



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI UDINE

Università degli studi di Udine

KLASSENKAMPF IM »EURO-WESTERN« Der politische Western in Europa 1966–1975

This is the peer reviewed version of the following article:

Original

KLASSENKAMPF IM »EURO-WESTERN« Der politische Western in Europa 1966–1975 / Mariani, Andrea. - (2012), pp. 121-133.

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/11390/1126484> since 2018-02-27T16:52:54Z

Publisher:

Cinegraph Edition

Published

DOI:

Terms of use:

The institutional repository of the University of Udine (<http://air.uniud.it>) is provided by ARIC services. The aim is to enable open access to all the world.

Publisher copyright

(Article begins on next page)

Andrea Mariani

KLASSENKAMPF IM »EURO-WESTERN« Der politische Western in Europa 1966–1975

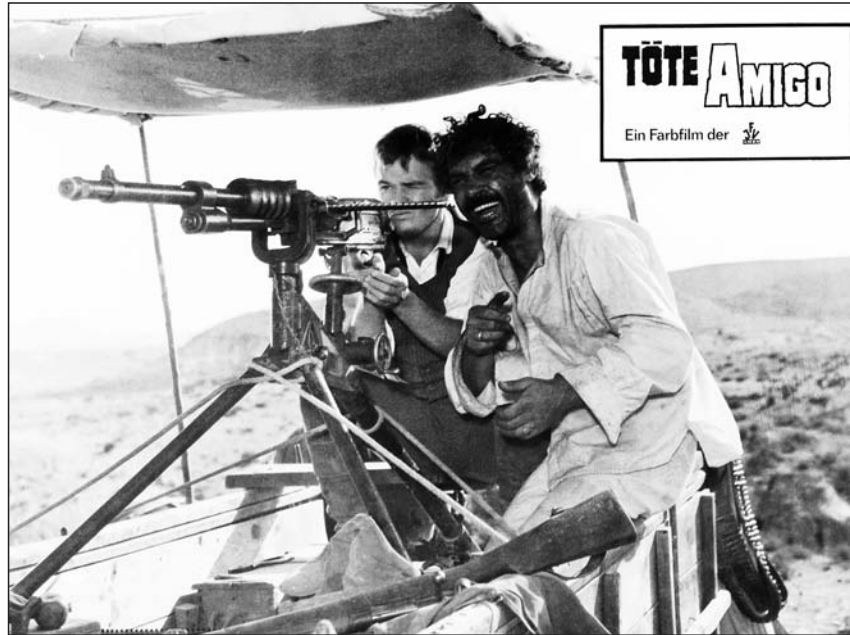
Am fünfundzwanzigsten September zwölfhundertvierundsechzig
erklimm der Herzog von Auge in aller Frühe die Turmspitze
seines Schlosses, um dort mal kurz ein kleines bisschen
die historische Lage in Augenschein zu nehmen.
Sie war recht verschwommen.

*Raymond Queneau: Die blauen Blumen (1965)*¹

In den späten 1960er und zu Beginn der 1970er Jahre widmete sich besonders die europäische Filmpublizistik intensiv den Veränderungen im Western. So fand etwa 1970 im französischen Perpignan im Rahmen des Festivals »Confrontation IV« ein von ~~Marcel Oms~~ vom Institut Jean Vigo geleitetes Forum zum Thema »Der Western und die Geschichte Amerikas« statt. Ausgehend von einer Rekonstruktion der Konstanten des Genres, seiner Entwicklung und den Verbindungen zwischen dem Kino und der zeitgenössischen amerikanischen Geschichte richtete die Konferenz ihr Augenmerk auf die Bewertung und Analyse eines Genres sowie eines Landes – der Vereinigten Staaten von Amerika –, die beide im Niedergang begriffen waren.²

Zur Definition des Genres

Die Filme, die hier behandelt werden sollen, sind: QUIÉN SABE? (TÖTE AMIGO, 1966) von ~~Damiano Damiani~~, VENT D'EST / OSTWIND (1969) von der Groupe Dziga-Vertov (~~Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, Gérard Martin~~) und TOUCHE PAS À LA FEMME BLANCHE (BERÜHRE NICHT DIE WEISSE FRAU, 1973) von ~~Marco Ferreri~~. Sie belegen – sicher wie andere Filme auch – die merkwürdigen Veränderungen innerhalb des Genres und im damaligen Kino, aber sie sind keine Symptome einer endgültigen Metamorphose: Diese Filme stellen vielmehr eine vorübergehende Variation jener Elemente dar, die seit Anbeginn des Kinos ständige Änderungen im Western-Genre bewirkt haben. Im Grunde kann man – ohne allzu provokant zu sein – behaupten, dass diese Metamorphosen für den Western wohl typisch sind. Seit es das Kino gibt, entstehen Filme, die regelmäßig die eigentliche Definition des Western-Genres in Frage stellen: seit den 1910er Jahren Horror-Western über ~~Luicio Fulcis~~ Italo-Western



Quién sabe? (1966, Damiano Damiani): Lou Castel, Gian Maria Volonté

bis hin zu *COWBOYS & ALIENS* (2011), ab Ende der 1920er Jahre Musical-Western, in den 1960ern dann erotische und Porno-Western vor allem in Frankreich und Italien sowie Grotesk-Western wie Robert Altman's *BUFFALO BILL AND THE INDIANS* (*BUFFALO BILL UND DIE INDIANER*, 1976), zwei Jahre nach Marco Ferreri's Western. Unter diesem Gesichtspunkt erscheint das Western-Genre wie ein historisch bestimmtes, aleatorisches, unvorhersehbares Agglomerat stilistischer Elemente,³ oder – einfacher formuliert – wie eine Kombination aus Tragödie, Komödie, Fiktion, Satire, Burleske usw., die jedes Mal anders dekliniert werden. Eine Art symbolisches Paradigma, das sich besonders gut dazu eignet, gesellschaftliche Probleme der jeweiligen Zeit deutlich zu machen.

