

Christian Heger

Die rechte und die linke Hand der Parodie

Bud Spencer, Terence Hill und ihre Filme

Redaktionelle Mitarbeit:

Dennis & Eric Heyse, Ansgar Skulme, Tibor Robert Szücs
(www.spencerhilldb.de)

SCHÜREN

Inhaltsverzeichnis

Prolog zur Erstauflage (2009): Zeit für eine filmwissenschaftliche Ehrenrettung	7
1 Vorüberlegungen: Der Weg zum komischen Western-Helden	11
1.1 Westerngeschichte und Westernparodie	11
1.2 Ausverkauf der alten Werte: Das Phänomen Euro- und Italo-Western	17
1.2.1 Stilistische Endspiele und ein neuer Helden-Typus	17
1.2.2 Spaghetti-Filme vom Fließband: Das italienische Studiosystem von Cinecittà	22
2 Bud Spencer und Terence Hill – Filmkarriere wider Willen	27
2.1 Von Carlo Pedersoli zu Bud Spencer: 1929–1967	27
2.2 Von Mario Girotti zu Terence Hill: 1939–1967	31
3 Von der Gewalt zum Humor: Zwei neue Helden erobern das Kino	35
3.1 Präludium: Die Western-Trilogie Giuseppe Colizzis (1967–69)	35
3.1.1 Zwei Cowboys auf den Spuren Sergio Leones	35
3.1.2 Wie Hund und Katze: Auf der Suche nach der Chemie einer Partnerschaft	39
3.2 Enzo Barbonis TRINITÀ-Filme (1970–71): Aspekte einer grandiosen Erfolgsformel	44
3.2.1 Ein Autorenregisseur: Von Enzo Barboni zu E. B. Clucher	44
3.2.2 Buddy-Movies all’Italiana	46
3.2.3 Komik durch Cartoon-Gewalt	49
3.2.4 Trinità: Ein Swashbuckler-Hippie zweifelhafter Abkunft	54
3.2.5 Ein «Hauch von Hawks»: Barboni und seine Westernvorläufer	59
3.2.6 Die Komik des Paares: Auf den Spuren Laurels und Hardys	63
3.2.7 Commedia dell’arte revisited: Trinità und Bambino als Erben der beiden Zani	71
3.2.8 Das komische Duo als Spiegelbild des italienischen Nord-Süd-Gefälles	74
3.2.9 Essensschlachten gegen das amerikanische WASP-Ideal	79
3.3 Die Erben von Trinità und Bambino: Weiterentwicklung des komischen Erfolgsrezeptes	83
3.3.1 Der sanfte Riese und das Kind: Bud Spencer und HALLELUJA ... AMIGO (1972)	83
3.3.2 Barboni, Terence Hill und VERFLUCHT, VERDAMMT UND HALLELUJA (1972)	87
3.3.3 Wechsel von der Steppe ins Polizei-Revier: Bud Spencers PLATTFUSS -Serie (1973–80)	91
3.3.4 «Der letzte Western, den man machen kann»: MEIN NAME IST NOBODY (1973)	99
3.3.5 Ein pikaresker Schwanengesang: NOBODY IST DER GRÖSSTE (1975)	106
3.4 Das Ende der Ära «Halleluja-Western»	112
3.5 Exkurs: Bud Spencer & Terence Hill in Deutschland	119
4 Der Mythos des Teams: Eine persönliche Schlussbemerkung	129
5 Epilog zur Neuauflage (2019): Ein sagenhaftes Revival	133
6 Bud Spencer & Terence Hill: Ausführliche Filmografie mit Einzelbesprechungen	139

