

# Ennio Morricones Musik in C'era una volta il west

---

Schriftliche Hausarbeit im Rahmen der Ersten Staatsprüfung, dem  
Landesprüfungsamt für Erste Staatsprüfungen für Lehrämter an  
Schulen vorgelegt von

**Bianca Busch**                      **Köln im Dezember 2012**  
**Erstprüfer: Prof. Dr. Andreas Eichhorn, Institut für Musikpädagogik**

# Inhalt

1. Einleitung .....	3
2. Vorüberlegungen zum methodischen Vorgehen zu Analyse und Interpretation einer Filmmusik sowie Klärung wichtiger Fachbegriffe.	6
2.1 Definition von Filmmusik und ihre Abgrenzung zum Musikfilm	7
2.2 Methodisches Vorgehen in dieser Arbeit .....	11
3. Biographie Ennio Morricones.....	13
4. Ennio Morricones Musik in <i>C'era una volta il west</i> .....	14
4. 1 Inhaltliche Darstellung des Films .....	14
4.2 Charakterisierung der Hauptpersonen und Personenkonstellation .....	16
4.3 Analyse des musikalischen Materials und der Umsetzung der Bild-Ton- Beziehung.....	23
4.3.1 Erstes Hauptthema: <i>Jills America/ Titoli</i> .....	24
4.3.2 Zweites Hauptthema: <i>L'uomo dell'armonica</i> .....	26
4.3.3 Drittes Thema: <i>Cheyenne</i> .....	28
4.4 Vergleich zweier Szenen: Bahnhofsszene und Duell-Szene...34	
4.4.1 Die Anfangsszene (Szene 1).....	34
4.4.2 Die Szene des finalen Duells .....	43
4.4.3 Vergleich der beiden Szenen .....	47
4.5 Funktionen und Umsetzung der Musik in <i>C'era una volta il west</i> .....	50
4.6 Die Zusammenarbeit zwischen Sergio Leone und Ennio Morricone .....	51
4.7 Der Film und sein Genre .....	53
5. Stilistische Einordnung der Komposition zu <i>C'era una volta il west</i> .....	58
6. Zusammenfassung und Schlussbetrachtung .....	63
7. Literaturverzeichnis .....	68
Anhang.....	70

## 1. Einleitung

Diese Examensarbeit trägt den Titel "*Ennio Morricones Musik in "C'era una volta il west<sup>1</sup>"*" und beinhaltet eine Analyse und Interpretation des filmmusikalischen Materials.

Zur Durchführung einer solchen, müssen gewisse Voraussetzungen erfüllt sein, um sich wissenschaftlich dem Thema zu nähern. Zu Anfang ist es daher essentiell notwendig, die in dieser Arbeit verwendeten filmmusikalischen Begriffe, und hier insbesondere die verschiedenen Kompositionstechniken, vorzustellen. Auch die Einordnung des Begriffs der Filmmusik und ihre Abgrenzung zum Musikfilm sollen anhand von Definitionen verdeutlicht werden.

Diese Vorab-Informationen dienen dem Zweck, die Begriffe, die in dieser Arbeit verwendet werden, darzustellen, so dass sie nicht innerhalb der Analyse vorgestellt werden müssen.

Die anschließende Biographie Ennio Morricones leitet dann das eigentliche Thema dieser Ausarbeitung ein, beschränkt sich allerdings auf einige Grundinformationen zu seiner Person. Dies geschieht absichtlich, denn in den weiteren Kapiteln dieser Arbeit sollen gewisse Aspekte zu Morricones Leben und seiner Person ausführlicher dargestellt werden, so dass eine umfassendere Biographie diesen Darstellungen vorgreifen würde.

3

---

<sup>1</sup> In dieser Examensarbeit wird ausschließlich der italienische Originaltitel (dt. *Spiel mir das Lied vom Tod*) verwendet. Dafür gibt es zwei Gründe.

Der deutsche Titel *Spiel mir das Lied vom Tod* existiert in dieser Übersetzung ausschließlich im deutschen Sprachraum, weil in der deutschen Synchronübersetzung im Film der Satz *Spiel mir das Lied vom Tod* zwei Mal fälschlicherweise benutzt wird, ohne dass dies im italienischen/ englischen Original der Fall ist. So benutzt Frank, der Mörder, in einer Rückblende in der finalen Duell- Szene den Satz als Aufforderung an den jungen Harmonika, auf seiner Mundharmonika zu spielen, während Harmonika seinen Bruder auf Schultern tragen muss. Im Englischen hingegen taucht dieser Satz gar nicht auf. Frank sagt stattdessen *Keep your loved brother happy*, so dass im Englischen deutlich wird, dass Harmonika seinen Bruder auf den Schultern trägt, was so im Deutschen nicht klar ist.

Ebenso erscheint der deutsche Filmtitel einige Minuten später aus dem Off, indem eine Stimme die Handlung kommentiert und noch einmal auf den Filmtitel hinweist. Interessanterweise existiert auch diese Einspielung nicht im Englischen.

Der Titel *Spiel mir das Lied vom Tod* existiert somit nur im Deutschen und bewirkt, dass in dieser Fassung nicht klar wird, wen Harmonika in der Rückblende auf seinen Schultern trägt und welche Bedeutung dies hat. Der Sinn seiner Handlungen wird somit nicht klar und es ist nicht offensichtlich erkennbar, warum Harmonika unbedingt Rache an Frank nehmen möchte.

Aufgrund dessen beschäftigen sich die auf die Biographie folgenden Teil- Kapitel zunächst mit einigen Grundinformationen zum Film. So wird zunächst kurz der Inhalt des Films wiedergegeben, anschließend werden die Hauptpersonen charakterisiert. Diese ausführliche Analyse und Interpretation der vier Hauptpersonen ist insofern wichtig, da sich die anschließende Analyse des musikalischen Materials in erster Linie auf die Personen bezieht, so dass erkennbar wird, wie die einzelnen Figuren innerhalb der bildlichen Handlung beschrieben werden und wie dies von Morricone musikalisch umgesetzt wird.

Den zweiten Hauptaspekt dieser Arbeit bildet ein ausführlicher Vergleich zweier prägnanter Szenen in *C'era una volta il west*. Die Anfangsszene und die finale Duellier-Szene wurden dazu ausgewählt, denn sie zeigen Morricones Vielfältigkeit und Experimentierfreudigkeit. Da beide Szenen, musikalisch gesehen, völlig unterschiedlich erscheinen, ist zunächst jeweils eine Beschreibung der Szenen mit anschließender Interpretation vonnöten, auf die dann die in der Szene genutzte Musik bezogen und im Zusammenhang interpretiert wird. Die so gewonnenen Erkenntnisse finden sich dann in einem Vergleich der beiden Szenen wieder, werden aber auch in dem folgenden Kapitel zu den Funktionen der Musik im Film und in dem Versuch, Morricones Musik stilistisch einzuordnen, wieder aufgegriffen.

Das Kapitel *Der Film und sein Genre* dient dazu, den bis dahin gewonnenen Erkenntnissen und Ergebnissen eine noch größere Bedeutung zukommen zu lassen, denn es soll hier verdeutlicht werden, wie sehr Ennio Morricones Musik im Film das Genre des Italo- Western geprägt und weiterentwickelt hat.

Insgesamt thematisiert diese Examensarbeit also mehrere Aspekte und verfolgt unterschiedliche Ziele. Zum einen soll Ennio Morricones Musik in *C'era una volta il west* dargestellt, harmonisch analysiert und durch Hinzufügen der Bilder Leones interpretiert werden, zum anderen geht diese Arbeit auf die Auswirkungen ein, die Morricones Musik auf das Genre des Italo-Western hatte.

Interessant an der Umsetzung und Herangehensweise an die zu untersuchenden Themenbereiche ist vor allem die aktuelle Situation der Forschung zum Thema. So gibt es kaum Sekundärliteratur, die sich mit der Musik in *C'era una volta il west* befasst. Ebenso findet sich keine ausführliche Analyse und Interpretation dieser Filmmusik in der Literatur, so dass diese Arbeit dazu beitragen könnte, dass von Ennio Morricones Musik mehr bekannt wird, als das berühmte Mundharmonika-Motiv.

Analyse und Interpretation beruhen somit nicht auf Sekundärliteratur, sondern in erster Linie auf Interviews, Aussagen und Ansprachen Morricones zum Thema Filmmusik. Dies hat den Vorteil, dass Morricones eigene Aussagen auf seine Musik bezogen werden können, ohne dass sie vorinterpretiert wurden, und dass seine Absichten in der Musik deutlicher werden können.

Problematisch ist allerdings, dass es zur Musik in *C'era una volta il west* keine Partituren gibt, da Morricone sie unter Verschluss hält, so dass die angegebenen Notenbeispiele aus Sekundärliteratur entstammen müssen und nur in einer Fassung für Klavier vorliegen.<sup>2 3</sup> Dies erschwert eine genaue musikalische Analyse, da viele Wechsel in Instrumentation und Taktart nur durch exaktes Hinhören festzustellen sind.

Dies und die Tatsache, dass es keine Ausarbeitung gibt, die sich so intensiv mit Morricones Musik in *C'era una volta il west* befasst, machen seine Musik zu einem höchst interessanten Forschungsobjekt, dem sich diese Examensarbeit aus unterschiedlichen Perspektiven nähert, womit sie einen Anstoß zu weiteren Forschungen zum Thema geben möchte.

---

<sup>2</sup> Hausmann, Christiane: Zwischen Avantgarde und Kommerz- Die Kompositionen Ennio Morricones. Hofheim, 2009.

<sup>3</sup> vgl. Heymann, Sabine: Ein Star werde ich nie. Interview mit Ennio Morricone. <http://www.zmi.uni-giessen.de/pdf/Morricone.pdf>. abgerufen am 29.9.12

## **2. Vorüberlegungen zum methodischen Vorgehen zu Analyse und Interpretation einer Filmmusik sowie Klärung wichtiger Fachbegriffe**

Es gibt diverse Voraussetzungen zur Analyse von Filmmusik.

Um überhaupt von Filmmusik sprechen zu können, ist es wichtig, den Begriff der Filmmusik genau zu definieren und einzugrenzen. Die daraus entstehenden Erkenntnisse sollen dann im letzten Kapitel dieser Arbeit auf die dargestellten Ergebnisse in dem folgenden Kapitel bezogen werden, um die Musik in *C'era una volta il west* einordnen zu können und ihrer Vielfältigkeit gerecht zu werden. Diese Verfahrensweise schließt auch die Abgrenzung zum Musikfilm mit ein, denn die Unterscheidung zwischen Filmmusik und Musikfilm ist nicht immer eindeutig.

Auch die Wirkung der Filmmusik auf den Rezipierenden soll näher beleuchtet werden. So kann eine gute Filmmusik immer mehrere Funktionen erfüllen, so dass auch ihre Wirkung nicht nur auf einen Aspekt beschränkt ist. Diese Funktionen lassen sich am besten durch verschiedene Filmmusiktechniken darstellen. Da diese Techniken, die meist in die deskriptive, die Mood-, die Leitmotiv- und die Baukastentechnik eingeordnet werden, eine essentielle Grundlage zu einem Verständnis und einer Analyse von Filmmusik bilden, ist eine Darstellung unabdingbar.

Alle erlangten Erkenntnisse dienen dieser Arbeit als Grundlage zur Analyse der Filmmusik in *C'era una volta il west*.

Der zweite Teil dieses Kapitels stellt das methodische Vorgehen und den Aufbau der in dieser Arbeit angewandten Filmmusik-Analyse vor. So soll verdeutlicht werden, dass die Analyse von Filmmusik nicht einem starren Schema unterworfen ist, aber dennoch eine gewisse Reihenfolge verfolgt, um allen Aspekten des Films und seiner Musik gerecht zu werden.

## 2.1 Definition von Filmmusik und ihre Abgrenzung zum Musikfilm

Der Begriff der Filmmusik besteht, grammatikalisch gesehen, aus zwei Nomen, also aus zwei Begriffen gleicher Wortart: Film und Musik.

Allein schon diese Zweiteilung des Begriffs zeigt die Problematik, den Begriff der Filmmusik darzustellen. So müssten eigentlich beide Wörter einzeln vor ihrem historischen Hintergrund betrachtet werden, um sie dann aufeinander zu beziehen. Eine Definition, die die Komplexität beider Begriffe berücksichtigt, ist nur schwer darzustellen. So kann es „höchst problematisch (sein), Filmmusik als eine musikalische Gattung zu bezeichnen, denn dies heißt einen Begriff zu benutzen, der – durch die Geschichte in seiner Reichweite begrenzt– Phänomene des 20. Jahrhunderts nicht mehr hinreichend charakterisiert; jedoch hilft dieser Begriff zunächst die Fragestellung zu präzisieren.“<sup>4</sup>

Filmmusik als musikalische Gattung darzustellen ist insofern nur bedingt möglich, da sich Aufgaben und Funktionen der Filmmusik durch die Weiterentwicklung des Mediums Film mit entwickeln und ihre Stellung innerhalb des Films ändern.<sup>5</sup>

Hilfreich für eine Eingrenzung des Begriffs der Filmmusik kann eine Darstellung des Begriffs des Musikfilms bieten, um anhand der Unterschiede Beider den Begriff der Filmmusik konkreter auszumachen.

Beim Musikfilm soll die bildliche Darstellung „die Aussage der Musik verstärken, verdeutlichen, befördern oder interpretieren.“<sup>6</sup> Die Musik steht im Mittelpunkt; Geschichte und Handlung der agierenden Personen drehen sich um sie. Dies bedeutet, dass die Bilder des Films für die Musik gemacht wurden.

---

<sup>4</sup> de la Motte- Haber, Helga; Emons, Hans: Filmmusik. Eine systematische Beschreibung. München/ Wien 1980. S. 81.

<sup>5</sup> vgl. Lamberts- Piel, Christa: Filmmusik und ihre Bedeutung für die Musikpädagogik, in: Forum Musikpädagogik, Band 69, herausgegeben von Rudolf- Dieter Kramer. Augsburg 2005. S.10.

<sup>6</sup> ebenda.

Bei einem Film, der nicht zum Genre des Musikfilms gehört, wird hingegen Filmmusik verwendet. Diese kann entweder konkret für den Film komponiert oder aus bereits vorhandener Musik gewählt werden. Beide Möglichkeiten haben ihre Vorteile und bieten gewisse Reize.

Beim Rückgriff auf schon vorhandenes Material steht vor allem diese neu entstehende Verbindung von Bild und Ton im Fokus. So kann es interessant sein, Musik aus vorangegangenen Jahrhunderten mit dem relativ neuen Medium des Films zu verknüpfen und ihm so einen neuen Sinn zu geben. Als Beispiel für eine solche Verwendung kann der Film *2001-Odyssee im Weltraum* dienen, bei dem ganze Szenen mit schon vorhandener Musik unterlegt worden sind.

Der Vorteil bei einer für den Film speziell komponierten Musik ist, dass sich Bild und Ton mehr aufeinander einlassen können und dass der Komponist immer zwischen verschiedenen Kompositionstechniken wählen kann. Diese Techniken lassen sich in vier verschiedene Bereiche einteilen; die deskriptive Technik, die Mood- Technik, die Leitmotivtechnik und die Baukastentechnik.<sup>7</sup>

Diese Techniken sind zwar einzelne und in sich geschlossene Techniken, treten aber häufig in Kombinationen miteinander auf. Beispielsweise lassen sich Leitmotiv- und Moodtechnik gut miteinander verbinden, indem den Figuren oder Situationen eines Films bestimmte musikalische Themen zugeordnet werden, diese Themen aber an gewisse emotionale Stimmungen gekoppelt werden.

Die älteste der vier Filmmusik-Techniken ist die deskriptive Technik. Sie wird „zur Ergänzung des Bildes durch Imitation oder Stilisierung von Geräuschen und Unterstreichung von Bewegungen“<sup>8</sup> verwendet. Sie wurde schon in den Anfangszeiten des Films genutzt, indem Schlagzeuger den Kinopianisten im Stummfilm unterstützen, um verschiedene Geräusche wie Hufgetrappel und natürliche Geräusche wie Donner- und Regengeräusche zu imitieren.

---

<sup>7</sup> vgl. Bullerjahn, Claudia: Grundlagen der Wirkung von Filmmusik in: Forum Musikpädagogik Band 43. Augsburg, 2001. S.85.

<sup>8</sup> ebenda S.77.



Eine Veränderung brachte dann die Entwicklung der Tonfilmtechnik mit sich, da es nun eine Möglichkeit gab, die Musik viel genauer und „detaillierter (...) auf visuelle Bewegungsvorgänge (zu) beziehen.“<sup>9</sup>

Eine Extremform dieser Technik ist das Mickey-Mousing, bei dem das Bild lautmalerisch nachgezeichnet wird, um so eine „exakt kalkulierte Synchronität zwischen Musik und Bild“<sup>10</sup> zu erschaffen. Somit verbanden sich Bild und Ton zwar, aber der Ton bot letztendlich nur eine Unterstützung des Bildes und war ihm untergeordnet.

