

# DIE REVOLUTION DES ITALOWESTERNS

Der Ursprung, die filmtechnischen Feinheiten und die Auswirkungen

Masterthesis zur Erlangung des akademischen Grades

„Master of Arts in Arts and Design“

Verfasser: Andreas Madlener

Vorgelegt am FH-Studiengang MultiMediaArt, Fachhochschule Salzburg

Begutachtet durch:

Dr. Felix Kramer (Inhaltlicher Gutachter 1)

Mag.phil. Julia Schwarzacher (Inhaltliche Gutachterin 2)

Salzburg, 31. Juli 2015

## Eidesstattliche Erklärung

Hiermit versichere ich, Andreas Madlener, geboren am 28.01.1989 in Feldkirch, dass ich die Grundsätze wissenschaftlichen Arbeitens nach bestem Wissen und Gewissen eingehalten habe und die vorliegende Masterthesis von mir selbstständig verfasst wurde. Zur Erstellung wurden von mir keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel verwendet.

Ich versichere, dass ich die Masterthesis weder im In- noch Ausland bisher in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt habe und dass diese Arbeit mit der den BegutachterInnen vorgelegten Arbeit übereinstimmt.

Salzburg, am 31. Juli 2015

---

Andreas Madlener

1310627045

---

Matrikelnummer

# Kurzfassung

Vor- und Zuname:	Andreas Madlener
Institution:	FH Salzburg
Studiengang:	MultiMediaArt
Titel der Masterthesis:	Die Revolution des Italowesterns
Begutachter (1):	Dr. Felix Kramer
Begutachterin (2):	Mag.phil. Julia Schwarzacher
Schlagwörter:	Filmanalyse Stilmittel Italowestern

In den 1960ern war der amerikanische Western in einer Sackgasse angelangt. Es wurde Zeit für frischen Wind, und dieser wehte zu dieser Zeit aus der Richtung Mittelmeer. Mit neuen HeldInnen, Orten und einer geballten Ladung Gewalt erschufen sich Genregrößen wie Sergio Leone und Sergio Corbucci ihre eigene Version, den Italowestern. Die Grundlagen dieses Genres wurden schon oft niedergeschrieben, die Charaktere steckbrieflich gezeichnet und die epochale Musik in den Himmel gehoben. Die filmischen Stilmittel wurden jedoch immer nur am Rande angekratzt und oberflächlich abgehandelt. Zeit für eine filmanalytische Herangehensweise, um die Feinheiten herauszukristallisieren, die den Italowestern aus Sicht des Filmemachers besonders machen. Dazu werden zwei der Klassiker des Genres genau beleuchtet, zum einen „Zwei glorreiche Halunken“ und zum anderen „Django“. Die Punkte, welche dabei besonders unter die Lupe genommen werden, sind zum ersten das Setting und die Lichtgestaltung des Handlungsortes. Bei der Kameraarbeit werden in ausgewählten Szenen die Einstellungen und Bewegungen genau betrachtet, und welche Motive damit unterstützt werden. Außerdem wird untersucht, welche Rolle der Schnitt beim Spannungsaufbau und die Tonebene als Träger von Emotionen spielt. Ziel ist es, zu veranschaulichen, mit welchen raffinierten und damals neuartigen Filmtechniken das Genre sich abheben konnte, wo und wer diese dann wieder erneut eingesetzt hat, und so die Lücke der filmischen Analyse des Italowesterns zu schließen.

## Abstract

In the 60ies, the American Western had reached a blind alley. It was time for the wind of change, and that one came from the direction of the Mediterranean Sea. With new heroes, places and a big portion of violence, brilliant heads like Sergio Leone and Sergio Corbucci created their own version, the Italo-Western. The basics of that genre have been written down many times already, the characters have been drawn and the epic music has been raised to heaven. But the cinematic stylistic devices never got that attention and just been described superficially. So it is time for a film analytic point of view, to find out the great particularities, which made the Italo-Western so special for filmmakers. For that reason, this paper goes through two classics of the genre with a fine-tooth comb, one is “The Good, The Bad, and The Ugly”, and the other is “Django”. The most important aspects, which are analysed, are at first the setting and the lighting of the location. In selected scenes, the focus is on the camera work, the framing and the moving of the camera and what the subject is. Also the thesis takes a look on the role of the montage within the building of the tension and what the music does to the emotional effect. The target is, to show the film technology, which made the genre special in comparison to former movies as well as when and who used it again, to close the gap of the missing film analysis of the Italo-Western.

# Inhalt

1.	Einleitung	8
2.	Begriffe	10
2.1.	Revolution	10
2.2.	Western	11
3.	Italowestern	14
3.1.	Geschichte	14
3.2.	Merkmale	15
4.	Methodik	17
4.1.	Kamera	18
4.2.	Set (Raum und Props, Licht und Farbe)	19
4.3.	Schnitt und Montage: Finessen und Frequenz	20
4.4.	Auditive Ebene	20
5.	Auswahl der Filme	22
5.1.	Zwei glorreiche Halunken	23
5.2.	Django	24
6.	Quo Vadis: Filmanalyse zu „Zwei glorreiche Halunken“ (Regie: Sergio Leone, 1966)	26
6.1.	Sequenzprotokoll	26
6.2.	Die Jagd nach Gold inmitten des Wahnsinns des Krieges: Die Geschichte	26
6.3.	Drei Charaktere und ihre Welt: Reflektion der Gesellschaft	28
6.4.	Comic im Western: Die Titel-Sequenz	30
6.5.	Panorama und Porträts: Kontrast der Kamera-Einstellungen	31
6.6.	Prinzipien: Symbolik und Darstellung	36
6.7.	It's a dark night: Abkehr von gleichmäßiger Ausleuchtung	37
6.8.	Kunst im Film: Lichtmalereien	39
6.9.	Es gibt kein zurück: Der finale Showdown	41
7.	Si vis pacem: Filmanalyse zu „Django“ (Regie: Sergio Corbucci, 1966)	51
7.1.	Sequenzprotokoll	51
7.2.	An der Grenze: Django's Story	51
7.3.	Zwischen gehärteten Fronten: Der Kampf eines Einzelnen	54
7.4.	Willkommen im Dreck: Das Setting	55
7.5.	Massaker um Massaker: Explizite Gewalt im Fokus	59

7.6. Feier und Flucht: Alles wird ins rechte Licht gerückt	66
7.7. Eine Symphonie der Gewalt: Kognitive Dissonanz durch Musik	68
8. Nachhall: Erkenntnisse und Nachwirkungen	72
8.1. Motive, Darstellung und Inszenierung	74
8.2. Charaktere und deren Umfeld	75
8.3. Musik zur Steigerung der Intensität	77
9. Zusammenfassung	79
Verzeichnisse	82
Literaturverzeichnis	82
Onlineverzeichnis	84
Audioverzeichnis	84
Filmverzeichnis	85
Abbildungsverzeichnis	87
Tabellenverzeichnis	88
Anhang	89
Sequenzprotokoll „Zwei glorreiche Halunken“	89
Sequenzprotokoll „Django“	96

## Abkürzungsverzeichnis

A	Amerikanische
Abb.	Abbildung
Abk.	Abkürzung
Anm.	Anmerkung
Aufl.	Auflage
bspw.	beispielsweise
bzw.	beziehungsweise
D	Detail
d.h.	das heißt
etc.	et cetera
G	Große
Hg.	Herausgeber
HN	Halbnahe
HT	Halbtotale
IMDb	International Movie Database
inkl.	inklusive
N	Nahe
o.Ä.	oder Ähnliches
o.J.	ohne Jahr
T	Totale
Tab.	Tabelle
usw.	und so weiter
vgl.	vergleiche
W	Weite
z.B.	zum Beispiel
zit. n.	zitiert nach

# 1. Einleitung

„Wir schneiden alle romantischen, unnützen Szenen heraus, die den amerikanischen Western verderben. Django muss seinen Sarg öffnen, die Kanone rausholen und wenigstens 1500 Leute umlegen.“ (Corbucci o.J. zit. n. Oberascher 2013)

Sergio Corbucci begründete in den 1960ern gemeinsam mit weiteren Genre-Größen wie Sergio Leone ein eigenes Genre, den Italowestern. Er gilt besonders in Europa als eines der bekanntesten Subgenres des amerikanischen Heimatfilmes, des Westerns. Doch wie das Zitat von Corbucci verdeutlicht, hatte er eine andere Vision dieser Gattung. Die amerikanische Version war zu diesem Zeitpunkt ohnehin auf dem absteigenden Ast, zu plakativ waren die patriotischen Darstellungen eines intakten amerikanischen Traums.

Der Italowestern setzt da an, wo das Original zu scheitern drohte. Mit neuer Verortung, anderen Charakteren und anderer filmischer Umsetzung präsentierte das auch als Spaghetti-Western bekannte Filmgenre Alteingebürgertes in neuem Gewand. Zu den inhaltlichen Aspekten wurden bereits viele Arbeiten publiziert. So veröffentlichte bspw. Uwe Killing 2013 ein Werk, welches laut eigener Aussage „die Faszination des Italo-Western auch in Buchform widerspiegeln“ soll (Killing 2013, 5). Dabei werden viele der berühmtesten Aspekte und Klischees des Genres aufgearbeitet. Ein Herausgeberwerk des Studienkreis Film, „Um sie weht der Hauch des Todes“ zeigt anhand von Essays und Interviews ebenfalls unterschiedliche Eigenschaften auf, vom Frauenbild über Handlungsweisen bis zur musikalischen Begleitung. Unter den Autoren befindet sich auch Georg Seeßlen, der sich in vielen Publikationen mit dem Western-Film beschäftigt. Als ein Standard-Werk zum Thema gilt „Spaghetti Westerns – Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone“ von Christopher Frayling, welches sich besonders mit den Werken von Sergio Leone auseinandersetzt. Vom Österreicher Ulrich P. Bruckner stammt eines der umfangreichsten Bücher zum Italowestern, „Für ein paar Dollar mehr – Der Italo-Western von seinen Anfängen bis heute“. Darin beschäftigt er sich mit den über 500 Western, welche zum Italowestern gezählt werden.

Gerade der Ansatz von Bruckner zeigt, dass selten ins Detail gegangen wird, sondern eher Überblicke über den Fundus aus Filmen und die groben Merkmale behandelt werden. Was dadurch zumeist recht kurz kommt, ist die Auseinandersetzung mit der filmtechnischen Um-

setzung der neuen Ansätze. Dadurch stellt sich die Frage, ist der Italowestern aus Sicht eines Filmemachers eine Revolution? Und welche filmischen Parameter würden ihn dazu machen?

Um diese Fragen beantworten zu können, muss im Vorfeld erst einmal geklärt werden, was ist eine Revolution? Das, und was die Definition eines Westerns und eines Italowesterns ausmacht, sind die beiden Punkte, die in den ersten folgenden Kapiteln geklärt werden. Dabei wird beim Italowestern bereits auf die Geschichte und die allseits bekannten Merkmale eingegangen, welche dann in weiterer Folge genauer beleuchtet werden sollen. Das soll im Hauptteil dann in Form von Filmanalysen geschehen. Daher wird im vierten Kapitel genau erläutert, wie und auf welche Parameter die Filme untersucht werden sollen. Im fünften Kapitel wird zudem vorab begründet, warum genau die beiden Filme „Zwei glorreiche Halunken“ und „Django“ als Beispiele herangezogen werden, bevor der eigentliche Hauptteil der Arbeit beginnt.

In den zwei Filmanalysen werden dann klassisch die Inhalte und Charaktere kurz betrachtet. Der Fokus aber liegt auf der Studie der filmischen Parameter, insbesondere von Kameraarbeit, Setting, Licht, Schnitt und Tonebene. Dazu werden verschiedene Analysewerkzeuge angewendet, um die Arbeitsweise der Filmemacher zu verdeutlichen, und ausgewählte Kernszenen im Detail betrachtet, um eben die Besonderheiten des Genres klar herauszufiltern. Aufgrund der beiden Analysen werden danach die Erkenntnisse zusammengefasst, und Beispiele aufgezählt, wo diese in anderen Filmen Anwendung gefunden haben, und so die Filmwelt beeinflusst haben.

Die Arbeit soll somit veranschaulichen, wie man sich an die Vorbilder der Italowestern aus rein filmtechnischer Sicht annähern kann, bzw. welche Stilmittel die Faszination des Genres ausmachen. Außerdem werden Beispiele aus anderen Genres angeführt, welche durch die Arbeit der italienischen Regisseure beeinflusst wurden, was neue Möglichkeiten und Einsatzfeldern zeigen soll.

## 2. Begriffe

### 2.1. *Revolution*

Eine These dieser Arbeit stützt sich auf die Annahme, dass der Italowestern nicht einfach nur eine europäische Variante des amerikanischen Western darstellt, sondern als Revolution dieses Genre komplett umkrempelte, weshalb auch der Titel „Die Revolution des Italowesterns“ lautet. Im Duden wird eine Revolution unter anderem als „umwälzende, bisher Gültiges, Bestehendes o.Ä. verdrängende, grundlegende Neuerung, tief greifende Wandlung“ beschrieben (Duden, 2015). Nach dieser Definition müsste also der Italowestern sogar die bestehenden Normen des bisherigen vornehmlich amerikanischen Western beiseite drängen. Weiter bezeichnet Duden eine Revolution als „gewaltsamer Umsturz(versuch)“ (Duden, 2015). Hierbei wird deutlich, dass eine Revolution nicht zwangsläufig erfolgreich sein muss, sondern es bei einer bemühten Unternehmung bleiben kann. Auch wenn keine komplette Verdrängung stattfand, was im Angesichts der Tatsache, dass die Sprache von einem Filmgenre ist, nachvollziehbar ist, so entstanden durchaus neue Normen, welche erst durch den Italowestern geprägt und etabliert wurden.

Dabei soll an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben, dass diese Revolution, wenn auch nur die eines Filmgenres, durchaus eine gewaltsame ist. Dies bestätigt Fisher, der die Grundlage der Neuerfindung des Westerns durch Sergio Leone und Sam Peckinpah („The Wild Bunch“) in „the increased level of death and destruction evident in the work of these two highly influential directors“ sieht (Fisher 2014, 165). Nicht nur Fisher unterzeichnet den Einfluss Leones, auch Tarantino stellt klar, dass er mit „Pulp Fiction“ ein bestehendes Genre neu erfinden wollte, so wie laut seiner Aussage es Leone mit dem Western Genre vorgemacht hatte (vgl. Neiß 2007, 35). Die Revolution soll in diesem Zusammenhang also die tiefgreifende Neuinterpretation des Westerns und deren Auswirkungen bezeichnen.

## 2.2. *Western*

Der Western an sich stellt die uramerikanischste Form des Kinos dar. Als erster seiner Gattung gilt „The Great Train Robbery“, das weltbekannte Werk von Edwin S. Porter. Viele Klischees hatten ihren Ursprung in diesem Werk, andere wurden aber bereits zuvor filmisch festgehalten, weshalb auch ein kurzer Film der Edison Company aus dem Jahr 1894 als erster Western gezählt werden könnte (vgl. Rebhandl 2007, 11). In diesen frühen Aufnahmen werden beispielsweise Münzen in der Luft durchlöchert, ein Motiv, welches in Western unter anderem in der Comic-Reihe Lucky Luke wiederholt dargestellt wird (vgl. Gosciny 2005, 93). Obwohl die ersten, als Western geltende Filme Meilensteine in diesem Bereich darstellen, ist der Ruf des Genres oft ein anderer:

„Western sind eher naive Filme: über Menschen an der Grenze zur Wildnis, in den USA, Ende der 60er-, Anfang der 70er-Jahre des 19. Jahrhunderts.“ (Grob 2003, 12)

Dieses Klischee lässt sich nicht bestreiten. Ein Beispiel für die Inkarnation dieses Vorwurfes sind die, wie der Spaghetti-Western nach einem bekannten Gericht des jeweiligen Entstehungslandes, als Sauerkraut-Western bezeichneten deutschen Abenteuer-Filme, allen voran die Karl-May-Verfilmungen. Genau gegen diese romantische Darstellung stemmten sich dann später die italienischen RegisseurInnen (vgl. Seeßlen 1979, 179).

Wie bereits festgehalten bezieht sich das Western-Genre auf eine bestimmte Zeit in Amerika und den damit gegebenen Umständen. Je nach Einteilungsweise lassen sich so sehr unterschiedliche Subgenres auseinanderdividieren. Eine Möglichkeit der Unterteilung ist die nach der Erzählweise, wobei sich neun verschiedene Strukturen unterscheiden lassen. Die erste ist die Entdeckung neuer Grenzen, praktisch das Darstellen der Pionierleistungen der ersten Siedler Amerikas („Red River“). Die zweite Art der Geschichte ist der nächste logische Punkt, nämlich die Begegnung und der Krieg mit den IndianerInnen („Rio Grande“). Wie man merkt, zeichnet sich diese Unterteilung durch ihre zeitmäßige Abfolge aus, denn die dritte Kategorie ist die Beschreibung des Vorgangs des Niederlassens, der Städteerrichtung und Zivilisierung („Daisy Town“). Was darauf folgt sind Organisation und Gesetzgebung, was Grundlage für die vierte Kategorie bildet, nämlich die Strafverfolgung und Vergeltung („Der letzte Zug von Gun Hill“). Natürlich bleiben auch die Städte nicht immer ruhig, und so geht es in der fünften Erzählweise um die erneute Befreiung unterdrückter Städte („Rio Bravo“).

Das Stadtleben ist aber nicht für jeden das Richtige, weshalb viele sich wieder entfernen und die weite, unberührte Prärie vorziehen, was Inhalt der sechsten Sorte von Geschichte darstellt („Der mit dem Wolf tanzt“). In den 50er-Jahren kam dann endlich auch eine neue Sichtweise auf. Bis dato wurden sämtliche Western aus der Sicht der Weißen geschildert. Die siebte Form der Erzählung ist die Schilderung der Begebenheiten aus Sicht der IndianerInnen („Geronimo“). Nach dem alles wie bereits gesagt aufgebaut wurde, kann es nur zwangsläufig wieder zum Verfall kommen, und so beschäftigt sich die achte Schilderung mit den Problemen der fleißigen GrundbesitzerInnen, die sich gegen Natur und HerumtreiberInnen erwehren müssen („Heathens and Thieves“). Die neunte und letzte Erzählweise nimmt sich den großen Namen der Geschichte und des Westerns an, es geht um die Legendenbildung, von großen BanditInnen, Cowboys und –girls und tapferen SoldatInnen („Wild Bill“) (vgl. Grob 2003, 22-28).

Dies sind also Grundformeln, aus deren Erweiterung und Variation die Geschichten entstehen. Böhringer beschreibt den Western als „ein Tanzfest auf der Grabplatte der Helden: Balade und Ballett. [...] Wie der Tanz hat der Western seine strenge Form und Choreographie. Die Figuren und ihre Bewegungen sind vorgegeben. Man erkennt sie sofort und sieht ihre nächsten Schritte voraus. Der Reiz besteht in der leichten Variation des festen Schemas, in der Ausfüllung der choreographischen Form durch ein Minimum an Psychologie, Plausibilität und Realismus, in der Haftung des Mythos an einer geschichtlichen Epoche, im Rhythmus von Bewegung und Ruhe, von Tragik und Komik. Im Kern ist der Western Musik, Projektion eines Westernsongs auf die Kinoleinwand.“ (Böhringer 1998 zit. n. Grob 2003, 14).

Ähnlich empfindet Ritzer den Actionfilm 48 HRS., der „zeigt, wie Film eine musikalische Kunst ist, wie die Erzählung durch ihren in Einheiten gegliederten Fluss zum Symphonischen tendiert. Wie letztlich Stimmung und Klangfarbe, rock and roll, die Komposition bestimmen, indem Bilder wie Töne angeordnet werden. 48 HRS. Ist vor allem visualisierter Klang, d.h. „Musik fürs Auge““ (Ritzer 2009, 156).

Mittlerweile wurde das Genre bereits um Science Fiction-Elemente (Cowboys & Aliens) oder Horror-Figuren wie Zombies ergänzt („Gallowwalkers“). Dies weist darauf hin, dass der Western sich trotz der gegebenen Strukturen über die Zeit entwickelt hat. Beginnend mit dem klassischen Western („Zwölf Uhr mittags“) über den revisionistischen Western („The Wild Bunch“) bis hin zum Spätwestern („Erbarmungslos“) wurde das Genre immer wieder neu

entdeckt. Beim Neo-Western muss das Setting nicht mal mehr zwangsläufig der traditionelle Wilde Westen sein, diese Filme sind durchaus auch im 20. Jahrhundert angesiedelt wie beispielsweise „No Country For Old Men“. Aber auch andere Filme bedienen sich an Motiven und Figuren aus dem Western, insbesondere Actionfilme wie „Sie leben“.

Nach der Unterteilung nach Geschichte, Thema, Stimmung und eben der Zeit gibt es noch eine, nämlich die nach dem Produktionsland, woraus auch die Bezeichnung des Italowesterns resultiert (vgl. Grob 2003, 31-40).

## 3. Italowestern

### 3.1. Geschichte

Im Ursprungsland des Westerns, Amerika, stagnierte in den späten 50er-Jahren der Markt für Westernfilme. Nach all den Jahren großen Kinos, unzähligen Erfolgen und Serien, waren von den strahlenden HeldInnen nur mehr die abgehalfterten, alten Schatten ihrer Selbst übrig geblieben. Auch in Italien war ein gewisser Überdruß der lokalen Filmszene zu bemerken, zu lange wurden vorwiegend nur historische Römer-Filme inszeniert.

Somit sehnte man sich nach einem Umbruch. Den Stein ins Rollen brachte aber eine deutsche Produktion, nämlich der allererste Karl-May-Western „Der Schatz im Silbersee“. Mit diesem Film präsentierte Regisseur Harald Reinl 1962 eine völlig neue Art des Westerns. In dieser internationalen Co-Produktion avancierten die beiden Hauptdarsteller Lex Parker und Pierre Brice zu den ersten europäischen Westernhelden. Die äußerst malerische und romantische Version des amerikanischen Westens, gefilmt in felsigen Bergen in Kroatien, wurde zudem durch die Musik von Martin Böttcher begleitet. Der Erfolg dieses Filmes inspirierte die italienischen FilmemacherInnen, und selbst Sergio Corbucci, der mit „Django“ ein Kultwerk erschaffen sollte, zeigte sich beeindruckt und stellte die Überlegung an, wenn die Deutschen das machen, warum sollten sie es nicht auch können (vgl. Hellinger 2011, 23-24)?

Zusammen mit drei anderen Männern hatte Corbucci im Jahr 1959 am Set von „Die letzten Tage von Pompeji“ gesessen, in Südspanien, und darüber philosophiert, dass ein Western doch besser wäre, hier zu drehen. Die drei anderen waren niemand geringerer als Duccio Tessari („Zwei wilde Companeros“), Enzo Barboni alias E.B. Clutcher („Die rechte und die linke Hand des Teufels“) und Sergio Leone. In dieser heilvollen Nacht wurde der Grundgedanke eines italienischen Westerns geboren, was nicht nur dem Quartetto Infernale eine Karriere und internationale Berühmtheit bescheren sollte (vgl. Killing 2013, 10).

Zunächst entstanden mehrere Filme in Italien, alle aber mit nur mäßigem Erfolg, da sie mehr einen Abklatsch der amerikanischen Western darstellten. Auch wenn es Uneinigkeiten darüber gibt, wer denn nun wirklich der Urvater des Italowestern ist, so war es doch Sergio Leones „Für eine Handvoll Dollar“ aus dem Jahr 1964, der als der Inbegriff des Genres und auch als Ursprung angesehen wird. Nachdem die römische Produktionsfirma Jolly-Film auf ihn

zutrat, ob er denn einen ähnlichen Film wie den zuvor erschienenen „El Gringo“ produzieren könne, ergriff Leone die Möglichkeit und brachte seine eigene Vorstellung des Genre Western auf die Leinwand. Und das mit Erfolg. Aufgrund der Erfahrung und der klaren Konzeption wurde der Film zum Klassiker. Nicht nur Leone selbst war nun kein No-Name mehr, auch sein Hauptdarsteller und vorheriger amerikanischer Fernsehchauspieler Clint Eastwood wurde mit diesem Werk zum Weltstar. Ganz nebenbei war somit die Krise der italienischen Filmlandschaft überwunden und es folgte eine Zeit der Hochkonjunktur (vgl. Bruckner 2006, 9).

Der Grund für den immensen Erfolg der Italowestern liegt sehr stark an der eigenen Herangehensweise. Während die AmerikanerInnen auf ihre alten Helden und viel Psychologie und keine Action mehr setzten, wehte aus Italien ein ganz anderer Wind. Ein rauer, dreckiger und grausamer Wind, der die Kritiker erst mal vor den Kopf stieß, aber auf sich aufmerksam machte. Besonders geschockt zeigen sich viele aufgrund der expliziten Gewaltdarstellung, die bei Leone in nahen und blutigen Bildern zelebriert wird. Aber die Brutalität ist nicht der alleinige Unterschied zum amerikanischen Vorbild (vgl. Uebbing 2007, 34-36).

### **3.2. Merkmale**

Der Italowestern hebt sich durch mehrere markante Kennzeichen von den anderen Western ab. Das erste, allseits bekannte Merkmal ist der/die Anti-HeldIn (Italowestern 2005). Dabei lässt sich zwar kein allgemein gültiges Bild deklarieren, jedoch ein wesentlicher Unterschied zwischen den meisten ProtagonistInnen und jenen im Italowestern feststellen. Während im amerikanischen Western die Beweggründe und Motivationen meist gesetzlicher und moralischer Natur sind, so driften sie ganz besonders bei der italienischen Version vielmehr in Richtung Reichtum oder Rache. Das Ziel ist somit in den wenigsten Fällen ein gemeinnütziges (vgl. Seesslen 1980, 12).

Damit wäre auch schon ein zweites Merkmal mit gelistet, nämlich das primitive Motiv des/der HeldIn. Ein sehr beliebtes Motiv für das Handeln ist eben die Rache oder als Kopfgeldjäger das Geld. Oft geht es auch um eine Revolution, sei es gegen einen Tyrannen in einem Ort oder die gesamte Regierung. Dabei muss der/die HeldIn nicht zwangsläufig von Anbeginn im Konflikt involviert sein, sondern wird dann wieder aufgrund des Geldinteresses als SöldnerIn mit hineingezogen. Ein anderer Grund, sich für irgendeine gefährlich Unternehmung zu moti-

vieren, ist die, wenn KnastinsassInnen dafür Rehabilitation versprochen wird. Ein letztes beliebtes Thema ist die Rolle des/der alternden RevolverheldIn, der/die sich zur Ruhe setzen möchte, aber zum Ziel jüngerer NachfolgerInnen wird (vgl. Bruckner 2006, 16).

Um die Ziele zu erreichen, ist zumeist Gewalt von Nöten, aber erst im Italowestern passierte die Darstellung so explizit:

„Die Hauptfigur tötet mitleidslos einen Verwundeten. Im Jahr 1964 war das nicht nur für die Hollywood-Zensoren, sondern auch für das Publikum eine Gewaltdarstellung, die die damaligen Sehgewohnheiten erschütterte.“ (Killing 2013, 35)

Alleine die gewalttätige Vorgehensweise war somit schon schockierend. Dass diese noch trocken, kommentarlos und mit einer gleichgültigen Gelassenheit serviert wurde, war revolutionär. Dazu wurden Folterszenen wie Verstümmelungen und Schläge ebenfalls ausgiebig in Szene gesetzt, und das nicht wie zuvor in totalen Einstellungen, also entsprechender Distanz, sondern in Nahaufnahmen, so dass der Schmerz spürbar zum greifen war (vgl. Bürgel 2011, 210).

Dies sind nur wenige, grundlegende Merkmale, auf welchen ein Italowestern bauen kann. Was sich ebenfalls in die düstere, brutale Welt des Italowesterns eingeschlichen hat, ist eine gesalzene Prise Humor, welche in weiterer Folge zur Perfektion gebracht wurde. Die Helden der wegbereitenden, schlagfertigen Filme sind Carlo Pedersoli und Mario Girotti, mehr bekannt als Bud Spencer und Terence Hill. Während sie erst noch mit ernsten Western den Grundstein für ihren Erfolg legten („Gott vergibt – Django nie“), setzte sich das komödiantische Potenzial des dauer-prügelnden Duos sich bald durch, sodass selbst die ursprünglichen Filme in neuen Klamaukfassungen gar ein zweites Mal im Kino gezeigt wurden. Unter der Regie von Enzo Barboni wurde mit dem neuen Genre der italienischen Westernkomödie die Ära dieser Filme, als sie bereits am absacken war, noch einmal verlängert (vgl. Killing 2013, 54).

Neben all diesen Elementen, die sich insbesondere auf die Charakterisierung und die Geschichte beziehen, entwickelte der Italowestern aber auch filmtechnisch einen eigenwilligen Stil, der ebenfalls ganz besonders von Sergio Leone geprägt wurde, was in dieser Arbeit analysiert werden soll.

## 4. Methodik

Zu diesem Zweck werden Filmanalysen ausgearbeitet, um vor allem die filmtechnischen Besonderheiten herauszufiltern, und welche Aspekte mit den damaligen Möglichkeiten speziell hervorgehoben wurden. Zu Beginn wird die Geschichte, der Inhalt und der Aufbau des Filmes kurz beschrieben, sowie die darin handelnden Personen. Das ist wie zuvor schon erwähnt alleine deshalb schon von Nöten, da gerade der/die HauptcharakterIn einen wesentlichen Einfluss und einen der größten Unterschiede zum klassischen Western darstellt. Bruckner formulierte es wie folgt:

„Mit Eastwood fand Leone seinen perfekten Anti-Helden für seine Western-Fantasien. Eastwood als „der Mann ohne Namen“ sah nicht aus wie all die anderen Western-Helden, die vor ihm kamen. Er trug einen mexikanischen Poncho, rauchte dauernd seine Toscani-Zigarillos, ritt auf einem Maulesel und war der schnellste Schütze, den der Wilde Westen je gesehen hatte. Er war der ultimativ „coole“ Revolverheld [...]“ (Bruckner 2006, 10)

Zudem werden immer wieder verschiedene andere Stellungnahmen von Kritikern zum jeweiligen Film gelistet, um bereits vorhandene Einstimmigkeiten oder Differenzen herauszufiltern. Dazu werden aus teilweise bereits erwähnten Büchern Zitate und Ansichten angeführt. Diese helfen zum Vergleich des Eindruckes, den der Film auf Zuseher hinterlässt. Ebenfalls werden immer wieder andere Filme im Vergleich herangezogen. Der eigentliche Fokus jedoch liegt daraufhin ganz klar auf den filmtechnischen Parametern. Damit gemeint sind die folgenden: Kameraeinstellungen und –bewegungen, Licht, Farbe und Raum, Setting und Props, Schnitt bzw. Montage und Schnittrhythmus und als letzter Punkt die auditive Ebene, das heißt Musik, Dialog und Geräusche. All diese Parameter werden versucht, in einen Kontext zu setzen, sowie im Vergleich mit dem amerikanischen Western die Abgrenzung und revolutionären Ansätze herauszuarbeiten.

Zur Filmanalyse wurden bereits früh die verschiedensten Methoden entwickelt, welche variabel und erweiterbar sind. Da zudem der/die Analysierende in jedem Fall in erster Linie selbst BetrachterIn bzw. ZuseherIn ist, „ist ein „intersubjektiver Endzustand“ prinzipiell nicht möglich (Korte 2004, 26).“ Dementsprechend kann eine derartige Analyse niemals absolut gelten. Jedoch gibt es für die verschiedenen Parameter klare Kategorien, welche man untersuchen kann, und wo das Ergebnis dementsprechend immer dasselbe bleibt.