**7 Die Stock Company der
Spencer/Hill-Filme**

Eine Hommage an
Riccardo Pizzuti

Anhang

219	Literaturverzeichnis
	Filmografie
222	Abbildungsnachweis

223

223

228

234

1 Vorbetrachtungen: Der Weg zum komischen Westernhelden

1.1 Westerngeschichte und Westernparodie

Diese Western-Parodien, von denen am Ende der sechziger Jahre eine ganze Anzahl entstanden, sagten im Grunde fast dasselbe auf komödiantische Art und Weise aus, was der Italo-Western auf dramatische Weise sagte: dass die alten Tugenden des Westerners (und eigentlich auch die alten Probleme) nicht mehr zeitgemäß waren.¹

– Georg Seeßlen

Der schwierige Balanceakt, den komische Darsteller im Medium Film zu bewältigen haben, besteht bereits seit den Anfängen des Kinos im ständigen Changieren zwischen zwei verschiedenen Erwartungshaltungen: Hat das Publikum einen stereotypen Charakter als fixe «Maske»² eines Schauspielers einmal in sein Herz geschlossen, verlangt es einerseits immer und immer wieder nach ihm. Auf der anderen Seite jedoch droht der ständige Rückgriff auf Bekanntes die Zuschauer auf Dauer zu langweilen – eine Gefahr, die permanente Neuerungen und Selbstübertrumpfungen erforderlich macht. Als wesentlicher Bestandteil des im Showbusiness kultivierten Starsystems beschränkt sich dieses Dilemma zwar nicht ausschließlich auf den Bereich der filmischen Komik; und doch trifft es die Riege der populären Spaßmacher ganz beson-

ders, da bewusste Komik eine Kunst ist, die in hohem Maße vom Bruch mit gesellschaftlichen Konventionen lebt. Wird dieser vorgeführte Bruch durch stete Wiederholungen selbst konventionalisiert, versiegt auch dessen komische Sprengkraft: Der Gag zündet nicht mehr und wird zum ermüdenden, da sattem bekannten Rohrkrepiere. Angesichts dieser Zwickmühle erstaunt es nicht, dass die wenigsten Komiker eine Erfolgsphase vorweisen können, die sich über ihre gesamte filmische Karriere hinweg erstreckt. «Komik», schreibt Spezialist Rainer Dick, «entsteht nicht im luftleeren Raum, sondern als Reaktion des Komikers auf die Welt, in der er lebt.»³

Nach den actionreichen Slapstick-Komödien der zwanziger und den dialoglastigen *Screwball Comedies* der 1930er-Jahre entwickelte sich die Filmparodie als eigenes humoristisches Subgenre ab den 1940er-Jahren. Dies hatte in erster Linie medienhistorische Gründe: In dem Maße, in dem der Film als Kunstform Jahr um Jahr alterte und dabei eine Geschichte erhielt, wuchs auch das Interesse an seiner eigenen Vergangenheit. Die Filmemacher begannen zunehmend eine «selbstreferenzielle Auseinandersetzung mit den Konkurrenzprodukten des Films, mit populären Genres und Spielformen der Massenkultur» und entwickelten dabei «die sezierende Parodie der Stereotypen»⁴ zu einer selbstständigen Gattung. Insbesondere die traditionellen Genres, derer sich das Medium seit seinen frühesten Tagen immer wieder bedient hatte, fungierten als bevorzugte Angriffsflächen für parodistische Verfahren – gerade deshalb, weil sie immer gleiche «Kombinationen von Standardsituationen [...] aus Gründen des Stils und der narrativen Ökonomie»⁵ stets aufs Neue abriefen.

Heutzutage existieren zwar Parodien der verschiedensten Couleur, doch lässt sich im Bereich des

- 1 Seeßlen, Georg: *Klassiker der Filmkomik. Geschichte und Mythologie des komischen Films*. Reinbek bei Hamburg 1982, 159.
- 2 Diesen Begriff für ein starres fiktives Alter ego verwendet beispielsweise Anneliese Nowak in ihrer Dissertation über die amerikanische Filmkomik (vgl. Nowak, Anneliese: *Die amerikanische Filmfarce*. München 1991).
- 3 Dick, Rainer: *Lexikon der Filmkomiker*. Berlin 1999, 6.
- 4 Marschall, Susanne: Komödie. In: Koebner, Thomas [Hg.]: *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart 2002, 306–312, dort 306.
- 5 Marschall, Susanne: Parodie. In: Koebner, Thomas [Hg.]: *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart 2002, 439f., dort 439.

