

Wenn Karl May Karl Marx trifft...

Sergio Sollimas *La Resa dei Conti* und der politisch linke europäische Western-Film der 1960er Jahre

Andreas Neumann

„Ich bin Sozialist. Während des Krieges hatten wir Ideale, Träume, Hoffnungen. Sie erfüllten sich nicht. Sozialismus ist gut als Idee, aber die Menschen sind schlecht.“

Sergio Leone¹

So unterschiedlich in der Zeit des Kalten Krieges das jeweilige Verhältnis zur Kultur und deren freier Entfaltung war, so verschieden präsentierte sich auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs der Umgang mit gesellschaftskritischer Kunst. In der DDR gab es in der Zeit nach dem XX. Parteitag der KPdSU einige Zeit Anzeichen und demzufolge berechnete Hoffnung der Filmleute, daß in Zukunft ein offenerer Umgang mit gesellschaftlichen Problemen möglich sein würde. Mit dem Verbot der sogenannten „Kaninchenfilme“² 1965, dem fast ein gesamter Jahrgang an DEFA-Kinoproduktionen zum Opfer fiel, zerschlugen sich diese Hoffnungen jedoch endgültig. Zur gleichen Zeit entwickelte sich in Westeuropa ein Film-Genre, das in einigen Ausprägungen offen Kritik am Vietnamkrieg oder den gesellschaftlichen Zuständen im Allgemeinen übte: Der Italo-Western. Dieser Beitrag möchte besonders auf die politischen Facetten dieses Genres und damit auf die Möglichkeiten gesellschaftskritischer Filme im Wild-West-Kostüm verweisen. Dabei finden auch die Versuche der DEFA Berücksichtigung, mit ihrer eigenen Westernproduktion amerikanische Geschichte zu interpretieren.

Im Laufe der 60er Jahre des letzten Jahrhunderts näherte sich die Epoche, in der der klassische amerikanische Western „das wichtigste massenkulturelle Genre“³ in den USA war, langsam ihrem Ende. Den Machern fiel es zusehends schwerer, sich weiterzuentwickeln. Es hatte zu viele große Western gegeben, mit zu vielen großen Stars und zu vielen großen Geschichten. Große Epen zu erzählen, gelang den Drehbuchautoren und Regisseuren immer seltener. Der US-amerikanische Western konnte sich aufgrund seiner eigenen Konventionen kaum noch weiter entwickeln und begann zunehmend und bis heute anhaltend an Einfluß und Bedeutung zu verlieren.

1 Zitiert nach: Seeßlen, Georg: Filmwissen: Western. Grundlagen des populären Films. Marburg 2011, S. 134.

2 Im Dezember 1965 wurden zehn DDR-Filme vom 11. Plenum des Zentralkomitees der SED als „Besonders schädlich“ eingestuft und für die Aufführung gesperrt. Nach dem Film *Das Kaninchen bin ich* (Kurt Maetzig, DDR 1965) betitelte Walter Ulbricht diese Filme abwertend als „Kaninchenfilme“. Der DEFA-Mitbegründer und bekennende Kommunist Kurt Maetzig sprach in seinem stilistisch an die Nouvelle Vague angelehnten Film in der DDR (systembedingt) herrschende Alltagsprobleme an und ließ das Ende der Geschichte offen – eine Abkehr vom Sozialistischen Realismus. Mit dem folgenden Kahlschlag wurden nicht nur kritische Stimmen zum Schweigen gebracht, sondern auch eine künstlerische Bewegung mit großem Potential gestoppt. Zudem bedurfte es in den folgenden Jahrzehnten von Seiten der staatlichen Kontrolle nicht mehr allzu vieler Eingriffe: Nach 1965 hatte sich bei vielen Filmschaffenden ein „innerer Zensor“ entwickelt, der sie von zu viel kritischer Kreativität abhielt. Vgl. dazu: Heiduschke, Sebastian: East German Cinema. DEFA and Film History. New York 2013, S. 77-83; <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=944> (07.10.2014).

3 Slotkin, Richard: Der Western ist amerikanische Geschichte (1939–1941). In: Western. Genre und Geschichte, hrsg. v. Rebhandl, Bert. Wien 2007, S. 119–165, S. 165.

I.

Zu dieser Zeit fingen die Europäer an, sich auf ihre eigene Art mit der Geschichte der jungen amerikanischen Nation auseinanderzusetzen. Briten, Franzosen und Deutsche, sowohl in Ost als auch in West, alle drehten Western oder Indianerfilme. Besonders die italienischen Interpretationen dieses eigentlich uramerikanischen Genres wirken bis heute fort. Auch aus finanziellen Gründen wurden die Filme zu Beginn optisch im Stil von Low-Budget-Produktionen gedreht und waren auch als solche wahrnehmbar. Jedoch wurde dieser Look bald Erkennungsmerkmal und Stilmittel zugleich. Schließlich gehörte es später fast zum „guten Ton“ eines Italo-Westerns, daß die Synchronisation nicht unbedingt zu den Lippenbewegungen der Darsteller paßte. Zudem war der Italo-Western dreckiger und brutaler als das US-amerikanische Vorbild. Seine Charaktere waren comichaft zugespitzt bis überzeichnet. Meist wirkte der Italo-Western wie eine künstlerisch bewußt angelegte Karikatur seines großen Bruders.⁴

Ein beachtlicher Teil dieser neuen Elemente, die für den europäischen Western sowohl stilprägend als auch konstituierend waren, ging auf Innovationen zurück, die eng mit der Nouvelle Vague in Zusammenhang standen. Diese Bewegung des jungen französischen Kinos der späten 1950er und frühen 1960er Jahre zeichnet sich durch Filme junger Regisseure aus, die zuvor für die *Cahiers du cinéma* als Filmkritiker wirkten. Im Zuge ihrer Arbeit entwickelten sie Richtlinien für einen neuen Film. Ihre Hauptvertreter, unter anderem François Truffaut und Jean-Luc Godard, forderten ästhetische Veränderungen wie natürliches Licht, leichtes mobiles Equipment (zum Beispiel Handkameras), niedrige Budgets statt teurer Produktionen, unbekannte Darsteller statt internationaler Stars sowie die Nutzung von Alltagssprache. Dazu sollten Geschichten des gewöhnlichen Lebens verfilmt werden, statt ständig Romane mit allseits bekanntem Ausgang zu adaptieren. Die Regisseure mußten Autodidakten sein, so die jungen Theoretiker, die in alle Produktionsprozesse wie das Schreiben der Drehbücher oder das Schneiden der fertigen Filme involviert sein sollen. Harte Kriterien sind dies jedoch nicht: Einerseits hält selbst kaum ein Film der Nouvelle Vague all diesen Kriterien stand, andererseits sind viele dieser Kriterien auch in anderen Filmproduktionen anzutreffen. Das entscheidende an der Nouvelle Vague, der Grund weshalb sie bis heute als ein Wendepunkt der Filmgeschichte angesehen wird und als eine Wurzel des italienischen Westernfilms gelten kann, besteht in der durch sie herbeigeführten veränderten Wahrnehmung des Mediums Film: Seit dem Ende der 1950er Jahre werden Filme nicht mehr nur als Kommerz zur Unterhaltung der Massen angesehen, sondern als Kunstform wahrgenommen, mit der der Regisseur sein Innerstes auszudrücken in der Lage ist.⁵ Zu den in den *Cahiers* interviewten und von den Autoren bewunderten Filmschaffenden zählten neben Alfred Hitchcock oder Orson Welles auch Regisseure wie Fritz Lang sowie Howard Hawks, die unter anderem für herausragende klassische Western verantwortlich waren.⁶ Hawks *Rio Bravo* (*Rio Bravo*, USA 1959) wurde von den *Cahiers du cinéma* 2008 sogar auf Platz zwölf der besten Filme aller Zeiten gelistet.⁷ Das zeigt, daß sich die Nouvelle Vague –

4 Vgl. Seeßlen, Georg: Filmwissen: Western.

5 Frisch, Simon: Mythos Nouvelle Vague. Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde. Marburg 2007, S. 11–17.

6 Grafe, Frieda: Wenn der Hahn kräht. Die Nouvelle Vague im Jahr 2000. In: Körper – Ästhetik – Spiel. Zur filmischen écriture der Nouvelle Vague. Hrsg. v. Winter, Scarlett/Schlünder, Susanne. München 2004, S. 17–22, S. 19; Mecke, Jochen: Le film spéculaire: Hommage, mise en abyme und Dekonstruktion in François Truffauts *La nuit américaine*. In: Winter/Schlünder (Hrsg.): Körper – Ästhetik – Spiel S. 91–112, S. 91.

7 Siehe: <http://www.themovingarts.com/greatest-films/cahiers-du-cinema-100-films/> (24.07.2014).

neben dem italienischen Neorealismus – durchaus auch vom klassischen Western beeinflussen ließ.