Diese Unterstützung und Verstärkung des Bildsinns ist auch die Hauptaufgabe der Mood-Technik. Wie ihr Name schon sagt, dient sie dazu, Gefühle und Stimmungen zu beschreiben und beim Zuschauer hervorzurufen.<sup>11</sup> Sie dient demnach als eigenes Stilmittel, um den Zuschauer zu lenken und ihn gegebenenfalls auch zu manipulieren. Interessant bei dieser Form der Technik ist, dass sie nicht völlig den Bildern untergeordnet ist. Da sie maßgeblichen Anteil am Einfluss hat, den der Film auf den Zuschauer ausübt, und bei der Entstehung des Films mit berücksichtigt wurde, nimmt sie gegenüber der deskriptiven Technik eine größere Rolle ein. Sie ist dem Bild gegenüber nicht mehr so sehr benachteiligt und untergeordnet.

Die aus der Oper stammende Leitmotivtechnik hingegen verfolgt ein anderes Ziel. Vorrangig koppelt sie ein musikalisches Motiv oder Thema an Personen, Gegenstände oder Situationen. Diese bewusste Bildung von Assoziationen bewirkt beim Rezipierenden eine „spürbare Einheitlichkeit und Geschlossenheit der Filmmusik“<sup>12</sup> und schafft ebenso eine weitere Möglichkeit, den Zuschauer zu lenken und ihm die Charaktere und ihre Intentionen und Gedanken näher zu bringen. Um dies dann etwas zu vereinfachen und um den Zuschauer nicht zu überfordern, werden in den aktuellen Filmen meist einige wenige, klar abgegrenzte Themen benutzt<sup>13</sup>, so dass weiterhin das Prinzip der Leitmotivtechnik erhalten bleibt.

---

<sup>9</sup> ebenda S. 78.

<sup>10</sup> ebenda S. 78.

<sup>11</sup> Bullerjahn, Claudia: Grundlagen der Wirkung von Filmmusik in: Forum Musikpädagogik Band 43. Augsburg, 2001. S. 84.

<sup>12</sup> ebenda S. 92.

<sup>13</sup> ebenda S. 93.

Die vierte Möglichkeit, Filmmusik in Techniken einzuordnen, bildet die Baukastentechnik. Ihr Prinzip ist der Art des Filmschnitts sehr ähnlich, so dass kleine Musikbausteine, wie zwei- oder viertaktige Motive, aufeinander aufgebaut und mit weiteren Motiven kombiniert werden – nach dem Prinzip eines Baukastens.

Allerdings bildet die Musik im Film bei dieser Technik keine entscheidende Rolle, denn sie ordnet sich der Handlung unter. Sie greift die Idee des Films auf und verbindet so Bild und Ton auf ihre eigene Weise.

Alle vier vorgestellten Techniken sind, wie bereits erwähnt, zwar eigenständige Kompositionsverfahren, aber beinhalten unterschiedliche Maße an Autonomie. So ist die deskriptive Technik den Bildern untergeordnet. Sie dient ausschließlich der Unterstützung der bildlichen Handlung, kann aber auch die Gefühle der agierenden Personen unterstreichen. Sie hat zwar mehrere Aufgaben, dient aber letztendlich nur dem Zweck, die Bilder noch weiter zu unterstützen.

Dem gegenüber stehen die drei anderen Techniken, die sich zwar auch den Bildern unterordnen können, aber dennoch die Möglichkeit haben, Dinge zu beschreiben, die aus der Handlung alleine nicht hervorgehen (vgl. das Thema *l'uomo dell'armonica* in Kapitel 4.3.2). Vor allem die Leitmotivtechnik schafft es, jeder Person oder Situation gewisse Gefühle zuzuordnen und somit einen Innenblick auf ihre Persönlichkeit und ihre Vergangenheit und Zukunft zu werfen.

Die Mood-Technik verfügt ebenfalls über diese Fähigkeit, indem sie den Zuschauer direkt musikalisch in die Situation einführen und ihn nach Belieben leiten kann. Diese Manipulationsfähigkeit zeigt sich an einem Experiment, das zur Erforschung der Wirkung von Filmmusik auf den Zuschauer durchgeführt worden ist.<sup>14</sup> Es zeigte sich, dass die Mood-Technik in der Lage war, die Gedanken und die Vermutungen der Zuschauer zu lenken und somit die Handlung entweder

---

<sup>14</sup> vgl. Behne, Klaus- Ernst: Hat die Frau geklaut? Ein exploratives Experiment zur Unterschiedlichkeit der Wirkungen von Filmmusik, in: Krones, Hartmut (Hg.): Bühne, Film, Raum und Zeit in der Musik des 20. Jahrhunderts. Wien, 2004, S. 155-172.

schon vorweg zu nehmen oder den Charakter des Films deutlich zu machen.

Diese vier Techniken bieten also unterschiedliche Möglichkeiten, wie die Musik auf das Bild Einfluss nehmen kann.

Da ihre Verfahrensweisen aber höchst kompliziert sind und sich Filmmusik eben nicht nur auf diese Techniken beschränken lässt, die ebenso einem historischen Wandel unterliegen, ist eine genaue Definition von Filmmusik kaum möglich, so dass man eher von einer Eingrenzung eines Musikfeldes, eines Genres, sprechen kann. Ihre Funktionen, Techniken und Möglichkeiten würden in einer allgemein gefassten Formulierung demnach einerseits eingegrenzt und andererseits degradiert werden.

## **2.2 Methodisches Vorgehen in dieser Arbeit**

11

Es gibt unterschiedliche Möglichkeiten, einen Film samt seiner Musik zu interpretieren. So ist zunächst zu klären, welchen Schwerpunkt die Analyse haben soll.

Hier finden sich verschiedene Analyseansätze, die werkimmanente, die psychologische, die soziologische, die historische Sicht und die rezeptionsspezifische Untersuchung.<sup>15</sup> Alle erwähnten Sichtweisen beinhalten eigene Möglichkeiten, einen Film hinsichtlich bestimmter Eigenschaften darzustellen.

Entscheidend für die Musikanalyse dieser Arbeit ist, dass sie sich nicht ausschließlich auf einen Ansatz bezieht, sondern Aspekte mehrerer berücksichtigt.

So ist es notwendig, zunächst den Inhalt des Films darzustellen und anschließend die Hauptcharaktere und ihre Beziehung untereinander zu analysieren. Diese Analyse und Interpretation der Bilder ohne ihre

---

<sup>15</sup> vgl. Pongratz, G. (2002). Zur systematischen Analyse von Kunstfilmen. In: G. Pongratz & Ch. Khittl (Hrsg.). Musik – ‚funktional und szenisch‘. Kunstfilm und Filmmusik. Performance. Ästhetisch Bilden mit Filmen. [Heidelberger Hochschulschriften zur Musikpädagogik, Band 2: Jahrbuch 2002]. Essen: Die Blaue Eule, S.50.

Musik sind essentielle Bestandteile der Filmmusik-Analyse, da man die Filmmusik in einem anschließenden Kapitel auf die so erlangten Ergebnisse beziehen muss.

Obwohl Film und Musik nicht völlig voneinander zu trennen sind, müssen sie bei der Filmmusikanalyse nacheinander dargestellt und dann aufeinander bezogen werden. Da aber jede Filmmusik einem eigenen Zweck dient und unterschiedliche Funktionen beinhaltet, ist eine allgemein gültige und vorgefertigte Vorgehensweise bei der Analyse von Filmmusik nur schwer möglich, so dass sie für jeden Film individuell angepasst werden muss.<sup>16</sup>

Die für diese Arbeit ausgewählte Form der Analyse beinhaltet also zunächst eine Analyse und Interpretation der Bilder und anschließend der Musik, um beide Elemente dann aufeinander zu beziehen. Die Musik soll hierbei zunächst hinsichtlich ihrer melodischen und harmonischen Umsetzung geprüft und anschließend in Verbindung mit den Bildern analysiert und interpretiert werden.

Stellvertretend für die Vielfältigkeit der Filmmusik in *C'era una volta il west* werden im Anschluss daran zwei Szenen miteinander verglichen, die, bei oberflächlicher Betrachtung, zunächst völlig unterschiedlich erscheinen, wobei der Vergleich der beiden Szenen dies widerlegen soll.

Ebenso versucht diese Arbeit eine stilistische Einordnung der Filmmusik und nutzt dazu die verschiedenen Funktionen, die die Musik im Film hat. Entscheidend aber hier ist, dass die Einordnung in einen bestimmten Stil nicht im Vergleich zur absoluten Musik gesehen werden darf<sup>17</sup>, weil die Filmmusik einem anderen Zweck dient. Stattdessen muss sie hinsichtlich ihrer Funktion und der Frage, ob sie diese Funktion auch erfüllt, beurteilt werden. Da Morricone in beiden Stilrichtungen, absoluter Musik und Filmmusik, beheimatet ist, fällt dieser Vergleich schwer, soll aber dennoch versucht werden. Hilfreich hierzu ist die Einordnung in ein bestimmtes Genre, dessen Merkmale ebenso vorgestellt werden.

---

<sup>16</sup> vgl. Hausmann, Christiane: Zwischen Avantgarde und Kommerz- Die Kompositionen Ennio Morricones. Hofheim, 2009. S.55.

<sup>17</sup> vgl. Hausmann, Christiane: Zwischen Avantgarde und Kommerz- Die Kompositionen Ennio Morricones. Hofheim, 2009. S. 55.

Die Vorgehensweise in dieser Analyse ist also eine individuell angepasste. Sie soll der Vielfältigkeit des Films *C'era una volta il west* gerecht werden, die vielen unterschiedlichen musikalischen Aspekte darstellen und einen Überblick darüber verschaffen, welche verschiedenen Funktionen eine Filmmusik haben kann, abgesehen von der Funktion, die Handlung des Films zu unterstützen und ihr untergeordnet zu sein.

### **3. Biographie Ennio Morricone**

Der Komponist Ennio Morricone wurde am 10. November 1928 in Rom geboren. Zwischen 1938 und 1956 studierte er Trompete und Komposition am Konservatorium St. Cecilia Rom. Während dieses Studiums spielte er in kleinen Unterhaltungsorchestern, komponierte aber parallel dazu seriell und kam so mit zweierlei Musikrichtungen in Kontakt.<sup>18</sup> Zusätzlich spielte Morricone in der radikalen Improvisationsgruppe Nuova Consonanza<sup>19</sup> und komponierte ab 1985 unter anderem für die staatliche Rundfunkanstalt Radiotelevisione Italiana und für diverse Sendereihen in Radio und Fernsehen.

Ab 1961 schon komponierte er Filmmusik, zunächst allerdings mit mäßigem Erfolg. Seitdem hat er Musiken für mehrere Hundert Filme geschrieben<sup>20</sup>, aber erst durch die Zusammenarbeit mit Sergio Leone, mit dem er zusammen zur Grundschule gegangen war<sup>21</sup>, erlangte er internationalen Erfolg. Die Zusammenarbeit umfasste hauptsächlich die Jahre 1964-1971. In dieser Zeit schrieb er unter anderem die

---

<sup>18</sup> vgl. Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Personenteil 12 Mer-Pai. S. 498.

<sup>19</sup> ebenda.

<sup>20</sup> vgl. Gervink, Manuel; Bückle, Matthias (Hg.): Lexikon der Filmmusik, Laaber. S.333.

<sup>21</sup> vgl. Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. S.495.

Musiken zu *Zwei glorreiche Halunken*, *Für eine Handvoll Dollar* und *C'era una volta il west*.

Morricone beschränkte sich aber nicht alleine auf Filmmusik, sondern verfasste über 120 weitere Kompositionen, darunter Kammermusik, sinfonische Musik und Vokalmusik.<sup>22</sup>

Ennio Morricone ist Mitglied der Accademia di St. Cecilia und war von 1991- 1996 Dozent für Filmmusik an der Accademi di giana de Siena. Er ist Officier de l'ordre des artes und Träger des Ordens Al merito della repubblica Italiana.

Fünf Mal wurde er für den Academy Award (den Oscar) nominiert, konnte ihn aber nie gewinnen. Stattdessen erhielt er 2007 die Auszeichnung für sein Lebenswerk.<sup>23</sup> Morricone besitzt ebenso die Ehrendoktorwürden der Universitäten Cagliari und Rom.

Trotz seines vergleichbar hohen Alters, ist er weiterhin als Komponist und ausführender Dirigent international tätig.

## **4. Ennio Morricones Musik in *C'era una volta il west***

### **4. 1 Inhaltliche Darstellung des Films**

Der Film spielt um das Jahr 1870 im „Wilden Westen“.

Der irische Farmer McBain besitzt ein Stück Land, durch das eine neue Eisenbahnlinie gebaut werden soll. Dies hatte McBain mit dem Unternehmer Morton so festgelegt, da auf McBains Grundstück die einzige Quelle in weitem Umkreis ist und McBain vorhat, neben einem Bahnhof eine ganze Stadt auf seinem Land bauen zu lassen, was ihm zu großem Reichtum verhelfen würde.

Morton hintergeht McBain jedoch und will ihn von dem Mörder und Verbrecher Frank einschüchtern lassen. Frank allerdings tötet

---

<sup>22</sup> vgl. Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Personenteil 12 Mer-Pai. S. 499.

<sup>23</sup> vgl. Gervink, Manuel; Bückle, Matthias (Hg.): Lexikon der Filmmusik, Laaber 2012. S.333.

McBain und seine drei Kinder. Um den Verdacht von sich zu lenken, macht Frank den Banditen Cheyenne für die Tat verantwortlich, auf den 5000 Dollar Kopfgeld ausgesetzt sind.

Zeitgleich treten Jill McBain, die Frau des Farmers, die bisher in New Orleans gelebt und als Prostituierte gearbeitet hat, und ein namenloser Mundharmonikaspieler auf, dessen Identität den anderen Personen und dem Zuschauer zunächst unbekannt bleibt. Der mundharmonikaspieldende Fremde und der Bandit Cheyenne versuchen nun, Jill McBain, die nun Alleinerbin des Landes ist, vor Frank und seinen Männern zu schützen.

Das Motiv Cheyennes hierzu scheint klar, allerdings bleibt das Motiv des Fremden weiterhin undurchsichtig. Frank will nun herausfinden, wer der Fremde ist, doch dieser antwortet Frank immer nur mit der Nennung von Namen der Männer, die von Frank ermordet worden sind.

Cheyenne will sich in der Zwischenzeit an Morton rächen, wird aber selbst angeschossen. Allerdings überlebt auch Morton diese Begegnung nicht.

Es kommt schließlich zum unausweichlichen Duell zwischen Frank und dem Namenlosen, in dem Frank tödlich getroffen wird. Kurz bevor er stirbt, klärt sich das Motiv des mysteriösen Harmonikaspielers: Frank hatte den Fremden vor langer Zeit gezwungen, seinen älteren Bruder auf den Schultern zu tragen, während dieser um den Hals einen an einen Torbogen befestigten Strick trug. Da der damals noch sehr junge Fremde nicht in der Lage war, das Gewicht seines Bruders zu halten, erhängte sich sein Bruder. Frank steckte dem Fremden eine Mundharmonika in den Mund.- Die Mundharmonika, die der Fremde heute immer noch bei sich trägt.

Nach dem Duell stirbt Frank und der Fremde zieht alleine weiter.

Jill McBain bleibt alleine zurück und baut zusammen mit Arbeitern die Stadt Sweetwater auf und die Eisenbahnlinie weiter.

## 4.2 Charakterisierung der Hauptpersonen und Personenkonstellation

Der Film behandelt in erster Linie die schicksalhafte Beziehung der vier Personen Jill McBain, Cheyenne, Frank und Harmonika, wobei erst im Verlaufe des Films deutlich wird, dass ihr Zusammentreffen nicht allein auf Zufällen basiert.

Im Fokus der Handlung steht, im Gegensatz zu vorangegangenen Western, eine Frau: Die ehemalige Prostituierte Jill McBain hatte in New Orleans den Farmer McBain kennengelernt und ihn geheiratet. Nach McBains Ermordung durch Frank trifft sie auf der Farm Sweetwater ein und muss erfahren, dass ihr Mann und seine Kinder getötet worden sind und sie somit Alleinerbin des Landes ist. Trotz der Ereignisse bleibt sie in Sweetwater, um den Traum ihres getöteten Mannes zu erfüllen.

Jill steht im Film im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Sowohl Frank und Harmonika, als auch Cheyenne zeigen gewisse sexuelle Interessen (Szene 6, 13, 15, 19), die allerdings unterschiedlicher Art sind, vor allem hervorgerufen durch Jills außergewöhnliche Schönheit. Durch ihr Handeln erscheint sie ebenso klug, weitsichtig und fortschrittlich, aber auch hart, hat sie doch erkannt, welche Bedeutung die Ranch und das Land haben können.

Die Person Jill hat ferner eine weitere ungewöhnliche Bedeutung, denn in einer patriarchalischen Welt nimmt sie als Frau eine Rolle ein, nämlich die Rolle einer selbstbestimmten und selbstständigen Verwalterin eines Landes, die bisher hauptsächlich Männern vorbehalten war.