1 Vorbetrachtungen: Der Weg zum komischen Westernhelden

Westerns und des Horrorfilms eine besondere Ballung feststellen. Nur in diesen beiden thematischen Gruppen von Filmen gelang es offensichtlich mit der Zeit, die Geschichte einer eigenen Formensprache direkt und dauerhaft ins feste Genre-Inventar einzuschreiben. Folglich wurde jeder neue Genrefilm automatisch auch zu einem Film über seine filmhistorischen Vorläufer und gerade die Aufspaltung in unterschiedliche Subgenres (nebst zugehörigen Fangemeinden) kultivierte eine große Sensibilität für zwischenfilmische Kontinuitäten. «Parodien», schreibt die Filmwissenschaftlerin Susanne Marschall, «greifen in der Kunst wie im Leben Herrschaftsverhältnisse an und «entzaubern» schon darum mit Vorliebe Filmplots, die auf traditionellen Rollenverhältnissen basieren und bestehende Machtstrukturen bekräftigen. Dies erklärt, warum gerade Western, in denen die patriarchalische Ordnung verteidigt wird, und Horrorfilme, die von der Bestrafung ungehorsamer und sexuell aktiver Menschen handeln, häufig zum Ziel des Spottes werden.»⁶

Ähnlich wie der Horrorfilm zerfällt auch der Western in verschiedene einzelne Standardplots und unterschiedliche Phasen, die ihn strukturell verhärten und somit für parodistische Verfahren sehr anfällig machen. Neben den verschiedenen zeitlichen Entwicklungsphasen spielt dabei vor allem die begrenzte inhaltliche Genrebandbreite eine bedeutsame Rolle. In den 1960er-Jahren führte der erfolgreiche Western-Autor Frank Gruber das Genre so auf gerade einmal sieben unterschiedliche Grundthemen zurück, aus denen sich dessen gesamter szenischer Fundus speist:

Ich habe versucht, ein achttes zu finden, das war ein Reinform. Heute, nach 24 Jahren, benutze ich noch immer folgendes Schema: 1. Die Union-Pacific-Eisenbahn-Geschichte... 2. Die Rancher-Geschichte... 3. Die Herren-der-Prärie-Geschichte... 4. Custers letzte Schlacht (damit sind alle Geschichten über Indianer und Kavalier gemeint, auch wenn sie mit Custer und dem Little Big Horn gar nichts zu tun haben)... 5. Die Rächer-Geschichte... 6. Die Desperado-Geschichte... 7. Die Sheriff-Geschichte.⁷

Angesichts einer solchen Unterteilungsstarre funktionieren die Western- und Horrorfilmparodien auch nicht *als solche*, sondern jeweils als komischer Gegenangriff zu *einer speziellen Unterart* der beiden regelrechten *Supergenres*. Ein Zuschauer, dessen Kenntnis der Horrorfilmgeschichte lediglich bis in die 1960er-

Jahre reicht, wird so beispielsweise auf modernere Slasherfilm-Parodien wie Wes Cravens SCREAM – SCHREI! (SCREAM, USA 1996) ähnlich befremdet reagieren wie ein Karl-May-unkundiger Westernfan im Angesicht von Michael Herbig's DER SCHUH DES MANITU (BRD 2001).

