

VORSPANN: Sergio, Ennio und ich – Mein langer Ritt nach Almería

Mein Großvater war schuld. Er ging ins Kino.

Warum er das tat, vermag ich nicht zu sagen. Die Frage kommt vierzig Jahre zu spät. Ich erinnere mich jedenfalls nicht, dass er – von Beruf Packer und Sohn eines »Cigarrenarbeiters« – durch besonders cinephile Neigungen aufgefallen wäre. Vermutlich nutzte er Gelegenheiten, der engen Anderthalb-Zimmer-Wohnung im Herzen Berlins, in der Ackerstraße, zu entkommen.

In der Ackerstraße wohnten früher die Ärmsten der Armen, hier reihten sich Kneipen und Bordelle aneinander. Heinrich Zille fand dort seine Motive, George Grosz malte gar den *Lustmord in der Ackerstraße*. Populär wurde Anfang des 20. Jahrhunderts *Das Mädchen aus der Ackerstraße*, ein »Sittenroman« von Ernst Friedrich, der 1920 vom später emigrierten Reinhold Schünzel erfolgreich verfilmt wurde. Vieles später widmete der Schriftsteller Klaus Kordon den Bewohnern dieser Straße seine *Trilogie der Wendepunkte*, die sogar zur Schullektüre avancierte.

Wenn auch von jenen Tagen in den 60er Jahren nicht mehr viel zu spüren war, so war dies doch mein Kiez, mein Zuhause. Ich wohnte mit den Eltern am einen Ende der Straße, meine Großeltern am anderen. Obwohl: »Ende« trifft es nicht ganz. Ich spreche hier nur von der einen Hälfte der Straße. Denn in der Mitte war sie durch eine Mauer getrennt, wie viele andere Straßen im Umkreis ebenso. Erst als Heranwachsender sollte ich erkennen, dass es mich auf die unvorteilhafte Seite verschlagen hatte.

Es war das Land der ungemein begrenzten Möglichkeiten, von dem hier die Rede ist. Das galt natürlich auch für die Teilhabe an Kultur, Literatur, Musik oder Film. Immerhin gab es das Kino. So nahm der Großvater seinen Enkel mit in die traditionsreichen »Oranienburger-Tor-Lichtspiele« (OTL) im Herzen Ostberlins. Hier lernte ich die große Leinwand

kennen, wenn auch zunächst häufig in Form von russischen Filmen während der Nachmittagsvorstellungen für Rentner. Doch selbst die zogen mich in ihren Bann: z. B. *ZEMLYA SANNIKOVA* (*SANNIKOWLAND*, 1973): ein *Lost-World*-Streifen mit augenfälligen Trashanteilen, der ähnlichen Produkten amerikanischer und britischer Herkunft kaum nachstand. Noch mehr beeindruckte mich *CHELOVEK AMFIBIYA* (*DER AMPHIBIENMENSCH*, 1962); ein aus heutiger Sicht wunderbar nostalgischer Film, dessen eindrucksvolles, weil höchst tragisches Ende mir jahrelang nicht aus dem Kopf ging.

Auch andere »Bruderländer« hatten für Heranwachsende etwas zu bieten: So konnte meine Generation zwar keinen Harry Potter, dafür aber Saxana, *DAS MÄDCHEN AUF DEM BESENSTIEL* aus dem gleichnamigen tschechischen Film von 1972 (*DIVKA NA KOSTETI*). Dabei handelte es sich um die Geschichte eines weiblichen Zauberer-Azubis, die mit ihrem naiven Charme ungleich mehr faszinierte als die Hochglanzverfilmungen Rowlingscher Bücher.

Durch solche und andere Erlebnisse wurde ich gänzlich eingenommen von der Welt der bewegten Bilder. Selbst auf dem Rummelplatz war ich nicht bei den Karussells zu finden, sondern warf lieber zehn Pfennig in altertümliche Geräte, in denen Fotos aus Großmutterns Zeiten nach dem Prinzip eines Daumenkinos mittels einer Kurbel in Bewegung gesetzt wurden.