Im Licht der komplexen Definition, die wir für das Western-Genre verwenden, müssen die Filme von Damiani, Godard und Ferreri als vollgültige Western gelten, jeweils in ihrer spezifischen Genre-Mutation oder -Deklinat. Daher werden wir für diese speziellen Filme keine andere Sub-Genre-Bezeichnungen wie »Acid Western« oder »revisionistischer Western« verwenden – und dies auch ganz allgemein ablehnen. Wir sollten nicht über »unreine« Western reden, doch ist es verständlich, dass »genreüberschreitende« Elemente immer dann eine größere Rolle spielen, wenn die im Western reflektierte zeitgenössi-

sche Gesellschaft eine Krise durchläuft. Dies lässt sich als Versuch deuten, dieser zutiefst von der Krise berührten Gesellschaft eine Form zurückzugeben, in der die Genrestuktur durch satirische Provokation, tragische Behandlung oder schockierende Fantasy-Horror-Mutation aufgebrochen wird, um so Brüche dieser Gesellschaft in Erinnerung zu rufen oder zu karikieren.⁴

Wir haben einige Überlegungen zusammengetragen, die erhellen sollen, wie die politischen Entwicklungen der 1960er und 1970er Jahre einen Dialog zwischen der Geschichte der Gesellschaft und der Entwicklung des Western-Genres in Gang setzten. Unsere historisch-politische Perspektive ist eurozentriert, speziell franko-italienisch.

Zur Materiallage der Analyse: Bei QUIÉN SABE? beziehen wir uns auf die französische DVD-Edition, die italienische DVD-Edition und eine Super8-Filmkopie der ungeschnittenen Version, die in der Cineteca Nazionale in Rom eingelagert ist. Bei der Super8-Kopie handelt es sich um eine private Kopie mit verblichene Farben, die vom Laboratorio La Camera Ottica in Gorizia restauriert wurde. Bei VENT D'EST beziehen wir uns auf die spanische DVD-Edition, die der Mastercopy der japanischen DVD-Edition entspricht. Und bei TOUCHE PAS À LA FEMME BLANCHE beziehen wir uns auf die französische sowie die italienische DVD-Edition; tatsächlich gibt es große Unterschiede zwischen den italienischen und französischen Fassungen der meisten Filme Ferreris.

QUIÉN SABE?: Resistenza, Revolution und Western-Mythen

Damiano Damiani's QUIÉN SABE? (TÖTE AMIGO, 1966) spielt während der Mexikanischen Revolution und verfolgt den Banditenführer El Chucho (Gian Maria Volonté) und seine Diebesbande, die Eisenbahnzüge und Lager der Regierung überfallen, um erbeutete Waffen und Munition an General Elias zu verkaufen, der entweder ein Zapatista ist oder für Zapata selbst steht. Chucho nimmt einen Gringo namens Bill Tate (den Chucho »Niño« nennt) in die Bande auf, ohne zu wissen, dass Tate tatsächlich ein von der mexikanischen Regierung angeheuerter Attentäter ist, der General Elias mit einer goldenen Kugel töten soll. Tony Secchi, der Kameramann des Films und enger Freund und Mitarbeiter des Regisseurs Damiano Damiani und des Drehbuchautors Franco Solinas, erzählte uns im Interview, dass während der Dreharbeiten nicht über Politik gesprochen wurde und auch die Atmosphäre am Set nicht von den gesellschaftlichen und kritischen Themen geprägt war, die in den Analysen des Film eine große Rolle spielen. Drehpausen wurden zum Angeln genutzt, der ehemalige Boxer Damiani und der ehemalige Fußballprofi Solinas diskutierten nur über Fußball und Boxen. Dennoch besteht kein Zweifel, dass QUIÉN SABE? wohl der erste Spaghetti-Western ist, der explizit als politischer Film angesehen werden muss. Uraufgeführt wurde er in Italien am 7.12.1966, also am Ende des Jahres, in dem sich die zunehmende Gewalt in Italien in ersten Zusammenstößen zwi-

schen der politischen Rechten und Linken entlud. Ein wichtiges Ereignis erklärt die Gewalteskalation jenes Jahres: Am 27. April wurde bei akademischen Wahlen in der Sapienza Università di Roma der Student **Paolo Rossi** in einen Krawall verwickelt, bei dem Rechte und Linke sich gegenseitig des Wahlbetrugs bezichtigten. Rossi fiel über eine Treppe in den Innenhof der Universität und starb. Sein Tod schockierte die Öffentlichkeit und wurde zum Casus belli für gegenseitige Beschuldigungen zwischen linken und rechten Parteien.⁵ Dies war der Auftakt für fast zehn Jahre stetig zunehmender Gewalt.

