

Auszug aus FORVM bei Context XXI

(<http://contextxxi.org/diango-als-geschäftsmann.html>)

erstellt am: 28. Mai 2024

Datum dieses Beitrags: Juli 1972

Diango als Geschäftsmann

Zur Differenz von Western und Italowestern

■ MANFRED MÜLLER

I. Der Mythos vom Western

Zweifellos hat der Italowestern etwas mit dem Hollywood-Western zu tun. Er ist aber nicht nur eine andere, wie oft gesagt wird, „härtere Spielart des Western“. Die heutige Form des Western steht in einer Tradition, die ihre Klassik am Ende der dreißiger Jahre erreichte. Irgendwo im Westen ist etwas geschehen, worüber die Leute noch lange redeten. Ein Mann oder auch eine Handvoll von Männern haben etwas getan über das Maß dessen, was man von jemandem mit gutem Recht verlangen kann. Sie haben ihr Leben riskiert. Dabei mußten sie sich über ihre Motive nicht einmal so ganz im klaren sein, denn sie handelten in ihren grundsätzlichen Entscheidungen nicht aus rationalen Erwägungen. Sie hätten sich selbst untreu werden müssen, wären sie, als es darauf ankam, vor dem letzten Einsatz zurückgeschreckt. — Das ist in Kürze der Ursprung des Mythos vom Westerner: vom freien Mann, der seinen Weg gehen muß, auch wenn er nicht einmal genau weiß, warum — die allgemeinste Formel, auf die sich der Western bringen läßt.

Deswegen vermutlich ist auch die Zahl der Westernfans unter den Intellektuellen so groß, weil der Illusionsgehalt dieser Filme so hoch ist: **der Traum von einer unmittelbaren, noch nicht zerdachten Welt, in der „ein Mann“ noch „wußte“ und tat, was er zu tun hatte, einfach deshalb, weil er dieser Mann in dieser Welt war.**

Aus der allgemeinsten Bestimmung des Western als des „Mythos“ vom Westerner, damit aber aus seiner Fixierung auf eine bestimmte Zeit in einem bestimmten Land, d.h. auf konkrete Verhältnisse, ergeben sich die formalen und inhaltlichen Eigenheiten des Genres, wie sie sich in der erwähnten Tradition entwickelten.

Oft ist der Held ein Fremder, oft kommen die Ereignisse durch einen Fremden nur ins Rollen — daher der klassische Anfang des Western mit der Totalen im offenen Land.

Diese Klischees führen jedoch im Western kein Eigenleben, sie sind, für sich genommen, nicht das Wichtigste am Film. Die Substanz des Western bilden vielmehr die Person des Helden, seine Motivation und sein Handeln sowie die Welt, in der er lebt — der „Wilde Westen“. Weil der Westerner nun unter ganz bestimmten Umständen lebt, muß er sich ihnen entsprechend verhalten, und weil ferner in den einzelnen Western die Umstände im allgemeinen einander ähneln, kommt es eben zur Ausbildung der Klischees. Diese sind nichts Willkürliches, sie liegen in der Natur der Sache; der Westerner, der sich ihnen gemäß verhält, folgt nur den Gesetzen des Westens. Man sehe sich einen der Klassiker — etwa „Shane“ — oder überhaupt irgendeinen guten Western an, und man wird merken, **wie zwingend die Klischees sich aus Handlung und Situation ergeben.**

II. Das autonome

Klischee

Der Italowestern übernimmt die bloßen Klischees, wie er sie im Western vorfindet und **trennt** sie dabei von ihrer Substanz, aus der sie gewachsen und entstanden sind. Diese autonom gewordenen Klischees sind nun wesentlich Thema und Inhalt des Italowestern. Sie bleiben dabei natürlich nicht dieselben, sondern erfahren spezifische Veränderungen. Aufgrund der Gewichtsverlagerung von der über die Motivation vermittelten Handlung auf das Schematische und Klischeehafte, d.h., auf die immanenten Aktionsmechanismen und Verhaltenstechniken des Westernklischees, wird das Geschehen auf die sozusagen mechanischen Eigengesetzlichkeiten der allgemeinen, stereotyp-aktionellen Momente des Klischees reduziert, bzw. werden nur jene Klischees übernommen, in denen die erwähnten Momente überwiegen. **Das in dieser Weise modifizierte Klischee, das kein Maß mehr an einer ihm vorausgesetzten Substanz hat, kann eben deshalb maßlos auf mögliche Effekte hin ausgespielt werden.**

Dieses Durchspielen der typischen Situationen und Verhaltenschemata des Western auf möglichst großen Effekt hin dürfte wohl der Schlüssel zum Verständnis der Eigenheiten des Italowestern sein. Ob es sich um manieristische Zerdehnungen, grob pointierte Dialoge, genüßliches Schwelgen in Brutalitäten und sadistischen Details, formalistische Verfremdungen, endlose Rituale, absurd-groteske Aktionen oder ausgeklügelte zynische Gags handelt — hinter all dem steht das gleiche Prinzip: das autonome Klischee, das eben dieser seiner

Autonomie wegen allen Möglichkeiten des Effekts offensteht.

Der Italowestern setzt den Western voraus, er ist, so gesehen, durchaus etwas Defizientes. Er ist nicht ein Western, sondern eher ein Film über den Western; allerdings reflektiert er ihn nicht als ganzen. Es geht ihm nicht um die Darstellung vergangener Ereignisse, dessen, was war oder hätte sein können, während es dem Western wesentlich ist, daß er von amerikanischer Vergangenheit handelt.