Nach Auffassung von Georg Seeßlen lassen sich grundsätzlich zwei entgegengesetzte Ausprägungen parodistischer Verfahren unterscheiden: Einerseits

begleiten Genre-Parodien als mehr oder minder solidarische Kritik die Entwicklung eines Genres. Aber auf der anderen Seite steht am Ende eines Genres oder am Ende eines Zyklus innerhalb eines Genres eine Häufung von parodistischen Filmen, deren Großteil nichts mehr mit Korrektur und Zurechtrücken von Maßstäben, sondern mit wirklicher Zerstörung zu tun hat.⁸

Solche Phasen der Zerstörung lassen sich im Horrorgenre mehrfach finden. So führten die Filme von Bud Abbott und Lou Costello den klassischen Horrorfilm in den 1940er-Jahren ebenso konsequent an sein Ende wie dies die zahlreichen Teen-Horror-Komödien Ende der 1990er-Jahre mit dem klassischen Serialkillerfilm taten. Danach waren solche Filme nie mehr wieder mit der gleichen Ernsthaftigkeit zu betrachten, derer sie als Genrefilme bedurft hätten – mit dem Ergebnis, dass sie als Massenprodukte ausgedient hatten. Ebenfalls «[n]icht wiedergutzumachen war», ergänzt Georg Seeßlen, «was Bud Spencer und Terence Hill mit dem Italo-Western gemacht haben, und nur das Publikum konnte ihre Rülps- und Prügelorgien sanktionieren. [...] Befreiendes Lachen erlöst uns, wenn ein Genre droht, sich dem Dialog mit dem Publikum zu verschließen»⁹, das heißt, wenn die Geschichten, die es erzählt, ihren Zugang zur Alltagserfahrung des Publikums verlieren. Parodien dieses Typs, die am Ende der historischen Entwicklung eines Genres stehen, akzentuieren nicht mehr liebevoll die kleinen

6 Marschall, *Parodie*, 439f.

7 Gruber in Schneider, Peter: Die sieben Regeln der Pferdeoper. In: *Film* 3/1965, 22–24, dort 22.

8 Seeßlen, *Klassiker der Filmkomik*, 141. «Wenn also die Genre-Parodie», schlussfolgert Seeßlen, «eine einmal solidarische, das andere Mal böartige Kritik am Genre selbst darstellt (das eine Mal funktionieren die Regeln des Genres auf unkonventionelle Weise, das andere Mal funktionieren sie überhaupt nicht), so wird über die Parodie etwas über das Wesen des Genres zu erfahren sein.» (ebd.)

9 Seeßlen, *Klassiker der Filmkomik*, 141.

Macken, die logischen Fehler und Ungereimtheiten, die der genreimmanenten Formel anhaften, sondern offenbaren nur noch deren verfallenes Skelett, von dem alles Leben längst gewichen ist.

Anders als im Horrorgenre lässt sich im Western nur eine einzige Ballungsphase parodistischer Spielarten festmachen, die ungefähr zwischen 1965 und 1975 datiert. Dies hängt damit zusammen, dass der Western ein Genre war, das in all seinen verschiedenen Ausprägungen und Subformen zeitgleich zum dauerhaften Erliegen kam. Die Stagnation, die sich im Horrorfilm immer auf eine bestimmte Spielart des großen Ganzen bezog, befahl den Western in seinem mythologischen Zentrum und konnte daher auch durch die Abspaltung unzeitgemäßer Elemente nicht länger aufgehalten werden. So kam es, dass am Ende der 1960er-Jahre die amerikanische Pferdeoper ebenso am Boden lag wie die deutschen Karl-May-Produktionen oder der italienische Spaghetti-Western. In den Jahren 1968 bis 1970 drehten renommierte Regisseure, die unterschiedlicher kaum sein konnten, nahezu simultan ihren letzten Western: Howard Hawks und Sam Peckinpah ebenso wie Sergio Leone und Harald Reinl. «Seit den 70er Jahren», vermerken denn auch die beiden Filmhistoriker Norbert Grob und Bernd Kiefer,

zeitgleich mit dem traumatischen Desaster des Vietnam-Krieges, den die USA noch einmal als Kampf an der letzten Grenze zwischen Gut und Böse zu führen vorgaben, sind Western spärlicher geworden. Die letzten großen Western setzen die Mythologie des Genres nicht fort, sondern wenden sie gegen sich selbst. Es sind Endspiele des Genres und Abgesänge auf Amerika.¹⁰

