

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 26 (1984)

Heft: 138

Artikel: Gespräch mit Sergio Leone : "Grün, das sind die Schweizer Wiesen!
Und deshalb werd ich nie einen Film in der Schweiz drehen"

Autor: Ruggle, Walter / Leone, Sergio

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866557>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.02.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Gespräch mit Sergio Leone

„Grün, das sind die Schweizer Wiesen! Und deshalb werd ich nie einen Film in der Schweiz drehen“

FILMBULLETIN: Sergio Leone, Sie haben seit C'ERA UNA VOLTA LA RIVOLUZIONE (1971) keinen Film in eigener Regie mehr realisiert. Zwölf Jahre Engagement stecken in Ihrem neusten Projekt mit dem erneut märchenhaften Titel C'ERA UNA VOLTA IN AMERICA. Lässt sich die Entstehungsgeschichte dieses gewaltigen Projektes in einigen Sätzen zusammenfassen?

SERGIO LEONE: Die Geschichte ist einfach. Vor vielen Jahren hatte ich die Absicht, einen Film zu machen, der sich C'ERA UNA VOLTA IN AMERICA nennt. Das war zu der Zeit, als ich IL BUONO, IL BRUTO, IL CATTIVO beendet hatte. Ich reiste nach Amerika, und dort sagte man mir: Machen Sie zuerst einen weiteren Western, und dann werden wir sehen, ob eine Möglichkeit besteht, dieses immense und teure Projekt zu realisieren. Diese Tatsache vermag aufzuzeigen, wie fördernd ein Erfolg ist, denn nach einem Misserfolg verlassen Dich sofort eine ganze Reihe von Leuten.

Ich habe mir also gesagt: Damit ich an jenen Punkt gelangen kann, an dem es mir ermöglicht wird, C'ERA UNA VOLTA IN AMERICA zu realisieren, muss ich ganz einfach weiter vorne ansetzen. Ich begann mit einer Trilogie, an deren Anfang C'ERA UNA VOLTA IL WEST stand. Es folgte der erwähnte C'ERA UNA VOLTA LA RIVOLUZIONE, und schliesslich eben C'ERA UNA VOLTA IN AMERICA. Nun tauchte aber eine Reihe von Problemen auf, die im Zusammenhang mit den Rechten für das Buch standen, das diesem dritten Film zugrunde liegt. Wir stellten fest, dass es bereits von einem amerikanischen Regisseur namens Dan Curtiss gekauft waren und dass er es selber verfilmen wollte. Grimaldi (der ursprüngliche Produzent Leones, wal.) hat ihm das Buch schliesslich nur mit der Zusicherung abkaufen können, für ihn exklusiv einen anderen Film zu produzieren, was er später auch tat.

Wir haben nun begonnen, ein Drehbuch zu verfassen, wobei wir ursprünglich aus Gründen der Länge an zwei Teile dachten. Grimaldi brachte in jenen Monaten zwei grosse Werke heraus, die er selber produziert hatte und die für ihn bittere Folgen zeitigten: NOVECENTO von

Bernardo Bertolucci und CASANOVA von Federico Fellini. Er hatte in diesem Zusammenhang einen Prozess mit den Amerikanern zu führen. Das schleppte sich über drei Jahre hin und blockierte unser Projekt völlig. Erst als ein neuer Produzent, der Israeli Aron Milchan auftauchte, lichtete sich der Horizont. Die Kaufverhandlungen zwischen ihm und Grimaldi dauerten allerdings noch einmal zwei Jahre. Nun endlich konnten die Vorbereitungen für den Film beginnen. Seine Herstellung nahm dann noch drei Jahre in Anspruch.

FILMBULLETIN: Sie haben es bereits angetönt: der Film geht auf einen Roman zurück, der es Ihnen angetan hatte.

SERGIO LEONE: Die Ursprünge gehen auf das Jahr 1968 zurück, der Wunsch auch, diesen Film zu machen. Das Buch «The Hoods» vom Amerikaner Harry Grey wurde allerdings bereits 1955 erstmals veröffentlicht. Es ist ein Roman, geschrieben in der ersten Person, von einem Gangster, der sagt, er hätte es in Sing Sing verfasst. Es gibt da eine ganz pathetische Sache, die mich bewegt hat und für mich ein weiterer Anstoss war, den Film zu realisieren. Grey sagte mir, dass er dieses Buch geschrieben habe, um Hollywood zu widerlegen. Er tat dies aber, ohne sich Rechenschaft darüber abzugeben, dass er gerade jenen Teil der die Kindheit schilderte, und der der schönste, weil spontanste und ehrlichste ist, vollkommen dem hollywoodianischen Kino abgesehen hatte. Er war sich nicht bewusst, dass er in die Taten der Kinder, in ihre Existenzen alles Schlechte und Wüste des Kinos aus Hollywood gesteckt hatte. Auch das Gute. In dem Moment, da der Mythos einer Sache das Übergewicht über die Realität gewinnt, scheint mir der richtige Moment gekommen, das Projekt zu realisieren.

