



Christian Heger

**DIE RECHTE** und  
**DIE LINKE HAND  
DER PARODIE**

Bud Spencer, Terence Hill  
und ihre Filme

**SCHÜREN**

ERWEITERTE NEUAUFLAGE

## 1 Vorbetrachtungen: Der Weg zum komischen Westernhelden

pseudo-dokumentarische *Mondo*-Genre (1962–64) und den an die James-Bond-Reihe angelehnten Spionagethriller (1964–67).<sup>48</sup> Auch der Mitte der 1960er-Jahre begründete Italo-Western (1964–73) ist letztlich in diese Reihe zu stellen.

Um den massenhaften Auswurf an solch billig produzierten Genrefilmen sicherzustellen hatten die italienischen Produzenten, deren Kalkulation mehr nach quantitativen als nach qualitativen Kriterien ausgerichtet war, eine ganze Reihe an Notwendigkeiten und Beschränkungen zu beachten. Christopher Frayling zählt hierzu

the need to attract co-production money, if possible; the key role played by Spanish producers and audiences (and cheap Spanish labour on location work); the hasty shooting schedules and the necessity of dubbing (more up-market products, by contrast, being shot in various foreign-language versions); the use of pseudonyms [...], the flexibility about scripts, and the strange compulsion to make this film more bizarre than the last one.<sup>49</sup>

Die Film-Crews hatten oft mit enormen Geldschwierigkeiten zu kämpfen und retteten sich häufig nur von Tag zu Tag über die Runden. Unter solchen Umständen blieb für künstlerische Arbeit und Innovation selbstredend nur wenig Raum. Vielmehr verlegten sich die Regisseure weitgehend darauf, eine einmal als erfolgreich eingestufte Formel so lange zu wiederholen, bis der nachlassende Zuschauerzuspruch eine Fortsetzung der Serie unrentabel werden ließ. Der stete Kampf der Produktionsfirmen untereinander sorgte dabei für immer ungewöhnlichere Ausformungen der einzelnen Erfolgsschemata, die zumeist umso abstruser gerieten, je näher sich eine Exploitation-Welle ihrem Ende zuneigte.<sup>50</sup>

Behält man diesen spezifischen Produktionshintergrund des italienischen *Cinecittà*-Systems im Hinterkopf, erscheint die ungeheure Flut an Nachfolgeproduktionen, die Sergio Leone's *FÜR EINE HANDVOLL DOLLAR* auslöste, nur folgerichtig. Die von Leone kultivierte Formel wurde eingedenk ihres kommerziellen Erfolges rasch internalisiert und zur Standard-schablone für das neu entstehende Genre erhoben. Variationen dieser Formel unterlagen jeweils dem Kriterium des Einspielergebnisses: Waren die Gewinne zufriedenstellend, wurden die jeweils neuen Elemente der übergreifenden Formel beigelegt oder gar

eine neue aus ihr heraus entwickelt. Auf diese Weise lassen sich nach Christopher Frayling für die Periode des Italo-Westerns insgesamt drei große Plotstrukturen festmachen: erstens die Diener-zweier-Herren-Geschichte (1964–67), die durch Leone's ursprünglichen *DOLLAR*-Film begründet wurde; zweitens eine Art Übergangsgeschichte (1966–68), für die Leone's *ZWEI GLORREICHE HALUNKEN* und Corbuccis *DJANGO* von stilbildender Bedeutung waren; drittens schließlich die sogenannte Zapata-Western-Handlung (1967–71), die durch Erfolgs-Filme wie Damiano Damianis *TÖTE, AMIGO (QUIEN SABE?, IT 1966)* und Sergio Sollimas *DER GEHETZTE DER SIERRA MADRE (LA RESA DEI CONTI, IT/SPA 1966)* ihre Ausformung erhielt.