Die Entwicklung Jills von der Prostituierten zur Ehefrau und schlussendlich zur Matriarchin, kann im Film stellvertretend für ein neues Frauenbild gesehen werden. Die Frau nimmt nun nicht mehr nur die Stellung der Unterhaltungsdame, sei es Tänzerin oder Prostituierten, oder die der Ehefrau ein, sondern sie tritt im Rahmen ihrer Möglichkeiten als emanzipierte, selbstständige Frau auf. Jill symbolisiert im Film also einerseits die Entwicklung eines neuen Frauenbildes im Wilden Westen, andererseits bleibt sie aber ihrer Rolle als Mutter in



mehrfacher Hinsicht treu: zum einen in der Rolle der Mutter der Familie McBain, zum anderen wird sie für Cheyenne zu einer Art Mutterersatz (Szene 14: „Du erinnerst mich an meine Mutter (...)\“) und am Ende des Films wird sie zur Mutter für die Arbeiter, indem sie ihnen Nahrung und Wasser bringt.

Die mysteriöseste Figur im Film ist ein namenloser Rächer. Er tritt in unterschiedlichen Situationen plötzlich und unerwartet auf und kündigt seine Präsenz durch sein Mundharmonikaspiel an, die er immer mit sich führt.

Dass er ein sehr geübter Pistolenschütze ist, wird bereits in der Anfangsszene deutlich, in der er sich gegen drei Banditen zeitgleich verteidigen kann. Die Motive für sein Erscheinen in unterschiedlichen Situationen liegen bis zur finalen Showdown-Szene im Unklaren, im Verlaufe des Films wird lediglich deutlich, dass er Gegenspieler des Mörders und Banditen Frank ist und alles tut, um Franks Gegenspieler zu unterstützen und ihm somit zu schaden. So verbündet er sich mit dem Banditen Cheyenne, um es Jill McBain zu ermöglichen, ihr Land und sich selbst gegen Frank zu verteidigen.

Harmonika, wie der Namenlose von Cheyenne genannt wird, gibt in den wenigen Dialogen im Film kaum etwas über sich preis. So antwortet er meist nur sehr einsilbig und in Rätseln. Insbesondere in Szenen 17 und 18, in denen er auf Frank trifft, antwortet er auf die Frage, wie er heiÙe, mit mehreren unterschiedlichen Namen, die alle von toten Männern stammen. Es wird im Laufe der Handlung klar, dass diese Männer alle von Frank ermordet worden sind und dass der Namenlose und Frank auf eine Art verbunden sind, dessen Ursache in der Vergangenheit liegt. Harmonikas Vergangenheit wird allerdings nur bruchstückhaft geklärt. In insgesamt drei Rückblenden werden zunächst nur Andeutungen hinsichtlich seiner Vorgeschichte gemacht, in der dritten Rückblende wird erst ersichtlich, warum Harmonika Frank aufgesucht hat.

Durch diese stückchenweise Entschlüsselung der Motive Harmonikas, werden auch zunächst seine Charaktereigenschaften kaum

fassbar. Seine Handlungen allerdings erscheinen nicht zufällig, sondern strukturiert und geplant. Demnach ist es schon zu Beginn des Films vorstellbar, dass der Fremde einen genauen Plan verfolgt. Die Beziehung zu Frank, die bei dem Plan eine entscheidende Rolle einnimmt, ist insofern eine interessante, weil es sich nicht um eine typische Gut- Böse- Beziehung handelt, denn beide Charaktere haben ihre eindeutig negativen Eigenschaften und wollen ihre Interessen durchsetzen. Harmonikas vorrangiges Ziel besteht darin, Rache an Frank zu nehmen, der seinen Bruder getötet hat. Es ist denkbar, dass Harmonika jahrelang nach Frank gesucht hat und ruhe- und rastlos umher gezogen ist, um nur durch Rache an Frank selbst zur Ruhe zu kommen. Ihren Höhepunkt erreicht diese Suche in der finalen Showdown-Szene, in der sich Frank und Harmonika duellieren und in der Frank erschossen wird. Hier werden dann in einer letzten Rückblende die Motive Harmonikas erklärt und somit das letzte noch fehlende Puzzlestück der Suche nach der Ursache für Harmonikas Erscheinen hinzugefügt.

Im Gegensatz zu Cheyenne ist Harmonika in seinem Auftreten sehr zurückhaltend. Er erscheint meist in Situationen, in denen man nicht mit ihm rechnet und er scheint sich häufig in dunklen Ecken aufzuhalten, um von dort die Geschehnisse zu beobachten.

Der Bandit Cheyenne hingegen scheint fast schon tölpelhaft in die Situation zu stolpern. Seinen ersten Auftritt hat er in Szene 4, in der Jill McBain auf dem Weg nach Sweetwater Halt in einer alten Bar macht. Es sind Schüsse zu hören und Cheyenne stolpert zur Türe hinein, die hinter ihm zuschlägt. Dieses laute, tollpatschige Auftreten ist ein erster Hinweis auf seinen Charakter, allerdings erscheint auch Cheyennes Charakter zu Anfang noch nicht klar durchschaubar und seine Intentionen sind ebenfalls nicht klar ersichtlich. Schnell wird jedoch klar, dass Cheyenne ein Bandit ist, der gerade aus dem Gefängnis ausgebrochen ist.

In Szene 8 trifft Jill zum zweiten Mal auf Cheyenne. Doch weiterhin weiß sie nicht genau, welche Ziele Cheyenne verfolgt. Vor allem aber glaubt Jill zu dem Zeitpunkt noch, dass Cheyenne der Mörder ihrer

Familie ist. Im Laufe eines länger dauernden Gesprächs kann er Jill aber von seiner Unschuld überzeugen, indem er mehrfach versichert, sich nicht an Schwachen und Wehrlosen zu vergreifen. Er bevorzugt das Duell mit Ebenbürtigen, die in der Lage sind, sich zu wehren. Dies wird im Film auch mehrfach bestätigt und zeigt, dass Cheyenne sich selbst moralische Gesetze gestellt hat, die er auch befolgt. Im Widerspruch dazu erscheint Cheyenne in vielen Szenen naiv und ungebildet (Szene 20, in der er das Wort für Millionen nicht kennt), aber auch, im Gegensatz zu Harmonika und Frank, gefühlsbetont. So äußert er gegenüber Jill mehrfach, dass sie ein besseres Leben verdient habe, als das, was sie momentan führe (Szene 14). Auch erscheint Cheyenne als einzige männliche Person als jemand, der dauerhaft sesshaft werden könnte. All diese Eigenschaften, die Cheyenne im Laufe der Handlung offenbart, deuten auf einen anderen Charakter hin, als wie er zu Anfang des Films erscheint. So ist erkennbar, dass hinter seiner Banditen-Fassade ein sensibler, wenn auch verschmitzt, liebenswürdiger Charakter steckt.

Dass Cheyenne ausgerechnet vom sterbenden Morton angeschossen wird, was letztendlich zu seinem Tod führt, zeigt einmal mehr die Gutherzigkeit und Naivität Cheyennes.

Die Schlusszene des Films, seine Sterbeszene, fasst seine Eigenschaften noch einmal zusammen und verdeutlicht sie: Cheyenne bittet Harmonika, ihm nicht beim Sterben zuzusehen und ihn in Würde sterben zu lassen. Dies gewährt ihm nicht nur Harmonika, sondern dann auch die Kamera, die sich im Moment des Todes nur auf Harmonika konzentriert. Nur die Musik deutet in diesem Moment an, dass Cheyenne gestorben ist, indem sein Thema plötzlich verstummt.

Diese Szene verdeutlicht seine unterschiedlichen und teilweise scheinbar auch widersprüchlichen Eigenschaften. So ist er einerseits ein Bandit, der sicherlich viele Menschen getötet hat und der sich nicht an bestehende Gesetze hält, andererseits hat er sich selbst zu moralisch korrektem Verhalten verpflichtet, indem er sich nicht an ihm Unterlegenden vergreift. Dies zeigt, dass er im Grunde kein rei-

ner Gesetzloser ist und dass er sich nicht für ein Leben als Bandit entschieden hat, weil es ihm Freude bereitet, anderen zu schaden, sondern weil er ein sehr freiheitsliebender, aber auch sensibler Charakter ist. Diese Verbindung unterschiedlicher Eigenschaften gibt der Person Cheyenne eine gewisse Würde, die sich im Moment seines Todes besonders zeigt.

Die einzige Person, deren Charakter von Anfang eindeutig dargestellt wird, ist die des Mörders und Verbrechers Frank.

Frank hat zunächst einen indirekten Auftritt, indem drei von ihm beauftragte Killer in Szene 1, der Bahnhofsszene, auf Harmonika warten. Frank allerdings erscheint hier nicht direkt, aber seine Präsenz und seine Rolle im Film werden durch Nennung seines Namens angekündigt. Visuell tritt Frank in der darauffolgenden Szene auf, die auch seine Charaktereigenschaften offenbart: Frank tötet den Farmer McBain und seine drei Kinder. Diese Szene erinnert an ein Massaker und verdeutlicht die Brutalität und Skrupellosigkeit, mit der Frank seine Ziele erreichen will. Er schreckt selbst nicht davor zurück, Kinder zu töten, die für ihn letztendlich keine Gefahr darstellten. Dass sich Frank vor allem an ihm Unterlegenen vergreift, zeigt sich gleich in mehreren Szenen. So tötet er eine gesamte Familie (Szene 2) und misshandelt mehrfach sein bevorzugtes Opfer, den Unternehmer Morton, physisch und psychisch. Er beleidigt ihn („Morton, du bist ein armseliger Krüppel, der `ne große Schnauze hat.“ (Szene 18); Frank tritt dem behinderten Mann die Krücken weg (gleiche Szene)) und selbst in dem Moment, in dem Morton angeschossen wird und um sein Leben kämpft, verspottet und verhöhnt Frank ihn. Seinen Sadismus lässt Frank ebenso an Jill aus, die er in ihrer Farm aufsucht und sie zu sexuellen Handlungen zwingt („Du bist eine erbärmliche Hure, Jill.“ (Szene 19)) und sie mehrfach an ihre schmerzhafteste Vergangenheit erinnert, mit der sie eigentlich abschließen will. Franks Sadismus hat in dieser Szene auch seinen Höhepunkt, indem er Jill bewusst daran erinnert, dass er ihre Familie ermordet hat, sie

gleichzeitig aber keine andere Wahl hat, als Franks sexuelle Wünsche zu erfüllen.

Welche Verbindung Frank zu Harmonika hat, ist ihm selbst nicht klar, denn er erkennt Harmonika, den er als jungen Mann beim Töten seines Bruders hat zusehen lassen, nicht. Wahrscheinlich hat Frank im Laufe seines Lebens so viele Menschen getötet, dass er sich bewusst nicht an Harmonika erinnern kann. Erst im entscheidenden Duell mit Harmonika wird das Rätsel um die Beziehung zwischen Frank und Harmonika gelöst, indem in einer letzten Rückblende gezeigt wird, wie Frank Harmonika und seinen Bruder misshandelt. Damit sich Harmonika immer an den Moment erinnern sollte, steckte im Frank eine Mundharmonika in den Mund. Dies ist das Instrument, das Harmonika immer bei sich trägt und das letztendlich die Verbindung zwischen Frank und ihm und die Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart symbolisiert.

Die vier Protagonisten Jill McBain, Cheyenne, Harmonika und Frank stehen mit ihren Charakteren für unterschiedliche gesellschaftliche Entwicklungen und Positionen. Im Gegensatz zu vorangegangenen Western-Filmen unterscheidet *C'era una volta il west* nicht allein zwischen Gut und Böse. Diese Einteilung wäre hier zu einseitig und demnach nicht passend.

Jill McBain beispielsweise hat zwar mit ihrer Vergangenheit als Prostituierte abgeschlossen, wird aber immer wieder daran erinnert. Trotz allem entwickelt sie sich zu einer Frau, die zwei unterschiedliche Rollen in sich vereint: die Rolle der Mutter und die Rolle der Geschäftsfrau.

Die Mutterrolle erfüllt sie gleich in mehrfacher Hinsicht: sie ist zunächst einmal Mutter durch die Heirat mit McBain geworden, der drei Kinder mit in die Ehe bringt. Nachdem diese ermordet worden sind, wird sie für Cheyenne zu einer Art Mutterersatz, was er selbst auch mehrfach andeutet (Szene 14) und schließlich wird sie zur Mutter für die vielen Arbeiter, die an der Stadt Sweetwater und an den Eisen-

bahngleisen arbeiten, indem sie ihnen Wasser gibt und sie somit umsorgt.

Cheyenne, der Bandit, vereint ebenso mehrere Rollen in sich. Zunächst erscheint er mysteriös und seine Absichten unerkennbar. Im Verlaufe der Handlung, insbesondere in den Gesprächen mit Jill, werden seine wahren Charaktereigenschaften aber deutlicher. Er ist zwar Bandit, aber kein Gesetzloser. So hat er seine eigenen Gesetze und Prinzipien, denen er stetig folgt, wie der moralischen Überzeugung, sich nicht an Unterlegenen und Wehrlosen zu vergreifen. Diese Überzeugung wird nicht nur durch seine Aussagen unterstützt, sondern auch durch seine Handlungen verdeutlicht.

Cheyenne steht somit nicht wie, bei oberflächlicher Betrachtung, auf der Seite des Bösen, sondern vereint in sich einerseits den Wunsch nach Freiheit und der Ablehnung, sie an fremde Gesetze zu halten, andererseits die Gutherzigkeit und die Fähigkeit, sich an seine moralischen und ethischen Werte zu halten.

Harmonika hingegen sinnt in erster Linie nur nach Rache. Sein gesamtes Leben ist darauf ausgerichtet, den Tod seines Bruders zu rächen. Diese jahrelange Suche nach Frank hat Harmonika zu einem einsilbigen Alleingänger gemacht, der die Gesellschaft scheut. Diese Verhaltensweise, so wird am Ende des Films angedeutet, ändert sich auch nach dem Duell mit Frank nicht. Er will zwar zusammen mit Cheyenne Sweetwater verlassen, Cheyenne stirbt aber und somit ist Harmonika wieder alleine. Diese letzte Szene, in der Harmonika aus der Szenerie reitet, deutet also an, dass er zwar den Tod seines Bruders rächen konnte, dass ihn selbst aber dieses Ereignis niemals loslassen kann und ihn für sein Leben geprägt hat. Der sadistische, skrupellose Mörder Frank, der im Film die einzige eindeutig zu charakterisierende Rolle hat, wird also immer mit Harmonika verbunden bleiben.

Im Vergleich aller vier Hauptpersonen fällt eine Person besonders auf, denn im Gegensatz zu den männlichen Protagonisten, ist es Jills Ziel, unbedingt am Leben zu bleiben. Sie sieht Hoffnung für sich und

ihre Zukunft, im Gegensatz zu Harmonika, Cheyenne und Frank, deren Weg vorbestimmt scheint.

### 4.3 Analyse des musikalischen Materials und der Umsetzung der Bild-Ton- Beziehung

Der Film ist mit einer Gesamtdauer von 159 Minuten sehr lang. Die Zahl der Musikeinsätze ist mit 29 dagegen nicht besonders hoch<sup>24</sup>, was so zu erklären ist, dass in vielen Szenen Musik anstatt von Dialogen genutzt wird (z.B. Szene 5), so dass die Musik eine ganze Szene bestimmt. Insgesamt sind 63 Minuten mit Musik unterlegt<sup>25</sup>, wobei der Hauptteil der Komposition den vier Hauptthemen zukommt. Der absolute Musikanteil im Film liegt so bei 42%<sup>26</sup>.

Die Komposition zu *C'era una volta il west* ist stark leitmotivisch geprägt.<sup>27</sup> Jede der vier Hauptpersonen ist mit einem eigenen Thema bzw. Motiv verbunden, das zumeist dann erklingt, wenn die betreffende Person auch visuell erscheint. Allerdings bergen diese Themen eine Besonderheit: es gibt zwar vier Hauptpersonen und die vier ihnen zugeordneten musikalischen Themen, allerdings *teilen* sich Frank, der Mörder, und Harmonika, der namenlose Rächer, eines der Themen. Ihre beiden Themen sind so eng miteinander verschmolzen, dass ihr gemeinsames Thema nur einen Titel hat: *L'uomo dell'armonica*.<sup>28</sup> Jills Thema, im OST *Titoli* genannt, zeigt schon in seinem Namen, dass es zwei Funktionen erfüllt. Zum einen dient es als Titelthema, zum anderen zur Einleitung und charakterlichen Darstellung Jills. Das dritte eigenständige Thema ist dem Banditen

---

<sup>24</sup> vgl. Hausmann, Christiane: Zwischen Avantgarde und Kommerz- Die Kompositionen Ennio Morricones. Hofheim, 2009. S. 92.

<sup>25</sup> ebenda S. 253.

<sup>26</sup> vgl. Moormann, Peter: Klassiker der Filmmusik, herausgegeben von Peter Moormann. Stuttgart, 2009. S.181.