Abgesehen von diesen von der Nouvelle Vague inspirierten ästhetischen und prozesualen Stilelementen unterschied sich der italienische Western aber vor allem durch seine teilweise starke Sozialkritik von seinen amerikanischen Vorgängern. Dabei handelte bereits der amerikanische Western unter anderem vom Topos des kleinen Mannes, der sich der wirtschaftlich Mächtigen, wie Eisenbahngesellschaften oder Viehbarone, zu erwehren hatte⁸, und besaß so antikapitalistische Momente. Die ewige Flucht des Pioniers, der seiner Eingemeindung in die Zivilisation samt den damit verbundenen Zwängen zu entfliehen sucht, indem er mit der sich immer weiter verschiebenden Frontier nach Westen wandert, deutet ebenso auf eine Ablehnung der gesellschaftlichen Konventionen hin. Gerade der Adult-Western der 1950er Jahre trug in Teilen liberale Züge, da er insbesondere als Reaktion auf den McCarthyismus gesellschaftliche Fehlentwicklungen ansprach.⁹ Auf gewisse Weise konservativ war er dennoch, wurde doch trotz linker Inhalte nach dem Erhalt des gesellschaftlichen Status quo gestrebt – der Fortschritt damit abgelehnt. Alles sollte so bleiben wie es war.

Der italienische Ableger agierte gesellschaftspolitisch dynamischer. Sergio Leones *Per un Pugno di Dollari* (*Für eine Handvoll Dollar*, Italien/Spanien/Deutschland 1964) war zwar noch ein Remake des von Akira Kurosawa inszenierten Samurai-Films *Yōjimbō* (*Yojimbo – Der Leibwächter*, Japan 1961), dessen Handlung in den Westen verlegt worden war und bei dem vor allem neue Stilmittel im Vordergrund standen. Aber schon bei Sergio Corbuccis *Django* (Italien/Spanien 1966) war die politische und gesellschaftskritische Ausrichtung unverkennbar. Die Darstellung von brutalem Rassismus, moralischer Verderbtheit und sozialer Unterdrückung vor dem Hintergrund des Vietnamkriegs rückte so stark ins Zentrum, daß die historische Authentizität keine Rolle mehr spielte. Mit dem durch den Schlamm gezogenen Sarg und dem Maschinengewehr wurde Django zu einem Symbol, das nicht mehr allein dem amerikanischen Westen zugeordnet werden konnte. Subtiler, aber vor allem umfassender ist die Gesellschaftskritik in Sergio Sollimas *La Resa dei Conti* (*Der Gehetzte der Sierra Madre*, Italien/Spanien 1967)¹⁰ mit Tomás Milián und Lee van Cleef.

II.

La Resa dei Conti wurde ursprünglich als ein in der Gegenwart spielender Polizeifilm angelegt, bevor Sollima das ihm vorgelegte Drehbuch änderte und die Geschichte ins amerikanisch-mexikanische Grenzland verlegte. Vor dieser Kulisse jagt van Cleefs gesellschaftlich höchst geachteter Kopfgeldjäger Jonathan Corbett Milans mexikanischen Herumtreiber „Cuchillo“ Sanchez. Dieser soll ein Mädchen vergewaltigt und anschließend getötet haben. Corbett verfolgt den Nichtsnutz durch Texas bis nach Mexiko, wo ihm kurz vor dem Showdown bewußt wird, daß nicht Cuchillo der Schuldige ist. Vielmehr ist er einer Verschwörung aufgesessen, bei der die wirtschaftlichen Interessen eines Eisenbahn-Tycoons gewahrt werden sollen.

Die Figur des Jonathan Corbett ist ein für „Spaghetti“-Western eher ungewöhnlicher Held. Er ist zwar Kopfgeldjäger, aber kein Outlaw. Vielmehr gibt er den Delinquenten

8 Grob, Norbert/Kiefer, Bernd: Einleitung. In: Kiefer, Bernd/Grob, Norbert/Stiglegger, Marcus (Hrsg.): Filmgenres. Western. Stuttgart 2003, S. 12–40, S. 25.

9 Seeßlen, Georg: Filmwissen: Western, S. 86.

10 *La Resa dei Conti* bedeutet wörtlich übersetzt soviel wie Die Abrechnung. Im englischsprachigen Raum wurde der Film unter dem Titel *The Big Gundown* veröffentlicht.

die Gelegenheit, sich lebend zu ergeben, um sie auf diesem Wege der Justiz überantworten zu können. Eher widerwillig läßt er sich sogar zu einer Kandidatur für den US-Senat überreden, betont aber ausdrücklich, daß er dies einzig und allein zum Wohle des Staates Texas tun werde. Damit unterscheidet er sich deutlich von anderen Helden des italienischen Westerns, deren Handlungsmotive fast immer auf sich selbst beschränkt bleiben, sei es in Form von Rache, Reichtum oder Liebe. Die Moral ist nicht Handlungsintention, sondern vielmehr Nebenprodukt ihres Schaffens. Anders bei Corbett: Er agiert selbstlos für Gerechtigkeit, weshalb er sich, ohne lange zu überlegen, bereit erklärt, den vermeintlichen Mörder des Mädchens zu jagen.

Van Cleef hatte schon vor *La Resa dei Conti* den Grundstein für seinen herausragenden Status im Genre Italo-Western gelegt. Durch die Rollen als Colonel Mortimer in *Per Qualche Dollaro in Piu* (Für ein Paar Dollar mehr, Sergio Leone, Italien/Spanien 1965) und Angel Eyes in *Il Buono, Il Brutto, Il Cattivo* (Zwei glorreiche Halunken, Sergio Leone, Italien/Spanien 1966) war ihm endlich die Anerkennung zuteil geworden, die ihm in Hollywood bis dahin verwehrt geblieben war. Die Darstellung des Cuchillo machte nun auch Tomás Milián zu einer Genre-Ikone. Sein mexikanischer Überlebenskünstler wird dabei durchaus mehrdimensional gezeichnet. In den ersten Einstellungen wirkt Cuchillo noch wie ein verspielter und unreifer Taugenichts, der sich amüsieren will und sich auch mit Corbett seine Späße erlaubt. Die Ähnlichkeit mit dem von Toshirō Mifune in Akira Kurosawas *Shichinin no samurai* (Die sieben Samurai, Japan 1954) dargestellten Charakter ist nicht zufällig: Sollima wies seinen Hauptdarsteller an, sich an diesem Vorbild zu orientieren¹¹. Andererseits deutet die Art und Weise, wie es Cuchillo immer wieder gelingt, Corbett zum Narren zu halten und zu entkommen, auf einen wachen und trickreichen Verstand hin. Zudem besitzt er Ehrgefühl. So legt er eine Perlenkette, die er stehlen will, nach einem verschämten Blick in den Spiegel zurück. Bevor er von einer Ranch flieht, lenkt er Corbetts Aufmerksamkeit noch auf im Hinterhalt lauernde Rancharbeiter und rettet ihm so das Leben. Später, während eines Gesprächs zwischen Cuchillo und Corbett, erfährt der Zuschauer, daß der Herumtreiber nicht an das Gesetz glaubt, da es dem Gesetz nach nur zwei Arten von Menschen gäbe: „masters and peons“. Erst der Reformler und spätere Präsident Mexikos Benito Juárez habe ihm und den Seinen den Glauben daran gegeben, daß alle Menschen gleich seien. Trotzdem hat sich Cuchillos Leben nicht zum Besseren gewandelt. Er ist immer noch arm und hungrig. Seine Frau muß sich noch immer prostituieren. Beiläufig offenbart sich dem Zuschauer so auch eine Kernfrage der gespaltenen europäischen Arbeiterbewegung des 20. Jahrhunderts: Können Reformen nachhaltig politische Änderungen bewirken, oder wäre es nicht besser, durch revolutionäre Umstürze unumkehrbare Verhältnisse zu schaffen?¹²

Gleichzeitig wird in dieser und anderen ähnlich angelegten Szenen der Einfluß des italienischen Neorealismus auf die in Südwesteuropa produzierten Western sichtbar. Noch während des Krieges und in seiner Folge entwickelten junge avantgardistische Regisseure in Italien eine Filmform, die sich an der literarischen Form des Realismus orientierte und sowohl das künstliche Glamourkino Hollywoods als auch die Schemata der faschistischen Filmpropaganda ablehnte. Zuweilen marxistisch beeinflusst, zeigten sie in ihren höchst unterschiedlichen Filmen keine Helden oder Wunder. Es ging ihnen einzig darum, das Medium Film als Erkenntnisinstrument zu benutzen, um mit dessen Hilfe das alltägliche Leben beschreiben und kommentieren zu können. Die Nöte und Leiden

11 Hughes, Howard: Once Upon a Time in the Italian West. The Filmgoers' Guide to Spaghetti Westerns [engl. 2004]. London/New York 2009, S. 150.

12 Vgl. Mommsen, Hans: Arbeiterbewegung. In: Sowjetsystem und demokratische Gesellschaft, Bd. 1. Freiburg 1966, Sp. 273–313, Sp. 284 f.

des alltäglichen Lebens „[...]in einem vom Hunger ausgezerrten Land unter wirtschaftlich und sozial äußerst prekären und dramatischen Bedingungen“ sollten realistisch dargestellt werden.¹³ In diesem Sinne führt auch Sollima dem Publikum die soziale Lage der unterdrückten Bevölkerungsteile vor Augen. Und auch Leone bebildert das schreckliche Los der Soldaten im amerikanischen Bürgerkrieg in *Il Buono, Il Brutto, Il Cattivo* recht ausführlich. Obwohl diese Szenarien keinen direkten Gegenwartsbezug besitzen, wie die Filme des Neorealismus, fällt es dem Zuschauer nie schwer, das Dargestellte in einen zeithistorischen Kontext einzuordnen.