FILMBULLETIN: Die Jungen, die den Grossteil des Kinopublikums stellen, brauchen wieder Geschichten wie jene von C'ERA UNA VOLTA IN AMERICA. Action allein ist nicht alles. Was meinen Sie hat sich an den Mythen dieser Jungen geändert im Verlaufe der Jahre?



SERGIO LEONE: Ich weiss nicht, was sich da grundsätzlich geändert hat, ich weiss das Eine, dass die Jungen heute viel zugänglicher sind für alte Formen. Die Jungen sind beispielsweise voll in den Bann gezogen durch scheinbar kindliche Formen wie jene von STAR WARS von George Lucas. Ich stelle fest, dass die Jungen rennen, um Spielberg zu sehen, für das Sehvergnügen und um mitreden zu können. Dabei beginnt man auch, über die Gedanken zu reflektieren, immer mehr entstehen in einzelnen Städten die 'cinéocchi'. Viel stärker als zu unserer Jugendzeit findet auch eine Beschäftigung mit dem Kino der Gedanken, mit dem Kino der Gefühle statt. Man entdeckt Gefühle, man hat den Wunsch, Geschichten zu sehen, wirkliche Geschichten im dem Sinn, dass sie nicht praktisch unnötige Dissertationen darstellen.

FILMBULLETIN: Aber wie steht es mit den Helden, mit den Mythen, die Ihnen ja auch sehr wichtig sind? Gibt es noch eine Identifikation?

SERGIO LEONE: Die Mythen sind immer da, und die Jungen wollen sie finden. Die Identifikation hat sich mehr dahin verlagert, dass man die Mythen bis auf ihren Grund hin erfassen will. Ich kann also nicht sagen, bis zu welchem Punkt die Jungen sich heute mit den Mythen selbst identifizieren. Sie sind fasziniert, sind angezogen, haben auch Angst, ohne sich dabei fragen zu müssen, ob eine Person genau der eigenen entspreche.

FILMBULLETIN: In Ihrem Film findet sich beispielsweise der Mythos der Freundschaft...

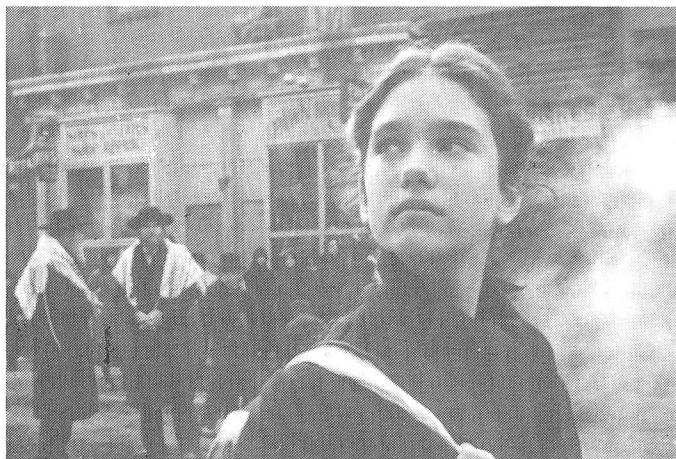
SERGIO LEONE: Es gibt den Mythos der Freundschaft, den Mythos Amerika, den Mythos der grossen Gefühle,...

FILMBULLETIN: ... den Mythos des Robert de Niro...

SERGIO LEONE: ... auch den Mythos des Schauspielers, ja. Aber mir erscheint dies das letzte der Dinge. Es sind viele Leute zu mir gekommen und haben mir gesagt: er ist grandios. Aber es gibt eine ganze Reihe anderer, die genauso überzeugen, und Max ist vielleicht sogar noch besser. Es ist also nicht nur der Schauspieler selber, der den Mythos ausmacht, sondern auch die Figur, die er spielt. De Niro war meine erste Wahl, weil ich bereits vor vierzehn Jahren an ihn gedacht hatte, zu einem Zeitpunkt also, da er noch nicht so bekannt war. Ich hatte ihn in MEAN STREETS von Martin Scorsese gesehen. Mit ihm konnte ich mir einfach Dinge erlauben, die ich mir mit einem anderen Darsteller weniger gut hätte erlauben können.

FILMBULLETIN: Es gibt Leute, die eine Zweiteilung im Film zu spüren glauben im Hinblick auf die erzählerischen Elemente.