<sup>27</sup> vgl. Hausmann, Christiane: Zwischen Avantgarde und Kommerz- Die Kompositionen Ennio Morricones. Hofheim, 2009. S. 92.

<sup>28</sup> ebenda S. 92.

Cheyenne zugeordnet. Im Gegensatz zu den anderen Themen ist es eher einfach und unspektakulär gehalten.<sup>29</sup>

Bei der Analyse und Interpretation der Hauptthemen ist es notwendig, die vorangegangenen Charakterisierungen zu berücksichtigen. Die musikalische Darstellung der Protagonisten deutet häufig auf bestimmte charakterliche Merkmale und persönliche Schicksale hin, wozu eine rein bildnerische Darstellung nicht in der Lage gewesen wäre.

#### **4.3.1 Erstes Hauptthema: *Jills America/ Titoli***

Das erste Thema beinhaltet zwei Aufgaben, zum einen die Aufgabe, die Figur der Jill zu beschreiben, zum anderen ist das Thema das Titelthema des Films.<sup>30</sup> Es steht im 12/8- Takt, der allerdings als 4/4-Takt gespielt wird, und ist in D-Dur geschrieben.

Zunächst erklingt ein Orgelton in D, der von tiefen Streichern wie Cello und Kontrabass gespielt wird. Im zweiten Takt setzen Cembalo und Hörner mit einer in Terz- Zweiklängen komponierten, abwärts führenden Melodik ein. Dieses Motiv wird abwärts geführt, kurz unterbrochen durch eine Duole, bis in die Subdominante (Takt 4). Nun beginnt, eingeleitet durch einen Oktavsprung, eine Wiederholung des Abwärts-Motives, allerdings diesmal auf der Dominante. Diese Wiederholung endet dann wiederum auf der Tonika (Takt 6). Beide Teile des Themas werden im Anschluss an den ersten Durchgang wiederholt (Takt 6-10).

Diese Wiederholung dient vor allem der Festigung des soeben Gehörten und hat demnach einen sehr hohen Wiedererkennungswert.

Nun beginnt der zweite Teil des *Titoli*- Themas mit einem aufwärts geführten Sext-Sprung (von a nach f#; Takt 10/11), der nach einer aus vier Tönen bestehende Figur noch zwei Mal wiederholt wird. Somit ist der Sextsprung, der im Gegensatz zum ersten Teil des Themas nicht von tiefen Streichern gespielt wird, mehrfacher Höhepunkt des *Titoli*- Themas. Auch die Wahl der Instrumente deutet darauf hin. Es ist das einzige Thema im Film, das von Instrumenten

---

<sup>29</sup> ebenda S. 90.

<sup>30</sup> vgl. Hausmann, Christiane: Zwischen Avantgarde und Kommerz- Die Kompositionen Ennio Morricones. Hofheim, 2009. S. 85



(Violinen und Bratschen) und von einer Singstimme, hier einer Sopranstimme, dargestellt wird. Diese Wahl der Instrumente steht möglicherweise für die Weiblichkeit Jills, die Teil ihres Charakters und ihrer Aufgabe als Mutter ist. Diese Melodik wird bis in Takt 18 fortgeführt und endet in einer Bridge, die fünf weitere Takte umfasst und dessen einzelne Figuren hauptsächlich aus vier Achtelnoten bestehen, die chromatisch aufwärts in eine erneute Ausführung des zweiten Teils des *Titoli*-Themas geführt werden (Takt 19-24).

Von Takt 24 bis Takt 34 wird der B-Teil des Gesamt-Themas wiederholt, allerdings durch Hinzufügung von allen bisher verwendeten Instrumenten (Cello, Kontrabass und ein neu einsetzender Chor), und nach Es-Dur moduliert (ab Takt 35 mit Auftakt). Während nun das Thema in Es-Dur wiederholt wird, spielen alle bisher beteiligten Instrumente das Thema mit,<sup>31</sup> was die Wiederholung sehr einprägsam macht und einen Höhepunkt mit einer starken Dynamik und Dramatik darstellt.

Jills Thema ist zugleich das Titelthema (deshalb auch der Name *Titoli*). Es wird, im Vergleich zum visuellen Auftritt Jills, im ersten Teil des Films verhältnismäßig oft gespielt, was zu einer gewissen Ungleichheit zwischen tatsächlichem und rein musikalischem Auftreten Jills führt.<sup>32</sup> Dies ist ein weiterer Hinweis darauf, dass das Thema noch eine weitere, tiefgreifende Bedeutung hat.

Zwar steht das Thema in D-Dur, dennoch entsteht durch mehrere, geschickt gewählte Aspekte eine sentimentale, sogar melancholische Stimmung. Dies geschieht einerseits durch die Entscheidung, mehrfach die große Sexte als einleitendes Intervall zu verwenden, welche auch als Ekphonesis bezeichnet wird und als eine Art „freudiger Aufschrei“<sup>33</sup> gilt, andererseits durch die geschickte Wahl der passenden Instrumente. So repräsentieren die Streicher und Hörner einen wohligen, sanft-weichen Klang, der in der Lage ist, den langen Bögen der Melodie zu folgen. Außerdem verwendet Morricone eine Sopran-Frauenstimme, wohl als Verbindung zu Jill und ihrer Weiblichkeit ge-

---

<sup>31</sup> vgl. Hausmann, Christiane: Zwischen Avantgarde und Kommerz- Die Kompositionen Ennio Morricones. Hofheim, 2009. S. 86.

<sup>32</sup> ebenda.

<sup>33</sup> ebenda S. 85.

dacht, und einen Chor, der gegen Ende des Themas noch einmal dieses und seine epische Dramatik zusammenfasst und darstellend unterstreicht. Ebenso erinnern die Klangfarben der Instrumente an einen behütenden Klang, so dass hiermit auch auf Jills Aufgabe als Mutter verwiesen wird.

Die Wahl der Instrumente erinnert hier an die „Klangwelt der spätromantischen Oper“<sup>34</sup>, was sich möglicherweise auf Morricones eigene Biographie zurückführen lässt, die zeigt, dass der Komponist in beiden Genres beeinflusst ist. Er zeigt hier, wie geschickt eine Verbindung zweier Musikrichtungen erreicht werden kann. Der Rückgriff auf alte, vergangene Instrumente und Orchestrierung (z.B. das Cembalo) kann ebenfalls eine direkte Verbindung zur Protagonistin Jill vermuten lassen. Jill wird selbst immer wieder mit ihrer Vergangenheit konfrontiert und an sie erinnert. Die Wahl dieser verwendeten Instrumente könnte insofern die musikalische Brücke zwischen Jills Vergangenheit und Zukunft darstellen.

Ein weiterer Hinweis auf den Charakter Jills lässt sich in der anderen Verbindung des Themas zum Film finden. Da es gleichzeitig als Titelthema dient, erklingt es häufig, um Landschaften und große Szenen zu beschreiben. Hier lassen sich weitere Rückschlüsse auf den Charakter und die Eigenschaften Jills ziehen, nämlich dass sie eine recht weitsichtige und für die gesellschaftliche Situation emanzipierte, selbstständige Frau ist und dass sie, trotz der Ermordung ihrer Familie, immer mehrere Möglichkeiten hat, sich zu entscheiden. Diese Freiheit bestätigt sich in den Bildern Leones und in Morricones Musik.

#### **4.3.2 Zweites Hauptthema: *L'uomo dell'armonica***

Das zweite Thema besteht aus zwei Abschnitten. Der erste Abschnitt ist dem namenlosen Mundharmonikaspieler, der zweite dem Mörder Frank zugeordnet. Im Gegensatz zum Jill-Thema steht es in a-moll und „setzt ein mit dem berühmten klagenden Mundharmonika-Rezi-

---

<sup>34</sup> Moormann, Peter: Klassiker der Filmmusik, herausgegeben von Peter Moormann. Stuttgart, 2009, S. 182.

tativ<sup>35</sup>, das lediglich aus den Tönen e<sup>4</sup> und d<sup>#4</sup> mit c<sup>4</sup> als Durchgangston besteht. Es ist somit eindeutig das kürzeste aller Themen. Die Tonabfolge der großen fallenden Terz, aufsteigenden kleinen Terz und kleinen Sekunde zum Abschluss wird mehrfach wiederholt, bis in Takt 7 die Hörner mit einem Arpeggio in e-moll einsetzen. Sie werden gemeinsam mit dem Motiv der Mundharmonika zu einem crescendo, an dessen Ende die Mundharmonika von einer lauten, verzerrten E-Gitarre ersetzt wird (Takt 20). Diese E-Gitarre und ihr Motiv, eine aufsteigende Quinte und darauf fallende Quarte, sind das Thema des Gegenspielers Harmonikas, Frank. Unterbrochen werden die Intervalle durch Sechzehntelnoten, die in kontinuierlichen Abständen eine gewisse Unruhe und Aufregung mit sich bringen. Ab Takt 36 wird der gesamte zweite Teil des Themas wiederholt, allerdings um eine Oktave höher und ab Takt 39 in einer leichten Abwandlung. Auch die Instrumente wechseln. Es spielen nun Streicher, begleitet von einem Chor, der in Akkorden ohne Text singt (Takt 36-46). Nachdem Chor und Streicher das Thema beendet haben, erklingen wieder die verzerrte E-Gitarre und das Motiv der Mundharmonika.

Das Thema *l'uomo dell'armonica* besteht, wie bereits verdeutlicht, aus zwei Teilen. Der erste Teil, der hauptsächlich durch das Erklingen des unheilvollen Motivs der Mundharmonika bestimmt wird, ist seinem Spieler zugeordnet. Der namenlose Mann tritt häufig aus dem Nichts auf, genauso wie sein musikalisches Thema. Dieses Überraschungsmoment birgt etwas Mysteriöses und Undurchschaubares. Die Kürze dieses Motivs deutet ebenfalls darauf hin, dass der Namenlose nicht viel von sich preis gibt und der Zuschauer auch im Verlauf des Films kaum Informationen über seinen Charakter erhält. Einzig seine Verbundenheit zu Frank wird schon zu Beginn dargestellt- zunächst musikalisch, indem die beiden Themen Franks und Harmonikas zusammengefasst werden, später auch in der Handlung selbst, indem Harmonika Frank aufsucht um sich an ihm zu rächen. Das Harmonika- Motiv ist insofern sehr bemerkenswert, weil es so

---

<sup>35</sup> Hausmann, Christiane: Zwischen Avantgarde und Kommerz- Die Kompositionen Ennio Morricone. Hofheim, 2009. S. 86.

stark mit der spielenden Person verbunden ist, dass alleine das Spielen des Motives seine Präsenz zeigt, auch ohne dass er im Bild gezeigt wird (Szene 15). Ebenso ist an diesem Motiv auffällig, dass es nur aus wenigen Tönen besteht, die auch noch ständig wiederholt werden. Dies kann darauf hin deuten, dass der Fremde auch nur ein Motiv bzw. einen Grund hat und nur ein Ziel verfolgt: er sucht Frank und will sich an ihm rächen.

Der zweite Teil des Themas ist dem Mörder Frank zugeordnet. Es erklingt in Verbindung mit dem dem Fremden zugeteilten Motiv und steht somit in Verbindung mit ihm. Warum diese Verbindung besteht, wird allerdings erst durch das finale Duell zwischen Frank und Harmonika deutlich. Betrachtet man allerdings den Verlauf des Films, erscheint dieses finale Duell fast schon unausweichlich, weil die beiden Themen von Anfang an aneinander gekoppelt sind.

Die verzerrte E-Gitarre stellt einen entscheidenden Charakterzug Franks dar. Wie der Klang der E-Gitarre erscheint Franks Auftreten auch als äußerst bestimmend, dominant und sadistisch. Beide erscheinen äußerst aggressiv und brutal<sup>36</sup> und erzeugen ein Gefühl der Bedrohung. Dass die Mundharmonika bei dem Fremden und die E-Gitarre bei Frank sehr eng mit dem jeweiligen Charakter verbunden sind, zeigt wiederum eine Gemeinsamkeit der beiden Gegner. Sie sind deshalb auch nicht ausschließlich als Gegner zu sehen, die in die Kategorien Gut und Böse eingeteilt werden können, sondern besitzen beide schlechte Charaktereigenschaften (Frank ist sadistisch, Harmonika sinnt einzig und allein auf Rache). Die Verbundenheit beider Protagonisten spiegelt sich also in mehreren Bereichen wider.

#### **4.3.3 Drittes Thema: *Cheyenne***

Das dritte eigenständige Thema ist dem Banditen Cheyenne zugeordnet. Szene 6, die Szene, in der Jill auf dem Weg nach Sweetwater in einer Bar Halt macht, beinhaltet Cheyennes ersten

---

<sup>36</sup> vgl. Hausmann, Christiane: Zwischen Avantgarde und Kommerz- Die Kompositionen Ennio Morricone. Hofheim, 2009. S. 93.

Auftritt. Während die Kamera das Gespräch zwischen Jill und dem Wirt der Bar verfolgt, sind Schüsse zu hören. Cheyenne stolpert in die Bar und sein musikalisches Thema erklingt- allerdings zunächst in abgewandelter Form. Sein Thema wird fast doppelt so schnell gespielt, mehrfach um jeweils einen Halbton aufwärts moduliert, ohne jedoch den verschmitzten, freundlichen Charakter des eigentlichen Themas zu bewahren. Dies ist insofern erklärbar, da Cheyennes Charakter zu Beginn des Films nicht genau erkennbar ist und er des Mordes an der Familie McBain verdächtigt wird. Ferner sieht man in der Kameraeinstellung, dass Cheyenne Handschellen trägt, woraus geschlossen werden kann, dass er gerade aus dem Gefängnis geflohen ist. Diese Flucht und die Angst, wieder gefangen oder gar erschossen zu werden, spiegeln sich in der unruhigen Musik wider.

Das eigentliche Thema Cheyennes ist dann zum ersten Mal erkennbar, nachdem Cheyenne Jill und den Zuschauer davon überzeugen konnte, dass er ihre Familie nicht getötet hat. Es wird hauptsächlich durch eine einfach gestaltete Melodie bestimmt, bei der zunächst Orgel und Kontrabass abwechselnd einen unterstützenden Grundrhythmus in a-moll spielen. Die beiden Instrumente werden begleitet von einem Banjo, das zupfend den entstandenen Off-Beat verstärkt. Ab Takt 3 legt sich das eigentliche Wiedererkennungsmotiv über die Begleitinstrumente. Es ist denkbar einfach gestaltet, indem es nur aus vier Takten besteht, wobei der erste Ton, das e', im ersten Takt nach der Einleitung fünf Mal wiederholt wird, ehe es von einer kleinen Figur, bestehend aus zwei weiteren Tönen (d' und f#'), abgelöst und zum Endton des Motivs, dem e', das dann zwei Takte lang (Takt 5+6) gehalten wird, geführt wird. In den darauffolgenden vier Takten wird das Motiv, das von einem verstimmt Klavier und einem menschlichen Pfeifen gespielt wird, noch einmal wiederholt und ab Takt 10 mit einem Auftakt auf der Quinte in G-Dur und H-Dur erneut gespielt. Diese Wiederholung auf der Quinte endet in Takt 13/14 in der Melodie auf h' und in e-moll und wird dann in einer leichten Abwandlung auf a' und in D-Dur in der Begleitung, noch einmal wiederholt.

Durch die ständigen Wiederholungen und den immer gleichbleibenden Rhythmus erscheint das *Cheyenne*-Thema sehr schlicht und statisch<sup>37</sup>, da es nur wenig Entwicklung durchmacht. Interessant gestaltet ist es dennoch, denn es benutzt einerseits eine ungewöhnliche Verbindung unterschiedlichster Instrumente (Banjo, Kontrabass und Orgel in Kombination mit einem verstimmten Klavier und einer gepfiffenen Melodie) und andererseits verwendet Morricone für Cheyennes Thema die dorische Skala.

Diese Besonderheiten zeigen den faszinierenden Charakter Cheyennes und seine scheinbare Entwicklung vom undurchschaubaren Verbrecher zum liebenswerten, freiheitsliebenden Gentleman-Banditen. Deutlich wird dies zunächst an der Art, wie sein Thema intoniert wird. In Szene 6 wird Cheyennes Charakter in seinem Thema anders dargestellt, nämlich als undurchsichtig und leicht bedrohlich, als im späteren Verlauf der Handlung. Da lediglich sein Beruf, nämlich Bandit-Sein, erkennbar ist, fällt es dem Zuschauer und den Protagonisten zunächst schwer, ihm zu trauen. Dies zeigt sich in einer Abwandlung seines eigentlich ruhig- verspielten Themas, das zunächst unruhig und undurchschaubar erscheint und eine leicht beängstigende Wirkung erzeugt. Als jedoch klar wird, dass Cheyenne ganz andere Charakterzüge hat, als zunächst angenommen, ändert sich das Thema zu dem Thema, das ihn den Film über begleitet. Durch die Entscheidung Morricones, das Thema kontinuierlich und ohne große Entwicklung zu komponieren, ist Cheyennes Gemüt gut erkennbar. Er ist kein intellektuell sonderlich begabter Bandit, allerdings erscheint er im Gegensatz zu seinen Mitstreitern leichtfüßig und gutmütig. Dies wird zum einen eben durch die kontinuierliche Wiederholung seines Themas klar, zum anderen weist aber auch die Wahl der Instrumente darauf hin, die einen menschlichen Bezug (insbesondere die Pfeifstimme) haben. Die Instrumentation ist ebenfalls ein Zeichen dafür, wie sensibel und zuverlässig Cheyenne ist und dass er als Bandit mit anderen Banditen, insbesondere mit Frank, nicht vergleichbar ist. Dass das Thema „vertrautes Lokalkolo-

---

<sup>37</sup> vgl. Hausmann, Christiane: Zwischen Avantgarde und Kommerz- Die Kompositionen Ennio Morricones. Hofheim, 2009. S. 90.

rit“<sup>38</sup> in seinen Instrumenten aufgreift, lässt einerseits auf Cheyennes Herkunft, Cheyenne ist der Name eines amerikanischen Ureinwohner-Stammes, andererseits auf die Beheimatung Cheyennes schließen. Diese Gelassenheit in der Musik erzeugt eine gewisse Entspannung und Beruhigung, so dass sich später auch Jill in seiner Gegenwart nicht mehr bedroht, sondern sogar beschützt fühlt.