III.

Auch wenn Sollima stets bestritt, politische Filme geschaffen zu haben¹⁴, sind bestimmte linksradikale Ideologiefragmente in dem Film nicht zu übersehen. Die Figur des im Laufe des Films immer selbstgerechter auftretenden Geschäftsmannes Brockston strapaziert den Stereotyp vom einflußreichen Kapitalisten bis zum Äußersten. Zu Anfang verspricht er Corbett, dessen politische Karriere zu fördern, wenn dieser seinen wirtschaftlichen Interessen anschließend den politischen Segen nicht verweigert. Später wird deutlich, daß sich Brockston aufgrund seiner wirtschaftlichen Macht in Mexiko aufführen kann, als würde er über dem Gesetz stehen. Die Repräsentanten des mexikanischen Staates unterstützen ihn dabei oder schauen zumindest weg. Brockston verkörpert das archetypische Bild des US-amerikanischen Wirtschaftsimperialisten, der die eigenen Politiker besticht, die Eliten anderer Länder korrumpiert und es gewohnt ist, seine Interessen, wenn nötig, mit allen Mitteln durchzusetzen. Sein Leibwächter wird als österreichischer Baron mit Monokel und Spitzbart dargestellt. Um diese Ansammlung von Klischees zu vervollständigen, hätte er nur noch eine Pickelhaube tragen müssen. Bourgeoisie und Aristokratie agieren im Verbund gegen aufrechte Demokraten und Bauern. Jedoch müssen dem an Recht und Gesetz glaubenden Corbett, trotz schon anfänglich vorhandener Zweifel, erst die Augen geöffnet werden, damit er begreift, wer wirklich auf seiner Seite steht.

Neben dieser Kritik am Selbstverständnis US-amerikanischer Wirtschaftsbosse werden auch der Rassismus und die Klassenfrage nicht ausgespart. So tituliert Brockston Cuchillo in einer Unterredung mit Corbett als einen „two-bit mexican“, einen minderwertigen Mexikaner. Der anwesende mexikanische Großgrundbesitzer Don Serano, ihr mexikanischer Gastgeber, geht nur lapidar auf die rassistische Beleidigung ein, die ihn auch treffen müßte. Als ob er sich nicht angesprochen fühlt, erwidert er, daß Cuchillo schließlich nur ein „Peon“, ein sklavenähnliches Wesen, wäre. Sollima gelingt es in dieser Szene, den doppelten Ausschluß zu thematisieren, unter dem ein Mann wie Cuchillo zu leiden hat. So fällt er aufgrund seiner ethnischen Herkunft nicht nur rassistischen Abwertungen zum Opfer, sondern wird als Mitglied der Schicht der Besitzlosen doppelt unterdrückt. Die einzige Person, der es noch schlechter geht, ist seine Ehefrau, die sich aufgrund ihres Geschlechts zusätzlich sexuell ausbeuten lassen muß, um zu überleben. Thematisch erweist sich Sollima hier als ein Vorbote der triple-oppression-theory bzw.

13 Rondolino, Gianni: Der italienische Neorealismus (Rossellini, De Sica, De Santis, Visconti, Fellini, Antonioni). In: Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen, 2. Teilband, hrsg. v. Leonhard, Joachim-Felix/Ludwig Hans-Werner/Schwarze, Dietrich/Straßner, Erich. Berlin 2001, S. 1219–1227.

14 Vgl. Groß, Stefan: Randwissen Italowestern, Es gibt keine Glattrasierten. In: Kulturen. Das Online-Magazin der KulturjournalistInnen an der UdK Berlin, abgerufen unter: <http://kulturjournalismus.de/2012/07/randwissen-italowestern-es-gibt-keine-glattrasierten/> (22.11.2013).

der race-class-gender-analysis, die ab den 1970er Jahren zu einem wichtigen Grundpfeiler der linksradikalen Bewegung werden sollte und ihre Ursprünge in der Frauenbewegung, im Kampf für die Gleichstellung von Farbigen in den USA und in der marxistischen Theorie gleichermaßen hat.¹⁵ An dieser Stelle deutet sich bereits die politische Vorreiterrolle von *La Resa dei Conti* an.

Ein deutlich in die zeitlichen Umstände eingebettetes Statement liefert Bruder Smith & Wesson, der Mönch eines Klosters nahe der mexikanischen Grenze. Bei einer Unterredung mit Corbett weist er den Kopfgeldjäger darauf hin, daß dessen Aufgabe nun vorbei sei, da Cuchillo in Mexiko weile. Auf den Einwand Corbetts, daß die Gesetze trotzdem Gültigkeit besäßen, erwidert der Mönch, daß dies keine Frage des Gesetzes sei, sondern eine persönliche, die sich jeder selbst stellen müsse. Diese Aussage kann auf den Vietnamkrieg bezogen werden. Sie wendet sich als Botschaft direkt an die US-Soldaten. Auch wenn sie aufgrund der US-Gesetze eingezogen wurden, entbinde sie dies nicht von ihrer moralischen Verantwortung für ihr Handeln.



Bystander: Einwohner Willow Creeks mit Davidstern auf dem Schal beschimpft die vertriebenen Mormonen.

Foto: Screenshot DVD (explosive media).

Gegenteil. Israel wurde von der Linken nun als Besatzungsmacht und Statthalter des US-Imperialismus empfunden, der die nach Selbstbestimmung strebenden Palästinenser verfolgt und unterdrückt. Ob dies als über das Ziel hinaus schießende Kapitalismuskritik bewertet werden muß oder als Ausdruck von Antizionismus oder gar Antisemitismus, ist nur schwer einzuschätzen.¹⁶ Sollima zieht in dieser Szene zumindest eine Parallele zur Vertreibung der Palästinenser aus ihren angestammten Wohnorten.

Als Corbett auf den Spuren Cuchillos nach Willow Creek reitet, wird er Zeuge des Auszuges der Mormonen. Sie müssen die Stadt verlassen, weil die Stadtbevölkerung sie nicht unter sich duldet. Ein Mann, der dem Auszug der Mormonen grimmig beiwohnt und ihnen Schmähungen hinterherruft, trägt einen Schal um den Hals, der als israelische Flagge zu erkennen ist. Diese starke Kritik an israelischer Politik ist ebenfalls in einem zeitgeschichtlichen Kontext zu erklären. Die anfängliche Unterstützung der europäischen Linken für den neu entstandenen israelischen Staat verkehrte sich im Zuge seiner Auseinandersetzungen mit den angrenzenden arabischen Staaten und den Palästinensern zunehmend ins

¹⁵ Vgl. Carr, Glynis: Race-class-gender-analysis. In: A Dictionary of Cultural and Critical Theory (2. Aufl.), hrsg. v. Payne, Michael/Rae Barbera, Jessica. Malden/Oxford/Sussex 2010, S. 589–591, S. 589 f.

¹⁶ Pfahl-Traughber, Armin: Israelfeindschaft zwischen Antiimperialismus und Antisemitismus – eine Analyse zu Erscheinungsformen und Motiven im deutschen Linksextremismus. In: Linksextremismus in der Bundesrepublik Deutschland (2. Aufl.), hrsg. v. Dovermann, Ulrich. Bonn 2012, S. 143–161, S. 145–150; Brenner, Michael: Der antisemitische Code. Von linken und rechten Antisemiten, guten Juden und bösen Israelis. In: Kursbuch 173: Rechte Linke. Hamburg 2013, S. 154–163, S. 157–161.

IV.

Nicht nur das durch Corbett repräsentierte positive Menschenbild unterscheidet *La Resa dei Conti* von anderen Italo-Western. Auch das optimistische Gefühl mit dem der Film den Zuschauer am Ende entläßt, grenzt ihn von vielen Genre-Kollegen ab. Zwar ist Clint Eastwood am Ende der Dollar-Filme immer steinreich, den Zuschauer überkommt dabei aber stets das Gefühl, daß nur die Aussicht auf Reichtümer den Menschen antreibt. Bei Sergio Corbucci ist das typische Ende eines Films an Pessimismus kaum zu übertreffen. *La Resa dei Conti* hingegen hinterläßt beim Zuschauer weder ein Gefühl der Hoffnungslosigkeit noch einen faden Beigeschmack. Am Ende reiten die beiden Helden in eine hoffnungsvolle Zukunft.