SERGIO LEONE: Mir scheint dies nicht der Fall zu sein, ich empfinde das alles in einem Schritt. Es ist möglich, dass das, was erzählt wird, traditioneller wird. Gut, die Schwierigkeit dieses Filmes gründet auf folgender Tatsache: Während ich die Veränderungen des Noodles erzähle, habe ich mich bemüht, gleichzeitig auch meine Veränderungen zu erzählen. Meine Veränderungen liegen in den Beziehungen, die zwischen mir und dem Kino sich abspielen, zwischen mir und den Autoren auch, die mich geprägt haben. Ich war als Junge trunken von Fitzgerald, von Dos Passos, Hammett, Chandler und Hemmingway - das ist eine Hommage an diese



Selbstbewusst: wer Karriere machen will, muss Gefühle aufgeben



Jugendliche Lust: Liebe gegen Süßigkeiten und umgekehrt



«Mutter» ruft - alle Aufmerksamkeit der Bande gilt ihrem Kapital



Persönlichkeiten und an all das, was sie gemacht und geschaffen haben. Ich war versucht, sie auch metaphorisch im Film wieder zu haben.

Es ist, wie wenn der Film durch zwei Strömungen bewegt würde, die einmal zusammenkommen müssen. Das geschieht jedoch mit zwei Vorgaben, die gänzlich verschieden sind: die eine, die Veränderung des Protagonisten zu schildern, und die andere, jene des Autors, die diametral verschieden ist. In der zweiten Hälfte nimmt die Entwicklung der Hauptfigur vielleicht mehr Gewicht an, da es hier auf den Schluss zugeht. Wenn es nun im Film narrative Schwächen geben sollte, so gilt es festzustellen, dass selbst in der originalen Version noch fünfzig Minuten fehlen, die ich wohl montiert habe, aber weglassen musste. Ich hoffe, dass ich sie eines Tages werde einsetzen können, zumindest für die Fernseh-Version. Es sind fünfzig bedeutsame Minuten, denn die Erzählung nimmt durch sie einen grösseren Fluss an, obgleich der Film dadurch noch einmal länger wird. Als ich mich entschieden hatte, den Film auf 220 Minuten zurechtzuschneiden, da hab ich das konsequent nach meinem Willen gemacht, auf nichts verzichten zu müssen, worauf nicht verzichtet werden durfte. Ich sehe also die vorliegende Version als meine definitive an, auch wenn natürlich in mir die Liebe zu den weggelassenen Teilen weiterlebt. Der Rhythmus aber zwischen sagen wir 33 und 68 befolgt die gleichen Regeln im zweiten wie im ersten Teil, das heisst: der Rhythmus ist die Erfindung der Erzählung, also ändert er sich nicht.

FILMBULLETIN: Es gibt in Ihren Filmen immer wieder kleinste Details, die eine unheimliche Faszination und Wirkung beim Zuschauer auslösen. Hier verfolgt mich beispielsweise das penetrant durchgezogene Telefonklingeln seit Tagen und geht mir nicht mehr aus den Ohren. In welchem Stadium der Zubereitung eines derart immensen und in sich geschlossenen Werkes tauchen die Ideen für solche Einzelheiten auf?

SERGIO LEONE: Das geschieht im Drehbuchstadium. Es gibt nichts im ganzen Film, was nicht vorgesehen war; nichts wird dem Zufall überlassen.

FILMBULLETIN: Ganz besonders interessiert mich auch die Rolle der Musik. Wie arbeiten Sie mit Ennio Morricone zusammen, zu welchem Zeitpunkt entstehen seine Kompositionen, die schliesslich als fester Bestandteil in den Film und seine Dramaturgie integriert sind, wo die Figuren auch über musikalische Motive präsent sind.

SERGIO LEONE: Wir haben eine eigenartige Beziehung, da wir uns seit der Grundschule kenne. Wir waren immer zusammen. Es ist so, dass ich ihn nötige. Bei jedem Film lasse ich ihn zuerst einmal eine Menge von musikalischen Themen komponieren, musikalische Themen, die mir gefallen müssen. Wenn mir dann einzelne dieser Themen zusagen, wenn ich in ihnen die Rolle der Versinnbildlichung jener Thematik, die ich entwickeln, die ich erzählen will, höre, so akzeptiere ich sie. Und er komponiert mir auch in einer limitierten Art und Weise, das heisst: zuerst einmal ohne grosses Orchester, mit einer Gruppe von wenigen Instrumenten. Ich drehe dann den Film mit dieser Musik; ich lasse mir die Musik also immer zuerst herstellen, bevor ich den Film drehe. Inzwischen weiss ich, dass auch Stanley Kubrick diese Regel für sich eingeführt hat und bei BARRY LYNDON

so vorging.

FILMBULLETIN: C'ERA UNA VOLTA IN AMERICA erzählt einmal mehr eine Männergeschichte, bei der die Frauen, die darin vorkommen, zur Hauptsache als Beiwerk erscheinen.

SERGIO LEONE: Aber das ist nicht wahr, sie sind kein Beiwerk, in diesem Fall ist nicht eine Frau im Film Beiwerk. Denn Carol kommt als verfluchte Person in die Geschichte, als Hure eigentlich, und die Zeiten ändern sie. Wenn wir sie am Ende wieder finden, so erscheint sie in einer unerhörten Weisheit.