Was in Leone's *DOLLAR*-Trilogie noch Bestandteil einer eigenen filmischen Ästhetik war und einer veränderten, europäischen Sichtweise auf den amerikanischen Westen entsprach, erwies sich somit als außerordentlich affin zu den Gegebenheiten der italienischen Filmindustrie: Da sich die Epigonen des «Vaters des Italo-Westerns»<sup>51</sup> auf wenige wiederkehrende Gesten des Helden und ein festes Handlungsgerüst stützten, begann man als Stilmerkmal zu kultivieren, was seit Langem in der Natur des *Cinecittà*-Verfahrens lag: die exploitative Reduktion auf manierierte Formalismen. «The hero», vermerkt Christopher Frayling

48 Vgl. Frayling, *Spaghetti Westerns*, 68. Als Film-Fumetto bezeichnet Frayling melodramatische, tränenrührige Geschichten nach Art der Fortsetzungsromane in Frauenzeitschriften. Als *Mondo*-Filme werden in der Nachfolge von Gualtriero Jacopettis *MONDO CANE (IT 1960)* stilisierte Dokumentationen bezeichnet, die sich der detaillierten Darstellung menschlicher Grausamkeiten widmen.

49 Frayling, *Spaghetti Westerns*, 70.

50 Eine beliebte Methode, nochmalig Erfolg aus einer bereits ausgereizten Formel zu schöpfen, stellte dabei die Kombination mehrerer etablierter Heldentypen dar. So brachte Giorgio Capitani im Jahr 1964 in seinem Film *DIE STUNDE DER HARTEN MÄNNER (ERCOLE, SANSONE, MACISTE E URSUS GLI INVINCIBILI, IT/FR/SPA 1964)* die vier populärsten Sandalenhelden der Zeit gemeinsam vor die Kamera. Demofilo Fidani versuchte später Ähnliches auf dem Gebiet des Italo-Westerns – mit *DJANGO UND SARTANA KOMMEN (ARRIVANO DJANGO E SARTANA ... È LA FINE, IT 1970)*.

51 Dieses oft verwendete Schlagwort findet sich zum Beispiel bei Seeßlen, *Western*, 154. Leone selbst bezweifelt die Zulässigkeit einer solchen Bezeichnung allerdings: «[M]any people think I am the father of the Italian Western. It's not true. Before me twenty-five Westerns had been made.» (Leone in De Fornari, 15)

a product of the «continuous series of connotations» which had proved so successful with the Man With No Name – becomes involved in a story which is «a series of events repeated according to a set schema: [...]»; as the formula evolved, the stories may have appeared to vary significantly, but the noteworthy moments became those when the hero repeated his usual gestures.<sup>52</sup>

Anhand einer Analyse der amerikanischen Superhelden-Comics hat der mailändische Semiotiker Umberto Eco aufzeigen können, dass gerade solche synthetischen Figuren, wie sie Cinecittà im Bereich des Italo-Westerns kultivierte, ganz wesentlich durch den steten Zwiespalt zwischen dem ewigen Mythos und seiner zeitlichen Abnutzung geprägt sind: Der Held vom Typus des «Mannes ohne Namen» «besitzt zwar die Eigenschaften des zeitlosen Mythos, wird aber nur in dem Maße akzeptiert, wie sich sein Handeln in der Ordnung der Zeitlichkeit abspielt»<sup>53</sup>. Handeln aber bedeutet für den synthetischen Helden «wie für jede andere Gestalt [...], sich *abzunutzen*»<sup>54</sup>: Indem er fortwährend neue Abenteuer erlebt, reichert sich gleichsam auch sein Erfahrungsschatz an, der ihn festlegt und ihn zeitlich und psychologisch fixiert. Dadurch aber schrumpft gleichzeitig seine mythische Aura als unwirklicher, ewig gleichbleibender Held, dessen ursprüngliche, wesenseigene Hintergrundgeschichte derart verdichtet sein muss, dass sie jedem Stammrezipienten seiner Geschichten bereits von vornherein bekannt ist: Der Heros, dessen Bannkraft sich aus stets denselben unglaublichen Taten und Fä-