Dann gab es noch das Fernsehen. Ich rede hier von der Zeit großer Geräte mit kleinem Bildschirm, die man pünktlich einschalten musste, da sie einige Minuten zum Aufwärmen benötigten. Auch hier waren die Möglichkeiten begrenzt: Es gab wahlweise den Kanal Fünf (DDR-Fernsehen) oder den Kanal Sieben (»Westfernsehen«, sprich: ARD). Auf Letzterem konnte ich als Kind schon *GUNSMOKE* (*RAUCHENDE COLTS*, 1955–75) oder *BONANZA* (1959–73) sehen. Später gab es sogar ein »Zweites Deutsches Fernsehen«, das nur mittels zusätzlicher Gerätschaften zu empfangen war. Damit konnte man dann gemeinsam mit der Besatzung des *RAUMSCHIFF ENTERPRISE* (*STAR TREK*, 1966–69) in Welten vordringen, die nie ein Mensch – vor allem kein Ostdeutscher – zuvor gesehen hatte.

Noch wichtiger waren die Spielfilme. Ich sah, was das Fernsehen hergab. Manchmal musste ich für das Vormittagsprogramm die Schule schwänzen. Saß ich abends zusammen mit meinem Vater vor dem Bild-

schirm, konnte er mich schwer beeindrucken mit seinem Spruch, er hätte diesen Film schon »vor '61« im Westberliner Kino gesehen. Damit hatte er meiner Generation etwas voraus. Dankbar erinnere ich mich aber daran, dass zu jener Zeit für die »Schwestern und Brüder« aus dem Osten, denen der Zugang zu einer Fernsehzeitschrift verwehrt war, in der ARD fürsorglich samstags die Programmvorschau für die Woche gesendet wurde – ganz langsam zum Mitschreiben. Das half ungemein.

Auch traf es sich, dass Filme, die mich interessierten, zu Zeiten ausgestrahlt wurden, in denen ich nach Ansicht meiner Eltern längst schlafen sollte. Illegal und heimlich machte ich deshalb nachts die Bekanntschaft mit einer Art von Filmen, die mich mit einer liebevollen Ausstattung und viel Atmosphäre begeisterten. Später lernte ich, dass diese Streifen von einer britischen Produktionsfirma stammten, die sich »Hammer« nannte. Es war womöglich mein Einstieg in die liebenswerte Welt des *Low Budget*-Films, der fehlende Geldmittel durch Ideenreichtum und Originalität wettmachen muss. Die Gesichter, die ich dort zu später Stunde zu sehen bekam, gehörten in der Regel Peter Cushing und Christopher Lee. Größer aber als die Angst vor Dracula und Frankenstein war die vor der Entdeckung durch meinen Vater.

Irgendwann gab es dann den Luxus eines »3. Programms«, das bewusstseinsweiternd wirkte: Da warb der stets gutgelaunte Dénes Törz mit Jazzmusik im Hintergrund für den direkt folgenden Film. Entwicklungsfördernd war für mich das »Gruselkabinett«, das zu Beginn schaurig-flüsternd »Mumien, Monstren, Mutationen« versprach. Dort machte ich Bekanntschaft mit großen Tieren wie in *THEM* (*FORMICULA*, 1954), *TARANTULA* (1955) oder *GOJIRA* (*GODZILLA*, 1954).

Im sozialistischen Kino beschränkte sich die Aufführung von Filmen des Klassenfeindes auf streng ausgewählte Streifen. Schließlich kostete ihr Einkauf Devisen, von denen die Genossen nie genügend besaßen. Immerhin gab es hin und wieder Lichtblicke, wie z. B. den Kultfilm *VANISHING POINT* (*FLUCHTPUNKT SAN FRANCISCO*, 1971) von Richard C. Sarafian, der in der DDR unter dem Titel *GRENZPUNKT NULL* lief. Dieses bedeutende *road movie* traf ab 1975 auch den Nerv der ostdeutschen Jugend. Anstatt in den Protest gegen die im Film kritisierte böse US-amerikanische Staatsmacht einzustimmen, erkannten wir unsere eigene Obrigkeit wieder. Außerdem kam der Gedanke auf: Ein System,

in dem es möglich ist, solche Filme zu produzieren, konnte so repressiv nicht sein – jedenfalls längst nicht so totalitär, wie sich das eigene Regime tagtäglich offenbarte.

Es existierte auch eine Nische im DDR-Lichtspielwesen, die sich mir ab dem 14. Lebensjahr erschloss: die Mitgliedschaft im Filmclub des »Studio Camera«, wie das bereits erwähnte Kino am Oranienburger Tor, mit dem meine Leidenschaft begann, nunmehr hieß. Dort liefen die Aufführungen des »Staatlichen Filmarchivs« der DDR: alte Schätze, die man sonst nirgendwo zu sehen bekam. Diese Vorstellungen waren berühmt wie berüchtigt, vor allem aus einem Grund: Da die Filme in Originalfassung liefen, es aber keine Untertitel gab, hörte der Zuschauer aus dem Off die Stimme eines Menschen, der fortwährend simultan übersetzte – was ihn jedoch regelmäßig an den Rand seiner Möglichkeiten brachte und dem Publikum Anlass zu häufigen Unmutsbekundungen gab.