FILMBULLETIN: Gut, aber sie ist doch die einzige...

SERGIO LEONE: Nein, sie ist nicht die einzige. Und wenn sie die Szene im Auto macht, so ist sie die grosse Heldin, weil sie die Initiative ergreift...

FILMBULLETIN: die grosse Altruistin. Wie steht es denn mit der anderen, die Karriere machen wollte?

SERGIO LEONE: Aber sie ist die Schauspielerin, die weiss, dass sie, wenn sie Karriere machen will, gewisse Gefühle aufgeben muss und über das alles hinweggeht. Und dann ist sie eine 'ante literam'. Sie ist eine, die fünfzehn Jahre alt ist und zu ihrem Bruder sagt: Ich komme nicht, um euch zu helfen; schaut für euch selbst, ich habe eine Ambition, ich muss die Sprache studieren gehen. Sie ist eine, die die Tür vor ihrem Jungen zuschlägt und ihn draussen lässt, da sie sehr klare Vorstellungen für sich selber hat. Andererseits scheint mir, dass die Frauen jener Zeit in der Wirklichkeit nun tatsächlich als Gegenstände behandelt wurden und auch als solche betrachtet wurden. Im Film sind es literarische Figuren und wahrscheinlich sogar Ausnahmen in jener Welt.

FILMBULLETIN: Mich würde andererseits interessieren, wie Sie die Kinder ausgewählt haben, und wie sie mit ihnen arbeiten, denn ihre Auftritte sind von ganz seltener Ausdruckskraft.

SERGIO LEONE: Ich brauchte dazu sechs Monate Zeit, denn das war alles andere als einfach. Es gab enorme und viele Probleme zu bewältigen. Ich wollte Kinder nehmen, die den Erwachsenen gleichen. Und das war umso schwieriger, als ich den Fluss schaffen wollte, so dass die Kontinuität zwischen den einzelnen Altersstufen gewährleistet war. Man sollte den Übergang nicht bemerken, dass der Ablauf natürlich war und die Stafette ohne Aufsehen vonstatten ging.

Dann mussten einzelne zusätzlich hebräisch sprechen, mussten aragonisch sprechen (Details, die in Synchronfassungen fehlen, wal.) - alle diese Dinge brachten eine langwierige Selektions-Arbeit in New York mit sich, das hat seine Zeit gedauert. Die ganze vorhandene Auswahl-Struktur Hollywoods liessen wir ausser Betracht, denn mit unsern Ansprüchen konnten wir dort nicht weiterkommen.

Das Gesagte gilt im übrigen auch für viele grosse Darsteller und nicht nur für die Kinder. Zum Beispiel Fat Moe, der noch nie im Leben Kino gemacht hatte. Ich habe ihn von der Strasse genommen, wie man das in der Zeit des Neorealismus gemacht hatte. Hier half mir möglicherweise auch die eigene Erfahrung aus der Zeit des Neorealismus. So waren die kleinen Zusammenarbeiten mit Vittorio de Sica für mich bestimmt bedeutend. Ich weiss, was es heisst, jemanden von der Strasse zu nehmen und ihn dann dazu zu bringen, etwas

vorzuspielen und zu rezitieren. Peggy, die Dicke, ist eine die noch nie Kino gemacht hatte, Eve, die Verlobte, das Mädchen, das am Anfang stirbt, ist eine weitere Figur, die noch nie Kino gemacht hat - und so sind es verschiedene.

FILMBULLETIN: Wie aber haben Sie nun mit ihnen gearbeitet, denn mir erschienen gerade die Kinder in einer umwerfenden, perfekten Art in Szene gesetzt.

SERGIO LEONE: Danke - ich lass die Darsteller alles sehen. Ich gehöre zu jenen Regisseuren, die jede Rolle vorspielen. Zuerst kümmerge ich mich aber darum, ihnen klarzumachen, dass ich kein Schauspieler bin. Ihr müsst in mir nur die Anweisung sehen, die ich euch geben möchte, aber versucht nicht, mich zu imitieren. Und dies hilft mir viel, selbst mit amerikanischen Schauspielern und auch mit den grössten unter ihnen. Durch mich verstehen sie sofort, wo der Punkt liegt, an den sie gelangen sollten. Mit ihrer Bravour perfektionieren sie die ganze Sache dann noch. Es ist also ein direkter Dialog, der auf dem Set zustande kommt, zwischen ihnen und mir.

FILMBULLETIN: Ich komme noch einmal auf die Freundschaft zurück. Sie ist ein Thema, das in Ihren Filmen in unterschiedlichen Formen immer wieder auftaucht. Hier scheint das sogar auf einen richtigen Männlichkeitskodex hinauszulaufen.