higkeiten speist, muss Neues, Unerwartetes erleben und dabei gleichzeitig Bekanntes, Altvertrautes abrufen. Um dieser doppelten Pflicht nachzukommen, bedarf es nach Eco einer strikten Limitierung seiner charakterlichen Züge: Weder darf der Superheld dauerhafte intim-personale Bindungen in der Sphäre des menschlichen Alltags unterhalten (da diese seinen Status als mythische Figur gefährden würden), noch dürfen ihm Dinge widerfahren, die ihn in seinem weiteren Handeln eventuell beeinflussen könnten. Nur auf diese Weise kann er Eco zufolge stets neue Abenteuer erleben, ohne durch seine vorhergehenden Erlebnisse eingegrenzt und seiner mythischen Qualität beraubt zu werden. Als Resultat formiert sich ein zyklisches Kontinuum, das einem realistisch-linearen Fortlauf entgegensteht: Der Held altert und stirbt nicht, sein Familienstand bleibt in der Regel ebenso starr wie sein alltäglicher Lebensstil.

Um den damit einhergehenden Mangel an Intimität und Vertrautheit zu kompensieren, den die Leser von einer seriellen Figur erwarten, akzentuieren die Comic-Autoren als Ausgleich kleinere Eigenheiten ihrer überlebensgroßen Helden, die als Art «unverwechselbare Identitätszeichen»<sup>55</sup> fungieren (im Falle von Leones Filmen etwa Clint Eastwoods Poncho, sein Cigarillo-Stummel im Mundwinkel oder das permanente Spuckritual). Anstatt die persönliche Entwicklung des Protagonisten ins Auge zu fassen, wiederholen die Comic-Künstler immer und immer wieder ein einmal eingeführtes Schema, das gebetsmühlenartig den gleichen Verlauf nimmt. Nach Auffassung von Umberto Eco ist es daher weniger die Wissbegierde nach dem Ausgang der einzelnen Stories, die den Reiz eines Serienhelden ausmacht, sondern vielmehr die stete Wiederholung von bereits Bekanntem: Gerade die redundanten, d. h. überflüssigen, der eigentlichen Handlung nicht zuträglichen Versatzstücke verschaffen dem Konsumenten den größten Lustgewinn. Die Anziehungskraft solcher Geschichten, «das Gefühl der Erholung und der psychischen Entspannung», die sie zu vermitteln vermögen, rühren nach Ecos Meinung daher,

dass der Leser [...] Punkt für Punkt wiederfindet, was er schon weiß, was er noch einmal wissen will und wofür er sein Geld ausgegeben hat: das Vergnügen an einer Nicht-Geschichte [...]. Ein Vergnügen, bei dem die Zerstreuung darin besteht, dass die Entwicklung von

52 Frayling, Spaghetti Westerns, 78. «Clint Eastwood und Lee Van Cleef agieren in Leones DOLLAR-Western als völlig gesichtslose Figuren», schreibt auch Hans-Christoph Blumenberg, «sie entsprechen am ehesten den Protagonisten der Fumetti Neri, der sehr brutalen italienischen Comic-Strips [...]». Die Figuren sind statisch, ihre Verhaltensweisen werden durch Erfahrungen nicht korrigiert, sondern bleiben stets dieselben. Folgerichtig nannte Leone seinen dritten Italowestern IL BUONO, IL BRUTTO, IL CATTIVO (ZWEI GLORREICHE HALUNKEN, 1966) und dokumentierte seinen Verzicht auf psychologische Begründungen schon im Titel.» (Blumenberg, 10) Der Originaltitel von Leones Film lautet im Deutschen: «Der Gute, der Brutale, der Böse».

53 Eco, Umberto: Der Mythos von Superman. In: Ders.: *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*. Frankfurt am Main 1984, 187–222, dort 198 f.