## 4.1. Kamera

Im Falle der Kameraarbeit beginnt es mit den Einstellungsgrößen. Die Einstellung ist praktisch die kleinste Einheit, auf der ein Film aufbaut. Die Aufeinanderfolge der Einstellungen ergibt dann die verschiedenen Szenen, und aus den Szenen entsteht schlussendlich der ganze Film. Die Einstellungsgrößen werden teilweise unterschiedlich aufgezählt, Hieckethier listet aber die folgenden acht:

- W – Weite („extreme long shot“)
  - T – Totale („long shot“)
  - HT – Halbtotale („medium long shot“)
  - A – Amerikanische („american“)
  - HN – Halbnahe („medium shot“)
  - N – Nahe („close shot“)
  - G – Grosse („close-up“)
  - D – Detail („extreme close-up“)
- (vgl. Hieckethier 2001, 58-59)

Gerade bei Leones Herangehensweise wird der Kontrast der verschiedenen Einstellungsgrößen sehr effektiv genutzt, was später noch gezeigt wird.

Ebenfalls ausschlaggebend bei einzelnen Einstellungen ist die Perspektive. Hier werden gerne fünf verschiedene wiederum unterschieden, die sich leicht durch ihre Bezeichnung verstehen lassen. Die niedrigste ist die sogenannte Froschperspektive („extreme low camera“), darauf folgt die Bauchsicht („low shot“), die eigentlich Standardhöhe wird Normalsicht („normal camera height“) bezeichnet, leicht überhöht ist die Aufsicht („high shot“), und das obere Extrem stellt die Vogelperspektive dar („extreme high shot“). Eine spezielle Perspektive stellt noch die sogenannte subjektive Kamera („POV – point of view“) Aufnahme dar, die die Sicht eines bestimmten Beobachters simuliert (vgl. Faulstich 2008, 121-123). Mit einem Kran beispielsweise lassen sich all die Perspektive in einem Shot vereinen, womit wir beim nächsten Thema wären, der Kamerafahrt.

Dies ist nämlich eine Möglichkeit der Kamerabewegung. Als Gegenteil dazu gibt es auch die Objektbewegung. Wenn sich die Kamera bewegen soll, gibt es verschiedene Möglichkeiten.

Beim Schwenk bleibt die Kamera an einem Punkt im Raum und dreht sich in einer Achse, horizontal „Pan“ und vertikal „Tilt“ genannt. Des Weiteren gibt es die bereits erwähnte Kamerafahrt, was bedeutet, dass sich die Kamera selbst im Raum bewegt, was durch Hand- oder Schulterkamera, Dolly, Steadicam oder Kräne erreicht werden kann. Eine Kamerafahrt kann mit einem Schwenk kombiniert werden. Außerdem gibt es noch den Zoom, das ist die Möglichkeit der Veränderung der Brennweite, was eine Bewegung im Raum simuliert (Hickethier 2001, 62-69).

Mit diesenameratechnischen Grundlagen lässt sich der komplette Film tabellarisch erfassen, in dem man für jede Einstellung die jeweilige Größe, Länge, Bewegung, Handlung und Tonebene notiert. Ob diese Vorgehensweise aber auch so angewendet wird, hängt vom jeweiligen Ziel ab (Korte 2004, 46). Deshalb wird in dieser Arbeit grundlegend nur mit einem sogenannten Sequenzprotokoll gearbeitet, um einen Überblick zu geben. Dafür sollen in den genauer betrachteten Abschnitten noch weitere Punkte genauer ausgearbeitet werden (Anm.: Die Sequenzprotokolle für die beiden Filme befinden sich zu Gunsten des besseren Leseflusses jeweils im Anhang).

#### *4.2. Set (Raum und Props, Licht und Farbe)*

Die Setgestaltung war gerade bei den Italowestern ein Punkt, der sich wesentlich von dem der amerikanischen Western abhob. Zum einen schon dadurch, dass sie nicht in den eigentlichen Örtlichkeiten in Nordamerika gedreht wurden, sondern in Europa. Dadurch ergibt sich, wie die Analyse zeigen wird, eine andere Wirkung der Natur. Bereits Balázs bemerkte, dass im Film die Natur nie neutral, sondern immer stilisiert ist: „Sie ist immer Milieu und Hintergrund einer Szene deren Stimmung sie tragen, unterstreichen und begleiten muss“ (Balázs 1924 zit. n. Hickethier 2001, 75).

Obwohl der Raum bei Analysen gerne außen vorgelassen wird, so ist er eben gerade im Western sehr wesentlich eingesetzt und soll daher seine Erwähnung finden. Sowohl die Natur, als auch die Architektur und die Gegenstände („Props“) können gezielte Wirkungen bezwecken. Wenn man das Bild als Bühne betrachtet, kann man wie im Theater zwischen Vorder-, Mittel- und Hintergrund unterscheiden (Faulstich 2008, 146).

Ebenfalls wie im Theater gibt es verschiedenste Möglichkeiten der Beleuchtung. Basis für das Lichtsetting ist immer die Systematik von Haupt-, Füll-, Spitz- und Raumlicht. Das Hauptlicht ist oder simuliert dabei normalerweise die kräftigste Lichtquelle im jeweiligen Raum, beispielsweise bei einem Außenset die Sonne. Das Fülllicht dient als Aufhellung, das Spitzlicht wird von hinten auf das Objekt gerichtet, um es vom Hintergrund abzuheben und das Raumlicht kann einfach nur für eine Grundhelligkeit sorgen oder dekorativ den Hintergrund akzentuieren. Wie diese vier Lichter eingesetzt werden, hängt von der erwünschten Wirkung ab. Auch wesentlich ist der Unterschied zwischen hartem und weichem Licht, was stark die Schatten und ebenfalls wieder die Wirkung eines Objektes beeinflusst. Neben den bereits genannten Lichtfunktionen gibt es je nach Situation noch weitere mögliche Bezeichnungen für Lichtquellen wie Oberlicht, Gegenlicht, Unterlicht, Dekorationslicht oder Augenlicht, um nur ein paar zu nennen (vgl. Dunkler 2004, 35-43).

### ***4.3. Schnitt und Montage: Finessen und Frequenz***

Die bisherigen Analysepunkte beziehen sich noch alle auf die Dreharbeiten am Set, doch im Rahmen dieser technischen Filmanalyse soll auch die Postproduktion miteinbezogen werden. Im Schneiderraum passieren zwei Vorgänge: das Schneiden und das Montieren. Sie stehen beide prinzipiell für denselben Prozess, wobei Schnitt das Unterteilen der Bilder vom Dreh, und Montage das erneute zusammensetzen meint (vgl. Kos 2012, 9).

So werden aus Einstellungen Szenen, und aus den Szenen der Film. Dabei hat der/die CutterIn verschiedene Möglichkeiten von Übergängen wie den normalen „harten“ Schnitt, eine Überblendung oder die Schwarzblende. Was besonders ins Gewicht fällt, sind die Objekte, zwischen denen geschnitten wird, und in welcher Geschwindigkeit, da die Längen der Einstellungen stark variieren können, und das meist mit einer bestimmten Absicht (vgl. Korte 2004, 59-62).

### ***4.4. Auditive Ebene***

Im Film werden fünf unterschiedliche Bedeutungsträger übermittelt, es sind dies das Filmbild an sich, Typographie und Grafiken, Dialoge, Musik und Geräusche. Hier offenbart sich schon, dass die auditive Ebene nicht eine einzelne ist, sondern sie setzt sich aus unterschiedlichen Ebenen zusammen. Oft genannt werden hierbei die Atmosphäre oder Atmo-

Sound, das heißt die Geräusche, die im Raum oder im Gebiet natürlich vorhanden sind. Dazu gibt es die Geräusche, die bewusst oder aufgrund einer Handlung entstehen, die in der Postproduktion durch Foley-Sounds oder Sounddesign unterstützt sein können. Des Weiteren wird natürlich die Sprache miteinbezogen, wenn ein Dialog stattfindet. Gezielt eingesetzt wird im Film die Musik, welche ihrerseits bestimmte Stimmungen transportieren kann. Als fünftes kann man ein auditives Phänomen anführen, welches gerne außer Acht gelassen wird, nämlich die Stille. Diese fünf Elemente werden wie das Licht in unterschiedlichen Varianten und Kombinationen eingesetzt, sind ebenfalls situations- und wirkungsgebunden (vgl. Monaco 2013, 228-231). Dass die auditive Ebene beim Italowestern damals neuartig und daher wesentlich war, zeigen die ausgewählten Filmbeispiele.

## 5. Auswahl der Filme

Hin und wieder tritt der Fall ein, dass in einem Jahr gleich zwei Kultwerke eines bestimmten Genres das Licht der Welt erblicken. Im Musikbereich ist ein wegweisendes Beispiel das Jahr 1983, das sogenannte Geburtsjahr des Thrash Metal. Es war nämlich das Jahr, in dem als erstes Metallica ihr Debütalbum „Kill 'Em All“, und Ende des Jahres Slayer ihre erste Platte „Show No Mercy“ veröffentlichten. Ähnliche Meilensteine im Bereich der Rockmusik stellten keine zehn Jahre später, nämlich 1991, die Alben „Nevermind“ von Nirvana und „Ten“ von Pearl Jam dar, die als Klassiker des Grunge zählen (Fleckhaus 2008, 34).

Was in der Musik funktioniert, lässt sich oft und gerne auch auf andere Kunstformen ummünzen. Beispielsweise war das Jahr 1989 ein ruhmreiches für eine ganz besondere Form des Action- bzw. Copkinos, nämlich für den Buddy-Movie. Das Grundmerkmal für diese Art Film ist eine schräge Kombination von Partnern bzw. in der Mehrheit männlichen Freunden, meist zwei Polizisten. Aber es müssen nicht unbedingt menschliche Polizisten sein, wie der Film „Scott und Huutsch“ bewies, denn zwar arbeiten beide quasi für die Polizei, jedoch ist Huutsch ein Hund. Der andere Film dieser speziellen Richtung war bereits eine Fortsetzung, es handelt sich um „Lethal Weapon II – Brennpunkt LA“, der jedoch nicht weniger erfolgreich war wie das Original „Lethal Weapon – Zwei stahlharte Profis“ und ebenfalls für den Oscar für den besten Sound nominiert wurde (IMDb, 1989). Das Buddy-Prinzip an sich stammt von einem der Meister des Autorenkinos, und entstand in den noch früheren 80ern. Es war Walter Hill, der 1982 den ersten richtigen Buddy-Film drehte, mit Nick Nolte und Eddie Murphy als explosives Duo auf Verbrecherjagd. Das Prinzip an sich wurde weiter gerne von anderen Filmemachern aufgegriffen (Ritzer 2009, 156).

Zwei Regisseure, die sich persönlich dem Italowestern sehr verbunden fühlen, hatten ebenfalls in ein und demselben Jahr ihren ersten großen Film erstellt. Die Sprache ist von den Grindhouse-Partnern Quentin Tarantino und Robert Rodriguez. Im Jahre 1992 war der Zeitpunkt da, an dem sie beide ihren ersten komplett eigenen Feature-Film veröffentlichten. Dafür arbeiteten beide hart, Tarantino schrieb Drehbücher mehr oder weniger am Laufband, wodurch er \$ 30.000,00 aufstellen konnte. Das Drehbuch zu „Reservoir Dogs“ entstand in gerade einmal 3 Wochen (Neiß 2007, 5). Rodriguez schuf sein erstes Werk sogar mit noch weniger Geld, und ging so als 23-Jähriger in die Geschichte ein, der mit nur \$ 7.000,00 zum Star wurde. Der Film, welcher sein Durchbruch in diesem Jahr darstellte war „El Mariachi“,

der erste Teil der Mariachi-Trilogie, die mit „Desperado“ und „Irgendwann in Mexiko“ fortgeführt wurde (Rodriguez 1996, 183). Beide nahmen sich die Italowestern als Vorbild für ihre Filme und nutzten die Gewalt als ästhetisches Stilmittel (vgl. Oberarscher 2013).

### *5.1. Zwei glorreiche Halunken*

Der Einfluss auf diese großen Regisseure zeugt von der hohen Durchschlagskraft des Genres Italowestern, bei dem es ebenfalls ein Jahr gibt, das mehr heraussticht wie alle anderen in dieser Ära. Experten sind sich zwar unschlüssig, welches nun wirklich die besten und einflussreichsten Italowestern waren, bei den gewählten zwei („Zwei glorreiche Halunken“ und „Django“) ist aber der Stand nicht von der Hand zu weisen. Wenn man sich verschiedene Top-Ten-Listen zu Gemüte führt, fällt eines schnell auf: in fast allen Fällen führt die Liste einer der Western von Leone an und zudem werden auch oft alle seiner vier größten Werke angegeben. Es sind dies aus der Dollar-Trilogie „Für eine Handvoll Dollar“, „Für ein paar Dollar mehr“ und „Zwei glorreiche Halunken“, und als erster Teil aus seiner Amerika-Trilogie „Spiel mir das Lied vom Tod“ (vgl. Killing 2013, 238).

Nun ist zwar der erste Teil der Trilogie auch der erste Italowestern, der wirklich als Beginn des Genres gezählt wird, seinen mit diesem Werk begonnen Stil sollte Leone in seinen darauffolgenden Werken noch ausbauen und verfeinern, was in der ersten Filmanalyse verdeutlicht wird (vgl. Reitner 2005, 98). Nach dem Erfolg seiner ersten Trilogie zog es den Großmeister selbst dann nach Amerika wo er mit „Spiel mir das Lied vom Tod“ einen weiteren Erfolg verzeichnen konnte, der auch sehr gerne auf Platz der Italowestern-Hitlists gesetzt wird, aber aufgrund seines Entstehungsortes im Heimatland nicht die Möglichkeit bietet, auf das spezielle Setting in Form der Location der ursprünglichen Italowestern einzugehen (vgl. Hughes 2009, XXI). Somit ist es naheliegend, wie bereits andere Autoren zuvor, den Fokus der ersten Analyse auf den letzten Teil der Dollar-Trilogie „Zwei glorreiche Halunken“ zu setzen. Nicht umsonst bezeichnet ihn Oberarscher „bis heute als einer der besten Western überhaupt“ (Oberarscher 2013), und auch Steinwender bemerkt: „Mit IL BUONO, IL BRUTTO, IL CATTIVO setzte sich Leone endgültig ab“ (Steinwender 2012, 77). Wie sich bei den Stellungnahmen zum Film noch zeigen wird, sind die beiden mit dieser Meinung nicht alleine.

## 5.2. *Django*

Erschienen ist „Zwei glorreiche Halunken“ im Jahr 1966. Italien als Land schaffte es bei der Fußball-Weltmeisterschaft in England nicht über die Vorrunde hinaus, dafür gewann Ferrari den Großen Preis von Italien bei der Automobilweltmeisterschaft und Nummer eins in den Charts waren unter anderem die Beatles mit dem Album „Rubber Soul“. Die politische Lage mit Südtirol ist verzwickelt (vgl. Gatterer 1966), und die Natur hat eigene Pläne und zerstört mit Wirbelstürmen große Teile des Landes (vgl. Der Spiegel 1966). Doch die Filmlandschaft boomt seit Leones „Für eine Handvoll Dollar“, der vor zwei Jahren, also 1964, erschienen war. Der Italowestern funktioniert und hat sich als Genre etabliert und ist zum Exportschlager expandiert. Und so kommt ein alter Bekannter von Leone auch auf den Plan. Er hatte zwar bereits mehrere Western zuvor gedreht, doch sein neues Werk sollte ihm den europäischen Markt öffnen, in dem er damit bewies, dass Leone nicht der einzige italienische Regisseur war, der die Western-Regeln neu schreiben kann (vgl. Hughes 2009, 58).

Sergio Corbucci lieferte mit *Django* seine Variante des klassischen und des Italowestern. Das Werk sollte so einflussreich werden, dass es Jahrzehnte später von Tarantino wieder ausgegraben und neu zitiert werden sollte. Zur Blütezeit des Genres schuf Corbucci noch zahlreiche weitere Western, die bekanntesten waren dabei „Kopfgeld: Ein Dollar“, „Leichen pflastern seinen Weg“, „Die gefürchteten Zwei“ und „Zwei Companeros“, was ihn mit Leone zu einem der wichtigsten Regisseure des Genres erhob (vgl. Hellinger 2011, 7). Auch im Falle von Corbucci sind sich die Kritiker nicht zu hundert Prozent einig, welches denn nun sein einflussreichstes Werk unter den Italowestern war. Für manche gilt „Leichen pflastern seinen Weg“ als sein Meisterwerk, einer der nihilistischsten Western, die wahrscheinlich je geschaffen wurden, und der durch sein spezielles Setting in einer Schneewüste statt der Prärie noch dramatischer wirkt (vgl. Killing 2013, 238). Dies erfüllte eine der Voraussetzungen für die entsprechende filmische Gesamtstimmung, die laut Gad unter anderem durch „das Spiel, die Typen der Mitspielenden, Landschaften, Interieurs, Beleuchtungen, kurz gesagt alles“ beeinflusst wird (Gad 1919 zit. n. Wiegand 2012, 197).

Das Ziel, das komplett klassische Westernsetting zu durchbrechen, zieht sich dank Corbucci bis heute noch durch, was Production Designer Andrew Menzies bestätigt:

„The script brought to mind a harsh, dry environment, utilitarian and sparse, where the barren

and lonely landscapes would echo the characters' emotional journey.“ (Menziés 2008, 51)

Auch in „Django“ hebt sich Corbucci durch das Setting ab, da er die Bühne des Geschehens schier im Schlamm versinken lässt. Obwohl es sich um eine typische Location für einen Italowestern handelt, ist die Stimmung dadurch wesentlich düsterer. Somit ist das Setting ebenfalls ein Grund für die Wahl von „Django“, da er diesbezüglich den Italowestern repräsentiert, aber dennoch eine Steigerung zu Leones Werken darstellt. Das gilt jedoch nicht nur für den Ort, an dem der Film sich abspielt, sondern auch für die Story, was bei der Analyse genauer behandelt wird. Der letzte, ebenfalls wesentliche Punkt für die Auswahl dieses Filmes als zweites Paradebeispiel des Italowesterns ist der Held. Denn zwar mag die Figur des Loco, verkörpert durch Klaus Kinski in „Leichen pflastern seinen Weg“ kein Niemand sein, doch kein Name ist im Italowestern so präsent wie der des Django. Alleine 18 Filme wurden als Teil der Serie fabriziert, wobei nur einer eine tatsächliche Fortsetzung des Originals ist („Djangos Rückkehr“), und weitere wurden mit „Django“ im Titel umbenannt. Ebenfalls noch akzeptiert sind die beiden Teile „Django und die Bande der Gehenkten“ mit Terence Hill in der Hauptrolle und „Töte Django“ mit Tomas Milian (vgl. Hughes 2006, 66).

Als geistige Mitbegründer des Italowesterns schafften es sowohl Sergio Leone als auch Sergio Corbucci mit ihrer jeweiligen Interpretation des Western-Genres Generationen zu beeinflussen. Was ihren Stil so besonders macht zeigen die als Repräsentanten erkorenen Machwerke „Zwei glorreiche Halunken“ und „Django“.

## 6. Quo Vadis: Filmanalyse zu „Zwei glorreiche Halunken“ (Regie: Sergio Leone, 1966)

### 6.1. Sequenzprotokoll

Anm.: Um den Lesefluss zu verbessern, befindet sich das Sequenzprotokoll im Anhang.

### 6.2. *Die Jagd nach Gold inmitten des Wahnsinns des Krieges: Die Geschichte*

In den Wirren des Sezessionskrieges folgt der Film drei Männern auf ihrer Jagd nach Gold. Der eine ist Tuco Benedicto Pacifico Juan María Ramírez, der Hässliche. Ein mexikanischer Bandit mit großer Klappe. Der zweite ist Sentenza, der Böse, ein käuflicher Revolverheld ohne jegliche Skrupel. Der dritte im Bunde ist der Blonde, der Gute, ein schweigsamer aber schlauer Pistolero mit zweifelhaften Beweggründen. Bereits zu Beginn erfährt Sentenza von einem 200.000 Dollar Goldschatz, den Soldaten der Südstaatenarmee irgendwo verbuddelt haben sollen. Fortan schreckt er vor keinem Mord zurück, auch nicht vor dem Erschießen von Kindern, um das Versteck des Goldes zu erfahren. Fürs Erste erfährt er aber nur von einem Bill Carson, der mehr wissen sollte (Sequenz 1).

Tuco und der Blonde treffen sich zufällig mitten im Nirgendwo, wo der Blonde Tucos Leben rettet. Dennoch liefert er den zornigen und wetternden Mexikaner bei den Behörden ab, die ihn lynchen wollen. Doch der Gute schießt den Hässlichen vom Galgen, so dass sie sich das Kopfgeld teilen können, und diesen Coup wiederholen. Nach einer weiteren derartigen Aktion beschließt der Blonde aber kurzerhand, sich von Tuco zu trennen, und lässt diesen toben in der Wüste zurück (Sequenz 2). Doch der Mexikaner überlebt einen horrenden Fußmarsch und deckt sich in einer Stadt mit selber gebautem Revolver, Whiskey und Geld ein. Danach rekrutiert er drei alte Bekannte, um sich beim Blondem zu rächen. Sie finden ihn auch in einem Hotelzimmer, jedoch gelingt es ihm, die drei zu erschießen, und als eine Kanonenkugel glücklicherweise genau in das Zimmer einschlägt, auch Tuco zu entkommen, worauf dieser sich wieder an seine Fersen heftet.

Der Blonde beginnt den Galgen-Coup mit einem neuen Partner, Shorty. In einem Dorf wird er aber von Tuco überrascht, der ihn beim Schießen hindert, wodurch Shorty stirbt (Sequenz 3). Endlich sieht Tuco seine Rache gekommen, und begibt sich mit seinem Opfer in die Wüste. Wie er selbst es musste, lässt er ihn nun in der sengenden Sonne über den Sand wandern. Dabei begleitet er ihn und sieht gnadenlos zu und ergötzt sich daran, wie der Blonde schwächer wird und grausame Verbrennungen erleidet. Und wieder hat der Blonde gewaltiges Glück. Bei einer Pause, als er schon beinahe am Ende ist, kommt eine herrenlose Kutsche angerast, die Tuco aufhält. Darin finden sie einige tote Konföderierte, und einen, Bill Carson, der gerade noch am Leben ist, und von eben jenem Goldschatz erzählt der sich auf einem Friedhof befindet, dessen Standort er Tuco verrät. Doch während dieser Wasser holt, gibt er dem Blondem noch den Namen des Grabes, bevor er dahinscheidet. Dieser behält den Namen für sich, so dass Tuco fortan sehr bestrebt ist, den Blondem wieder gesund zu bekommen.

Zu diesem Zweck bringt er ihn zu einer Missionsstation, wo sie ihn wieder aufpäppeln. Als Partner reisen die zwei danach wieder weiter, werden aber auf ihrem Weg von Yankees gefangen genommen, da sie selber die Uniform der Südstaaten tragen (Sequenz 4). In dem Gefangenenlager treffen sie nun wieder auf Sentenza, der den Rang eines Sergeants bekleidet. Da Tuco ausgerechnet die Uniform des verstorbenen Bill Carson trägt, entlockt ihm Sentenza unter Folter den Namen des Friedhofes. Er lässt Tuco deportieren und macht sich mit dem Blondem und einer Handvoll Männer auf den Weg zum Friedhof, da er ihn für zu schlau hält, als dass er reden würde (Sequenz 5).

Tuco gelingt die Flucht und landet in der gleichen Stadt wie die Gruppe um Sentenza. Als er einen Kopfgeldjäger erschießt, erkennt der Blonde den Klang seines selber gebauten Revolvers. Er spürt Tuco auf und gemeinsam erledigen sie alle Männer von Sentenza. Der selber jedoch ist weg. So sind die zwei wieder gemeinsam unterwegs, immer Richtung Gold (Sequenz 6). Es dauert nicht lange, und sie werden wieder aufgegriffen, ein weiteres Mal von den Yankees. In Zivilkleidung erklärt Tuco, dass sie sich freiwillig melden wollen. Der betrunkenen Captain erklärt ihnen die vertrackte Situation, dass die Truppen sinnloserweise um eine kleine Brücke kämpfen, die eigentlich keine Bedeutung hat, und viele Leben gerettet werden könnten, wenn die Brücke zerstört wäre. Die zwei entschließen sich, dem Captain diesen Gefallen zu tun. Nachdem die Truppen abgerückt sind, überqueren sie tags darauf den Fluss und gelangen dann endlich zu ihrem Ziel, dem Friedhof (Sequenz 7).

Auch Sentenza macht ihnen jetzt seine Aufwartung, und so kommt es zum Showdown zwischen den dreien. Der Blonde hat in der Nacht am Fluss Tuco seinen Revolver entleert, weshalb er sich auf Sentenza konzentrieren und ihn töten kann. Er lässt den Mexikaner das Gold ausgraben und ihn dann auf ein Kreuz stellen, erneut mit einer Schlaufe um den Hals. Er nimmt die Hälfte des Goldes, und als er bereits in einiger Entfernung ist, schießt er den verzweifelten Tuco vom Galgen, bevor er endgültig verschwindet und einen fluchenden Tuco zurücklässt (Sequenz 8) (vgl. Zwei glorreiche Halunken 1966).

### *6.3. Drei Charaktere und ihre Welt: Reflektion der Gesellschaft*

Der Amerikanische Western war und ist wie der Amerikanische Traum. Im Land der unbegrenzten Möglichkeiten sind die Rollen klar verteilt, und für den/die Rechtschaffende/n ist alles möglich. Diese euphemistische Darstellung der grandiosen neuen Welt, die eindeutig definierte Trennung von Gut und Böse, all das ist der Italowestern nicht. Genauso, wie das Land und die Gesellschaft nicht mehr märchenhaft idealisiert werden, genauso durchdrungen sind die Helden in „Zwei glorreiche Halunken“ (vgl. Leitner 2009, 23).

An sich ist der Ausdruck „Held“ sogar die falsche Bezeichnung für die Hauptcharaktere dieser Geschichte. Leone verzichtet auf eindeutige Beweggründe. Die drei Figuren, Clint Eastwood als der „Mann ohne Namen“, der „Blonde“, the good“ oder im Englischen „Blondy“, Lee Van Cleef als Sentenza, „the bad“ oder englisch „Angel Eyes“ und der dritte im Bunde, Eli Wallach als Tuco, „the ugly“ scheinen sich zu kennen. Warum das der Fall ist wird niemals aufgeklärt, genauso wie die Handlungsweisen der drei. Blumenberg bezeichnet sie daher als „gesichtslose Figuren, sie entsprechen am ehesten den Protagonisten der Fumetti Neri, der sehr brutalen italienischen Comic-Strips. Wie bei Diabolik, Satanik oder La Jena entbehrt der Verlauf der Handlung jeder psychologischen Motivation. Die Figuren sind statisch, ihre Verhaltensweisen werden durch Erfahrungen nicht korrigiert, sondern bleiben stets dieselben.“ (Blumenberg 1969, 7).

Diese Aussage trifft weitgehend zu, jedoch nicht komplett. In den meisten Situationen treten die Figuren tatsächlich als Männer ohne jede Gefühlsregung auf, und auch ohne eindeutige Motivation. Der Reichtum scheint ihr einziger Antrieb zu sein, alles andere inklusive ihren Mitmenschen scheint ohne Bedeutung. So überrascht es auch nicht weiter, dass der Blonde

seinen Partner Tuco ohne jeglichen Grund plötzlich in der Wüste aussetzt, und das, obwohl er eigentlich „the good“ ist (Szene 9).

Sentenza, gespielt von Lee Van Cleef, verkörpert das Böse. Er kennt keine Gnade, morden ist für ihn sein Geschäft, nichts weiter. Gekleidet in schwarz erfüllt er seine Aufträge. Sein schwarzes Kostüm verleiht ihm sofort Respekt, weshalb sowohl Tarantino und Rodriguez später unabhängig von einander ihre Gangster und Killer in schwarz kleiden, wodurch sie sich gegenseitig beim ersten Aufeinandertreffen sofort sympathisch sind (vgl. Jahnke 2012, 71). In seiner Funktion als Killer fühlt er sich wohl, und so lacht er, nachdem er Baker in seinem Bett erschossen hat (Szene 3). Überraschend ist dementsprechend, dass er sich sichtlich betroffen zeigt, als er die vielen Verwundeten in der Ruine des Forts entdeckt (Szene 14). Was ihn aber nicht im Geringsten davon abhält, seinen Weg weiter zu verfolgen. Dass er es am Ende sogar mit der Angst zu tun bekommt und eine ungewohnte Nervosität an den Tag legt, davon später mehr.

Ein Gewinn für diesen Film ist auf jeden Fall die Figur des Tuco, dargestellt von Eli Wallach. Im Gegensatz zu seinen ruhigen und besonnenen Gegenspielern ist er niemals ruhig. Trotz seines Sturens, beinahe naiven Durchsetzungswillens, ist er dennoch immer wieder den Gewalttaten um sich ausgeliefert. Als der Blonde in das erste Mal beim Sheriff ausliefert, wird die Absurdität der Behörde deutlich, als sie die Anklage verlesen, die einer Anhäufung von Vorwürfen entspricht, die egal ob belegt oder nicht, den Tod durch Erhängen rechtfertigen (Szene 5). Angemessen bemerkt Tuco, als der Blonde ins Gebäude geht, und der Sheriff heraustritt: „Ein Hornochse geht, ein anderer kommt.“ Dies ist nur einer von vielen witzigen und sarkastischen Sprüchen, die das mexikanische Rumpelstilzchen von sich lässt.

Als der Blonde ihn aus heiterem Himmel wenig später nämlich in der Wüste aussetzt, ist einer seiner vielen gutgemeinten Wünsche: „Der Blitz soll dich beim Scheißen treffen.“ (Szene 9). Doch er überlebt die Tortur, und als er seine Freunde besucht, stellt er die berechtigte Überlegung an: „Man arbeitet um zu leben, warum bringt man sich dann um für die Arbeit?“ (Szene 12). Mit seinem Kumpanen ist er bald auf dem Weg, dicht auf den Fersen des Blondens, und als sie in dem Saloon eintreffen, in dem er seinen Peiniger vermutet, meint er nur trocken: „Ich suche einen verdammten Hurensohn.“ (Szene 13). Ebenso trocken bemerkt er, als er Wallace das erste Mal gegenübersteht: „Wenn man dich umlegt gibt's 'nen Fettfleck.“ (Szene 21), und nachdem er den Kopfgeldjäger erschossen hat: „Wer schießen will, soll schießen, und nicht quatschen.“ (Szene 29).