SERGIO LEONE: Nein, im Gegenteil. Ich glaube, dass die Freundschaft nie übertrieben ist, auch in diesem Film nicht. Sie hat Leitlinien, auch im Moment des Verrats. Max wartet 35 Jahre, um dieses Gefühl wieder hervorzuholen. Am Ende könnte er sich bestens darüber hinwegsetzen, er könnte verschwinden, sich umbringen lassen, aber im Gegenteil. Er ist sich wahrscheinlich dieser Medaille bewusst - auf der einen Seite der Hass, auf der andern die Liebe. Und es kommt eine Strategie heraus. Er ruft diese Person vom hintersten Winkel der Welt herbei, um ihr die Chance der Rache zu geben. Mir gefällt diese Beziehung sehr. Es ist sehr viel Zärtlichkeit in der Art, wie Noodles das am Ende ablehnt.

FILMBULLETIN: Dieses Ende ist eine völlige Auflösung in verschiedener Hinsicht.

SERGIO LEONE: Das Ende hat zwei Varianten, die im Prinzip identisch sind und nichts am Verlauf des Films ändern. Entweder fällt er in einem Flashback zurück, weil Max alles annullieren will, weil der Grund für sein Leben im Moment des Verrats begründet ist. Wir müssten dann mit seiner Erinnerung beginnen. Oder eben die zweite Möglichkeit, eine noch suggestivere, die aber wie gesagt nichts ändern würde am ganzen Diskurs. Es ist die - sie fasziniert mich mehr -, dass sich Noodles nie bewegt hatte von seinem Bett in der Opiumhöhle und dass der ganze Film nichts anderes darstellt als eine Reise in die Zukunft, die er sich vorstellt, ohne dass er sie in Wirklichkeit erlebt hätte.

FILMBULLETIN: Das beginnt ja bereits mit dem berühmten Telefon am Anfang...

SERGIO LEONE: ...das der Traum ist, und darin steckt der ganze amerikanische Traum.

FILMBULLETIN: Die Herausforderung am Schluss ist ein Duell, in dem die Waffe zwar präsent ist, aber nicht gebraucht wird. Und das ist in einem gewissen Sinn auch eine Art, ihn umzubringen: ein Duell ohne Waffen.

SERGIO LEONE: Ecco, das ist, als ob er ein System ge-

funden hätte, ihn elegant umzubringen. Von mir aus gesehen ist das Zentrale in der Wahl des Noodles das, was er auch sagt: Es ist meine Art, die Dinge zu sehen, ich kann mein Leben nicht annullieren. Es ist geheftet an die Erinnerung an jenen einen Tag. Wenn ich dich wiedererkenne, so lösche ich auch noch diese aus, und ich kann dich nicht erkennen.

FILMBULLETIN: Max wird im Verlauf der Jahre Politiker. Es heisst, er hätte eine reiche Frau geheiratet. Im übrigen fusst seine Existenz auf nicht unbedingt sauberen Geschäften. Ist er der typische amerikanische Politiker?

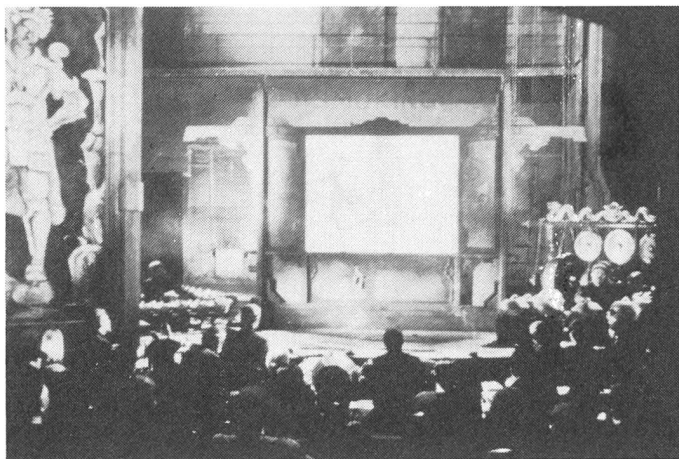
SERGIO LEONE: Ich weiss nicht, ob er typisch ist. Amerikaner ja. Ich meine damit, dass da die Möglichkeit besteht, die eigene Existenz zu annullieren, sich eine vollkommene Jungfräulichkeit aufzubauen - das ist sicher Amerika. Da wirst Du nie gefragt, woher Du kommst und was Du machst, nicht im Hotel, nicht irgendwo anders. Geht einer weg von New York an die Küste, so wechselt er die Welt. Es ist andererseits klar, dass Max gewisse Mächte repräsentiert, die in Amerika vorhanden sind.

FILMBULLETIN: Welches ist Ihr Verhältnis zur Gewalt, denn in Ihren Filmen stehen immer wieder brutale Szenen da, wenn auch in einer entrückten Erzählweise.