54 Eco, 198.

55 Eco, 208.

## 1 Vorbetrachtungen: Der Weg zum komischen Westernhelden

Ereignissen verweigert wird, damit wir uns auf einen Augenblick zurückziehen können, den wir lieben, weil er regelmäßig wiederkehrt.<sup>56</sup>

Ausgestattet mit den von Eco skizzierten Erzählmustern, war dem italienischen Spaghetti-Western zunächst ein ungeheurer finanzieller Erfolg beschieden. In der Tat rettete der enorme Produktionsausstoß die kommerziell am Boden liegende Filmwirtschaft der Halbinsel vor dem völligen Ruin. Bereits zu Beginn der Dekade allerdings zeigten sich deutliche Abnutzungs- und Ermüdungserscheinungen. Die Italo-Welle begann zu stagnieren. Das Publikum verschloss sich zunehmend den Grausamkeiten und Ekeffekten, mit denen die Produzenten der Streifen sich am Ende gegenseitig zu überbieten versuchten.

In dieser Zeit der allgemeinen Lethargie begann der vormalige Kameramann Enzo Barboni in der Nähe von Rom mit den Vorarbeiten zu seinem zweiten Regieprojekt, das thematisches Neuland betreten sollte: Im Mittelpunkt stand ein ungleiches Brüderpaar, das sich anstelle der bekannten blutigen Shootouts und Martereien mit lässigem Wortwitz und furiosen artistischen Prügeleinlagen durch den Westen schlug. Der Film, der am 22. Dezember 1970 seine Premiere feierte, wurde unverhofft ein überwältigender finanzieller Publikumserfolg. Sein Originaltitel lautete: *LO CHIAMA VANO TRINITÀ* (dt.: «Sie nannten ihn Trinità», deutscher Verleihtitel: *DIE RECHTE UND DIE LINKE HAND DES TEUFELS*, IT 1970) und als Protagonisten fungierten zwei Darsteller, deren Namen bis dato lediglich einschlägigen Genrefans vertraut waren: Bud Spencer und Terence Hill. Beide waren als Hauptdarsteller zuvor zwar schon gemeinsam in einer Western-Trilogie des römischen Regisseurs Giuseppe Colizzi aufge-

treten, doch erst der Erfolg des *TRINITÀ*-Films sowie seiner ein Jahr später produzierten Fortsetzung *CONTINUAVANO A CHIAMARLO TRINITÀ* (dt.: «Sie nannten ihn noch immer Trinità», dt. Verleihtitel: *VIERT FÄUSTE FÜR EIN HALLELUJA*, IT 1971, R: Enzo Barboni) machte die beiden Schauspieler schlagartig weit über die italienischen Landesgrenzen hinaus bekannt.

Mit seinen beiden Westernfilmen versetzte Regisseur Barboni dem ohnehin schon stagnierenden konventionellen Italo-Western den absoluten Todesstoß. Von nun an ging es im Westen nicht mehr ernst und blutig, sondern witzig und frivol zu, und ein ganzes Heer von Komödianten bevölkerte jene kargen Fels- und Sandlandschaften, in denen wenige Jahre zuvor noch Clint Eastwood als «Mann ohne Namen» einen Berg aus Leichen hinter sich zurückgelassen hatte. Mit kurzer Verzögerung schwappte die Welle schließlich auch zurück nach Amerika, dem Ursprungsort des Genres. Hier legte Regisseur Mel Brooks mit *IS' WAS, SHERIFF?* (*BLAZING SADDLES*, USA 1974) nun ebenfalls eine Western-Parodie vor, auf die in den Jahren darauf zahlreiche Ableger folgten.<sup>57</sup> Von Italien aus stiegen Bud Spencer und Terence Hill indessen zu Top-Stars des europäischen Unterhaltungsfilms auf. Nach *DIE RECHTE UND DIE LINKE HAND DES TEUFELS* drehten sie gemeinsam noch insgesamt 13 weitere Filme und variierten ihr komisches Erfolgsrezept dabei quer durch alle Genres. Doch woher eigentlich kamen die beiden ungewöhnlichen Helden-Darsteller, die das filmische Westerngenre nach rund 70-jähriger Blütezeit so humorvoll wie massenwirksam zu Grabe trugen?

<sup>56</sup> Eco, 210.

<sup>57</sup> Einen kurzen Überblick über diese Westernparodien liefert Seeßlen, *Klassiker der Filmkomik*, 157–162.