Bei all diesem Humor ist aber auch Tuco weder ein Clown und schon gar kein Engel. Seine Unbarmherzigkeit zeigt sich, als er sich endlich am Blondem rächen kann. Mit Genugtuung, mehr mit diabolischer Freude verfolgt er, wie sich die Wüstensonne an seinem Opfer zu schaffen macht (Szene 17). Diese Grausamkeit ist wesentlicher Bestandteil von Leones Version des Wilden Westens. Die Absurdität und der Höhepunkt der sinnlosen Gewalt zeigt sich in der Schlacht um die Brücke. Laut dem Captain kämpfen die beiden Truppen der Nordstaaten und der Konföderierten um „nichts mehr als ein Fliegendreck auf der Generalstabkarte“. Doch die Obrigkeit bildet sich ein, dass die Brücke wichtig ist, um das Gebiet beherrschen zu können. Des weiteren bemerkt er, dass beide Truppen eines gemeinsam haben: „Wir stinken alle nach Alkohol.“ So bezeichnet er den Alkohol als wichtigste Waffe. Als dann wieder ein Angriff erfolgt bezeichnet er diesen sowohl als „Gemetzel“, was er ist, sowie als „Schauspiel“, was an die alt-römische Tradition von „Brot und Spiele“ erinnert. „So ein Blödsinn. Krepieren alle. Und für was?“, ist die Frage, die der Blonde in den Raum stellt. An diesem Punkt lassen sich der Blonde und Tuco zu einer guten Tat hinreißen und sprengen die Brücke, wodurch sie nach Aussage des Captains hunderte Leben retten was dessen Traum ist. Und er soll Recht behalten, denn am nächsten Morgen sind die Truppen abgerückt, und die letzte Hürde, die noch zwischen den zwei Halunken steht, ist somit beseitigt (Bruckner 2006, 146).

So packt Leone die verschiedenen Abgründe der Menschheit in einen Film und projiziert sie in das Setting des amerikanischen Westens zur Zeit des Bürgerkrieges. Behörden, die ihre Macht nutzen, wie es ihnen passt, gnadenlose Gewalt, welche jedem/r zuteil werden kann oder jede/r ausüben kann. Der Krieg, der sinnlos seine Opfer fordert, ohne dass irgendetwas gewonnen würde. Und die reine Gier als einzigen Beweggrund, eigentlich als einziges Lebensziel. Und das alles in einer filmtechnischen Intensität, durch die er bekannt wurde, und welche Generationen beeinflussen sollte.

#### ***6.4. Comic im Western: Die Titel-Sequenz***

Noch bevor der Film startet, setzt Leone ein für einen Western total untypisches Intro voran. Die Titelsequenz besteht aus der Animation von Reitern und Kanonen und Standbildern aus dem Film, die eingefärbt den Hintergrund für die förmlich wie aufgemalt wirkenden Titel bilden. Diese comichafte Darstellung hatte noch niemand zuvor bei Western eingesetzt. Sehr wohl aber gab es andere Filme in anderen Genres, die eine ähnliche Ästhetik für die Opening Credits verwendeten, beispielsweise der erste James Bond-Film mit Sean Connery in

der Rolle des britischen Agenten, „James Bond jagt Dr. No“ (vgl. James Bond jagt Dr. No 1962). In den ersten beiden Teilen der Dollar-Trilogie begann Leone bereits mit dieser stilisierten Präsentation der Titel. Bei „Für eine Handvoll Dollar“ ist das Intro ebenfalls komplett animiert, jedoch werden noch keine Standbilder aus dem Film eingesetzt. Die Farbwahl beschränkt sich auf Rot, Weiß und Schwarz, dazu ertönt die Titelmelodie von Ennio Morricone, Hufschläge, Glocken und Schüsse (vgl. Für eine Handvoll Dollar 1964).

Das Intro bei „Für ein paar Dollar mehr“ bildet eine Ausnahme in der Trilogie. Es startet mit einem rot gefärbtem Bild, doch das Rot verschwindet und man sieht eine weite Einstellung, in mitten der sich ein Reiter bewegt. Wieder erklingt die Filmmusik von Ennio Morricone dazu, plötzlich fällt ein Schuss, und der Reiter fällt tot vom Pferd. Dieses tragt ein paar Meter in eine Richtung, bleibt dann stehen, und nach einem weiteren Schuss galoppiert es aus dem Bild. Die Titel laufen weiter, auch weitere Schüsse sind zu hören, das Bild jedoch bleibt statisch, mittig im unteren Drittel die Leiche des Reiters. Nachdem die Titel durchgelaufen sind, wird das Bild wieder rot, mit einem flackernden und blinkenden gelben Punkt in der Mitte, und dem Text: „Wo das Leben seinen Wert verloren hat, hat der Tod – manchmal – seinen Preis. Dies ist der Grund für die Jagd nach dem Kopfgeld.“ (Für ein paar Dollar mehr 1965)

Zwar ist diese Titelsequenz im Vergleich zu den anderen, grafischen beiden anders, jedoch zeigt sie sofort die Vorliebe von Leone für die langen Einstellungen. Auch mag sie wegweisend gewesen sein für die Eröffnungsszene von „Spiel mir das Lied vom Tod“. Knapp zehn Minuten dauert der von schier endlosen Einstellungen geprägte Anfang, bis der letzte Titel eingeblendet wurde und der Zug einfährt (vgl. Spiel mir das Lied vom Tod 1968).

### ***6.5. Panorama und Porträts: Kontrast der Kamera-Einstellungen***

Ein Punkt der Filmtechnik machte die Arbeit Leones weltberühmt. Es waren seine Vorlieben für spezielle Einstellungen, die auch in einer bestimmten Art und Weise dann geschnitten wurden:

„Leone had a great taste for panorama. He loved wide, open spaces. His camera is often very pulled back and looking at quite small figures in the landscape. But that lead him toward a taste for portraiture as well. I think it's a more vivid contrast between wide and close than

any other major director habitually used. You know as an effect people will use it in a movie, but he constantly uses it.” (Schickel 2012 zit. n. YouTube 2012).

Wie bereits im Zitat von Richard Schickel, Filmkritiker und Historiker, klar wird, arbeitet Leone sehr bewusst und intensiv mit Weiten und Nahen bzw. Großen Einstellungen. Sehr deutlich wird diese Vorgehensweise gleich in der ersten Szene von „Zwei glorreiche Halunken“. In dieser, im Sequenzprotokoll als „Auftritt Tuco“ bezeichnet, nähern sich drei Kopfgeldjäger sehr bedacht einem Haus, dass scheinbar mit drei anderen Gebäuden mitten in einer Einöde steht. Es wirkt ziemlich verlassen, auf den ersten Blick sieht man nur einen Hund oder Kojoten den Platz überqueren. Doch die Männer haben ein klares Ziel, nämlich den mexikanischen Banditen Tuco.

### Einstellungsprotokoll Szene 1

Nummer	Start	Länge	Größe	Motiv
1	02:49	00:03	W	Aufblende
2	02:52	00:07	G	Gesicht A
3	02:59	00:14	W	Haus + Hund
4	03:13	00:05	G	Gesicht A
5	03:18	00:09	W	Haus + 2 Reiter
6	03:27	00:02	N	Reiter B seitlich
7	03:29	00:02	N	Reiter C frontal
8	03:31	00:05	W	Gegenschuss Haus, Tür schwingt auf und zu
9	03:36	00:04	N	Reiter C frontal
10	03:40	00:02	N	Reiter B seitlich
11	03:42	00:12	W	Gegenschuss Haus, Reiter A steigt ab
12	03:54	00:15	T	B + C steigen ab --> Schwenk --> Pferde anbinden
13	04:09	00:13	W	Gegenschuss Haus, Tumbleweed, Sand, Reiter gehen aufeinander zu, Kamera folgt
14	04:22	00:06	W	Haus, Kamera folgt A
15	04:28	00:07	HN	B + C im Doppel
16	04:35	00:07	HN	A einzeln, Kamera geht mit
17	04:42	00:06	N	B, Kamera geht vor
18	04:48	00:04	N	A, Kamera geht vor
19	04:52	00:04	N	C, Kamera geht vor
20	04:56	00:06	W	Haus frontal
21	05:02	00:05	T	Shot durch Häuserdurchgang B + C
22	05:07	00:04	T	Shot durch Häuserdurchgang A
23	05:11	00:12	HT	Kamera folgt A, sie warten, stürmen das Haus, Kamera fährt zum Fenster

24	05:23	00:08	HN	Jump-Cut Fenster, Standbild "the ugly", Tuco rennt aus dem Bild
25	05:31	00:04	HT	Tuco schwingt sich auf ein Pferd
26	05:35	00:05	HN	A stolpert aus der Tür
27	05:40	00:01	T	Tuco reitet vom Gelände
28	05:41	00:04	HN	A schießt, fällt zurück durch die Tür zu den Leichen der anderen
Ende Szene 1	05:45			
Gesamtlänge	02:56			
Durchschnittslänge	00:06			

Tab. 1: Einstellungsprotokoll Szene 1 (Abkürzungen: Reiter A, B, C)



Abb. 1: Storyboard Szene 1

Im Einstellungsprotokoll lässt sich erkennen, was Schickel gemeint hat, und die Screenshots als Storyboard angeordnet verdeutlichen die Arbeitsweise noch verstärkt. Abwechselnd sieht man die weite, karge Landschaft, dann wieder die von Wind, Wetter und Schicksal gezeichneten Gesichter. Die waren Leone sehr wichtig, allgemein legte er Wert auf Details, wie auch Clint Eastwood und Eli Wallach bestätigten (vgl. YouTube 2012). So entsteht nicht nur ein Wechsel von Weit auf Nah, sondern auch von schroffer Landschaft zu schroffen Menschen. Dieser Wechsel hält an, einzig eine Totale durchbricht diese Montagefolge, als die beiden Bounty Hunters von ihren Pferden steigen. Darauf folgen wieder die Weiten, die zu Halbtotalen werden, wenn die Männer ins Bild laufen. Diese Einstellungen wird aus beiden Richtungen gezeigt, und die Kamera bewegt sich jetzt auch mit. In Nahen Einstellungen bewegen sich die bedrohlichen Gestalten erst aufeinander zu. Doch der Schein trügt:

„Bis zu diesem Western hat Leone seine eigene Filmsprache derart entwickelt, dass er selbstironisch mit ihr spielen kann. Er benutzt und baut Einstellungen hintereinander, die einen bestimmten Handlungsablauf definieren bzw. andeuten.“ (Uebbing 2007, 166).

Üblicherweise folgt auf einen solchen Aufbau ein Shoot-out. Stattdessen bewegen sich die Männer weiter auf ein Haus zu. Dazwischen steht noch eine Totale, welche die Häuseransammlung frontal zeigt, und wie sich die drei von beiden Seiten nähern. Anschließend jeweils ein Shot zwischen den Häusern durch, so dass ein Rahmen entsteht, die Häuserflucht den Zuseher als versteckter Beobachter wirken lässt. Die Kopfgeldjäger erreichen den Eingang, an dem ein Steckbrief hängt. Sie zücken ihre Waffen und stürmen in das Haus, man hört Schüsse, während die Kamera sich Richtung Fenster bewegt. Dann, ein kaum merklicher Jump-Cut wieder auf das Fenster, das Glas zerbricht, und heraus kommt, den Revolver und eine Fleischkeule in der anderen Hand, Tuco, „the ugly“, wie es die Lettern während dem Standbild deklarieren. Er rennt aus dem Bild, schwingt sich auf ein Pferd, und reitet aus der Halbtotalen in die Weite Einstellung. Hinter ihm öffnet sich die Tür in einer Halbnahen, Reiter A versucht noch einmal auf Tuco zu schießen, klappt aber zusammen und landet unsanft bei seinen toten Kumpanen.

Auf dem Floorplan sieht man hervorragend, wie die Kamerapositionen gewählt wurden, und welche mehrfach verwendet wurden. Besonders Einstellung 1 und 3 wurden vermehrt eingesetzt, denn exakt diese beiden Einstellungen machen den Wechsel zu Beginn der Szene aus, da Einstellung 1 das Gesicht in der Großaufnahme zeigt, und Einstellung 3 den Blick

von Reiter A. Danach fügen sich umgekehrt noch die Großaufnahmen (Einstellung 6 und 7) von Reiter B und C an, sowie der Gegenschuss der Blickrichtung mit der Einstellung 8, als exaktes Pendant der Weiten POV-Einstellung 3 von Reiter A. Was der Floorplan ebenfalls offenbart, ist der geschickte Achsensprung auf die Rückseite der Gebäude. Einstellung 20 befindet sich als Weite von den Reitern vor den Gebäuden noch auf der „richtigen“ Seite der Achse, und liefert mit dem neuen Winkel die Möglichkeit, über die Handlungsachse zu springen, und die beiden Einstellungen 21 und 22 von der Rückseite der Häuser als Gegenschuss einzubinden. Durch diese Auflösung macht es nichts aus, dass Reiter A sich ursprünglich von links nach rechts und Reiter B und C von rechts nach links bewegten, jedoch in diesen beiden Einstellungen plötzlich jeweils genau in die andere Richtung schreiten, was an sich mit der Bewegungseindeutigkeit bricht, aber durch die geschickte Wahl der Einstellungen dennoch funktioniert (vgl. Hickethier 2001, 153).

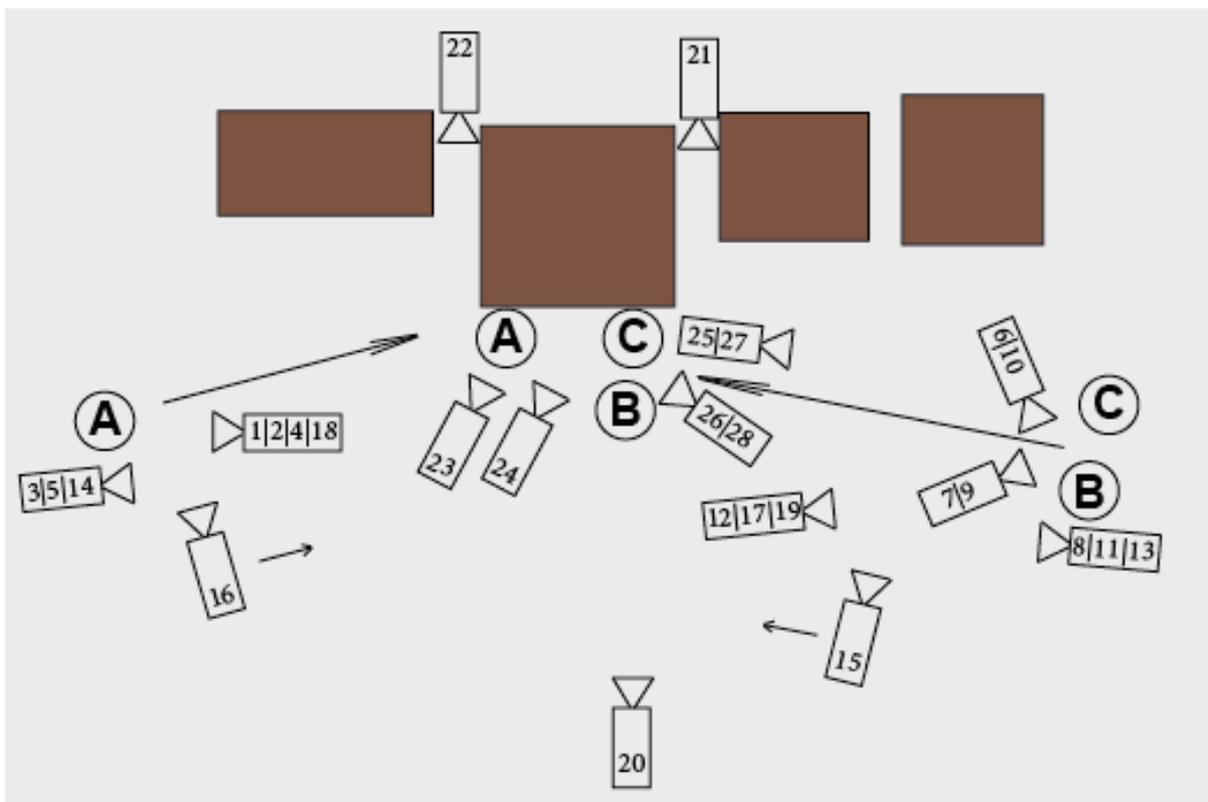


Abb. 2: Floorplan Szene 1

Setzt man auch diese erste Szene in den Vergleich mit den anderen Leone-Western, lassen sich ebenfalls wieder Parallelen finden. Was in „Für eine Handvoll Dollar“ verlassen wirkende Adobebauten sind, sind in diesem Fall die brüchigen Holzbaracken. Wo in „Für ein paar Dollar mehr“ Lee Van Cleef als Kopfgeldjäger Colonel Mortimer einen Steckbrief entdeckt, und

den Gesuchten auch schnurstracks zur Strecke bringt, entkommt hier der Verfolgte. Und was den Wechsel zwischen den Weiten und den wettergegerbten Gesichtern betrifft, in keinem anderen Film wurde dieses Spiel gleich am Beginn so zelebriert, wie Leone es in seinem darauffolgenden Werk, „Spiel mir das Lied vom Tod“, tat.

Was ebenfalls bereits in der ersten Szene zu erkennen ist, und in weiteren Beispielen noch viel exzessiver eingesetzt wird, ist die bewegte Kamera. In Szene 1 geht die Kamera noch kaum merklich mit den Protagonisten mit. In Szene 2, im Sequenzprotokoll als „Stevens“ bezeichnet, startet der Aufbau ähnlich wie in Szene 1.

## *6.6. Prinzipien: Symbolik und Darstellung*

Man sieht den Sohn von Stevens in einer Nahaufnahme, wie er auf einem Esel eine Mühle dreht, als in der Weite ein Reiter erscheint. Es ist Lee Van Cleef in der Rolle des Sentenza, „the bad“. Es folgt eine lange Einstellung, in welcher der Sohn wegrennt, und Sentenza auf dem Anwesen ankommt. Als er zum Eingang kommt, bildet der langgezogene Gang mit der Türe einen Rahmen um den Ankömmling, und als er sich breitbeinig hinstellt, erscheint es klar: Es gibt vor diesem Mann kein Entkommen. Nachdem die Frau und der Sohn den Raum verlassen haben, setzen sich die Männer Stevens und Sentenza schweigend und beginnen ein klassisches Italowestern-Mahl. Es gibt Eintopf mit Brot, was mit Holzlöffeln aus Schalen und mit Messern verspeißt wird. In den Westernkomödien sollten diese Szenen zu ulkigen Fressorgien ausgebaut werden (vgl. Vier Fäuste für ein Halleluja 1971). In diesem Falle jedoch erkennt Stevens sofort, dass es sich um seine Henkersmahlzeit handeln wird, gewährt seinem Mörder aber dennoch, mit am Mahl teilzuhaben, in der Hoffnung ihn damit, im Gespräch und als letzter verzweifelter Ausweg mit 1000 Dollar umzustimmen. Leone verwendet das Symbol des gemeinsamen Mahles hier das erste Mal als Aufbau für einen Mord, während er denselben Akt zuvor für andere Handlungen genutzt hatte. Die ungewöhnliche Nutzung dieses Rituals des gemeinsamen Essens und deren dadurch entstehende neue Bedeutung bezeichnet man auch als „Trope“ (vgl. Monaco 2013, 66). In seinen vorherigen beiden Teilen wurde dieses Ritual mehr als Verhandlungsbasis dargestellt, wenn Clint Eastwood als Joe im ersten Teil mit den Banden im Ort sich zusammensetzt, oder im zweiten als Monco ebenfalls mit Lee Van Cleef in der Rolle des Colonel Mortimer die Zweckgemeinschaft besiegelt. Gemeinsamkeiten werden besprochen und beschlossen, doch in „Zwei glorreiche Halunken“

hat dieses, und auch Tucos Mal später im Film mit Sentenza kein gutes Omen (Tuco wird in Folge des Mahles von Wallace gefoltert) (vgl. Uebbing 2007, 167-168).

Erst jedoch sitzen sich Stevens und Sentenza schweigend gegenüber, starren sich an und beobachten sich, was in Nahen Einstellungen wieder dargestellt wird. Nach 10:09 Minuten fällt dann das erste Wort. Während die beiden sich noch am Tisch befinden, passiert alles in den Nahen und Großen Einstellungen, einzige Ausnahme, wenn Sentenza das Messer nimmt, um sich eine Scheibe Brot runterzuschneiden. Als das Gespräch auf die Familie von Stevens kommt, also persönlicher wird, rückt die Kamera auch wieder näher, eben von der Nahen in die Große Einstellung. Es folgt Stevens letzter Versuch, seine Haut zu retten, als er Sentenza die 1000 Dollar gibt. Doch dieser ist kompromisslos:

„[...] ich arbeite nach einem festen Prinzip, wenn mich einer bezahlt, dann führe ich den Auftrag auch aus.“ (Zwei glorreiche Halunken 1966).

Als sich Sentenza vom Tisch erhebt, fährt die Kamera im Uhrzeigersinn vor im her, und gibt den Blick auf eine Treppe im Hintergrund frei auf dem einer der jungen Söhne von Stevens mit einem Gewehr erscheint, den Sentenza ebenfalls ohne jegliche Skrupel. Begleitet von schrillen Violinen rennt die Mutter panisch los, Sentenza indessen schreitet in aller Gemütsruhe den langen Gang entlang und über die Leiche des Sohnes hinweg, und verlässt dann das Haus. Als die Mutter im Essensbereich eintrifft, erscheint der andere Sohn ebenfalls gerade. Man sieht in aber nur noch aus einer POV-Einstellung der Mutter, die shaky gedreht wurde, sich nach links oben wendet, im Bruchteil einer Sekunde sieht man noch die Augen der Mutter, die sich nach oben drehen, zurück auf die POV, die aufgrund der wackeligen und sich nach oben wendenden Bewegung klar macht, dass die Frau zusammenbricht.

### ***6.7. It's a dark night: Abkehr von gleichmäßiger Ausleuchtung***

Es folgt ein Match-Cut. Sowie die zweite Szene mit der Drehung der Kamera nach links endet, so beginnt die dritte Szene („Baker“) nach einer Schwarzblende. Beginnend bei der Konföderierten-Uniform von Baker, der mit Jackson alias Bill Carson und Stevens gedient hatte, schwenkt die Kamera im dunklen Raum an Bakers Bett vorbei zur Lampe in Sentenza's Hand und dann zu dessen Gesicht. Die ganze Bewegung wird von einem Zoom begleitet, der sich erst auf das Gesicht des Killer zubewegt, und dann wieder weg, sodass eine sehr

spezielle Einstellung entsteht. Im Vordergrund befindet sich die Liegestätte des bettlägerigen Baker, welche gedämpft angeleuchtet wird. Linker Hand befindet sich ein kleines Fenster, durch welches schwach etwas bläuliches Mondlicht fällt. Auch die Decke ist schwach beleuchtet und bildet mit dem Fenster den Hintergrund, vor dem sich Sentenza am Bett entlang bewegt. So wird mit dem Licht die Raamtiefe erzeugt, in dem die verschiedenen Ebenen entsprechend hervorgehoben werden (vgl. Blank 2009, 20).

Das Hauptlicht aber ist, wie es bei „realistischem“ Licht üblich ist, die Petroleumlampe, welche Sentenza mit sich trägt. Diese wird künstlich verstärkt bzw. gibt sie scheinbar auch das Licht auf das Bett und die Decke. Jedoch würde theoretisch die Rückseite des Bettes, die sichtbar ist, im Schatten liegen, und wenn Sentenza sich mit der Lampe vor dem Hintergrund bewegt, sieht man, dass das Licht statisch bleibt, also unmöglich tatsächlich von der Lampe ausgehen kann. Richtig deutlich wird es auch, wenn Sentenza die Lampe aufdreht, die Flamme größer wird und dann wieder kleiner, die Lichtintensität jedoch nur höher wird, und dann nicht wie die Flamme wieder zurückgeht. So wird beinahe unmerklich die Grundhelligkeit der Szene erhöht. Das verdeutlicht wieder, dass selbst bei „realistischem“ Licht es nur so wirken muss, als käme es von einer natürlichen Quelle (vgl. Blank 2009, 18).

Dass Zimmer in der Nacht tatsächlich dunkel sind, wie in dieser Szene, war in den amerikanischen Western nicht so. In vielen Italowestern wird wie in Bakers Zimmer mit dem sogenannten Rembrandt-Licht und dem Chiaroscuro-Effekt gearbeitet. Das bedeutet, man hat einen hohen Hell-Dunkel-Kontrast, harte Kanten, und die Szenerie wird im Low-Key-Bereich dargestellt (vgl. Samlowski 2012). Der hohe Kontrast gilt aber nicht nur für nächtliche Innenräume, sondern ist im Italowestern auch bei Außenszenen vorherrschend. Als Vergleich kann man „Mein großer Freund Shane“ heranziehen. Er steht „isoliert zwischen den opulenten Edelwestern der 50er-Jahre und den sich damals noch in weiter Ferne befindlichen Spät- und Antiwestern, die mit schmutzigem Realismus Authentizität herstellen wollten und auf Entmythologisierung aus waren.“ (Von Berg 2003, 169). Somit war dieser Film thematisch zumindest eine Art Vorläufer der Italowestern, aber vom Setting und der Lichtstimmung her klar auf der Seite der eben genannten Edelwestern. So wirkt es in der Hütte der Familie Starrett tagsüber als auch nachts annähernd gleich hell. Dies lässt sich besonders bei Betrachtung der Liegestätte des Jungen Joey ausmachen, welche sich tageszeitmäßig nur dezent in der Größe der geworfenen Schatten ändert, als Lichtquelle nachts jedoch ebenfalls nur eine Petroleumlampe zu dienen scheint. Deren Effekt ist aber beinahe der einer heutigen Decken-

lampe. Zudem werden starke Spitzlichter eingesetzt, auf welche in der Szene bei Baker komplett verzichtet werden.

Die Unterhaltung von Sentenza und seinem Auftraggeber endet damit, dass Sentenza ein Kissen in das Gesicht von Baker drückt, und ihm vier Mal ins Gesicht schießt. Die Einstellung bzw. das Bild mit den Einschlusslöchern in der Bettgarnitur ist jene, mit welcher Leone in sein letztes Werk, „Es war einmal in Amerika“, dem dritten Teil seiner Amerika-Trilogie, einsteigen wird (vgl. Uebbing 2007, 168). Nachdem sein Werk getan ist, lacht Sentenza und es folgt sein Standbild mit der Typografie „the bad“. Danach bläst er die Petroleumlampe aus, worauf man nur mehr das bläuliche Licht vom Fenster an der Decke sieht, und alles andere komplett im Schwarz verschwindet.

### **6.8. Kunst im Film: Lichtmalereien**

Der Einsatz von Licht ist also besonders in den Low-Key-Szenen wesentlich gezielter und akzentuierter. Eine zweite Szene, die das verdeutlicht, ist die Szene 10, im Sequenzprotokoll vermerkt als „Maria“. Sentenza befindet sich auf der Suche nach Jackson alias Bill Carson, der sich laut einem Veteranen immer wieder bei Maria aufhält. Grund genug also für einen nächtlichen Besuch. Nach einer Überblendung erscheint als erste Einstellung, die Totale einer Stadt bei Nacht. Im Vordergrund helles gelb-weißliches Licht, welches von Straßenlaternen oder Fenstern eines Gebäudes stammen könnte. Auf dem großen Platz zwischen Kamerastandpunkt und den angrenzenden Häusern weitere Lichtflecken und Schattenstreifen. Die Häuser an sich sind in bläuliches bis violettes Licht getunkt, der Himmel pechschwarz. Hier zeigt sich der Grundsatz, dass Filmlicht durchaus nicht realistisch sein muss, denn wäre das Licht auf den Gebäuden vom Mond, wäre es zum einen regelmäßiger, außerdem klar blau und zudem wäre der Himmel ebenfalls erhellt. Doch durch die klare Definition von hellem Vordergrund, dem durch Schatten und Licht durchzogenen Platz als Mittelgrund und den angestrahlten Häusern und dem pechschwarzen Himmel als Hintergrund wird wieder eine enorme Tiefenwirkung erzeugt. Viel mehr noch, die Einstellung wirkt schon beinahe wie ein gemaltes Bild, kann gewissermaßen an die Malereien von Eduard Hopper erinnern. Dies ist eine Möglichkeit des Filmes, denn aufgrund der vielen Formen des Ausdrucks ist es so möglich, „die meisten anderen Künste wiederzugeben.“ (Monaco 2013, 67).

Und Leone nutzt diese Möglichkeit. Die Szene geht weiter, eine Kutsche mit Soldaten der Konföderation nähert sich dem Kamerastandpunkt. Diese befördern Maria unsanft aus dem fahrenden Gefährt. Dabei schwenkt die Kamera wieder mit, und macht dann einen Zoom auf eine große Einstellung von Marias frustriertem und zornigen Gesicht. Sie verwünscht die Band und bewegt sich dann gebückt zum Haus. Umschnitt auf die zweite Einstellung. Die Kamera befindet sich auf dem Hausflur. Dieser beschreibt eine enge Flucht bis zur Tür. Auf der linken Seite befindet sich eine runde Lampe, die auf der rechten Seite an den Holztafeln reflektiert wird, die wiederum an der linken Wand ein zweites Mal leicht zurückgeworfen wird. Durch das Glasfenster der Tür schimmert bläuliches Licht, und auch der Holzboden erscheint in einem Blauton.



Abb. 3: Einstellung Flur Szene 10

Durch das milchige Glas erkennt man eine Silhouette, die sich der Tür nähert und diese öffnet. Maria betritt den Gang und schließt die Tür hinter sich, als plötzlich eine Stimme ertönt: „Maria.“ Bereits das Setting mit der Lichtstimmung und zusätzlich die Flötenmusik verheißen nichts Gutes, als Maria vorsichtig nachfragt, ob es Bill ist, jedoch keine Antwort erhält. Sie eilt den Gang entlang, wobei sie nur kurz von der Lampe links aufgehellt wird. Dieses aus dem Dunkeln ins Helle und wieder ins Dunkle gehen erzeugt eine große Ungewissheit, weshalb bspw. in Krimis derartige Lichtstimmungen ebenfalls genutzt werden (vgl. Inspector Barnaby 1999).

Besonders diese Einstellung in diesem spärlich beleuchteten Gang vermittelt ebenfalls den Eindruck einer Malerei, was durchaus nicht unbeabsichtigt ist: „He was very conscious of art.“, erzählt Clint Eastwood über Sergio Leone. „He’d see a certain painting and say that’s

the lighting I'd like for this sequence and that sequence and sometimes he'd show me a picture and say that's the kind of thing I'd like to duplicate here.“ (Eastwood zit. n. YouTube 2012).

In der Szene geht Maria dann in einen Raum, in dem erst nur im Vordergrund Stoff, mittig ein Lichtpunkt, und etwas versetzt davon rechts eine Reflexion zu erkennen ist. Die Bewegung, mit der Sentenza Maria nach rechts wirft, ist nur anhand dem kurzen Aufblitzen von Körperteilen zu erkennen, aber die Kamera schwenkt mit der Bewegung mit. Wieder entzündet Sentenza eine Petroleumlampe, die nun das Licht spendet. So funktioniert das Lichtsetting grundlegend gleich wie im vorangegangenen Beispiel aus Szene 3. Interessant ist noch in dieser Szene, dass Sentenza Maria im Prinzip einmal um das Tischchen mit der Petroleumlampe in der Mitte des Raumes prügelt. Dies fällt aufgrund der gewählten Einstellungen und des Schnittes kaum auf, jedoch wird es durch zwei Punkte deutlich. Zum einen fällt Maria nach mehrfachen Schlägen auf das Bett, welches in der ersten Einstellung im Zimmer noch im Vordergrund, also auch vor dem Tischen war, sich in der darauffolgenden Einstellung aber hinter dem Tischchen befindet. Auch die Tür, welche erst links war, und durch die Maria hereinkam, befindet sich am Ende der Szene rechts, wenn Sentenza hinausstürmt. So wurde auch in dieser Szene wieder ein Achsensprung geschickt retuschiert. Was aber bei genauem Hinsehen auch noch ins Auge fällt, ist die Lichtsituation, die nach dem Wechsel der Achse wesentlich heller ist, als zu Beginn, was jedoch so dezent und beinahe unmerklich von staten geht.