Dieses positive Gefühl entsteht nicht zuletzt aufgrund des Scores. Während Ennio Morricone für Corbuccis *Il Grande Silenzio* (*Leichen pflastern seinen Weg*, Frankreich/Italien 1967/68) ein Grundthema benutzt, dessen Melancholie von Anfang an kein gutes Ende erwarten läßt, komponierte er für Sollimas ersten Western ein optimistisches und positiv auf die Zukunft gerichtetes Thema. Die Melodie wird in allen möglichen Zusammenhängen gespielt, wie um die Allgegenwärtigkeit der verheißungsvollen und unabwendbaren Utopie zu beschwören. Sie erklingt nicht nur am Ende des Films, wenn die Helden ihrer Zukunft entgegenreiten, sondern wird auch von einem Orchester auf der Hochzeitsfeier von Brockstons Tochter mit dem Sohn eines Großgrundbesitzers gespielt. Niemand kann sich dieser besseren Zukunft entziehen, nicht einmal die bourgeoise Gesellschaft. Die darin zum Ausdruck gebrachte Selbstgewißheit erinnert stark an den Historischen Materialismus, der die sozialistische Zukunft auf wissenschaftlicher Grundlage und demzufolge als Notwendigkeit vorherbestimmen zu können glaubte.¹⁷

Der darin zum Vorschein kommende positive Bezug auf die Zukunft¹⁸ als auch der stellvertretend für die Gesellschaft stehende bewußtseinsbildende Erkenntnisprozeß Corbetts¹⁹ können als Elemente des Sozialistischen Realismus gedeutet werden. Ähnlich wie der Nationalsozialismus war die sowjetische Kunstpropaganda darauf aus, die Menschen zu formen und zu erziehen, weshalb die Botschaften für jedermann klar und deutlich zu erkennen sein mußten.²⁰ Dies trifft bei Sollima nur bedingt zu. Außerdem werden die Charaktere bei ihm teilweise mehrdimensional dargestellt, und positive Enden²¹ sind auch im westlichen Kino eher die Regel denn die Ausnahme. Deshalb kann eine genaue Aussage über die tatsächliche Anlehnung nur schwer getroffen werden. Sollima war ja auch nicht im Einflußgebiet der aufgezwungenen stalinistischen Kunstdoktrin tätig. Dies muß jedoch nicht bedeuten, daß er sich nicht freiwillig von einigen Elementen des Sozialistischen Realismus inspirieren ließ, zumal „Russenfille“ seit Sergej Eisensteins

17 Vgl. Buhr, Manfred/Kosing, Alfred: Kleines Wörterbuch der marxistisch-leninistischen Philosophie. Ost-Berlin 1966, S. 102 f.

18 „Die Bildproduktion des Sozialistischen Realismus stand vor allem im Dienst der Darstellung der Utopie einer glücklichen Zukunft.“ Vgl. dazu: Hollein, Max: Vorwort. In: Traumfabrik Kommunismus. Die Visuelle Kultur der Stalinzeit. [Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt. 24. September 2003 – 04. Januar 2004], hrsg. v. Groys, Boris/Hollein, Max. Ostfildern 2003, S. 6–19, S. 12.

19 Andrei Schdanov (1896–1948), ab 1945 Stalins führender Kulturfunktionär, forderte 1934 anlässlich des Ersten Schriftstellerkongresses, daß sich Künstler in ihren Werken an sozialistischen Inhalten zu orientieren hätten. Sie sollten zum „Ingenieur der menschlichen Seele werden“. Kurzum: Sowjetische Kunst sollte mit ihren Inhalten parteipolitische Parolen verbreiten. Vgl. dazu: Christ, Thomas: Der Sozialistische Realismus. Betrachtungen zum Sozialistischen Realismus in der Sowjetzeit. Basel 1999, S. 24–27.

20 Christ, Thomas: Der Sozialistische Realismus. Betrachtungen zum Sozialistischen Realismus in der Sowjetzeit. Basel 1999, S. 28.

21 Der sowjetische Regisseur Wsewolod Pudowkin schrieb 1952: „Das Drama muss den Kampf und den Sieg [...] der Menschen zeigen, die den Weg zum Sozialismus gehen.“ Vgl. dazu: Applebaum, Anne: Der Eiserne Vorhang. Die Unterdrückung Osteuropas 1944–1956. München 2012, S. 409.

Bronenossez Potjomkin (*Panzerkreuzer Potemkin*, UdSSR 1925) in Westeuropa „groß in Mode“ kamen.²² Auch der von Maria Cristina Branucci interpretierte Titelsong deutet auf eine vielversprechende Zukunft hin:

*„Somewhere there is a land where men do not kill each other
Somewhere there is a land where men call a man a brother
Somewhere if you keep on running, someday you'll be free
Never, You'll never, Run until you know your're free”*

Das dabei auf ekstatische aber auch trotzig Weise gerufene „Never“ läßt sich in diesem Zusammenhang als Ablehnung der aktuellen Verhältnisse und als Unumstößlichkeit der als zwangsläufig erscheinenden Zukunft interpretieren.

V.

Ferner kommt Beethovens „Für Elise“ in der Inszenierung eine besondere Bedeutung zu. Das Stück, das ebenfalls als Motiv des bewußt an Erich von Stroheim erinnernden Baron von Schulenberg²³ fungiert, wird während des Aufenthaltes im Hause des mexikanischen Gastgebers vom österreichischen Offizier selbst auf dem Klavier dargeboten. Während Beethoven als Ausweis scheinbaren kulturellen Glanzes im Hintergrund erklingt, werden für den Zuschauer auch die letzten Fassaden der Scheinheiligkeit der höheren Gesellschaft eingerissen.²⁴ So zwingt Brockston seine unglücklich verheiratete Tochter unter Androhung von Strafe, sich liebenswürdig gegenüber ihrem ständig betrunkenen Mann zu verhalten. Schließlich ist diese Hochzeit aus Sicht Brockstons eine Option auf das Land der Familie des Bräutigams; Land, das er für sein großes Eisenbahnprojekt benötigt. Diese Ehe bedeutet für ihn nicht mehr und nicht weniger als pures Kapital. Direkt im Anschluß sieht man, wie der neue Schwiegersohn eine Angestellte bedrängt und von Brockston durch körperliche Gewalt von einem sexuellen Übergriff abgehalten werden muß. Dabei wird dem Zuschauer klar, daß es eigentlich der junge Ehemann war, der das zwölf Jahre alte Mädchen vergewaltigt und anschließend ermordet hat. Um seinen Namen nicht zu beschmutzen und seine Geschäfte nicht zu gefährden, hat Brockston alle Zeugen der Tat beseitigt. Nur Cuchillo, der das Verbrechen ebenfalls beobachtete, ist noch am Leben.

Dies ist die Schlüsselszene des ganzen Films. Durch geschickte Kamerafahrten, mit denen die drei Dialogplätze im Gesellschaftsbereich der Hazienda miteinander verbunden werden, gelingt es Sollima, die inhaltliche Dreiecksbeziehung zwischen Brockston, seiner Tochter und deren Ehemann auch optisch-strukturell zu veranschaulichen. Zugleich

22 Bulgakowa, Oksana: Kollektive Tagträume. In: Traumfabrik Kommunismus, S. 256–279, S. 256. Auf ganzer Linie erfolgreich war der Siegeszug des Sozialistischen Realismus vor allem in der Schauspieltheorie. Die Ansicht Konstantin Sergejewitsch Stanislawskis, wonach sich der Schauspieler mit all seinen Gefühlen in die darzustellende Figur hineinversetzen müsse, wird heute beispielsweise an der weltberühmten Schauspielschule von Lee Strasberg in New York unterrichtet und gemeinhin als Method-Acting bezeichnet.

23 Der berühmte Stummfilmregisseur und Schauspieler Erich von Stroheim (1885–1957) personifizierte den böartigen Deutschen in Militäruniform im Hollywoodkino nach dem Ersten Weltkrieg. Auch abseits der Leinwand strickte er fleißig an seiner Legende, indem er sich gern in Offizierskluft präsentierte und sich seiner nie bewiesenen adeligen Abstammung rühmte. Vgl. dazu: Wulf, Steffen: Lee van Cleef. The Dark Knight of the West. (Booklet zu Der Gehetzte der Sierra Madre [Blu-ray] von explosive media), 2012.

24 Quentin Tarantino zollt Sollima in *Django Unchained* (USA 2012) Respekt, indem er die Konstellation dieser Szene fast identisch übernimmt. Allerdings erträgt dort Doctor Schultz die Scheinheiligkeit nicht und beendet die auf der Harfe gespielte Darbietung von „Für Elise“ durch vehementes Einschreiten: „Excuse me Ma'am... Could you please stop playing Beethoven?!... Take your hands off the harp!“

ist ihm damit möglich, den Handlungsrahmen (Mord und Vergewaltigung) und einen Bestandteil der Metaebene des Films (die Verlogenheit der höheren Gesellschaft bzw. der Kapitalisten) miteinander zu verweben. Die ganze Szene kommt einer Demontage der „Kapitalistenklasse“ gleich, deren Angehörige sich – versteckt hinter dem Schein von Kultur und Zivilisation – wie primitive Raubtiere verhalten und ohne Rücksicht den niedersten Instinkten folgen: Macht, Reichtum und Sex.

Daß ergänzend zu den marxistischen Ideologemen auch religiöse Motive auftreten, stellt nur auf den ersten Blick einen Widerspruch dar. Gerade der Euro- bzw. Reformkommunismus Westeuropas kritisierte den christlichen Glauben nicht nur als „Opium fürs Volk“, sondern erkannte in der christlichen Sozialtheologie auch einen Protest gegen gesellschaftliche Mißstände. Diese Auslegung des christlichen Glaubens wird durch Bruder Smith & Wesson verkörpert. Dabei werden die Werte des „wahren“ Evangeliums als von der Amtskirche getrennt, entmythologisiert und gesellschaftlich progressiv verstanden.²⁵ Es wurde außerdem oft darauf hingewiesen, daß Sollima Cuchillo im Showdown mit seinem Gegenspieler in einer Kreuzigungspose inszeniere.²⁶ Die erhobenen Arme sowie die sich im Hintergrund erhebenden Sandhügel erinnern durch die benutzte Kameraperspektive tatsächlich an Jesus. Auch diese Interpretation ist durchaus nachvollziehbar. Im Eurokommunismus verstand man die Menschwerdung Jesu als Loslösung von der Transzendenz und Hinwendung zum Diesseits. Zugleich verkörpere Jesus den neuen Menschen, der als Individuum göttlichen Wert besäße.²⁷



Cuchillo von Sollima in Kreuzigungspose inszeniert.