Im selben Maße, in dem der Wilde Westen so nicht mehr nur historisch, sondern nun auch mythopoetisch unwiderruflich in die Vergangenheit entglitt, war die festgefahrene Bildersprache des Genre nicht mehr länger in der Lage, dem kollektiven Bewusstsein Amerikas Gestalt zu verleihen. Das weite, unbe-

10 Grob, Norbert / Kiefer, Bernd: Einleitung. In: Dies. [Hg.]: *Filmgenres – Western*. Stuttgart 2003, 12–40, dort 38 f.

11 Vgl. dazu Grob / Kiefer, 15: «Was den Western strukturiert, sind die beiden Archetypen der Mythologie Amerikas: der Mythos der *frontier*, der Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation im Gefolge der Eroberung des Kontinents, also der Ära des Wild West, und der Mythos der *regeneration through violence*, der permanenten Erneuerung und Wiedergeburt Amerikas aus und durch die Gewalt im Kampf von Gut gegen Böse.»



6 Knallbuntes Spektakel: Plakat zu einem typischen Tom-Mix-Streifen

siedelte Land gab es in den 1960er-Jahren nicht mehr, ebenso wenig wie den zu fürchtenden Indianer, der längst assimiliert war oder in kleinen Reservaten sein elendes Leben fristete. Auch die in weiten Teilen abgeschlossene Neuordnung der Geschlechterrollen traf den traditionell patriarchalisch strukturierten Western schwer, da sie ihm die Frau als passives Objekt männlicher Rivalitäten entzog. Spätestens seit der Katastrophe des Vietnam-Krieges mussten sich aber dann auch die Männer von der allzu simplen Überzeugung verabschieden, dass eine schussbereite Waffe in der Hand letztlich alles zum Guten wenden würde. Neben dem Mythos der *Frontier* – einer letzten zu erschließenden Grenze – war dem Western folglich auch das Phantasma einer permanenten «regeneration through violence» für immer verloren gegangen.¹¹ Damit aber waren die beiden Grundpfeiler seines Wesens gefallen und nicht mehr länger fiktiv zu verhandeln. Mit den kritischen Augen einer neuen, multikulturell und global ausgerichteten Generation betrachtet, wurde der Western inhaltlich fragwürdig, und die Methoden, die er zur Konfliktlösung anbot, untragbar: Lange schon hatte sich die Welt mit ganz anderen, weitreichenderen Problemen zu befassen als mit Zugüberfällen, Viehdiebstählen und Siedlungs-rivalitäten. Das aber war nicht immer so gewesen.

Nach seinen Anfängen als unbekümmertes Schießspiel im Stile von Edwin S. Porters *DER GROSSE EISENBAHN-ÜBERFALL* (*THE GREAT TRAIN ROBBERY*, USA 1903) hatte sich der Western in den 1910er- und 1920er-Jahren zur filmischen Massenware entwickelt. Unzählige einander ähnelnde Stars wie Bron-

1 Vorbetrachtungen: Der Weg zum komischen Westernhelden



7 Westernheld par excellence: John Wayne in RINGO

cho Billy, Tom Mix oder Buck Jones erfreuten sich als Helden von billig produzierten B-Film-Serials einer märchenhaften Naivität: Sie äußerte sich meist in einer schablonenhaften Schwarz/Weiß-Malerei, die ihr Hauptpersonal trennscharf in edelmütige Helden und finstere Schurken unterteilte. Zum vielbeschworenen «amerikanische[n] Kino par excellence»¹² avancierte das Genre dann durch seine Transformation ins Monumentale: Im Gefolge von James Cruzes DER PLANWAGEN (THE COVERED WAGGON, USA 1923) verliehen ihm die sogenannten Stummfilm-Epics eine gesamtgesellschaftliche Ausrichtung, die sich nicht nur auf den Einzelnen beschränkte, sondern erstmals auch vom Werden der amerikanischen Nation dank kollektiver Kraftanstrengungen und Entbehnungen erzählte. «Ein *epic*», schreibt Georg Seeßlen,