### ***6.9. Es gibt kein zurück: Der finale Showdown***

Was Leone mal angefangen, treibt er in „Zwei glorreiche Halunken“ auf die Spitze, und so gipfelt alles in einem fulminanten Showdown am Ende, den der Gute, der Böse und der Hässliche in einem „Triell“ ausfechten. Jedoch, wie andere große Regisseure auch, nimmt sich Sergio Leone als Inspiration andere Filme. Denn die Art und Weise, wie das spannungsgeladene Ende aufgelöst und geschnitten ist, ist eine gesteigerte Adaption von Robert Aldrich's „Vera Cruz“. In diesem im Jahr 1954 erschienen Film stehen sich am Ende Burt Lancaster und Gary Cooper gegenüber. Nach kurzem Gespräch wird zwischen Weiten, Totalen, Nahen der Gesichter, und Einstellungen der Colts hin und her geschnitten (vgl. Steinwender 2010, 83).

Dieses Grundkonstrukt machte sich Leone zu Eigen und erweiterte es. Seine Weiten sind so weit, dass die Personen schon nur mehr als sich bewegende Striche wahrzunehmen sind. Seine Nahen bleiben nicht nur Nahe, sondern gehen mit steigender Spannung und Intensität über die Große bis ins Detail, was angelehnt an die Amerikanische Einstellung teilweise als die Italienische bezeichnet wird. Dieses Detail sind die konzentriert zusammengekniffenen Augen der Kontrahenten, die im Cinemascope-Format das Bild mehr oder weniger komplett ausfüllen. Zusätzlich gibt es Overshoulder-Shots und Hüft-Shots genauso wie Nahe Einstellungen der Hände an den Revolvern. Leone treibt das Spiel mit dem Wechsel zwischen diesen Einstellungen auf die Spitze, was sich am besten wieder aus dem Einstellungsprotokoll herauslesen lässt.

### Einstellungsprotokoll Szene 38

Nummer	Start	Länge	Größe	Motiv
1	02:36:33,00	00:00:13,00	T	B platziert Stein, T + S dahinter, Musik: The Trio
2	02:36:46,00	00:00:08,00	HT	B v. vo. Gegenschuss
3	02:36:54,00	00:00:03,00	N	Stein ablegen + Zoom!
4	02:36:57,00	00:00:03,00	N	S
5	02:37:00,00	00:00:03,00	N	T
6	02:37:03,00	00:00:08,00	T	alle 3, B wirft Poncho zurück
7	02:37:11,00	00:00:04,00	N	B, geht rückwärts
8	02:37:15,00	00:00:13,00	N	S, geht vor, Kamera schwenkt mit, T kommt ins Bild
9	02:37:28,00	00:00:02,00	A	B
10	02:37:30,00	00:00:04,00	N	T
11	02:37:34,00	00:00:04,00	N	S
12	02:37:38,00	00:00:04,00	N	T
13	02:37:42,00	00:00:06,00	N	S + T (wie 8), T nimmt Revolver hervor
14	02:37:48,00	00:00:23,00	T	wie 1 + 6, Bewegung auf Plätze, Einsatz Trompete
15	02:38:11,00	00:00:35,00	W	v. o., positionieren
16	02:38:46,00	00:00:04,00	W	v. Seite, :48 Musik aus
17	02:38:50,00	00:00:05,00	A	T, Geräusch: Krähen
18	02:38:55,00	00:00:03,00	A	S
19	02:38:58,00	00:00:03,00	A	B
20	02:39:01,00	00:00:03,00	OS	Overshoulder von B auf T
21	02:39:04,00	00:00:04,00	OS	Overshoulder von T auf S
22	02:39:08,00	00:00:03,00	OS	Overshoulder von S auf B, Trommelwirbel
23	02:39:11,00	00:00:04,00	G	Colt S, Musik setzt wieder ein
24	02:39:15,00	00:00:02,00	G	Colt B

25	02:39:17,00	00:00:04,00	G	Colt T
26	02:39:21,00	00:00:03,00	N	T
27	02:39:24,00	00:00:02,00	N	B
28	02:39:26,00	00:00:03,00	N	S
29	02:39:29,00	00:00:02,00	G	B
30	02:39:31,00	00:00:05,00	G	S
31	02:39:36,00	00:00:05,00	G	T (Augen weit aufgerissen)
32	02:39:41,00	00:00:05,00	HS	Hüft-Shot T auf B, Hand kommt ins Bild
33	02:39:46,00	00:00:03,00	G	S
34	02:39:49,00	00:00:01,00	G	T
35	02:39:50,00	00:00:03,00	G	Hand + Colt T
36	02:39:53,00	00:00:02,00	G	B
37	02:39:55,00	00:00:03,00	G	T
38	02:39:58,00	00:00:04,00	G	B
39	02:40:02,00	00:00:02,00	G	T
40	02:40:04,00	00:00:02,00	G	Hand + Colt B
41	02:40:06,00	00:00:02,00	G	S
42	02:40:08,00	00:00:03,00	G	Hand + Colt T
43	02:40:11,00	00:00:03,00	G	S, Einsatz Trompete
44	02:40:14,00	00:00:02,00	G	Colt S
45	02:40:16,00	00:00:02,00	G	B
46	02:40:18,00	00:00:02,00	G	Colt S
47	02:40:20,00	00:00:02,00	G	S
48	02:40:22,00	00:00:04,00	G	B
49	02:40:26,00	00:00:03,00	G	T
50	02:40:29,00	00:00:04,00	G	B, gibt T ein kaum merkliches Nicken
51	02:40:33,00	00:00:05,00	G	S
52	02:40:38,00	00:00:05,00	G	Colt S
53	02:40:43,00	00:00:02,00	G	S
54	02:40:45,00	00:00:02,00	G	B
55	02:40:47,00	00:00:01,00	G	T
56	02:40:48,00	00:00:03,00	G	S
57	02:40:51,00	00:00:05,00	G	Colt S
58	02:40:56,00	00:00:01,00	D	S
59	02:40:57,00	00:00:03,00	D	T
60	02:41:00,00	00:00:01,00	D	S
61	02:41:01,00	00:00:01,00	G	Colt S
62	02:41:02,00	00:00:01,00	D	S
63	02:41:03,00	00:00:02,00	D	B
64	02:41:05,00	00:00:01,33	D	T
65	02:41:06,33	00:00:00,33	G	Colt S
66	02:41:06,66	00:00:00,34	D	S
67	02:41:07,00	00:00:01,33	D	B
68	02:41:08,33	00:00:00,33	D	T
69	02:41:08,66	00:00:00,59	G	Colt B

70	02:41:09,25	00:00:00,25	G	Colt S
71	02:41:09,50	00:00:00,25	G	Colt T
72	02:41:09,75	00:00:00,58	D	B
73	02:41:10,33	00:00:00,33	D	T
74	02:41:10,66	00:00:00,59	D	S + Bewegung
75	02:41:11,25	00:00:00,25	G	Colt S
76	02:41:11,50	00:00:00,25	N	T + Bewegung
77	02:41:11,75	00:00:00,58	G	Colt T
78	02:41:12,33	00:00:00,33	A	B Ziehen und Schießen
79	02:41:12,66	00:00:01,34	W	B schießt, S wird getroffen, T will schießen
80	02:41:14,00	00:00:02,00	T	S fällt
81	02:41:16,00	00:00:03,00	HN	T versucht zu schießen
82	02:41:19,00	00:00:02,00	A	B
83	02:41:21,00	00:00:01,00	HN	T reagiert auf B
84	02:41:22,00	00:00:09,00	N	S ...will schießen
85	02:41:31,00	00:00:01,00	A	B schießt zum zweiten Mal
86	02:41:32,00	00:00:01,00	N	S
87	02:41:33,00	00:00:03,00	T	S fällt ins Grab
88	02:41:36,00	00:00:02,00	A	T
89	02:41:38,00	00:00:02,00	G	B
90	02:41:40,00	00:00:06,00	A	B, geht, schießt (in Bewegung)
91	02:41:46,00	00:00:01,00	T	S, Hut fällt ins Grab
92	02:41:47,00	00:00:02,00	A	T
93	02:41:49,00	00:00:01,00	HN	B, schießt
94	02:41:50,00	00:00:00,50	T	S, Colt fällt ins Grab
95	02:41:50,50	00:00:09,50	HN	B
96	02:42:00,00	00:00:03,00	HN	T
97	02:42:03,00	00:00:01,00	HN	B
98	02:42:04,00	00:00:07,00	HN	T
99	02:42:11,00	00:00:26,00	HN	B, Bewegung
100	02:42:37,00	00:00:04,00	A	Shot vom Grab auf die 2
101	02:42:41,00	00:00:02,00	HT	Grab
102	02:42:43,00	00:00:02,00	N	T
103	02:42:45,00	00:00:04,00	N	B
104	02:42:49,00	00:00:08,00	A	Shot vom Grab auf die 2 (wie 100)
105	02:42:57,00	00:00:02,00	N	T
106	02:42:59,00	00:00:08,00	N	B
Ende Szene 38	02:43:07,00			
Gesamtlänge	00:06:34,00			
Durchschnittslänge	00:00:03,72			

Tab. 2: Einstellungsprotokoll Szene 38 (Abk.: B = Blonder, S = Sentenza, T = Tuco)

So beginnt die Sequenz, bei der Minimum einer dem Tode geweiht ist, mit einer totalen, in der der Blonde den Stein in der Mitte des Platzes platziert, auf dem er vermeintlich den Namen des richtigen Grabes geschrieben hat. Zusätzlich setzt die Musik von Ennio Morricone

ein. Darauf folgt der Gegenschuss, man sieht den Blonden von vorne wie er dahinschreitet, im Hintergrund seine zwei Gegner, die ihm nachblicken. Der Blonde dreht sich um und bückt sich, um den Stein auf den Boden zu legen. Es wird umgeschnitten auf eine Nahe, die zeigt, wie er den Stein hinlegt, und in dem Moment, wie der Stein den Boden berührt, erfolgt ein Zoom, der Stein ist nun als Detail dargestellt. Es folgen zwei nahe Einstellungen von Sentenza und Tuco, das Geschehen kritisch beäugen. Danach sieht man wieder alle drei in der ersten Totalen, und der Blonde wirft seinen Poncho zurück.

Die Positionierung der drei Goldjäger wird in eben dieser Totalen und Amerikanischen gezeigt, unterbrochen von Nahen Einstellungen, wenn sich Tuco und Sentenza gegenseitig anschauen. Nachdem auch Tuco seinen Revolver hervorgezogen hat und sich effektiv in Bewegung setzt, steigert sich die Musik, und von Trompeten begleitet zweigt eine Weite von oben, wie alle drei nun auf dem kreisrunden Platz ihre fixen Positionen einnehmen. Diese Einstellung bleibt auch volle 35 Sekunden stehen. Nach einem Schnitt auf eine weitere Weite von der Seite hört die Musik abrupt auf. Krähen sind zu hören, während erst von jedem der drei Scharfschützen eine Amerikanische und anschließend eine Overshoulder gezeigt wird. Während den Overshoulder-Shots zitiert sich Leone selbst und spielt die Taschenuhr-Melodie aus „Für ein paar Dollar mehr“ (vgl. Steinwender 2010, 85). Dann werden die Revolver von jedem gezeigt, dazu kommt „The Trio“ wieder, das noch zwei weitere Male mit der Taschenuhr-Melodie ergänzt wird. Nahe Einstellungen aller drei folgen, dann geht die Kamera wieder einen Sprung näher in die Großeinstellungen. Während der Blonde und Sentenza die Augen ziemlich eng zusammengekniffen haben, sind die von Tuco weit aufgerissen. Dann, der einzige Hüft-Shot in der Szene zeigt Tucos Revolver, und wie seine Hand langsam näher kommt, in der Ferne ist der Blonde zu sehen.

Weitere Große Einstellungen werden gezeigt, von den Gesichtern, von den Händen und von den Revolvern. Währenddessen steigert sich die Musik, dann setzen die Trompeten wieder ein, gerade als Sentenza gezeigt wird, als würden sie für ihn spielen. Sein Blick wandert von Tuco zum Blondem, und er fährt nervös mit seiner Zunge über die Lippen. Als nächstes ist sein Revolver zu sehen, und der Blick des Blondem, der gerade auf Tuco gerichtet war, aber nun Sentenza ins Visier nimmt. Wieder der Schnitt auf den Revolver und Hand von Sentenza, die sich vom Griff wegbewegt, als würde er lieber einen Rückzieher machen. Ein weiterer Schnitt auf sein Gesicht spricht Bände, er schluckt schwer, denn in der nächsten Einstellungen sieht man wieder den felsenfesten Blick des Blondem, der stoisch in sich ruht.

Tuco währenddessen blickt nervös vom Blonden zu Sentenza und wieder zurück, sein ganzer Körper bebt dabei. Blinzelnd wandert nun der Blick vom Blonden weg vom Bösen zum Hässlichen, dem er ein kaum merkliches Nicken zuteil werden lässt. Sentenza könnte es gesehen haben sein Blick wandert nun starr vom Blonden zu Tuco und wieder retour. Abermals muss er schwer schlucken. Seine Hand wandert nun wieder mehr Richtung Revolvergriff. Sein Gesicht bekommt einen schon fast panischen Ausdruck. Gleichzeitig blickt der Blonde Tuco eingehend an, vielleicht versteht er ja die Nachricht. Doch auch Tuco fährt sich mit der Zunge über die Lippen, er kann sich nicht sicher sein, was hier gerade geschieht. Auch Sentenzas Zunge bleibt nicht mehr ruhig, die Hand bewegt sich näher zur Waffe.

Sentenza ist sich sicher, das irgendetwas nicht stimmt, die Kamera ist nun in der Detaileinstellung, nur mehr die Augen in den zerfurchten Gesichtern sind im Fokus. Die von Sentenza wandern nun blitzschnell vom einen zum anderen, die von Tuco weiten sich, Sentenzas wandern zurück, die Hand rückt näher, seine Augen kneifen sich zusammen, fangen an zu beben. Auch die Augen des Blonden scheinen noch kleiner zu werden, während die von Tuco mittlerweile Maximalgrößer erreicht haben. Wieder ein Shot auf Sentenzas Revolver, seine Augen, die nun stur auf den Blonden gerichtet sind, und wissen, dass es gleich vorbei sein könnte. Der Blick des Blonden indessen bleibt stoisch weiterhin auf Tuco gerichtet, nichts ist ihm anzumerken, außer seine Konzentration, Tucos Augen bewegen sich noch verunsichert, wissen nicht, wenn es anzuvisieren gilt. Dann nochmal die Revolver von jedem in einer großen Einstellung, erst vom Blonden, dann von Sentenza, dann von Tuco, ein letzter Blick des Guten, einer des Hässlichen, der seine Augen in Richtung des Bösen wendet, und dann plötzlich bewegt sich Sentenza, seine Hand greift zur Waffe, auch Tuco kommt in Bewegung, alles noch in den Großen und Detail-Einstellung, die Hektik pur und dann, mit einer Gelassenheit, die durch Nichts zu trüben ist, sieht man den Blonden in einer Amerikanischen, der erst jetzt seinen Blick auf Sentenza gerichtet hat, wie er zieht und schießt.



Abb. 4: Einstellungsbeispiele Showdown Szene 38

Diese Amerikanische, dadurch dass sie weiter weg ist, entschleunigt die Bewegung. Der coole Held der Trilogie wirkt dadurch noch cooler. In der Weiten sieht man, wie er als einziger einen Schuss abfeuert und Sentenza trifft, während Tuco noch versucht, zu schießen. Die Musik ist aus. In einer totalen sieht man den Bösen hinfallen, während Tuco gehetzt an seinem Revolver herumwerkelt, um festzustellen, was schiefgelaufen ist, und dann zum Blondem aufsieht, der nur leicht seine Schusshand bewegt, was Tuco zusammenzucken lässt. Etwas zaghaft startet Sentenza noch einen Versuch, auf den Blondem zu feuern, wodurch er sich eine zweite Kugel einfängt, und in ein offenes Grab hineinfällt. Tuco kuckt verduzt von dem Erschossenen zu dessen Vollstrecker. Dieser dreht seine Zigarillo im Mund, senkt die Waffe und geht in Richtung des verwirrten Banditen. Im gehen schießt er noch den Hund und den Revolver von Sentenza ebenfalls in das Grab, was Tuco nicht weniger verduzt ausschauen lässt. Dann bleibt der Blonde stehen, lächelt und nickt freundlich.

Tuco versteht erst die Welt nicht mehr, doch dann versteht er. Seine Revolvertrommel ist leer. Wütend begehrt er zu erfahren, wann der Blonde denn die Waffe entladen hat. Dieser erzählt ihm, dass dies in der vorhergegangenen Nacht geschehen ist. Während des Filmes sprach Tuco immer wieder von zwei Kategorien verschiedener Couleur. Dies greift nun der Blonde auf und eröffnet ihm:

„Auf dieser Welt gibt es zwei Arten von Menschen. Die einen haben einen geladenen Revolver... und die anderen buddeln.“

Darauf, dass er jetzt graben soll, reagiert Tuco nicht einmal ihn interessiert viel mehr, wo denn nun das Grab mit dem Goldschatz sein soll. Der Blonde zeigt ihm ein Grab mit der Aufschrift „Unknown“. Auch auf dem Stein ist kein Name, und so erklärt der Gute, dass der Schatz in dem Grab eines Unbekannten neben Stanton liegt. Tuco sieht immer noch verwirrt drein, doch der Blonde macht klare Anweisungen: „Los, buddeln.“

Die Länge dieser Szene ist mit 6:34 Minuten immens, immerhin handelt es sich nur um einen Showdown, wie es ihn in Western zuhauf gibt. Am Ende stirbt meist einer, aber die Sache ist in Sekunden erledigt. Aber auch wenn das Ergebnis hier dasselbe ist, dass einer den Löffel abgibt, so passiert unglaublich viel in den fast 80 Einstellungen, bis es soweit ist. So wird ab Einstellung bereits angedeutet, wer wohl der Verlierer dieses Psychospielchens sein wird, als die Trompeten zum Totenmarsch ansetzen. Ab diesem Zeitpunkt bis zum Ende wird auch

vornehmlich Sentenza bzw. sein Revolver gezeigt. Er bemerkt, dass irgendwas zwischen den anderen zweien vorgeht, vor allem als der Blonde Tuco zunickt, und dann, in der hoffe er könnte verstehen, nicht mehr seinen Blick von ihm lässt. Sentenza gerät dadurch zusehends mehr in Panik, was sich in Mimik und Gestik äußert, während Tuco durchgehend verwirrt ist. Doch gibt er dem Blondem den entscheidenden Hinweis, als Sentenza zieht, schnellen seine Augen in dessen Richtung und er setzt sich in Bewegung.

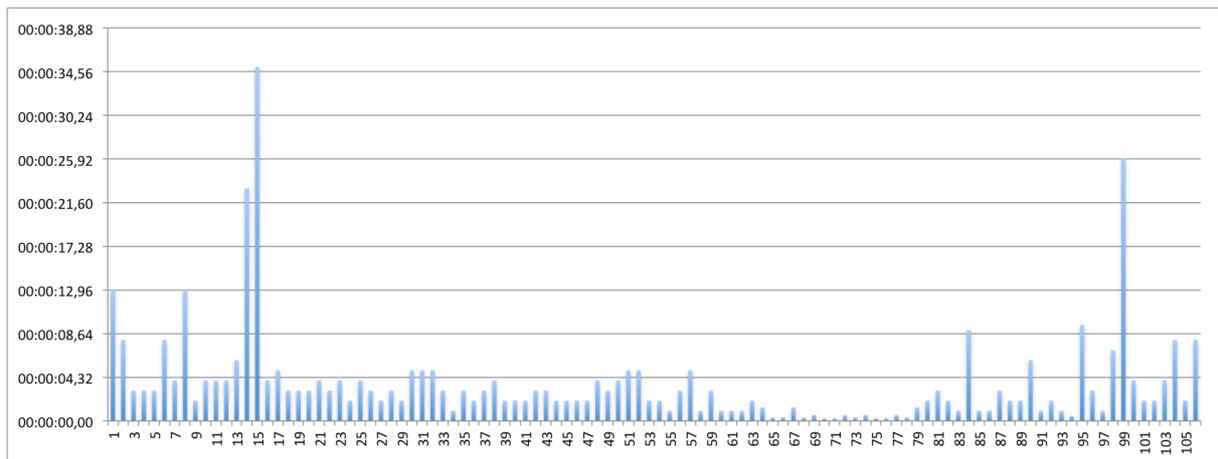


Abb 5. Schnittdiagramm Szene 38

Bemerkenswert ist auch, dass grundsätzlich die Kameraeinstellung, je länger sich der Showdown zieht, immer näher an die Kontrahenten heranrückt. Dazwischen folgen 25 Einstellungen mit demselben Framing, es sind alles Großaufnahmen, entweder von Gesicht oder Waffe einer der drei. Auch die Geschwindigkeit ändert sich, so dauern die Einstellungen kurz bevor gezogen wird nicht mal mehr eine Sekunde. Durch diese schnellen Schnitte ergibt sich eine Durchschnittslänge der Einstellungen von gerade mal 3,72 Sekunden, und das obwohl die längste, nämlich die Weite, stolze 35 Sekunden andauert. Angetrieben wird der Schnitt dabei durch die Aktionen der Darsteller. Je panischer Sentenza wird, umso mehr bewegt er sich, und auch Tucos Augen werden mit fortschreitender Dauer unruhiger, weshalb auch hier zutrifft, was Karen Pearlman beobachtet hat: „[...] as in all great films, physical, emotional, and event rhythms are integrated.“ (Pearlman 2009, 146).

Als letzte Konsequenz ist es noch die Musik von Ennio Morricone, die dieser Szene den letzten Schliff gibt. Neben den Kameraeinstellungen, dem Schnitt, den schauspielerischen Leistungen, ist es vor allem die melodische Basis, die dieses Finale zu dem spannenden Höhepunkt macht, das es ist. Mit Flamenco-Gitarre, Violinen, Kastagnetten, einem Chor und einer

Trompete, die durch Mark und Bein geht, begleitet oder vielmehr baut Morricone die Spannung auf. Doch plötzlich bricht die Musik, um dann noch ein weiteres mal, mit Einbezug der Taschenuhr-Melodie sich ein weiteres Mal zu erheben, bis die Spannung am Siedepunkt angelangt ist, und die Auseinandersetzung mit nur einem Schuss beendet wird und somit auch die Musik. „The shootout between the title trio is the most famous moment in spaghetti-western history, and the score is suitably dramatic.“ (Hughes 2009, 120).

Das vorhergehende Zitat unterstreicht die immense Bedeutung dieses Italowesterns, und viele schließen sich dieser Meinung an, so auch Ulrich Bruckner: „Dieses Leone-Meisterwerk verkörpert sicherlich am allerbesten alle Merkmale und Eigenheiten des typischen Italo-Western.“ (Bruckner 2006, 147). Fisher hebt vor allem den breitgefächerten Einfluss von Leones Stil hervor, darunter insbesondere die Kamerabewegungen, die extrem nahen Detail-Einstellungen, sowie das übertrieben theatrale und gleichzeitig schmerzbetonte Sterben der Darsteller, wenn sie erschossen werden (vgl. Fisher 2014, 174). Bürgel macht unter anderem den Sympathieeffekt von Tuco, dem Charakter, den Eli Wallach verkörpert, für den Erfolg und den Einfluss von „Zwei glorreiche Halunken“ verantwortlich. Er sieht in der Person einen „entscheidenden innovativen Mehrwert“. Den pikaresken Einfluss, der dieser Figur und dem Film zudem nachgesagt, dementiert er dabei zumindest bis zu einem gewissen Grad (Bürgel 2001, 267-268). Frayling sieht den Einfluss in den von Leone aufgegriffenen Themen, der Gewalt, dem Krieg, der Immigration und dem Dollar als allmächtige Institution, die beim Erscheinen des Filmes die Bedeutung ausmachten und ausmachen (vgl. Frayling 2006b, 284). Außerdem hebt er einen Punkt ganz stark hervor, nämlich dass trotz dem nihilistischen Setting, dass er Leone kreierte hat, dennoch klare Moralvorstellungen vorhanden sind: „The Man may always be a marginal figure vis-à-vis society, and his journeys may not be odysseys in any accepted sense, but he is not operating in a moral vacuum.“ (Frayling 2006a, 133). Besonders beeindruckt zeigte sich außerdem Steven King:

„[...] Bevor der Film noch zur Hälfte um war, wurde mir klar, dass ich einen Roman schreiben wollte, der zwar Tolkiens Gespür für abenteuerliches Suchen und Magie nachvollzog, aber vor Leones fast schon absurd majestätischen Westernhintergrund spielte. [...] Die Furchen, die Lee Van Cleefs Mund umspielen, sind so tief wie Canyons, an deren Sohle sich gut Schwachstellen [...] befinden könnten. Die Wüstenschauplätze scheinen sich mindestens bis zur Umlaufbahn des Neptuns zu erstrecken. Und die Läufe der Revolver wirken ungefähr so groß wie der Holland Tunnel.“ (King 2008)

Die Bedeutung von „Zwei glorreiche Halunken“ ist also allseits anerkannt und schlug weite Kreise. Aber Frayling listet nicht einen, sondern die zwei „erfolgreichsten Spaghettis auf dem italienischen Markt in dieser Periode“: „Zwei glorreiche Halunken“ und zum anderen „Django“ (vgl. Frayling 2006b, 259).

## 7. Si vis pacem: Filmanalyse zu „Django“ (Regie: Sergio Corbucci, 1966)

### 7.1. Sequenzprotokoll

Um den Lesefluss zu verbessern, befindet sich das Sequenzprotokoll im Anhang.

### 7.2. An der Grenze: Django's Story

Während „Zwei glorreiche Halunken“ noch mitten in der Zeit des Sezessionskrieges spielt, ist dieser in „Django“ bereits zu Ende. Jedoch noch nicht allzu lange, und so kommt es, dass Django eine Uniform der Yankees trägt, während er seinen Sarg durch den Dreck zieht, begleitet von der ikonischen Musik von Luis Bacalov. An einer Brücke, die über ein Treibsandfeld führt, beobachtet er einige Mexikaner, die eine junge Frau festbinden und auspeitschen. Plötzlich fallen Schüsse, alle Mexikaner fallen tot zu Boden, und eine Gruppe Männer betritt die Szene. Jeder von ihnen trägt ein auffallend rotes Tuch um den Hals. Sie binden die Frau los, doch anstatt ihr tatsächlich zu helfen, errichten sie ein Kreuz: „Burning's a lot better than be beaten to death.“ Anscheinend handelt es sich bei den Gruppierungen um zwei rivalisierende Banden, und die Frau wollte vor beiden fliehen und soll nun ihre Strafe erhalten.

Doch das missfällt dem stillen Beobachter, und so beschließt Django, einzuschreiten. Als die Männer seine Anwesenheit bemerken, folgt ein Streitgespräch. Der Neuankömmling stellt klar, dass es die anderen nichts angeht, was er hier zu suchen oder zu sagen hat und schießt die rot gekleidete Gruppe nieder. Dann erst stellt er sich vor und bietet der Frau an, bei ihm zu bleiben, mit dem Hinweis, dass ihr nichts passieren kann, solange sie bei ihm ist.

Gemeinsam erreichen die zwei eine scheinbar ausgestorbene Stadt, nur im Saloon langweilen sich einige Prostituierte bei schlechter Pianomusik. Django und die Frau, Maria, waten durch den Schlamm. Dabei werden sie von Jonathan beobachtet, der ebenfalls zu der Fraktion mit den roten Erkennungstüchern gehört. Als der Fremde und seine Begleitung den Saloon betreten, bricht die Musik ab. Man hört nur den Wind von draußen, eine der Damen bekreuzigt sich. Django organisiert für Maria ein Zimmer, wobei der Inhaber des Saloons,

Nathanael, seine Vorbehalte äußert. Maria begibt sich dann in ihr Zimmer, während Django, von Nathanaels Einwänden unbeeindruckt, bemerkt, dass er jetzt essen möchte.

Während des Essens stellt der Saloonbetreiber die Verhältnisse in der Stadt klar. Die Mexikaner kämpfen gegen die Gruppe der Rotgekleideten, die alle zu einem Major Jackson gehören. Eine der Damen kann ihre Neugierde dann nicht zügeln, und fängt ihrerseits an, mit dem mysteriösen Fremden zu reden. Sie interessiert sich auf für den Sarg, und als sie fragt, ob und wer denn drinnen ist, bekommt sie als Antwort: „Django.“ In diesem Moment betritt Bruder Jonathan den Saloon, der die Ankommenden bereits auf der Straße beobachtet hat. Erst sieht er nach dem Schutzgeld, bevor er sich ebenfalls Django widmet. Dieser entkorkt eine Flasche mit dem Mund, spuckt den Korken in Jonathan's Gesicht und sieht ihn provokant an. Der Pfarrer wischt sich über das Gesicht und verlässt dann den Saloon (Sequenz 1).

Er begibt sich auf direktem Weg zu Jackson, der gerade mit einem kleinen Spiel beschäftigt ist. Auf sein Kommando wird ein mexikanischer Bauer losgelassen, der dann versucht, um sein Leben zu rennen, aber jedes Mal von Jackson oder einem seiner Männer erschossen wird. Als er von einem Neuen in der Stadt hört wird er hellhörig und reitet mit ein paar seiner Leute zum Saloon. Auch der Major spricht erst mit Nathanael, doch als sich Django für eine der Huren einsetzt, hat er die Aufmerksamkeit. Nach einer kurzen Unterhaltung erschießt Django alle bis auf den Major selbst. Von den Männern sind nun nur mehr 48 übrig, welche nun empfiehlt, alle mitzubringen, er würde sie erwarten. Der Major verlässt den Saloon, und Django verlässt die Szene mit der Anweisung für Nathanael: „You can clean up the mess now.“ (Sequenz 2).

Während der Wartezeit kommen sich Django und Maria näher, und es wird immer deutlicher, dass es sich bei der Mannschaft um Jackson um einen fanatischen, beinahe religiösen Haufen handelt. Lange lassen sie auch nicht auf sich warten, und Jackson kehrt mit all seinen Mannen zurück in die Stadt, auf deren Hauptstraße Django sich verschanzt hat. Als sie in Reichweite sind, offenbart er, was sich in seinem Sarg befindet: ein Maschinengewehr, mit dem er beinahe alle Männer erledigt. Den Major aber lässt er entkommen und begleitet dann Nathanael, der die Leichen begräbt: „It's better doing this above than being below and doing nothing.“ Dabei eröffnet ihm Django, dass Jackson verantwortlich für den Tod seiner Frau ist, was der eigentliche Grund ist, dass er sich in der Stadt befindet (Sequenz 3).