Cheyennes Thema ist somit, bei Betrachtung der anderen Hauptthemen, das am einfachsten gestaltete Thema. Erkennbar ist dies durch die Wahl der Instrumente, die im Gegensatz zu Jill zum Beispiel, keinen opulenten Klang erzeugen, sondern sich eher am einfachen und leicht ungebildeten, aber gutmütigen Charakter Cheyennes orientieren. Ebenso zeigen sich die Ruhe und die Entspanntheit Cheyennes im Rhythmus und der immer wiederkehrenden Verwendung des Motives. Ein ganz entscheidendes Charaktermerkmal Cheyennes wird allerdings erst Ende des Films endgültig deutlich und durch die Musik dargestellt. Die Würde, mit der Cheyenne sein Leben und sein Handeln bestimmt, zeigt sich vor allem im Moment seines Sterbens. Dadurch, dass Cheyenne mehrfach betont, er könne sich nicht an Schwachen vergreifen, wird er, ironischer Weise, ausgerechnet vom schwerbehinderten Unternehmer Morton angeschossen, was letztendlich auch zu seinem Tod führt. Cheyennes Schlusszene fasst dies alles noch einmal zusammen, indem er Harmonika bittet, ihm nicht beim Sterben zuzusehen. Die Kamera und Harmonika gewähren ihm den Wunsch, lediglich sein musikalisches Thema spielt weiter, bis es plötzlich abbricht und somit klar wird, dass Cheyenne gestorben ist. Sein Tod findet also auch in der Musik statt, obwohl sein Thema bis zum Ende hin nicht weiterentwickelt wird oder in veränderter Form auftritt. Es bricht im Moment seines Todes lediglich kurz ab.

Cheyennes Thema ist demnach eines der prägendsten und am häufigsten gespielten Themen des Films. Es ist so eng mit der Rolle des Banditen verbunden, dass es ihn bis zu seinem Tode hinaus beglei-

---

<sup>38</sup> Moormann, Peter, in: Klassiker der Filmmusik, herausgegeben von Peter Moormann. Stuttgart, 2009. S. 182.

tet und so seine Charaktereigenschaften eindeutig darlegt und unterstreicht.

Die drei Hauptthemen des Films sind, wie bereits erwähnt, den vier Protagonisten des Films zugeordnet. Wichtig ist hier zu erwähnen, dass es zwar vier Hauptpersonen, aber nur drei eigenständige Musikstücke gibt, wobei *L'uomo dell'armonica* die beiden Themen Franks und Harmonikas beinhaltet, so dass es sich letztendlich um vier Themen in drei unterschiedlichen Stücken handelt.

Die einzelnen Themen beinhalten im Film mehrere Funktionen. Zum einen dienen sie der charakterlichen Darstellung der jeweiligen Figur, zum anderen erklären sie teilweise die Beziehung der Personen untereinander. Insbesondere ist dies bei Frank und Harmonika der Fall. Dass beide Personen eng mit einander verbunden sind, zeigt sich schon in der Musik, in der zwar beide ihr eigenes Thema haben, aber es nur zusammen gespielt wird. Morricone greift so der Erzählung vor, indem er dem Zuhörer Hinweise gibt, die auf ein finales Duell zwischen Frank und Harmonika hindeuten. Die Musik arbeitet somit auf dieses Duell hin und fungiert so als allwissender Erzähler.

Entscheidend für diese Fähigkeit sind einerseits Melodik und Harmonik der Kompositionen, andererseits die Verwendung spezieller Instrumente. Melodik und Harmonik unterscheiden sich bei allen vier Themen dahingehend, dass Cheyennes Thema ein sehr einfach gestaltetes Thema ist, das kaum Entwicklung durchmacht, Harmonikas Thema ist harmonisch nicht eindeutig zuzuordnen, melodisch gesehen besitzt es aber einen sehr hohen Wiedererkennungswert. Franks Thema hingegen ist tonal absolut eindeutig komponiert<sup>39</sup>, um so die Einseitigkeit Franks darzustellen. Im Vergleich dazu wirkt Jills Thema geradezu opulent. Es durchläuft eine starke Dynamik und Modulationen.

---

<sup>39</sup> vgl. Hausmann, Christiane: Zwischen Avantgarde und Kommerz- Die Kompositionen Ennio Morricones. Hofheim, 2009. S. 89.



*Jills America* unterscheidet sich weiterhin von den anderen Themen, weil es „erweiterndes Assoziationspotential“<sup>40</sup> besitzt. So ist es zunächst mit der Person Jill und ihrer Geschichte besetzt, im weiteren Verlauf wird es aber auch für alle Situationen und Momente genutzt, in denen an Jills Vorstellungen und Träume erinnert wird.<sup>41</sup> Außerdem fungiert ihr Thema als Titelthema, so dass auch hier die besondere Bedeutung Jills deutlich wird.

Alle Themen beziehen sich daher auf mehrere Zeitebenen, auf die Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft. Sie beschreiben die Vorgeschichte jeder Person, ohne sie, mit Ausnahme von der Beziehung zwischen Harmonika und Frank, bildnerisch darzustellen.

Ebenso entscheidend ist die Wahl geeigneter Instrumente. Während Jill ein Orchester mit Chor zugeteilt bekommt, reichen für das Harmonika- Thema lediglich die Mundharmonika und Hörner aus, um ein Schicksalsmotiv darzustellen, das „Ausdruck größten seelischen Leids“<sup>42</sup> ist. Die Instrumente, die für Cheyennes Thema verwendet werden, entsprechen seinem Charakter. Durch die Hinzunahme von natürlichen Geräuschen, wie menschliches Pfeifen, wirken Cheyennes Auftritte natürlich, gutmütig und bodenständig.

Das vorherrschende Instrument in Franks Thema ist die E-Gitarre. Zwar unterscheidet sie sich deutlich von der Mundharmonika im Thema des Fremden, gleichzeitig zeigt sie aber, dass Frank und Harmonikas Beziehung auf mehreren musikalischen Ebenen stattfindet. Beide Themen sind zunächst, wie bereits erwähnt, miteinander eng verbunden, indem sie zu einem Musikstück komponiert wurden. Außerdem sind beide Themen stark durch das Vorhandensein von einem prägnant klingenden Instrument geprägt. Die E-Gitarre und die Mundharmonika stehen so in direktem Bezug zum Charakter des jeweiligen Protagonisten und dienen als weitere Gemeinsamkeit Harmonikas und Franks.

---

<sup>40</sup> vgl. Hausmann, Christiane: Zwischen Avantgarde und Kommerz- Die Kompositionen Ennio Morricone. Hofheim, 2009. S. 93.

<sup>41</sup> ebenda.

<sup>42</sup> Moormann, Peter, in: Klassiker der Filmmusik, herausgegeben von Peter Moormann. Stuttgart, 2009, S.181.

Die verwendeten Themen erfüllen im Film also immer mehrere Funktionen. Zum einen unterstreichen sie auf subtile Art und Weise die unterschiedlichen Charaktere, ihre Vergangenheit und Zukunft, zum anderen fungieren sie als eigenständige Erzähler, die dem Film neben der bildhaften Ebene, eine weitere, musikalisch- erzählende Ebene hinzufügen.

#### **4.4 Vergleich zweier Szenen: Bahnhofsszene und Duell-Szene**

Die Musik in *C'era una volta il west* ist stark leitmotivisch geprägt. Dennoch gibt es schon zu Beginn des Films eine sehr prägnante Szene, in der die Differenziertheit der Filmmusik in *C'era una volta il west* deutlich wird. Das Außergewöhnliche an der Anfangsszene, in der drei Killer am Bahnhof die Ankunft Harmonikas erwarten, ist vor allem die Tatsache, dass sich die Komposition in der Szene von den sonstigen Themen unterscheidet.

##### **4.4.1 Die Anfangsszene (Szene 1)**

Die Eingangssequenz zeigt zunächst einen Mann in Schaffner-Uniform, der auf einer Tafel die Verspätung der Züge notiert. In diesem Moment öffnet sich die Tür zum Bahnhofsgebäude leise und ein Mann, bekleidet mit einem langen Mantel und grimmigem Gesichtsausdruck, betritt das Gebäude. Der Schaffner lächelt den Mann zunächst an, bemerkt dann aber, dass noch zwei weitere, ähnlich gekleidete Männer, in den beiden anderen Türen des Gebäudes erschienen sind. Es ist offensichtlich, dass die Männer zusammen gehören. Die drei bedrohlich wirkenden Männer betreten das Gebäude, und der Schaffner macht sie darauf aufmerksam, dass sie bei ihm Fahrkarten für den Zug kaufen können. Die Kamera zeigt daraufhin die einzelnen Gesichter der drei Männer, so dass der Zuschauer die Emotionen besser erkennen kann. Einer der Männer stellt sich neben einen Vogelkäfig, der im Raum hängt, und schneidet dem Vogel eine

Grimasse. Der Bahnhofsschaffner will jetzt wiederum Zug-Fahrkarten verkaufen, gibt sie dem zuerst erschienenen Mann in die Hand und fordert dafür sieben Dollar. Als Antwort lässt der Mann mit dem langen Mantel die Karten fallen, so dass sie vom Winde weggeweht werden. Er packt den Schaffner am Hals und sperrt ihn in einen Nebenraum. Der Bildschirm wird schwarz und es erscheint die Einblendung vom Namen des Produzenten, Sergio Leone.

Die nächste Kameraeinstellung zeigt einen der drei Männer, während er dabei ist, das alte Gebäude zu verlassen. Die beiden anderen Männer tun es ihm gleich und es ist erkennbar, dass sich einer der Männer einen Platz gesucht hat, um sich hinzusetzen, während der als zweite Mann zu den mitgebrachten Pferden geht und sich versichert, dass sie gut angeleint sind. Dann geht er zurück zum Gebäude, wo einer der Männer einen Platz zum Hinsetzen gefunden hat, nämlich einen alten Schaukelstuhl, während der dritte Mann unschlüssig hin und her läuft und nicht recht weiß, was er tun soll. Alle drei Männer scheinen recht nervös zu sein und es kann vermutet werden, dass sie auf die Ankunft eines Zuges warten. Dies wird deutlich, da der Blick der Männer und der der Kamera immer wieder Richtung Gleise gehen. Dass der Zug Verspätung hat, ist jetzt ebenfalls logisch zu erschließen, da der Bahnhofsschaffner zu Anfang der Szene die Verspätungen auf der Tafel notiert hatte. Das recht ungeduldige und nervöse Verhalten der drei Männer deutet ebenfalls darauf hin. In den nächsten Minuten werden mehrere Naheinstellungen der drei Männer genutzt, die zeigen, wie sich die drei Männer die Zeit bis zum Eintreffen des Zuges vertreiben. Der Mann im Schaukelstuhl wippt die ganze Zeit hin und her, fühlt sich aber vom Geräusch des ratternden Telegraphen gestört, so dass er das Band herausreißt. Der zweite Mann ist wieder in das Gebäude zurückgekehrt, steht aber ungünstiger Weise unter einem Balken, von dem es unaufhörlich tropft. Diese Wassertropfen fallen ihm auf den Cowboy-Hut. Der dritte Mann steht währenddessen draußen auf dem Vorplatz des Bahnhofs und knackt mit seinen Fingergelenken. Nachdem der erste Mann den Telegraphen zerstört hat, wird er von einer Fliege gestört,

die ihm unablässig im Gesicht herum läuft. Er versucht, sie weg zu pusten, was ihm aber nicht gelingt. Daraufhin zieht er seinen Revolver, fängt die Fliege mit dem Pistolenlauf ein und verschließt ihn mit einem Finger, so dass die Fliege nicht hinaus kann. Der Mann lächelt, als er das Geräusch der im Pistolenlauf summenden Fliege hört. In dem Moment zeigt die Kamera den herannahenden Zug, der dann am Bahnhof anhält. Die drei Männer nähern sich dem Zug mit grimmigen Blicken und beobachten die Türen des Zuges. Allerdings scheint es, dass lediglich eine Tür geöffnet und ein Paket auf den Bahnsteig geworfen wird. Die drei Männer versammeln sich in der Mitte des Bahnsteiges und wollen den Bahnhof verlassen, da hören sie plötzlich eine Melodie, die von einer Mundharmonika gespielt wird. Der Zug fährt wieder ab und gibt den Blick auf einen Mann frei, der mit einer Tasche in der einen und einer Mundharmonika in der anderen Hand auf der anderen Seite der Bahngleise steht. Die Kamera fährt näher heran, zeigt dann kurz die drei Männer auf der anderen Seite und der erste Dialog des Films findet statt, in dem der Fremde die Männer fragt, warum ein dem Zuschauer unbekannter Mann namens Frank nicht erschienen sei. Einer der drei Männer antwortet ihm, dass er keine Zeit hatte, woraufhin der Fremde grimmig fragt, ob sie ihm denn ein Pferd mitgebracht hätten. Die Kamera erinnert daran, dass neben dem Bahnhofshaus nur drei Pferde stehen, so dass der Fremde lakonisch äußert, sie hätten also zwei Pferde zu viel.

Dies wird von den Männern als Aufforderung zum Duell verstanden, so dass alle vier ihre Waffen ziehen. Allerdings zieht der Fremde seinen Revolver so schnell, dass er es schafft, zwei Männer zu erschießen, bevor er zwar vom dritten Mann getroffen wird, ihn aber ebenfalls töten kann. Die Kamera schwenkt weg auf das am Haus befestigte Windrad, um danach einen kurzen Blick auf den Fremden zu gewähren, der zwar angeschossen wurde, aber nicht schwer verletzt scheint. Die letzte Aufnahme der ersten Szene zeigt, dass alle drei Männer von dem Fremden erschossen wurden, er selbst aber steckt

seinen Revolver wieder zurück, nimmt seine Tasche und verlässt den Bahnhof.

Diese über elf Minuten dauernde Szene birgt viele interessante Elemente. Zunächst konzentriert sich die Handlung auf die drei Männer, die die Ankunft des Zuges am Bahnhof erwarten. Sie sind alle ähnlich gekleidet, tragen alle lange Mäntel, Cowboy-Hüte und sind bewaffnet, so dass schon durch ihr Äußeres erkennbar ist, dass sie zusammen gehören. Ihr Verhalten deutet ebenfalls auf diese Zusammengehörigkeit hin, denn sie misshandeln zunächst den Bahnhofsvorsteher, dann schneidet einer der Männer einem in einem Käfig gehaltenen Vogel eine Grimasse. Diese Verhaltensweisen erscheinen sehr machohaft, können aber auch Ausdruck von Nervosität sein. Dies zeigt sich in den folgenden Momenten mehrfach, in denen sich jeder der Männer bewusst etwas sucht, mit dem er sich die Zeit bis zum Eintreffen des Zuges vertreiben kann. Während der gesamten Sequenz ist im Hintergrund ständig das Geräusch eines schlecht geölten Windrades zu hören, was gleichzeitig verrät, dass es leicht windig sein muss. Der Wind kann bei genauem Hinhören bemerkt werden, allerdings dient er hier nur als Hintergrundgeräusch. Das Drehen des Windrades hingegen erscheint mal lauter, mal leiser, soll aber nicht das Sprechen des Schaffners unterbrechen, da sich die Hauptaufmerksamkeit in dem Moment auf die Bedrohung durch die Männer konzentriert. Diese Bedrohung geht so weit, dass einer der Männer den Bahnhofsvorsteher am Hals packt, als ob er ihn erwürgen wollte, ihn letztendlich aber nur in einen Nebenraum sperrt, dessen Türe mit einem lauten, unnatürlichen Knallgeräusch zufällt.

Im nächsten Shot scheinen die Geräusche wieder etwas im Hintergrund zu stehen. Man hört zunächst nur ein vereinzelt Klappern des Telegraphen und den Klang der Schritte, während die Männer über den Holzboden laufen. Das Geräusch des Windrades wird wieder lauter, so dass es einen gewissen Rhythmus entstehen lässt, der von dem Zuschauer, wie auch von den auftretenden Personen, gleichsam als störend empfunden werden kann.