Foto: Screenshot DVD (explosive media).

VI.

In den 1960er und 1970er Jahren war das politische Klima in vielen Ländern Europas und den USA aufgeheizt. Dies drückte sich nicht zuletzt in den weltweiten Studentenprotesten aus. Italien besaß auch aufgrund der Ereignisse in der Zeit des Zweiten Weltkriegs eine stärkere kommunistische Bewegung als andere Staaten. Viele der linken Intellektuellen zog es schon früh zum Film. Luchino Visconti, Gian Maria Volonté oder der Skriptautor Franco Solinas, der das ursprüngliche Drehbuch für *La Resa dei Conti* verfaßte: sie alle waren bekennende Kommunisten. Es verwundert also nicht, daß dies

²⁵ Langner, Albrecht: Katholische Soziallehre im Urteil marxistischer Religionskritik. In: Jahrbuch für Christliche Sozialwissenschaften, 1978/19, S. 51–66, S. 53–55.

²⁶ Vgl. Hughes, Howard: Once Upon a Time in the Italian West, S. 152.

²⁷ Langner, Albrecht: Katholische Soziallehre, S. 56.

zahlreichen Produktionen anzumerken ist. Trotzdem sticht *La Resa dei Conti* auch unter den politisch angelegten Italo-Western hervor. Dies gelingt dem Film aufgrund seiner hohen künstlerischen und handwerklichen Qualität – er wird von vielen Kennern des Genres in einer Reihe mit den Werken Leones und Corbuccis genannt²⁸ –, kann aber auch mit der im Verhältnis zu anderen Genrevertretern sehr breit angelegten politischen Unterfütterung begründet werden. Dieser ideologische Unterbau wird jedoch so unterschwellig und sensibel eingearbeitet, daß er den Film nicht von sich abhängig macht oder gar dominiert; trotz der zahlreichen, zu einem komplexen Weltbild zusammengeführten ideologischen Fragmente, verkommt der Film nicht zu einem Propagandainstrument.

Bei *La Resa dei Conti* handelt es sich um einen politischen Film. Sollima vermeidet es tunlichst, dem Zuschauer politische Parolen oder Kommentare direkt aufzudrängen. Indem er viel Raum für Interpretationen läßt, hetzt er nicht. Anders als viele ideologische Machwerke verunglimpft er nicht ganze „Klassen“ oder „Rassen“ und stößt sie so aus der menschlichen Gesellschaft aus. Zwar werden Brockston und seine Entourage als unsympathische und skrupellose Menschen dargestellt, aber es werden mit ihnen nicht notwendigerweise zugleich alle Vertreter des Kapitals verteufelt. Dies bleibt der Interpretation des Publikums überlassen.

Weniger Interpretationsspielraum boten demgegenüber die „Indianerfilme“ der DEFA, die zwischen 1966 und 1979 produziert wurden. In ihnen sollte die Geschichte der Vereinigten Staaten aus Sicht der unterdrückten Indianer erzählt werden. Um die Objektivität dieses Standpunktes zu untermauern, ließen die Verantwortlichen viele aus der Anthropologie gewonnene Erkenntnisse in die Filme einfließen, seien es Riten, wie Tänze und Bräuche oder einfach Alltagssituationen aus dem Leben der Native Americans.²⁹ Diese kulturellen Aspekte – wie auch der oftmals genutzte Bezug auf reale historische Persönlichkeiten – hätte die große Chance geboten, auf gesellschaftspolitische Errungenschaften der amerikanischen Ureinwohner zu verweisen. So hätten zum Beispiel zahlreiche Errungenschaften des Irokesenbundes herausgestellt werden können, wie die demokratischen Grundstrukturen ihrer Konföderation oder die gehobene Stellung der Frau in ihrer Gesellschaft. Die europäische Aufklärung war nicht zuletzt vom Freiheitsbegriff der Irokesen inspiriert, und Friedrich Engels bezog sich in „Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats“ explizit auf „Die irokesische Gens“³⁰. Für manch einen dienten ihre politischen Strukturen sogar als Vorbild für die amerikanische Verfassung.³¹ Statt dessen wird der Überlebenskampf der Indianer ausschließlich aus antiimperialistischer Sicht dargestellt, wobei die dargestellten kulturellen Traditionen

28 Vgl. Groß, Stefan: Randwissen Italowestern. Es gibt keine Glattrasierten. In: Kulturen. Das Online-Magazin der KulturjournalistInnen an der UdK Berlin, abgerufen unter: <http://kulturjournalismus.de/2012/07/randwissen-italowestern-es-gibt-keine-glattrasierten/> (22.11.2013).

29 So basiert der erste Film der Reihe, *Die Söhne der großen Bärin* (Josef Mach, DDR 1966), auf einem Romanzyklus der Schriftstellerin und Anthropologin Liselotte Welskopf-Henrich, die auch das Drehbuch verfasste. Sie verließ das Projekt jedoch mit der Begründung, das Studio nähme sich zu viele Freiheiten bei der Umsetzung. Ebenso verweigerte sie weiteren filmischen Umsetzungen ihre Romane durch die DEFA ihre Zustimmung. Aussagen von DEFA-Mitarbeitern zufolge beendete sie die Zusammenarbeit jedoch aufgrund von Differenzen über die Höhe der an sie zu entrichtenden Tantiemen. Siehe dazu: Birgel, Franz A.: The Only Good Indian is a DEFA Indian: East German Variations on the Most American of all Genres, S. 6, abgerufen unter: <http://sal.muhenberg.edu:8080/librarydspace/bitstream/10718/2437/1/2013%20UNCENSORED%20VERSION%20w%20images%20%26%20bibliogr.pdf> (24.07.2014).

30 Vgl. Engels, Friedrich: Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats. In: MEW, Band 21, 5. Auflage, unveränderter Nachdruck der 1. Auflage 1962, Berlin (Ost) 1975, S. 85–97.

31 Stevens, Scott Manning: Ein Blick aus Iroquoia. In: Auf den Spuren der Irokesen. Katalog. Berlin 2013, S. 15–21, S. 17; Spies, Bernhard: Vorwort. In: Auf den Spuren der Irokesen, S. 7 f.

und Sitten oft zu schlichter Brauchtümelei verkommen. So sind die in ihnen vorkommenden politisch-ideologischen Motive auch fast ausschließlich dem Marxismus-Leninismus sowjetischer Prägung zuzuordnen. Obwohl (vor allem böse) Charaktere zuweilen auch ambivalent und mit mehrschichtiger Interessenlage präsentiert werden, sind die erzählten Geschichten meist recht eindimensional. Besonders der heldenhafte Anführer der Indianer – stets vom Belgrader Sportstudenten Gojko Mitić dargestellt – irrt oder fehlt nie, weshalb er aber keine charakterliche Entwicklung durchläuft. Die Indianer werden in den Historischen Materialismus eingebettet, quasi als Urahn des Industrieproletariats dargestellt. Als erste Vertreter der marxistisch-leninistischen Weltrevolution müssen sie sich gegen das Monopolkapital behaupten – ein heldenhafter Kampf, der trotz der vorauszusehenden Niederlage der Indianer Vorbild und Ansporn zugleich ist, schließlich werde er ja bis zum jüngsten Tage weitergeführt. Vereinzelt auftretende gute Vertreter der Staates, wie sympathische Sheriffs oder naive Armeekommandeure, kapitulieren schlußendlich vor von der Bourgeoisie durch Intrigen und Verschwörungen erzwungenen Regierungsentscheidungen (*Ulzana*, Gottfried Kolditz, DDR/Rumänien 1974) oder dem von Kapitalisten provozierten rassistischen Progam der Bevölkerung gegen die Indianer (*Weißer Wölfe*, Konrad Petzold/Boško Bošković, DDR/Jugoslawien 1969). Inszenierungen dieser Art können als direkter Verweis auf die Dimitroff-These der Komintern³² verstanden werden, wonach der Faschismus stets vom Kapital errichtet werde. Einen direkten Bezug zum Nationalsozialismus stellt dann auch die Aussage eines Gouverneurs bei Planspielen am Kartentisch dar, wonach es sich bei den kommenden Auseinandersetzungen mit einem staatsähnlichen Zusammenschluß mehrerer indianischer Brudervölker (Sowjetunion?!)³³ um einen Krieg um „Lebensraum“ handle (*Tecumseh*, Hans Kratzert, DDR 1972). In *Osceola* (Konrad Petzold, DDR/Bulgarien/Kuba 1971) wird sehr anschaulich suggeriert, daß schon die Seminolen solidarische Internationalisten im marxistisch-leninistischen Sinne gewesen seien. Der Stamm der in Florida beheimateten Indianer verteidigt sich nicht nur sehr erfolgreich gegen die Regierungstruppen, sondern hilft noch den farbigen Sklaven bei ihren Fluchtversuchen gegen die weißen rassistischen Plantagenbetreiber und nimmt sie unter dem Häuptling Black Panther (Black-Panther-Movement?!) in ihren Stamm auf. Ganz nebenbei wird in diesem Zusammenhang auch der in der DDR praktizierte Umgang mit anderen Ethnien deutlich: Ähnlich wie etwa die vietnamesischen Gastarbeiter in der DDR, die abseits vom Arbeitsalltag in abgeschlossenen Lagern oder Wohnheimen ohne Kontakt zur einheimischen Bevölkerung einquartiert wurden³⁴, werden auch alle farbigen Seminolen getrennt von den indigenen Stammesmitgliedern untergebracht.