SERGIO LEONE: Das ist eine eigenartige Ehe, die von Gewalt und Zärtlichkeit in einem lebt. Es war äusserst schwierig, die beiden quasi unter einem Dach zu versorgen. Das erscheint mir als eine weitere grosse Wette, die gewonnen und gelungen ist. Der Film THE GREAT GATSBY beispielsweise war deshalb ein grosses Fiasko. In meinem Film scheint dies gelungen, denn der Film lebt von Momenten der Zärtlichkeit, von Momenten der Gewalt, von Momenten des Sex - er lebt von den grossen Gefühlen, da ist Liebe, da ist die Passion, der Verrat, der Hass, der Tod, die Freundschaft, die Jugend, das Alter: das ist ein Sammelsurium von Kino, dass ich in diesen Film gesteckt habe. Aus jedem Thema liesse sich ein ganzer Film realisieren.

FILMBULLETIN: Es gibt in C'ERA UNA VOLTA IN AMERICA eine Reihe von Orten, die Fixpunkte sind im Film: der Bahnhof, die Brücke, die Bar. Ist das eine Variante, Konstaten zu erhalten?

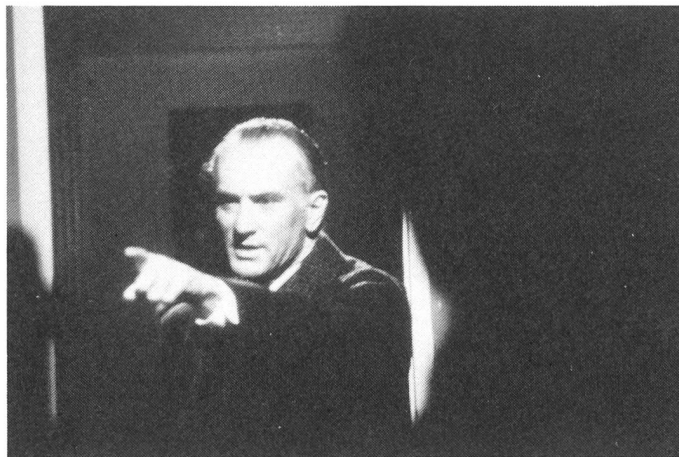
SERGIO LEONE: Nun, ich will das so sagen: auch im photographischen Sinn habe ich mich inspirieren lassen von Edward Hopper, der ein grosser amerikanischer Maler ist. Warum er? In seinen Bildern existiert die amerikanische Einsamkeit, da sind die Leute allein. Dann die Stationen: es gab in dem Film auch eine Suche nach dem verlorenen Amerika der dreissiger Jahre, das in Amerika selbst nicht mehr existierte. So bin ich nach Montreal gefahren, wo ich einige authentische Strassen aus jenen Tagen gefunden habe - und schliesslich war Montreal ja das Zentrum der Prohibition. Alle Gebäude am Fluss sind da aufgenommen; das ist ein richtiger Friedhof von Häusern. Auch die Spitalszene, das Äussere der Staatsbank und der brennende Kiosk sind Dinge, die in Kanada gedreht wurden, an realen Schauplätzen mit eingefügten Dekorelementen. Dann war ich in Paris an der Gare du Nord, da die Central Station in New York ein Modell war für die Gare du Nord. Sie ist maurisch wie ganz Long Island. Die Amerikaner hatten das Maurische bei den Europäern abgesehen. Als ich diese Bauten gesehen habe, sagte ich



Hat sich Noodles nie aus der Opiumhöhle bewegt?



Chance der Rache - oder müsste eine ...



... Anerkennung der Wirklichkeit die Erinnerung auslöschen?



mir: gehen wir doch zu den Quellen! Dann waren Aufnahmen in Venedig, im Hotel Excelsior und am Strand, in Como haben wir im Haus eines Amerikaners gedreht, da dort das Interieur den Villen auf Long Island glich. Es ist jene Sequenz, die am Schluss des Filmes beim Empfang im Haus von Max steht. Die restlichen Interieurs wurden alle in der Cinecittà konstruiert, von der Opiumhöhle bis zur Bar Fat Moes. Diese mussten wir gar zweimal herstellen, da wir die Innenszenen im Römer Studio drehten und jene Teile, in denen die Strasse im Hintergrund erkennbar ist, vor Ort mit eingefügten Dekors.

FILMBULLETIN: Wie weit nehmen Sie selbst Einfluss auf die Dekors?