das ist die Verknüpfung eines großen historischen Moments, in dem kollektiver Heldenmut neues Land und neues Gesetz schafft, mit individuellem Schicksal; das große Gefühl ins kleine gespiegelt [...]. Der Western war ein Genre der nahen und halbnahen Bilder gewesen; der Held stand im Vordergrund, und höchstens bei einer Rauferei zeigte die Kamera einen Raum, der nicht durch die Stellung des Helden definiert wurde [...]. Nun öffnete sich der Blick für die Weite des Horizonts; die Landschaft bekam eine Seele.¹³

In der Folgezeit übten vor allem die beiden Regisseure John Ford und Howard Hawks einen bleibenden Einfluss auf die Fortentwicklung des Genres aus. Mit RINGO / HÖLLENFAHRT NACH SANTA FÉ (STAGECOACH, USA 1939, R: John Ford) und PANIK AM ROTEN FLUSS (RED RIVER, USA 1948, R: Howard Hawks) schufen sie stilbil-

dende Meisterwerke, in denen der ganze Kosmos des Westens vexierbildartig eingefangen ist. Gleichzeitig etablierten sie mit diesen Filmen einen neuen Heldentypus, durch dessen Verkörperung John Wayne zum unangefochtenen Genre-Star aufsteigen sollte. Immer und immer wieder portraitierte er unter Fords und Hawks' Regie den «wortkargen Skeptiker: abgeklärt, innerlich verletzt, im Auftreten ungeschliffen[er] – eher Pragmatiker als Verfechter hehrer Ideale»¹⁴.

Nach dem großen Western-Jahr 1939, in dem gleich mehrere Klassiker des Genres entstanden, machte sich die traumatisierende Zäsur des Zweiten Weltkriegs auch in den bislang so verheißungsvollen Weiten der amerikanischen Steppe bemerkbar: Als man zu Beginn der 1950er-Jahre begann, die belastenden Kriegererlebnisse filmisch zu verarbeiten, konnte sich auch der Western nicht mehr im naiven Cowboy-und-Indianer-Spiel erschöpfen. Die früher so auffallend klar verteilten Charakterzüge – Edelmut und Feigheit, Selbstaufopferung und Egoismus, Mitleid und Gnadenlosigkeit, Freundlichkeit und Bössartigkeit – verloren ihre Bestimmtheit und verschwammen zusehends zu einem Panorama der amerikanischen Gesellschaft, das mit den glorifizierenden Historienportraits der Vorkriegsjahre nur noch wenig gemein hatte: Das Genre hatte seine Unschuld verloren.

Eine solche Entwicklung ging auch an der Figur des Helden nicht spurlos vorüber. Die Westerner der 1950er-Jahre waren beinahe allesamt Märtyrer, die erkennen mussten, dass ihnen die Akzeptanz der Gesellschaft auf ewig versagt war, während ihre Vorgänger noch darauf gehofft hatten, durch persönliche Bewährung eines Tages in sie aufgenommen zu werden. Die damals grassierende Angst vor der kommunistischen Infiltrierung, die der republikanische US-Senator Joseph McCarthy im 1950 gegründeten Ausschuss für die Untersuchung unamerikanischer Umtriebe zu bekämpfen trachtete, die unrühmliche Verstrickung der Vereinigten Staaten in den Koreakrieg und die von Präsident Truman konsequent propagierte Politik der Stärke hinterließen auch im fiktiven 19. Jahrhundert der amerikanischen Geschichte ihre

12 Bazin, André: *Was ist Film?* Berlin 2004, 255.

13 Seeßlen, Georg: *Western. Geschichte und Mythologie des Westernfilms.* Marburg 1995, 40 f.

14 Lux, Stefan: *Faustrecht der Prärie / Tombstone.* In: Koebner, Thomas [Hg.]: *Filmklassiker. Beschreibungen und Kommentare.* Bd. 1: 1913–1946. Stuttgart 2001, 542–548, dort 546.