Es bleibt jedoch fraglich, inwiefern die Filme überhaupt einen größeren ideologischen Einfluß auf die Bevölkerung ausgeübt haben. Einerseits wurden die Menschen sowieso ständig von staatlicher Seite, sei es in der Schule, bei den vielen offiziellen Festakten oder in den Arbeiterbrigaden, mit diesen dumpfen Parolen beschallt, so daß sie die meisten irgendwann schlicht ignoriert haben dürften. Andererseits bedienten die DEFA-Indianerfilme vorrangig andere Sehnsüchte wie die nach Unterhaltung (die sozialistischen Indianer ritten jährlich im Zuge der „Sommerfilmtage“ in den Freilichtkinos der

32 Vgl.: Dimitroff, Georgi: Die Offensive des Faschismus und die Aufgaben der Kommunistischen Internationale im Kampf für die Einheit der Arbeiterklasse gegen den Faschismus. Bericht auf dem VII. Weltkongreß der Kommunistischen Internationale (2. August 1935). In: Ausgewählte Schriften, Bd.2. Berlin 1958, S. 523ff.

33 Zwar war die Irokesische Konföderation tatsächlich ein staatsähnliches Gebilde, jedoch erinnert die Darstellung im Film den Betrachter stets an die sowjetischen Bruderstaaten.

34 Siehe: <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/eine-beruehrende-ausstellung-erzaehlt-die-geschichte-der-vertragsarbeiter-in-der-ddr-beim-reden-nicht-so-viel-laecheln,10810590,10601860.html> (24.07.2014).

Urlaubsgebiete über die große Leinwand)³⁵ sowie nach exotischen Orten und Idolen (der DEFA-„Chefindianer“ Gojko Mitić als internationaler Star)³⁶. Bei aller gerechtfertigten Kritik an der Instrumentalisierung und Vereinnahmung des Western-Genres durch den Marxismus-Leninismus muß berücksichtigt werden, daß es nur wenige Ereignisse im Laufe der Menschheitsgeschichte gibt, die eine so einseitige Parteinahme in einem Konflikt überhaupt zulassen. Der Genozid an den nordamerikanischen Ureinwohnern zählt sicherlich dazu. Bedenkt man zudem die auffallende Ähnlichkeit zwischen *Blutsbrüder* (Werner W. Wallroth, DDR 1975) und *Dancing with Wolves (Der mit dem Wolf tanzt)*, Kevin Costner, USA 1990), so scheint es nicht ausgeschlossen, daß selbst die Indianerfilme der DDR einen über die Grenzen des Eisernen Vorhangs hinwegreichenden Einfluß ausgeübt haben könnten.

Während die Western der DEFA den Versuch der Indianer als gescheitert darstellen, mit den Weißen in Eintracht zu leben, was zugleich auf die Unmöglichkeit einer Koexistenz der antagonistischen Klassen (Proletariat und Bourgeoisie) verweist, tritt Karl Mays Winnetou in den bundesdeutschen Verfilmungen stets als Mittler zwischen den Rassen auf. Von der Notwendigkeit zur Verständigung zwischen den Rassen abgesehen, vermitteln die zwischen 1962 und 1968 produzierten Filme jedoch keine weiteren politischen Botschaften. Einzig *Old Shatterhand* (Hugo Fregonese, Deutschland/Frankreich/Italien 1964), der dem US-Western ähnlichste Teil der Reihe, kann aufgrund von Technik und Ausstattung internationales Flair attestiert werden. Es wird kolportiert, daß Sergio Leone bei den Dreharbeiten in Jugoslawien zugegen war, um einen Eindruck davon zu erhalten, wie ein Western in Europa hergestellt werden könne. Trotzdem stellen die westdeutschen Indianerfilme einen entscheidenden Faktor für die Entstehung der Italo-Western dar: „Künstlerisch belanglos, aber kommerziell höchst erfolgreich, bildeten sie den fruchtbaren Urgrund für eine Form des Western, der sich radikal von Hollywood abwandte und nicht mehr den Mythos des Westens pflegte, sondern ihn gerade destruierte.“³⁷ Es war also vor allem der europaweite kommerzielle Erfolg der Winnetou-Filme, der den französischen, spanischen und italienischen Produzenten zeigte, daß es sich durchaus lohnen konnte, in das Thema Western zu investieren.

Interessanterweise unternahm Produzent Horst Wendland 1966 den Versuch, auf die Welle der Italo-Western aufzuspringen. In *Winnetou und sein Freund Old Firehand* (Alfred Vohrer, Deutschland/Jugoslawien) werden nicht einmal mehr May'sche Motive übernommen, sondern nur noch die Namen der Charaktere. Es dominieren eine für die Winnetou-Filme wenig romantische, dafür umso dramatischere Musik sowie eine unübliche hohe Dosis Gewalt den Film. Die Handlung – die Helden müssen ein Dorf vor Banditen beschützen – ist im amerikanisch-mexikanischen Grenzland angesiedelt und erinnert stark an *The Magnificent Seven (Die Glorreichen Sieben)*, John Sturges, USA 1960) bzw. an Akira Kurosawas *Shichinin no samurai*. Dessen *Yōjimbō* diente ja bereits Sergio Leone als Vorbild für einen Western.

VII.

Im Gegensatz zu den DEFA-Indianerfilmen überschüttet Sollima den Zuschauer von *La Resa dei Conti* nicht mit dumpfen ideologischen Parolen, sondern regt ihn zum Nachdenken an. Durch Andeutungen stellt er eher Fragen, als daß er Antworten gibt. Dies

35 Wischnewski, Klaus: Träumer und gewöhnliche Leute 1966 bis 1979. In: Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946–1992, hrsg. v. Schenk, Ralf. Berlin 1994, S. 220–223.

36 Heiduschke, Sebastian: East German Cinema, S. 94–95, S. 97.

37 Petzel, Michael: Ein Mythos wird besichtigt. Winnetou und der deutsche Film. In: Karl Mays „Winnetou“, hrsg. v. Sudhoff, Dieter/Vollmer, Hartmut. Oldenburg 2007, S. 388–402, S. 391.

offenbart sich auch daran, daß die aufgeworfenen Fragen sich hauptsächlich auf die Analyse der Gesellschaft beziehen und keine eindeutige Stellungnahme hinsichtlich politischer Utopien abgeben. Anders als beim ideologischen Film besteht die Aufgabe des politischen Filmes gerade darin, Diskurse anzuregen.³⁸ „Die Filmkunst darf nicht zum Propagandamittel verkommen. Sie muß subversiv sein. [...] Wem es um eine Botschaft zu tun ist, der muß keinen Film drehen. Ein Flugblatt genügt vollkommen.“³⁹

Seeßlen wirft die Frage auf, ob ein Film durch die bildliche Darstellung des Inhalts nicht schon automatisch zu Ideologie wird.⁴⁰ Dieses Problem stellt sich bei *La Resa dei Conti* nicht. Wie bereits angedeutet, spielt der Film auf zwei verschiedenen Ebenen. Auf der abbildenden Ebene ist er einfach eine im Wilden Westen angelegte Kriminalgeschichte, in der der Mörder des Mädchens zur Rechenschaft gezogen werden soll. Auf der Metaebene hingegen handelt es sich um einen „transzendentalen Film“, der gar keine Lösung für die angesprochenen Probleme wie Kapitalismus, Imperialismus oder Rassismus anbietet, weder in der Erzählung noch durch Bilder oder Charaktere. „Ein ‚transzendentaler‘ Film zeigt das Elend der Menschen (ohne Ideologie, ohne Gerechtigkeit) und verfolgt es bis zu dem Punkt, an dem es wahrhaft unerträglich ist.“⁴¹ Am Ende des Films ist die Verschwörung aufgedeckt und der wirkliche Mörder wurde bestraft. Die sozialen Probleme sind aber immer noch vorhanden. Selbst die an den Historischen Materialismus erinnernde Gewißheit über das Kommende verweist zwar strukturell auf eine bessere Zukunft, vermeidet aber eine inhaltliche Ausgestaltung.