Das revolutionäre Gefühl und der politische Klassenkampf, den das Publikum in *QUIÉN SABE?* wahrnahm, waren jedoch in Italien seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs und der italienischen Resistenza nie wirklich erloschen. Tatsächlich wollte 1945 der Großteil der Partisanen von der Befreiung direkt zur Revolution übergehen, doch die Kommunistische Partei Italiens unterdrückte diesen ersten revolutionären Impetus, der niemals wirklich zum Abschluss kam:⁶ **Bernardo Bertolucci's** *LA STRATEGIA DEL RAGNO* (DIE STRATEGIE DER SPINNE, 1970) etwa scheint eine poetisch-freudianische Ablehnung dieser potenziellen Kontinuität von Resistenza und Revolution zu beschwören. Darüber hinaus sind viele Spaghetti-Western Umformungen der Erinnerungen von Partisanen: *SE SEI VIVO SPARA* (TÖTE, DJANGO, 1967) von **Giulio Questi** ist dafür ein ausgezeichnetes Beispiel. Ab Mitte der 1960er Jahre vermischte sich diese revolutionäre und rebellische Gesinnung dann mit weiteren Aspekten. Zwei bedeutende Elemente haben wir herausgegriffen, die in gewisser Weise widersprüchlich, ja antithetisch sind.

Zum Ersten ist zu bedenken, dass in der jungen Generation die Faszination für die imaginären Räume einer neuen Welt zunahm. Dies waren Perspektiven, die allgemein durch das amerikanische Mainstream-Kino genährt wurden, das in Italien selbst unter den Anhängern der KPI einflussreicher war als der Neorealismus – was beispielsweise in Bertolucci's *PRIMA DELLA RIVOLUZIONE* (VOR DER REVOLUTION, 1964) deutlich wird. Zum Zweiten hatten jedoch die revolutionären Ereignisse in der sogenannten Dritten Welt – vor allem jene in Kuba – einen bemerkenswerten Einfluss auf die Fantasie der Jugend seit 1962, und sie bestärkten zugleich den vorhandenen Antiamerikanismus. Der revolutionäre Auftrieb durch die Erfahrungen der Dritten Welt fiel auch dank der Krise, in der sich die italienische Linke zu dieser Zeit befand, auf fruchtbaren Boden.

Tatsächlich stand die revolutionäre »These« dem offensichtlichen Konservatismus der kommunistischen Führung entgegen, die sich beim Übergang zum Sozialismus für den Weg der »Strukturreformen« durch die Partei entschieden hatte statt für die bewaffnete Revolution: Gerade im Herbst 1966 wurde die maoistische Gruppe »Partito Comunista d'Italia (marxista-leninista)« gegründet, was die allgemeine Debatte über den revolutionären Kampf beförderte, speziell nach dem Sieg der kubanischen Revolution.⁷ Ein gutes Beispiel für diesen Aspekt ist *FACCIA A FACCIA* (VON ANGESICHT ZU ANGESICHT), den **Sergio Sollima** 1967 nach einem Drehbuch von **Franco Solinas** drehte, der offenbar

versuchte, ~~Che Guevaras~~ Theorien in seine Drehbücher zu übertragen. ~~Solinas~~, der Drehbuchautor von QUIÉN SABE?, war ein marxistischer Intellektueller, der alle revolutionären Bewegungen aufmerksam beobachtete und sich oft in Kuba aufhielt.

Damals war allerdings die gesamte italienische Filmkultur dem revolutionären Kino der Dritten Welt gegenüber aufgeschlossen: Ab 1965 wurde das Filmfestival von Pesaro, die »Mostra del Nuovo Cinema«, zum Katalysator und Förderer des »Dritten Kinos«; so präsentierte es etwa 1968 die Welturaufführung von ~~Fernando Solanas'~~ Dokumentarfilm LA HORA DE LOS HORNOS (DIE STUNDE DER HOCHÖFEN). Diese Faszination für die Revolutionen wurde auch von italienischen Verlegern unterstützt, die die Notwendigkeit begriffen, einen »heldenzentrierten« Markt zu schaffen; ein Beweis dafür war der Erfolg der Schriften von ~~Malcolm X~~ und ~~Che Guevara~~ ab 1965.

Offensichtlich war das Kino das natürliche Medium für eine Generation neuer Mythen und neuer Helden. In El Chunchu in QUIÉN SABE? und vor allem in der Figur des Cuchillo in ~~Solinas~~ folgenden Filmen vollzog sich eine Synthese, die zur Schaffung einer neuen Mythologie nötig ist. El Chunchu verkörperte perfekt den »proletarischen Helden« und wurde zu jenem speziellen Unterstutzer der Dritten Welt, nach der Arbeiter- und Studentenbewegung suchten. Der dramatische Konflikt zwischen El Chunchu und dem Amerikaner Bill Tate erklärt zum einen den politischen und moralischen Konflikt, in dem die Massen sich befanden, jene Massen, die am stärksten in die politischen Auseinandersetzungen involviert waren. Zum anderen erklärt er den existenziellen Konflikt des Kinos selbst, das zwischen der revolutionären Perspektive und einer Film- und Mythen-Kultur festsetzt, die im amerikanischen »Kultur-Imperialismus« verankert ist.

