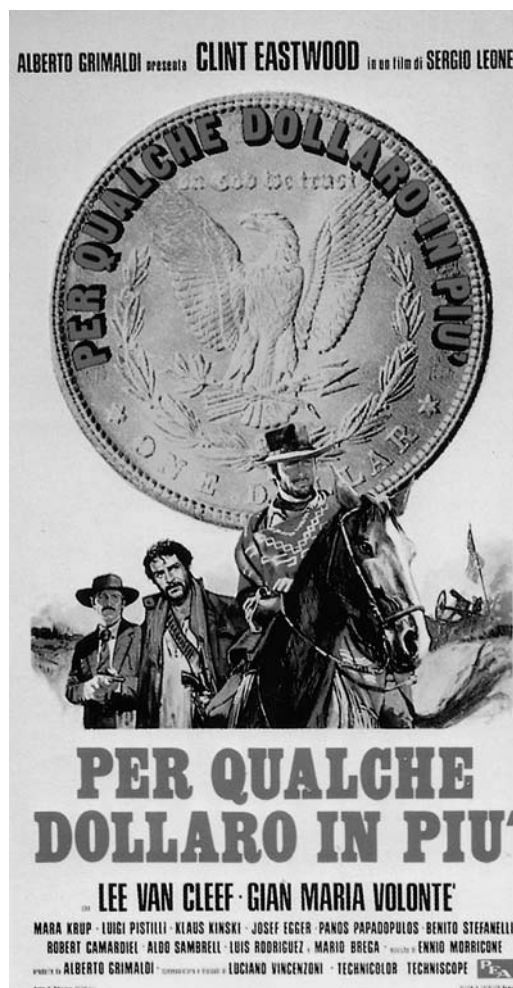
dem er vor allem Zeitungsausschnitte über Gangster und die ernüchternden Erinnerungen an den HUAC-Ausschuss zurückbrachte – konnten ihm diese Faszination nicht austreiben.²¹ Wie später Leone kreiert Brecht in seinem *Mahagonny Songspiel* (1927) bzw. dem *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930) Wildweststädte, mit denen er den »amerikanischen« Materialismus scheinbar kritisiert, zugleich aber kulturelle Errungenschaften wie Jazz und Boxsport verherrlicht. Sergio Micali, dem der italienische Western als Genre gilt, das »gekennzeichnet ist von Pessimismus und Skepsis und daher tendenziell antihistorisch und antihumanistisch«, erkennt in Leones Filmen »ein Konzentrat von antiheroischem Zynismus, nicht weit entfernt von den Motiven der Figuren in Brechts Theater«. ²² Speziell *C'ERA UNA VOLTA IL WEST* mit seiner Geschichte der Stadt Sweetwater, die von Auftragsmördern und Kapitalisten umkämpft wird, erinnert an Brechts Mahagonny.²³ Auch bei Leone sind *Wild West* und Gangstertum grundsätzliche Metaphern für den Kapitalismus, und Brechts rhetorischer Frage, »was [...] ein Einbruch in eine Bank gegen die Gründung einer Bank [sei]?«, ²⁴ folgen Leones Antihelden mit ihrer Obsession für Bankraub wie selbstverständlich. In *GIÙ LA TESTA* (Todesmelodie; I 1971) erweist sich ein Banküberfall gar als ungewollt revolutionärer Akt. Und wie in der *Dreigroschenoper* (1928) lebt der Mensch auch bei Leone, egal ob schwach oder »Haifisch«, letzten Endes »nur von Missetat allein«. ²⁵

Leones Zugang zu Amerika und seiner Kultur hat also sowohl Gemeinsamkeiten mit dem der Nouvelle-Vague-Generation und dem Brechts. Aber viel davon entspringt doch auch der italienischen Amerika-Rezeption Mitte des 19./20. Jahrhunderts. Historisch gesehen ist die Bindung Italiens an Amerika unter den europäischen Ländern eine der engsten. Man muss nicht bis zu dem Genueser Cristoforo Colombo zurückgehen, der Amerika für die europäischen Gesellschaften entdeckt hat oder den Florentiner Kartografen Amerigo Vespucci anführen, nach dem der Kontinent benannt wurde. Es war vor allem die *emigrazione*, die Auswanderung, die als Konsequenz der ökonomischen und politischen Probleme Italiens in der Nachfolge des Risorgimentos viele Italiener nach Amerika führte.

Zwischen 1880 und 1924 nahm die Massenauswanderung aus dem *Mezzogiorno*, dem ärmlichen, quasi-feudalen Süden, dem 80 Prozent der Emigranten entstammten, solch enorme Ausmaße an, dass in der Literatur zum Thema oft von einem »italienischen Exodus« gesprochen wird.²⁶ In knapp viereinhalb Jahrzehnten verließ etwa ein Drittel der italienischen Bevölkerung ihre Heimat, über fünf Millionen davon wanderten in die Vereinigten Staaten aus.²⁷ Für viele der Auswanderer wurde *Lamerica* jedoch zu einer neuen Hölle. Nach der Tortur der Überfahrt wurden sie oft unter falschen Versprechungen in sklavereiähnliche Arbeitsverhältnisse gelockt und in Minen, beim Eisenbahnbau und in Fabriken erbarmungslos ausgebeutet.²⁸ Manche blieben in New York, das Carlo Levi einmal als die »Hauptstadt der Sizilianer« bezeichnet hat,²⁹ oder sie siedelten sich in den Einwandererghettos anderer Großstädte an, wo es ihnen oft nur unwesentlich besser erging.

Die über die Immigration bestehende Beziehung zwischen Amerika und Italien haben sowohl die US-amerikanische wie die italienische Kinetographie immer wieder reflektiert. Während in den ersten zwei Dekaden des US-amerikanischen Stummfilms italienische Einwanderer als Stellvertreter der europäischen Migranten fungierten,³⁰ so erzählte der italienische Film oft von der Emigration und der Faszination für Amerika. Filme wie Guido Brignones *PASSAPORTO ROSSO* (I 1935) handeln von Auswanderern nach Nord- oder Südamerika, die doch innerlich Italiener geblieben waren. Die Komödien Mario Camerinis, die etwa zur gleichen Zeit entstanden, hatten oft US-amerikanische Hauptprotagonisten.³¹ Und dass später Rossellinis *PAISÀ* (I 1946) die Rolle der britischen Alliierten zugunsten der US-Amerikaner fast völlig unterschlug, kann ebenfalls als Ausdruck dieser engen Bindung Italiens an Amerika gewertet werden.³² Selbst einer der Gründungsfilme des *Neorealismo*, Viscontis *OSSESSIONE* (Besessenheit; I 1943), war eine italienisierte Adaption von James M. Cains *The Postman Always Rings Twice* (1934).

Dass der Intellektuelle Visconti einen US-amerikanischen *Pulp*-Roman verfilmte, war nicht ungewöhnlich. Während der Hauptteil der Emigranten von *fame* [= Hunger] und der Vorstellung von un-



Zwiespältiges Amerika-Bild: Der »allmächtige Dollar« bestimmt das Plakat von *PER QUALCHE DOLLARO IN PIÙ*

geheurem Reichtum nach Amerika getrieben wurde (freilich waren auch einige der Idee einer egalitären Massengesellschaft gefolgt, die insbesondere den politisch aufsässigen Süden ansprach), da verbreitete sich ab dem Ende des 19. Jahrhunderts unter den italienischen Intellektuellen das Bild eines demokratischen Amerikas als Inbegriff der Moderne.³³ Besonders während des Faschismus formierte sich

1. Einleitung

in der politischen Linken eine kulturelle Amerika-sehnsucht, der Amerika als »Vision, Mythos und ›Modell«³⁴ galt, so Umberto Eco. In einem von der faschistischen Zensur bald beanstandeten Artikel in *Americana* (1941), der bedeutenden italienischen Anthologie US-amerikanischer Literatur, feierte Elio Vittorini Amerika als Märchenraum.³⁵ Italo Calvino beschreibt diesen Wunschtraum von Amerika rückblickend als »eine wirre Synthese aus all dem, was der Faschismus zu negieren und auszuklammern versuchte.«³⁶ Während in Schule und Massenpropaganda das antike Rom gefeiert wurde, bot die amerikanische Literatur ein als »proletarisch« aufgefasstes Gegenmodell. In seinem Essay über *Die Erfindung Amerikas* (1985) berichtet Beniamino Placido beispielsweise von einem kommunistischen Abgeordneten aus Sardinien, der als Erklärung für seine Vorliebe für US-amerikanische Literatur Steinbecks Roman *The Grapes of Wrath* (1939) anführt. Dass dieser mit der Schilderung eines Lastwagens beginne, aus dessen Auspuff bläulicher Rauch aufsteige, sei für ihn ausschlaggebend gewesen:

»Sie müssen dazu wissen, daß es in der italienischen Literatur jener Zeit keine Lastwagen gab. Und wenn welche vorkamen, dann war sicher niemals von einem Auspuff die Rede. Wenn aber ein Auspuff genannt wurde, dann nicht, um über den ausströmenden Qualm zu sprechen. Qualm und Rauch durfte es in der italienischen Literatur unter dem Faschismus nicht geben.«³⁷

Vielleicht erklärt sich so die spätere Vorliebe der italienischen Western für Schmutz, Qualm und Verfall. In jedem Fall aber galt antifaschistischen Intellektuellen wie Cesare Pavese, Elio Vittorini und Giaime Pintor eine solche literarische »Barbarei« als Palliativ oder Freiheitsversprechen gegenüber der aristokratisch-elitären Literatur des Faschismus:

»To them, who had never seen America and had but a rudimentary knowledge of English, America was less an actual place than a place in the mind, a projection of the democratic and radical imagination, a political allegory of all alternatives to the existing state of things. As Cesare Pavese put it, [...] America

was ›the gigantic theatre on which, more openly than elsewhere, everyone's drama was staged.«³⁸

Umberto Eco beschreibt den prägenden Einfluss Paveses und Vittorinis auf jenen Teil ihrer Generation, der sich dem Faschismus verweigerte:

»Die Generation, die Pavese und Vittorini gelesen hatte, [kämpfte] in den Reihen der Partisanen, häufig in den kommunistischen Brigaden, und feierte die Oktoberrevolution und die charismatische Figur von Väterchen Stalin, während sie gleichzeitig von Amerika fasziniert und besessen war, als Hoffnung, Erneuerung, Fortschritt und Revolution. [...] Zur zweiten Generation [...] gehören [...] junge Leute, die in den 30er Jahren geboren wurden. Am Ende der konfliktreichen Jahre waren sie erwachsen und zu Marxisten geworden. [...] Obwohl sie politisch gegen Amerika als ökonomischem und politischem System eingestellt waren, sympathisierten sie dennoch mit dem ›sozialistischen‹ Amerika eines Jack London und Dos Passos, und der Literaturüberblick der *Americana* stand dieser Sympathie nicht fern.«³⁹

An einem fiktiven »Roberto« beschreibt Eco die populärkulturelle Sozialisierung eines idealtypischen Vertreters der von ihm skizzierten »zweiten Generation«, der auch Leone, Jahrgang 1929, zugehört:

»Roberto könnte zwischen 1926 und 1931 geboren sein. Unter dem Faschismus erzogen, bestand seine erste rebellische Tat darin (natürlich unbewußt), die (schlecht) übersetzten amerikanischen comic strips zu lesen. Flash Gordon gegen Ming war für ihn das erste Bild eines Kampfes gegen die Tyrannei. [...] Micky Maus als Journalist, der gegen korrupte Politiker um das Überleben seiner Zeitung kämpfte, war für Roberto die erste Lektion über die Pressefreiheit. 1942 verbot die Regierung diese Sprechblasenhefte und wenige Monate später wurden die amerikanischen Comic-Figuren abgeschafft: Micky Maus-Topolino wurde durch Tuffolino ersetzt. Im Untergrund entwickelte sich eine Sammlertätigkeit der frühen Hefte. [...] 1939 war Ringo Kid in dem Film STAGECOACH [Ringo; USA 1939] von John Ford das Idol einer Generation. Ringo kämpfte nicht für eine Ideologie oder für das Vaterland, sondern für sich selbst und für eine

Nutte. Er war antirhetorisch und damit antifaschistisch. [...] Das Modell des Menschen, an das Roberto dachte, war eine listige Mischung aus Sam Spade, Ismael, Edward G. Robinson, Chaplin und Mandrake, dem Zauberer [...] etwas, das in sich Figuren vereinigte wie Jimmy Durante, den Gary Cooper von *FOR WHOM THE BELL TOLLS* [Wem die Stunde schlägt; USA 1943; R: Sam Wood], den James Cagney von *YANKEE DOODLE DANDY* [USA 1942; R: Michael Curtiz] und die Besatzung des Schiffes *Pequod* von *Moby Dick*. Für Roberto und seine Freunde verband [...] diese Erfahrungen ein roter Faden: alle diese Figuren freuten sich zu leben und fürchteten sich davor, zu sterben. Sie stellten die rhetorische Antistrophe zum faschistischen Supermann dar.«⁴⁰

Bis Mitte der 60er Jahre blieb es vorrangig die politische Linke Italiens, die in Amerika ein progressives Potential sah, auch wenn der erste Kontakt mit den amerikanischen GIs für die meisten italienischen Antifaschisten ein Schock gewesen war.⁴¹ Als Reaktion auf die eklatanten Gegensätze ihrer teils romantischen Amerikabilder und der Realität der als Besatzer auftretenden Befreier wurde das in sich bereits heterogene Bild von Amerika kontradiktorischer. Mitte der 60er Jahre wurde der Vietnamkrieg schließlich zur Wasserscheide der Wahrnehmung der Vereinigten Staaten. Gegenüber dem zunehmend eskalierenden Krieg positionierte sich eine neue Generation, die nach dem Marshallplan und dem »ökonomischen Wunder« der 50er Jahre erwachsen geworden war und den USA äußerst skeptisch gegenüber stand. Antiimperialismus und Antiamerikanismus gingen einen engen Bund ein, und das janusköpfige Bild der amerikanischen »Barbarei« verstärkte sich ein weiteres Mal:

»America did not lose its grip on the progressive imagination. The political anti-Americanism of the Left co-existed with an undying, though now more discriminating, passion for American culture. More precisely, the Left was itself divided between an anti-imperialist suspicion toward anything American, and a modernistic attraction to American forms of expression.«⁴²

Für die Gegenkultur der 60er Jahre war Amerika zugleich Synonym für Kapitalismus und Imperia-

lismus wie Mittel der kulturellen Befreiung. Es war keine Einheit. Es war ein »doppeltes Amerika«:

»Italian opposition culture reconciled its double image of America with the belief that America itself was double: the imperialist and racist America of Little Rock, Birmingham and Vietnam, versus the »other America« of Jack Kerouac and Holden Caulfield, Martin Luther King and Malcolm X, Elvis Presley and Bob Dylan, Mario Savio and Jerry Rubin. [...] America to us was both the disease and the antidote: racism and civil rights, napalm and pacifism, the Hays code and Marilyn Monroe, and so on. There was no need to go beyond America to find alternatives to America.«⁴³

Zwischen diesen Polen – von der Erfahrung im Faschismus und der Verklärung US-amerikanischer Populärkultur bis zur Opposition gegen die politische Weltmacht USA in den 60er Jahren – sind Leones Filme angesiedelt, die bis auf seine ersten Versuche im Monumentalfilm ausschließlich auf dem nordamerikanischen Kontinent spielen, aber (weitgehend) in Europa gedreht wurden. Leone hat oft betont, wie sehr ihn Amerika in seiner Jugend faszinierte. Im Vorwort zu Marcello Garofalos Prachtbildband zu *ONCE UPON A TIME IN AMERICA* verweist er beispielsweise explizit auf Paveses Artikel *Ieri e Oggi*, der 1947 in *L'Unità* erschienen war und den auch Eco in dem hier angeführten Essay zentral positioniert: »Wie Pavese so präzise beobachtet hat, erlaubte die amerikanische Kultur meiner Generation anzusehen, wie sich auf einer gigantischen Leinwand ein kollektives Drama ereignet«,⁴⁴ so Leone. Diese fremde Kultur habe seine Generation vor allem durch das Kino studiert, etwa so, wie andere Generationen die antiken Kulturen in Büchern gesucht haben, erläutert Leone an anderer Stelle mit einer weiteren Paraphrase von Paveses Artikel.⁴⁵ Seine Beschreibung der eigenen Jugend im Faschismus und vom Kriegsende könnte gut die von Ecos »Roberto« sein:

»As a child, America existed in my imagination. I think America existed in the imagination of all children who bought comic books [...] and watched movies. America is the determined negation of the

1. Einleitung

Old World, the adult world. [...] It was mainly after the war that I became decisively enchanted by the things in Hollywood. The Yankee army didn't only bring us cigarettes, chocolate bars [...] they brought a million films to Italy, which had never been dubbed into Italian. [...] Westerns, comedies, gangster films, war stories – everything was there. Publishing houses came out with translations of Hemingway, Faulkner, Hammett, and James Cain. It was a wonderful cultural slap in the face. And it made me understand that America is really the property of the world, and not only of the Americans [...]. America was something dreamed by philosophers, vagabonds and the wretched of the earth way before it was discovered by Spanish ships and populated by colonies from all over the world. The Americans have only rented it temporarily. If they don't behave well, if the mythical level is lowered, if their movies don't work anymore and history takes on an ordinary, day-to-day quality, then we can always evict them. Or discover another America. The contract can always be withheld.«⁴⁶

Fred Gehler hat darauf hingewiesen, das dies weniger eine »geschichtsphilosophische Argumentation« Leones sei, sondern in seinen Filmen ganz direkt Praxis wird. Mit den Verweisen, Zitaten und Reminiszenzen auf das US-amerikanische Kino und seine Mythen »praktiziert [Leone] die ›Wegnahme‹ [des Mythos von Amerika] in den filmischen Strukturen [...] [als] ein Nehmen der Kinoräume.«⁴⁷

In vielen Interviews erzählt Leone vom mythischen Amerika und der zwiespältigen Wirkung US-amerikanischer Kultur und Politik auf ihn:

»Why am I obsessed with America? [...] Because America is a country of drawn pistols, of death valleys, dust cities, moonlit cemeteries. But it is also the country of Vietnam, Korea, Nixon, Watergate, the first steps on the moon, nuclear plants, youth protests, Steinbeck, Jane Fonda, the KKK, Billy the Kid, Al Capone and Reagan.«⁴⁸

Ihm gilt Amerika in einer ähnlichen Weise wie Baudrillard als Projektion: »In America, there's the whole world. In Italy there's Italy and in France there's France.«⁴⁹ Über seinen letzten Film mit

dem Märchentitel ONCE UPON A TIME IN AMERICA erklärt er freimütig:

»Es ist kein Film über Amerika, sondern über den amerikanischen Traum; vor allem über *meinen* amerikanischen Traum. Ich glaube, daß Amerika seinen eigenen amerikanischen Traum hat [...]. Mein amerikanischer Traum ist einer, der durch die europäische Kultur gefiltert ist. [...] Je mehr ich Amerika kenne, je mehr es mich fasziniert und verhext, desto mehr fühle ich mich Lichtjahre von ihm entfernt. Auch deshalb, weil es für uns Europäer so schwierig ist, bestimmte Widersprüche und Geheimnisse zu verstehen; aber gerade diese Widersprüche machen daraus ein faszinierendes, filmbares Land.«⁵⁰

Wie für die meisten Italiener seiner Generation ist Amerika für Leone explizit kein realer Ort, vielmehr ein Märchenraum mit einer virtuellen Geografie und Bewohnern,⁵¹ ein »doppeltes Amerika«, voll von Romantik, Fortschritt und *New Deals*, doch zugleich gewalttätig, »korrumpiert vom Dollar«;⁵² ein Land, für das gilt: »Das Geld ist die einzige amerikanische Wirklichkeit«.⁵³ »Amerika« ist ein Signifikant, eine Chiffre, kurz: ein »Generator von Emotionen«⁵⁴ und eine widersprüchliche Mischung aus Fiktion und Fakten, die zuvorderst von Europa ausgeht und die Leone wieder und wieder erforscht hat.

Bereits in IL COLOSSO DI RODI (Der Koloss von Rhodos; I-E-F 1961), seinem »Sandalenfilm«, scheinen diese Widersprüche durch. In Leones erster Trilogie werden sie lustvoll beschworen und in den Filmen der »Amerika«-Trilogie dann als offene Widersprüche in die Struktur der Filme hineingenommen. Sein thematisch und visuell reichster Film, C'ERA UNA VOLTA IL WEST, erschien zum idealen Zeitpunkt – 1968, in dem Jahr, in dem Kino und Politik Hand in Hand gingen und sich auch in den Neuen Wellen heftige Kritik an den USA formierte.⁵⁵ In ihrem zeitgeschichtlichen Kontext und in ihrer Dekonstruktion amerikanischer Mythen gelten Leones Filme Georg Seeßlen durchaus als politisch:

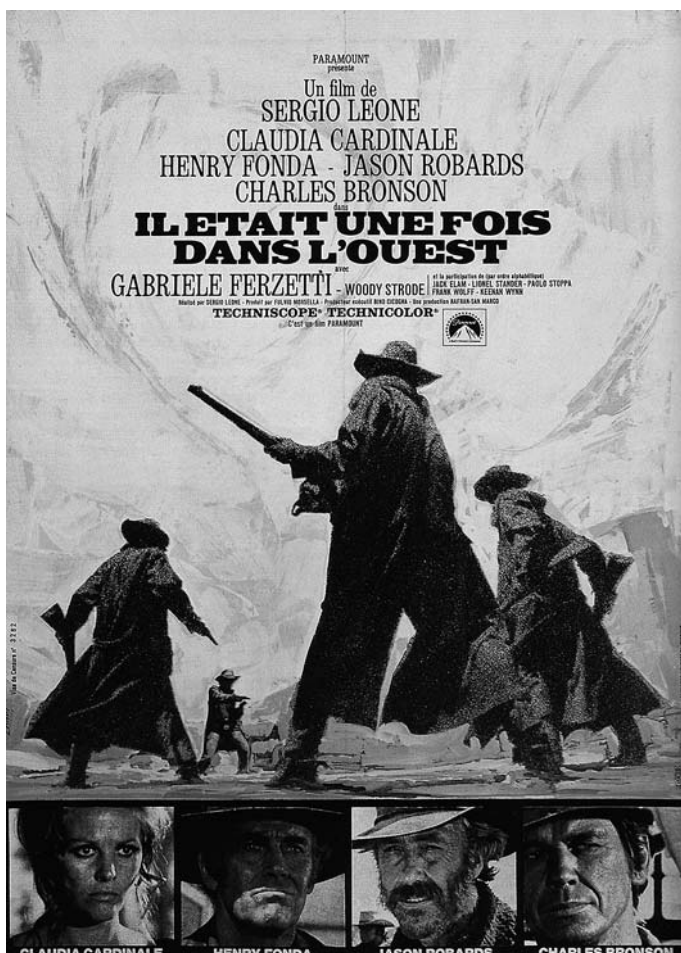
»Was zuallererst vonnöten war, das war, dieser *popular culture* das Epische, den Anspruch auf ewige Ganzheit

und organische »Richtigkeit« zu nehmen. Es war nicht sinnvoll, sie abzulehnen, es war das Gebot der Stunde, damit zu beginnen, das Fremde an ihr zu bestimmen. Sergio Leone hat sehr viel dafür getan. Ob er es wußte, ob wir es gewußt haben: Er war ein ausgesprochen politischer Regisseur.«⁵⁶

Wie kaum ein anderer populärer Film dieser Zeit bündelt C'ERA UNA VOLTA IL WEST die Widersprüche der *Kinder von Marx und Coca Cola*. David Nicholls hat hierfür eine der besten Beschreibungen gefunden:

»Leone's Westerns were Americanised European movies for an Americanised but anti-American audience, [...] including those of us who loved John Wayne but detested his politics. [...] Leone re-created Western myths for an era when the country that originally created them was attempting to bomb and napalm a peasant country back into the stone age.«⁵⁷

Und wo der Schluss dieses Films mit einer einzigen, komplex arrangierten Kameraeinstellung den Mythos vom *melting pot*, die Gründung der amerikanischen Nation an der *frontier* und den Ritt des Kinorächers in den Sonnenuntergang mit der Geburt eines amerikanischen Proletariats zusammenführt, da öffnet GIÙ LA TESTA gleich mit einem Mao-Zitat, zu der Zeit, in der nicht nur in Italien bei Demonstrationen die kleinen roten Bücher hochgehalten wurden. GIÙ LA TESTA ist im Besonderen ein Film der unaufgelösten Gegensätze. Während die »Helden« des Films, eine Fusion der Paare Don Quijote / Sancho Pansa und Sacco/Vanzetti, immer in die Vereinigten Staaten wollen, doch nie dort ankommen, stimmen sie ein Loblied



Ein Film für die *Kinder von Marx und Coca Cola*: Französisches Plakat von C'ERA UNA VOLTA IL WEST

auf Amerika an. Der einzige US-Amerikaner, der in diesem Film auftritt – die Karikatur eines Zigarre paffenden Yankee-Kapitalisten – wird allerdings bald nackt in eine Schweinesuhle getrieben. ONCE UPON A TIME IN AMERICA schließlich erzählt seine Gangstergeschichte, die schon auf der ersten Genre-Ebene eine Pervertierung des amerikanischen Traums vom Aufstieg ist, ein weiteres Mal gebrochen als unzuverlässige Erzählung. Als einzige Elemente von Bestand bleiben am Ende die mythischen Amerikabilder des Kinos zurück.

1. Einleitung

Transatlantische Kulturtransfers

In einem Essay von Geoffrey Nowell-Smith über den Einsatz US-amerikanischer Schauspieler im europäischen Film findet sich die bemerkenswerte Feststellung: »ONCE UPON A TIME IN THE WEST [C'ERA UNA VOLTA IL WEST] was *not* an Italian film.«⁵⁸ Eine solche Wertung wirkt auf der produktionstechnischen wie künstlerischen Ebene kurios: Der Regisseur des Films ist ebenso ein Italiener wie die überragende Mehrheit des Filmteams (sieht man einmal von den männlichen Hauptdarstellern und einer Handvoll weiterer Schauspieler ab). Das Projekt selbst ist eine italienisch-amerikanische Koproduktion der Paramount Pictures (im Vorspann ungenannt) mit der italienischen Finanziaria San Marco und Leones eigener Rafran Cinematografica, wobei die Paramount Leone bei der Gestaltung des Films völlig freie Hand gewährte. *De facto* produzierte er den Film also auch. Und selbst wenn einige Sequenzen dieses Films in den Vereinigten Staaten gedreht wurden, so fand der Großteil der Dreharbeiten doch in Europa, in Cinecittà und Spanien, statt. Leone verstand zum Zeitpunkt des Drehs nicht einmal Englisch.⁵⁹

Warum also gilt C'ERA UNA VOLTA IL WEST Nowell-Smith nicht als italienischer Film? Und worauf will er mit der mit unerschütterlicher Überzeugung vorgetragenen Behauptung hinaus? Der Autor selbst gibt darauf keinen Hinweis. Er definiert weder, was ihm als italienischer Film gilt, noch verweist er an irgendeiner anderen Stelle des Textes auf Leones Werk. Dennoch scheint diese Aussage ein solcher Allgemeinplatz zu sein, dass sie ihm geeignet erscheint, seinen Essay zu beschließen. Grundsätzlich bieten sich hierfür zwei Deutungsmöglichkeiten an. Nowell-Smith könnte Leones Film als ein *internationales*, gleichermaßen transeuropäisches wie transatlantisches Werk betrachten und unter einem »italienischen« Film nur solche Produktionen verstehen, die rein italienisch finanziert sind. Dann würde allerdings ein Großteil des Werkes von Visconti, Antonioni und Bertolucci aus »nicht-italienischen Filmen« bestehen. Er wird sich also kaum lediglich auf die Produktionsfirmen beziehen. Wahrscheinlicher ist es, dass Nowell-Smith Leones Film als *amerikanischen* Film betrachtet und zwar nicht

nur, weil die Paramount an der Finanzierung beteiligt war. Vielmehr würde sich diese Einschätzung mit einem ganzen Bündel europäischer Zuschreibungen an die US-amerikanische Kultur und Kinematografie decken, wie sie Thomas Elsaesser darstellt:

»Europe stands for art, and the US for pop; Europe for high culture, America for mass entertainment; Europe for artisanal craft, America for industrial mass production; Europe for state (subsidy), Hollywood for studio (box office); European cinema for pain and effort, Hollywood for pleasure and thrills; Europe for the auteur, Hollywood for the star; Europe for experiment and discovery, Hollywood for formula and marketing; Europe for the film festival circuit, Hollywood for Oscar night; Europe for the festival hit, Hollywood for the blockbuster.«⁶⁰

Diese Zuschreibungen erwachsen aus der traditionellen Dichotomisierung von »hoher« und »niederer« Kultur und ihrer Übertragung auf die europäischen und amerikanischen Selbstbilder: Europa, die Alte Welt, gilt als Produzent legitimer Kultur, während das Massen- oder Populärkino als exklusive Domäne der »kultur- und geschichtslosen« Vereinigten Staaten erscheint, deren Filme das Ergebnis eines partikularisierten Arbeitsprozesses sind und nicht die singuläre Selbstverwirklichung eines Künstlers. Diesem Bias folgend werden die europäischen Traditionen des populären Kinos, darunter so unterschiedliche Serien und Genres wie französische Polizeifilme, die Louis-de-Funès-Komödien, italienische *Pepla* und Western, britische Horrorfilme und bundesdeutsche Edgar-Wallace- und Karl-May-Verfilmungen sowohl im akademischen Diskurs wie auch in der Filmkritik unterschlagen. Und während die europäischen Filmindustrien jeweils als *nationale* Kinematografien wahrgenommen werden, gilt die US-amerikanische Filmindustrie, die einzige nationale westliche Kinematografie, die konstant profitabel produziert, aufgrund ihrer weltweit erfolgreichen Distribution fast grundsätzlich als eine *internationale* Filmindustrie.⁶¹

Wenn wir Leones Filme an den von Elsaesser aufgelisteten Zuschreibungen prüfen, so teilen sie tatsächlich viele Eigenschaften mit den US-amerikanischen Produktionen: Sie sind unfraglich popu-

lär, sie greifen auf Genremotive und -regeln, auf formelhafte Plots und melodramatische Emotionen ebenso zurück wie auf das internationale Starsystem. Sie bieten ein Wechselspiel von Unterhaltung und *thrills*. Fünf seiner sieben Regiearbeiten sind Vertreter des italienisch-europäischen Western, eines Subgenres, das wie kaum ein anderes für Serialisierung und industrielle Massenproduktion steht. Zu guter Letzt haben sich Leones Filme als international exportierbar erwiesen, sind also auch in dieser Beziehung »international« bzw. »amerikanisch«.

Zwar sind diese Filme auch angefüllt mit Verweisen auf europäische Kultur; beispielsweise *Commedia dell'Arte*, Oper und Pikareske. Aber gerade das collagierende Aufgreifen von Elementen europäischer Kultur, ihre Fragmentierung und das freie Zusammensetzen zu einer anti-organischen Struktur, das Einebnen der Grenzen zwischen *low-* und *highbrow*, »Elitekultur« und Populärkultur, gilt in den europäischen Kulturdiskursen ebenfalls als »amerikanisch«.⁶² Die »hybride« Kultur Amerikas wird grundsätzlich auf die Konstitution der amerikanischen Gesellschaft als *melting pot* zurückgeführt und sie wird, etwa von Baudrillard und Eco, in den Kategorien der Postmoderne beschrieben.⁶³ Wenn also auch ein synkretistisches Zusammenstellen von Versatzstücken europäischer Kultur als »amerikanisch« angesehen wird, dann ist ein *Bricolage*-Film wie *C'ERA UNA VOLTA IL WEST* gewiss »amerikanisch« – nicht trotz, sondern wegen seiner »europäischen« Komponenten.

Mit den stereotypen Zuschreibungen an die kulturgeografischen Räume Europa und Amerika geht von europäischer Seite die Klage eines sich einseitig vollziehenden Kulturtransfers einher – Europa werde »amerikanisiert«. In diesem Diskurs bildet »Hollywood« – Synonym für die US-Filmindustrie und deren kaum bestreitbare ökonomische Vorherrschaft auf den europäischen Märkten – einen zentralen Abgrenzungspunkt der europäischen Kinematografien. Immer wieder haben die europäischen Nationalstaaten und ihre Zusammenschlüsse protektionistische Quoten, nationale und europäische Filmpreise, Förderprogramme und Selbsthilfeabkommen installiert, die jedoch meist ohne großen Erfolg bleiben. Lediglich für etwa ein Jahrzehnt ab Mitte der 50er Jahre, als in den Vereinigten Staaten

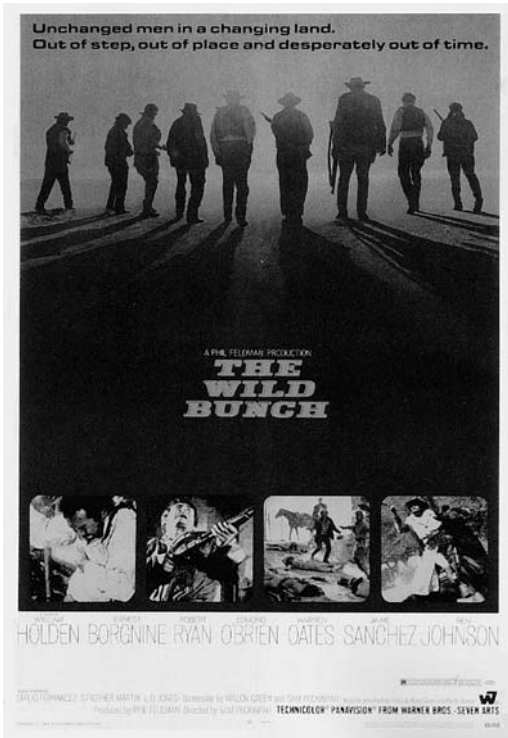
das Studiosystem zusammenbrach, die Produktion des europäischen Genrekinos ihren Höhepunkt erreichte und das Fernsehen noch nicht zu seiner heutigen Bedeutung aufgestiegen war, konnten die europäischen Filmindustrien mit Hollywood konkurrieren.⁶⁴

Das Verhältnis zwischen den Kinematografien Europas und der Vereinigten Staaten – und mir ist bewusst, dass »europäisch« in diesem Kontext ebenso ein Konstrukt darstellt wie »amerikanisch« – ist jedoch nicht so einseitig, wie es bei oberflächlicher Betrachtung erscheint. Jenseits des Ökonomischen besteht ein fruchtbares Wechselspiel zwischen den Filmkulturen. Das klassische Hollywoodkino wurde z.B. zu einem guten Teil von europäischen Emigranten mitgeprägt; es waren französische Filmkritiker, die dem Epochalstil des Film Noir seinen Namen gaben und damit dieses »virtuelle« Genre in der Filmkritik erschufen. Die filmanalytischen Konzepte der *Cahiers du Cinéma* wurden in den Vereinigten Staaten als *Autorentheorie* adaptiert, und so wie die Regisseure der Nouvelle Vague in ihren ersten Werken US-Filme zitierten, fanden Filmemacher des New Hollywood Inspiration in europäischen Filmen, die sie in ihren *Arthouse*-Kinos sehen konnten.⁶⁵ Wenn gleich der europäisch-amerikanische Filmmarkt also ökonomisch asymmetrisch beschaffen ist, wird der kulturelle Transfer doch von bilateralen Wechselwirkungen und Interdependenzen bestimmt. Wir haben es daher nicht mit einem einfachen Sender-Empfänger-Modell zu tun, sondern mit einem flexiblen Reziprozitätsverhältnis:

»Amerikanische *popular culture* [erobert] Europa nicht einfach als »Importware« [...], sondern [fungiert] in komplexer Weise als Anstoß und Katalysator für eigenständige kulturelle Wandelprozesse [...], und [...] [es lassen] sich gleichzeitige Rückkopplungseffekte europäischer Entwicklungen auf die USA beobachten«.⁶⁶

Während europäische Kultur also in Amerika selektiv adaptiert und umgeformt wird, eignet sich Europa im Wechselspiel von »Attraktion und Abwehr« US-amerikanische Popkultur an.⁶⁷ Grundsätzlich gilt im Allgemeinen wie auch für Leones italienische Anverwandlung des Western:

1. Einleitung



»Europäisierung« des Western: Sam Peckinpahs THE WILD BUNCH

»American popular culture is not the same thing outside the United States as it is within. [...] The diffusion of American popular culture in Western Europe is both a European story about America and an American Story about Europe. It is a history replete with contradictions, seductions, and invitations.«⁶⁸

Die nach Europa gebrachten *things American* und ihre Zeichen werden in dem neuen kulturgeografischen Raum rekontextualisiert. Die naturalistische Beschreibung eines Trucks ist für den von Placido zitierten sardischen Kommunisten ebenso wie die US-amerikanische Literatur für die italienischen Antifaschisten etwas grundsätzlich anderes als in ihrem Ursprungsland. Den italienischen Kommunisten galt Kazans *ON THE WATERFRONT* (Die Faust im Nacken; USA 1954) ungeachtet seines antikommunistischen Diskurses als proletarisches und antifaschistisches

Werk.⁶⁹ Und während Tolkiens *The Lord of the Rings*-Trilogie in den Vereinigten Staaten zur Standardlektüre der linken *counterculture* gehörte, so entwickelte sie sich zur gleicher Zeit in Italien zum Kultbuch der neofaschistischen Jugendbewegungen.⁷⁰ Dabei wird die dislozierte Populärkultur in der jeweils anderen Kultur nicht nur entsprechend deren eigener Normen und Regeln gelesen und umgedeutet, sie wird teilweise auch gezielt verändert und transformiert. Die italienisierten Coverversionen von Pop- und Rockstücken, die in den 50er und 60er Jahren entstanden, sind keine Übersetzungen der Originale, da Texte, Melodien und Instrumentierung an italienische Bedürfnisse angepasst wurden.⁷¹ Man müsste also von einer *Europäisierung* amerikanischer Kultur sprechen oder wenigstens von einer (selektiven) *Selbstamerikanisierung* Europas.⁷² Und der Prozess des kulturellen Transfers ist damit noch nicht abgeschlossen. Die nach Europa gebrachte Kultur kann in ihrem gewandelten Erscheinungsbild oder Rezeptionsrahmen wieder zurück in ihr Ursprungsland gelangen. Ragtime etwa wurde erst in Europa von etablierten Kritikern als Kunstform anerkannt und dann (wie später die Genrefilme durch die *Cahiers*) aus dem profanen Raum herausgelöst, für innovativ und originell erklärt, kanonisiert und in den valorisierten Raum der Kultur aufgenommen. Nach dieser Umwertung erfolgte der Re-Import in die Kritikerzirkel der Vereinigten Staaten.⁷³ Wenn also das Verhältnis von Europa und Amerika ein »System des dynamischen Austausches und der konstanten Zirkulation von Kulturwerten und -gütern zwischen verschiedenen gesellschaftlichen wie kulturgeografischen Räumen«⁷⁴ ist, dann sind die italienisch-europäischen Western und darin speziell Leones Werk die besten Beispiele. Leone übersetzt US-amerikanische Kultur in einer Art semiotischer *Black Box*: Er dekodiert und dekontextualisiert sie und rekontextualisiert sie gemäß eigener kultureller Vorgaben als neue Zeichen.⁷⁵ Das Ergebnis ist – so sehr seine Filme auch auf US-amerikanische Western anspielen – nicht identisch mit den amerikanischen Genreprodukten. Und sie sind keinesfalls bloße mediterrane Kopien US-amerikanischer Western. Leones Filme sind so wenig »amerikanisch« wie Hollywood ein Monopol auf Genrefilme und postmoderne Techniken des Pastiche hat. Dass sie in diesen Diskursen eher *europäisch* sind, dafür spricht

schon die Tatsache, dass sie in den USA prinzipiell als etwas »anderes« erkannt wurden, wie sich an den kaum zählbaren Umschreibungen der Leone'schen Western als »fremd« ablesen lässt.⁷⁶ Während die US-Kritik auf die Umwertung des Genres zunächst mit Abscheu reagierte, leitete die Filmindustrie ganz pragmatisch die »Europäisierung« ihrer Western ein, die schmutziger, unheroischer und gegenkultureller wurden – und wie im Fall von Peckinpahs *THE WILD BUNCH* (USA 1969) erneut auf einzelne Filme in Europa zurückwirkten.

Einigen Spuren dieser transatlantischen Kulturtransfers werde ich in der vorliegenden Arbeit folgen: den sich wandelnden Genres und Subgenres in Europa und den Vereinigten Staaten sowie den filmhistorischen Verweisen in Leones Filmen und ihren Einflüssen auf die Produktion und den Stil anderer Genrefilme. Wenn, wie Pierre Sorlin argumentiert, der Grund für den ökonomischen Erfolg Hollywoods und den Misserfolg Europas in der Provinzialität des europäischen Films liegt, dann waren Leones Filme ein paradigmatisches Beispiel dafür, welche Richtung das europäische Genrekino hätte nehmen können.⁷⁷

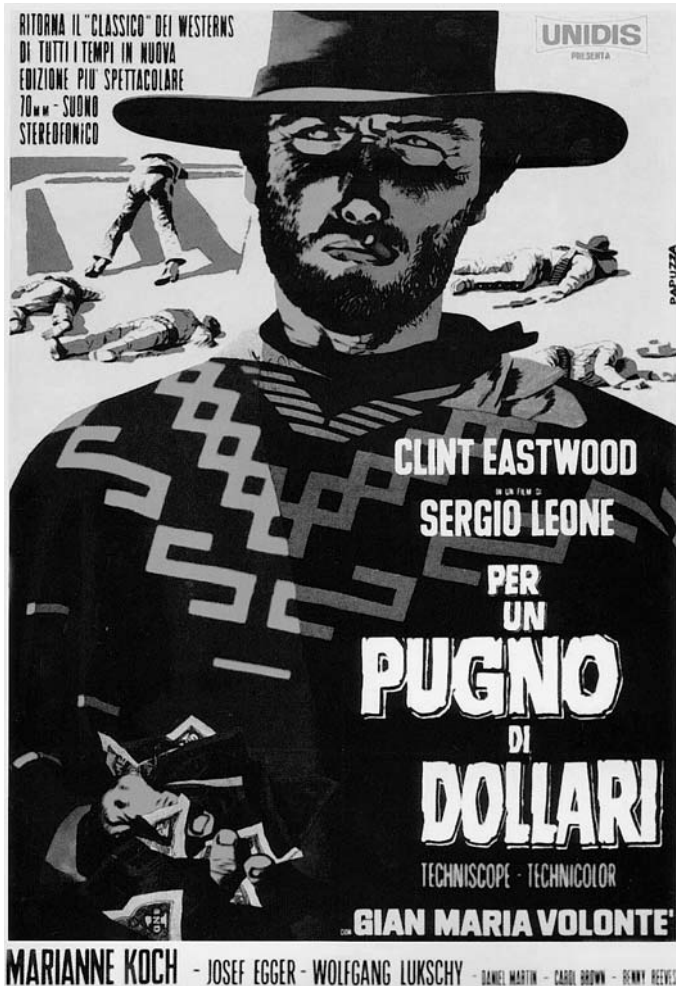
Sergio Leone im italienischen Kino

So hartnäckig wie die oben skizzierten Klischeevorstellungen vom US-amerikanischen Kino hält sich die entsprechende Wahrnehmung der europäischen Kinematografien. Die italienische Filmgeschichte der Nachkriegszeit wird im filmwissenschaftlichen Diskurs vornehmlich anhand der anerkannten *auteurs* dieser Zeit dargestellt: Werke von Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Luchino Visconti, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Pier Paolo Pasolini und Bernardo Bertolucci stehen – natürlich nicht ohne Grund – im Zentrum der Aufmerksamkeit. Genres und Stars dagegen bleiben die unterschlagenen Kategorien des europäischen Kinos.⁷⁸ Dabei wird gerne vergessen, dass das Kino der »Autorenfilmer« innerhalb Italiens meist nur von einer Minderheit rezipiert wurde. Die bis heute bestimmende Kanonisierung des italienischen Kinos, die die *auteurs* und *réalisateurs* des *cinema popolare* ignoriert, verstellt den Blick auf die nationale Kinematografie: »The wood of a national cinema becomes invisible behind the

trees of a small number of canonical movements.«⁷⁹ Als Ganzes bestand das italienische Kino aus wesentlich mehr als nur *Neorealismo* und Kunstkino. Die in Cinecittà angesiedelte Filmindustrie begann sich nach dem Zweiten Weltkrieg für einige Zeit auf Populär- und »Trivial«-Filme festzulegen, die auch international äußerst erfolgreich vermarktet wurden. In diesem Genrekino arbeiteten viele durchaus innovative Regisseure wie beispielsweise Mario Bava, Vittorio Cottafavi, Damiano Damiani, Sergio Sollima, Sergio Corbucci, Duccio Tessari, Riccardo Freda und Dario Argento. Für eine filmhistorische Betrachtung des italienischen Kinos ist es ebenso notwendig, auch deren zumeist als minderwertig apostrophierte Genreproduktionen zu analysieren. Im Hinblick auf die tatsächliche Kinorezeption wie auf die filmwirtschaftliche Stellung des italienischen Nachkriegskinos im Weltmarkt waren sie vielleicht bedeutender, als die heute mit Recht zu Klassikern erhobenen Avantgarde- und Kunstfilme.

Gerade die formelhaften Genrefilme der *Pulp*-Regisseure und ihrer Imitatoren waren dafür verantwortlich, dass die Zeitspanne vom Kriegsende bis etwa 1970 (besonders die *anni d'oro*, die goldenen Jahre der italienischen Filmindustrie zwischen 1955 und 1965⁸⁰) zu einer der erfolgreichsten Phasen der italienischen Filmindustrie wurde. Dabei war die Ausgangslage denkbar ungünstig gewesen, denn nach dem Krieg wurde der italienische Markt zunächst vor allem von US-Produktionen dominiert, die zu Dumpingpreisen importiert wurden.⁸¹ Der nationale Produktionssektor war anfangs noch weitestgehend lahm gelegt, und der italienische Filmexport lag dementsprechend im Jahr 1946 nahezu bei Null. Während die Emanzipation des heimischen Marktes von den US-Filmen mit speziell auf das italienische Publikum zugeschnittenen Produktionen betrieben wurde, in der unmittelbaren Nachkriegszeit mit den neapolitanischen Musicals, den *film musicale* bzw. *cineopere* und den äußerst erfolgreichen Melodramen Raffaello Matarazzos, in den 50er und 60er Jahren dann vor allem mit der standardisierten Serienproduktion von Komödien,⁸² so wurden auch die Auslandsmärkte bald gezielt mit Abenteuer- und Historienfilmen adressiert, die oft als Koproduktionen realisiert wurden.⁸³ Vor allem in Bezug auf die populären Filmgenres nahm in den folgenden

1. Einleitung



Gründungsfilm des Western *all'italiana*: PER UN PUGNO DI DOLLARI (Wiederaufführungsplakat)

Jahren die Bedeutung der supranationalen, inner-europäischen Produktionen stetig zu. Ab Mitte der 50er Jahre wurden für diese Filme die männlichen Hauptrollen häufig mit meist zweitrangigen amerikanischen Darstellern besetzt, um auch den Markt der Vereinigten Staaten für den Export zu erschließen. Ein US-Amerikaner in der Hauptrolle sollte die Akzeptanz des entsprechenden Films durch das nordamerikanische Publikum erleichtern, so das Kal-

kül. Diese Strategie wurde möglich, weil US-Produzenten aufgrund der Rezession Hollywoods Anfang der 50er Jahre ihre aufwändigen Dreharbeiten häufig nach Cinecittà mit seinen günstigeren Produktionsbedingungen auslagerten. Die amerikanischen Schauspieler, die im *Hollywood sul Tevere*, dem »Hollywood am Tiber«, drehten, waren nach den Dreharbeiten für einen US-Film häufig auch bereit, für moderate Gagen in einem reinen Cinecittà-Film mitzuwirken.⁸⁴ Der erfolgreichste Exportartikel dieser Zeit wurde zunächst das *Peplum*, der italienische »Sandalenfilm«, der als Produkt vornehmlich finanzieller Interessen in serialisierter Form hergestellt wurde. Die *Pepla* wurden, wie später auch die Italowestern, oft *back-to-back* an den Drehorten und in den Kulissen anderer Sandalenfilme gedreht. Für die bedeutendsten ausländischen Märkte (Frankreich, Großbritannien, die BRD und die USA) wurden diese Filme häufig umgeschnitten, meist gekürzt, bisweilen aber auch um Handlungsstränge erweitert. Einige ihrer Helden wurden für die Auslandsmärkte umgetauft und die Filme als Teil einer Serie vermarktet, die so im Herkunftsland nicht existierte. Mit den *Pepla* veränderte sich die italienische Filmindustrie grundlegend. Vom Hersteller »genuin italienischer« Kunstfilme wie

den neorealistischen Filmen der frühen Nachkriegsjahre wandelte sie sich zum Lieferanten und Exporteur von Populärfilmen für ein Massenpublikum.⁸⁵ Gemessen am Filmexport fand diese Entwicklung ihren Höhepunkt und gleichzeitig ihr Ende mit dem phänomenalen Erfolg der Italowestern in den 60er Jahren. Auch wenn diese beiden bedeutenden Wellen italienischer Populärfilme oft als Koproduktionen realisiert wurden, sind sie doch von ihrer Genre-

Genese her eindeutig italienischer Prägung; die *Pepla* als Rückgriff auf die frühe nationale Filmgeschichte, die Italowestern als Fortführung der *Pepla*. Und sie sind Extrembeispiele für die effektive Ausbeutung populärer Genres durch die italienischen Filmproduzenten der Nachkriegsära, die die erfolgreichsten Filme beständig kopierten und so eiligst zu eigenen Subgenres umgestalteten. Deren Motive und Handlungslinien wurden dann so lange wieder und wieder aufgelegt, bis der Markt endgültig gesättigt war und das nächste Subgenre aufgetan werden musste. Solchermaßen war »die Geschichte des italienischen Kinos [...] mit Leichen neuer Genres übersät, die anfangs eine kurze Blüte erlebten.«⁸⁶

Sergio Leone war der vielleicht bedeutendste italienische Genrefilmer der Nachkriegszeit, sowohl im Hinblick auf seinen Einfluss als auch auf den überragenden kommerziellen Erfolg seiner Filme.⁸⁷ Seine Wurzeln und sein gesamtes Œuvre sind eng mit dem italienischen Formelkino verbunden. Schon Leones Eltern arbeiteten in der italienischen Filmindustrie, und bevor er selbst als Regisseur debütierte, fungierte er sowohl als Regieassistent für die in Italien gedrehten US-amerikanischen Mammutproduktionen wie auch ab Ende der 40er Jahre für die italienischen Antikfilme. Sein inoffizielles und sein offizielles Regiedebüt, *GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEI* (Die letzten Tage von Pompeji; I-E-BRD 1959; Koregie: Mario Bonnard) und *IL COLOSSO DI RODI*, sind Vertreter dieser speziellen italienischen Variante des Monumentalfilms.⁸⁸ Im Nachhinein erscheint es plausibel, dass Leone, der als einer der am wenigsten realistischen Regisseure Italiens reüssieren sollte, seine ersten Schritte als Regisseur im Subgenre des fantastisch-infantilen *Peplum* machte. Und auch danach arbeitete Leone ausschließlich in Genres, die dem B-Movie zuzurechnen sind: Auf *IL COLOSSO DI RODI* folgten fünf Italowestern und mit *ONCE UPON A TIME IN AMERICA* widmete er sich schließlich dem Gangsterfilm.

War *IL COLOSSO DI RODI* als Produkt der italienischen »Sandalfilm«-Welle der 50er/60er Jahre im Wesentlichen eine Arbeit in einem der populären Subgenres, so begründete Leones zweiter Film *PER UN PUGNO DI DOLLARI* (Für eine Handvoll Dollar; I-E-BRD 1964) tatsächlich eine neue Welle von »Trivialfilmen«: den *Western all'italiana*.

Mit den bald nachgeschobenen Fortsetzungen *PER QUALCHE DOLLARO IN PIÙ* (Für ein paar Dollar mehr; I-E-BRD 1965) und *IL BUONO, IL BRUTTO, IL CATTIVO* (Zwei glorreiche Halunken; I-USA 1966) baute Leone seine Stellung als einer der innovativsten italienischen Genreregisseure der 60er Jahre aus und gelangte zunehmend auch zu epischen Großproduktionen; eine Entwicklung, die in der »Amerika«-Trilogie – *C'ERA UNA VOLTA IL WEST* (1968), *GIÙ LA TESTA* (1971) und *ONCE UPON A TIME IN AMERICA* (1984) – gipfelte.

Wenn Leone heute als ein bedeutender italienischer Filmemacher anerkannt wird, dann werden in der Regel *C'ERA UNA VOLTA IL WEST* und *ONCE UPON A TIME IN AMERICA* angeführt; Filme, die als Klassiker des Nachkriegskinos gelten und denen man schwerlich ihre Meisterlichkeit und ihren Platz in der Filmgeschichte absprechen kann. Die vier früheren Filme, von *IL COLOSSO DI RODI* bis *IL BUONO, IL BRUTTO, IL CATTIVO*, werden dagegen seltener genannt. Und selbst im Hinblick auf seine beiden Meisterwerke wird Leone das Erbe des Populärfilms oft negativ angerechnet. So wird er noch heute gerne aus dem Pantheon der großen Regisseure ausgeschlossen oder schweigend übergangen – zu kommerziell, zu erfolgreich, zu krude, zu wenig ernsthaft erschienen vielen Kritikern seine Filme. Vor allem die amerikanischen Rezensenten und die europäischen Liebhaber des Western haben ihm seinen rabiatischen Zugriff auf das Genre kaum verziehen. So meinte etwa Wim Wenders, in Leones Western den Tod des Genres erkennen zu können.⁸⁹ David Thomson urteilt noch 1994:

»I think Leone really despised the Western [...]. We never feel we're *in* America or with people who think in American. He makes fun of the very mythology and obsession that underlie film art.«⁹⁰

Dem stehen Einschätzungen entgegen wie die von Kirstin Thompson und David Bordwell, die Leone vor allem im Kontext des italienischen Kinos betrachten:

»Although Leone worked in a popular genre [the Western; H.S.], his florid, highly personal reinterpretation of its conventions proved as significant as

1. Einleitung

the efforts of those art-cinema directors who revised and challenged the Neorealist tradition.«⁹¹

Und Bernardo Bertolucci, der selbst am Drehbuch von C'ERA UNA VOLTA IL WEST mitwirkte, wertet Leone als einen der innovativsten italienischen Regisseure der Ära, als »the only one, apart from the four big maestri – Rossellini, Antonioni, Visconti, De Sica – doing something different.«⁹² Leone sei gar ein »Genie« des Populärfilms:

»For me Leone has always been the genius among the directors of popular films. I have found in them a mixture of great vulgarity along with great sophistication, an unprecedented case in the history of Italian cinema. I [...] felt closer to Leone than to other Italian directors.«⁹³

So scheiden sich an Leone bis heute die Geister. Für die einen ist er ein begnadeter Handwerker des *Pulp*-Kinos, für andere nur ein überbewerteter Scharlatan, der billige Tricks und Gewalt einsetzt, um seinem Publikum die *thrills* zu liefern, nach denen es verlangt. Andere wiederum sehen in ihm einen Meister des italienischen Nachkriegskinos, einen Grenzgänger zwischen B-Movie, Mainstream und Avantgarde.⁹⁴ In gewisser Weise spiegelt der Diskurs über den Künstler Leone, der grundsätzlich zwischen *auteur* und Genre oszilliert, damit das skizzierte Dichotomie-Konstrukt »Europa«-»Amerika«, und jede der angeführten Positionen enthält einen wahren Kern. Aber Bill Krohn hat recht, wenn er in seiner *Hommage à Leone* in den *Cahiers du Cinéma* schreibt, viele Studien zu Leone seien zu defensiv, wo doch ein befreiendes Lachen und Euphorie den Filmen gegenüber angemessener wären.⁹⁵ Diesen Rat möchte ich befolgen, aber zugleich ist es nicht mein Anliegen, Leone unkritisch zu feiern. Gerade seine ersten Filme haben zum Teil deutliche Schwächen. So ist IL COLOSSO DI RODI sowohl im Vergleich zu amerikanischen Werken wie BEN-HUR (USA 1959; R: William Wyler) als auch gemessen an den besten der italienischen *Pepla*, etwa Vittorio Cottafavis von Fantasie überbordenden Beiträgen zum Genre, beileibe kein Meisterwerk. Auch in den einzelnen Filmen der *trilogia del dollaro* bzw. der »Dollar«-Trilogie, wie Leones erste drei Italowestern gerne

bezeichnet werden, schlägt sich in vielen Bezügen entweder das verschwindend geringe Budget oder die übereilte Herstellungsweise nieder. GIÙ LA TESTA wiederum könnte man in Bezug auf seine Inkonsistenz als einen, wenn auch auf seine eigene reizvolle Weise, gescheiterten Film ansehen. Doch man merkt allen diesen Filmen immer die Liebe zum Kino und die Lust an der Innovation an. Obwohl für die Masse gemacht, tragen Leones Werke jeweils ihre ganz eigene Handschrift. So sind sie immer mit formalen Spielereien angefüllt, die dem klassischen Hollywood-Stil zuwiderlaufen, und stellen betont ironisch ihre Selbstreflexivität aus. Von Anfang an zeigt sich Leones Kino als eines, das sich mit dem Medium selbst beschäftigt, vor allem mit den Genreregeln, die er ebenso gerne revitalisiert, wie er sie beständig aufs Deutlichste bricht.

Im Folgenden sollen anhand von Einzelanalysen der Filme von IL COLOSSO DI RODI bis ONCE UPON A TIME IN AMERICA ebenso wie in werkübergreifenden Kapiteln Leones charakteristische Stilik, Inszenierungsweise und Themen herausgearbeitet werden, die ihn als einen *auteur* im Genrekino auszeichnen. Dabei werden die Filme vor allem im Bezug zu den Genres und Subgenres ihrer Zeit betrachtet: IL COLOSSO DI RODI im Kontext des *Peplum*, die Filme von PER UN PUGNO DI DOLLARI bis zu GIÙ LA TESTA im Verhältnis zu Western und *Western all'italiana* und ONCE UPON A TIME IN AMERICA in Bezug zu Gangsterfilm und Film Noir. Hinsichtlich des Begriffs des *auteur* ist die vorliegende Arbeit am modernen Verständnis des Autorenfilms orientiert, versucht jedoch in den Einzelanalysen und Interpretationen immer auch, Einflüsse der gesellschaftlichen und kulturellen Entwicklungen Italiens auf Leones Filme aufzuzeigen und die Bedeutung seiner Mitarbeiter hervorzuheben. Das Untersuchungsziel ist also eine hermeneutische Werkanalyse, die als Werkmonografie vom Aufbau her im Wesentlichen an der chronologischen Entwicklung von Leones Karriere orientiert ist und anhand dieser Stationen in einem filmhistorischen Ansatz bislang kaum oder unzureichend erforschte Genres und Subgenres des italienischen und europäischen Films darstellt. Zudem sollen die Analysen möglichst umfassend die kulturellen Aspekte des jeweiligen Entstehungskontextes aufgreifen, denn für die po-

pulären Genrefilme Europas gilt: »Ironically perhaps, popular genres require more complex decoding than art cinema, because of their closeness (through language, character's gestures, topical references) to popular culture«,⁹⁶ so Ginette Vincendeau. □

Anmerkungen

- 1 Vgl. Cunliffe 1986, S. 30.
- 2 Kroes 1996, S. xxvii.
- 3 Vgl. ebenda, S. xxix-xxxiii und Schulte Nordholt 1986, S. 12. Unter der Überschrift *Den Vereinigten Staaten* heißt es in den *Zahmen Xenien IX* (1827): »Amerika, du hast es besser / Als unser Kontinent, das alte, / Hast keine verfallene Schlösser / Und keine Basalte. / Dich stört nicht im Innern / Zu lebendiger Zeit, / Unnützes Erinnern / Und vergeblicher Streit« (Goethe 1988, S. 739).
- 4 Baudrillard 1987, S. 17, 44 [Herv. i. Orig.].
- 5 Vgl. Schulte Nordholt 1986, S. 7-10.
- 6 Dickens 1982, S. 273-274 [Herv. i. Orig.].
- 7 Vgl. Linke/Tanner 2006b, S. 2.
- 8 Pells 1993, S. 69.
- 9 Bei der ersten Erwähnung eines Films wird der Originaltitel des (maßgeblichen) Produktionslandes angegeben sowie in Klammer der deutsche Verleihtitel, Produktionsland (bzw. -länder), Erstaußführungsjahr und Regisseur(e). Sofern sich diese Daten aus dem unmittelbaren Kontext ergeben oder für den Fall, dass der deutsche Verleihtitel mit dem Originaltitel identisch ist, entfallen diese Angaben. Bei nachfolgenden Erwähnungen eines Filmtitels im Fließtext wird dann nur noch der Originaltitel angeführt (bzw. der italienische Titel bei Koproduktionen, die maßgeblich italienisch finanziert wurden). Im Anhang findet sich weiterhin eine ausführliche Filmografie Leones, die alle Besetzungs- und Produktionsdaten enthält.
- 10 Dadelsen 1992, S. 154.
- 11 Nicholls 1981, S. 48.
- 12 Fawell 2005, S. 46.
- 13 Ferrini 1997, S. 150.
- 14 Medioli 1997, S. 153.
- 15 Zit. nach Dionne 1984c. Vgl. auch ders. 1984a und 1984b.
- 16 Glinga 1985, S. 11.
- 17 Seeßlen 1989a, S. 27.
- 18 Vgl. Brown 1994, S. 227, Frayling 2000, S. 258 und Kitses 2004, S. 253.
- 19 Vgl. Leone 1989a [im Original zuerst im *Corriere della Sera* vom 31.8.1983].
- 20 Delli Colli 2005, S. 133.
- 21 Vgl. Lyon 1984, S. 17-20.
- 22 Miceli 2000, S. 107.
- 23 Vgl. Frayling 2000, S. 256 und Brecht 1959c.
- 24 Brecht 1959b, S. 216.
- 25 Ebenda, S. 196 (die *Dreigroschenoper* spielt freilich nicht in Amerika, sondern in London).
- 26 Vgl. Brütting 1997, S. 291-293 und Mangione/Moreale 1992, S. xiii-xvi.
- 27 Vgl. Mangione/Moreale 1992, S. 31-34, 130-131.
- 28 Vgl. ebenda, S. 67-72, 138, 267-289.
- 29 Vgl. Levi 1945, S. 114.
- 30 Vgl. Cortés 1987, S. 108-118.
- 31 Vgl. Landy 2000, S. 183.
- 32 Vgl. Restivo 2002, S. 28.
- 33 Vgl. Portelli 1993, S. 125.
- 34 Eco 1985, S. 16.
- 35 Vgl. ebenda, S. 22-24.
- 36 Zit. nach ebenda, S. 18 [dort ohne Quellenangabe].
- 37 Placido 1985, S. 99-100.
- 38 Portelli 1993, S. 126-127 (das Zitat darin: Pavese, Cesare: Ieri e Oggi. In: L'Unità, 3.8.1947).
- 39 Eco 1985, S. 25.
- 40 Ebenda, S. 26-27.
- 41 Vgl. Kroes 1996, S. xxxiv.
- 42 Portelli 1993, S. 129. Vgl. auch Pells 1993, S. 79.
- 43 Portelli 1993, S. 130-131.
- 44 Leone 1988, S. 10 [Übersetzung H.S.]. Vgl. dazu auch Eco 1985, S. 17, Pavese's Beobachtung findet sich in dem in Endnote 38 angegebenen Text. – Anmerkung zur Übersetzung von Zitaten: Italienische, französische und spanische Zitate wurden im Gegensatz zu englischen Quellen übersetzt. Diese Übersetzungen sind, sofern nicht anders angegeben, meine eigenen. Bei Dialogzitaten habe ich überwiegend auf die englischen Synchronfassungen zurückgegriffen, die im Gegensatz zu den deutschen Varianten meist gelungen sind. In Ausnahmefällen zitiere ich die italienische Fassung, sofern diese grundlegend abweicht.
- 45 Vgl. Leone 1989b, S. 19.
- 46 Ders. 1984a, S. 23.
- 47 Gehler 1986, S. 40.
- 48 Leone zit. in Kramar 1984, S. 27.
- 49 Lomenzo 1984, S. 22.
- 50 Pavlović/Bianchi 1985, S. 23 [Herv. i. Orig.].
- 51 Vgl. Maltby 1998, S. 104-107.
- 52 Vgl. Leone 1989a, S. 15.
- 53 Simsolo 1987, S. 144 [Übersetzung H.S.].
- 54 Linke/Tanner 2006b, S. 1.
- 55 Vgl. De Fornari 1997, S. 73 und Sorlin 1991, S. 140-142.
- 56 Seeßlen 1989a, S. 27.
- 57 Nicholls 1981, S. 49.
- 58 Nowell-Smith 1998c, S. 141 [Herv. H.S.].

1. Einleitung

- 59 Dies führt zu einem grundsätzlichen Problem der Klassifizierung vieler europäischer Filme, wie es auch Ginette Vincendeau als Fragestellung aufwirft (und nicht beantwortet): »What determines the national identity of a film when funding, language, setting, topic, cast, and director are increasingly mixed?« (Vincendeau 1998, S. 442).
- 60 Elsaesser 2005, S. 300.
- 61 Vgl. Vincendeau 1998, S. 441 und Elsaesser 2005, S. 37.
- 62 Vgl. Kroes 1993, S. 314-315 und Strinati 1995, S. 10-49.
- 63 Vgl. Kroes 1996, S. xlix.
- 64 Vgl. Sorlin 1991, S. 2-4.
- 65 Vgl. Ricci 1998, S. viii-ix und Nowell-Smith 1998b, S. 1-2.
- 66 Linke/Tanner 2006b, S. 26.
- 67 Vgl. ebenda.
- 68 Dean/Gabilliet 1996b, S. xvi.
- 69 Vgl. Sorlin 1991, S. 93-95.
- 70 Vgl. Portelli 1993, S. 132.
- 71 Vgl. Minganti 1993.
- 72 Vgl. Pells 1993, S. 82 und Dean/Gabilliet 1996b, S. xvii.
- 73 Vgl. Böhlér 2006, S. 89-91.
- 74 Ebenda, S. 85.
- 75 Vgl. Kroes 1993, S. 303.
- 76 Etwa bei Canby (1972), Kael (1994b, S. 53-54) oder Kitses (2004, S. 253).
- 77 Vgl. Sorlin 1991, S. 2.
- 78 Vgl. Vincendeau 1998, S. 445.
- 79 Ebenda, S. 444.
- 80 Vgl. Brunetta 1982, S. 775.
- 81 Vgl. Sorlin 2000, S. 96.
- 82 Vgl. Morandini 1998b, S. 543; Brunetta 1982, S. 475-489; Spinazzola 1985, S. 175-187; Frayling 2000, S. 80 und Günsberg 2005, S. 19-59. Besonders typisch für die innerhalb Italiens ökonomisch erfolgreichsten, aber kurzlebigen Serien-Produktionen dieser Jahre waren die zwischen 1946 und 1956 gedrehten Opernfilme, der *filone neapolitano* der 50er Jahre (eine Reihe von in Neapel angesiedelten Filmen, oft mit Gesangseinlagen) und die in regionalen Dialekten gedrehten Komödien des Zeitraums 1955-58. Günsberg legt dar, dass die *melodramme*, die Melodramen der Jahre 1949-55 den eigentlichen Ausgangspunkt der populären Genreproduktion Italiens in der Nachkriegsära darstellen. Vgl. ebenda, S. 21.
- 83 Zu diesem Zweck wurden schon 1946 erste Gemeinschaftsproduktionen mit Frankreich aufgenommen, die ab 1949 dann zur Regel wurden. Allerdings spielten auch die in der unmittelbaren Nachkriegsphase auftretenden neorealistischen Filme eine wichtige Rolle für die Reorganisation der Filmindustrie. Vgl. Wagstaff 1998, S. 75-76.
- 84 Vgl. ebenda, S. 76.
- 85 Vgl. ebenda, S. 84.
- 86 Morandini 1998b, S. 547.
- 87 Laut Massimo Moscati spielten die fünf Western Leones weltweit 90 Mrd. Lire ein, was nach zeitgenössischen Umrechnungskursen der 60er Jahre, also nicht inflationsbereinigt, etwa 144 Mio. US-Dollar bzw. 576 Mio. DM entspricht. Vgl. Moscati 1978a, S. 6.
- 88 GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEI ist allerdings mehr der Film Bonnards als der Leones. Aus diesem Grund wird er hier und im Folgenden nicht zu Leones Frühwerk gezählt.
- 89 Vgl. Wenders 1969.
- 90 Thomson 1994, S. 438 [Herv. i. Orig.].
- 91 Thompson/Bordwell 1994, S. 534.
- 92 Bertolucci 1989, S. 77.
- 93 Ders. 1997, S. 138.
- 94 Vgl. Carlson 2001, S. 7.
- 95 Vgl. Krohn 1989, S. 12.
- 96 Vincendeau 1998, S. 446.