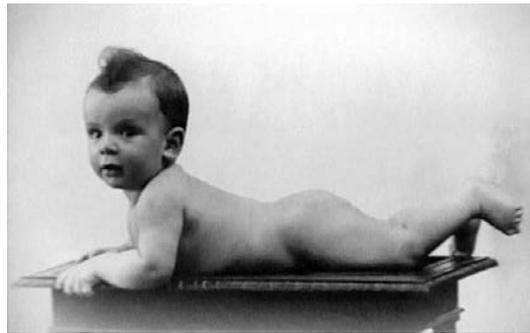
# 2 Bud Spencer und Terence Hill: Filmkarriere wider Willen

## 2.1 Von Carlo Pedersoli zu Bud Spencer: 1929–1967

Mich haben im Leben immer mehrere Dinge gleichzeitig interessiert, aber nicht unbedingt gleich als Beruf.<sup>1</sup>

– Bud Spencer

Als Carlo Pedersoli am 31. Oktober 1929 als Sohn eines Fabrikanten im süditalienischen Neapel geboren wurde, deutete nichts darauf hin, dass er unter dem Künstlernamen «Bud Spencer» einmal zu einem der erfolgreichsten Stars des europäischen Nachkriegsfilms avancieren sollte. In seiner Heimatstadt am Fuße des Vesuvs verbrachte er eine relativ unbeschwernte Kindheit, die Grund dafür gewesen sein mag, dass er der Metropole auch als Erwachsener sehr verbunden blieb.<sup>2</sup> Nachdem sich seine Familie im Jahr zuvor noch um die jüngere Schwester Vera erweitert hatte, wurde Carlo 1935 eingeschult – gemeinsam übrigens mit dem späteren Schriftsteller und Bestsellerautor Luciano De Crescenzo, der ebenfalls aus dem Fischerviertel Santa Lucia stammte. Bereits in dieser Zeit begann er sich für den Schwimmsport zu interessieren, dem er nach dem Eintritt in einen örtlichen Verein einen Großteil seiner Freizeit widmete. Infolge der kriegsbedingten Rezession und mehrerer Bombenangriffe entschloss sich die Familie 1943 zur Übersiedlung nach Rom, wo sie im Hause von Verwandten unterkam. 1946 machte Carlo Pedersoli – gerade 16-jährig – sein Abitur und bestand kurz darauf die Aufnahmeprüfung an der römischen Universität, an der er sich im Fach Chemie einschrieb. Schon weni-



22 Carlo Pedersoli als Baby

ge Monate später aber zwang ihn ein neuerlicher Wohnortswechsel zunächst zur Unterbrechung, als seine Familie aus geschäftlichen Gründen beschloss, für einige Zeit nach Südamerika auszuwandern. «An akademische und sportliche Ehren war da zunächst nicht mehr zu denken, ich musste arbeiten gehen»<sup>3</sup>, erinnerte sich Pedersoli. So jobbte er vorübergehend als Hafendarbeiter in der italienischen Hafenstadt Recife und danach dort als Bote im italienischen Konsulat. Anschließend arbeitete er für die Lackleder-Firma Dupont und reiste für sie als Repräsentant durch ganz Brasilien. Nach einem kurzen Intermezzo in Argentinien kehrte die gesamte Familie 1951 nach Rom zurück, wo sich Carlo von nun an ganz seiner sportlichen Karriere widmete. Bereits ein Jahr später holte er sich den ersten von insgesamt sieben italienischen Meistertiteln im 100-Meter-Freistil.<sup>4</sup> Höhepunkte seiner sportlichen Laufbahn waren die Teilnahmen an den Olympischen Spielen in Helsinki (1952) und Melbourne (1956), bei denen er allerdings trotz hoher Ambitionen keine Medaille erringen konnte. Nebenbei schaffte Pedersoli auf der Position des Mittelstürmers auch den Sprung in die italienische Wasserball-Nationalmannschaft. Als gefeierter Sport-

- 1 Spencer in der deutschen Fernsehsendung ASPEKTE, ZDF, 13. Februar 2004.
- 2 Mit seiner späteren Filmreihe über den neapolitanischen Kommissar Rizzo alias «Piedone» (dt.: «Plattfuß») kehrte Pedersoli wiederholt in seine Geburtsstadt zurück.
- 3 Spencer in Manthey, 31.
- 4 Er war dabei der erste Italiener, der die Strecke in unter einer Minute schwamm (vgl. Ebert/Kienle, 70).