SERGIO LEONE: Es gibt nichts, was nicht von mir selbst kontrolliert ist. Das gilt für die Musik genauso wie fürs Drehbuch, fürs Dekor, fürs letzte Kostüm am hintersten Komparsen. Was die Farben der Kostüme angeht, so führen wir lange Diskussionen am Anfang, aber auch während der Dreharbeiten, wo ich mich mit meinen Mitarbeitern unterhalte. Sie wissen selbst genauestens, was ich will und was nicht. So gibt es beispielsweise verbotene Farben in meinen Filmen: rot und grün etwa. Die Dekors selbst sind mit äusserster Sorgfalt an der Wirklichkeit gemessen konstruiert. Sie werden Stück für Stück zusammengesucht, wobei ich mich sehr stark an Aufnahmen aus der jeweiligen Zeit orientiere. Meine Recherchen sind daher sehr ausführlich, und umfassende Dokumentationen führen dann von den zahllosen Details zu einem Ganzen. Mein Dekormeister Carlo Simi und ich, wir besprechen alles ausführlich durch, und er liefert Massarbeit wie etwa die Küche des Fat Moe, die aus in New York zusammengetragenen Einzelheiten in Rom gebaut wurde. Auch hier wird nichts dem Zufall überlassen. Unsere Arbeit beginnt schon ein Jahr vor dem Dreh, wenn wir Fotos sichten, Reisen unternehmen und Stimmungen erfassen.

FILMBULLETIN: Und dann kommt das Kamerateam dazu?

SERGIO LEONE: Dem Kameramann lass ich Gemälde zeigen, sag ihm, dass ich diesen Goya will, ich will etwas in der und der Art, oder jenen Rembrandt. Es ist dem Kameramann Delli Colli denn auch gelungen, eine fabelhafte Photographie hinzuzaubern. Er konnte auf der feinen Farbgebung in den drei Epochen spielen, indem er der 33er den stärksten Pastellton gab.

FILMBULLETIN: Mit wievielen Kameras arbeiten Sie?

SERGIO LEONE: Manchmal mit einer, manchmal sind es zwei oder drei. Bei Innenaufnahmen wollte Delli Colli aus Gründen des Lichts jeweils nur eine einsetzen, während wir draussen mit mehreren Kameras einen grösseren Aktualitätsgrad erreichen können. Hier drehen wir also mit zwei oder drei Kameras.

FILMBULLETIN: Das mit den Farben interessiert mich weiter, da ihnen eine spürbare Bedeutung beigemessen wird. Es ist keine Zufallszusammensetzung.

SERGIO LEONE: Es ist eine Auswahl der Lieblinge; auf gewisse Farben bin ich allergisch. Wenn ich Maler wäre, so würde ich sie nie verwenden.

FILMBULLETIN: Eben, zum Beispiel das Grüne, das, wenn man an Western denkt, auch ausgeschlossen bleiben muss.



Max und Noodles: «...Mythos der Freundschaft, Mythos der grossen Gefühle...»

SERGIO LEONE: In der Prärie hat es nie grün, immer gelbe oder rötliche Töne. Grün, das sind die Schweizer Wiesen! Und deshalb werd ich nie einen Film in der Schweiz drehen.

FILMBULLETIN: Etwas anderes betrifft die Intuition. Sie waren derjenige, der den Italowestern schuf und damit grosse Erfolge hatte. Was sind Momente, die einen darauf bringen können, einen Erfolg zu inszenieren?

SERGIO LEONE: Ich glaube, dass niemand von uns, der einen grossen Erfolg gehabt hat, sich zuvor gefragt hat: wie lande ich einen grossen Erfolg?

FILMBULLETIN: Zuvor nicht, aber danach, wie sieht das in der Rückblende aus?

SERGIO LEONE: Der Erfolg kam durch sehr viele Ansprüche, auch durch die Tatsache, dass es eine Zeit gab, in der das italiensische Kino stillstand, man nicht wusste, was man machen sollte, wo es finanzielle Schwierigkeiten gab, die Budgets sehr stark beschränkt waren, die Richtungen versperrt - also, warum nicht einen Western machen. Es bestand von mir her der Wunsch, ein Genre auszuprobieren, das ich für universal hielt, gerade dank der kinematographischen Tradition. Das trat sich mit dem Geschmack des Publikums, und meine Art, den Western zu machen, das - so können wir es sagen - vollkommen original und sprach das Publikum an.

Als ich begonnen hatte, Kino zu machen, mich mit Kino zu beschäftigen, da habe ich nie daran gedacht, einen Western als Regisseur zu machen. Ich formierte mich in der neorealistischen Schule und sah da voll und ganz meinen Platz. Vielleicht war es dann das, was mich dazu brachte, mich dem grossen Spektakel zu widmen, einer Form also, die dem Neorealismus genau entgegengesetzt ist. Das liesse sich vergleichen mit einem grossen Teil der jesuitischen Studenten, die am Schluss ihrer Ausbildung Kommunisten werden.

FILMBULLETIN: Ist es Ihrer Ansicht nach fundamental in Ihrer Arbeit wichtig, eine bestimmte Art von Intuition zu haben.