~~Damiani~~ hat immer darauf bestanden, dass QUIÉN SABE? kein Western sei. Er meinte, der Western sei ein Genre, das zur nordamerikanischen, protestantischen Kultur gehöre. In dieser Hinsicht scheint er recht zu haben: QUIÉN SABE? ist grundsätzlich ein römisch-katholischer Film. Vielleicht ebenso wie REQUIESCANT / MÖGEN SIE IN FRIEDEN RUH'N (1966) von ~~Carlo Lizzani~~. Tatsächlich zeigen viele Spaghetti-Western einen explizit katholischen Hintergrund, aber QUIÉN SABE? führt eine neue Note ein.

Tatsächlich ist der Film nicht einfach eine historische Rekonstruktion der mexikanischen Revolution, aber auch nicht nur eine Art Reflexion der von Dritte-Welt-Revolutionen genährten Stimmung. Es lassen sich im Gegenteil Figuren und eine komplette Ikonografie erkennen, die sich direkt auf Italien beziehen – eine Nation, die in diesen Jahren eine soziale und politische Krise durchmacht. Die mystische Figur El Santo (~~Klaus Kinski~~) spiegelt beispielsweise – ähnlich wie der von ~~Pasolini~~ verkörperte Don Juan in REQUIESCANT – die kontroverse Debatte zwischen Katholiken und Kommunisten. Und der Eisenbahn-Überfall zu Beginn des Films erinnert an die Ikonografie Süditaliens und ruft auf diese Art die Immigrationsströme aus jenem Teil Italiens

in Erinnerung, der nach dem Wirtschaftsboom der frühen 1960er Jahre enttäuscht war.

All diese politischen Einflüsse und polemischen Auseinandersetzungen haben ihren Platz in der Western-Arena.⁸ Aber QUIÉN SABE? war definitiv ein Kassenerfolg. Dank der ideologischen, narrativen und filmischen Regeln, die für den Western typisch sind, gelingt es ~~Damiani~~, eine deutliche Sprache zu verwenden, die die Massen ziemlich gut verstehen:⁹ Er nimmt die typischen Elemente des Genres und formt sie um, ohne sie wirklich abzuschaffen. Insofern ist QUIÉN SABE? ungeachtet ~~Damianis~~ Intentionen ein perfekter Anwärter auf einen Western-Blockbuster.

Von diesem Gesichtspunkt aus scheint QUIÉN SABE? unter derselben Verwirrung zu leiden, die sich auch in El Chunchos letzten Sätzen äußert. El Chuncho tötet Bill Tate, seinen Ex-Freund, eine Figur, die die Einmischungen der CIA in die Revolutionen der Dritten Welt evoziert. Diese Wahl einer bestimmten Perspektive verdeutlicht auch die Distanz des Films zum schlechten Gewissen des amerikanischen Kinos, wenn dieses – z.B. in VIVA ZAPATA! (1951/52, ~~Ella Kazan~~) und VERA CRUZ (1954, ~~Robert Aldrich~~) – selbst Revolutionen schildert. Es ist vermutlich dasselbe schlechte Gewissen, das sich bei ~~Sam Peckinpah~~ z.B. in THE WILD BUNCH (THE WILD BUNCH – SIE KANNTEN KEIN GESETZ, 1969) zeigt, bezogen auf eine Industrie und eine Politik, die freiheitliche und revolutionäre Vorstellungen in Nationen und Völker einpflanzt, die sie in Wirklichkeit ideologisch kontrollieren und korrumpieren will.

Aber El Chunchos letzte Frage »Quién sabe?« (»Wer weiß?«) scheint uns von dieser speziellen Verwirrung zu erzählen, die der Film offenlegt. Der Film scheint tatsächlich festzustecken zwischen der von der amerikanischen Kultur und dem amerikanischen Western ausgehenden Faszination einerseits und dem Interesse an den politischen Erfordernissen einer echten Revolution, die sich an denen in der Dritten Welt orientiert. Und vermutlich hat dieselbe widersprüchliche Verwirrung die Massen inspiriert und den Erfolg dieses Films ermöglicht.

~~Godard~~ und die Groupe Dziga-Vertov stellen diese Art der Verwirrung in LOTTE IN ITALIA (*Kämpfe in Italien*, 1969/70) als eine bürgerliche Sackgasse dar. Gerade aus diesem latenten Widerspruch in QUIÉN SABE? entstand das provokative Experiment von VENT D'EST der Groupe Dziga-Vertov.