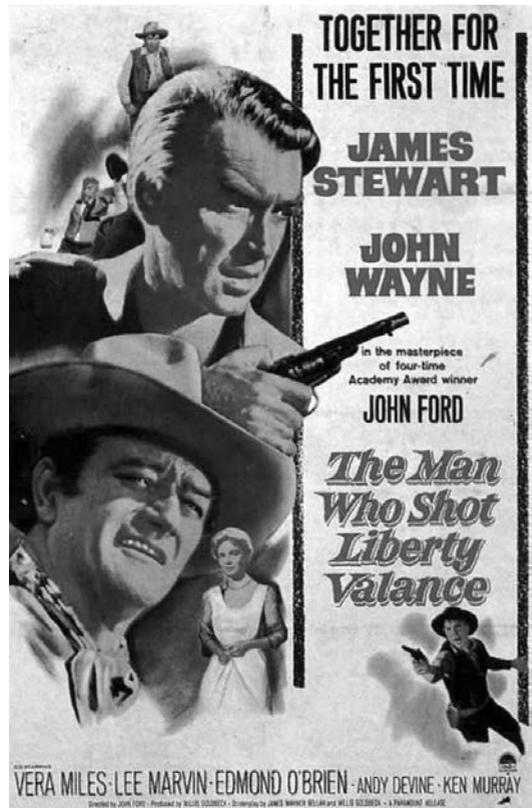
Spuren. Als erster Höhepunkt der filmischen Reflexion aktueller Zeitumstände gilt bis heute gemeinhin Fred Zinnemanns Genrebeitrag ZWÖLF UHR MITTAGS (HIGH NOON, USA 1952), in der die städtische Gemeinschaft – vormals ersehntes Eldorado für den *Lonesome Cowboy* – bereits zu einem Haufen erbärmlicher Feiglinge verkommen ist. Die Suche des Sheriffs Will Kane (Gary Cooper) nach Beistand für die Auseinandersetzung mit dem *Bad Guy* bleibt in diesem Film erfolglos: Allein muss er sich der gegnerischen Übermacht stellen. Die Abweichungen von der klassischen Westernformel fasst Theodor Kotulla zusammen:

Erstens ist Kane nicht «von Natur aus» einsam, er wird es durch einen sozialen Akt: die Gemeinde stößt ihn aus. Zweitens fehlt ihm die innere und äußere Gelassenheit; er hat Angst, macht sein Testament und ist einmal fast dem Weinen nah. Drittens hat er nicht die Chance eines fairen Kampfes; er wird gejagt. Damit ist der archaische Western transzendiert. Er ist seines reinen mythischen Grundes entkleidet und hat bewusst aufklärerische Tendenz angenommen.¹⁵

Der Prozess der fortschreitenden Entzauberung des Westens, der die alten, vormals überlebensgroßen Helden sprichwörtlich von ihren hohen Rossen hob, mündete schließlich zu Beginn der 1960er-Jahre in den sogenannten *Spätwestern*, als dessen Parade-Beispiele Fords DER MANN, DER LIBERTY VALANCE ERSCHOSS (THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE, USA 1962) und Sam Peckinpahs SACRAMENTO (RIDE THE HIGH COUNTRY, USA 1962) gelten. Beide Filme künden das Ende der großen Legende vom *Good Old West*: In John Fords Film kehrt der zu Macht und Ansehen gelangte Senator Ransom Stoddard (James Stewart) am Ende seiner politischen Karriere noch einmal in jene Western-Stadt zurück, in der vor Jahren sein beruflicher Aufstieg begann. Noch immer wird er von den dortigen Einwohnern voller Ehrfurcht als der Mann gefeiert, der im Duell einst den berüchtigten Banditen Liberty Valance (Lee Marvin) erschossen hat. Doch die alte Geschichte beruht – das stellt Stoddard gegenüber Vertretern der Presse nun endlich klar – auf einem Irrglauben. Nicht er hat der Stadt zu Frieden und Sicherheit verholfen, sondern ein Mann namens Tom Doniphon (John Wayne), der ungesehen Schützenhil-