SERGIO LEONE: Meiner Ansicht nach ja, das ist grundlegend dafür, Erfolg zu haben. Es ist grundlegend, um immer mehr persönlich genommen zu werden. Man kann natürlich auch ohne Intuition leben, es sind ja so viele, die so durchkommen.

FILMBULLETIN: Sie glauben, sie zu haben, auch im Privatleben, mit den Personen, die sie umgeben; verstehen sie, wie sie sind?

SERGIO LEONE: Ja, ich glaube, Psychologe zu sein, das ist ja die Frage, mir scheint, ein guter Regisseur muss das sein. So kann er seine Erzählung besser vortragen im Kino. Ohne Intuition, ohne ein Stück Persönlichkeit, ohne eine gewisse Sicht auf, die Dinge ist man weniger Autor.

FILMBULLETIN: Mir scheint, dass Sie für diesen C'ERA UNA VOLTA IN AMERICA sehr viel kämpfen mussten. Wird man nie müde, gibt's nie den Punkt, wo man sagt: basta!

SERGIO LEONE: Ja, ja - bis zu dem Punkt, an dem ich glaubte, das Projekt nicht mehr durchführen zu können. Aber es war immer da, in einem Winkel, bereit, genommen zu werden, es war in der Tat das, was ich machen wollte.

FILMBULLETIN: Und auch im Nachhinein - was ist der Motor, der einen da in Gang hält?

SERGIO LEONE: Der Motor, der mich auf Trab hält, etwas zu verteidigen, durchzuziehen, das ist die Liebe - -

FILMBULLETIN: ...fürs Kino, für die eigenen Filme. Haben Sie bereits weitere Projekte für die Zukunft?

SERGIO LEONE: Ich habe zwei Projekte, die sehr ambitiös sind und äusserst schwierig. Sie entstammen zwei grossen Romanen, aber ich will nicht einmal die Titel nennen, denn es gibt da so viele politische Implikationen zu lösen, und ich will zuerst einmal diese lösen. Es wird nicht unmöglich sein, die Rechte zu erhalten.

FILMBULLETIN: Und diese Filme sind weiter an Amerika gebunden?

SERGIO LEONE: Nein, der eine betrifft China, der zweite Russland, aber es ist weder «C'era una volta in China» noch «C'era una volta in Russia».

FILMBULLETIN: Was für ein Gefühl hat man, wenn man zusehen muss, dass beispielsweise in den Staaten eine gekürzte Version des eigenen Films herausgebracht wird?

SERGIO LEONE: Das ist keine gekürzte Version, das ist eine unverständliche Version, eine massakrierte Version. Ein Kritiker der New York Times hat gesagt, dass er keinen Film gesehen habe sondern lediglich eine Präsentation, und er freue sich auf den Film. Wir wollten ja ursprünglich zwei Teile machen, dann war das aber nicht mehr möglich, weil sie entdeckt hatten - diese Herren, die immer bestens informiert sind, aber nie bis zum richtigen Punkt - sie haben also gemerkt, dass in Amerika ein Gesetz besteht, das festlegt, dass Du erst drei Monate nach dem Start des ersten Teils in die Säle gehen kannst, wenn du zwei Teile präsentierst. Sie verstehen, dass sich darauf nicht einmal 24 Stunden warten lässt, und schon gar nicht drei Monate. An diesem Punkt hat man entschieden, einen einzigen kurzen Film zu machen, und ich habe gesagt: nein. Denn kürzer kann man das nicht machen, das Maximum, was ich machen konnte, war diese fünfzig Minuten herauszunehmen, ohne moralischen Schaden.

FILMBULLETIN: Kennen Sie die amerikanische Version?

SERGIO LEONE: Ich habe sie nicht gesehen, ich hab mich geweigert. Soviel ich weiss, haben sie die ganze Erinnerung weggelassen, den ganzen Film also. Sie haben die Opiumhöhle rausgeschnitten, das chinesische Theater, die Kinder, beispielsweise jene Szene, wo der Junge seine Patisserie isst, all das wurde einfach weggelassen. Und man hat mir eine absurde Sache erzählt: Der Film endet, man sieht da am Ende auf den kleinen Bildschirmen ein Fest, das im Gang ist. Wir sehen dann, wie Noodles eintritt. Von diesem Fest habe ich ziemlich viel gedreht. Sie haben diese Ausschnitte vom Fest genommen, und anstatt sie wie vorgesehen in die Fernsehübertragung einzubauen, weil da auch noch Beziehungen drinstecken, haben sie sie einfach normal in den Film gesetzt. Wenn er nun aus der Tür herauskommt und weggeht, Max im ersten Stock die Bewegung mit der Uhr macht, sieht man Leute die Essen und Leute die tanzen, hört man einen Pistolenschuss, und da ist dann das Ende. Nichts von meinem Schluss ist mehr da.

Das Gespräch mit Sergio Leone führte Walter Ruggle (Er besorgte auch die Übersetzung aus dem Italienischen)