Nachdem sich einer der Männer hingesetzt hat, kommt nun noch ein weiteres, leiseres Geräusch hinzu, als er mit seinem Schaukelstuhl wippt. Das laute Quietschen des Windrades wird gleichzeitig durch das Rattern des Telegraphen abgelöst, der direkt neben dem Mann steht. Dieser fühlt sich durch das Geräusch des Telegraphen so gestört, dass er das Band aus ihm herausreißt. Genau in diesem Moment stoppen allerdings nicht nur das Geräusch des klappernden Telegraphen, sondern auch alle anderen Hintergrundgeräusche, wobei das Nicht-Vorhandensein des quietschenden Lautgeräusches des Windrades schon nahezu auffällt.

Das nächste deutlich hörbare Geräusch ist das Geräusch eines unnatürlich laut auf einen Kopf fallenden Wassertropfens, das aber dadurch gemindert wird, dass der Mann, zu dem der Kopf gehört, seinen Hut aufsetzt. Dies dämpft den Klang des Tropfens deutlich. Nachdem dieses Geräusch leiser geworden ist, wird es vom nächsten abgelöst. Einer der Männer scheint seine Nervosität insofern bezwingen zu wollen, indem er laut mit seinen Fingergelenken knackt. Indem die Kamera auf den dritten Mann umschwenkt, ändert sich hier wiederum das Augenmerk auf ein neues Geräusch. Der Mann im Schaukelstuhl lehnt sich gerade zurück, um ein wenig zu ruhen, da hört er eine Fliege direkt neben seinem Kopf summen. Dieses Summen bleibt auch dem Zuschauer nicht vorenthalten. Unterbrochen wird das summende Geräusch immer wieder, wenn die Fliege auf dem Gesicht des Mannes landet. Dieser ist nach kurzer Zeit so nervös davon, dass er die Fliege mit seinem Pistolenlauf einfängt. Das Summen der Fliege ist somit nur noch hörbar, wenn der Mann den Pistolenlauf mit dem Finger freigibt.

Nun werden zwei der drei Männer in kurzen Aufnahmen hintereinander gezeigt und die ihnen zugeordneten Geräusche, das Tropfen des Wassers und die Fliege, erscheinen wieder im Vordergrund.

Dieser Rhythmus wird durch das laute Einfahren des Zuges unterbrochen, der mit einem noch lauterem, lange dauernden Quietschen im Bahnhof zum Stehen kommt. Das Keuchen und Pusten des Zuges entsteht dann als neuer Klang, der eine stetige Rhythmik mit sich

bringt. Diese wird lediglich durch die in der Handlung entstehenden Geräusche übertönt, läuft aber leise im Hintergrund weiter. Als der Zug wieder anfährt, entfernt sich auch der Klang, den der Zug mit sich bringt. Während der Zug abfährt und die Männer gerade den Bahnhof verlassen wollen, erklingt das den Film prägende Mundharmonika-Motiv. Dies ist der erste Moment im Film, in dem bewusst ein Instrument benutzt wird. Das Besondere hieran ist, dass das Motiv der Mundharmonika nicht nur als Musik im Hintergrund gespielt wird. Es ist Teil der Handlung, indem es von dem neu angekommenen Mann gespielt wird und sich die drei Männer auf der anderen Seite der Gleise umdrehen, als sie den Klang des Instrumentes hören. Hier wird zum wiederholten Male deutlich, dass die Musik dem Film nicht untergeordnet ist, sondern einen Teil der Handlung bildet.

Die Männer drehen sich in Richtung des Mundharmonikaspielers, so dass ihr Blick auf ihn und die vor ihm liegenden Bahngleise fällt. Dieser Augenblick beinhaltet zwar keine Geräusche, birgt aber zwei wichtige Hinweise. Zum einen verstärkt sich die Bedrohung, indem keine Geräusche zu hören sind und es somit zu einer Art Erwartungshaltung bei Protagonisten und Zuschauer kommt, zum anderen gibt die Szene erste Hinweise auf den Plot des Films frei. Indem man die Eisenbahnschienen im Vordergrund sieht, ziehen sie eine gewisse Aufmerksamkeit auf sich und gewinnen so an Bedeutung. Diese Szene greift also dem Stand der Handlung vor, indem auf die eigentliche Story, dem Bau einer Eisenbahn, hingewiesen wird.

Es entsteht nun der erste Dialog des Films, der im Duell der drei Männer gegen den Fremden endet. Während des Duells sind außer den Pistolenschüssen keine weiteren Geräusche hörbar, so dass den lauten Knallgeräuschen die ganze Aufmerksamkeit zukommt. Nach dem kurzen Duell setzen die vorangegangenen Geräusche, insbesondere das Quietschen des Windrades, wieder ein.

Bei Betrachtung der Szene zeigt sich, dass Filmmusik nicht immer der szenischen Handlung unterworfen sein muss.

Eigentlich wollte Sergio Leone die Szene mit einer Komposition Morricones unterlegen, schnell zeigte sich jedoch, dass dies nicht so gut passte. So verwendete Morricone keine auskomponierte Musik, sondern nutzte stattdessen die Gegenstände, die als Teil der Handlung dienen, als Instrumente. Diese so entstehenden Geräusche erscheinen allerdings oftmals überdimensional laut und sind auch nicht durchgängig zu hören. Durch die geschickte Verbindung und Überleitung von einem Klang zu anderen, wirken aber alle Geräusche wie eine Art Klangteppich.<sup>43</sup>

An diesen Sequenzen zeigt sich, wie bereits beschrieben, eine Besonderheit der im Film genutzten Musik. Sie fungiert hier diegetisch<sup>44</sup>, das heißt, sie entstammt der erzählten Welt und ist Teil von ihr. Im Gegensatz zur extradiegetischen Funktion, bei der die Musik die Handlung lediglich unterstützt und eher eine untergeordnete Rolle einnimmt, bilden Bild und Ton hier eine Einheit und die Musik einen bestimmenden und entscheidenden Teil der Szene.

Auch zeigt sich in der Szene Morricones Experimentierfreudigkeit<sup>45</sup>, die auf seine Biographie und seine Erfahrungen mit der Improvisationsgruppe Nuova Consonanza zurück zu führen sind. Dass sich Morricone mit dieser Form von Musik beschäftigt hat, zeigt sich in mehreren seiner Kompositionen. So führte er ein Konzert auf, bei dem lediglich eine Person auf der Bühne stand. Die Person hielt dann eine Leiter an ein Mikrofon, welches dann ein Quietschgeräusch hervorrief, das fast zwanzig Minuten lang anhielt.<sup>46</sup> Diese Art des Musizierens erinnert stark an die Arbeit von John Cage, allerdings bestreitet Morricone<sup>47</sup>, dass er sich in seiner Arbeit direkt auf Cage bezieht. Er sieht sich zwar von ihm inspiriert, tatsächlich wollte er aber vielmehr „die Klänge des Lebens“<sup>48</sup> ein-

---

<sup>43</sup> vgl. Moormann, Peter, in: *Klassiker der Filmmusik*, herausgegeben von Peter Moormann. Stuttgart, 2009, S. 182.

<sup>44</sup> vgl. Hausmann, Christiane: *Zwischen Avantgarde und Kommerz- Die Kompositionen Ennio Morricones*. Hofheim, 2009. S. 56.

<sup>45</sup> vgl. Moormann, Peter, in: *Klassiker der Filmmusik*, herausgegeben von Peter Moormann. Stuttgart, 2009, S. 182.

<sup>46</sup> vgl.: Kommentar zum Film von . 3,39 Minuten

<sup>47</sup> vgl. Heymann, Sabine: Ein Star werde ich nie. Interview mit Ennio Morricone. <http://www.zmi.uni-giessen.de/pdf/Morricone.pdf>. abgerufen am 29.9.12.

<sup>48</sup> ebenda.



bringen. So nutzte er in anderen Filmen, insbesondere in *Il buono, il brutto, il cattivo* auch Tiergeräusche in seinen Kompositionen.<sup>49</sup> Diese Tiergeräusche werden in der Eingangsszene zu *C'era una volta il west* nur kurz präsentiert, indem die Pferde, die eigentlich den drei Banditen gehören, wiehern, als diese erschossen werden.

Im Film selbst verwendet Morricone meist die Technik der Leitmotive. Bei genauer Betrachtung können aber schon in der ersten Szene Parallelen zu diesen Leitmotiven gezogen werden. Dies lässt sich zunächst daraus schließen, dass Harmonikas Leitmotiv schon innerhalb der ersten Szene vorgestellt wird, indem es von ihm selbst gespielt wird und seine Anwesenheit ankündigt. Die Mundharmonika ist hier nicht nur Teil seines Auftretens, sondern auch Teil seiner Persönlichkeit. Das zweite Merkmal, das auf die Leitmotivik hindeutet, ist die Zuordnung und Kopplung bestimmter Geräusche an die drei Männer. So werden alle drei durch die Situation des Wartens unruhig und somit anfälliger für auffällige Geräusche. Der Mann im Schaukelstuhl zum Beispiel wird minutenlang von einer Fliege genervt, wobei das Summen der Fliege an das Gesicht des Mannes gekoppelt ist. Der zweite Mann steht im Bahnhofsgebäude, während ihm unentwahrlich Wasser auf den Kopf tropft. Der an den Bahngleisen stehende dritte Mann scheint seine Unruhe durch das Knacken mit den Fingergelenken besänftigen zu wollen.

Diese drei Geräuschfarben, das Summen, das Tropfen und das Knacken haben einen so hohen Wiedererkennungswert, dass sie einen Teil der handlungsarmen Sequenz bestimmen und mit jeweils einer Person verbunden sind. Dies deutet darauf hin, dass diese drei Klangmotive eine Form von Leitmotiven darstellen, die aber ausschließlich in der ersten Szene verwendet werden, da alle drei Männer am Ende der Sequenz im Duell mit dem Fremden erschossen werden.

Die Klangcollage, die in der ersten Szene anstelle eines Titelmotivs oder sonstiger Komposition verwendet wird, ist insofern bemerkens-

---

<sup>49</sup> ebenda.

wert, da sie Teil der Handlung und somit, wie auch die Leitmotive in den darauffolgenden Szenen, mit verantwortlich für ihre Entwicklung ist. Ferner werden durch den bewussten Einsatz der Geräusche die Emotionen der Zuschauer gelenkt. So erscheinen die Momente, in denen gar keine Geräusche zu hören sind, als unheilvoll und bedrohlich. Sie bergen eine Erwartungshaltung auf das, was nun passiert und scheinen häufig auf die Ruhe vor dem Sturm hinzuweisen. Sie wirken dementsprechend spannungsfördernd und der Zuschauer ist teilweise fast schon erleichtert, wenn diese Spannung durch das erneute Einsetzen eines Geräusches gebrochen wird. Durch die Wahl Morricones, die auftretenden Geräusche überdimensional laut darzustellen, wirken die Passagen ohne Geräusche noch unheilvoller. Diese bewusste Nutzung von Stille als Stilmittel<sup>50</sup> wirkt sich auf die extradiegetische und die diegetische Ebene aus. So wird sie als extradiegetisches Mittel genutzt, indem die Stille das bereits beschriebene Gefühl der Spannung erzeugt. Diegetisch gesehen ist die Stille Teil der Handlung. Sie wirkt in zweifacher Hinsicht und erzeugt somit eine Besonderheit der Filmmusik in *C'era una volta il west*.<sup>51</sup>

Die musikalische Inszenierung der Eingangsszene beinhaltet also mehrere Funktionen und Eigenschaften. So ist sie in die Handlung selbst eingebunden und dient nicht als bloße Unterstützung oder Untermalung, sondern ist der Handlung gleichgestellt, bleibt aber stellenweise im Hintergrund, um den Fokus auf die Handelnden zu bringen. In anderen Passagen gewinnen die Geräusche allerdings die Oberhand. Sie vermitteln stellenweise das Gefühl der Bedrohung, wirken andererseits aber fast schon komödiantisch, insbesondere in den Situationen, in denen die drei Männer eigentlich in Ruhe auf den Zug warten möchten, aber immer wieder von dem Telegraphen, dem quietschenden Windrad, der Fliege und dem tropfenden Wasser gestört werden. So zeigen sich in den Klängen verschiedene Film-Genres, noch bevor die Handlung des Films auf sie schließen lässt.

---

<sup>50</sup> vgl. Heymann, Sabine: Ein Star werde ich nie. Interview mit Ennio Morricone.

<sup>51</sup> ebenda.

#### 4.4.2 Die Szene des finalen Duells

Die nun zu interpretierende Szene beinhaltet das finale Duell zwischen Harmonika und Frank.

Man sieht zunächst Frank, wie er sich Harmonika nähert. Die Kamera zeigt zunächst die Frontalansicht Franks, danach aus der Sicht von Frank. Wieder schwenkt die Kamera dann zurück und zeigt nun, dass Harmonika auf Frank wartet. Beide Kontrahenten bewegen sich nun seitwärts Richtung einer freien Fläche, während sie sich dabei unentwegt anstarren. Frank zieht sich, nachdem beide ihre richtige Position gefunden haben, seinen Mantel aus, lässt ihn fallen und geht noch einige Schritte seitwärts in Harmonikas Richtung weiter. Dies wird zunächst aus Sicht Harmonikas, dann wieder aus Franks Sicht gezeigt. Da Frank mit seiner zunächst gewählten Position nicht zufrieden ist, es scheint ihm die Sonne in die Augen, geht er einige weitere Schritte seitwärts. Währenddessen zeigt der Film das Gesicht Harmonikas, das höchste Konzentration widerspiegelt. Nachdem Frank seine endgültige Position eingenommen hat, nähert sich Harmonika Frank, so dass sich beide in einem Abstand von einigen Metern gerade gegenüber stehen. Die Gesichter der Beiden werden in Nahaufnahme gezeigt, die Kamera bleibt aber auf Harmonikas Gesicht konzentriert, fährt näher heran, um seine Augen zu zeigen und der Zuschauer sieht eine Rückblende, in der der junge Frank lächelnd eine Mundharmonika aus seiner Hemdtasche zieht. Die Kamera fährt wieder zurück zur ursprünglichen Handlung, zeigt wieder das Gesicht Harmonikas, so dass ausschließlich seine Augen erkennbar sind. Es folgt die Fortsetzung der Rückblende, die eine Erinnerung Harmonikas ist. Der Film zeigt nun Frank, wie er einem jungen Indianer die Mundharmonika in den Mund steckt, während dieser Junge einen Mann auf seinen Schultern trägt, der an einen Torbogen mit einer Seilschlinge um den Hals angebunden ist. Der junge Indianer, so wird jetzt erklärt, ist Harmonika, der seinen Bruder auf den Schultern tragen muss, während Frank und zwei seiner Männer ihm dabei zusehen und ihn lächelnd verhöhnen. Der junge Harmonika ist zu schwach, um seinen Bruder zu halten, so dass er

hinfällt, die Mundharmonika gleitet ihm aus dem Mund und der Bruder wird erhängt.

Genau in diesem Moment findet das Duell zwischen Harmonika und Frank in der realen Welt statt. Beide schießen, aber Harmonika ist schneller und trifft Frank. Cheyenne und Jill, die in der Ranch Sweetwater auf den Ausgang des Duells warten, werden gezeigt, wobei Jill erschrocken aussieht, während Cheyenne sich ebenfalls durch den Schuss erschreckt und sich mit dem Rasiermesser, mit dem er sich gerade rasiert, schneidet. Der Fokus der Handlung bezieht sich dann wieder auf das Duell und zeigt, wie Frank, getroffen von Harmonikas Kugel, nach vorne stolpert, ratlos und überrascht ins Leere starrt und schließlich seitlich fällt. Harmonika geht langsam auf den seitlich liegenden Frank zu, der ihn fragt, wer Harmonika sei. Als Antwort steckt ihm Harmonika seine Mundharmonika in den Mund, so dass Frank versteht und sich letztendlich doch noch erinnert. Frank, die Mundharmonika immer noch im Mund haltend, sinkt nun endgültig auf die Seite, die Mundharmonika fällt ihm aus dem Mund und er stirbt.

Die alles entscheidende und erklärende Duell- Szene zwischen Frank und dem Fremden ist der Höhepunkt des Films. Durch den bisherigen Handlungsverlauf erschien und erscheint dieses Duell unausweichlich, so dass sich hier nicht nur entscheidet, wer das Duell gewinnt, die Verbindung zwischen Frank und Harmonika wird ebenfalls geklärt. In der vorangegangenen Handlung wurden bereits zwei Rückblenden, die als Erinnerung Harmonikas dienen, gezeigt. Nun folgt eine dritte, die Harmonikas Motive erklärt. Seine Mundharmonika spielt in dieser Rückblende eine ganz entscheidende Rolle, da sie gleichzeitig Bindeglied und Erinnerung an Frank ist. So zeigt Harmonikas Rückblende den Moment, in dem Frank auf sadistische Weise Harmonikas Bruder erhängt und ihm als Erinnerung an die grausame Tat die Mundharmonika in den Mund steckt, kurz bevor Harmonika ohnmächtig wird und ihm das Instrument aus dem Mund fällt. Dieser Moment findet sich nun in der finalen Szene wie-

der, nur ändern sich dabei die Positionen Franks und Harmonikas. Nun ist es Frank, dem Harmonika das Instrument in den Mund steckt und der daraufhin zur Seite kippt, wobei ihm die Mundharmonika aus dem Mund fällt. Die Rache an Frank geschieht also nicht nur durch das Duell, sondern auch, indem sich nun Vergangenheit und Gegenwart treffen.