VENT D'EST: Filmmachen als revolutionäre Praxis

VENT D'EST / OSTWIND (1969) handelt von Filmmachern und Schauspielern, die politische Filme machen wollen. Der Film beginnt mit einer Gruppe von Dritte-Welt-Filmmachern, die einen marxistischen Western drehen. Die Schauspieler lesen Texte, die eine bürgerliche Gesellschaft verdammen, die dem gegenwärtigen Amerika ähnelt. Plötzlich beginnen die Schauspieler stattdessen



Le vent d'est / Ostwind (1969/70, Groupe Dziga Vertov): Gian Maria Volonté (r.)

eine Diskussion über das politische Kino, das Werk des Regisseurs und ähnliche Themen. Als die Dreharbeiten wieder aufgenommen werden, erheben sich die »toten« Indianer plötzlich und eliminieren ihre Unterdrücker. Daraus entwickelt sich eine Art Selbstkritik (»Was bedeutet es für einen militanten Filmmacher, die Frage ›Wo stehen wir jetzt?‹ zu stellen«), gefolgt von einer Coda, die aus einer Serie schöner Bilder von einem Schulmädchen besteht, das auf einem Markt Bomben legt.

QUIÉN SABE? und VENT D'EST stehen für gegensätzliche Positionen innerhalb der erhitzten Debatte über das politische Kino in jenen Jahren. Diese Debatte entwickelte sich vor allem in Folge des Mai 1968, als eine direkte Politisierung des Kinos gefordert wurde. Gleichzeitig verstärkte die intensive Verbreitung von semiotischen und linguistischen Ansätzen das Interesse an den formalen Aspekten des Films.¹⁰ Ein weiteres Ergebnis des Mai 1968 war die Gründung der Estates Générale du Cinéma (EGC), einer Gruppe von Filmmachern, Technikern und Kritikern, die eine radikale Reform der französischen Filmindustrie anstrebte. Die EGC bestand aus 19 verschiedenen Gruppen, die jeweils eigene Vorschläge zur Umwandlung der Filmindustrie in eine stärker sozialistisch orientierte Produktion entwickelten.¹¹ Die Groupe Dziga-Vertov war ein praktisches Ergebnis dieser Überlegungen.

VENT D'EST steht für das politische Kino als Kritik, Umgestaltung und schließlich Zerstörung des bürgerlichen Kinos. Zudem ist der Film als Angriff auf linksgerichtete revolutionäre Filme wie QUIÉN SABE? zu sehen, die in den Augen der Groupe Dziga-Vertov ebenso rechte, reaktionäre und bourgeoise Filme waren wie die US-Produktionen.

Die kritische Position, die ~~Sollima~~ entsprechend der typischen Einstellung innerhalb der Debatte um ein politisches Kino in Italien vertrat, war das genaue Gegenteil: Das politische Kino sollte weder dogmatisch noch schematisch sein. Stattdessen sollte es von den proletarischen Massen sofort verstanden und gleichzeitig genossen werden.¹² Dagegen interpretierte die Groupe Dziga-Vertov (also ~~Godard~~, ~~Jean-Pierre Gorin~~ und ~~Gérard Martin~~) das Prinzip des »Zu den Massen Gehen« nach dem Vorbild der Roten Garden in der Chinesischen Kulturrevolution (1966–76). Das heißt, ~~Godard~~ und ~~Gorin~~ glaubten politischen Aktivisten eine theoretische Diskussion über die ideologischen Dimensionen des Films anbieten zu müssen.

QUIÉN SABE? und VENT D'EST stehen damit beispielhaft für den Dualismus, der sich aus der Debatte über Politik und Film ergeben hatte: auf der einen Seite die Chance auf ein am politischen Subjekt orientiertes Kino, auf der anderen die Möglichkeit, Filme auf politisch fortschrittliche Weise herzustellen. VENT D'EST gehört in die zweite Kategorie.

VENT D'EST entstand als Projekt während eines Dinners, das ein Produzent der Poli Film in Rom organisiert hatte.¹³ ~~Godard~~, ~~Daniel Cohn-Bendit~~, ~~Gorin~~ und einige andere im ideologischen Kampf stark engagierte Cineasten waren eingeladen, darunter auch ~~Mario Ferreri~~. Zu jener Zeit plante die experimentelle Abteilung des italienischen Fernsehens RAI mit ~~Godard~~ ein TV-Projekt über die Geschichte des Films – quasi eine Urfassung von HISTOIRE(S) DU CINÉMA. An dieser Stelle laufen die Legenden, die auf die zahlreichen Aufzeichnungen zum Film zurückgehen, auseinander: Einige Autoren glauben, ~~Godard~~ und ~~Cohn-Bendit~~ hätten den Film als »Sabotageakt« geplant, um den Versuch des italienischen Produzenten zu unterlaufen, sie ideologisch zu korrumpieren. Andere halten den Film für ein gelungenes Beispiel, wie man einen Western politisch drehen könnte. VENT D'EST wurde tatsächlich wie ein revolutionärer Film produziert, gedreht mit einer 16mm-Kamera von Paillard-Bolex, dem Symbol für das Filmmachen im Guerilla-Kampf. Die Bauweise der Kamera kam den dynamischen Bedürfnissen an der militärischen Front entgegen und war beispielsweise typisch für die Aktivitäten der Filmmacher in Süd-Vietnam.

Den Cahiers du Cinéma zufolge fiel ~~Cohn-Bendit~~ das Konzept für einen revolutionären Western offenbar ein, nachdem er ~~Sergio Corbucci~~s IL GRANDE SILENZIO (LEICHEN PFLASTERN SEINEN WEG, 1968) gesehen hatte.¹⁴ Auf alle Fälle war es die perfekte Chance für ~~Godard~~ und sein Team, den Imperialismus des amerikanischen Kinos, symbolisiert durch den Western, anzugreifen.