8 Verlorener Held: Gary Cooper (l.) in ZWÖLF UHR MITTAGS



9 Filmische Mythenparabel: DER MANN, DER LIBERTY VALANCE ERSCHOSS (US-Plakat)

fe leistete. Stoddards Geständnis jedoch bleibt wirkungslos; die verantwortlichen Journalisten verweigern den Abdruck: «Das ist der Westen, Sir», erklärt einer (übersetzt aus der US-Originalfassung). «Wenn die Legende zur Wahrheit wird, druck die Legende!»

15 Kotulla, Theodor: 12 Uhr Mittags (High Noon). In: *Filmkritik* 5 1959, 138–140, dort 140.

1 Vorbetrachtungen: Der Weg zum komischen Westernhelden



10 Heldentum gegen Zahlschein: DIE GLORREICHEN SIEBEN (US-Filmplakat)

Durch dieses Bekenntnis wird LIBERTY VALANCE zu einem Meta-Western: Indem das Genre seinen realitätsfernen Charakter nicht länger verleugnete, reflektierte es sich selbst und offenbarte sich als mythopoetische Narration jenseits historischer Authentizitäten. Damit aber war es mit seinen Geschichten bereits selbst Historie geworden. Konsequenterweise waren die Helden in den späten Westernfilmen nahezu allesamt alte Männer – Männer, die ihre besten Tage bereits hinter sich wussten, die kaum mehr in den Sattel kamen und zum Schießen eine Brille be-



11 Nach dem Massaker in THE WILD BUNCH – SIE KANNTEN KEIN GESETZ

nötigten; Männer, wie sie Sam Peckinpah in seinem Film SACRAMENTO zeigt. Die Western aus den 1960er-Jahren glichen melancholischen Abgesängen auf das Genre, dem der naive Glaube, die Fraktionen von Gut und Böse allein an der Farbe des Hutes erkennen zu können, schon lange abhanden gekommen war. An die Stelle des heroischen Edelmutes trat nun als alles beherrschende Antriebskraft mehr und mehr das schnöde Kapital. Der moralisch integere Cowboy wurde abgelöst durch den moralisch nicht zu verortenden Söldner – einen Typus, den Filme wie John Sturges' DIE GLORREICHEN SIEBEN (THE MAGNIFICENT SEVEN, USA 1960) oder Richard Brooks' DIE GEFÜRCHTETEN VIER (THE PROFESSIONALS, USA 1966) als Helden einführten. Anstelle der Gemeinschaft zählte nun nur noch der eigene Profit, der alles andere in den Hintergrund drängte. Und da die alten, nicht mehr anpassungsfähigen Westerner wussten, dass ihnen die Zeit weglief, pflanzten sie in ihrer Verzweiflung oftmals noch einen letzten, von allen moralischen Schranken losgelösten Coup. So tut es zumindest Pike Bishop (William Holden), der Anführer der legendären Wild Bunch, einer wilden Horde von Outlaws in Sam Peckinpahs THE WILD BUNCH – SIE KANNTEN KEIN GESETZ (THE WILD BUNCH, USA 1969). Am Ende schlägt jedoch auch dieser letzte Plan fehl: Pike und seine Männer sterben glanzlos und qualvoll im feindlichen Maschinengewehrhaagel.

Der amerikanische Western, der immer wieder die Weite seiner Landschaft gefeiert hatte, endete mit einem schauerlichen Leichenberg, aufgetürmt in einer stickigen mexikanischen Ruine. Die wenigen Filme, die dann noch folgten, waren nur noch vereinzelte Sternschnuppen am weiten Horizont der längst urbanisierten Prärie. Der US-Western aber, als massenwirksames, inhaltlich und stilistisch beständig fortentwickeltes Genre, war tot.