Immerhin wurde es mir dadurch möglich, mein Grundwissen bezüglich der Klassiker zu erweitern. Hier sah ich erstmals berühmte Western wie Cecil B. de Milles *THE PLAINSMAN* (HELD DER PRÄRIE, 1937), John Fords *STAGECOACH* (HÖLLENFAHRT NACH SANTA FE, 1939) oder *MY DARLING CLEMENTINE* (FAUSTRECHT DER PRÄRIE, 1946), aber auch *A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM* (EIN SOMMERNACHTSTRAUM, 1935) von Max Reinhardt, *THE MAGNIFICENT AMBERSONS* (DER GLANZ DES HAUSES AMBERSON, 1942) von Orson Welles, *UNDERWORLD* (UNTERWELT, 1927) von Josef von Sternberg, *SAN FRANCISCO* (1936) von W. S. van Dyke oder *KISS OF DEATH* (DER TODESKUSS, 1947) von Henry Hathaway – und schließlich auch Fritz Langs bahnbrechenden *M* (1931).

Mit großem Eifer versuchte ich mich durch entsprechende Fachbücher weiterzubilden. Allerdings waren auch die Möglichkeiten, an Film-literatur zu gelangen, sehr begrenzt. Der ungarische Filmwissenschaftler Béla Balázs stellte für einen gerade Heranwachsenden schon harte Kost dar, aber seine Werke waren wenigstens verfügbar. Schwieriger zu bekommen war das Lexikon *Filmschauspieler A–Z* von Joachim Reichow und Michael Hanisch. Ich schrieb es daher in monatelanger Kleinarbeit per Hand aus einem Bibliotheksexemplar ab. Zur Aktualisierung der Filmographien diente mir Hellmut Langes Sendung *KENNEN SIE KINO?*. Hier wurden neue Filme vorgestellt, von denen ich zwar wusste, dass ich sie auf absehbare Zeit nicht würde sehen können, die ich aber akribisch

meinem Lexikon hinzufügte. Natürlich nahm ich vom Wohnzimmer aus auch am Rategeschehen teil. Gern wäre ich einmal gegen den legendären Hans-Werner Asmus angetreten, der zwischen 1979 und 1982 elfmal als Kandidat teilnahm, wenn mich nicht auch daran die deutsch-deutsche Problematik gehindert hätte.

Nur folgerichtig – wenn auch gewagt – wählte ich 1979 im Prüfungsaufsatz im Fach Deutsch meiner schulischen Abschlussprüfungen keine Analyse eines künstlerischen Werkes des »sozialistischen Realismus« als Thema, sondern einen amerikanischen Spielfilm: RAGE (DIE RACHE IST MEIN, 1972) von und mit George C. Scott. Da es sich hierbei zumindest oberflächlich um einen Streifen mit gesellschaftskritischer Botschaft handelte, ging die Sache irgendwie doch noch gut für mich aus.

Zu jener Zeit meinte ich in meiner Naivität, ich hätte tatsächlich schon alles Wichtige gesehen. Das war ein von menschlicher Hybris geleiteter Irrglaube. Ich wurde schließlich eines Besseren belehrt, als am 24. Juli 1981 ein Film in den ostdeutschen Kinos anlief, der so völlig anders war als alles, was mir bis dahin begegnet war: C'ERA UNA VOLTA IL WEST (SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD, 1968). Mit einer Verspätung von 13 Jahren nach seiner Entstehung¹ durften dank der Partei nun erstmals auch DDR-Bürger das Werk von Sergio Leone begutachten. In den folgenden Monaten lief der Film ununterbrochen im stets ausverkauften Ostberliner Erstaufführungskino »Kosmos«. Dort sah ich ihn zunächst etwa ein Dutzend Mal.

Was mich daran so faszinierte, ist selbst nach so vielen Jahren noch schwer zu beschreiben. Hier nahm sich jemand Zeit, eine Geschichte in langen Einstellungen und wunderbaren Bildern zu erzählen; dies mit einer visuellen Kraft, die es erlaubte, Dialoge auf ein Mindestmaß zu beschränken. Eine neue Filmsprache war hier entstanden, die zudem eine einzigartige Synthese von Bild und Musik hervorbrachte. Denn es wurde mir sofort deutlich, dass der Komponist Ennio Morricone einen enormen Anteil an der emotionalen Wirkung des Films hatte.

Von da an ließen mich diese beiden Namen nie mehr los. Trotzdem dauerte es noch längere Zeit, bis ich mit ONCE UPON A TIME IN AMERICA (ES WAR EINMAL IN AMERIKA, 1984) ein weiteres Werk dieses Gespanns zu sehen bekam. Das war etwa 1986 in einem Potsdamer Kino. Zu dieser Zeit hatte ich jedoch ganz andere Sorgen. Inzwischen lebte ich in

Umständen, die mich veranlassten, alles dafür zu tun, um dem »Arbeiter- und Bauernstaat« für immer den Rücken kehren zu können. Das aber ist eine andere Geschichte.

Einer der Vorteile der bald darauf unter Mühen gewonnenen Freiheit war die Möglichkeit, die Filme sehen zu können, die ich wollte. Westliche Technologie hatte mittlerweile sogar eine Erfindung hervorgebracht, die es jedem ermöglichte, Spielfilme selbst aufzunehmen, zu archivieren oder im Kaufhaus zu erwerben und somit zu jedem gewünschten Zeitpunkt anzuschauen! Das klang zunächst wie ein Märchen.

Auch wenn meine eigene Filmsammlung nun langsam wuchs, dauerte es noch einige Jahre, bis mir der Italowestern als Genre vollends ins Bewusstsein rückte. So lernte ich sie dann alle kennen und viele schätzen: *the good*, *the bad* und auch *the ugly*. Seither ist meine Freude ungebrochen², wenn in meinem abgedunkelten Fernsehzimmer per DVD die heiße Sonne Almerías aufgeht (in dieser spanischen Provinz wurden die meisten dieser Streifen gedreht). Später erschloss sich mir nach und nach das gesamte Universum des italienischen Genre-Films: Der *giallo* (der italienische Psychokrimi), der *poliziottesco* (der italienische Polizeifilm), der italienische Endzeitfilm und der italienische Horrorfilm solcher Herren wie Argento, Bava und Freda. Selbst mit einer Reihe von Werken Lucio Fulcis habe ich mittlerweile meinen Frieden geschlossen. Heute ziehe ich jeden noch so unvollkommen erscheinenden, politisch unkorrekten, aber angesichts schmaler Budgets mit viel Charme und Ideenreichtum ausgestatteten Italo-Streifen der 60er bis 80er Jahre dem Mainstream häufig steriler, am Computer entworfener Hollywood-Blockbuster vor.

Dabei ist der *western all'italiana* mein Favorit geblieben. Da ich jedoch nicht nur Filmfreund, sondern auch Christ und Theologe bin, wurde mir von Beginn meiner Beschäftigung mit dem Italowestern an deutlich klar: Kein Filmgenre weist derart viele religiöse Bezüge auf. Die biblische Überlieferung, theologische Grundthemen, christliche Traditionen, Rituale und Bräuche bis hin zum gehäuften Auftreten kirchlicher Amtsträger – all dies findet sich in den Filmen eines Genres wieder, das vor christlicher Symbolik überbordet. Die religiösen Motive kommen zwar häufig gebrochen bis säkularisiert, nicht selten auch parodiert vor; kaum aber werden sie der Lächerlichkeit preisgegeben, vielmehr mitun-

ter durchaus ernsthaft behandelt. Es lohnt sich daher, die christliche Ikonographie, die offenbar zum Italowestern zu gehören scheint, näher zu betrachten.

Dies jedenfalls ist eines der Hauptanliegen des vorliegenden Buches.

Michael Striss

Anmerkung: Für die vorliegende Untersuchung wurden ca. 480 Italo- und Eurowestern³ gesichtet. Bei erstmaliger Erwähnung im Text werden Originaltitel, deutscher Titel und Entstehungsjahr genannt. Später wird der Film nur noch mit deutschem Titel bezeichnet. Bei mehreren deutschen Alternativtiteln entscheide ich mich für den nach meiner Auffassung gängigsten. Filme ohne deutschen Titel werden entsprechend gekennzeichnet: o. dt. T.

Abb. 2: Brüder im Geiste: Sergio Leone und Ennio Morricone