Die Spannung des finalen Duells ist für Zuschauer wie für Protagonisten sehr hoch. Bei Jill und Cheyenne ist sie so stark, dass sie beide nicht in der Lage sind, aus dem Fenster zu blicken und sich das Duell anzusehen. Auch wirken beide unheimlich erschrocken, als die beiden Schüsse zu hören sind.

Frank scheint in der Szene recht erhaben, denn er hält sich für einen sehr guten Schützen. So schreitet er würdevoll, und fast schon ein bisschen arrogant, in Richtung Harmonika und wirft demonstrativ seinen Mantel weg, um Harmonika zu zeigen, dass er Erfahrung mit solchen Situationen hat. Er wirkt aber trotzdem angespannt und nervös, vor allem wahrscheinlich aus dem Grund, dass ihm immer noch nicht klar ist, warum sich der Fremde mit ihm duellieren möchte.

Harmonika hingegen ist der Einzige, der im Vergleich zu den anderen, kaum nervös scheint. Zunächst steht er lässig mit einem Fuß auf einem Steinhaufen, während Frank mehrfach seine Position ändert. Harmonika hingegen tritt leicht lächelnd näher. Er scheint absolut sicher zu sein, dass er dieses Duell gewinnen wird und so Rache nehmen kann. Diese Entspantheit und seine Erleichterung, endlich seinem Feind gegenüber zu stehen, tragen dazu bei, dass er letztendlich auch das Duell gewinnt. Bemerkenswert an dieser Szene ist, dass sie nahezu ohne gesprochene Sprache auskommt. Lediglich in der Rückblende spricht Frank einen Satz zum jungen Harmonika und im Moment des Todes haucht Frank ein „Wer bist du...?“. Alle Antworten werden dann aber wiederum durch die Handlung gegeben.

Aber nicht nur die Handlung trägt zur Aufklärung bei, die Musik der Szene bestimmt sie zu einem Großteil mit.

Sie setzt ein mit Franks Thema, das auch die Harmonika- Motivik beinhaltet, während die Bilder die Vorbereitungen der Beiden auf das

Duell zeigt. Während das Thema gespielt wird, ist Frank erkennbar, wie er seine Jacke fallen lässt und langsam seitwärts geht. Der zweite Teil seines Themas erklingt, gespielt von Streichern und untermalt von einem Chor, so dass es erscheint, als ob sich Frank zu seiner Musik bewegen würde. Seine Schritte, in Verbindung mit seinem klagenden, dramatischen Thema, erinnern hier an eine Art „militärischen Gleichschritt“<sup>52</sup> bzw. an einen Tanz. Bringt man diesen Tanz mit der Handlung des Films zusammen, lässt sich daraus schließen, dass es sich hierbei um einen Toten-Tanz handelt, zumindest in den Passagen, in denen das Harmonika- Motiv mitgespielt wird.<sup>53</sup>

Franks Thema wird bis zu dem Zeitpunkt gespielt, in dem beide Kontrahenten ihre endgültigen Positionen eingenommen haben. Dann stoppt die Musik und es herrscht absolute Stille. Diese Stille wird durch den Stillstand der Handlung so unerträglich, dass sie die Spannung zu ihrem Höhepunkt bringt. Die künstlich verlängerte Zeit unterstützt diesen Moment und es wird deutlich, wie bewusst die Zeit im Film verlängert oder verkürzt werden kann.

Die Stille wird dann aber einerseits durch die Rückblende, andererseits durch das leise Wieder-Einsetzen des Harmonika- Motivs unterbrochen. Dieses Motiv wird einmal komplett gespielt, bis in der Rückblende die Ursache für Harmonikas Rache, nämlich der Tod seines Bruders, verursacht durch Frank, deutlich wird. Hier wird nun wiederum Franks Thema auf der E-Gitarre gespielt, im Hintergrund erklingt weiterhin die Rückblende und ohne eine musikalische Untermalung findet das Duell zwischen Frank und Harmonika statt. Auch nachdem Frank angeschossen wurde, sind lediglich leise aus der Handlung stammende Geräusche hörbar. Sonst bestimmt weiterhin die Stille diese Sequenz. Erst in dem Moment, in dem Harmonika dem sterbenden Frank seine Mundharmonika in den Mund steckt, ertönt das Harmonika- Motiv wieder, ebbt aber dann verzerrt ab. Dieser Moment beschreibt visuell und musikalisch den entscheidenden Augenblick des Films, indem Franks und Harmonikas gemeinsame Vergangenheit und Gegenwart aufeinander treffen und sie

---

<sup>52</sup> vgl. Audiokommentar zur DVD: 2,17,43

<sup>53</sup> vgl. Heymann, Sabine: Ein Star werde ich nie. Interview mit Ennio Morricone.

gleichzeitig die Erinnerung an den Tag, an dem Frank Harmonikas Bruder tötete, teilen.

Die Musik der Szene bestimmt hier wieder einen Teil der Handlung und ihre Entwicklung mit. Insgesamt dauert die Szene fast neun Minuten, auffallend aber ist, dass es keinen Dialog gibt, sondern nur zwei von Frank gesprochene Sätze. Die Musik übernimmt hier also, zusammen mit den Bildern, diese Funktion ebenfalls.

Dass Sergio Leone diese Szene nach dem Rhythmus der Komposition Morricones gedreht hat<sup>54</sup>, macht sie umso auffälliger. Bild und Musik scheinen hier zwei Ebenen, die narrative und die visuelle Ebene, gemeinsam zu besetzen, wobei die Musik über der künstlich verlängerten Handlung steht, indem sie ihr Dramatik und Spannung verleiht. Festzustellen ist hier ebenfalls, dass es sich, der Definition von Filmmusik nach, nur noch bedingt um Filmmusik handelt, da die Bilder hier für die Musik gemacht wurden. Bei Betrachtung der Definitionen zur Filmmusik und zum Musikfilm finden sich nun Parallelen zu letzterem, so dass sich in dieser Szene beide Stile vermischen. Der Toten-Tanz der Mundharmonika<sup>55</sup> als ein entscheidender Bestandteil der Musik in dieser prägnanten Szene, wird dabei an Franks Auftreten gekoppelt, so dass sein Tod in der Musik schon vorher angekündigt und vorweg genommen wird.

47

#### **4.4.3 Vergleich der beiden Szenen**

Im Vergleich beider Szenen fallen nun einige Gemeinsamkeiten, aber auch Unterschiede auf.

Beide Szenen sind künstlich verlängerte Passagen, die im Vergleich zur restlichen Handlung unverhältnismäßig lang erscheinen. Die Bahnhofsszene zeichnet sich, wie bereits ausführlich dargestellt, vor allem einerseits durch die Abwesenheit einer Titelmusik oder sonstige auskomponierte Musik, andererseits durch das Vorhandensein einer Klangcollage aus. So verwendet Morricone lediglich Klangge-

---

<sup>54</sup> vgl. Heymann, Sabine: Ein Star werde ich nie. Interview mit Ennio Morricone.

<sup>55</sup> ebenda.

räusche, die ihren Ursprung aber in der Situation selbst haben, und somit Teil der Handlung, also diegetisch, sind.

Im Gegensatz dazu stehen die Themen Franks und Harmonikas, die die Duellscene bestimmen. Hier ist die Musik nicht direkter, sondern indirekter Teil der Erzählung. Das heißt, dass die Musik zwar die Handlung mit erzählt und ihr stellenweise schon vorgreift, sie allerdings ihren Ursprung nicht in der Situation hat und somit extradiegetischen Ursprungs ist. So nehmen die beiden Charaktere, außer im Moment in dem Frank stirbt, keinen direkten Bezug auf die Musik, sondern sie dient hier mehr als Erzähler für den Zuschauer. Die Tatsache, dass die Musik als Erzähler fungiert, kann allerdings schon in Szene 1 erkannt werden. Dies zeigt sich an mehreren Beispielen. Zum einen ist die Musik in Szene 1 Teil der Handlung und erfüllt gleichzeitig die Funktion, die Emotionen der Zuschauer zu lenken. Zum anderen wirken Bild und Komposition auf der narrativen wie auf der visuellen Ebene ebenbürtig zusammen. Dass die Musik als Erzähler in Szene 1 darüber hinaus noch weitergehende Kompetenzen hat, zeigt sich zudem auch an ihrer Fähigkeit, dem Stand der Handlung vorzugreifen und ihr somit voraus zu sein. Da sich die Handlung insofern in der Duell- Szene weiterentwickelt hat, dass dem Zuschauer klar wird, warum das Duell stattfinden muss, ist ein Vorweggreifen der Musik hier nicht mehr nötig.

Eine weitere Gemeinsamkeit der beiden Szenen ist die Nutzung und das Einbringen der Leitmotivtechnik. Vor allem die Duell- Szene wird von ihr maßgeblich mitbestimmt, in Szene 1 ist dies hingegen nicht so offensichtlich. Erst bei genauer Betrachtung fällt auf, dass den drei am Bahnhof wartenden Männern, jeweils ein ganz bestimmtes Geräusch zugeordnet ist. So wie Frank sein E-Gitarren-Thema und Harmonika das Mundharmonika-Thema hat, sind für den im Schaukelstuhl sitzenden ersten Mann die Fliege, für den im Bahnhof stehenden Mann die Wassertropfen und für den an den Gleisen sitzenden Mann das Knacken seiner Fingergelenke reserviert. Die Zuordnung bestimmter Motive an Personen oder Situationen geschieht hier



also sehr subtil, unauffällig und in der ersten Szene leicht komödiantisch.

Neben der Verwendung von Musik und Geräusch ist aber die bewusste Verwendung von klanglosen Situationen, also Stille, ganz entscheidend. In Szene 1, wie auch in der Duell-Szene, wird sie jedes Mal genutzt, um die Spannung auf ihren Höhepunkt zu bringen und den Fokus allein auf diese Spannung zu legen. Die Momente der Stille sind also Teil der Komposition<sup>56</sup> und des Films. Unterstützt werden sie durch diverse Nahaufnahmen von den auftretenden Personen, die ihre Emotionen und Gesten zeigen, die in Leones Film eine gewisse Mit-Entscheidung haben. So wird nahezu jede kleine Handlung und Geste in beiden Szenen überdeutlich und verlangsamt dargestellt, was diese Szenen sehr intensiv macht, trotz der Tatsache, dass beide Szenen recht handlungsarm sind.

Bei oberflächlicher Betrachtung wirken beide Szenen sehr unterschiedlich, allerdings kann bei genauerer Betrachtung festgestellt werden, dass dem nicht so ist. Beide Szenen ähneln sich in ihrem Aufbau, in ihrer handlungsarmen Erzählung, in dem Vorhandensein von Leitmotiven und ihrer bewussten Verwendung von Stille. Diese Stille, wie bereits erwähnt, kommt in mehreren Situationen vor, wird immer ganz bewusst eingesetzt<sup>57</sup>, so dass sie eine zweifache Aufgabe und Wirkung auf diegetischer und extradiegetischer Ebene erzeugt. Die Musik ist zwar einerseits deutlich hörbar und wirkt wie eine Einleitung und Einladung zum Duell, andererseits wird sie aber durch Geräusche und Klänge ersetzt. Beide Kompositionen unterscheiden sich somit voneinander, dass es sich hier um zwei unterschiedliche musikalische Gattungen handelt. Trotz der eindeutigen klanglichen Unterschiede ähneln sie sich aber in ihren Funktionen. So dienen beide als allwissende, eigenständige Erzähler, die Zugriff auf Persönlichkeit, Erinnerung, Vergangenheit und Zukunft der Protagonisten haben, in Szene 1 hat dieser Erzähler allerdings zusätzlich noch die Aufgabe, die Handlung und das Handeln der Personen

---

<sup>56</sup> vgl. Heymann, Sabine: Ein Star werde ich nie. Interview mit Ennio Morricone.

<sup>57</sup> ebenda.

mitzubestimmen, indem sie nicht nur Teil der Situation, sondern die Situation selbst ist.

#### **4.5 Funktionen und Umsetzung der Musik in *C'era una volta il west***

Die Kompositionen zu *C'era una volta il west* sind sehr unterschiedlichen Charakters. So bedient sich Morricone mehrerer Filmmusik-Kompositionstechniken. Neben der vorherrschenden Leitmotivtechnik verwendet der Komponist teilweise auch Mood- und deskriptive Technik. Eindeutig erkennbar ist zunächst allerdings vorrangig die Leitmotivtechnik. Diese aus der Oper stammende Technik dient dazu, ein Motiv oder ein Thema an eine Person, Situation oder an einen Gegenstand zu koppeln. Dies garantiert einerseits einen hohen Wiedererkennungswert, andererseits bietet diese Technik der Handlung eine Art Hilfestellung, denn durch die immer wiederkehrenden Motive und Themen können Entwicklung und Handlungsablauf mitbestimmt und so vom Zuschauer einfacher verfolgt werden. Die im Film vorkommenden Leitmotive bergen aber noch weitere Funktionen. So werden durch Morricones Musik die Protagonisten charakterlich dargestellt und der Zuschauer erfährt in den einzelnen Themen mehr über die Vergangenheit und stellenweise auch über ihre Zukunft, als die Bilder verraten. So wird zum Beispiel bei Betrachtung des Themas *L'uomo dell'armonica* schon zu Anfang des Films erkennbar, dass Franks und Harmonikas Beziehung ihre Ursachen in der Vergangenheit hat und dass sie enger miteinander verbunden sind, als dass es zunächst aus der Handlung alleine erkennbar wäre. So erfüllen die Themen eine weitere Funktion- die narrative, erzählende Funktion. Diese Funktion ist so stark ausgeprägt, dass sie im Film als eigenständiger Erzähler<sup>58</sup> gesehen werden kann und den Film dementsprechend prägt. Da sich die Musik im Film häufig auf

---

<sup>58</sup> vgl. Moormann, Peter, in: *Klassiker der Filmmusik*, herausgegeben von Peter Moormann. Stuttgart, 2009, S. 182.

Dinge bezieht, die entweder in der Vergangenheit der Personen liegen oder ihre Wünsche und Sehnsüchte beschreibt, kann sie sogar mit einem allwissenden Erzähler gleichgesetzt werden, der sich neben den Bildern und der eigentlichen Handlung selbstständig entwickelt und nicht bloß unterstützende Funktion, wie in anderen Filmen, hat. Diese Selbstständigkeit hilft dem Film im „Zusammenspiel von visueller und musikalischer Ebene“<sup>59</sup>. Als Beispiel kann hier Szene 4 herangeführt werden, in der Jill am Bahnhof ankommt und darauf wartet, abgeholt zu werden. Allerdings wartet sie vergeblich, so dass die Kamera von Jill weg schwingt und nun von außen das Haus der Bahnhofsstation zeigt. Gleichzeitig wird Jills Thema gespielt, welches parallel zur Kameraperspektive ein crescendo erfährt, genau in dem Moment, in dem die Kamera über das Haus hinweg die Stadt Flagstone und die im Hintergrund sichtbaren Berge zeigt. Bild und Musik bilden in dem Moment eine Einheit, die einerseits sicherlich auf die jahrelange Zusammenarbeit zwischen Leone und Morricone zurückzuführen ist, aber andererseits auch zeigt, dass Filmmusik nicht zwingend für die Bilder komponiert werden muss und ihnen untergeordnet ist, sondern in ihrer Eigenständigkeit direkt zur Entwicklung einer tiefsinnigen Handlung beitragen kann.

#### **4.6 Die Zusammenarbeit zwischen Sergio Leone und Ennio Morricone**

Sergio Leone und Ennio Morricone waren Schulfreunde. Beide besuchten gemeinsam die Schule, schlugen dann beruflich aber unterschiedliche Wege ein. Morricone studierte schon sehr früh Trompete und Komposition in Rom, Leone schrieb zunächst Drehbücher und begann Ende der 50er Jahre, als Regisseur zu arbeiten. Erst 1964 allerdings, drei Jahre nachdem Morricone angefangen hatte, Film-

---

<sup>59</sup> Hausmann, Christiane: Zwischen Avantgarde und Kommerz- Die Kompositionen Ennio Morricones. Hofheim, 2009. S.94.

musiken zu schreiben<sup>60</sup>, begannen sie ihre Zusammenarbeit.<sup>61</sup> Die darauffolgenden Jahre waren vor allem durch die Produktion von Western, wie *Für eine Handvoll Dollar* (1964) oder *Zwei glorreiche Halunken* (1966), geprägt.<sup>62</sup> 1968 entstand dann *C'era una volta il west*, neben 29 weiteren Filmen und Filmmusiken. Dieses Jahr war somit Morricones produktivstes Jahr.<sup>63</sup> Allerdings war 1968 auch ein Jahr, indem die Produktion von Italo- Western deutlich rückgängig war<sup>64</sup>, so dass *C'era una volta il west* kein typischer Western ist, sondern mehr einer neuen Art von Italo-Western zugeordnet werden kann, denn im Gegensatz zu vorangegangenen Western- Filmen gibt es in diesem Film einige Unterschiede. So steht mit Jill McBain zum ersten Mal eine Frau in der zentralen Rolle. Ihre männlichen Gegner und Mitstreiter fungieren zwar als eigenständige Personen, ihre Handlungen beziehen sich aber doch in erster Linie auf Jill. Ebenso zeigt Leone in der Figur der Jill einen neuen Typus der Frau, die nun nicht mehr nur das Beiwerk eines Mannes ist, sondern selbstständig ihre Ziele verfolgt und sie letztendlich auch durchsetzt.