## 2 Bud Spencer und Terence Hill: Filmkarriere wider Willen



23–25 Eine Kindheit in Neapel: Carlo Pedersoli als Schüler

ler verbrachte er auf Einladung der renommierten Universität Yale mehrere Monate in den USA und bereiste daneben auch das stalinistische Moskau – eine Erfahrung, die den politischen Idealisten vollkommen desillusionierte.<sup>5</sup> Das Chemiestudium nahm er nicht wieder auf, schrieb sich stattdessen aber im Fach Jura ein, in dem er jedoch – entgegen zahlloser gegenteiliger Promotionsbehauptungen in biografischen Darstellungen – ebenfalls ohne Abschluss blieb.<sup>6</sup>

Im Jahr 1957 kam dann der erste große Einschnitt in Carlo Pedersolis Leben: Von einem Tag auf den anderen gab er seine Sportkarriere auf, brach in Rom seine Zelte ab und ging zurück nach Südamerika, wo er drei Jahre lang mit harter körperlicher Arbeit zubrachte. «Ich bin damals um die Welt gereist, wohnte in den besten Hotels, die schönsten Frauen lagen mir zu Füßen», sinnierte der spätere Schauspieler seine Beweggründe im Rückblick.

Aber Sportlerkarrieren sind gnadenlos: Es war klar, dass mich bald ein anderer schlagen würde. Und dann wär's vorbei gewesen mit dem Champion-Status. Ich konnte einfach nicht in Rom bleiben, bei meinen Eltern und dem bequemen Leben. Ich musste herausfinden, wer ich wirklich war – ein mutiger Mann oder ein Feigling? Wer weiß das schon, wenn er nur schwimmt und nebenbei Jura studiert.<sup>7</sup>

In Venezuela heuerte Pedersoli im Straßenbau an und kämpfte dort im Amazonas-Dschungel monatelang mit den kräftezehrenden tropischen Temperaturen. Danach arbeitete er für eine britische Automobilfirma in Caracas, bevor er 1959 in seine italienische Heimat zurückkehrte. Dort heiratete er die sechs Jahre jüngere Maria Amato, eine Freundin aus Jugendzeiten, und gelangte gleichzeitig in den Dunstkreis der Filmbranche, die er zuvor schon

5 Pedersoli, nach eigener Einschätzung zunächst ein «Ultralinke[r]» (Spencer in De Gregorio, Walter: «Wir leben im Qualm.» In: *Die Weltwoche* 50/2003, 80–84, dort 83), tendierte politisch mit zunehmendem Alter dann stärker ins konservative Lager. Im April 2005 kandidierte er aus persönlicher Verbundenheit sogar als Vertreter von Silvio Berlusconi's *Forza Italia* für die Regionalwahl der mittellitalienischen Region Latium, verpasste aber aufgrund der desaströsen Verluste der Regierungspartei den Einzug ins Parlament.

6 «Eigentlich muss man, um ein wirklicher Jurist zu sein, eine Anwaltsprüfung ablegen», erklärte Pedersoli alias Bud Spencer 1995 im Interview. «Das habe ich nie getan.» (Spencer in der österreichischen Fernsehsendung *WILLKOMMEN ÖSTERREICH*, ORF 2, 17. März 1995) Vgl. auch Bertolino/Ridola, 9. Der Juristen-Beruf ist im Hause Pedersoli offenbar populär. Die renommierte Anwaltskanzlei, die sein gleichaltriger Cousin Alessandro Ende der 1950er-Jahre in Neapel gründete, ist bis heute in Familienbesitz. Spencers Sohn Giuseppe studierte ebenfalls Rechtswissenschaften.

7 Spencer in Ebert/Kienle, 70.



26–28 Schwimm-Champion Pedersoli