Auf diese Art erfüllt Sergio Sollima mit *La Resa dei Conti* sogar die Forderung Jean-Luc Godards, keine politischen Filme zu machen, sondern Filme politisch zu machen. Indem er anhand der individuellen Lebenssituation seines Protagonisten universelle Probleme anspricht, schafft er es, Aufmerksamkeit zu wecken und Debatten zu eröffnen. Versteht man unter „einen Film politisch machen“ aber zugleich, daß ein politisches Subjekt im Produktionsprozeß einen politisch bewußten Akt vollzieht, wird Sollima dem Anspruch Godards nicht gerecht. Es kann Sollima der Vorwurf gemacht werden, daß ein Großteil der Filmszenen in Spanien gedreht wurde. Dort herrschte zu dieser Zeit noch die franquistische Diktatur, deren tragende Säulen in konservativ-katholischen und militärischen Traditionen sowie in der Ideologie der faschistischen Falange bestanden. Dies änderte sich bis 1975 nicht grundlegend, obwohl die verschiedenen oppositionellen Kräfte in den 1960er Jahren immer sichtbarer wurden und sich Teile der Katholischen Kirche von einem Legitimationsinstrument des Regimes zu einem Ort der geschützten Systemkritik entwickelten.⁴² Zumindest in Hinsicht auf die Drehorte versagt *La Resa dei Conti* bezüglich Godards Forderung. Sollima verhielt sich bei der Wahl der Drehorte politisch inkonsequent: Die im Film kritisierten Zustände entsprechen teilweise denen am Drehort, womit die Glaubwürdigkeit der Verantwortlichen zumindest in Frage gestellt wird.

La Resa dei Conti nimmt die Entwicklung des politischen Filmes nach 1968 vorweg. Dies zeigt sich besonders an einem Merkmal des politischen Filmes der 1970er Jahre: „Das Private ist das Politische“ beschreibt die Idee, daß Politik sich nicht in Regierung

38 Seeßlen, Georg: Das Politische, das Dokumentarische, das Utopische und der Film. Suchbewegungen mit offenem Ausgang. In: Mit Bildern bewegen – der politische Film heute, hrsg. v. Julius-Leber-Forum der Friedrich-Ebert-Stiftung. Bonn 2009, S. 18–35, S. 20.

39 Schlöndorff, Volker: Film. In: 68 und die Folgen. Ein unvollständiges Lexikon, hrsg. v. Landgrebe, Christiane/Plath, Jörg. Berlin 1998, S. 34–37, S. 37.

40 Seeßlen, Georg: Das Politische, das Dokumentarische, das Utopische und der Film, S. 20.

41 Ebd., S.22.

42 Vgl. Bernecker, Walther L./Pietschmann, Horst: Geschichte Spaniens. Von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart (3., verb. u. akt. Aufl.). Stuttgart 2000, S. 335–367.

gen, Parlamenten und Verträgen abspielt, sondern in den Lebensverhältnissen des Einzelnen greifbar wird⁴³ und auch gestaltet werden kann. Dieser Satz war aber nicht nur ein Merkmal des 1970er Jahre-Films, sondern sollte die linksradikale Kultur Europas über die nächsten Jahrzehnte prägen. So ist es ein Motto der aus den antiautoritären Strömungen der 68er hervorgegangenen Spontis, die zu Beginn der 1980er Jahre dann eine der Wurzeln der Autonomen bilden sollten. Die Spontis waren aber zugleich durch die italienische *Autonomia Operaia* beeinflusst, die nicht die Parteien oder Gewerkschaften als für die politischen Kämpfe bestimmend ansah, sondern „die Arbeiter in den Fabriken und im Stadtteil, und zwar an den Orten des alltäglichen Klassenkampfes“.⁴⁴ Solli-mas Film veranschaulicht auf diese Weise recht deutlich, wie sich Filme bzw. Kultur und gesellschaftliche Entwicklungen gegenseitig beeinflussen können.

VIII.

Einen besonderen Einfluß auf junge Linksradikale übte die französisch-italienische Ko-produktion *Viva Maria!* (Louis Malle, 1965) aus.⁴⁵ In dieser Western-Komödie zetteln eine Anarchistin und eine Sängerin im fiktiven mittelamerikanischen Staat San Miguel eine Revolution an. Führende Köpfe der Berliner Studentenschaft befanden: „Die Anarchistin [Brigitte] Bardot drängt mit ihrer antiautoritären Haltung zur Rebellion, während die Marxistin [Jeanne] Moreau den richtigen Zeitpunkt des Aufstandes abwägt, den ungestümen Anarchismus mit den wirklichen Verhältnissen konfrontiert.“ Die besonders radikal-antiautoritären innerhalb des West-Berliner SDS⁴⁶ um Rudi Dutschke, Bernd Rabehl und Dieter Kunzelmann bezeichnete sich zeitweise als „Viva-Maria-Gruppe“, die sie sich als „Provokationszusammenhang gegenüber Krawattenmarxisten und Gewerkschaftsberatern im Berliner SDS“ verstanden.⁴⁷ Ulrich Enzensberger, ein Mitbegründer der Kommune 1, beschrieb einen weiteren Punkt der Faszination, die *Viva Maria!* auf die Studenten ausübte: So wisse man seit dem Film von Louis Malle, „daß Revolution Spaß macht, und zwar einen so ungeheuren Spaß, daß wir das für uns ausnützen könnten. Wenn die Leute (die Bevölkerung) erst einmal sehen, daß es denen, die Eier auf das Amerika-Haus werfen, Spaß macht, schließen sie sich an“.⁴⁸ Besonders interessant sind diese Entwicklungen vor dem Hintergrund, daß der Regisseur Louis Malle von dieser politischen Interpretation seines Filmes angeblich ziemlich überrascht war.⁴⁹ Was Volker Schlöndorff, der Louis Malle bei den Dreharbeiten von *Viva Maria* assistierte, über das Verhältnis zwischen deutschem Film und den 68ern sagt, kann sicher auch für Italien und andere Länder Geltung beanspruchen: Nicht 1968 habe das Kino verändert, sondern Filme waren „schon vor 1968 Ausdruck einer Gesellschaft, die auf

43 Hans, Jan: Die Wiederkehr des politischen Films. Zur Einführung. In: Mit Bildern bewegen – der politische Film heute, hrsg. v. Julius-Leber-Forum der Friedrich-Ebert-Stiftung. Bonn 2009, S. 6–17, S. 9.

44 Geronimo: Feuer und Flamme. Zur Geschichte der Autonomen (4. Aufl.). Berlin 1995, S. 38 f.

45 <http://www.tcm.com/tcmdb/title/17835/Viva-Maria/articles.html> (24.07.2014).

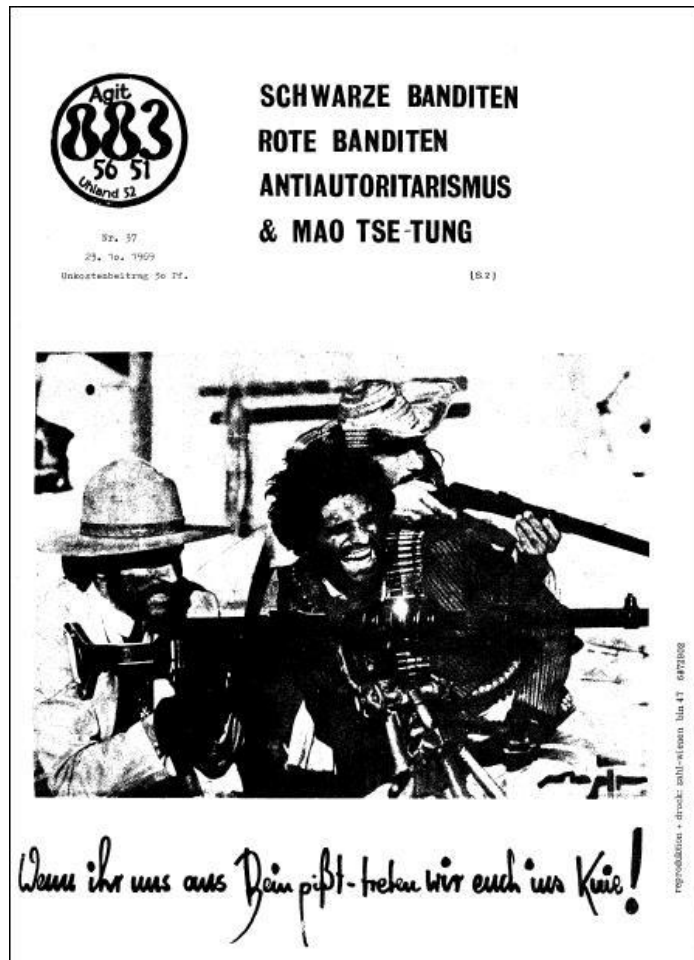
46 Der Sozialistische Deutsche Studentenbund (SDS) bestand von 1946 bis 1970. Zu Anfang stand er der SPD nahe - Helmut Schmidt war sein 1. Vorsitzender in der britischen Zone. Seit 1961 wurde der Verband mehr und mehr zum Sammelbecken und Motor der Neuen Linken. Vgl. Lönnendonker; Stadt, Jochen: Der Krieg in Vietnam, in: Die antiautoritäre Revolte. Wiesbaden 2002. Dort zur Viva-Maria-Gruppe S. 225.

47 Bernd Rabehl rezensierte in diesem Sinne 1965 in Kino, Heft 1 (Köln) unter dem Titel „Viva Maria und die Verknüpfung von Anarchismus und Marxismus in der neuen Linken“ Louis Malles Film.