Doch kaum ist ein Problem vorerst aus der Stadt, erscheint das andere auf der Bildfläche: General Hugo und seine Mexikaner reiten ein. Jonathan, der eigentlich damit beschäftigt war, die anderen Prostituierten gegen Maria aufzuhetzen, schafft es nicht mehr, sich vor den Mexikanern davonzustehlen, woraufhin Hugo ihm ein Ohr abschneidet und ihn dann über den Haufen schießt. Die Gruppe begibt sich dann in den Saloon, um etwas zu feiern. Dabei stellt sich heraus, dass Hugo und Django sich kennen. Da Hugo Probleme in Mexiko hat, schlägt Django vor, mit dem Maschinengewehr ein Fort zu überfallen, um einen Goldschatz zu rauben. Außerdem befindet sich im Fort Major Jackson. Gesagt, getan. Mit Nathanaels Kutsche als trojanisches Pferd, der mit seinen Frauen den hiesigen Soldaten immer wieder einen Besuch abstattet, gelangen die Mexikaner in das Fort und richten ein Massaker an, stehlen das Geld und entkommen. Der Major bleibt ein weiteres Mal verschont.

Mit dem Schatz wird die Rückkehr in die Stadt zu einem kleinen Triumphzug, wobei Django darauf drängt, dass er seinen Anteil will und dann gehen. Stattdessen aber bunkert Hugo das Gold in einer Hütte (Sequenz 4). Im Saloon kommt es wegen Maria zu einer Schlägerei zwischen Django und einem von Hugos Männern, die mit dem Tod des Mexikaners endet. Hugo bietet daraufhin Django Maria als Geschenk an, der sich aber mit einer anderen auf ein Zimmer begibt, was den Zorn von Maria entfacht. Doch Django hat einen Plan, während die Frau für Ablenkung der Beobachter von außen dient, klettert er mit seinem Sarg aus dem Gebäude, begibt sich zur Hütte, ermächtigt sich des Goldes, und baut sein Maschinengewehr als Selbstschussanlage auf.

Als er dann die Rückwand sprengt, bricht das Chaos aus, in dem er entkommen kann, als plötzlich Maria mit einem Gewehr im Anschlag vor ihm steht. Sie will mit ihm kommen, und Django willigt ein (Sequenz 5). Am nächsten Tag erreichen sie die Brücke am Treibsand, wo es zur Katastrophe kommt. Als sich versehentlich ein Schuss des mitgenommenen Gewehres löst, fällt der Sarg mit dem Gold in den Treibsand. Als Django es retten will, taucht Hugo mit seinen Männern auf. Sie schießen Maria nieder und ziehen Django aus dem Treibsand. Als Strafe für seinen Verrat und seine Diebstahl befiehlt Hugo, Django nicht zu töten, sondern stattdessen seine Hände zu brechen und zu verstümmeln. Danach lassen sie ihn zurück.

Auf ihrem Rückweg nach Mexiko kommen die Mexikaner dann durch ein Tal, in welchem Jackson bereits lauert, der auch von seiner Seite aus auf Rache aus ist, und mit seinen Leuten die ganze Bande niederstreckt. Währenddessen kann Django mit Maria den Saloon er-

langen, wo er Nathanael bittet, Maria zu helfen, und Jackson, wenn er eintrifft, zum Friedhof zu schicken, wo er ihn erwarten wird. Es dauert abermals nicht lange, und der Major betritt den Saloon. Maria versteckt sich, während der Inhaber die Botschaft überbringt, und dann von Jackson erschossen wird. Auf dem Friedhof versucht Django in der Zeit verzweifelt, mit seinen verstümmelten Händen den Revolver so zu platzieren, dass er auch schießen kann. Nach mehreren Anläufen gelingt es ihm auch, und als Jackson mit seinen Leuten eintrifft, schafft es Django, sie alle zu erschießen (Sequenz 6).

### *7.3. Zwischen gehärteten Fronten: Der Kampf eines Einzelnen*

„Mit seinem mysteriösen, enigmatischen Einzelgänger präsentiert Corbucci in Django einen klassischen Italo-Western-Helden, dessen Handeln von einem scheinbaren Widerspruch geprägt scheint: die emotionslose, zynische und jede menschliche Bindung negierende Coolness, mit der er handelt, steht dem Rachegefühl gegenüber, das seine Motivation ist.“ (vgl. Kilzer , 271).

Was Sergio Leone sein Clint Eastwood, ist bei Sergio Corbucci Franco Nero. Ein markantes Gesicht als Voraussetzung, dazu Drei-Tage-Bart, blaue, im dreckigen Aussehen hervorste- hende Augen, ein ausgefallenes Kostüm. Bereits der Look der beiden Hauptcharaktere ist in beiden Fällen ein ähnlicher, aber auch die Wesenszüge sind sehr nicht weit auseinander, geheimnisvoll und durchtrieben. Franco Nero selbst bezeichnet seine Rolle als „Hurensohn, nicht so ein netter Junge wie die Amerikaner ihn zeigen.“. Als Unterschied zu den traditionel- len Western nennt er unter anderem, dass die Amerikaner den Hut üblicherweise im Genick trugen, während im Italowestern der Hut meist tief im Gesicht sitzt (vgl. Nero 1999, 99).

So zeigt sich auch in der Personifizierung des Westernhelden Django die klare Tendenz, sich vom amerikanischen Urgenre abzugrenzen, und es sich zu eigen machen. Django braucht kein Pferd, auf dem er einen heldenhaften Auftritt hinlegen kann. Stattdessen zieht er einen schweren Sarg hinter sich her und geht zu Fuß. „Sein Kampf ist geradezu existen- tialistisch. Der Western hatte sich damit [...] gänzlich von Amerika gelöst. Es war nun eine eigene abgeschlossene Welt voller neuer Symbole – und tief verwurzelt in der Religion und der europäischen Kulturgeschichte.“ (Killing 2013, 108). Gerade die religiösen Motive werden in Django sehr präsent eingesetzt. Der Jackson-Klan hat mit Jonathan sogar einen Priester. Zu Beginn wollen sie Maria auf einem Kreuz verbrennen, und als sie in die Stadt einziehen,

um Django zu töten, ist ebenfalls ein brennendes Kreuz dabei (vgl. Bürgel 2011, 410). Nathanael findet zwei Worte für die Anhänger des Majors, zum einen „religiös“, zum andern „fanatisch“, was noch treffender wirkt. In Szene 6 erklärt eine der Saloon Mädchen, Aurelia, Maria, dass Major Jackson doch nicht auf sie sauer wäre, sondern auf die MexikanerInnen, und merkt zusätzlich an, dass sie glaubt, dass er jeden hasst, der/die nicht weiß und SüdstaatlerIn ist (Szene 6).

Diesen Rassismus trägt der Major aber nicht nur vor sich her, weil er Südstaatler ist. Noch deutlicher wird die Anspielung, welche Gesinnung er und seine Gefolgschaft vertreten, wenn man die Kleidung seiner Anhänger betrachtet. Sie folgen einer totalitären Ideologie, und um ihre Zugehörigkeit nach außen zu präsentieren, tragen alle ein rotes Tuch. In weiterer Folge nutzen manche das Tuch als Kapuze, wie es der Ku-Klux-Klan ebenfalls tut. Bezüglich der Hauptcharaktere bemerkt Bert Markus: „Franco Nero spielt den Django mit der stoischen Gekünsteltheit des passiven Helden, während José Bodalo einen mexikanischen Rebellen-general mit südländischem Getöse und Eduardo Fajardo einen sadistischen Rassisten mit grimmiger Brutalität verkörpert. Loredana Nusciak stellt eine getretene Frau mit gequältem Heiligenschein dar.“ (Markus 1966 zit. n. Bruckner 2006, 69).

Mit den Motiven des Katholizismus und des Rassismus arbeitet Sergio Corbucci intensiv mit zwei Themen, welche bereits zuvor in Western thematisiert wurden, aber bislang nicht so explizit, wie es in Django ausgearbeitet ist (vgl. Bürgel 2011, 454). Daneben sind sowohl Hauptcharakter als auch gesellschaftliches Umfeld im Vergleich zu „Zwei glorreiche Halunken“ ohne Zweifel verwandt. Django's Wesen ist vielen Hinsichten jenes des Blondes. In beiden Filmen gibt es konkurrierende Mächte. Und letztendlich geht es auch in beiden Filmen um Gold. Doch die Herangehensweise ist trotzdem eine unterschiedliche.

#### *7.4. Willkommen im Dreck: Das Setting*

Der Einsatz der Landschaft, die besondere Hervorhebung eben jener, ist wesentlicher Teil beim Italowestern. Weite Aufnahmen unterstützen die Wirkung:

„Eine wichtige Devise, wenn wir einen Western drehten, lautete folgendermaßen: Die Mehrheit der Zuschauer, die aus ihrem technikorientierten zivilisatorischen Leben heraus ins Kino geht, will neben der Handlung schöne Dinge sehen – herrliche Landschaften, Flüsse, natürli-

che Weiten, malerische Berge. Erwecke den Traum de Zuschauers, in den Rocky Mountains leben zu wollen.“ (Barboni 1999, 89).

Die Vorgehensweise, die spezielle Darstellung der Landschaft, war also sehr wohl sehr gezielt und in der Form beabsichtigt. Barboni, der später mit seinen Werken mit Bud Spencer und Terence Hill als Regisseur auch noch erfolgreich werden sollte, arbeitete als Kameramann bei „Django“ mit Sergio Corbucci. Und wenn oft schöne Landschaften erwartet wurden, in „Django“ war der Plan ein anderer. Man nehme als Vergleich den klassischen amerikanischen Western „Der letzte Zug von Gun Hill“. In diesem Western jagt Kirk Douglas nach den Mördern und Vergewaltigern seiner Frau. Die Geschichte ist makaber, das Setting dafür jedoch unverhältnismäßig romantisch. Alleine der Walt, in dem die Gräueltat geschieht, könnte mit einer anderen Geschichte ohne Probleme als Zauberwalt dargestellt werden. Auch die Stadt Gun Hill, in der Kirk Douglas dann versucht, Gerechtigkeit zu erlangen, wirkt beinahe schon prunkvoll.

Die ersten bekannten europäischen Vertreter des Western-Genres arbeiten ebenfalls vor romantischer Kulisse. Gerade die Karl-May-Western bilden hier gute Beispiele. Gedreht zu einem großen Teil in Kroatien, punkten sie mit schönen, bewaldeten Bergen und türkisblauen Flüssen in malerischen Tälern (vgl. Winnetou 1963). Selbst Sergio Leone war kein Maßstab für Sergio Corbucci, der für seinen „Django“ ganz andere Vorstellungen hatte.

Bereits während der Titelsequenz zeigt Corbucci ein komplett verändertes Bild der vermeintlich amerikanischen Landschaft. Denn sein Held Django, der noch nicht einmal ein Pferd besitzt, sondern stattdessen einen Sarg hinter sich her schleift, bewegt sich nicht durch eine schöne, weite Prärie. Auch befindet er sich in keinem romantischen Wald. Er befindet sich auch auf keiner Anhöhe eines mächtigen Berges oder geht an einem funkelnden Fluss entlang. Stattdessen umgibt ihn eine durch und durch vom Dreck braun gefärbte Landschaft. Kaum ein Strauch bringt noch einen Tupfen Grün in diese trostlose, lebensverachtende Umgebung. In seine Uniform, seine Mantel und Stiefel gekleidet, die vor Dreck nur so strotzen, schleift der Held mühsam die Holzkiste durch den klumpigen Schlamm. Dazu werden noch rote Titel eingeblendet. So erhebend der Titeltrack von Luis Bacalov auch wirken mag, die Bilder dazu verheißen nichts gutes. Sie sind von Anbeginn viel mehr bedrückend (Szene 1).

Django erreicht daraufhin eine kleine Anhöhe. Er hält an, der Himmel sieht sogar sehr einladend aus. Tiefblau mit weißen Wolken lässt er kurz aufatmen, doch das Bild, welches sich

vor Django eröffnet, lässt sofort wieder erschauern. Es ist die Brücke über den Treibsand, an dem sehr viel Leid passiert, wenngleich dieser Ort nur zweimal vorkommt. In dieser zweiten Szene wird Maria misshandelt und mehrere Männer finden ihren Tod. Gegen Ende des Filmes ist es zudem der Schauplatz, an dem das Gold im Sarg für immer verloren geht, Maria angeschossen wird, und Djangos Hände verstümmelt werden (Szene 2 bzw. 28).

Der markanteste Ort im Film ist aber wahrscheinlich die Stadt selber. Bereits die erste Kameraeinstellung präsentiert ein Bild der Zerstörung. Kein Mensch ist in diesem gottverlassenen Kaff zu sehen. Die Gebäude haben denselben Farbton wie alles andere, der braune Dreck scheint sogar die Wände hoch geklettert zu sein. Immerhin, auch hier im Hintergrund ein beinahe freundlich blauer Himmel, der aber gegen das Schlammfeld im Vordergrund nichts auszurichten vermag (Szene 3). Dass dieser Boden noch mehrfach mit Blut getränkt werden soll, scheint keinen großen Unterschied mehr zu machen, da die Stadt von vornherein im Morast zu versinken scheint (vgl. Killing 2013, 46). Die Stadt ist auch Hauptschauplatz der ganzen Geschichte, wie sich in der Zeitachse der Handlungsorte (Abb. 5) grafisch erkennen lässt. Ein Grund dafür ist, dass viele Übergänge auch auf der Straße passieren, wie das Einreiten der diversen ProtagonistInnen. Generell wird die Stadt auch nicht oft verlassen. An Anfang kommt Django in die Stadt. Es gibt eine Szene auf dem Gelände, wo Major Jackson die mexikanischen Bauern erschießt (Szene 7). Dieses liegt aber nicht weit von der Stadt, ebenso wie der Friedhof, der aber durchaus eine zentrale Rolle spielt. Neben den bereits genannten, also der Wüste, der Brücke, dem Gelände und dem Friedhof gibt es nur mehr eine andere Location, die nicht unmittelbar in der Stadt ist, nämlich das Fort. Alle anderen Locations befinden sich direkt in dem kleinen Ort. Zum ersten ist das der Saloon. Neben der Hauptstraße der Stadt, passiert an diesem Ort am meisten, somit hat dieser Raum die zweitlängste Dauer, Setting mäßig gesehen.

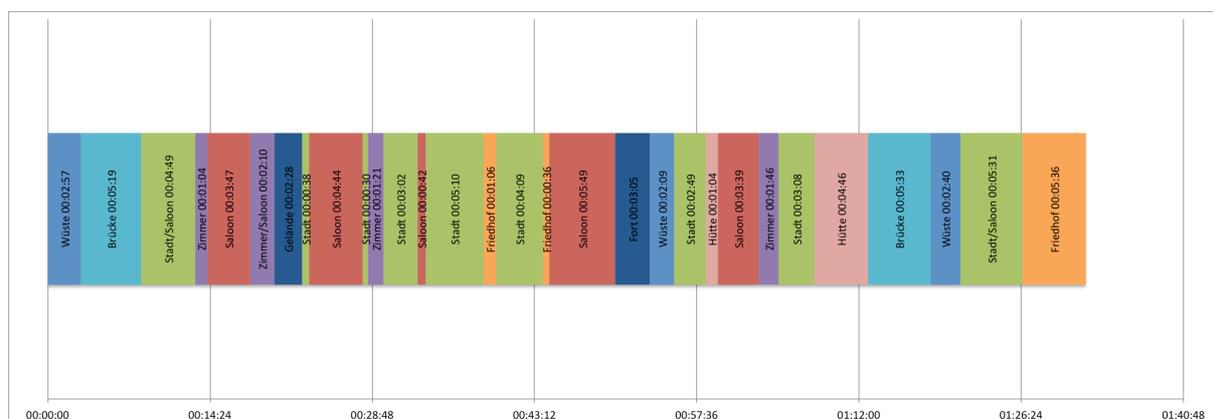


Abb. 6: Zeitachse der Handlungsorte

Der Saloon ist der Platz, an dem die meisten Sachen geklärt bzw. erklärt werden. Längere Szenen, wie die Schlägerei, bewirken noch zusätzlich die lange Dauer dieser Location. Zudem ist eine Barszene gerade in Western beinahe obligatorisch. Im Saloon befinden sich neben dem großen Aufenthaltsraum, in dem gegessen, getrunken, gelangweilt, gefeiert und gefightet wird, auch zwei Zimmer. In dem einen wird Maria untergebracht (Szene 4). Aus dem anderen klettert Django später hinaus, um über den Balkon zur letzten Location zu gelangen, die sich auch in der Stadt befindet, nämlich die Hütte, in der Hugo das Gold lagert (Szene 25).

Sieht man sich die Locations noch genauer bezüglich ihrer Bedeutung an, fällt schnell auf, welche Orte mehr der Ruhe und somit den Übergängen zwischen actionreichen Sequenzen dienen. So ist die Wüste Übergangsort von einem zum anderen Ziel. Jedoch werden eben in der Wüste die Mexikaner massakriert. Geht man jede einzelne Location durch, fällt daraufhin auf, dass es nur einen wahren Rückzugsort gibt, an dem keine Gewalttätigkeiten ausgetauscht werden. Es ist der obere Stock des Saloons, wo sich die beiden Zimmer befinden, die verwendet werden, die aber nur für Gespräche bzw. die Flucht fungieren. Dementsprechend ist die Dauer der Szenen in den Zimmer auch verhältnismäßig kurz. Als Gegenstück, der Ort, der jeweils die längste Dauer mit 5 Minuten 19 Sekunden und 5 Minuten 33 Sekunden aufweist, ist die Brücke über den Treibsand. Sie markiert den Einstieg in den Mikrokosmos des Filmes, markiert durch die grausame Folter von Maria und den Tod von Mitgliedern von beiden die Umgebung beherrschenden Fraktionen (Szene 2). Gleichzeitig ist sie auch Schauplatz des Höhepunktes, der totalen Eskalation und der großen Katastrophe, gerade an dem Punkt, als es noch scheint, dass alles gut werden könnte. Stattdessen landet das Gold mitsamt Sarg, in dem Django sein vom Rachegeanken getriebenes Ich begraben wollte im Treibsand, Maria wird angeschossen und Djangos Hände durch massive Gewalteinwirkung zersplittert (Szene 28).

Der andere Ort der Konfrontation ist die Hauptstraße der Stadt, an dem sich immer wieder die verschiedensten Parteien Gefechte liefern. Dass die Stadt überhaupt so heruntergekommen, verdreckt und tot ist, ist eben jenem Krieg zwischen den Mexikanern und Major Jackson verschuldet (vgl. Bürgel 2011, 446). So wird dem vermeintlichen Priester Jonathan an genau diesem Ort vor dem Saloon sein Ohr abgeschnitten, bevor er noch bösartig von hinten erschossen wird. Noch kurz zuvor prügeln sich zwei Saloon-Damen groteskerweise im Schlamm. Die extremste Szene auf dieser Straße und auch eine der extremsten im Film ist das Massaker, welches Django unter den Leuten von Major Jackson anrichtet (Szene 12).

Als letzten Ort der Begegnung fungiert schlussendlich der Friedhof. Nach eben erwähntem Massaker begräbt Nathanael an diesem Ort die Opfer, während Django ihm vom Tod seiner Frau durch den Major erzählt. Kurz darauf werden sie von den Mexikaner am Eingang abgefangen und in den Saloon geführt. Am Ende platziert sich Django hinter dem Grabkreuz seiner Frau und positioniert sich unter Qualen so, dass er sich dem Major und seinen restlichen Mannen stellen kann. So wird der Friedhof, gleich wie in „Zwei glorreiche Halunken“, der Austragungsort des finalen Showdown und markiert wie das Ende des Lebens, das Ende der Gewalt, die Katharsis für Django, der seine Rache vollbracht hat, und das Ende des Filmes, wobei der Friedhof in keiner Weise so pompös wie jener in „Zwei glorreiche Halunken“ ist, sondern wie jedes andere Set im Film ebenfalls heruntergekommen und zerstört, mehr einem Schlachtfeld gleicht (Szene 33) (vgl. Bürgel 2011, 446).



Abb. 7: Einstellungsbeispiele Django (Szenen 1, 2, 3, 33)

### ***7.5. Massaker um Massaker: Explizite Gewalt im Fokus***

Die harte Gangart, welche Sergio Corbucci in „Django“ an den Tag legte, war zuvor noch nie so extrem. In dem beschrieben düsteren Setting lässt er seinen Hauptcharakter den Weg eines Märtyrers durchleben. Die explizite Darstellung der Gewalt nahm zu dieser Zeit noch ungeahnte Ausmaße an, weshalb der Film gespaltene Reaktionen hervorrief. Doch eben diese Herangehensweise machte das Charisma dieses Streifens aus und beeinflusste darauffolgende Filmarbeiten (vgl. Killing 2013, 47).

Die erste Szene, welche den/die ZuschauerIn sofort direkt in die grausame Welt von Django einführt, ist die Folterszene an der Brücke. Django betritt gerade die Bühne des Geschehens, und kann so beobachten, wie mehrere Männer die entflohene Maria zur Strafe auspeitschen. Dabei beginnt die Szene mit einer weiten Aufnahme, wie Django eine Anhöhe erreicht, darauf folgt ein weiter Zoom, sodass er dann in einer Totalen zu sehen ist. Die Peiniger schleifen die bereits angeschlagene Frau zu den Stützen der Brücke, wo sie sie fesseln

und den Rücken entblößen. Dann sieht man die Szene aus der Sicht des Beobachters, ebenfalls halbnaher Aufnahmen der zerschlissenen Rückens, und vor allem nahe Einstellungen von Maria, wie sie leidet, und von den Männern, die das Geschehen scheinbar mit Genuss mit ansehen (Szene 2). Als die Mexikaner erschossen werden, schwenkt die Kamera ohne Umschweife zu den Schützen aus dem Major-Klan, die auf einem Hügel stehen, und zoomt auch bei ihnen näher heran. Nach einem schwachen Blick von Maria erfolgt der umgekehrte Zoom, als die Männer vom Hügel runter sich zum Ort des Geschehens bewegen. Doch sie haben ebenfalls nichts gutes mit der gepeinigten Frau im Sinn, was Django auf den Plan ruft, der nun seinerseits jeden einzelnen von ihnen erschießt. So etabliert diese Szene ohne Umschweife, dass es keine gute Seite in dieser Welt gibt, und der Held definitiv auch kein Engel ist (Szene 2b-d). Um das zu unterstreichen, legt er zudem erst noch im Saloon weitere Männer des Klans um, bevor er fast den kompletten Trupp mit einem Mal auslöscht was in Szene 12 geschieht.

### Einstellungsprotokoll Szene 12

Nummer	Start	Länge	Größe	Motiv
1	33:34,0	00:08	W	Jackson reitet ein, leichter Tilt
2	33:42,0	00:06	T	Django von hinten, weit oben geframed, bewegt sich vom Sarg
3	33:48,0	00:02	HT	Maria am Fenster
4	33:50,0	00:05	W	Straße mit Reitern
5	33:55,0	00:08	T	wie 2, Zoom auf Django, Melodie
6	34:03,0	00:05	T	von Seite der Straße, Jacksons Leute kommen zu Fuß mit Kapuzen
7	34:08,0	00:08	HT	Einreiten Jackson, schrille Violinen
8	34:16,0	00:06	HT	Gefolge, Kamera schwenkt
9	34:22,0	00:04	HN	Django von der Seite
10	34:26,0	00:07	HT	Jackson und Gefolge, nimmt roten Schal
11	34:33,0	00:07	N	Mann mit Kapuze, Schwenk
12	34:40,0	00:04	T --> HN	Zoom Django
13	34:44,0	00:10	T	Einmarschieren, Kamera fährt von rechts nach links
14	34:54,0	00:06	T --> HN	Jonathan
15	35:00,0	00:06	HT	Gefolge, Schwenk auf Kreuz
16	35:06,0	00:06	HN	Django
17	35:12,0	00:08	W	Straße
18	35:20,0	00:04	HT	Maria (wie 3)
19	35:24,0	00:04	N --> HN	Jackson Zoom Out

20	35:28,0	00:06	T	Gefolge von hinten --> geht auf Django zu
21	35:34,0	00:08	T	Django öffnet Sargdeckel
22	35:42,0	00:04	HT	von Seite, Django öffnet Sarg, holt Gewehr heraus und steht auf
23	35:46,0	00:04	T --> T	leicht links ist Django, erschießt erste Reihe, Zoom auf Django
24	35:50,3	00:00	W	Straße, Rauch, Gefolge stirbt
25	35:50,7	00:02	D	Gewerlauf, Feuer
26	35:53,0	00:01	N	Nathanael verliert Zigarre
27	35:54,0	00:01	T	Django feuert
28	35:55,0	00:02	HT	Gefolgte stirbt, Kreuz fällt, Tilt
29	35:57,0	00:01	N	Maria
30	35:58,0	00:01	HN	Django
31	35:59,0	00:03	T	Gefolge, Schwenk, Fliehen
32	36:02,0	00:01	HN	Gefolge, Schwenk
33	36:03,0	00:01	N	Saloodamen
34	36:04,0	00:01	T	Django, setzt Gewehr auf Baum ab
35	36:05,0	00:01	T	Gefolge von hinten, Fliehen
36	36:06,0	00:02	T	Gefolge von Seite, Jump-Cut, Schwenk
37	36:08,0	00:02	N	Django
38	36:10,0	00:01	HN	Gefolge, Schwenk
39	36:11,0	00:01	N	Gefolge, Schwenk
40	36:12,0	00:01	N	Gefolge, Schwenk
41	36:13,0	00:01	D	Gewehr
42	36:14,3	00:00	N	Gefolge fällt, statisch
43	36:14,7	00:00	N	Gefolge fällt, Schwenk
44	36:15,0	00:01	TH	Jackson, Rückzug
45	36:16,0	00:01	HN	Django, von unten
46	36:17,0	00:02	N	Jackson
47	36:19,0	00:04	HT	Jonathan flieht
48	36:23,0	00:02	HN	Jackson, Flucht
49	36:25,0	00:03	HN	Django von unten, beendet Feuer, richtet sich auf
50	36:28,0	00:02	W	Schlachtfeld, Leichen, paar rappeln sich noch auf, Jackson
51	36:30,0	00:03	HN	Django zieht Revolver, feuert ein Mal
52	36:33,0	00:01	T	Jacksons Pferd wird getroffen
53	36:34,0	00:07	HT	Jackson stürzt in den Schlamm, steht auf, rennt, Schwenk
54	36:41,0	00:06	HN	Django packt Revolver und Gewehr ein
55	36:47,0	00:07	T	Django
Ende Szene 12	36:54,0			
Gesamtlänge	03:20,0			
Durchschnittslänge	00:03,6			

Tab. 3: Einstellungsprotokoll Szene 12

Das Massaker, welches Django in dieser Szene anrichtet, war zur Zeit des Erscheinens des Films noch nicht dagewesen, sollte aber in späteren Filmen ähnlich dargestellt werden. Nach dem der Film gerade einmal eine halbe Stunde läuft, kommt mit diesem Blutbad bereits eine der eindrucksvollsten Szenen. Nachdem sich Django im Saloon vorgestellt hat, und noch weitere Männer von Major Jackson erschossen hat, erwartet er diesen mit seinem gesamten Aufgebot von knapp fünfzig Mann vor dem Saloon. Verschanzt hinter einem Baumstamm, und auf seinem Sarg sitzend, ignoriert er sämtlich Ratschläge von Nathanael, der ihm noch ans Herz legt, doch lieber zu fliehen (Szene 10). Doch darin sieht der beinharte Fremde keine Option. Wie beinhart, eigentlich welch gnadenloser Killer in ihm steckt, verdeutlicht Django mit dieser Aktion.

Als der Major-Klan einreitet, raucht er noch in aller Friedensruhe und lässt den Feind näher an sich herankommen. In der ersten weiten Einstellung scheinen es noch nicht einmal so viele zu sein, jedoch werden es scheinbar immer mehr, je näher sie kommen, was den Auftritt immer bedrohlicher wirken lässt. Es folgt ein Totale des Wartenden von hinten, welche bis auf eine nahe Einstellung an ihn heranzoomt. Danach halbtotale Aufnahmen von einem schier endlosen Strom an weiteren rotgekleideten Klan-Mitgliedern, die aus allen Ecken gekrochen kommen. Die Kamera schwenkt dabei immer wieder mit. Danach eine nahe Einstellung der verummten Gesichtern, die Augen ausgeschnitten wie beim Ku-Klux-Klan, ebenfalls begleitet von einem Schwenk, so dass es wirkt wie ein Meer an Gegnern. Wieder ein Zoom auf Django, diesmal von vorne, wieder von der Totalen bis zur Nahen. Er bewegt sich, beobachtet genau, wie sich die Gegner bewegen. Eine Kamerafahrt auf die Männer verdichtet das Meer noch weiter. Ein Zoom auf Jonathan, den Priester, zeigt das Lächeln in seinem Gesicht, er fühlt sich sicher bei dem Anblick der treuen Gefolgschaft, die dem Störenfried die Flausen austreiben werden. Der nächste Schwenk zeigt das brennende Kreuz, das Zeichen des religiösen Fanatismus, den die Männern zusammenschweißt (Einstellung 15).

Doch Django scheint immer noch ruhig hinter seinem Baumstamm, während sich die Meute mit entschiedenen Schritten nähert. Maria, welche ebenfalls gezeigt wird, ist die Angst aber körperlich anzumerken, während ihr Gesicht jedoch einer Maske gleicht. Major Jackson selber scheint ebenfalls siegessicher, wie eine nahe Einstellung zeigt, die mit einem Zoom-Out auf die Halbnaher abgeschlossen wird. Es folgt ein POV-Shot aus Sicht des Bosses, wie die Männer vor ihm auf den einzelnen Feind zugehen. Mittlerweile sind sie nahe genug herangerückt. Vorsichtig öffnet Django den Sarg. Dann geht alles blitzschnell (Szene 12b).

Er klappt den Sarg zur Gänze auf, und offenbart dessen Inhalt: ein Maschinengewehr, das er herausreißt und augenblicklich losfeuert. Die erste Reihe, nicht umsonst gern als Kanonenfutter bezeichnet, fällt sofort den Kugeln zum Opfer. Nachdem dies geschehen ist, zoomt die Kamera einen weiten Weg bis zum um sich ballenden Django. Der Gegenschuss offenbart sofort das Ausmaß seiner Waffenkraft: die Schlächter gehen reihum zu Boden, es ist ein Bild des Massakers, in Schlamm und Rauch getunkt. Eine Detail-Einstellung zeigt das mächtige Mündungsrohr des Maschinengewehres, das pausenlos Feuer spuckt, so dass Nathanael, der um die Ecke lugt, seine Zigarre aus dem Mund fällt. Eine Totale zeigt wieder Django, der beinahe schon mit Begeisterung zugange ist. Sogar die Schussrichtung stimmt, als er die Waffe nach links schwenkt, und im Gegenschuss auf der linken Straßenseite der Träger des Kreuzes sich krümmend zu Boden fällt, mitsamt seinem Totem, wobei die Kamera seinen Niedergang zu Boden begleitet. Wieder wird Maria gezeigt, diesmal in einer Nahen, das Fenster nur mehr einen Spalt breit geöffnet. Das Entsetzen zeichnet sich nun auch auf ihrem Gesicht ab. Währenddessen setzt Django sein Werk unbeirrt fort.