In VENT D'EST radikalisiert ~~Godard~~ die Diskussion über das politische Kino, um so das bourgeoise Kino zu dekonstruieren und das Publikum zu einem kriti-

scheren Bewusstsein zu erziehen,¹⁵ indem er die Symbole und Motive des Western durch verstörende Kombinationen von Bild und Ton düster und undurchsichtig macht. Der Film bedient sich der typischen Western-Elemente, beraubt sie aber ihrer ursprünglichen Bedeutung, um so die Klassenverhältnisse, die Unterdrückung und Ausbeutung jener Zeit darzustellen: den Yankee, den Indianer, die weiße Frau. **Godard** benutzte diese Motive nicht nach den Regeln der alten Western-Schemata; stattdessen scheint er sich wie viele andere in dieser Zeit an den Lektionen des chinesischen Theaters aus der Perspektive der maoistischen Revolution zu orientieren,¹⁶ die sich damals den wenigen Beispielen des chinesischen maoistischen Kinos entnehmen ließen. Die Figuren werden dabei zu stilisierten Masken. **Julia Kristeva** definierte sie in der marxistisch-leninistischen Filmzeitschrift *Cinéthique* als »bewegliche Hieroglyphen im Aufbau«.¹⁷ Es ist definitiv eine Art bis auf das Skelett reduzierter Western. Obwohl der Film von vorwiegend in Frankreich tätigen Filmmachern gedreht und produziert wurde, spielt er in Italien und ist hauptsächlich mit italienischen Schauspielern besetzt. Der Filmtitel – »Ostwind« – rief in Italien eine klare Assoziation hervor: »Vento dell'est« war ein erfolgreicher Song des Liedermachers **Gian Pieretti**, eine Art Hymne der Hippie-Bewegung in Italien.¹⁸ Doch vor allem war »Vento dell'est« der Titel einer marxistisch-leninistischen Zeitschrift des Verlags Edizioni d'Oriente in Mailand, der ab 1963 auch die erste italienische Ausgabe von Schriften **Mao Zedongs** herausbrachte.¹⁹ Paradox und provokant musste es wirken, dass **Gian Maria Volontè** hier die Hauptrolle eines Yankees spielte, nachdem er in *QUIÉN SABE?* den charismatischen und revolutionären proletarischen Helden dargestellt hatte. Der Rest der Crew setzte sich zum großen Teil aus Mitgliedern marxistisch-leninistischer Gruppen aus Rom zusammen. Durch den Besetzungscoup mit dem populären Hauptdarsteller gelang es ihnen, sich Mittel für ihre außerparlamentarischen Aktivitäten zu beschaffen. So unterstützte *VENT D'EST* die Außerparlamentarische Bewegung, die gegen einen Teil der linken Parteien und revisionistische Tendenzen in Frankreich und Italien kämpfte. Selbst die französische Linke war unter Beschuss: **Julia Lesage** interpretierte in ihrer Analyse von *VENT D'EST* den Unions-Soldaten nicht nur als Emblem des Imperialismus, sondern zugleich als Symbol für die französische Linke, der man vorwarf, gegen die Rebellion der französischen Studenten im Mai 1968 gewesen zu sein und auch die Revolutionen in der Dritten Welt nicht genug unterstützt zu haben.

TOUCHE PAS À LA FEMME BLANCHE: Situationistische Attacke auf das Genre

Marco Ferreris *TOUCHE PAS À LA FEMME BLANCHE* (BERÜHRE NICHT DIE WEISSE FRAU, 1973) ist eine surreale Western-Satire über die Schlacht am Little Big Horn. Angesiedelt in einer Baugrube im Paris von 1974 treten die bekannten Protagonisten auf: **George Armstrong Custer** (**Marcello Mastroianni**), **Sitting**



Touche pas à la femme blanche (1973, Marco Ferreri): Ferreri, Alain Cuny (r.) bei den Dreharbeiten

Bull (Alain Cuny) und **Buffalo Bill** (Michel Piccoli). Der ruhmreiche, aber auch überhebliche General Custer erhält den Auftrag, den Widerstand der amerikanischen Ureinwohner ein für allemal zu brechen. Er beginnt mit den Kriegsvorbereitungen und verliebt sich nebenbei in die schöne Marie-Hélène (Catherine Deneuve), die ihm fortan zur Seite steht. Schließlich kommt es zum Kampf am Little Big Horn, in der die Indianer endgültig geschlagen werden sollen. Doch unter der Führung von Häuptling **Sitting Bull** haben diese einen massiven Widerstand organisiert und können sich in einer blutigen Schlacht gegen die Angreifer behaupten.

Marco Ferreri war schon an der Geburt von **VENT D'EST** beteiligt, und man kann ihn auch als Darsteller in der Versammlungssequenz erkennen. Nach dem Erfolg von **LE GRAND BOUFFE** (DAS GROSSE FRESSEN, 1973) konnte er dank des Produzenten **Jean-Pierre Rassin**, der kurz zuvor mit der Gruppe **Dziga-Vertov** bei **TOUT VA BIEN** (1971/72) zusammengearbeitet hatte, für sein nächstes Projekt über außerordentliche Mittel verfügen. **Ferreri** ließ sich dazu durch die apokalyptischen Bilder der Modernisierungsarbeiten im pariser Quartier **Les Halles** inspirieren. Das Bild des riesigen Lochs inmitten der Stadt hatte ihn bereits 1972 bei den Dreharbeiten zu seinem vorhergehenden Film **LIZA** schockiert.