III. Macht und Geld

Linear gesehen, d.h., die Handlungen und Aktionen ihrem äußeren Anschein nach betrachtet, ist der Italowestern **nicht realistisch**, und nur eine engstirnige, bürgerlich-christliche Kritik konnte auf den Gedanken kommen, dem Genre äußerlichen Realismus vorzuwerfen. Im Gegenteil, auf Grund seiner — was die Äußerlichkeiten betrifft — völligen Irrealität — es hat solche Verhältnisse und solche „Menschen“, wie sie die Klassiker und typischen Vertreter des Genres zeigen, wohl nirgends gegeben — erweisen sich übliche Abstraktionsprinzipien und Kategorien, bzw. Modelle, etwa psychologischer oder soziologischer Art, in der Deutung des Genres als unzulänglich: der Held ist nicht primär ein Mensch, sondern der rote Faden des Geschehens — dessen notdürftige Vermittlung, das Vehikel des Klischees, und die Welt, näher die Gesellschaft, in der er lebt, ist eine künstliche, eine nach den Erfordernissen des Klischees und seines Effekts konstituierte. Das Klischee aber, aus der Western stammend, ist ein **Klischee der Gewalt**, denn es kommt aus Konflikt- und Kampfsituationen, die ihre Lösung eben durch Gewalt, durch eine ganz bestimmte Art, nämlich Waffen- und Brachialgewalt, erfahren. **Das Prinzip der einzig möglichen Abstraktion im Italowestern sind also Macht und Ohnmacht.**

Macht bedeutet zumeist einfach eine schnelle Hand und gute Fäuste, zuweilen auch Gewitztheit — doch dies alles ist sozusagen nur funktional, nur Mittel zur Macht. Das Eigentliche an

ih, der letzte Zweck ist fast immer Geld in irgendeiner Form, Geld ist das Prinzip der Macht. Die Macht der Mächtigen ist fast unbegrenzt, Gefahr droht ihnen nur von ihresgleichen. **Die Ohnmächtigen — Frauen, Kinder und Mummelgreise einer absurden, rudimentären Gesellschaft — sind bloß Objekt, Material für das Agieren der Helden.**

Daß diese konstruierte Welt — errichtet aus dem Prinzip einer möglichst effektvollen Demonstration von Gewalt — mutatis mutandis nun **ein ziemlich präzises Bild unserer gegenwärtigen Welt** ergibt, läßt sich unschwer zeigen: man setze anstelle eines Goldschatzes etwa Öl, anstelle der rudimentären Gesellschaft die Dritte Welt und anstelle Djangos eine der Großmächte oder auch nur einen der großen Konzerne. — Wenn man also den Italowestern in dieser Weise betrachtet, dann ist er in höchstem Maß realistisch: **er ist die Darstellung der historischen Verhältnisse, unter denen er produziert wird.**

Natürlich sind die angeführten Parallelen nicht in allen Filmen gleich deutlich, doch **die allgemeine Thematik, die Herrschaft des Geldes — übersetzt: der „Wirtschaft“, d.h. derer, die die Wirtschaft beherrschen und von ihr profitieren — ist wesentliches Moment fast aller Filme des Genres, auch der zahlreichen Räuber-geschichten.**

Bemerkenswert ist, daß dieser Realismus gerade in jenen Filmen seine deutlichste Ausprägung hat, die vordergründig sich kaum irgendeines politischen oder „sozialen“ Themas annehmen (Leone, z.T. Corbucci), während er bei den eher engagierten Regisseuren (Damiani, Lizzani, Sollima) nicht so klar zum Ausdruck kommt. Bei ihnen findet sich relativ wenig vom ungeheuerlichen Zynismus der Filme von Corbucci und Leone, dem Zynismus der Macht und des Geldes, repräsentiert durch den genuinen und authentischen **Typ des „Helden“, des genau kalkulierenden, schweisgsamen Killers — kein unnützes Wort, kein Schuß zuviel und keine Leiche**

zuwenig —, der große Ähnlichkeit mit einem tüchtigen Geschäftsmann hat.

In Corbuccis „Leichen pflastern seinen Weg“ wird denn auch die Kopfgeldjagd erwerbs- und gewerbsmäßig betrieben, die Killer unterhalten sich wie Geschäftsleute über die Profitaussichten, und ihr Chef Locco (K. Kinski) führt Buch über seine Tätigkeit.

Im Italowestern gibt es keinen Mythos und keinen Traum; er ist eine **Abstraktion des Western**. Geblieben ist das Klischee mit seinen Möglichkeiten des Effekts, d.h., mit den Implikationen von Gewalt, Macht und Zynismus.

Filmographie

- George Stevens, Mein großer Fre- und Shane (SHANE; 1953)
- Tinto Brass, YANKEE (1966)
- Sergio Corbucci, DJANGO (1966)
- Leichen pflastern seinen Weg (IL GRANDE SILENZIO; 1968)
- Mercenario der Gefürchtete (IL MERCENARIO; 1968)
- Damiano Damiani, Töte Amigo (QUIEN SABE?; 1966)
- Sergio Leone, Für eine Handvoll Dollar (PER UN PUGNO DI DOLLARI; 1964)
- Für ein paar Dollar mehr (PER QUAL CHE DOLLARO IN PIU'; 1965)
- Zwei glorreiche Halunken (IL BUONO, IL BRUTTO, IL CATTIVO; 1967)
- Carlo Lizzani, Mögen sie in Frieden ruhen (REQUIESCANT; 1967)
- Gianfranco Parolini, SABATA (1969)
- Sergio Sollima, Von Angesicht zu Angesicht (FACCIA A FACCIA; 1967)
- Lauf um dein Leben (CORRI UOMO, CORRI; 1968)

Lizenz dieses Beitrags

Copyright

© Copyright liegt beim Autor / bei der Autorin des Artikels