48 Vgl. Siegfried, Detlef: Time is on my side. Konsum und Politik in der westdeutschen Jugendkultur der 60er Jahre. Göttingen 2006, S. 476.

49 <http://www.tcm.com/tcmdb/title/17835/Viva-Maria/articles.html> (24.07.2014).

Veränderungen drängte⁵⁰. Den Einfluß des Italo-Westerns auf die politische Kultur der selbsternannten revolutionären Avantgarden der späten 1960er und frühen 1970er Jahre belegen deren Publikationen. So attestierten sich einige linksradikale Aktivisten, die kurz vor dem Gang in den bewaffneten Untergrund standen, im nachhinein eine „Django-Mentalität“.⁵¹ Auf dem Cover von Nr. 37 der Agit 883 vom 23. Oktober 1969 sind Franco Nero und Tony Musante lachend und schießend mit einem Maschinengewehr abgebildet. Unterschrieben ist dieses aus Sergio Corbuccis *Il Mercenario* (Die gefürchteten Zwei, Italien/Spanien 1968) entnommene Covermotiv: „Wenn ihr uns ans Bein pißt – treten wir euch ins Knie!“⁵² Auch dies unterstreicht den Stellenwert des „Spaghetti“-Westerns für die damalige Subkultur. Zwischen 1969 und 1972 erzielte Agit 883 eine wöchentliche Auflage von bis zu 10 000 Exemplaren. Sowohl die hohe Auflage als auch die Wirkung des Blattes sind seine Funktion in der zerfallenden Studenten- und Jugendbewegung zu erklären: Agit 883 schaffte es, trotz sich abzeichnender Differenzen zwischen den verschiedenen Strömungen, wie Maoisten, Anarchisten, Betriebsbasisgruppen oder Anhängern des bewaffneten Kampfes, noch lange Zeit als gemeinsames Forum zu agieren. Die in ihren Konsequenzen zweifelsohne folgenreichste 883-Veröffentlichung war das Gründungsmanifest der RAF „Die Rote Armee aufbauen“, erschienen in der Ausgabe Nr. 62 vom 5. Juni 1970.⁵³



Die Identifikation mit den Helden der Italo-Western verlor jeglichen Spaßbezug, als Bilder aus solchen Filmen zur Propaganda für einen bewaffneten Untergrundkampf dienten.

IX.

Auf der Ebene der Kriminalgeschichte funktioniert Sollimas *La Resa dei Conti* als einfache, gut erzählte Geschichte. Die hier kommunizierten Werte lassen sich durchaus als universell-altruistisch interpretieren. Mit deutlichen Abstrichen trifft dies sogar auf die antiimperialistisch eingefärbte Israelkritik zu. Die Erzählung findet zwar auf der Grundlage eines marxistisch-dualistischen Weltbildes (Klasse gegen Klasse) statt, dies fällt

50 Schlöndorff, Volker: Film, S. 35.

51 Koenen, Gerd: Das rote Jahrzehnt. Köln 2001, S. 347.

52 Vgl.: <http://www.agit883.infopartisan.net/> (24.07.2014).

53 <http://www.agit883.infopartisan.net/> (24.07.2014).

aber nicht weiter ins Gewicht, fügt es sich doch hervorragend in die seit Menschengedenken vorhandene Erzählung von Gut gegen Böse ein. Die mangelnde Anerkennung und fehlende Beachtung, in Deutschland als auch weltweit, läßt sich mit den massiv gekürzten internationalen Schnittfassungen erklären, worunter die Tiefe der Charaktere leidet.⁵⁴

Trotz der sozialen Tristesse präsentierte Sergio Sollima den Zuschauern mit *La Resa dei Conti* ein hoffnungsfrohes Bild der Zukunft. Dazu bediente er sich der musikalischen Untermalung und des sich zumindest auf der Krimiebene vollziehenden Happy Ends. Er glaubte aber auch die Mängel zu erkennen, weshalb die durch die Musik in Aussicht gestellte Utopie niemals eintreten wird. Dies thematisiert er in seinem zweiten Western *Faccia a Faccia* (*Von Angesicht zu Angesicht*, Italien 1967). Darin desillusioniert er das Publikum mit Hilfe einer Charakterstudie. Er macht dem Zuschauer klar, wie Macht den Charakter eines jeden korrumpiert, sobald er sie in größerem Maße besitzt. Mit diesem Film stutzte er die in *La Resa dei Conti* doch spürbaren revolutionären Erwartungen wieder auf das im Genre übliche Maß zurecht. Denn: „Der Italo-Western war [eigentlich] das Genre der Resignation“, so Seeblen.⁵⁵ Demzufolge ist *La Resa dei Conti* eine seltene Ausnahme im Genre Italo-Western: Er ist ein Film mit Happy-End, der nicht nur für die Helden gut ausgeht, sondern den Zuschauer, trotz der im Vagen gelassenen Zukunft, mit einem positiven Gefühl in Bezug auf das Kommende entläßt.

X.

Die Western Leones, Corbuccis und Sollimas – er drehte insgesamt drei – waren stilprägend: sowohl ästhetisch als auch inhaltlich. Es folgten Hunderte weiterer Filme dieses Genres, aber ähnlich dem „Urwestern“ stieß es nun auch zunehmend an die Grenzen seiner eigenen Konventionen. Aufgrund mangelnder Kreativität versuchten Regisseure und Produzenten das Publikum bald nur noch durch ständig expliziter werdende Gewaltdarstellungen sowie Crossover-Projekte mit anderen Genres in die Kinosäle zu locken. Erst Enzo Barboni alias E.B. Clucher gab dem „Spaghetti“-Western am Anfang der 1970er Jahre einen neuen Schub. Mit dem Überraschungserfolg *Lo chiamavano Trinità* (*Die rechte und die linke Hand des Teufels*, Italien 1970) sowie dem Nachfolger *Continuavano a chiamarlo Trinità* (*Vier Fäuste für ein Halleluja*, Italien 1971) schuf er eine Parodie, in der witzige Sprüche und an Slapstick erinnernde Prügelorgien den Italo-Western zwar auf den Arm nahmen, ihn aber trotzdem mit Respekt behandelten. Dies führte zu einer neuen Welle von Italo-Western-Produktionen. Diese besaßen aber kaum noch sozialkritische Motive.

Andererseits kehrte der gesellschaftskritische europäische Western ein Stück weit zu seinen Wurzeln zurück, indem bestimmte Genremerkmale auch auf seinen US-amerikanischen Ahnen überschwappten. Besonders anschaulich ist diese künstlerische Wechselwirkung zwischen amerikanischem und italienischem Western an den Filmen des Regisseurs Sam Peckinpah nachzuvollziehen. Sein *Ride the High Country* (*Sacramento*, USA) von 1962 gilt zusammen mit John Fords *The Man Who Shot Liberty Valance* (*Der Mann der Liberty Valance erschöß*, USA 1962) als Grundstein des amerikanischen Spätwestern, der seinen klassischen Vorgänger dekonstruierte und entmythologisierte. Peckinpahs Film floppte an den amerikanischen Kinokassen⁵⁶, avancierte in

54 Vgl. Hughes, Howard: *Once Upon a Time in the Italian West*, S. 154 f.; unter <ftp://ftp.kochmedia.com/pub/HomeEnt/Sollimalangfassung.pdf> (24.07.2014) gibt Wolfgang Luley einen Überblick über die verschiedenen Schnittfassungen.

55 Seeblen, Georg: *Filmwissen: Western*, S. 134.

56 *The Eddie Mannix Ledger*, Los Angeles: Margaret Herrick Library, Center for Motion Picture Study.

Europa aber zu einem von der Kritik mit Lob und Preisen überschütteten Erfolg⁵⁷. 1969, nachdem der Italo-Western sich längst etabliert hatte, erschien von ihm dann *The Wild Bunch* (*The Wild Bunch – Sie kannten kein Gesetz*, USA). Dieser Film führte das Motiv des aus der Zeit geratenen Westermanns weiter, reicherte es aber mit expliziter und artifiziell aufbereiteter Gewaltdarstellung an, verlagerte das Geschehen ins amerikanisch-mexikanische Grenzgebiet und übte auf diese Weise starke Kritik an der Gewalttätigkeit Amerikas⁵⁸. Im Zusammenhang mit *The Wild Bunch* soll Peckinpah gesagt haben: „Amerika verschließt seine Augen vor dem Hunger und der Gewalt; man muß diesem Amerika die Augen öffnen“. Auch wenn inhaltlich anders aufbereitet, erinnern diese Schwerpunkte stark an Corbuccis *Django* aus dem Jahr 1967. Während gerade das Ironisch-Groteske in der Inszenierung von *Ride the High Country* einen prägenden Einfluß auf die Entwicklung des Italo-Western ausübte, ist der starke Einfluß nicht zu übersehen, den Leones und Corbuccis Gewaltdarstellungen auf die späteren Western Peckinpahs (neben *The Wild Bunch* vor allem *Pat Garrett & Billy the Kid* (*Pat Garrett jagt Billy the Kid*, USA 1973) ausgeübt haben.

57 Siehe dazu: <http://www.centerforajustsociety.org/ride-the-high-country-an-elegy-on-leadership/#sthash.cmM78oP1.dpbs> (24.07.2014).

58 Hembus, Joe: *Das Western Lexikon*. München 1995, S. 642.