Die öde Arena von Les Halles hatte in Frankreich heftige Auseinandersetzungen ausgelöst. Die Baustelle wurde zum treffenden Symbol für die Auswüchse des Kapitalismus und für die Gewalt, die dem Körper des Stadt Paris und ihrer Kultur angetan wurde.

Ferreri nutzte die Trümmer von Les Halles, um eine Art »situationistischen« Western zu schaffen, in dem die zeitlichen Grenzen zwischen der Western-Epoche und der Gegenwart verschwimmen. Tatsächlich positioniert sich Ferreri im Kontext der Stadt Paris und fängt sorgfältig die Spannungen und Stimmungen ein, in die er dann sein perfektes Western-Konstrukt einbringt, um deren symbolische Explosion aufzuzeichnen.

Wie Ferreri in einem Interview für das französische Fernsehen betonte, ist *TOUCHE PAS À LA FEMME BLANCHE* in jeder Hinsicht ein Western: Er enthält das »décor« des Genres, seinen Geist und schließlich auch seine Ikonografie. Im Gegensatz zu *VENT D'EST* bezieht sich Ferreri eindeutig auf seine Vorbilder und greift auf das Mittel des Western-Genres zurück, indem er dessen Motive und Symbole in ihrer traditionellen Bedeutung benutzt. Beispielsweise *John Fords CHEYENNE AUTUMN* (CHEYENNE, 1964), *THEY DIED WITH THEIR BOOTS ON* (SEIN LETZTES KOMMANDO, 1941) von *Raoul Walsh* – speziell die Gestalt *Custers* – und antizipiert *Altman*s *BUFFALO BILL AND THE INDIANS*. Zudem ähneln die Indianer den vietnamesischen »Indianern« in *Robert Aldrich*s *ULZANA'S RAID* (KEINE GNADE FÜR ULZANA, 1972), doch Ferreri mischt auch noch Algerier, Portugiesen, Italiener darunter – alle in Hippie-Kleidung – und evoziert so zugleich die Spannungen jener Jahre, die durch die Zunahme der Emigranten in Paris entstanden.

Um die bedrohten Lebensverhältnisse im Stadtteil zu dokumentieren, bezog Ferreri zudem alle Bewohner der Gegend, ihren Handel und Wandel sowie die Arbeiter in die Dreharbeiten im Sommer 1973 mit ein. Auf diese Weise wurde *TOUCHE PAS À LA FEMME BLANCHE* auch ein Film über das Paris in den frühen 1970er Jahren und eine Art »situationistische« Attacke auf das Western-Genre, das wie eine symbolische Sprengkapsel innerhalb der Stadt Paris im Jahre 1973 mit all ihren sozio-politischen Verwerfungen fungiert.

TOUCHE PAS À LA FEMME BLANCHE ist nicht direkt eine Parodie. In seinem Verhältnis zum Western-Genre lassen sich drei hauptsächliche Traditionslinien und Verweise herausarbeiten: Zunächst das militante Théâtre de dérision,²⁰ das auch *VENT D'EST* beeinflusst hat; zweitens Andeutungen des von *Guy Debord* begründeten Situationismus, der vor allem im Frankreich jener Jahre erfolgreich war, und schließlich der Surrealismus, eben jener von *Raymond Queneau*s »Les fleurs bleues« bezogen auf die Dekonstruktion der historischen Epochen.

Wir sprechen hier von einem »Apparatus«, im Sinne des *Foucault*schen Begriffs »Dispositif«. Ferreris Film stellt den Versuch dar, die sozialen und kulturellen Mittel zu entlarven und anzuklagen, die den modernen Menschen gefangen halten.²¹ Ferreri re-arrangiert damit das Western-Genre als kulturelles

Dispositif. Das ist gewissermaßen ein Symbol des sozialen und politischen Systems, das sich in dem Epos des amerikanischen Kinos ausdrückt, in den intellektuellen Auseinandersetzungen der Zeit als heuchlerisch-nationalistisch gebrandmarkt.

In einem Interview bezeichnete Ferreri die Western zwar als »riesige Falle, in der wir gefangen waren seit unserer Kindheit«.²² Gleichzeitig pflegt er in *TOUCHE PAS À LA FEMME BLANCHE* eine ähnlich nihilistisch-pessimistische Haltung wie in seinen anderen Filmen. Er meint offenbar, der einzige Weg, sich von diesen Mitteln zu befreien, sei der Tod. Übertrieben gesagt: Wir können unser »amerikanisches Western-Erbe« nicht ablegen. Damit gibt es keine Möglichkeit, dem prägenden Modell »Western« zu entkommen,²³ wie die endgültige blutige Schlacht zeigt, die auf *LITTLE BIG MAN* (*LITTLE BIG MAN*, 1970, Arthur Penn) und *SOLDIER BLUE* (*DAS WIEGENLIED VOM TOTSCHLAG*, 1970, Ralph Nelson) verweist.

Marco Ferreris pessimistische Lösung führt uns direkt zu der zwiespältigen Position, die sich in *El Chunchos* verirrt, aber vitaler Frage ausdrückt: »Quién sabe?« / »Wer weiß?«. Vielleicht ist es ein weiteres symptomatisches intellektuelles Patt?

Anhand dieser drei Beispiele haben wir versucht, das komplexe und mehrdeutige Verhältnis zwischen den amerikanischen und europäischen Western zu rekonstruieren, zwischen den globalen revolutionären Utopien Europas und einem Amerika, das kompromittiert war durch den Vietnam-Krieg, durch innere gesellschaftliche Konflikte und die unglücklichen Parabeln seiner zeitgenössischen Helden. Diese drei Filme scheinen eine mehrdeutige Position des Kompromisses einzunehmen gegenüber einem dominanten Vater – dem Western, dem amerikanischen Kino –, den sie eigentlich töten wollen.

1) Raymond Queneau: *Die blauen Blumen* (1965). Aus dem Französischen von Eugen Helmle. Karlsruhe: Stahlberg 1966, S. 5. – 2) Jean-A. Gili: *Une Amérique crépusculaire*. In: *Cinéma*, Nr. 154, März 1971, S. 40 f. – 3) André Bazin: *Evoluzione del western*. In: A. B.: *Che cos'è il cinema?* Mailand: Garzanti 2003, S. 261-269. (*Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Les Éditions du CERF 1958-1962); G. A. Astre, A. P. Hsarau: *Problèmes et fonctions du western / Les héros de western*. In: *Cinéma*, Nr. 172, Januar 1973, S. 40-57; Jean-A. Gili: *Une Amérique crépusculaire*. In: *Cinéma*, Nr. 154, März 1971, S. 40 f.; Walter Przybylowski: *The European western*. In: *Dialogues@RU*, Nr. 5, Herbst 2006. Nicht zuletzt sei verwiesen auf Leonardo Quaresimas *Statement zu Film-Stil und Genre: Postfazione*. In: L. Q., Enrico Biasin (Hg.): *Lo stile cinematografico/Film Style*. Udine: Forum 2009. – 4) Astre/Hsarau, a.a.O. – 5) Guido Panvini: *Ordine nero, guerriglia rossa*. Turin: Einaudi 2009, S. 12-15. – 6) Vgl. Nanni Balestrini, Primo Moroni: *L'orda d'oro 1968-1977*. Mailand: Feltrinelli 2011, S. 15 f. Die sogenannte »reaktionäre« Position der PCI kann auch als Kompromiss mit der *Democrazia Cristiana* bezüglich der Anforderungen des amerikanischen Marshall-Plans für Italien gesehen werden. – 7) Ebd., S. 77, 158. – 8) Austin Fisher: *A Marxist's Gotta Do What a Marxist's Gotta Do: Political Violence on the Italian Frontier*. In: Ian Robert Smith (Hg.): *Cultural Borrowings: Appropriation, Re-working, Transformation*. Nottingham: Scope 2009. S. 177. – 9) Austin Fischer: *Out West*,

Down South: Gazing at America in Reverse Shot Through Damiano Damiani's QUIÉN SABE?. In: *The Italianist*, Nr. 22, 2010, S. 197, 200. – 10) Piero Romano: Cinéma, documenti-interventi schede. In: *Tra rivolta e rivoluzione: Immagine e progetto. Arte/iconografia politica, cinema, comunicazioni di massa, musica, teatro, urbanistica e architettura. Documenti*. Bologna: Grafis edizioni d'arte, 1971, S. 161 f. – 11) Donato Totaro: *May 1968 and After: Cinema in France and Beyond*. In: *OFF Screen on-line film journal*, May 1998. www.horschamp.qc.ca/9805/offscreen_essays/may68.htm. Zugriff: 11.11.2011. – 12) Romano, a.a.O., S. 161 f. – 13) Roberto Chiesi: *Jean-Luc Godard*. Roma: Gremese 2003, S. 53. – 14) *Le groupe Dziga-Vertov part I*. In: *Cahiers du Cinema*, Nr. 238/239, Mai/Juli 1972, S. 35-37, hier S. 36. – 15) Vgl. ebd. und *Le groupe Dziga-Vertov part II*. In: *Cahiers du Cinema*, Nr. 240, August 1972, S. 6. – 16) Vgl. *Le groupe Dziga-Vertov part I*, a.a.O., S. 38. – 17) Julia Kristeva: *Cinéthique*, Nr. 9/10, Januar 1971. – 18) Balestrini, a.a.O., S. 59. – 19) Ebd., S. 154 f. – 20) So Jean-Michel Frodon in einer Dokumentation auf der französischen DVD-Edition von Marà Film. – 21) Stefania Parigi: *I viaggi senza ritorno di Marco Ferreri*. In: Flavio De Bernardinis (Hg.): *Storia del cinema italiano. Volume XII – 1970/1976*. Venedig: Marsilio 2009, S. 266. – 22) Angela Prudenzi: *NON TOCCARE LA DONNA BIANCA*. In: Stefania Parigi (Hg.): *Marco Ferreri. Il cinema e i film*. Venedig: Marsilio 1995, S. 227. – 23) Parigi, a.a.O., S. 267.