Ein weiteres Unterscheidungsmerkmal zeigt sich im Versuch, den Film einem konkreten Genre zuzuordnen (vgl. Kapitel 4.7). Zwar lässt er sich, wie bereits beschrieben, dem Italo-Western, auch Spaghetti- Western genannt, zuordnen, dennoch enthält *C'era una volta il west* auch Elemente anderer Film- Richtungen. So scheint er stellenweise leicht schwermütig und fast schon melancholisch, andererseits aber auch ironisch und vielschichtig zu sein. Durch die Anspielungen auf andere Genres wie der klassischen Tragödie und dem im Gegensatz dazu stehenden typischen Hollywood- Western<sup>65</sup> gewinnt der Film an Vielschichtigkeit und könnte als eine Art Abschiedsgruß an das Western- Genre gesehen werden.

---

<sup>60</sup> vgl. Kloppenburg, Josef (Hg): Musik multimedial: Filmmusik, Videoclip, Fernsehen in: Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert; Band 11. Bremen, 2000. S.179.

<sup>61</sup> vgl. Miceli, Sergio: Morricone- Die Musik, das Kino. Essen, 2000. S.17.

<sup>62</sup> vgl. Kloppenburg, Josef (Hg): Musik multimedial: Filmmusik, Videoclip, Fernsehen in: Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert; Band 11. Bremen, 2000. S. 17.

<sup>63</sup> vgl. <http://www.welt.de/kultur/article2697599/Die-maximalen-Effekte-des-Ennio-Morricone.html> abgerufen am 29.9.12.

<sup>64</sup> vgl. Hausmann, Christiane: Zwischen Avantgarde und Kommerz- Die Kompositionen Ennio Morricones. Hofheim, 2009. S. 84.

<sup>65</sup> ebenda.

Eine weitere Besonderheit erhält der Film, in dem er auf viele vorangegangene Western anspielt. So listet Guido Heldt in seinem Essay *Klangfiguren*<sup>66</sup> insgesamt über 13 Filme, darunter zehn verschiedene Western auf, auf die in *C'era una volta il west* angespielt und Bezug genommen wird. Dies unterstützt die These, dass Leone mit diesem Film, seinem letzten Western, das Genre des Italo- Westerns noch einmal würdigen wollte, weil er erkannt hatte, dass der typische Western von einem neuen Film- Typ abgelöst werden würde.

#### 4.7 Der Film und sein Genre

Die stilistische Einordnung des Films in ein Genre ist insofern sinnig, da Film und Musik eine Einheit bilden sollen und weil beide Elemente sich aufeinander einlassen und ergänzen müssen. So haben Film und Musik eine besondere Gemeinsamkeit: die Zeitlichkeit.<sup>67</sup> Besonders Ennio Morricone betont dies, da der Rezipierende Film und Musik mit mehreren Sinnen erfährt, nämlich mit den Augen und den Ohren. Allerdings ist die Fähigkeit zur Aufnahme und Wahrnehmung von Geräuschen und Klängen begrenzt, so dass dies in der Filmmusik berücksichtigt werden muss. Die für den Film genutzte Musik muss also auch das Genre des Films selbst beinhalten.

*C'era una volta il west* gehört zum Genre des Italo- Western, umgangssprachlich auch Spaghetti- Western genannt. Im Gegensatz zum Hollywood- Western handelt es sich bei ihm um eine Untergattung<sup>68</sup> eben diesem, die von Sergio Leone als Regisseur maßgeblich geprägt wurde. Diese besondere Filmgattung unterscheidet sich vom Western durch den Wechsel der einzelnen Charaktere zwischen Gut und Böse. Während im Hollywood- Western die Zuschreibung in charakterliche Kategorien erfolgte, wechseln im Italo- Western diese in-

---

<sup>66</sup> vgl. Heldt, Guido: *Klangfiguren. Zur Musik in 'C'era una volta il West'*, in: *Plurale. Zeitschrift für Denkversionen 0* (2001) – *Oberflächen*. S. 31-48.

<sup>67</sup> Hausmann, Christiane: *Zwischen Avantgarde und Kommerz- Die Kompositionen Ennio Morricones*. Hofheim, 2009. S. 330.

<sup>68</sup> vgl. Gervink, Manuel; Bückle, Matthias (Hg.): *Lexikon der Filmmusik*, Laaber. S. 572.

nerhalb der filmischen Handlung.<sup>69</sup> Auch wird der Italo- Western als eine Art „Abgesang auf den ehrlichen, heldenhaften Western“<sup>70</sup> gesehen, was in *C'era una volta il west* gut erkennbar ist. So wird dies deutlich durch Morricones Musik, und zwar besonders durch die teils sentimental klingenden Themen, aber auch durch die Wandlung der Personen innerhalb von Handlung und Musik. Besonders zu nennen ist hier Cheyennes Thema, das zunächst leicht bedrohlich wirkt, weil es deutlich schneller und weniger rhythmisch eindeutig gespielt wird, dann aber im Verlauf der Handlung seinen wirklichen Charakter offenbart. Diese Entwicklung ist typisch für das Genre des Italo- Western und somit ein Hinweis darauf, dass es sich bei *C'era una volta il west* um einen solchen handelt.

Ebenso spielt bei dieser Einordnung das Entstehungsjahr eine Rolle. Die 60er Jahre waren geprägt von Western- Filmen, die, so hoffte man, ebenso kommerziell erfolgreich sein sollten, wie die Monumentalfilme der 50er Jahre<sup>71</sup>. In Europa griff man diesen Gedanken auf und entwickelte die Untergattung des Hollywood- Western, den Western *all' italiana*<sup>72</sup>, der allerdings erst erfolgreich durch die Arbeit von Sergio Leone wurde<sup>73</sup>. Ennio Morricone, Schulfreund von Sergio Leone, hatte an diesem Erfolg großen Anteil<sup>74</sup>, denn seine Musiken unterstützen und ergänzten Leones Intentionen im Film. So greift Morricone die einzelnen Bestandteile des Italo- Western auf und setzt sie in seinen eigenen musikalischen Stil um. Um dies zu verdeutlichen, sollen hier zunächst nun die einzelnen charakterlichen Merkmale des Italo- Westerns aufgeführt und dann in einem zweiten Schritt anhand von Morricones/ Leones Umsetzung erklärt werden.

---

<sup>69</sup> vgl. Gervink, Manuel; Bückle, Matthias (Hg.): Lexikon der Filmmusik, Laaber. S.572f.

<sup>70</sup> vgl. Gervink, Manuel; Bückle, Matthias (Hg.): Lexikon der Filmmusik, Laaber. S.572.

<sup>71</sup> vgl. Hausmann, Christiane: Zwischen Avantgarde und Kommerz- Die Kompositionen Ennio Morricones. Hofheim, 2009. S. 66.

<sup>72</sup> ebenda.

<sup>73</sup> ebenda.

<sup>74</sup> ebenda.

1. Merkmal: Beseitigung der oberflächlichen moralischen Vorstellung von „Gut und Böse“

Im Italo- Western stellen sich die Charaktere nicht so eindeutig da wie im Vorgänger, dem Hollywood- Western. So können sie nicht eindeutigen Kategorien zugeordnet werden, da sich in ihren Persönlichkeiten immer Eigenschaften beider Naturen, Gut und Böse, befinden. Bezogen auf den Film ist dies, mit Ausnahme von Frank, an allen Beteiligten zu erkennen. Jill arbeitete als Prostituierte, die ihren Lebensstil aber ändern will. Sie ist als Frau Mutter und Prostituierte zugleich (daran wird sie auch durch Cheyennes Vergleich mit seiner Mutter erinnert), charakterlich gesehen will sie sich um jeden Preis durchsetzen (dies wird klar in der Szene, in der sie von Frank zu sexuellen Handlungen gezwungen wird und zugibt, alles für ihr Überleben tun zu wollen), ist aber durch ihre Rolle als Mutter fürsorglich. Diese beiden Positionen verbinden sich in Jill und somit vereint sie zwei Seiten in sich.

Morricone zeigt dies durch die Zweiteilung ihres Themas, das zunächst von sentimentalene Cembaloklängen und im zweiten Teil von Streichern und Gesang durchgeführt wird. Ebenso zweiteilig ist die Verwendung des Themas einerseits für Jills Auftreten, andererseits ist es Titelthema des Films und wird vor allem so genutzt, um Landschaften und große Szenen darzustellen.

Auch der Bandit Cheyenne wird im Film nicht nur einer Sorte von Persönlichkeit zugeordnet. Er erscheint zunächst mysteriös und seine Motive sind nicht klar erkennbar. Seine Charaktereigenschaften werden erst im Verlaufe der Handlung deutlich und es wird klar, dass man in seinem Fall nicht von seinem Beruf auf seinen Charakter schließen kann. Die musikalische Umsetzung fängt genau dies ein, indem Cheyenne eben keiner Art von Persönlichkeit zugeordnet wird, dies aber zunächst nur in einer Abwandlung erkennbar ist. so zeigt sich sein Thema bei seinem ersten Auftritt fast doppelt so schnell, mehrfach unterbrochen und dann durch einen Halbton höher moduliert und durch das schlecht gestimmte Klavier unrein. Morricones

Musik stimmt also mit dem Stand der Handlung überein und bestätigt die schwierige Einordnung eines Charakters im Italo- Western.

2. Merkmal: Abgesang auf den ehrlichen, heldenhaften Western

Dieses Merkmal kann in das erste Merkmal mit einbezogen werden. So wie es keine oder kaum genaue Kategorisierungen in Gut und Böse gibt, ist eine Zuordnung der Protagonisten in Helden und Nicht-Helden ebenso nur bedingt möglich. Dies wird in *C'era una volta il west* insofern deutlich, dass es im Grunde keine Helden gibt. Jede Person besitzt so schlechte Eigenschaften, dass sie nicht als Held akzeptiert werden kann.

Jill hat ihre Vergangenheit als Prostituierte (moralisch und gesellschaftlich verwerflich), Cheyenne hält sich als Bandit nicht an bestehende Gesetze und schadet somit seinen Mitmenschen (moralisch und rechtlich verwerflich), Frank repräsentiert ausschließlich das Böse und Harmonika sinnt nur auf Rache und um dies zu erreichen, setzt er sich selbst keine Grenzen (moralisch und rechtlich verwerflich). Selbst das entscheidende Duell zwischen Frank und Harmonika erhält so einen faden Beigeschmack, was die Erkenntnis, dass Harmonika vermutlich auch nach dem Duell seinen Seelenfrieden nicht gefunden hat, hervorbringen kann. Somit bleibt der Held in der Handlung keiner, auch wenn er, vermutlich in ironischer Absicht, in seiner Schlusszene auf seinem Pferd davon reitet.

Morricones Interpretation dieser Besonderheit des Italo- Western, keine Helden zu haben oder zu produzieren, zeigt sich wiederum in der Zuordnung und der Auswahl der Leitthemen. Keine der Personen, mit Ausnahme von Jill, deren Thema eine gewisse Heroik zeigt, bekommt ein wirklich emporhebendes Thema zugeteilt. So zeigt sich in Cheyennes Musik seine Einfachheit, in Harmonikas Thema einerseits seine Verbundenheit mit Frank, andererseits sein einziges Ziel, die Rache an Frank, und in Franks Thema seine Brutalität und Bosheit. Selbst Harmonika, der, betrachtet man ausschließlich die finale Duell- Szene, als Held hervorgehen könnte, zeigt in der Handlung und in seinem musikalischen Thema, dass er kein Held im Sinne ei-



nes Western ist<sup>75</sup>, der den Helden heroisiert und über seine schlechten Eigenschaften hinweg blicken kann.

Somit zeigt sich das Merkmal, sich zwar auf den Hollywood- Western zu beziehen, aber dies nur als Anstoß für einen eigenen Stil zu verwenden, indem man keinen Helden einbaut, der die Sympathien des Films genießt.

### 3. Merkmal: Das Desinteresse an Gewalt

Es scheint widersprüchlich, einem Sergio- Leone- Italo- Western ein Nicht- Interesse an Gewalt zuzusprechen, da sich die Handlung im Wilden Westen abspielt, was Duelle von Kontrahenten automatisch mit einschließt.

In *C'era una volta il west* wird diese Widersprüchlichkeit zunächst bestätigt, indem die Handlung auf das finale Duell zwischen Harmonika und Frank hinausläuft. Bei Betrachtung der beiden Szenen, in denen sich Harmonika duelliert, nämlich in Szene 1, der Bahnhofsszene (vgl. Kapitel 4.4.1) und eben in der finalen Duell-Szene (ebenso Kapitel 4.4.2), zeigt sich aber, dass die Aufmerksamkeit nicht auf der Gewalt liegt, sondern auf den Reaktionen und Emotionen, die vor dem eigentlichen Höhepunkt liegen (siehe Kapitel 4.4.1, 4.4.2, 4.4.3).<sup>76</sup> Die Schüsse werden in Real- Zeit gezeigt, während die Phasen vor dem Kampf sichtlich gedehnt wurden. Dieses Hinauszögern erwirkt einerseits eine fast unerträgliche Spannung, kann andererseits aber auch als Ablehnung dieser in Hollywood- Western gefeierten Gewalt interpretiert werden.

Dass Morricone mit für diese Verfahrensweise verantwortlich ist, zeigt die Tatsache, dass Leone in den entscheidenden Szenen zunächst die Musik hat komponieren lassen<sup>77</sup>, um sie als Grundlage für die Handlung zu verwenden. Die Auffassung, die Gewalt nur kurz darzustellen, ist also ebenso in Morricones Musik zu finden.

Ebenso zeigt sich die Ablehnung von Gewalt in der Tatsache, dass Harmonika nach seinen Duellen nicht als Held dasteht (vgl. Merkmal

---

<sup>75</sup> vgl. Hausmann, Christiane: Zwischen Avantgarde und Kommerz- Die Kompositionen Ennio Morricones. Hofheim, 2009. S.66.

<sup>76</sup> Audiokommentar zur DVD: 12,34

<sup>77</sup> vgl. Heymann, Sabine: Ein Star werde ich nie. Interview mit Ennio Morricone.

2), obwohl er sein Ziel erreicht und den Bösewicht bezwungen hat. Da das Erreichen des Ziels aber einzig und allein auf Hass und Rache basiert, wird sein Verhalten teilweise abgelehnt oder zumindest nicht heroisiert.

Die Einordnung des Films und der Musik zu *C'era una volta il west* zeigt, dass Ennio Morricone mit seiner Komposition das Genre des Italo- Western entscheidend mitgeprägt hat.<sup>78</sup> Durch die Zusammenarbeit zwischen Morricone und Leone werden die einzelnen Charakteristika des Genres deutlich, die bei genauer Betrachtung, Unterschiede zu seiner übergeordneten Gattung, dem Western, erkennen lassen.

Ennio Morricones Musik kann anhand der vorangegangenen Beispiele in *C'era una volta il west* also als eigene Stilrichtung angesehen werden. Das Zusammenwirken von Bild (Leone) und Ton (Morricone) spiegelt die Eigenschaften und Intentionen des Films nicht nur wider, sondern erlaubt auch einen konkreten Einblick in das Genre des Italo- Western.

58

## **5. Stilistische Einordnung der Komposition zu *C'era una volta il west***

Die Komposition zu *C'era una volta il west* beinhaltet viele unterschiedliche musikalische Stilrichtungen. Rückschlüsse auf die Verwendung dieser Richtungen lassen sich auf Ennio Morricones Biographie zurückführen.

Morricone entstammt einer Musiker- Familie. Sein Vater war Trompeter und brachte seinen Sohn so früh mit dem Instrument in Kontakt. Ennio Morricone studierte schon sehr früh im Konservatorium, erweiterte seine Trompeten- Studien um ein Studium der Komposition. Während dieses Studiums spielte er, auch bedingt durch eine Er-

---

<sup>78</sup> vgl. Hausmann, Christiane: Zwischen Avantgarde und Kommerz- Die Kompositionen Ennio Morricones. Hofheim, 2009. S.68f.

krankung des Vaters, in kleinen Unterhaltungsorchestern. