

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 30 (1988)
Heft: 158

Artikel: Die Legende stirbt nie : das Kino des Michael Cimino
Autor: Kremski, Peter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866729>

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: 22.01.2025

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



Von Giuliano spricht Cimino als einer «überlebensgrossen Figur»

Die Legende stirbt nie

Das Kino des Michael Cimino

Von Peter Kremski

Der Blick auf die Filme Michael Ciminos ist meist von den Legenden verstellten worden, die sich um sie gebildet haben. Begonnen hat er seine Karriere vor 17 Jahren als Drehbuchautor für Douglas Trumbull und Clint Eastwood. Auf SILENT RUNNING (1971), einen ökologischen Science-fiction-Film der leisen Art, in dem die humane Botschaft unübersehbar ist, folgt in Partnerschaft mit dem als «Hollywood-Faschist» verschrieenen John Milius MAGNUM FORCE (1973), ein knallharter Selbstjustiz-Film der Dirty-Harry-Serie. Abgesehen davon, dass unklar ist, was bei diesen Büchern, an denen mehrere Autoren herumgebastelt haben, von Cimino ist, sind die ideologischen Gegensätze, die diese Sujets eigentlich trennen, für Cimino doch symptomatisch.

Die ideologische Debatte der Cimino-Filme hat sich später dann an THE DEER HUNTER (1978), den viele für einen «rechten» Film halten, und HEAVEN'S GATE (1980), der dagegen wie der eines «Linken» aussieht, erst recht entzündet. Die Sowjets verliessen 1979 die Berlinale unter lautstarkem Protest, als THE DEER HUNTER gezeigt wurde: Der Skandal war perfekt. Die Amerikaner zeichneten Ciminos Vietnamfilm prompt als besten Film des Jahres aus und vertrauten ihrem neuen Star-Regisseur ein weiteres Millionenprojekt an, das sich zum Multi-Millionen-Desaster auswuchs. HEAVEN'S GATE missfiel nun seinerseits den Amerikanern und wurde zum Megaflop der Filmgeschichte, der die Traditionsfirma United Artists in den Ruin stürzte. Wieder ein Skandal – der nun von den Europäern hämisch gefeiert wurde, weil man Ciminos Western to end all Westerns als kompromisslose Amerika-Kritik sah.

Die Karriere Ciminos schien beendet, sein amerikanischer Traum ausgeträumt zu sein. Man ging davon aus, dass er nie mehr einen Film würde realisieren können. Es dauerte in der Tat etliche Jahre, bis er wieder einen Film drehen konnte. Verschiedene Projekte waren gescheitert. Aber auch YEAR OF THE DRAGON (1985) wurde ein Flop, der allerdings für den nun schon obligaten Skandal sorgte, den man in Sachen Cimino erwartet. Minderheiten der amerikanischen Bevölkerung reagierten beleidigt, und er bekam wieder Schelte von den Linken, wurde als «Rassist» und «Faschist» apostrophiert, als sei er tatsächlich ein Blutsbruder von Milius, seinem Co-Autor aus vergangenen Zeiten.

Der nächste und bisher letzte Film, THE SICILIAN (1987), scheint nun wieder ins andere Lager umzuschwen-



THUNDERBOLT AND LIGHTFOOT – Vom Genre her scheinbar eine Bankräuber-Story, die vom grossen Coup erzählt, von der Hoffnung...

ken, nimmt sich mit dem sizilianischen Räuberhauptmann Salvatore Giuliano einen sogenannten Sozialrebell vor, einen Robin Hood des 20. Jahrhunderts, der, wie es die Legende will, den Armen gab, was er den Reichen nahm. Mal links, mal rechts – auch Giuliano setzte sich zwischen alle Stühle, kollidierte mit allen machtpolitischen Interessen, wurde zerrieben zwischen den Kommunisten und den Christdemokraten, den Separatisten, der Mafia und seinem eigenen Sendungsbewusstsein. Von den einen als Kommunist beargwöhnt, von den anderen als vermutlicher Kommunistenmörder beschuldigt, meint der Film-Giuliano selbst nur lapidar: «Ich mache mir nichts aus Politik.» Vielleicht liesse sich ein solches Bekenntnis auch von Cimino erwarten, der politisch ganz unbefangen jeweils das übernimmt, was dem Ausdruck seiner eigenen Vorstellungswelt nützlich ist. Michael Cimino hat es wie kein anderer Regisseur unserer Zeit fertiggebracht, mit nur fünf eigenen Filmen im Laufe einer 17jährigen Karriere sich einen sagenhaften Ruf zu erwerben. So umstritten wie er sind nicht einmal

Werner Herzog, David Lynch oder Brian De Palma. Cimino ist Legende, so wie es seine Filme sind, die selbst wiederum nichts anderes wollen, als Legenden erzählen. Die Rekonstruktion und Illustration historischer Fakten interessieren ihn nicht. Cimino beansprucht das Recht auf dichterische Freiheit in vollem Masse. Deshalb wurden und werden seine sich auf historische Zusammenhänge beziehenden Filme THE DEER HUNTER, HEAVEN'S GATE und THE SICILIAN auch meist missverstanden. Hierbei handelt es sich um historische Filme in dem Sinne, dass ein *geschichtlicher* Hintergrund den *mythischen* Raum schafft für einen frei erfundenen, beziehungsweise frei über authentisches Material verfügenden Plot und für die Psychologie, die Aktionen, die Bewegungen der Charaktere.

Die Poesie der Legende wird den nüchternen Fakten vorgezogen. Sogar seine eigene Person umgibt Cimino schon mit der Aura des Geheimnisvollen, indem er sich der faktischen Aufrechnung verweigert, zulässt, dass unterschiedliche Angaben zu seinem Geburtsjahr kursieren, und sich au-

genscheinlich über jede weitere anderslautende Veröffentlichung freut: *Print the legend!* Die Legende, der Mythos, der willkürliche Umgang mit der Geschichte, das Erfinden einer eigenen Realität, *das ist die Basis der Traumfabrik, des Kinos, der Erzählkunst.* Cimino ist der exzessivste, vielleicht sogar der grösste unter den Legendenerzählern des zeitgenössischen Kinos, aber er steht in einer Tradition, die bereits Ewigkeitscharakter hat, nicht nur bis zu den Anfängen des Kinos zurückreicht, sondern so lange existiert, wie überhaupt erzählt wird. Wer eine akkurate Auseinandersetzung mit dem Vietnamkrieg verlangt, muss sich begreiflicherweise über einen so willkürlichen Zugriff aufregen. Zorn müsste an und für sich aber auch dann in ihm auftreten, wenn er sieht, wie bei Milos Forman ein trübseliger Salieri den flotten Mozart meuchelt, wenn er sieht, wie bei John Ford ein edler Wyatt Earp gar nichts mehr mit dem korrupten Machtpolitiker zu tun hat, der jener tatsächlich war, oder wenn er sieht, wie das so ungemein populäre Epos von der «Meuterei auf der Bounty» – das Cimino auch mal



... auf Erfolg und der Angst vor dem Scheitern

verfilmen wollte – einen historisch im Grunde prosaischen Fall zur romantischen Legende schlechthin verbogen hat. Wichtig ist nur, dass man die Filme in ihrer Legendenstruktur durchschaut, um zu verstehen, worum es den Filmemachern geht.

Das Kino des Michael Cimino mag angreifbar sein – sowohl ideologisch als auch ästhetisch. Das ändert nichts daran, dass die Filme, in denen Ciminos Ästhetik am besten zur Entfaltung gelangt – seine Meisterwerke *THE DEER HUNTER* und *HEAVEN'S GATE* – eine Ausstrahlungskraft besitzen, der man sich nur schwer entziehen kann. Dass es Cimino hier gelingt, den Zuschauer emotional so stark an seine Figuren zu binden, dass ein fast familiäres Verhältnis entsteht, dürfte der eigentliche Grund dafür sein, warum man sich diese Filme immer wieder ansehen kann, so wie sonst nur die klassischen Filme der alten Erzählmeister Hawks, Hitchcock und vor allem Ford, in dem man Ciminos Vorbild erkennen muss. Das Vorbild Ford lässt Cimino aber nie zum Nachahmer werden. Während sich Francis Coppola, der sich den Namen Ford eine Zeitlang

lehrjungenhaft selbst untergeschoben hat (zu einer Zeit, als er es eigentlich gar nicht nötig hatte), in seinen letzten Filmen zum blossen Nachahmer von Dramaturgien herablässt, die früher einmal in sich stimmig waren (*PEGGY SUE GOT MARRIED* folgt dem Vorbild Capras, *GARDENS OF STONE* folgt dem Vorbild Fords), und damit für unsere heutige Zeit ziemlich unstimme Filme produziert, manifestiert sich das Vorbild Ford bei Cimino eher in einer vergleichbaren Geisteshaltung und einem ähnlichen filmischen Grundverständnis. Während man im Muster der Coppola-Filme gleich Capra und Ford erkennt und sich Coppola mit dem Einschub dieser beiden Namen in seinen eigenen zur Zeit wieder als Lehrling ausweisen dürfte, zeigt sich bei Cimino die Reife und Selbständigkeit eines Filmemachers, der das Vorbild nicht als durchscheinendes Modell-Zitat in seinen Film einfließen lässt, sondern schon vorher verarbeitet hat.

Die Gelegenheit, seinen ersten Film zu inszenieren, erhielt Cimino durch Clint Eastwood. *THUN-*

DERBOLT AND LIGHTFOOT (1974) war nach *MAGNUM FORCE* als ein weiteres Vehikel für Eastwood angelegt, der mit gewohnt routinierter Souveränität die Starrolle des Films ausfüllt. Vom Genre her ist *THUNDERBOLT AND LIGHTFOOT* scheinbar ein Ganovenstück, eine Bankräuber-Story, ein sogenanntes *capemovie*, das vom grossen Coup erzählt, von der Hoffnung auf Erfolg und der Angst vorm Scheitern, von den professionellen Beziehungen innerhalb der Gruppe, die den Coup durchführt, und von Freundschaft und Respekt, Misstrauen und Verrat, den verdeckten Beziehungen hinter der Professionalität. Aber das ist nur eine Handlungsebene des Films, die den Boden legt für die Aktion.

Schon der Titel macht deutlich, dass es eigentlich gar nicht um diese Gruppe geht, sondern nur um zwei Personen, die durch ihre Namen auf den ersten Blick als gegensätzliche Typen charakterisiert sind: als ein Donnerkeil und ein Bruder Leichtfuss – wohinter sich aber mit der Assoziation *thunder and lightning* (Donner und Blitz) der Hinweis verbirgt, dass die



beiden doch ein ganz gutes Gespann abgeben könnten. Die Geschichte dieser beiden ungleichen Männer erzählt der Film vor allem als *road-movie*. Ihre zufällige Begegnung, die sie zu unfreiwilligen Partnern macht, ihre Verschiedenheit – der eine ein abgebrühter Profi-Bankräuber, der andere ein Gelegenheitsgauner und Luftikus, der unbekümmert in den Tag hinein lebt –, dann als Höhepunkt: ihre Zusammenarbeit beim Coup, ihre gemeinsame Flucht, der Erfolg des einen und das Scheitern des anderen – das sind die Grundpfeiler einer Geschichte, deren Hauptthema die Entstehung (und das Ende) einer Freundschaft ist. Eine Begegnung, die auf der Strasse und in einem gestohlenen Auto beginnt, entwickelt sich zu einer freundschaftlichen Beziehung, die in dem Augenblick, als sie bewusst wird, mit dem Tod des einen abbricht, auf der Strasse, diesmal in einem gekauften Auto.

Die Figuren bleiben, mit einer Ausnahme, im Rahmen eines sorgfältig arrangierten Genre-Films. Die Ausnahme ist die Figur des Lightfoot, für die sich Cimino hauptsächlich zu interessieren scheint, und die Jeff Bridges,

der später auch in Ciminos HEAVEN'S GATE spielen sollte, zu einer völlig genre-untypischen, ganz realistisch angegangenen Charakterstudie werden lässt. Während Eastwood, der Star, in jedem Augenblick Eastwood ist und die anderen Personen konventionelle Genre-Charaktere sind, kreierte Bridges ganz exemplarisch den ersten typischen Cimino-Charakter – einen Helden, der sich nicht reflektiert oder gar in Frage stellt, der aus einer ganz begrenzten Perspektive heraus handelt, deren Subjektivität der Regisseur zwar mitinszeniert, ohne aber dabei der Handlungsfigur sich verbalisierende Erkenntnisse aufzuzwingen, die sie weit über ihren Bewusstseinsstand hinauskatapultieren sollen. Lightfoot ist ein sehr realistisch, sehr menschlich gezeichneter Charakter, dem Cimino mit dem gleichen Respekt begegnet wie später seinen Protagonisten in THE DEER HUNTER oder seinem dubiosen Polizeidetektiv in YEAR OF THE DRAGON – allesamt ambivalente, komplexe, kontroverse Charaktere, die Cimino zeigt, aber nicht kritisiert, deren subjektive Perspektive er beleuchtet, aber deren Aktionen er im Objektiv belässt. Die Figuren gelan-

gen zu Entscheidungen oder Einsichten, die nicht den Rahmen ihrer Möglichkeiten überschreiten. Sie verändern sich nicht so grundlegend, dass man meint, es plötzlich mit anderen Menschen zu tun zu haben. Gerade deshalb lassen sich die Versammlung der Übriggebliebenen, die Hymne «God bless America» anstimmenden Freunde am Ende von THE DEER HUNTER, und die Sturheit des Protagonisten von THE YEAR OF THE DRAGON schon fast als dokumentarische Abbilder des amerikanischen Bewusstseins verstehen.

Cimino THUNDERBOLT AND LIGHTFOOT thematisiert eine Männerfreundschaft, wie sie sich auch in allen seinen anderen Filmen findet: zwischen Michael Vronsky (Robert De Niro) und Nick Chevotarevitch (Christopher Walken) in THE DEER HUNTER, zwischen James Averill (Kris Kristofferson) und Nate Champion (Christopher Walken) in HEAVEN'S GATE, zwischen Salvatore Giuliano (Christopher Lambert) und Aspanu Pisciotta (John Turturro) in THE SICILIAN. Selbst in YEAR OF THE DRAGON

HEAVEN'S GATE / THE SICILIAN – Die Rekonstruktion und Illustration historischer Fakten interessieren Cimino nicht, er beansprucht...



sieht man, wie Stanley White (Mickey Rourke) und Joey Tai (John Lone) zwar Todfeinde sind, aber beide von der Charakterstruktur, vom Alter und vom Einsatz ihrer Mittel her eine fast spiegelbildliche Ähnlichkeit miteinander haben, die sie im Kontrast zur dramaturgischen Festlegung, dass sie auf verschiedenen Seiten stehen und deshalb gegeneinander kämpfen müssen, im gleichen Zuge miteinander verbindet.

Die Freundschaft zwischen Thunderbolt und Lightfoot enthüllt latente homosexuelle Züge, wenn Lightfoot während des Coups Frauenkleider trägt und – nachdem er böse zusammengeschlagen worden ist – von Thunderbolts starkem Arm hilfreich umfasst wird.

In *THE DEER HUNTER* und *HEAVEN'S GATE* ist es die gemeinsame Geliebte – im einen Fall Linda (Meryl Streep), im anderen Ella (Isabelle Huppert) –, welche die respektvolle Freundschaft der Männer erst recht besiegelt.

In *YEAR OF THE DRAGON* ist eine Freundschaft zwischen White und Tai unmöglich. Die Ähnlichkeit, die der notorische Chinesenhasser White spürt, ist es vermutlich, die seinen Hass auf

den Chinesen Tai erst recht schürt. Er geht paradoxerweise – wie in einem Akt der Substitution – zu einer Chinesin eine Beziehung ein, die sich erst entkrampft, als sein spiegelbildlicher Gegenspieler tot ist. Die Konstellationen in *YEAR OF THE DRAGON* wirken durch die komplizierten Brechungen besonders vielschichtig.

Giovanna (Giulia Boschi), die Räuberbraut des Sizilianers, spielt für die Freundschaft zwischen Giuliano und Pisciotta keine Rolle. Sie stellt vielmehr das Band dar zwischen Giuliano, dem selbsternannten Messias, und ihrem Bruder Silvio (Stanko Molnar), dem kommunistischen Agitator, die beide scheinbar gleiches wollen und sich über die Braut, beziehungsweise Schwester, ihre Freundschaft versichern. Am Ende ist Giuliano indirekt und ohne es zu wollen für dessen Tod verantwortlich und trägt die Leiche Silvios erschüttert in seinen Armen.

Die Männerfreundschaft endet bei *Cimino* immer im Tod und damit in der Apotheose. Der Tod lässt die Freundschaft unsterblich werden, erhebt sie in den Stand der Legende. Thunderbolt verliert Lightfoot, Michael verliert Nick (woran Michael indirekt schuldig

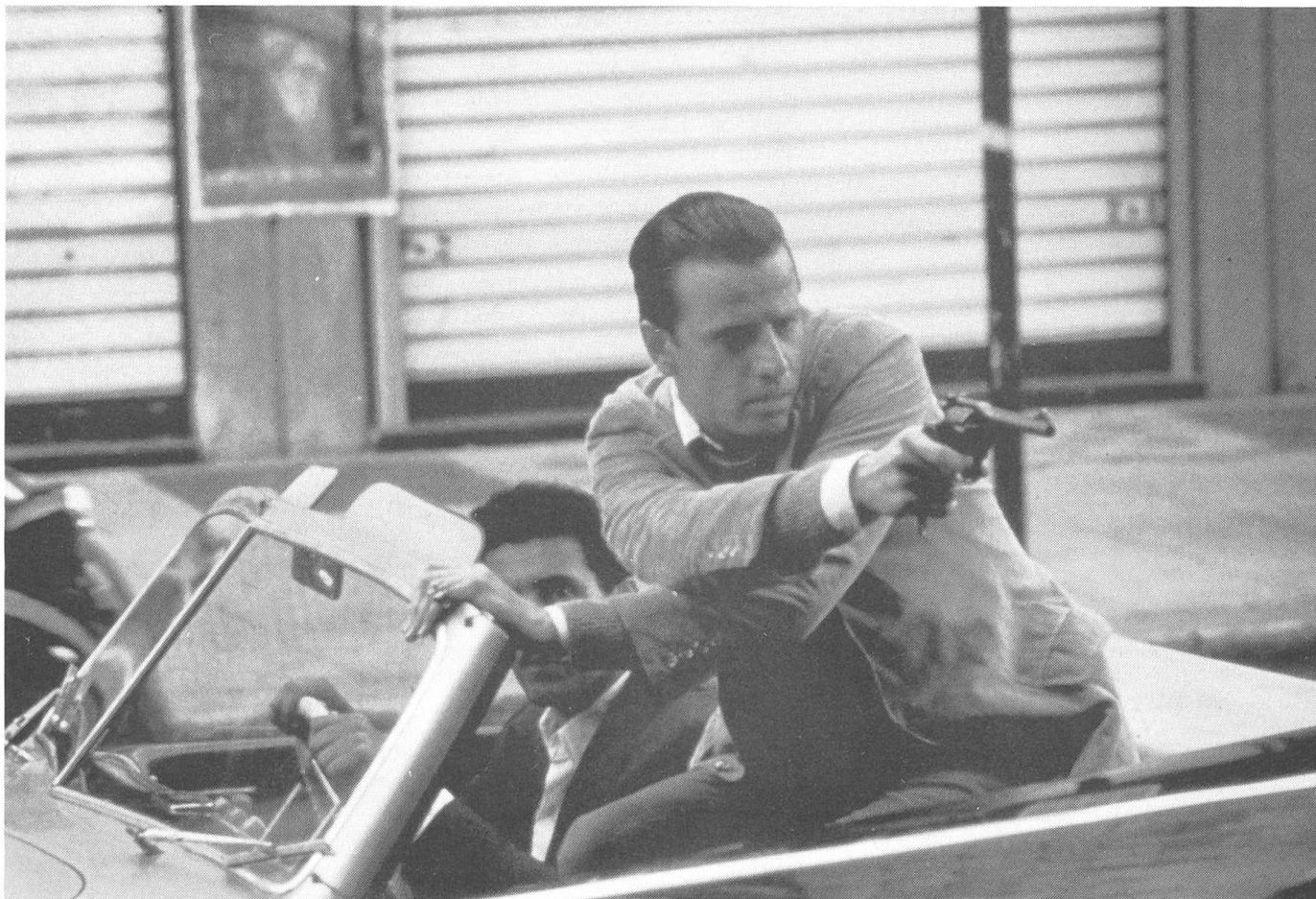
ist), Averill verliert Champion, White verliert Tai (obwohl er dessen Tod geradezu herbeisehnt), Giuliano tötet/verliert Silvio, Pisciotta tötet/verliert Giuliano.

Auch die Beziehungen der Männer zu den Frauen bleiben glücklos. *THE DEER HUNTER* beginnt mit der Hochzeit von Steven (John Savage) und Angela (Rutanya Alda), dann macht Vietnam Steven zum Krüppel; im Rollstuhl sitzend, in einem Altersheim vor sich hin vegetierend, ist für ihn die Beziehung zu Angela unmöglich geworden. Linda liebt Nick und verliert ihn an Vietnam; der als einziger körperlich unverseht zurückkehrende Michael ist für Linda auch Substitution und Erinnerung an Nick.

Averill in *HEAVEN'S GATE* verliebt sich während seiner Studentenzeit in ein junges Mädchen, das dem frisch examinierten Hochschulabsolventen aus erhöhter Distanz zulächelt. Die Distanz zwischen ihnen wird immer grösser, als Averill vom amerikanischen Osten in den Westen verschlagen wird; nur ihr Foto begleitet ihn auf seinem Weg. Seine Geliebte im Westen wird Ella; er verliert sie im Kugel-

... das Recht auf dichterische Freiheit in vollem Masse





THE SICILIAN / HEAVEN'S GATE – Giuliano erscheint er wie ein Held des Wilden Westens, der Weg von Sizilien nach Amerika und ...

hagel der Söldner, so wie er zuvor seinen Freund Champion verloren hat. Averill kehrt zurück in den Osten und zu seiner Jugendliebe. Zwar sieht man jetzt beide auf gleicher Ebene räumlich vereint, doch die scheinbare Nähe zwischen ihnen verschleiert nicht, dass die Distanz aufgrund von Averills Erlebnissen im Westen nur noch grösser geworden ist.

Whites Ehe in YEAR OF THE DRAGON ist wegen seines Fanatismus in die Brüche gegangen. Seine Frau wird von seinen chinesischen Widersachern brutal ermordet, was seinen Hass nur noch steigert. Seine Beziehung zu der Chinesin Tracy (Ariane) wirkt vor diesem Hintergrund einerseits wie eine Selbstbestrafung, andererseits wie der Wunsch, seinen Fanatismus zu überwinden. Ihr Verhältnis wird verkompliziert durch die merkwürdig ambivalente Beziehung zu Tai, dessen Tod White wie von einem Trauma befreit, ihn für eine normalere Beziehung zu Tracy zu öffnen und ihn von seinem Rassismus zu heilen scheint.

Der von Cimino bewusst ambivalent

gezeichnete Giuliano vermittelt sich abwechselnd als forscher Salonlöwe und als katholischer Moralapostel. Einer «amerikanischen Herzogin» (Barbara Sukowa) erscheint er wie ein Held des Wilden Westens, wie es ihn nur noch auf Sizilien, in Amerika selbst nicht mehr, zu geben scheint. Ein kurzes sexuelles Abenteuer ergibt sich durch die Initiative der Frau. Nicht nur der Klassenunterschied, auch die kontinental verschiedenen Erfahrungen, nationalkulturellen Hintergründe, Moralauffassungen schliessen eine Beziehung aus, obwohl jeder für den anderen eine Brücke zur Erfüllung seines persönlichen Traums darstellen könnte. Dem Libertinismus der Herzogin, mit dem der Puritaner Giuliano nicht klarkommt, steht die Keuschheit des Blümchens Giovanna gegenüber, deren Beziehung zu Giuliano aseptisch bleibt. Ausgerechnet sie ist es, die zuletzt dort ist, wo Giuliano immer hinwollte: in Amerika. Aber dort bleibt sie so allein wie die Herzogin auf Sizilien. Der Weg von Sizilien nach Amerika und der von Amerika nach Sizilien ist im Endeffekt austauschbar.

Das Schicksal meint es nicht gut mit

Ciminos Protagonisten. Die Träume gehen nicht in Erfüllung, die Konstellationen zerbröckeln. Am Ende steht die Einsamkeit – des Einzelnen (THUNDERBOLT AND LIGHTFOOT, HEAVEN'S GATE, THE SICILIAN), beziehungsweise des Einzelnen in einer dezimierten Gruppe (THE DEER HUNTER), von Cimino immer in einem emblematischen Bild festgehalten. Das Vibrieren und krampfhaftes Festhalten von Tassen und Gläsern ist sowohl in THE DEER HUNTER als auch in THE SICILIAN ein Bild für die Erschütterung der Gemeinschaft, worin sich auch die Dissoziation der Gruppe abzeichnet.

Das Ende von YEAR OF THE DRAGON empfindet man fast als Betrug, als faulen Kompromiss, als aufgesetztes Happy End. Lieber hätte man gesehen, wenn sich White und Tai gegenseitig umgebracht hätten. Im Roman von Robert Daley, der dem Film als Vorlage diente, sind am Ende tatsächlich beide tot. Aber vielleicht ist der für White und Tracy glückliche Schluss auch nur ein Trugbild, wie das falsche Glück, das Averill wieder mit seiner Jugendliebe vereint.



... der von Amerika nach Sizilien ist im Endeffekt austauschbar

Gewalt spielt in allen Filmen Ciminos eine entscheidende Rolle. Die Protagonisten seiner Filme sind Outlaws (Thunderbolt, Giuliano) oder Männer des Gesetzes (Averill, White), in jedem Falle Männer, die mit der Gewalt umzugehen haben. Irgendwann kommt jeder Film Ciminos an den Punkt, an dem Gewalt nicht mehr kontrollierbar ist und eskaliert.

Die Story von Thunderbolt und Lightfoot trägt lange Zeit heiter-gelassene Züge. Nach dem Banküberfall *erfährt* der Amateur Lightfoot erst – ohne es zu *begreifen* –, wie riskant die Sache ist, auf die er sich eingelassen hat, und wie gefährlich die Männer sind, die eben noch seine Partner waren. Die Geschichte nimmt eine blutige Wendung: Nach einer wilden Verfolgungsjagd wird die Gruppe bei einem Feuergefecht mit der Polizei zerrieben, aber sie zerstört sich auch selbst durch interne Gewalt.

In HEAVEN'S GATE inszeniert Cimino den Höhepunkt der bürgerkriegsähnlichen Auseinandersetzungen zwischen den vom Sheriff organisierten Siedlern und den von den Ranchern aufbotenen Söldnern als Massaker,

das in einer Kreisbewegung formalisiert wird und dadurch an die opulent choreographierten Tanzszenen zuvor erinnert, die einen utopischen, friedlichen Gegenentwurf zu den Szenen der martialischen Gewalt darstellen. Der Film beschreibt durch die Ästhetik der formalen Parallelisierung an dieser Stelle zynisch den Schritt vom Tanz zum Schlachtfest, das schon vorab allegorisch als solches gedeutet wird, wenn Champion, als zu diesem Zeitpunkt noch linientreuer Söldner der Rancher, mit seiner Schrotflinte die Zeltplane und den dahinter stehenden Siedler zerfetzt, der im Todeskampf auf ein Stück geschlachtetes Vieh fällt. In YEAR OF THE DRAGON kommt es zum Massaker in einem China-Restaurant, in THE SICILIAN zum Massaker an der Portella della Ginestra, das den endgültigen Wendepunkt in Giulianos Karriere markiert. Es wird von Cimino als ein Akt der nicht mehr kontrollierbaren Gewalt – Giuliano hatte angeordnet, über die Köpfe einer kommunistischen Versammlung hinwegzuschossen – in Szene gesetzt. Die Struktur der Cimino-Filme ist auf Polarität angelegt. Der Gewalt, dem

Krieg, dem Massaker steht als positiver Gegenentwurf die Utopie einer friedlichen Ko-Existenz gegenüber, die sich in der gemeinschaftlichen, integrativen Aktion – meist in einer Festveranstaltung, einem Tanz, einer Hochzeit, einer Prozession – artikuliert. THE DEER HUNTER verbringt fast eine Stunde damit, ein Hochzeitsfest mit allem Drum und Dran zu zelebrieren und den hermetischen Kosmos einer intakten Gemeinschaft zu beschwören, in den Vietnam wie eine externe Bedrohung zerstörerisch eindringt. Der Zuschauer gewinnt während dieser unglaublich langen Exposition ein vertrautes Verhältnis zu den Personen, wird gewissermaßen in die Gemeinschaft integriert. Insbesondere der Tanz wird in dieser Dramaturgie zum mitreissenden, sozialisierenden Faktor.

Auch HEAVEN'S GATE beginnt mit einem Fest, der Examensfeier der Hochschulabsolventen von Harvard. «John Brown's Body» und der Strauss-Walzer «An der schönen blauen Donau» setzen die musikalischen Akzente. Die Tanzszenen sind so monumental arran-

giert, dass sie sich in keinem Innenraum mehr inszenieren lässt und nach aussen auf die grüne Wiese verlegt wird, was der Szene eine ganz eigentümliche Ästhetik verleiht. Das Gegenstück zur Walzerseligkeit der feinen Harvard-Gesellschaft im amerikanischen Osten liefert später im Tanzpalast «Heaven's Gate» (nach dem der Film benannt ist) der nicht weniger monumentale und mitreissende Rollschuh Tanz, der die Vitalität und Gemeinschaftlichkeit der Siedler-Gesellschaft im amerikanischen Westen emblematisieren soll.

Auch Giuliano in THE SICILIAN darf bei Cimino erst Boogie Woogie tanzen und später Hochzeit feiern. Wenn Giuliano in den Ehestand tritt, dann inszeniert Cimino das als fröhliche Räuberhochzeit in den Bergen, wo die sonst so blutrünstigen Banditen ganz vergnügt zu Glenn Millers «In the Mood» tanzen. Weder hat das etwas mit dem historischen Giuliano zu tun noch mit der Romanvorlage Puzos (erschieden bei Droemer Knauer). Vielmehr fordert hier ein Topos der Cimino-Filme seine Berücksichtigung.

Daneben finden sich Festumzüge in THE SICILIAN: eine religiöse Prozes-

sion im Zeichen der Madonnenverehrung – mit weissen Kuttenträgern, unter denen sich auch Giuliano und zwei seiner Spiessgesellen, wenn auch eher aus profanen Überlegungen, befinden; und die Versammlung der Kommunisten, die am Ersten Mai mit ihren roten Fahnen, die «Internationale» anstimmend, hinauf in die Berge zur Portella della Ginestra ziehen.

In der bizarren Kulisse von New Yorks Chinatown in Szene gesetzte Festumzüge strukturieren auch YEAR OF THE DRAGON. Hier setzt Cimino ganz fulminant mitten im Bewegungsablauf einer Prozession ein, die Bestandteil des exotischen Drachenfestes ist. Doch der Festzug geht über in einen Trauerzug. Joey Tais Schwiegervater, dessen Tod auf Joeyes Konto geht, wird zu Grabe getragen. Ein zweiter Trauerzug wird am Ende des Films Joey selbst zur ewigen Ruhe begleiten und damit einen Schlussstrich unter eine Familiengeschichte ziehen, die sich als Konflikt zweier Generationen darstellte.

Wie in YEAR OF THE DRAGON auf den heiteren Festzug irgendwann ein Trauerzug antwortet, beziehungsweise sogar der eine Umzug in den anderen

Umzug übergeht, so findet in allen Cimino-Filmen jedes Fest sein Gegenstück, beziehungsweise folgt der festlichen Stimmung gleich die Ernüchterung. In THE DEER HUNTER besudelt bei der Hochzeitsfeier ein Rotweintropfen das weisse Kleid der Braut und signalisiert: Blut wird fliessen. Vietnam schliesst sich an, die Episode im Leben der Protagonisten, die den Verlust der Unschuld bedeutet. Die Hochzeitsfeier am Anfang kontrastiert mit der Totenfeier am Ende, welche die übriggebliebenen Freunde noch einmal zusammenführt.

Auch in HEAVEN'S GATE holen sich Averill und sein Studienfreund Billy Irvine (John Hurt) schon bei der Examenfeier blutige Nasen, die Schlimmeres ankündigen. Im Krieg der Grossgrundbesitzer gegen die Siedler werden sie später auf verschiedenen Seiten stehen; Irvine wird die blutige Auseinandersetzung nicht überleben. Nach dem Massaker, das durch die Kreisbewegung in deutlichen Zusammenhang mit den Tanzszenen gerückt wird und als Gegenstück zu diesen fungiert, ist zu den Bildern der Zerstörung eine Gitarren-Version von «An der schönen blauen Do-

HEAVEN'S GATE / THE DEER HUNTER – Die Tanzszenen sind so monumental arrangiert, dass sie nach aussen auf die grüne Wiese verlegt werden muss, ...



nau» zu hören, wodurch der Zusammenhang auch noch musikalisch akzentuiert wird.

Giuliano verliert seine Unschuld, als er beim Getreideschmuggel von Carabinieri gestellt wird. Er tötet einen von ihnen und wird selbst schwer verwundet. Zum Versteck der Schmuggelware hat er einen Sarg umfunktioniert. Beim Schusswechsel mit dem Carabinieri färben Blutspritzer die weiße Sargfassade rot. Blut, Gewalt und Tod werden Giulianos Weg in Zukunft markieren. Der Anfang seiner Banditenkarriere wird durch die allegorische Inszenierung auch zur Vorankündigung von Giulianos eigenem Ende.

Auf Giulianos unbeschwerte (im Unterschied zu THE DEER HUNTER nur kurz in Szene gesetzte) Hochzeitsfeier folgt unmittelbar das Massaker an der Portella della Ginestra. Später gibt es noch das obligate Begräbniszeremoniell, diesmal in doppelter Ausführung. Den Anfang macht die Beerdigung Silvios (beziehungsweise der Opfer des Massakers), den Schlussstrich zieht die Beerdigung Giulianos.

So festlich-fröhlich die Filme Michael Ciminos auch anfangen mögen, das dicke Ende kommt am Schluss. Schon

sein erster Film wirkte über weite Strecken wie eine Komödie, dennoch endet er mit einem Gemetzel und dem Tod im weissen Cadillac. Ciminos Blick in die Welt ist schwarz umrandet.

Cimino entwirft seine Filme als breit angelegte, monumentale Epen. Sein Selbstverständnis als Epiker weist sich schon in der Länge der Filme aus: THUNDERBOLT AND LIGHTFOOT – 114 Minuten, THE DEER HUNTER – 183 Minuten, HEAVEN'S GATE – 219 Minuten, YEAR OF THE DRAGON – 136 Minuten, THE SICILIAN – 146 Minuten. Dabei kollidierte Ciminos langer Atem zweimal in extremer Weise mit Vermarktungsinteressen, die sich im Endeffekt nicht auszahlten. Die epische Länge von HEAVEN'S GATE wurde für den europäischen Markt auf 141 Minuten und für den amerikanischen Markt sogar auf nur 97 Minuten herabgekürzt. Und auch THE SICILIAN wurde in den USA um eine halbe Stunde beschnitten. Haben die Filme Ciminos selbst in der Originallänge immer noch etwas Fragmentarisches, so sind sie in den gekürzten Fassungen nicht

mehr als Ruinen und meilenweit von Ciminos ästhetischer Konzeption entfernt.

Mit der epischen Länge korrespondiert die formale Gliederung. THE DEER HUNTER erzählt die Geschichte einer Gruppe von Freunden – Arbeiter in einer Stahlhütte in Clairton, Pennsylvania – in drei Etappen. Clairton ist Ausgangs- und Endpunkt der Geschichte und legt sich wie ein Rahmen um die Erlebnisse der Freunde Michael, Nick und Steven im Vietnam-Krieg, diesem als Mittelteil scheinbar die zentrale Stelle zuweisend. Doch wäre es eine Fehlinterpretation, den Vietnam-Krieg aufgrund dieser formalen Anordnung für das Thema des Films zu halten. In der Längen-Relation ist der Rahmen keineswegs dem Mittelteil untergeordnet. Dadurch dass die Handlung in drei gleichwertige Blöcke segmentiert ist, erhält Clairton eher sogar ein Übergewicht. Cimino hat keinen Film über den Vietnam-Krieg machen wollen. Was ihn wirklich interessiert, ist die Utopie einer menschlichen Gemeinschaft, und wie ein geschlossen wirkender Kosmos durch äussere Einflüsse aufgerissen und beschädigt werden kann, wie

... der Tanz wird in dieser Dramaturgie aber zum mitreissenden, sozialisierenden Faktor



aber andererseits die lädierte Gemeinschaft mit neuer Solidarität darauf reagiert, der aufgebrochene Kosmos wieder zusammenwächst, auch wenn Narben zurückbleiben. Der Handlungsmittelteil erweist sich in diesem Sinne als Bruchstelle, deren Funktion es ist, die Utopie Clairton auf eine gewaltige Probe zu stellen, und nach der sich Veränderungen in der Struktur der Gruppe und im Verhalten der Personen ablesen lassen.

Auch HEAVEN'S GATE bedient sich der Dreiteilung – «wie ein filmisches Triptychon mit zwei kleineren Teilen am Anfang und Ende und der Hauptgeschichte dazwischen: hoffnungsvoller Aufbruch, grausame Realität und wehmütige Erinnerung» (Detlef Wolke). Die Dreiteilung ist wie in THE DEER HUNTER räumlich und zeitlich begründet. Die Geschichte James Averills nimmt im Jahre 1870 im amerikanischen Osten ihren Anfang, wohin Averill nach seinen Erfahrungen im Westen zurückkehrt. Der Epilog zeigt ihn im Jahr 1900 als einen gebrochenen, lädierten Charakter, dem nurmehr die Erinnerung an eine zerstörte Utopie bleibt. Wieder einmal ist es der Einbruch von

Krieg und Gewalt im Mittelteil – historisch konkret: der Johnson County War, ein Weidekrieg zwischen alleingesessenen Grossgrundbesitzern und vornehmlich aus osteuropäischen Ländern eingewanderten Siedlern im Wyoming des Jahres 1892 – der die Veränderung bewirkt.

Der Film THUNDERBOLT AND LIGHTFOOT beginnt mit einer Landschaftstotalen. Eine kleine, weisse Kirche ist einsam in die Landschaft integriert. Man hört ein Kirchenlied. Und man hört Pferdewiehern, aber sieht nur Autos, die vor der Kirche parken. Der Bankräuber Thunderbolt hat hier seinen ersten Auftritt – als falscher Priester, mit einer überzeugend vorgetragenen Predigt. Er ist auf der Suche nach der Beute aus einem früheren Bankraub, die im Klassenzimmer eines alten Schulgebäudes hinter der Tafel versteckt ist. Doch an der Stelle, wo das alte Schulgebäude gestanden hat, befindet sich jetzt ein neues.

Später findet Thunderbolt die alte Schule zufällig doch noch. Sie ist wo-

anders wieder aufgebaut worden und fungiert jetzt als Museum. Man sieht das kleine, weisse Gebäude einsam in die Landschaft integriert wie ein Relikt aus alten Zeiten. Es sieht der zu Anfang gesehenen Kirche zum Verwechseln ähnlich. Auf einer Erinnerungstafel vor der Schule ist zu lesen: *The one room school house evolves a vision of a vanished America. The Warsaw school, founded in 1841, was a part of Montana's oldest pioneer community. Moved to this site July 4, 1972 by the Montana Department of History.*

Auch das ist ein Thema des Films. THUNDERBOLT AND LIGHTFOOT beschreibt die Suche nach einem Amerika, das kaum noch existiert, allenfalls im Museum. Die Kirche und die Schule sind Embleme für die *good old days*, die von der modernen Zivilisation eingeholt worden sind. Man hört ein Pferd wiehern, aber man sieht parkende Autos. Thunderbolt ist ein Westerner der alten Schule, der sich der Mittel von heute bedient.

Es ist ein Topos des Westerns, dass die Soldaten, nachdem der Sezessionskrieg vorüber ist, ersatzweise Banken überfallen. Der Bankräuber

THE DEER HUNTER / YEAR OF THE DRAGON – Gewalt spielt bei Cimino eine entscheidende Rolle: Die Protagonisten seiner Filme sind Outlaws ...



Thunderbolt ist – in Analogie – ein Veteran des Korea-Kriegs. Der Westen, wie es ihn einmal gab, existiert nicht mehr. Deshalb erzählt THUNDERBOLT AND LIGHTFOOT seine Geschichte nicht als Western. Wenn es den Westen nicht mehr gibt, bleibt nur noch die Suche nach ihm und die Hoffnung, dass man zufällig immer wieder etwas von ihm findet, dass sich der Raum noch einmal erschliessen lässt und man ein vergangenes Lebensgefühl nachleben kann. Das ist das Thema der *road movies*, in denen der Landschaft wieder der dramaturgische Stellenwert gegeben wird, den sie in den besten Western besitzt. Am Schluss verschwindet Thunderbolt mit seinem weissen Cadillac (statt Pferd) am Horizont, und Paul Williams singt den Country-Song «Where do I go from here?», so wie die Sons of the Pioneers in THE SEARCHERS sangen «What makes a man do wander?»

Ciminos Bewunderung für John Ford lässt sich auch daran ablesen, dass er eine Vorliebe für das Genre des Western hat, dessen Topoi

er benutzt. In THE DEER HUNTER setzt der Vietcong das Russische Roulette als Folterinstrument ein wie die Indianer den Marterpfahl. Der völlig unspektakuläre Originaltitel (zu deutsch: Der Hochwildjäger) verweist auf Coopers Pionier-Erzählung «The Deer-slayer» (Wildtöter), was den Film in eine Tradition stellt, aus der sich historische, mythologische und literarische Bezüge ergeben. Vietnam fungiert bei Cimino als literarischer Topos der Wildnis, als ein «Indianerland», das dem Bereich des Mythischen zuzuordnen ist, in dem der Vietcong an die Stelle von Coopers Huronen tritt. YEAR OF THE DRAGON entwickelt seine Dramaturgie aus einem rassistischen Konflikt. Der Name des Protagonisten *White* hat schon allegorische Bedeutung. Der Vietnam-Krieg liefert auch hier den ins Mythische gewendeten historischen Hintergrund, für den früher die Indianerkriege sorgten. Die «Schlitzaugen» sind die 'zeitgemässe' Version der «Rothäute». Cimino interpretiert die jüngere amerikanische Geschichte aus seiner Kenntnis der älteren. Der Vietnamkriegsveteran *White* ist als Chinesenhasser ein genauso pathologischer Fall wie der von John

Wayne gespielte Ethan Edwards in Fords THE SEARCHERS, der den Indianern mit einem sich nicht weniger abstoßend äussernden Rassismus entgegentritt. Ethan Edwards findet seinen Widerpart in Chief Scar (in der deutschen Fassung: Der schwarze Falke), der ihm in seinem menschenverachtenden Zynismus ebenbürtig ist. Die fundamentale Feindseligkeit und der mit kompromissloser Brutalität ausgetragene Konflikt zwischen *White* und seinem Gegenstück *Tai* wiederholt die dramaturgische Konstellation des John-Ford-Films. In beiden Fällen überlebt am Ende der Weisse, der als gebrochener, fragwürdiger Charakter, nicht als Identifikationsfigur gezeichnet wird, wenn auch nicht gänzlich unsympathisch. Mickey Rourke spielt *White* als widerborstigen, etwas ins Altern gekommenen Rebellen vom Schlage eines James Dean, dessen Habitus er imitiert und dessen Frisur er sich sogar hat anpassen lassen. In THE SICILIAN hat Cimino die Legende Giulianos für den Film neu erzählt, und er sieht diesen europäischen Stoff selbstredend mit amerikanischen Augen, was den eigentli-

... oder Männer des Gesetzes, die mit Gewalt umzugehen haben, die irgendwann unkontrollierbar eskaliert





HEAVEN'S GATE / THE SICILIAN – Das grosse Wort, die bedeutsame Geste verleihen den Filmen Ciminos etwas Pompöses, umgeben die Figuren aber ...

chen Reiz des Films ausmacht. Wenn man dennoch Schwierigkeiten mit dieser Version des Falls Giuliano hat, liegt das auch daran, dass Filme von Visconti und Rosi die Vorstellung von Sizilien so nachhaltig geprägt haben, dass man den unbekümmerten amerikanischen Blick auf die Giuliano-Story als nicht authentisch, also als falsch empfindet.

Cimino inszeniert Giulianos Geschichte als sei Sizilien der Wilde Westen. Salvatore Giuliano wirkt wie die sizilianische Ausgabe von Jesse James. Er stiehlt Pferde und überfällt Eisenbahnen, und sein Freund Pisciotta ist es, der ihn verrät und erschiesst, so wie Jesse James von seinem Bandenmitglied Bob Ford umgebracht worden ist. Ohnehin träumt Giuliano von Amerika als dem Land, dessen Mythos ihm im Kopf schon längst zur eigentlichen Heimat geworden ist. Cimino merkt dazu in einzelnen Verweisen an, dass Giulianos Legende Fiktion ist und mit Hilfe der Presse entstand – so wie auch Buffalo Bill ein Produkt des Zeitungsmanns Ned Buntline war und mit der authentischen Person nicht die geringste Ähnlichkeit besass.

Zusätzlich stilisiert Cimino, um den italienischen Kontext zu berücksichtigen, die Geschichte Giulianos zur grossen Oper – mit Pathos in der Musik, in den Dialogen, in den Gesten, in der Inszenierung, mit Chorszenen, in denen das Volk – eher dekorativ als dramatisch – zum Einsatz kommt; und über allem schwebt die Macht des Schicksals, das am Ende triumphiert. Western-Motive und Opern-Pathos ergeben zweifellos eine Mischung, von der man meint, dass sie dem sizilianischen Kontext nicht ganz gerecht wird. Aber wie immer geht es Cimino auch hier nicht um dokumentarische Echtheit, sondern um die eigenwillige Interpretation einer Legende, wofür es ihm dann auch gleichgültig ist, dass die Darsteller aus aller Herren Länder zusammengekauft worden sind.

Hollywood war immer der Ort, wo die Legenden nacherzählt oder auch neu erfunden wurden. Cimino ist der *Legendenerzähler par excellence*. In HEAVEN'S GATE konstruiert er historische Personen, denen die Hauptfiguren des Films nachgestaltet

sind, ganz beliebig um. Der historische James Averill war ein kleiner Kaufmann und Saloonbesitzer, der mit der Prostituierten Ella Watson zusammen wegen vorgeblichen Viehdiebstahls gelyncht wurde. Bei Cimino ist Averill der Marshal, und obendrein ist er Absolvent der Harvard Universität; damit gibt Cimino ihm einen Hintergrund, der im übrigen auf zwei der Viehbarone, also Vertreter der Gegenseite, tatsächlich zutrifft.

Der historische Nate Champion war ein Kleinrancher, der schon, bevor der eigentliche Johnson County War richtig losging, ins Gras beissen musste; er war beileibe kein von den Grossgrundbesitzern eingekaufter texanischer Revolvermann. Der historische William Irvine, der in Ciminos Johnson County War unrühmlich sein Leben lässt, hat in Wirklichkeit den Weidenkrieg unbeschadet überstanden.

Cimino puzzelt die überlieferten Fakten wild durcheinander. Er lässt sich von den historischen Personen zwar inspirieren, vertauscht aber deren individuellen Merkmale, lässt die Personen sogar ganz andere Parteien repräsentieren, als real belegt ist, nimmt ihnen ihre historische Identität, verwen-



... auch mit einer Aura des Romantischen

det aber bedenkenlos die authentischen Namen. Er geht mit den historischen Personen genauso um, wie alle Western-Erzählungen, die auf die Legenden abzielen, mit ihrem Personal: Wyatt Earp, Jesse James und Billy the Kid verwandeln sich auf der Leinwand von historischen in mythische Figuren. Ciminos Vorgehensweise entspricht der Tradition der Traumfabrik.

Aus der überlieferten Anekdote von einer Herzogin, der Giuliano ihren Smaragd-Ring frech vom Finger gezogen hat, entwickelt Cimino in *THE SICILIAN* eine wichtige Handlungsfigur, die seinem eigenen Vorstellungskosmos zu entstammen scheint und die er von der Herkunft her Amerikanerin sein lässt. Ausserdem stellt der Film dem Banditen Giuliano eine Räuberbraut zur Seite, die in Wirklichkeit nicht existiert hat. Was bei der Entwicklung dieser Dramaturgie auf Cimino zurückgeht, muss offenbleiben, da er in den Credits nicht als Autor erscheint, aber zumindest ist auch hier der freie Umgang mit der Geschichte und mit den historischen Personen so, wie man es aus den anderen Filmen Ciminos kennt. Aber letztlich ist das eben nicht einmal etwas Neues. Die Dramaturgie

von *THE SICILIAN* hätte in dieser Form auch in den Vierziger Jahren funktioniert: mit Tyrone Power in der Rolle des romantisierten Sozialrebellens, mit Maureen O'Hara als rothaarige Räuberbraut und mit Anthony Quinn als Freund und Verräter des Helden.

Bei Cimino fällt der Akt der Mythologisierung nur besonders auf, weil er ihn so prinzipiell zum Programm erhebt und zugleich soviel Zeit darauf verwendet, den historischen Hintergrund mit grosser Detailgenauigkeit zu rekonstruieren: Was sich in *HEAVEN'S GATE* etwa abbildet in den monumentalen Bauten (Aufbau einer ganzen Stadt), der Nachstellung historischer Photographien, den authentischen Kostümen, Requisiten, Instrumenten und der Musik, bei der er ähnlich wie John Ford gerne auf zeittypische *Traditionals* zurückgreift. Cimino entfaltet hier eine Detailbesessenheit, wie sie Kubricks *BARRY LINDON* auszeichnet.

Interessant ist auch, wie Cimino mit seinen Schauplätzen verfährt: auf der einen Seite die Freiheiten, die er sich im Umgang mit der Realität herausnimmt, auf der anderen Seite die unglaubliche Genauigkeit im Detail. So

sind die Freiheiten, die Cimino sich erlaubt, was beispielsweise Vietnam angeht, frappierend. Vietnam und Clairton sind mythische, nicht historisch dokumentierte Räume. Clairton ist eine fiktive Stadt, in Wirklichkeit gibt es keinen Ort dieses Namens. Ciminos Clairton ist deutlich als utopischer Entwurf gemeint – das französische *clair* (klar, hell) klingt hier in positiver Assoziation mit –, zu dem sich das obskure Vietnam als feindliche, negative Gegenwelt antipodisch verhält. Da es Cimino um mythologische Konstruktionen geht, sieht er auch den Vietnam-Krieg nicht aus historisierender Perspektive, sondern benutzt ihn so zweckhaft und historisch falsch wie John Ford das Monument Valley oder wie unzählige Western den Sezessionskrieg und die Indianerkriege als mythologische Komponente.

Von Giuliano spricht Cimino als einer «überlebensgrossen Figur». Das Überdimensionale, die Überrepräsentation, die Übersteigerung ins Mythische gilt für die Dramaturgie seiner Filme generell. In *THE DEER HUNTER* etwa ist das Russische Roulette eine ins Mythische weisende Überrepräsentation. Genauso sind die Schau-

plätze überrepräsentiert: die Stahlfabrik mit ihrem auflodernden Hochofen, die russisch-orthodoxe Kirche mit ihrem ausschweifenden Zeremoniell, die *American Legion Hall* als Kulisse der Hochzeitsfeier, die geheimnisvoll in Nebel getauchten Berge, deren Abbildung mit russischen Chorälen unterlegt ist. Die Ideen, die sich in den Lokalitäten manifestieren, sind entsprechend *überlebensgross*. Zuweilen stehen sie auch als Wort ganz vage im Raum: Mit dem Slogan *Serving God and Country Proudly* überspannt ein Transparent den Hochzeitsaal in *THE DEER HUNTER*. Ganz ähnlich kommentiert Giuliano seine vom eigenen Sendungsbewusstsein erfüllten Exekutionen von Verrätern in *THE SICILIAN* mit den Worten: «Für Gott und Sizilien».

Das grosse Wort, die bedeutsame Geste, die monumentale Szenerie verleihen den Filmen Ciminos etwas Pompöses, umgeben die mit psychologischem Realismus charakterisierten, aber auch in eine Aura des Romantischen getauchten Figuren mit einer Architektur der Überhöhung. Überrepräsentiert sind in *HEAVEN'S GATE* die grandiosen Tanzszenen sowie als markante architektonische Eckpfeiler Harvard und der Tanzpalast «Heaven's Gate» (statt des konventionellen Weststern-Saloons). Wie Clairton in Pennsylvania ist auch Sweetwater in Wyoming eine fiktive Stadt, und das gesamte Siedlerland Johnson County ist in diesem Film Ciminos Monument Valley, das den utopischen Entwurf einer menschlichen Gemeinschaft liefert, in welchem der amerikanische Traum wie die Versprechung des Gelobten Lands erscheint – ein Versprechen, das nicht eingelöst wird, ein Traum, der wie eine Seifenblase zerplatzt. Ausgerechnet aus Paris, Texas, dem Ort von Wenders' romantischen Sehnsüchten, kommt die Todeschwadron, um die Immigrantenträume zu zerstören.

Immer wieder sind es Schicksale von Immigrant*innen, die Cimino ins Blickfeld rückt, immer wieder sind es Einwanderer aus osteuropäischen beziehungsweise östlichen Ländern mit ihren nationalkulturellen Eigenheiten, die Cimino interessieren und denen er den amerikanischen Traum konterkariert.

Schon in *THUNDERBOLT AND LIGHTFOOT* finden die Protagonisten den amerikanischen Westen vergangener Tage irritierenderweise in einem Ort

namens Warsaw (Warschau). Was sich als amerikanische Tradition vermittelt, ist das Resultat einer vor allem europäischen Einwandererbewegung. Die *Warsaw School* als Relikt der Pionierzeit verweist auf den Anteil, den osteuropäische Immigranten bei der Besiedlung Amerikas hatten. Die Rocky-Mountains-Staaten Montana, Idaho, Wyoming liefern die Schauplätze beziehungsweise Drehorte von *THUNDERBOLT AND LIGHTFOOT* und *HEAVEN'S GATE* und teilweise wohl auch von *THE DEER HUNTER* (die Szenen, die in den Bergen spielen) und stellen schon fast ein bevorzugtes Territorium dar für Ciminos Inszenierung von Schicksalen osteuropäischer Immigranten.

THE DEER HUNTER ist zum Teil zwar in Montana gedreht, spielt aber eigentlich im Atlantik-Staat Pennsylvania. Die Protagonisten Michael und Nick sind russischer Abstammung. Einerseits versuchen sie, ihre kulturelle Tradition zu bewahren (emblematisiert in der russisch-orthodoxen Hochzeitszeremonie), andererseits sehen sie sich aber vollkommen als Amerikaner (die Kulisse des folgenden Hochzeitsfestes ist die *American Legion Hall*). Ihre Namen sind russisch: Vronsky (ein Name aus Tolstois «Anna Karenina») und Chevotarevitch. Als Nick jedoch in einem Militärhospital in Vietnam gefragt wird, ob das ein russischer Name sei, antwortet er: «Nein, amerikanisch».

Amerika als Schmelztiegel, als Völkergemeinschaft – eine Illusion, die Cimino in *HEAVEN'S GATE* sarkastisch entlarvt. Johnson County ist das Land, wo die Einwanderer aus Russland, Polen, Schweden, Deutschland und Holland vom amerikanischen Traum träumen. «Heaven's Gate» (das Tor zum Himmel) heisst ihr Versammlungsort. Doch dieser Name ist genauso Schall und Rauch wie der amerikanische Traum eine Seifenblase, die zerplatzt.

Johnson County, das gelobte Land, wird zum Ghetto, das die in ihren wirtschaftlichen Interessen gestörten, deutlich rassistisch eingestellten Grossgrundbesitzer anglo-irischer Herkunft in einer Gewaltaktion wegweisen wollen. Amerika erweist sich in der Realität für die unterdrückten Minderheiten keineswegs als das Land der unbegrenzten Möglichkeiten. Die Kollision von Landaristokratie und Heimstätten zeichnet Cimino auch als kulturellen und klassengesellschaftlichen Konflikt, kontrastiv bereits vorbereitet im höfisch-eleganten Strauss-Walzer auf der einen und dem

volkstümlichen Rollschuhtanz auf der anderen Seite.

Das Recht auf Land, das die Siedler für sich beanspruchen, besteht in Wirklichkeit nicht. Dieses Thema variiert Cimino noch einmal in *THE SICILIAN*, diesmal im europäischen Kontext. Wie in *HEAVEN'S GATE* Rinderbarone und Siedler stehen sich in *THE SICILIAN* die aristokratischen Grossgrundbesitzer und die ausgebeuteten, nach eigenem Landbesitz verlangenden oder aber im Fatalistischen verharrenden Bauern gegenüber. Hier wie dort verändert sich an den Verhältnissen nichts. Die Konfrontation bleibt im Endeffekt ergebnislos.

YEAR OF THE DRAGON ist im Unterschied zu den anderen Filmen Ciminos ein Grossstadt-Western; er spielt in New York. Auch hier sorgt das Immigrant*innen-Thema für Akzente. Der Protagonist ist polnischer Abstammung, hat aber seinen Namen Wiczinski in White geändert, ist jemand, der seine ursprüngliche kulturelle Tradition verleugnet und sich stattdessen wie ein ganz besonders amerikanischer Amerikaner gebärdet. Obwohl er selbst einer Minderheit der amerikanischen Bevölkerung angehört, geht er mit rassistischem Feuereifer gegen andere Minderheiten vor. Stanley White entwickelt sich zu einer Art Amok laufendem Stanley Kowalski. Und er bewegt sich in den Fussstapfen jenes *law and order man*, den der polnisch-amerikanische Schauspieler Charles Buchinski, der seinen Namen in Bronson geändert hat, prototypisch verkörpert.

Der seine eigene Herkunft verdrängende, 'kulturlose' White/Wiczinski sieht eher gelb als rot. Sein Feindbild sind die chinesischen Amerikaner, die wie keine andere amerikanische Bevölkerungsminorität eine Enklave für ihre tradierte Kultur geschaffen haben. Hier haben sich – laut Cimino – allerdings auch Organisationsformen entwickelt, die der Mafia vergleichbar sind. Die chinesisch-amerikanischen Mafiosi rivalisieren wiederum mit den italo-amerikanischen. Der amerikanische Kapitalismus liefert in jedem Fall das Fundament, das diesen Strukturen den nötigen Raum schafft. Und Joey Tai ist wie Wiczinski schon so amerikanisiert, dass er mit der eigenen Familientradition bricht, indem er seinen Schwiegervater liquidiert, um die Strukturen zu modernisieren. Für die kleinen Leute bleibt der amerikanische Traum letztlich nur ein Papiermond; die Mächtigen, die ihn realisiert haben, sind immer Gangster. Nicht gerade ein positives Bild, das Cimino von Amerika zeichnet. ■