Ein Pan von links nach rechts zeigt getroffene Männer, darauf ein naher Tilt, der wieder den Fall eines Opfers mitnimmt. Die Saloon-Damen hängen an der Türe, scheinen ebenfalls entsetzt, aber können sich nicht abwenden. Django setzt nun sein Gewehr auf dem Baumstamm ab, feuert aber oder Unterlass weiter in die Menge. Nun sieht man die Männer, wie sie noch zu entkommen versuchen, aber von hinten von den Kugeln niedergemäht werden. Djangos Gesicht ist verzerrt, es ist doch keine Begeisterung, eher ein verbissener Wille, sich selber zu erlösen und diese Situation für sich zu entscheiden (Einstellung 37). Es folgen mehrere Shots, die wie zuvor die Getroffenen zeigen, wie sie zu Boden gehen (Einstellung 43), dazwischen die Mündung des Maschinengewehrs. Major Jackson sieht sich nicht mehr in seiner Komfortzone, sein Gesicht spricht eher von verwunderter Furcht, und er schickt sich an zu fliehen. Das entgeht Django nicht, der nun, da er beinahe alle schon getroffen hat, sein Dauerfeuer beendet und sich aufrichtet (Einstellung 49). Ein Blick Richtung Straße offenbart das Ausmaß der Verwüstung, der gesamte Platz ist gepflastert mit Leichen, während immer noch Rauchschwaden darüber hinwegziehen.



E15



E37



E43



E49

Abb. 8: Einstellungsbeispiele Szene 12

Jackson versucht zu fliehen, doch Django zieht ruhig seinen Revolver hervor und feuert einen einzelnen Schuss ab. Er trifft das Pferd des Majors wodurch dieser in hohem Bogen im Schlamm landet. Der Sturz, das Landen, das Aufrichten und das Wegrennen passiert dabei alles in einem einzigen Shot. Django scheint mit sich zufrieden, steckt seinen Revolver ein, bevor er auch sein Maschinengewehr wieder in seinem Sarg verschwinden lässt.

Diese Szene in seiner gnadenlosen und unbarmherzigen Ehrlichkeit zeigt einen Mann, der eigentlich der Gute in der Geschichte ist. Doch spätestens hier offenbart er sein wahres Wesen, welches dem seiner Kontrahenten nicht unähnlich ist, denn er ist genauso ein Killer wie es sowieso beinahe jeder in seinem Umfeld ist. Dabei zeigt die Szene auch wie keine andere im Film die eigenwillige Kameraarbeit von Enzo Barboni. Diese ist geprägt wie bereits beschrieben durch eine beinahe durchgängig bewegte Kamera. Zum einen erfolgen sehr vielen Schwenks, die entweder einer Bewegung wie dem Fallen einer Person folgen, oder auch zwischen Motiven überbrücken. Dabei bemerkt auch Barboni selber, dass es durchaus von Vorteil ist, wenn sich das Objekt vor der Kamera bewegt, und diese an sich dafür statisch bleibt. Außerdem bedient er sich vieler Zooms, insbesondere von einer weiteren in eine nähere Einstellung. Diese fallen nicht jedem unbedingt massiv auf, obwohl es um den Effekt der Fokussierung von etwas weiter entferntem geht. Wieso der Zoom gerade in diesem Beispiel so massiv eingesetzt wurde, hat aber einen ernüchternden Grund:

„Man erzielt durch ihn einen enormen Zeitgewinn. Die Kamera behält stets ein und dasselbe Objektiv. Aus diese Art müssen die Dreharbeiten weniger unterbrochen werden [...] Offen gesagt, unter dem künstlerischen Gesichtspunkt lehne ich den Zoom ab. Aber besonders in Django [1966] setzten wir ihn sehr häufig ein. Für einen Überraschungseffekt oder für Nahaufnahmen mag er – sparsam gebraucht – überaus sinnvoll sein. Aber er ist ein Effekt, mehr nicht.“ (Barboni 1999, 90).

So unterstreicht Barboni das Prinzip „Effekt statt Perfektion“. Wenngleich der Beweggrund ein ökonomischer ist, so zu arbeiten, bleibt der Effekt dennoch bestehen, welcher für Kurzweil sorgt, was in manchen Fällen Sinn macht, einer perfekten Arbeit vorzuziehen (vgl. Kerlen 2003, 251). Ein letzter kameratechnischer Aspekt, welcher in dieser Szene, und im ganzen Film sehr effektiv von Barboni eingesetzt wurde, ist die Auf- bzw. Untersicht der Personen. Am Beispiel dieses Aufeinandertreffens sieht man, zu Beginn werden die Klan-Mitglieder noch eher leicht von unten gezeigt, um die Masse, die auf den einzelnen Django zukommt, noch übermächtiger wirken zu lassen, während er von oben gezeigt wird, hinter

seine Baumstamm geduckt. Doch als er sein Feuer eröffnet, verändert sich die Perspektive und wandelt sich zum Gegenteil. Django ist am Drücker und wird nun seinerseits von unten gezeigt, um seine Übermacht zu demonstrieren.

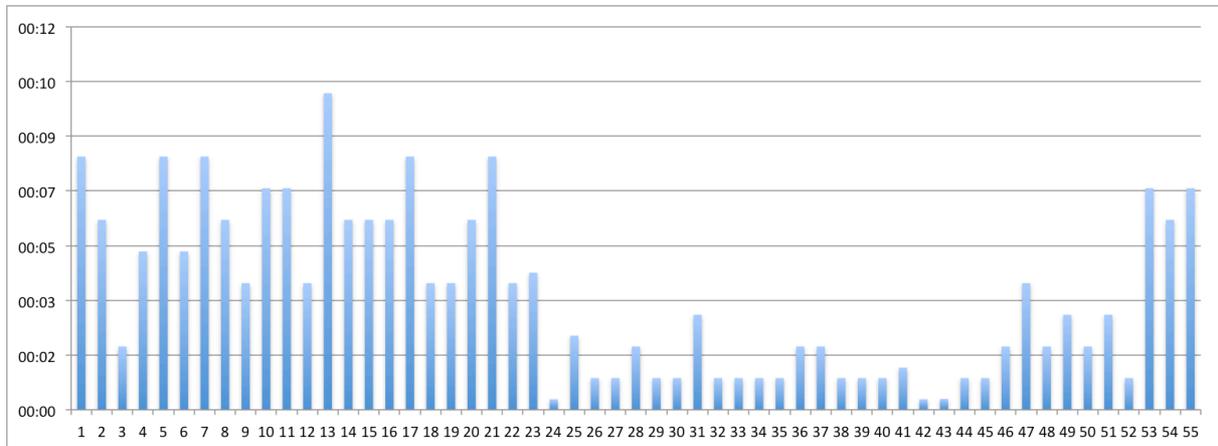


Abb. 9: Schnittdiagramm Szene 12

Die ganze Aktion, das Massaker, ist nur von kurzer Dauer. Insgesamt, vom Moment, als der Major mit seinen Mannen einreitet, bis sie wieder abgezogen sind, und sich die BewohnerInnen vorsichtig wieder aus dem Saloon wagen, dauert es 3 Minuten 20 Sekunden. Noch beeindruckender ist, dass die Dauer von Djangos Gemetzel, vom Moment, in dem er das Feuer eröffnet, bis er es wieder beendet, gerade einmal 39 Sekunden beträgt. In dieser schicksalhaften halben Minute beschleunigt auch der Schnittrhythmus um das doppelte und dreifache. Während die Gegner auf einander lauern, bzw. der Klan gerade einreitet, ist die Maximaldauer der Einstellungen bei knapp 10 Sekunden. Während des Beschusses fällt diese auf knapp über 3 Sekunden, wo auch die ungefähr die Durchschnittslänge der Einstellungen in dieser Szene liegt, nämlich bei 3,6 Sekunden. Dies verdeutlicht wie bereits bei „Zwei glorreiche Halunken“ im Showdown, dass der Aufbau der Spannung noch ruhig von statten geht, eben die sprichwörtliche Ruhe vor dem Sturm, bevor die Situation eskaliert, und dann geht alles sehr schnell, was der Schnitt unterstützt, in dem auch hier in einer Sekunde teilweise mehrfach geschnitten wird. Dies verdeutlicht die Wichtigkeit des Rhythmusgefühls, welches im Schnitt notwendig ist (vgl. Schmidt 2009, 235).

## 7.6. *Feier und Flucht: Alles wird ins rechte Licht gerückt*

Anders wie mit dem Klan versteht sich Django mit den Mexikanern erst mal sehr gut. Immerhin sind deren Anführer, General Hugo und er alte Freunde. Gemeinsam überfallen sie ein Fort, wo sie mit dem Maschinengewehr ein weiteres Massaker anrichten. Mit einem Haufen Gold als Beute kehren sie dann abends in die Stadt zurück. Nie sah das heruntergekommene Loch so romantisch aus, wie in der Szene ihrer Rückkehr. Nach einer Schwarzblende sieht man erst den Mond über den Hügeln um die Stadt, von wo die Kamera nach unten zum Tor schwenkt, wo gerade die Kutsche der erfolgreichen Gruppe durchkommt. Die Szene ist in ein weiches, bläuliches Licht getaucht, und die Einstellung ist wieder eine sehr lange, denn mittels eines Schwenk verfolgt sie die Kutsche, welche unter freudentaumelnden Beifall weiter Richtung Hauptstraße fährt. Im Saloon wird die Ankunft sofort verkündet. Das Bild, welches nun von der Straße gezeigt wird, ist ein Ähnliches, wie jenes in „Zwei glorreiche Halunken“, in der Szene, wo Sentenza Maria aufsucht. Der Vordergrund wird vom Licht aus dem Saloon beleuchtet. So ist es auch die einzige Stelle, in der man den Schlamm erkennen kann. Das Gebäude linkerhand ist in ein angenehmes Türkis getaucht, welches auch die Ankömmlinge beleuchtet. Der Wasserturm ist eine schwarze Silhouette, und hebt sich so vom tief dunkelblauen Himmel ab.



Abb. 10: Einstellung Stadt Szene 23

Die Kutsche fährt vor dem Saloon vor, der Triumph ist groß. Doch Django möchte eigentlich sich nun eigentlich absetzen. Der hell erleuchtete Platz vor dem Saloon erhält plötzlich wieder einen eher abschreckenden Charakter, man merkt die Spannung zwischen Hugo und dem Helden. In einer langen Einstellung bewegen sich die beiden die Treppe hoch. Immer wieder wird Maria eingeblendet, die vom Mondlicht hell beleuchtet wird, wodurch ihr helles Gesicht einen geradezu geisterhaften Anblick bietet (Szene 23).

Nachdem Hugo sich durchgesetzt hat, folgt ein harter Schnitt, das Bild ist schwarz. Eine Fackel kommt durch eine Tür, und erleuchtet einen Schuppen unmerklich unnatürlich hell. Das Mondlicht in der Türe lässt die Personen erst als Silhouetten erscheinen, bis sie im Raum angekommen sind. In dieser Hütte wird für das erste das Gold gebunkert, bevor sich wieder alle in den Saloon begeben um zu feiern (Szene 24). Dort kommt es zu einer Keilerei zwischen einem Mexikaner, der Maria anmacht und Django. Diese wird wieder durch die Kameraführung von Enzo Barboni geprägt, welche ständig in Bewegung ist, und sowohl die Perspektive eines/einer BeobachterIn einnimmt, als auch die POV-Perspektive der sich Prügelnden. Unterstützt wird die intensive außerdem wieder durch den sehr akzentuierten Schnitt, der die Schläge rhythmisch begleitet. Am Ende gewinnt Django, in dem er seinen Gegner aufspießt. Als Belohnung will ihm Hugo Maria überlassen, die wieder durch ihre helle Haut heraussticht. Doch dieser nimmt lieber eine andere mit auf das Zimmer, worauf das geisterhafte Gesicht von Maria einen zornigen Beigeschmack erhält (Szene 25).

Es folgt der Umschnitt auf das Zimmer. Auch hier ist lichtmäßig die Ähnlichkeit zu „Zwei glorreiche Halunken“ gegeben. Im Hintergrund sieht man ein Fenster, durch welches Mondlicht fällt, Silhouetten und Umrisse einer Treppe offenbart. Django entzündet eine Lampe, die ebenfalls ein eigentlich unnatürlich helles, aber geschickt imitiertes Raumlicht gibt. Es ist ein Spiel mit den verschiedenen Mischverhältnissen von Hell und Dunkel, wie viel dem Zuseher in einem Raum präsentiert wird. In den Italowestern wird in dunklen Räumen auf die Art nur genau soviel gezeigt, wie unbedingt nötig (vgl. Deleuze 1998, 76). Die Saloon-Dame beginnt sich auszuziehen, was jedoch nur zur Ablenkung der Mexikaner dient, während Django mit seinem Sarg aus dem Fenster und über die Dächer zur Hütte klettert, wo das Gold lagert. Ein letztes Mal wird der Trick angewandt. In der Hütte herrscht totale Dunkelheit, doch als Django eine Lampe entzündet, spendet diese weitaus mehr Licht, als eigentlich möglich ist, um der Szene die notwendige Helligkeit zu geben. In dem Zwielflicht füllt Django das Gold in seinen Sarg, präpariert dann eine Falle mit seinem Maschinengewehr, sprengt dann die

Rückwand und entkommt dann so mit Maria im Schlepptau aus der Stadt. Besonders das im Dunklen feuernde Maschinengewehr gibt mit dem Rauch und den wie Knallkörper explodierenden Geschossen ein schönes Feuerwerk ab. Aber auch die Rückseite durch welche Django flieht, wurde in ein raffiniertes Licht getaucht. Durch das Loch in der Wand sieht das Feuerwerk wie Blitze leuchten, die Hauswand erscheint indessen rot, während sich über das Gebäude bläulicher Rauch zieht, und der Himmel mittlerweile pechschwarz ist (Szene 26).

### 7.7. Eine Symphonie der Gewalt: Kognitive Dissonanz durch Musik

Es folgt eine Überblendung, es ist Morgen, und die Brücke vom Anfang ist wieder zu sehen. Maria und Django haben es geschafft, doch genau jetzt geht alles schief. Der Sarg mit dem Gold fällt in den Treibsand, und während Django versucht, diesen noch zu retten, treffen General Hugo und die Mexikaner ein und schießen Maria nieder. Sie schleifen den Verräter aus dem Sumpf. Doch anstatt ihn zu töten, haben sie für ihn als Dieb eine bessere Strafe im Sinn.

#### Einstellungsprotokoll Szene 28b-c

Nummer	Start	Länge	Größe	Motiv
1	01:15:57,0	00:09	W	Hugo "verschont" Django --> Schwenk auf Miguel, der vom Pferd steigt
2	01:16:06,0	00:02	T	Miguel geht auf Django zu, dahinter die Mexikaner, holt aus
3	01:16:08,0	00:03	HT	Miguel schlägt Django nieder, Violinen
4	01:16:11,3	00:00	W	Miguel holt aus
5	01:16:11,7	00:00	T	trifft Django am Kopf, Fuß auf dem Handgelenk
6	01:16:12,0	00:02	T	Miguel holt aus, Schlag, ausholen, Schrei, Trommeln
7	01:16:14,0	00:02	HT	trifft Hand, Schwenk auf Gesicht, Schreie, wieder Schlag, Geräusch
8	01:16:16,0	00:01	HT	Miguel Schlag, ausholen, Trompeten
9	01:16:17,0	00:01	HN	Hand wird getroffen
10	01:16:18,0	00:02	HT	Gesicht Django, wieder Schlag (Geräusch), Aufschrei, Drehen
11	01:16:20,0	00:14	N	Mexikaner (Schlag und Schreie 7 x), Schwenk bis Hugo
12	01:16:34,3	00:00	T --> HN	Miguel ausholen
13	01:16:34,7	00:01	T	trifft Hand (wie 9)
14	01:16:35,3	00:00	T -->	Gesicht

			HN	
15	01:16:35,7	00:05	HT	Hugo + Schlag 3 x + Zoom, verächtlich
16	01:16:41,0	00:02	HN	Miguel fertig
17	01:16:43,0	00:06	W	Miguel winkt anderen wegen Pferde, reiten über Hände, Schreie
18	01:16:49,0	00:02	HT	Django und Hände von vorne
19	01:16:51,0	00:02	N --> HN	Hugo hebt Kopf (herablassend)
20	01:16:53,0	00:01	T	Pferde reiten (wie 17)
21	01:16:54,3	00:00	T	Django und Hände von vorne, will Hand wegziehen? Wird getroffen, Schrei
22	01:16:54,7	00:04	HT	Pferde (wie 17)
23	01:16:59,0	00:03	T --> T	Django (resigniert)
24	01:17:02,0	00:10	W	Hugo
25	01:17:12,0	00:05	D	Django (dem Erdboden gleich)
26	01:17:17,0	00:03	N	Hugo
Ende Szene 12	01:17:20,0			
Gesamtlänge	00:01:23,0			
Durchschnittslänge	00:00:03,2			

Tab. 4: Einstellungsprotokoll Szene 28b-c

Da Django das Gold gestohlen und nun auch noch verloren hat, wenden die Mexikaner eine antike, drakonische Bestrafung für den Dieb und Verräter. So lässt General Hugo einen seiner Männer, Miguel, auf Django los, der genau weiß, was zu tun ist, und enthusiastischen Schrittes zu Werke geht. Entschlossen stapft er zu seinem Opfer hin und streckt ihn mit einem Schlag seines Gewehrlaufes nieder. Mit seinem linken Fuß fixiert er dann eine Hand und schlägt mit dem Kolben noch einmal auf den Kopf, bevor er sich der Hand widmet. Dazu ertönt der Anfang von Luis Bacalovs „La Corsa“, was nichts Gutes verheißt. Denn dieses Musikstück ist wunderschön, jedoch in Kombination mit dieser Szene verbreitet es eine unheimliche, gruselige Stimmung. Bereits beim ersten Schlag auf die Hand kann es einem/einer kalt den Rücken runter laufen, denn das Geräusch brechender Knochen ist sehr realistisch aufgenommen worden. Dazu das schmerzverzerrte und schreiende Gesicht von Django, der sich nicht mehr erwehren kann. Unter dem Einsatz von Trompeten beginnt die grausamste Szene, der sadistische Höhepunkt des Filmes, der 51 Sekunden andauert, in denen die Mexikaner auf brutalste Art und Weise die Hände von Django bearbeiten. Überlegungen, wie sich solch extreme Darstellungen im Film auswirken, existierten bereits in den Anfangsjahren des Films, insbesondere was den Bezug zur Größe des Kinobildes betrifft (vgl. Elsaesser 2007, 91). Corbucci lässt nun in den nahen Einstellungen der Ästhetik der Gewalt freien Lauf.

Man sieht Miguel, der wie ein Berserker auf die leicht zu knackenden Knochen einprügelt. Man sieht seinen Gewehrkobeln, der die zerschlissene und krampfende Hand trifft (Einstellung 07). Man sieht das Gesicht von Django, der sich hin und her dreht (Einstellung 10). Dazu außerdem die Gesichter der Mexikaner, welche reihum die Szene beobachten. Vor allem General Hugo, auf welchen wieder gezoomt wird, betrachtet das Geschehen mit einer gewissen Genugtuung (Einstellung 15). Nach dem Miguel soweit fertig ist, schickt er die Männer mit den Pferden noch über die Hände des Opfers (Einstellung 18). An diesem Punkt beginnt die Melodie der Trompeten abermals und unterstreicht die gesteigerte Grausamkeit der Bestrafung.



Abb. 11: Einstellungsbeispiele Szene 28b-c

Die Geräusche der Schläge, der brechenden Knochen, der Hufschläge und besonders der schmerz erfüllten Schreie von Django, stehen in einem krassen Kontrast zu der eigentlich schönen Musik. Zumeist wird bei Gewaltszenen eher entsprechend unangenehme Musik eingesetzt. So wie bspw. beim Jackson-Massaker. Während Django erwartet ertönt Flötenmusik, doch als die Gegner auftauchen bricht die Musik schlagartig und überraschend, beinahe erschreckend. Trommeln und vor allem schrille Violinen, die eine Sirene simulieren, verkündigen das drohende Unheil. Bei einem Zoom auf Django ertönt seine Melodie, bevor wieder die nahende Gefahr mit den Violinen begleitet wird. Im Wechsel erklingen dann die Melodien, gemischt mit Violinen, Schlagwerk und harten Gitarren. Die Musik bricht ab, als Django das Feuer eröffnet, denn das Maschinengewehr ist schwer zu übertönen und hat seinen eigenen Rhythmus. Als dann der Major im Schlamm landet, setzt wieder Djangos Melodie ein, gespielt von einer triumphalen Gitarre (Szene 12).

Als die Mexikaner das erste Mal einreiten, ertönt deren eigene Melodie (Szene 16). Die darauffolgende Aktion ist das Abschneiden des Ohres des Priesters. Auch in dieser grausamen Szene ist das Stück „La Corsa“ zu hören, jedoch nicht in derselben Version. Insgesamt sind auf dem Soundtrack drei Varianten des Stückes zu hören (Szene 17). Bei der Schlägerei

zwischen Django und dem Mexikaner wurden nur ganz am Anfang kurz Violinen eingesetzt, danach sind nur die Geräusche, welche die Prügelnden verursachen noch präsent, wobei, als sie auf dem Piano liegen, eine kurze Pianomelodie eingesetzt wird (Szene 25).

So sieht man alleine bei diesem Film, welche verschiedene Herangehensweisen gerade bei Gewaltszenen möglich sind, was den Einsatz von Musik betrifft. Gerade bei Schießereien ist die Geräuschkulisse oft gewaltig genug, so dass es keiner Musik mehr bedarf. Ansonsten reicht das Spektrum von leisen, bedrohlichen Trommeln bis zu schrillen, nervenaufreibenden Violinen. Die kognitive Dissonanz, welche speziell durch das Stück „La Corsa“ in der Verstümmelungsszene hervorgerufen wird, ist eine verstörende Glanzidee. Denselben Effekt machte sich auch Leone interessanterweise in „Zwei glorreiche Halunken“ zunutze, in der Szene, in der Wallace Tuco foltert. Eine weitere Gemeinsamkeit der beiden Klassiker. Nicht umsonst schreibt Kilzer als Abschluss ihrer Abhandlung zum Film „Django“:

„Neben Sergio Leones emblematischen Werken ist Sergio Corbuccis zynische Etüde Django der einflussreichste Vertreter des italienischen Western und konnte sich bis heute als Kultfilm halten.“ (Kilzer 2003, 272).

## 8. Nachhall: Erkenntnisse und Nachwirkungen

So eröffnen sich bei genauem Hinsehen, obwohl die beiden Filme unabhängig voneinander entstanden, und die Regisseure unabhängig voneinander agierten, wenngleich sie sich auch kannten und Leone sogar von einem kleinen Wettkampf sprach, einige Gemeinsamkeiten (vgl. Nero 1999, 98). Und aufgrund ihres rebellischen Charmes trafen sie den Zeitgeist jener Dekade, denn wie die beiden Regisseur war Amerika auch für viele andere ein Ort des Kapitalismus, der korrupten Mächte, ein Land voller Gewalt, und gleichzeitig aber ein Ort der Träume, ein Ort der kreativen Entfaltung (vgl. Steinwender 2012, 13).

Genau diese Gedanken und Gefühle präsentieren beide in ihren Filmen. Vorrangig ist die Gier nach Reichtum, die beinahe alle Charaktere antreibt. Die Behörden sind Institutionen, denen man genauso wenig vertrauen kann, wie sonst irgendeinem, den man begegnen könnte. Es wimmelt von Banden und gar größeren Mächten, die sich bekriegen. Sie zeichnen so ein ganz eigenes Bild von Amerika. Dabei sind nicht eben nur die Themen ähnlich. Beide Regisseure bedienen sich eines Antihelden, der in starkem Kontrast zu den amerikanischen Revolverhelden steht, wobei einer noch extremer ist wie der andere, in diesem Falle Django. Darin sieht Corbucci auch einen der Gründe des Erfolges: Gewalt um der Gewalt Willen, verkörpert durch einen starken Helden (vgl. Corbucci, zit. n. Denn sie kennen kein Erbarmen 2006). Wichtig dabei, in nahen Einstellungen muss dieser Charakter wirken. Neben den nahen arbeiten auch beide Regisseure mit weiten Einstellungen, wiederum einer mehr wie der andere, dieses Mal Leone.

Die Betrachtung der Lichtsetzung hat ebenfalls Gemeinsamkeiten aufgezeigt. So lassen sich die Aufnahmen der Städte beinahe 1 zu 1 austauschen, da beide bewusst Vorder-, Mittel- und Hintergrund in Szene setzen. In dunklen Zimmern verfolgen sie ein einfaches Prinzip. Von außen dringt blaues Licht von außen herein, das eigentliche Licht kommt aber immer von einer Petroleumlampe, welche gezielt verstärkt wird. Die ähnlichen Einstellungen werden im Schnitt ähnlich verarbeitet. So haben die Schnittdiagramme für je eine Szene aus beiden Filmen eine klare Kurve. Die Vorbereitung, der Spannungsaufbau vor der Eskalation ist ruhig, steigert sich allmählich. Wenn der Punkt dann da ist, wo die Handlung kippt, ist mit der Ruhe im Schnitt vorbei, und es wird sogar mehrfach in nur einer Sekunde geschnitten. Nur ein Italowestern, welcher im Jahr 1967 erschien, weist zeitweise einen noch extremeren, schon psychedelischen Schnitt auf: „Töte Django“ (vgl. Hughes 2009, 134).

Zu Extremen kommt der Einsatz von Musik. Sowohl in „Zwei glorreiche Halunken“ als auch in „Django“ wird jeweils eine der brutalsten Szenen auf paradoxe Art und Weise durch wider-natürlich schöne Musik begleitet, was die gezeigten expliziten Bilder noch grausamer wirken lassen. In „Zwei glorreiche Halunken“ wird diese Musik sogar von einem Orchester direkt vor Ort gespielt, unter denen der Violinist kurz sogar unterbrechen muss, da er weint bei dem Gedanken daran, warum sie eigentlich spielen: damit man die Schreie eines Gefolterten nicht hören kann, in diesem Fall Tuco (vgl. Steinwender 2012, 88).

Schlussendlich gibt es noch personelle Gemeinsamkeiten. So ist in beiden Fällen als Still Photographer Angelo Novi genannt, der also das Glück hatte, bei beiden Drehs die besten Fotos der Darsteller zu schießen. Was nicht verwundert, ist, dass im Schnitt ebenfalls eine Person zumindest bei beiden Filmen beteiligt war, nämlich Nino Baragli. Als letzte Gemeinsamkeit sei der Schauspieler José Terrón genannt. In „Zwei glorreiche Halunken“ bekleidet er die Rolle des Shorty, jener Ganove, der Tuco beim Galgenspiel ablöst, es aber leider nicht überlebt. Auch in „Django“ ist es ihm nicht vergönnt, lange zu leben. Als Ringo spielt Terrón einen der Gefolgsmänner von Major Jackson, der zwar erst noch einen Mexikaner über den Haufen schießt, dann aber selber im Saloon von Django niedergestreckt wird.

„Zwei glorreiche Halunken“ und „Django“ entstanden noch in der frühen Phase des Italowesterns, welcher zwei Jahre später, 1968, an der Veröffentlichungszahl gemessen, seinen Höhepunkt haben sollte. „Für eine Handvoll Dollar“ markierte den Startpunkt einer eigenen Interpretation des Western-Genres, das sich dann über mehrere Jahre hinweg etablieren und entwickeln sollte. Die zwei gewählten Beispiele vertreten aber die ausgereifteste Form des Italowesterns, auf welchen in vielfältiger Art und Weise aufgebaut werden sollte (vgl. Fisher 2014, 226). Dabei sollten verschiedenste stilistische Maßnahmen übernommen werden, beginnend bei diversen Motiven, Kameraeinstellungen, Schnittrhythmen, dem Einsatz von Licht, Gewalt als ästhetisches Mittel und der Gebrauch von Musik, die in Variationen leicht zu erschließen sind, aber gerade deshalb immer noch von den Zutaten der Pioniere des Genres zehren können (vgl. Frayling 2006, 257).

Die ersten direkten Auswirkungen zeigten sich bei „Zwei glorreiche Halunken“ in grotesker Form bereits ein Jahr nach erscheinen, als Giovanni Grimaldi den Klassiker eins zu eins parodierte. Das Ergebnis ist der Film „Il bello, il brutto, il cretino“, übersetzt „Der Hübsche, der Hässliche und der Blöde“, mit den Komikern Franco und Ciccio in den Hauptrollen. Der humoristische, satirische Einfluss der Werke von Leone und Corbucci sollte aber noch viel grö-

ßere Einflüsse äußern. So zählen die Western von und mit Terence Hill und Bud Spencer alias Mario Girotti und Carlo Pedersoli als die direkten Erben von Leone und Corbucci. Dazu kommt, das Leone bspw. als Produzent fungierte, und die Regie mehrfach von Enzo Barboni geführt wurde, sowie dass Ennio Morricone den Soundtrack lieferte (vgl. Hellinger 2011, 108).

### *8.1. Motive, Darstellung und Inszenierung*

Wie andere auch, bedienen sich die Western-Komödien des Duos Spencer und Hill immer wieder bereits etablierten Motiven. In „Mein Name ist Nobody“ wird das Klischee des alternen amerikanischen Westernhelden persifliert, den Terence Hill als Nobody zum schein tötet, um selber als Revolverheld bekannt zu werden. In „Die Troublemaker“ schießt Hill ebenfalls Verbrecher vom Galgen, wie es der Blonde mit Tuco in „Zwei glorreiche Halunken“ zu tun pflegte. Dass Tuco vom Blondem dann in der Wüste zurückgelassen wird, ist eine Handlung, welche auch in „Vier für ein Maria“ stattfindet. Dieses Mal ist es Eli Wallach als Cacopoulos, der seine Kontrahenten stehen lässt. Interessanterweise ist die Rolle des Cacopoulos vom Charakter her der des Tuco auch sehr ähnlich. Der Film bildet eine Trilogie mit „Gott vergibt... Django nie!“ und „Hügel der blutigen Stiefel“ (vgl. Hughes 2009, 230). Ebenfalls noch ein Beispiel aus dem Bereich des Italowesterns an sich ist die Titelsequenz von „Zwei glorreiche Halunken“, welche mit den Animationen und Standbildern als Vorlage für das Intro von „Der Tod ritt dienstags“ diente (vgl. Hughes 2009, 183)

Doch die etablierten Konventionen, welche Leone und Corbucci geschaffen hatten, wurden über die Landesgrenzen aus bekannt, weshalb der Einfluss sich nicht nur bis zum Italowestern-Genre allein erstreckt. Auch der klassische Western veränderte sich durch den Erfolg der italienischen Variante, wodurch die Bedeutung sogar in Jahrzehnte später produzierten Beispielen immer noch zu spüren ist. So bedient sich Sam Raimi in seinem Western „Schneller als der Tod“ mehrerer Elemente des Italowesterns, zum einen arbeitet er mit den etablierten Kameraeinstellungen, zum anderen spielt Sharon Stone als „Ellen“ seine weibliche Antwort auf Clint Eastwoods „Joe“ (vgl. Steinwender 2012, 345). Ein ganz junger, grotesker Western, der einen Genre-Mix aus Italowestern und Horrorfilm darstellt ist „Gallowwalkers“. Wesley Snipes jagt nicht wie in „Blade“ Vampire, sondern Zombies in einer sengenden Wüste. Besonders die Duelle sind dabei geprägt durch die engen, italienischen Einstellungen, welche durch weite Aufnahmen kontrastiert werden. Ein ebenfalls noch verhältnismäßig jun-

ges Beispiel aus dem Actionfilmbereich ist der Film *Face/Off* von John Woo aus dem Jahr 1997, in dem er John Travolta und Nicolas Cage gegeneinander antreten lässt und die Konfrontation ebenfalls mit den Detailaufnahmen der Augen zu Höhepunkt führt (vgl. Steinwender 2012, 337).

Die explizite Darstellung der Gewalt, deren Inszenierung und die blutige Machart schlugen ebenfalls weitere Wellen. In „*Django*“ lässt Sergio Corbucci die Stadt im Schlamm versinken. Dieses Bild steiger Alejandro Jodorowsky, in dem er eine Stadt mehr oder weniger in einem Meer aus Blut untergehen lässt. Die Gnadenlosigkeit, die gezeigt wird, geht noch weiter. Die extreme Art, wie Personen gefoltert und geschlagen werden, wurde insbesondere in Gangsterfilmen weiter zelebriert. Ein Beispiel dafür ist der Film „*Goodfellas*“ aus dem Jahr 1989 von Martin Scorsese (vgl. Seeßlen 2003, 259). Die Darstellungen gehen von der Brutalität der Charaktere aus. Das bestätigt auch Filmkritiker Jean-Francois Rouger, der auch Francis Ford Coppola einen großen Einfluss durch den Italowestern und dessen Bildsprache attestiert (vgl. Rouger, zit. n. *Denn sie kennen kein Erbarmen* 2006). Bereits 1971 erschuf Don Siegel den Charakter „*Dirty Harry*“ für die gleichnamige Filmreihe, welcher optimal durch Clint Eastwood besetzt wurde. Somit holte Siegel den namen- und gnadenlosen Revolverhelden aus dem Wilden Westen in die Großstadt und verpasste ihm eine 44er Magnum (vgl. *Killing* 2013, 141).

## **8.2. Charaktere und deren Umfeld**

Ebenfalls in eine andere Zeit versetzt Regisseur Walter Hill die Motive und HeldInnen des Italowestern. In „*Nur 48 Stunden*“ und „*Und wieder 48 Stunden*“ aus den Jahren arbeitet er mit den weiten Einstellungen des Landes aus dem Italowestern, mit brutalen Gefängniswärttern, vogelfreie, böswillige Ganoven und hartgesottene Helden. Neben den klaren Western wie „*Geronimo*“ und „*Wild Bill*“ setzte er 1996 mit „*Last Man Standing*“ seinen Inspirationsquellen ein Denkmal. Bruce Willis spielt John Smith, die Reinkarnation von Clint Eastwoods Joe, welcher in diesem Gangsterfilm doppeltes Spiel mit zwei Banden spielt. Dabei geht es Walter Hill um eine eigene Interpretation des behandelten Stoffes und die erneute Variation (vgl. Ritzer 2009, 241).

Der Charakter des kalten, zynischen und einsamen Einzelkämpfers wurde also von Eastwood selbst, oder auch Bruce Willis wiederholt gemimt. Eastwood begrub seine Western-

Version dieser Figur in seinem eigenen Abgesang auf den Western 1992 mit „Erbarmungslos“ (vgl. Killing 2013, 141). Bruce Willis führte in den „Stirb langsam“-Teilen den Charakter in eigener Interpretation wieder weiter. Auch Tommy Lee Jones verkörpert in seinen Western einen gebrochenen, zynischen Anti-Helden, heruntergekommen aber dennoch humorvoll, zuletzt in „The Homesman“ 2014. Um noch ein österreichisches Beispiel für eine neue, andere Ausführung des wortkargen Zynikers aus den Italowestern zu geben, sei noch die Figur des Simon Brenner genannt, ein Anti-Held, seit 15 Jahren verkörpert von Josef Hader, zuletzt in „Das ewige Leben“ 2015 (vgl. Rényi 2015).

Wie bereits erwähnt, bedarf es der Gnadenlosigkeit der Charaktere, die Gewalt derart ausufern zu lassen, wie es in der Welt des Italowesterns passiert. Das Massaker, welches Django anrichtet, wurde wiederholt in ähnlicher Form wiederholt. Ein Beispiel direkt aus dem Italowestern ist ein weiteres Mal „Vier für ein Ave Maria“, wo sich Terence Hill in einem Fort eines Maschinengewehres bedient. Sam Peckinpah trieb das Ausmaß des Gemetzels in „The Wild Bunch“ auf die Spitze und fügte noch Slow-Motion-Aufnahmen der Getroffenen hinzu. In den „Rambo“-Teilen mit Sylvester Stallone steigerte sich die Totenrate kontinuierlich, und im letzten Teil „John Rambo“ richtet er ebenfalls mit dem Maschinengewehr ein Gemetzel an.

„Der Film erzählt seine grimmige Geschichte mit schwer erträglichen, weil höchst detaillierten Bildern von Massakern. Der gewalttätige und zugleich gewaltige Abgesang auf einen der bekanntesten Helden der USA [...]“ (Jahnke 2012, 195).

Ein anderer Ausdruck des Zustandes der Unbarmherzigkeit und des Triebes, zu töten, ist die Szene 7 in „Django“, wo Major Jackson um sich zu amüsieren mexikanische Bauern losrennen lässt, um sie dann wie Wildtiere zu erschießen. Während in „Django“ die Szene beinahe wie nebenbei mit eingebracht wird, so wird sie in „Apocalypto“ ausgedehnt neu interpretiert. In dem Drama um das Schicksal der Maya von Mel Gibson ist das Laufspiel der finale Höhepunkt. Anders wie bei „Django“ werden immer zwei Opfer gleichzeitig losgelassen, auf die mit Pfeilen und Speere gefeuert wird. Am Ende des Feldes wartet noch einer, der, sollte jemand bis dorthin gelangen, den Überlebenden tötet. Somit gibt es auch hier theoretisch kein Entkommen. Dieses Spiel noch mehr auszuweiten entspricht einer Steigerung, wie sie in vielen Hinsichten die Geschichte des Filmes vorangetrieben hat (vgl. Ritzer 2009, 238).

### 8.3. Musik zur Steigerung der Intensität

Was beim Italowestern die Stimmung immens vorangetrieben hat, war oft die Musik, in „Zwei glorreiche Halunken“ jene von Ennio Morricone und in „Django“ die von Luis Bacalov. Diese sogenannte Score Musik wurde aufgrund des hohen Stellenwertes bei anderen Regisseuren später auf die Source Musik beschränkt, also die Musik, die sowieso vorhanden ist (vgl. Seeßlen 2003, 445). Andere setzen aber sehr bewusst auch auf die große Wirkung des Soundtracks, und die kognitive Dissonanz, wie sie in „Django“ in Szene 28 hervorgerufen wird, wenn die Hände des Protagonisten verstümmelt werden. Ein modernes Beispiel bildet „Layer Cake“. In einer Szene verprügelt der Charakter Monty den Mann beinahe zu Tode, der dafür verantwortlich ist, dass er zehn Jahre im Gefängnis saß. In einer Parallelmontage wird zudem einer Gangster erschossen. Die ungemeine, brachiale Brutalität, mit der er auf sein Opfer einprügelt, welche auch wie in der Schlägerei in „Django“ viele POV-Shots aufweist, wird durch das Lied „Ordinary World“ von Duran Duran begleitet, was das Ausmaß der Wut noch drastischer darstellt. In der Gewaltoper „Uhrwerk Orange“ von Stanley Kubrick werden die Gewaltszenen von klassischer Musik begleitet, in diesem Fall, weil der Hauptcharakter Alex ein großer Fan von Ludwig Van Beethoven ist. Der Effekt ist ebenfalls der, die drastischen Handlungen in den Kontrast mit der Musik zu setzen. Die Musik verbindet sich mit dem Bild des Films (vgl. Ondaatje 2002, 206).

In den Italowestern wurde also schöne, erhebende Musik zu brutalen Szenen eingesetzt. Außerdem verleiht die Musik den Filmen in Verbindung mit den weiten Aufnahmen etwas Opernhafes. Andere drastische Bilder wurden mit schrillen Violinen begleitet. In „Zwei glorreiche Halunken“ wurden schon harte Gitarren eingesetzt, bspw. beim Auftreten von Senzenta. Diese moderneren Klänge wurden im Film „Matalo“ zu einem Rock-Soundtrack ausgeweitet. Ein Regisseur und großer Anhänger des Genres und deren Urväter ist Quentin Tarantino. Über Sergio Leone sagt er, dass er einer der größten Regisseure ist, und auch Corbucci zählt er, sogar mehr als Leone, zu seinen Einflüssen, aufgrund der mitleidlosen Version des Westerns, die er geschaffen hat. Das schlägt sich auch in der benutzten Musik, sowie den Charakteren und der Kameraarbeit bei Tarantino nieder (vgl. Killing 2013, 148).

Bereits in seinem ersten eigenen Film nimmt Tarantino explizit Bezug auf „Django“. In einer Szene schneidet Michael Madsen als Mr. Blonde einem Polizisten ein Ohr ab, während er zum Lied „Stuck In The Middle“ von der Band Stealers Wheel tanzt. In all seinen Filmen,

allen voran „Kill Bill – Volume 1“ und „Kill Bill – Volume 2“ arbeitet der Regisseur genauso wie in „Inglourious Basterds“ mit Motiven und Einstellungen aus dem Italowestern. So soll er sich selber in sein Skript als Anmerkung bzw. Erinnerung „Sergio-Leone-Großaufnahmen“ geschrieben haben (vgl. Killing 2013, 144). Sein exzessiver Einsatz von Musik, den er in seinem Erstlingswerk begonnen hatte, baute er weiter aus. Wie in Django die schrillen Violinen kommendes Unheil verkünden, benutzt Tarantino in den „Kill Bill“-Filmen den Track „Ironside“ von Quincy Jones, wenn es unangenehm wird. Seine Hommage an den Italowestern, „Django Unchained“, baut auf einen Querschnitt von Soundtracks aus den Klassikern, sowie den Einsatz von moderner Musik. So sind mehrere moderne Rap-Songs zu hören. Insbesondere aber ist der Songs gespickt mit Stücken von Ennio Morricone, und auch Luis Bacalov ist dreimal vertreten, mit zwei Songs aus „Django“, nämlich dem Titelsong und dem berühmten „La Corsa“. So führt der Regisseur in vielen Fällen in seinen Filmen eine „ironische Brechung“ herbei, wie es Neiß nennt (vgl. Neiß 2007, 54).

Dadurch lässt sich Quentin Tarantino als Paradebeispiel für die große Bedeutung des Italowesterns heranziehen. Kaum ein anderer bedient sich so vieler Anleihen aus dem Genre. Als bekennender Fan listet er die gewählten Filme beide unter den ersten dreien der besten Italowestern. Was die Wahl der Musik zu seiner Interpretation des Genres betrifft, hebt er die Wichtigkeit mit einer kurzen Nachricht auf dem Inlay der Platte hervor:

„A note about the condition of the older recordings I am using on this soundtrack – a lot of these came from my personal vinyl collection. Instead of having the record companies give me new digitally cleaned up versions of these recordings from the 60’s and 70’s I wanted to use the vinyl I’ve been listening to for years – complete with all the pops and cracks.

I even kept the sound of the needle being put down on the record. Basically because I wanted people’s experience to be the same as mine when they hear this soundtrack for the first time.

-Q” (Django Unchained Original Motion Picture Soundtrack, 2013).

So verdeutlicht der Regisseur den persönlichen Wert des Erbes der Musik, die er neu verwendet, genauso wie „das Erbe seiner cineastischen Väter – vor allem Sergio Leone, Sergio Corbucci und Enzo Girolami“ (vgl. Killing 2013, 144).

## 9. Zusammenfassung

Im Vergleich zu den amerikanischen Western konnten die italienischen Adaptionen, an den Einspielergebnissen gemessen, nicht dasselbe Level erreichen. Deshalb blieben selbst die bekanntesten Vertreter wie „Zwei glorreiche Halunken“ und „Django“ immer hinter den Konkurrenten wie „Der Marshal“ oder „Die Unbesiegten“ aus dem Heimatland des Genres mit John Wayne (vgl. IMDb 1966 / 1969). Jedoch vermochten sie, anders wie bei den eher patriotischen Beispielen, ein breites Publikum erlangen, das die Welt als eine Identität begriff, ohne nationale Bevorzugungen, was auch durch die Kooperationen der verschiedenen Länder begünstigt wurde (vgl. Bergfelder 2005, 150).

Die Anfänge für diese erst italienische und dann internationale Revolution waren vier Filmemacher, die in Spanien am Set standen und beim Anblick der Gegend sich in den Wilden Westen versetzt fühlten. Diese beinahe kitschige, märchenhafte Geschichte von Tessari, Corbucci, Leone und Barboni, die später die Größen eines eigenen Genres wurden, ist nur eine der vielen Anekdoten, die sich wie Legenden um den Italowestern ranken. Eine der amüsantesten ist wohl jene des spanischen Militärkommandanten, der die Brücke, welche es für den Blondin und Tuco zu überqueren gilt, versehentlich sprengte, obwohl noch keine Kamera lief. Dieser Fauxpas war ihm so peinlich, dass er die Brücke umsonst noch einmal errichten ließ, und die Sprengung aber abgab.

Doch neben den Mythen, die sich um den Italowestern an sich ranken, wurden in den Filmen ebenfalls viele geschaffen. Es sind insbesondere die Figuren, welche sich in einer brutalen Welt ihren Weg bahnen. Gestützt wird das alles durch eine damals neuartige filmische Darstellung, welche auf mehreren Säulen aufbaut. Es beginnt mit dem Setting, welches sich bereits weit von den romantischen Prärien und Bergen des amerikanischen Western entfernt. Stattdessen finden sich die handelnden Personen in unwirklichen, menschenfeindlichen Gegenden wieder. Endlos weite Wüsten und verschlingende Schlammfelder sind die Landschaften, die Leone und Corbucci als Domizil für ihre Helden erkoren haben. Die Städte sind weit von jeglichem Prunk entfernt, Adobebauten und Bruchbuden aus Holz sind die Heimat der Bewohner dieser unfreundlichen und gewalttätigen Welt. Dabei gibt es an Lichtquellen meist nur zwei Möglichkeiten: eine gnadenlos sengende Sonne, oder die dunkelste aller Nächte, welche nur marginal von Mondlicht und vielleicht einer Petroleumlampe erhellt wird.

Die Wirkung der gefallenen Figuren und der Welt, in der sie ihr Dasein fristen, wird durch die Kameraeinstellungen begünstigt, welche kontrastreich die endlosen Weiten und die tiefen Furchen in den Gesichtern der Bewohner in Form von weiten und nahen Detailsinstellungen einfangen. In dieser Welt gibt es keine großen Motivationsquellen, und so ergreift jeder Charakter jede Gelegenheit, die sich bietet, um etwas zu erreichen, was schnell zur Eskalation führt. Den Spannungsaufbau bereitet der Schnitt vor, der den Rhythmus liefert, der durch die Musik bis zum Zerreißen ausgereizt wird.

Ist der Italowestern aufgrund all dieser Eigenheiten eine Revolution? Aus heutiger Sicht mögen viele der Aspekte als längst überholt angesehen werden. Jedoch beweist der Einfluss, der bis heute noch spürbar ist, dass in den 1960ern der Italowestern eine „tief greifende Wandlung“ darstellte und auch bewirkte. Somit kann man die Frage durchaus mit „Ja“ beantworten. Quentin Tarantino schuf 2013 mit „Django Unchained“ seine Variante des Genres, und zollte so seinen Vorbildern Tribut. Damit verschaffte er dem Genre zu erneuter Popularität. So folgten seither wieder vermehrt Westernproduktionen, wie „Heathens and Thieves“, „The Homesman“, „Blackthorn“ die Parodie „A Million Ways To Die In The West“ und der österreichische Western „Das finstere Tal“.

Dies veranlasste auch uns als Filmstudenten, einen eigenen Western zu produzieren. Dabei nahmen wir uns genau jene Beispiele zum Vorbild, welche den Inhalt dieser Arbeit prägen. Wie Leone und Corbucci und danach Tarantino versuchten wir, die Zutaten zu nehmen, und daraus unsere eigene Variante zu kreieren. Daraus entstand der Western-Kurzfilm „Johnny Unsaddled“. Als Hauptfigur entschieden wir uns für ein unterdrücktes Pferd, gespielt von einem Schauspieler mit Pferdemaske, das sich seine Freiheit erkämpfen will. So wurden klassische Motive wie die der Unterdrückten Minderheiten in den kleinen Dörfern, der Drang nach Freiheit und der gewaltsame Weg dorthin aufgegriffen. Durch intensive Recherche wurden die Kameraarbeit, das Lichtsetting als auch der Schnitt im Sinne des Italowestern ausgerichtet. „Johnny Unsaddled“ stellt somit unsere Hommage an die Revolutionäre dieser Filmgattung dar. Das Dorf, in welchem Johnny durch Zufall landet, scheint von Verrückten bevölkert zu sein. Zwar nicht von blutrünstigen Art wie in „Töte Django“, ob man den Bewohnern aber trauen kann, ist dennoch fragwürdig. Vor allem ein Charakter soll in gewisser Art und Weise an den wortkargen Joe Clint Eastwood aus „Zwei glorreiche Halunken“ erinnern. Dazu trägt Mad Bitch auch den markanten Poncho, welchen er am Ende des Filmes anzieht. Auch eine Art Pendant zu Tuco wurde geschaffen, es ist die Figur des Butch,

dem Handlanger des Hauptbösewichten Scott MacKenzie. Er unterscheidet sich aber in einer Sache deutlich von dem Banditen, verkörpert durch Eli Wallach: er ist ungemein schlau. Am Ende kommt es zur unausweichlichen Auseinandersetzung von Johnny und seinem Verfolger und Peiniger, Scott MacKenzie. Dieser finale Showdown ist bewusst wie bei Sergio Leone in die Länge gezogen, spielt mit den Kameraeinstellungen und findet durch den Schnittrhythmus zu einem explosiven Ende. Untermalt wird das Ganze teils durch typische Westernmusik, aber, nach dem Vorbild von Quentin Tarantino, auch oft durch moderne Gitarrenmusik.

So wie wir sind auch andere erfreut über die neue Popularität eines immer wieder totgeredeten Genres. In den 60ern bewirkte die Revolution des Italowesterns einen neuen Aufschwung, und jetzt, Jahrzehnte danach, findet man wieder an allen Ecken und Enden die Auswirkungen dieser Phase. Beispiele wie Metallica, die jedes Konzert mit dem Stück „The Ecstasy Of Gold“ von Ennio Morricone aus „Zwei glorreiche Halunken“ beginnen, oder andere Bands, die sich musikalisch oder in ihren Videos mit der Thematik beschäftigen wie The Upsetters, The Black Keys, Air, Muse oder Volbeat zeigen, dass der Einfluss sogar die Grenzen des Filmbereichs gesprengt hat. Auch Spiele wie „Red Dead Redemption“ oder „Desperados“ ist aktuell.

Dementsprechend wird das Thema immer wieder aufs neue belebt, und wie es Leone und Corbucci taten, neu variiert und interpretiert. Der Western und der Italowestern sind weder tot noch stehengeblieben. Quentin Tarantino arbeitet gerade noch an seinem nächsten Western „The Hateful Eight“, dessen Filmplakat an „Leichen pflastern seinen Weg“ erinnert. Es bleibt also weiter spannend, wie sich die Stilmittel des Italowesterns weiterentwickeln, und welche neue Verbindungen, Verknüpfungen und Synthesen noch entstehen werden. „Der Western gehört allen“, hat Sergio Leone einmal bemerkt. Und aus diesem Grund prophezeit auch Jean-Francois Rouger: „Der Italowestern ist eine never ending story.“ (vgl. Denn sie kennen kein Erbarmen 2006).

# Verzeichnisse

## *Literaturverzeichnis*

Barboni, Enzo (1999<sup>2</sup>): Die rechte und die linke Hand der Parodie. In: Studienkreis Film (Hg.): Um sie weht der Hauch des Todes. Der Italowestern – die Geschichte eines Genres. Bochum: Schnitt Verlag, 88-91.

Bergfelder, Tim (2005<sup>3</sup>): The Nation Vanishes. European co-productions and popular genre formula in the 1950s and 1960s. In: Hjort, Mette; MacKenzie, Scott: Cinema and Nation. Großbritannien: Taylor & Francis Books Ltd, 139-152.

Blank, Richard (2009): Film & Licht. Die Geschichte des Filmlichts ist die Geschichte des Films. Berlin: Alexander Verlag.

Blumenberg, Hans-Christoph (1999<sup>2</sup>): Der italienische Western. Ein Fazit nach sechs Jahren. In: Studienkreis Film (Hg.): Um sie weht der Hauch des Todes. Der Italowestern – die Geschichte eines Genres. Bochum: Schnitt Verlag, 6-13.

Bruckner, Ulrich (2006): Für ein paar Leichen mehr. Der Italo-Western von seinen Anfängen bis heute. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf Verlag GmbH.

Bürgel, Matthias (2011): Die literarischen, künstlerischen und kulturellen Quellen des Italowesterns. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH.

Deleuze, Gilles (1998<sup>2</sup>): Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Dunkler, Achim (2004<sup>4</sup>): Die chinesische Sonne scheint immer von unten. Licht- und Schattengestaltung im Film. München: TR-Verlagsunion.

Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte (2007): Filmtheorie zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag GmbH.

Faulstich, Werner (2008<sup>2</sup>): Grundkurs Filmanalyse. Paderborn: Wilhelm Fink GmbH & Co Verlags-KG.

Fisher, Austin (2014): Radical Frontiers in the Spaghetti Western. Politics, Violence and Popular Italian Cinema. London: I.B.Tauris & Co. Ltd.

Fleckhaus, Jan; Leim, Christof (2008): Der Ursprung der Härte. In: Metal Hammer, März 2008, 34-35.

Frayling, Christopher (2006a): Spaghetti Westerns. Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone. New York: I.B.Tauris / Co. Ltd.

Frayling, Christopher (2006b): Spaghetti-Western und Gesellschaft. In: Rebhandl, Bert (Hg.): Western. Genre und Geschichte. Wien: Paul Zsolnay Verlag, 244-286.

Gosciny, René (2005): Lucky Luke. Gesamtausgabe 10: 1951-1954. Köln: Egmont Verlagsgesellschaften mbH.

Grob, Norbert; Kiefer, Bernd (2003): Einleitung. In: Grob, Norbert; Kiefer, Bernd (Hg.): Filmgenres. Western. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 12-40.

Hieckethier, Knut (2001<sup>3</sup>): Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler.

Hughes, Howard (2009): Once Upon A Time In The Italian West. The Filmgoers' Guide to Spaghetti Westerns. New York: I.B.Tauris & Co Ltd.

Jahnke, Wolf; Scholten, Michael (2012): Die 199 besten Actionfilme & -Serien. Marburg: Schüren Verlag GmbH.

Kerlen, Dietrich (2003): Einführung in die Medienkunde. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co.

- Killing, Uwe (2013): Dreckige Spaghetti. Die glorreiche Geschichte des Italo-Western. Höfen: Hannibal Verlag.
- Kilzer, Annette (2003): Django. In: Grob, Norbert; Kiefer, Bernd (Hg.): Filmgenres. Western. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 269-272.
- Korte, Helmut (2004<sup>3</sup>): Einführung in die Systematische Filmanalyse. Berlin: Erich Schmidt Verlag GmbH & Co.
- Kos, Michael (2012): Die Geschichte des Filmschnitts. Analog bis digital und 3D. Saarbrücken: AV Akademiker-  
verlag GmbH & Co. KG.
- Leitner, Joachim (2009): Endspiele im erträumten Amerika. Die Dekomposition des Mythos Amerika im italienischen Western der 60er Jahre. Innsbruck: Universität Innsbruck.
- Menzies, Andrew (2008): Western Thoughts. In: Perspective April – May 2008, 50-53.
- Monaco, James (2013<sup>3</sup>): Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Neiß, Sonja (2007): Filme von Quentin Tarantino. Ein Regisseur prägt ein neues Genre. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller e.K.
- Nero, Franco (1999<sup>2</sup>): A Man on a Horse on Top of the Hill. In: Studienkreis Film (Hg.): Um sie weht der Hauch des Todes. Der Italowestern – die Geschichte eines Genres. Bochum: Schnitt Verlag, 96-101.
- Oondaatje, Michael (2002): Die Kunst des Filmschnitts. Gespräche mit Walter Murch. München: Carl Hanser Verlag.
- Pearlman, Karen (2009): Cutting Rhythms. Shaping The Film Edit. Oxford: Focal Press.
- Rebhandl, Bert (2007): Alte Rassen. Der Western als kollektives Übergangsobjekt. In: Rebhandl, Bert (Hg.): Western. Genre und Geschichte. Wien: Paul Zsolnay Verlag, 9-24.
- Reitner, Gerhard (2005): Eine Poetik des Western. Filmanalytische und narratologische Untersuchungen zu Dekonstruktion des klassischen Western durch den Italo-Western am Beispiel von „Il buono, il brutto, il cattivo“. Salzburg: Universität Salzburg.
- Ritzer, Ivo (2009): Walter Hill. Welt in Flammen. Berlin: Bertz + Fischer GbR.
- Rodriguez, Robert (1996): Rebel Without a Crew. Or How a 23-Year-Old Filmmaker with \$7,000 Became a Hollywood Player. New York: Plume.
- Schmidt, Uta (2009): Der Film ist der Chef. In: Ottersbach, Béatrice; Schadt, Thomas (Hg.): Filmschnitt-Bekenntnisse. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 232-245.
- Seeßlen, Georg; Weil, Claudius (1979): 1960 bis heute: Tode und Wiedergeburten des Genres. Der Italo-Western. In: Roloff, Bernhard; Seeßlen, Georg (Hg.): Grundlagen des populären Films 1. Western-Kino. Geschichte und Mythologie des Western-Films. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 161-193.
- Seesslen, Georg (1980): Die Kunst des Western. Materialien, Bildbeispiele, Dokumentation von 75 Jahren Western-Film. Schondorf: B. Roloff Verlag.
- Seeßlen, Georg (2003): Martin Scorsese. Berlin: Bertz Verlag GbR.
- Steinwender, Harald (2010<sup>2</sup>): Sergio Leone. Es war einmal in Europa. Berlin: Bertz + Fischer GbR.
- Uebbing, Sandra (2007): Amerika (er-)finden. Tradition und Transformation von Mythen in Filmen von Sergio Leone. München: Verlag Reinhard Fischer.
- Von Berg, Ulrich (2003): Mein großer Freund Shane. In: Grob, Norbert; Kiefer, Bernd (Hg.): Filmgenres. Western. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 166-170.

Wiegand, Daniel (2012): Die Wahrheit aber ist es nicht allein. Zur Idee der Stimmung im Film nach 1910. In: Brunner, Philipp; Schweinitz, Jörg; Margit, Tröhler (Hg.): Filmische Atmosphären. Marburg: Schüren Verlag GmbH, 193-209.

## Onlineverzeichnis

Der Spiegel (1966): Kalter Tropfen. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46415358.html> abgerufen am 15.07.2015.

Duden (2015): Revolution, die. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Revolution> abgerufen am 07.07.2015.

Gatterer, Claus (1966): Politische Bomben in Südtirol. Pressionsversuche bei den Verhandlungen über künftige Rechte der Provinz. <http://www.zeit.de/1966/34/politische-bomben-in-suedtirol> abgerufen am 16.07.2015.

Hellinger, Christian (2011): Der Italo-Western. Eine Genreanalyse anhand der Filme Sergio Leones und Sergio Corbuccis. [http://othes.univie.ac.at/15378/1/2011-07-05\\_0404666.pdf](http://othes.univie.ac.at/15378/1/2011-07-05_0404666.pdf) abgerufen am 15.05.2015.

IMDb (1966): Zwei glorreiche Halunken. Box office / business. [http://www.imdb.com/title/tt0060196/business?ref=ttfc\\_ql\\_4](http://www.imdb.com/title/tt0060196/business?ref=ttfc_ql_4) abgerufen am 30.07.2015.

IMDb (1969): Der Marshal. Box office / business. [http://www.imdb.com/title/tt0065126/business?ref=tt\\_ql\\_dt\\_4](http://www.imdb.com/title/tt0065126/business?ref=tt_ql_dt_4) abgerufen am 30.07.2015.

IMDb (1989): Lethal Weapon 2. Awards. [http://www.imdb.com/title/tt0097733/awards?ref=tt\\_ql\\_4](http://www.imdb.com/title/tt0097733/awards?ref=tt_ql_4) abgerufen am 15.07.2015.

Italowestern (2005): Italowestern. Definition. <http://www.italowestern.de/definition.shtml> abgerufen am 10.07.2015.

King, Stephen (2008): Der Dunkle Turm. Band 1. Schwarz. [https://books.google.at/books?id=t179WDXDHBRE&dq=stephen+king+zwei+glorreiche+halunken&hl=de&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.at/books?id=t179WDXDHBRE&dq=stephen+king+zwei+glorreiche+halunken&hl=de&source=gbs_navlinks_s) abgerufen am 15.07.2015.

Samlowski, Wolfgang (2012): Lexikon der Filmbegriffe. Rembrandt-Licht. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1744> abgerufen am 21.07.2015.

Oberascher, Karl (2013): Als der Wilde Westen in Italien war. Kein Tarantino ohne Sergio Leone. Die Geschichte des Italowesterns. <http://kurier.at/kultur/film/als-der-wilde-westen-in-italien-war/2.493.312> abgerufen am 04.12.2015.

Porter, Edwin (1903): The Great Train Robbery. <https://www.youtube.com/watch?v=Bc7wWomEGGY> abgerufen am 15.07.2015.

Rényi, Martina (2015): Menschen-Darsteller: Josef Hader als Simon Brenner. <http://tv.orf.at/groups/kultur/pool/brenner4> abgerufen am 29.07.2015.

Schickel, Richard (2012): The Good, The Bad & The Ugly – The Leone Style (deutsch untertitelt). <https://www.youtube.com/watch?v=HvoFJUmjzIs> abgerufen am 19.07.2015.

## Audioverzeichnis

Django Unchained Original Motion Picture Soundtrack. Interpret: Various. LP. USA: Republic Records, 2013.

Kill 'Em All. Interpret: Metallica. CD. Großbritannien: Vertigo Records, 1983.

Nevermind. Interpret: Nirvana. CD. Deutschland: Geffen Records, 1991.

Rubber Soul. Interpret: The Beatles. LP. Großbritannien: Parlophone Records, 1965.

Show No Mercy. Interpret: Slayer. CD. Niederlande: Roadrunner Records, 1983.

Ten. Interpret: Pearl Jam. CD. Niederlande: Epic Records, 1991.

## *Filmverzeichnis*

- Apocalypto (2006). Regie: Mel Gibson. DVD, 139 min. Deutschland: Buena Vista Home Entertainment.
- Blackthorn (2012). Regie: Mateo Gil. DVD, 105 min. Deutschland: Ascot Elite Home Entertainment.
- Daisy Town (1971). Regie: René Goscinny. DVD, 71 min. Deutschland: Studiocanal.
- Denn sie kennen kein Erbarmen (2006). Regie: Hans-Jürgen Panitz. DVD, 88 min. Deutschland: Koch Media GmbH.
- Der letzte Zug von Gun Hill (1958). Regie: John Sturges. DVD, 93 min. Deutschland: Paramount Home Entertainment.
- Der Marshal (1969). Regie: Henry Hathaway. DVD, 123 min. Deutschland: Paramount Home Entertainment.
- Der mit dem Wolf tanzt (1990). Regie: Kevin Costner. DVD, 183 min. Deutschland: Studiocanal.
- Der Schatz im Silbersee (1962). Regie: Harald Reinl. DVD, 111 min. Deutschland: Kinowelt Home Entertainment.
- Der Tod ritt dienstags (1967). Regie: Tonino Valerii. DVD, 114 min. Deutschland: Studiocanal.
- Die gefürchteten Zwei (1969). Regie: Sergio Corbucci. DVD, 107 min. Deutschland: Koch Media GmbH.
- Die rechte und die linke Hand des Teufels (1970). Regie: Enzo Barboni. DVD, 110 min. Deutschland: 3L Vertriebs GmbH & Co. KG.
- Die Troublemaker (1994). Regie: Terence Hill. DVD, 107 min. Deutschland: Repcol.
- Die Unbesiegbaren (1969). Regie: Andrew V. McLaglen. DVD, 113 min. Deutschland: Twentieth Century Fox Home Entertainment.
- Dirty Harry (1971). Regie: Don Siegel. DVD, 102 min. Deutschland: Warner Home Video.
- Django (1966). Regie: Sergio Corbucci. DVD, 88 min. Deutschland: Studiocanal.
- Django – Der Rächer (1966). Regie: Ferdinando Baldi. DVD, 88 min. Deutschland: Studiocanal.
- Django und die Bande der Gehenkten (1968). Regie: Ferdinando Baldi. DVD, 91 min. Deutschland: 3L Vertriebs GmbH & Co. KG.
- Djangos Rückkehr (1987). Regie: Nello Rossati. DVD, 96 min. Deutschland: Studiocanal.
- El Gringo (1951). Regie: Lewis R. Foster. DVD, 80 min. Deutschland: Paramount Pictures.
- El Mariachi (1992). Regie: Robert Rodriguez. DVD, 81 min. Deutschland: Sony Pictures Home Entertainment.
- El Topo (1970). Regie: Alejandro Jodorowsky. DVD, 125 min. Deutschland: Alive – Vertrieb und Marketing/DVD.
- Erbarmungslos (1992). Regie: Clint Eastwood. DVD, 131 min. Deutschland: Warner Home Video.
- Für eine Handvoll Dollar (1964). Regie: Sergio Leone. DVD, 99 min. Deutschland: Universum Film GmbH.
- Für ein paar Dollar mehr (1965). Regie: Sergio Leone. DVD, 132 min. Deutschland: Universum Film GmbH.
- Gallowwalkers (2012). Regie: Andrew Goth. DVD, 90 min. Deutschland: Ascot Elite Home Entertainment.
- Geronimo (1993). Regie: Walter Hill. DVD, 115 min. Deutschland: Sony Pictures Home Entertainment.

Gott vergibt... Django nie (1967). Regie: Giuseppe Colizzi. DVD, 109 min. Deutschland: Krause & Schneider Multimedia (KSM).

Hügel der blutigen Stiefel (1969). Regie: Guiseppe Colizzi. DVD, 100 min. Deutschland: Krause & Schneider Multimedia (KSM).

Heathens and Thieves (2012). Regie: John Douglas Sinclair. DVD, 105 min. Deutschland: Schröder Media Handels GmbH.

Inglourious Basterds (2009). Regie: Quentin Tarantino. DVD, 153 min. Deutschland: Universal Pictures GmbH.

Inspector Barnaby – Blutige Anfänger (1999). Regie: Jeremy Silberston. DVD, 102 min. Deutschland: Edel Germany GmbH.

James Bond jagt Dr. No (1962). Regie: Terence Young. DVD, 110 min. Deutschland: Twentieth Century Fox.

John Rambo (2008). Regie: Sylvester Stallone. DVD, 92 min. Deutschland: Warner Home Video.

Johnny Unsaddled (2015). Regie: Michael Perfahl. DVD, 32 min.

Kill Bill – Volume 1 (2003). Regie: Quentin Tarantino. DVD, 111 min. Deutschland: Studiocanal.

Kill Bill – Volume 2 (2004). Regie: Quentin Tarantino. DVD, 137 min. Deutschland: Studiocanal.

Kopfgeld: Ein Dollar (1966). Regie: Sergio Corbucci. DVD, 93 min. Deutschland: Koch Media GmbH.

Last Man Standing (1996). Regie: Walter Hill. DVD, 101 min. Deutschland: Warner Home Video.

Layer Cake (2004). Regie: Matthew Vaughn. DVD, 105 min. Deutschland: Sony Pictures Home Entertainment.

Leathel Weapon 2 (1989). Regie: Richard Donner. DVD, 114 min. Deutschland: Warner Home Video.

Leichen pflastern seinen Weg (1968). Regie: Sergio Corbucci. DVD, 105 min. Deutschland: Studiocanal.

Mein großer Freund Shane (1953). Regie: George Stevens. DVD, 118 min. Deutschland: Paramount Home Entertainment.

Mein Name ist Nobody (1973). Regie: Tonino Valerii. DVD, 116 min. Deutschland: Universum Film GmbH.

Nobody ist der Größte (1975) Regie: Damiano Damiani. DVD, 115 min. Deutschland: Universum Film GmbH.

No Country For Old Men (2007). Regie: Ethan Coen, Joel Coen. DVD, 122 min. Deutschland, Paramount Home Entertainment.

Nur 48 Stunden (1982). Regie: Walter Hill. DVD, 89 min. Deutschland: Paramount Home Entertainment.

Pulp Fiction (1994). Regie: Quentin Tarantino. DVD, 148 min. Deutschland: Studiocanal.

Red River (1948). Regie: Howard Hawks. DVD, 133 min. Deutschland: Twentieth Century Fox.

Reservoir Dogs (1991). Regie: Quentin Tarantino. DVD, 94 min. Deutschland: Universum GmbH.

Rio Bravo (1959). Regie: Howard Hawks. DVD, 136 min. Deutschland: Warner Home Video.

Rio Grande (1950). Regie: John Ford. DVD, 105 min. Deutschland: Studiocanal.

Schneller als der Tod (1995). Regie: Sam Raimi. DVD, 107 min. Deutschland: Sony Pictures Home Entertainment.

Scott und Huutsch (1989). Regie: Roger Spottiswoode. DVD, 97 min. Deutschland: Touchstone.

Sie leben! (1988). Regie: John Carpenter. DVD, 93 min. Deutschland: Studiocanal.

Spiel mir das Lied vom Tod (1968). Regie: Sergio Leone. DVD, 175 min. Deutschland: Paramount Home Entertainment.

Stirb langsam (1988). Regie: John McTiernan. DVD, 131 min. Deutschland: Twentieth Century Fox.

The Homesman (2014). Regie: Tommy Lee Jones. DVD, 122 min. Deutschland: Universum Film GmbH.

The Wild Bunch (1969). Regie: Sam Peckinpah. DVD, 145 min. Deutschland: Warner Home Video.

Töte, Django (1967). Regie: Giulio Questi. DVD, 116 min. Deutschland: Media Target Distribution GmbH.

Uhrwerk Orange (1972). Regie: Stanley Kubrick. DVD, 131 min. Deutschland: Warner Home Video.

Und wieder 48 Stunden (1990). Regie: Walter Hill. DVD, 92 min. Deutschland: Winkler Film (Alive AG).

Vera Cruz (1954): Regie: Robert Aldrich. DVD, 90 min. Deutschland: Twentieth Century Fox.

Vier Fäuste für ein Hallelujah (1971): Regie: Enzo Barboni. DVD, 121 min. Deutschland: 3L Vertriebs GmbH & Co. KG.

Vier für ein Ave Maria (1968). Regie: Giuseppe Colizzi. DVD, 132 min. Deutschland: Paramount Home Entertainment.

Wild Bill (1995). Regie: Walter Hill. DVD, 94 min. Deutschland: Twentieth Century Fox.

Winnetou I (1963). Regie: Harald Reinl. DVD, 97 min. Deutschland: Universum Film GmbH.

Zwei Companeros (1970). Regie: Sergio Corbucci. DVD, 110 min. Deutschland: KSM GmbH.

Zwei glorreiche Halunken (1966). Regie: Sergio Leone. DVD, 171 min. Deutschland: Twentieth Century Fox Home Entertainment.

Zwei wilde Companeros (1971). Regie: Duccio Tessari. DVD, 105 min. Deutschland: AVU.

Zwölf Uhr mittags (1952). Regie: Fred Zinnemann. DVD, 80 min. Deutschland: Studiocanal.

## ***Abbildungsverzeichnis***

Abb. 1: Storyboard Szene 1. Aus: Zwei glorreiche Halunken (1966). Regie: Leone, Sergio. DVD, 171 min. Deutschland: Twentieth Century Fox Home Entertainment.	33
Abb. 2: Floorplan Szene 1. Erstellt auf Basis von „Zwei glorreiche Halunken.“	35
Abb. 3: Einstellung Flur Szene 10. Aus: Zwei glorreiche Halunken (1966). Regie: Leone, Sergio. DVD, 171 min. Deutschland: Twentieth Century Fox Home Entertainment.	40
Abb. 4: Einstellungsbeispiele Showdown Szene 38. Aus: Zwei glorreiche Halunken (1966). Regie: Leone, Sergio. DVD, 171 min. Deutschland: Twentieth Century Fox Home Entertainment.	46
Abb. 5: Schnittdiagramm Szene 38. Erstellt auf Basis von „Zwei glorreiche Halunken“	48
Abb. 6: Zeitachse der Handlungsorte. Erstellt auf Basis von „Django“	57
Abb. 7: Einstellungsbeispiele Django (Szene 1, 2, 3, 33). Aus: Django (1966). Regie: Corbucci, Sergio. DVD, 88 min. Deutschland: Studiocanal GmbH.	59
Abb. 8: Einstellungsbeispiele Szene 12. Aus: Django (1966). Regie: Corbucci, Sergio. DVD, 88 min. Deutschland: Studiocanal GmbH.	63
Abb. 9: Schnittdiagramm Szene 12. Erstellt auf Basis von „Django“	65

Abb. 10: Einstellung Stadt Szene 13. Aus: Djagno (1966). Regie: Corbucci, Sergio. DVD, 88 min. Deutschland: Studiocanal GmbH.	70
Abb. 11: Einstellungsbeispiele Szene 28b-c. Aus: Djagno (1966). Regie: Corbucci, Sergio. DVD, 88 min. Deutschland: Studiocanal GmbH.	66

### *Tabellenverzeichnis*

Tab. 1: Einstellungsprotokoll Szene 1. Erstellt auf Basis von „Zwei glorreiche Halunken“.	32
Tab. 2: Einstellungsprotokoll Szene 38. Erstellt auf Basis von „Zwei glorreiche Halunken“.	42
Tab. 3: Einstellungsprotokoll Szene 12. Erstellt auf Basis von „Django“	60
Tab. 4: Einstellungsprotokoll Szene 28b-c. Erstellt auf Basis von „Django“	68

## Anhang

### Sequenzprotokoll „Zwei glorreiche Halunken“

Nr.	Zeit	Titel	Ort	Handlung	Anmerkungen
Sequenz 1: Exposition					
0	00:00:00	Intro		Titel	Comic/James-Bond-Stil, Western Typographie, Standbilder der Darsteller, Farbkodierung?, Musik, Special Effects
1	00.03.00	Auftritt Tuco	Haus in Wüste	3 Männer gehen ins Haus, es fallen Schüsse, Tuco springt durchs Fenster, Standbild: the ugly	Weite à Kopf kommt ins Bild à Haus à Kopf à Haus + Reiter à wieder Nahe à Haus à abwechselnd; Sound: Wind, Türknarren, Schritte; Tumbleweed, Sand; Kamerafahrt zum Haus gehen, statische Weite, Shot zwischen Häuser à Rahmen
2	00.05:45	Stevens	Steven's Haus	Sentenza kommt, isst mit Stevens, erschießt dann ihn und seinen Sohn	Erst Nahe vom Kind, dann lange Einstellung wie S. ankommt, Hausgang und Türrahmen umrahmen S. Gegenschuss, Close, Hundebellen, Anstarren; 10:09 à erstes Wort; Festes Prinzip à Mord à Violinen, am Ende shaky Kamera

3	00:14:27	Baker	Baker's Zimmer	S. redet und erschießt Baker, Standbild: the bad	Dunkel, Licht von außen + Lampe, gemeinsames Lachen, dann Polster auf Kopf und drei Schüsse ins Gesicht
Sequenz 2: Die 2					
4	00:16:44	Tuco & Blondie	Wüste	3 Kopfgeldjäger finden Tuco, werden aber vom Blonden erschossen	Blonde kommt aus dem nichts, Close! à 3 Schüsse, Melodie, Hüftshot
5	00:19:06	Ausliefern	Stadt	Blondie liefert Tuco beim Sheriff ab	Tuco flucht, POV, „Ein Hornochse geht, ein anderer kommt!“
6	00:21:05	Galgen 1	Stadt	Blondie schießt Tuco vom Galgen	Verlesung, Behörden haben mehr zu sagen als gut ist, Schwenk Gesicht, Zigarillosrauch + Melodie
7	00:22:25	Teilen	Wüste	Blondie und Tuco teilen das Kopfgeld	
8	00:23:38	Galgen 2	Stadt	Der Coup die Zweite, S. ist auch da	S. erhält Informationen von einem Veteranen und beobachtet den Coup
9	00:26:26	Trennung	Wüste	Blondie lässt Tuco in der Wüste zurück, Standbild: the good	Überblendung, „Der Blitz soll dich beim Scheißen treffen.“
Sequenz 3: Suchen & Finden					
10	00:28:29	Maria	Stadt/Hotel	Betrunkene Soldaten stoßen Maria von Kutsch, S. beschafft sich mit Schlägen Informationen von ihr	Stadt bei Nacht, Licht wie in Baker's Zimmer nur von außen plus Lampe

11	00:30:47	Waffenbau	Stadt/Store	Tuco erreicht eine Stadt baut sich beim Händler einen Revolver und klaut die Flasche und Geld	Zur Stadt führt eine Hängebrücke, bis Tuco den Brunnen erreicht ist es ein Shot, Tuco in Closen, man sieht Blessuren vom Gang durch die Wüste
12	00:36:43	Gruppierung	Versteck der 3	Tuco holt sich drei Kumpanen zur Hilfe	Tuco: „Man arbeitet um zu leben, warum bringt man sich dann um für die Arbeit?“, Tuco's Charakter wieder des Cacopoulos in „Vier für ein Ave Maria“
13	00:39:52	Überfall auf Blondie	Stadt/Saloon	Die Konföderierten rücken ab, Blondie putzt Waffe, Tuco und Co. Schleichen sich an, Blondie kann durch GLÜCK entkommen	Tuco zu Inhaber: „Ich suche einen verdammten Hurensohn.“, Parallelmontage, Italienische, Violinen, Blondie zu den Toten: „Die Sporen waren zu laut.“, „Es gibt zwei Kategorien von Menschen...“ zum dritten Mal, Bibelreferenz, Effektshot Kanoneneinschlag, Melodie wenn Blondie weg
14	00:47:37	Sentenza auf der Suche	Fort Ruine	S. informiert sich über den Verbleib von Bill Carson alias Jackson	Umfahr um Sentenza, bei Anblick der Verletzten Soldaten Gefühlsregung von Sentenza?
15	00:51:43	Tuco auf der Suche	Wüste	Tuco sucht den Blonden	Weite Einstellungen, Tuco findet Zigarillos, Melodie

16	00:53:50	Galgen 3	Dorf	Blondie und Shorty wollen den Galgen-Coup durchziehen, Tuco kommt dazwischen, Shorty wird erhängt	Weißes Gebäude
Sequenz 4: Rächen & Zurückrudern					
17	00:54:59	Tuco's Rache	Wüste	Tuco lässt Blondie für's Aussetzen büßen, lässt ihn durch die Wüste gehen	Rosa Schirm, Ecstasy of Gold, Verbrennungen, Lebenswille, Böswilligkeit, Unbarmherzig, Psychologie!, Lachen, Pause à POV
17b	01:02:10			GLÜCK 2: Kutsche, tote Konföderierte, Tuco raubt sie aus, Bill Carson lebt und erzählt vom Friedhof	Geräusch: Fliegen, Schnupftabak, „Und ich bin der Sohn von Abraham Lincoln.“ à Schwarzblende
18	01:10:34	Hilfesuche	Südstaatenlager	Tuco fragt nach Hilfe	Lager bei Nacht, Antonio Palombi als Sergeant
19	01:12:04	Regeneration	Missionsstation	Mönche pflegen den Blonden, Tuco betet und redet auf Blondie ein	Unschärfe auf Tuco (POV), lange Einstellung wenn Tuco redet
19b	01:19:20			Blondie ist wieder fit, Tuco streitet mit seinem Bruder	Priester oder Bandit
20	01:23:54	Kutschenfahrt	Wüste	Die 2 fahren Richtung Friedhof	Blondie zu Tuco: „Mach n paar kräftige Züge, dann kannst du gut kacken.“
20b	01:26:30			Die 2 treffen auf Yankees	
Sequenz 5: Gefangen					

21	01:27:33	In der Einteilung	Gefangenenlager	Die Gefangenen werden aufgerufen, Sentenza ist Sergeant bei den Yankees	Tuco zu Corporal Wallace: „Wenn man dich umlegt gibt's nen Fettleck.“
22	01:31:33	Regeln	Captain's Zimmer	Der Captain ermahnt S., die Gefangenen nicht zu misshandeln	
23	01:33:07	Tuco's Folter	Sentenza's Zimmer	S. lädt Tuco zum Essen, raucht Pfeife	Anfangs Schwenk über das Lager
23b	01:37:56			S. lässt Tuco von Wallace foltern, dazu spielt eine Musikkapelle	Musik im harten Kontrast zur Folter (wie bei „Layer's Cake“), Anweisung: „Mehr forte“, Blick Blonder, Violinist weint
24	01:42:38	Sentenza & Blondie	Sentenza's Zimmer	Sentenza beredet den Coup mit dem Blonden	
25	01:44:32	Tuco's Verlegung	Bahnsteig	Wallace und Tuco nehmen den Zug	Foto, Wallace zu Tuco: „Diesmal wird dich dein Komplize nicht vom Galgen runterschießen.“
Sequenz 6: Wiedersehen macht Freude					
26	01:46:58	Sentenza's Männer	Nachtlager	Blondie erschießt einen von Sentenzas Männern, 6 Kugeln für 6 Männer	
27	01:48:38	Tuco's Flucht	Zug	Tuco erschlägt Wallace und entkommt	
28	01:52:09	Exekution	Stadt	Die Gruppe um Sentenza erreicht eine Stadt, ein Typ trägt seinen eigenen Sarg und wird exekutiert	

29	01:53:58	Wer schießen will	Stadt/Haus	Tuco ist auch in der Stadt und nimmt ein Bad in einem Haus, als ihn der Kopfgeldjäger aus Szene 1 überrascht, Tuco erschießt ihn.	Tuco zum Kopfgeldjäger: „Wer schießen will, soll schießen, und nicht quatschen.“, auf Englisch: „When you have to shoot, shoot, and don't talk.“
30	01:57:056	Erkennungsmerkmal	Stadt	Der Blonde erkennt Tucos Revolver am Klang und erschießt seinen Verfolger	
31	02:00:52	Häuserkampf	Stadt	Sentenza erhält die Leiche des Verfolgers, Tuco und Blondie erschießen alle bis auf Sentenza, der eine Nachricht hinterlässt	Hüftshot, Rauch
Sequenz 7: Krieg ist dumm					
32	02:05:34	Bei den Yankees	Brücke	Kampf um Brücke, T. und B. gefangen, behaupten sind Freiwillige, betrunkenen Captain erklärt Lage	Captain zu Tuco und Blondie: „Wir haben eines gemeinsam: Wir stinken nach Alkohol.“ Brücke entspricht „Fliegendreck auf Landkarte“ von irgendeinem Vorgesetzten
32b	02:13:08			Erneute Attacke	Captain bezeichnet die Attacke als „Schauspiel Gemtzel“, Kommentar von Blondie: „So ein Blödsinn, die krepieren alle und für was“?, Zufall: B. und T. sitzen auf Pulverkisten
32c	02:16:57			Der Captain ist verwundet	

33	02:18:00	Sprengung	Brücke	B. und T. tragen Pulver auf Trage und bringen es an den Brückenturmen an	
	02:20:45			Captain will nicht sterben	
	02:23:25			Brücke explodiert	
	02:23:54			Captain stirbt	
	02:24:20			Kanonenfeuer	Zoom
34	02:24:45	Überquerung	Brücke	Blondie und Tuco überqueren den Fluss	Truppen abgerückt, nur noch Leichen
Sequenz 8: Dem Ziel so nahe...					
35	02:27:02	Menschlichkeit	Haus Ruine	Blondie deckt einen Konföderierten zu und gibt ihm zu rauchen bevor er stirbt, Tuco will davonreiten, Blondie feuert mit einer Kanone auf ihn	Blondie nimmt seinen Poncho an sich, den er dann in „Für eine Handvoll Dollar“ trägt
36	02:29:47	Grabsuche	Friedhof	Tuco sucht das Grab	Ecstasy of Gold, rauschhaft, verschwommene Schwenks
	02:32:59			Tuco findet das Grab	
37	02:32:59	Grabung	Friedhof	Tuco gräbt	Italienische
	02:34:14			Schatten erscheint mit Schaufel (Blondie)	Melodie
	02:34:52			Auftritt Sentenza, Blondie eröffnet, dass im Grab keine Dollars sind, sondern schreibt vermeintlich auf einen Stein	
38	02:36:33	Showdown	Friedhof	Platzierung Stein, Aufteilen	

	02:38:10				Weite bis 02:38:46, The Trio, dann Musik Pause
	02:40:10				Wieder Einsatz The Trio
	02:41:15			Ein! Schuss	
	02:41:32			Zweiter Schuss à Sentenza tot	Ein weiteres Mal „2 Kategorien“
39	02:43:07	Buddeln	Friedhof	Buddeln und Finden vom Gold	
40	02:44:11	Galgen 4	Friedhof	Tuco sieht die Schlaufe des Galgen	Schlaufen bildet Rahmen um Tuco
40b	02:48:26			Auf einen Schuss folgen Standbilder	
	02:49:07			Tuco rennt	
	02:49:19				Tuco zu Blondie: „Sohn einer gottverdammten Hure!“
	02:50:27			Ende	QUO VADIS?

### Sequenzprotokoll „Django“

Nr.	Zeit	Titel	Ort	Handlung	Anmerkungen
Sequenz 1: Exposition					
1	00:00:00	Intro	Wüste	Django zieht Sarg durch Dreck	Rote Titel, lange Einstellungen, Schwenk, Jump-Cut, Zoom
2	00:02:57	Folter Maria	Brücke	Mexikaner peitschen Maria aus	Anfang Blende, Weite auf Django, Zoom-In, Total, Close M. und Peiniger
02b	00:04:00			Jacksons Leute erschießen Mexikaner	Englische Fassung: „Burning's a lot better than be beaten to death.“
02c	00:06:23			Auftritt Django	Aufschwenk, „...none of your business.“
02d	00:07:15			Django erschießt alle, stellt sich vor	„Ich bin Django und wenn du bei mir bleibst, wird dir kein Mensch was tun.“, „...got personal business in town.“
3	00:08:16	Ankommen	Stadt/Saloon	Etablierung Stadt und Saloon	Dollyfahrt zeigt leere Straße, im Saloon nichts los, schlechte Pianomusik

03b	00:09:56			Django und Maria auf der Straße	Shot zwischen Häusern → Rahmen, werden beobachtet, Schlamm
03c	00:10:55			Eintreten in Saloon und Zimmerwahl	Aufschwenk Django, eine bekreuzigt sich, Geräusch: Wind von draußen
4	00:13:05	Maria allein	Zimmer	Maria geht umher	Lange Einstellungen, Blessuren, Blick aus dem Fenster auf die Straße
5	00:14:09	Konflikt	Saloon	Django isst, Gespräch mit Nathanael, einer Prostituierten und Jonathan, Django spuckt Korken, provokanter Blick	Erklärung Kampf Jackson gegen Mexikaner, deswegen tote Stadt, erste Einstellung lang, dann Zoom auf Django, Frage „Wer ist im Sarg?“ – „Django.“, Auftritt Jonathan: Violinen
Sequenz 2: Die Lage der Stadt					
6	00:17:56	Jacksons Hass	Zimmer/Saloon	Prostituierte erklärt Jacksons Hass	
06b	00:19:13			Django bestellt Karten, Schuss fällt	„Major Jackson amüsiert sich wieder einmal.“
7	00:20:06	Laufspiel	Gelände/Zimmer	Jackson und Ringo erschießen Mexikaner, Jonathan erzählt von Django	Close, Trompetenmusik bei Leiche, Zoom beim Lachen, Maria soll sich einsperren, wenn Jackson kommt
8	00:22:34	Besuch	Stadt	Jackson reitet mit seinen Leuten ein	
	00:23:12		Saloon	Jackson tritt ein, Verhandlung mit Nathanael, Django verteidigt Prostituierte	Django von Seite (POV), Shot auf Colt, ranzoomen auf Ringo, Close, Maria beobachtet
	00:26:13			Django schießt, 48 sind übrig	Django wird Jackson erwarten
	00:27:26			Ende der Diskussion	Django zu Nathanael: „You can clean up the mess now.“ Zoom auf Sarg
	00:27:56		Stadt	Jackson reitet Weg	
Sequenz 3: Was ist in dem Sarg					
9	00:27:56	Romantik	Zimmer	Django redet mit Maria	„I don't know if I should have saved you.“
10	00:29:17	Vorbereitung	Stadt	Django positioniert sich und redet mit N.	Jacksons Leute sind fanatisch, wie eine RELIIGION
11	00:32:19	Warten	Saloon	Nathanel redet mit den Prostituierten	
	00:33:01		Stadt	Django wartet, Maria beobachtet	Django erblickt Maria, während dem Warten kommt Flötenmusik
12	00:33:34	Gewehr	Stadt	Jackson und seine Leute reiten ein	Violinen, krasse Musik (wie Morricone bzw. Quincy Jones – Ironside in „Kill Bill“), Zoom, Django Melodie, Ku-Klux-Klan, brennendes Kreuz
12b	00:35:36			Django öffnet den Sarg	
12c	00:35:45			Django eröffnet das Feuer	

12d	00:36:26			Django beendet Beschuss, erschießt Jacksons Pferd und packt ein	
	00:36:53				
13	00:36:54	Nach dem Sturm	Stadt	N. und seine Frauen kommen aus Saloon	Shot auf Leichen, Django meint, Jackson könnte lebendig nützlich sein
14	00:38:11	Beerdigung	Friedhof	N. begräbt die Leichen, Django erzählt von seiner von Jackson ermordeten Frau	„Immer noch besser eingraben als selbst eingegraben werden.“
Sequenz 4: Eine Bande geht, die andere kommt					
15	00:39:17	Beschuldigung	Stadt	Jonathan behauptet, Maria ist schuld am Konflikt, 2 Prostituierte schlagen sich	Schlammcatchen
16	00:40:26	Einreiten MEX	Stadt	Die Mexikaner reiten ein, während sich die 2 immer noch schlagen, Jonathan will fliehen wird aber eingekesselt	Musik!
17	00:42:11	Ohr	Stadt	Absteigen, Jonathan in Mangel	„Deshalb hast du so mächtig große Ohren.“
	00:42:53			General Hugo schneidet das Ohr ab und steckt es Jonathan in den Mund	
	00:43:17			Hugo schießt Jonathan in den Rücken	
18	00:43:26	Festnahme	Friedhof	Mexikaner nehmen Django zu Hugo	
19	00:44:02	Bekannte	Saloon	Mexianer feiern, Hugo schlägt Maria, sie bringen Django, N. erzählt von der Tötung von Jacksons Leuten durch Django	Maria als Eigentum, Django und Hugo kennen sich, im Dialog Close, Hugo erzählt von Feinden in Mexiko
	00:47:13			Django zeigt das Gewehr und macht die Bar zunichte	Django erzählt vom Gold in Fort Cheriba, Nathanael liefert Frauen dorthin, Jackson ist auch dort, Grund ihn nicht zu töten?
20	00:49:51	Soldaten	Fort	N. reitet mit Kutsche ein	Soldaten freuen sich auf die Frauen, mexikanische Musik
21	00:49:51	Soldaten-Massaker	Fort	MEX feuern mit Gewehr aus Kutsche, D. und H. stürmen, gelungener Überfall	Blutig, Django und Hugo erbeuten Geld und Gold, Jackson bleibt am Leben, Flucht über die Dächer; Vorlage für „The Wild Bunch“?
22	00:52:56	Flucht	Wüste	Kutsche wird verfolgt	
	00:54:50			Stop an der Grenze → Schwarzblende	
23	00:55:05	Triumph	Stadt	Freudiger Empfang, Django will gehen	Hugo will Mexiko kontrollieren
24	00:57:54	Gold verstecken	Hütte	Hugo bunkert das Gold in einer Hütte	

Sequenz 5: Zeit zu gehen					
25	00:58:58	Fiesta	Saloon	Schlägerei wegen Maria	Endet mit Tod vom Mexikaner
	01:02:18			Django zieht andere Maria vor	Zorniger Blick von Maria
25	01:02:37	Rausschleichen	Zimmer	Django kletter auf Balkon	Licht von außen + Lampe
	01:04:23		Stadt	Mexikaner beobachten die Prostituierte, Django schleicht zur Hütte	Aktion wie „Vier für ein Ave Maria“
25b	01:07:31		Hütte	Django füllt Gold in den Sarg	Parallelmontage mit der Fiesta
	01:09:11			Django präpariert die Falle	Geplantes Vorgehen wie bspw. in den Nobody-Filmen
26	01:10:03	Diebstahl	Hütte	Django entzündet Dynamit, Gewehr feuert, Django entkommt durch Loch mit Kutsche und Maria	Pferde sterben im Maschinengewehrfeuer
	01:12:10			Hugo's Kommentar	
27	01:12:17	Liebe	Brücke	Django will Django begraben, Maria gesteht ihre Liebe	Django kann nicht mehr lieben
Sequenz 6: Wenn einmal was schief läuft...					
28	01:13:37	Fiasco	Brücke	Ein Schuss löst sich, der Sarg fällt in den Treibsand, Django hinterher, Mexikaner schießen auf Maria und ziehen ihn heraus	
28b	01:15:57			Teaching lesson: Hände brechen	Musik! (La Corse, wieder verwendet in „Django Unchained“)
28c	01:16:47			Pferde reiten über Hände, zerstümmelt	
28d	01:17:20			Mexikaner ziehen ab	
29	01:17:50	Mexikaner-Massaker	Schlucht	Jackson erwartet Mexikaner, Hinterhalt erschießt alle inklusive Hugo	
30	01:20:30	Verlassen	Stadt/Saloon	Nathanael im leeren Saloon	
	01:21:34		Saloon	Django kommt mit Maria und will Hilfe für sie, N. warnt vor Jackson	Jackson muss sterben, Django will ihn erwarten
31	01:23:49	Letzter Ritt	Stadt	Jackson kommt	Musik!
32	01:25:01	Letzter Stop	Saloon	Maria versteckt sich, Nathanael erzählt von Django, Jackson erschießt N.	
33	01:26:01	Showdown	Friedhof	Django beißt Bügel ab, Blick zum Eingang, Versuch Waffe zu positionieren unter Qualen, fällt runter	
	01:27:55			Jacksons Leute erscheinen, Waffe fällt wieder runter	
	01:28:35			Jackson kommt	Geräusch: Wind

	01:29:43			Jackson schießt auf das Kreuz	
	01:30:06			Django erschießt alle	
	01:30:17			Django stolpert zum Eingang	Musik, Kranfahrt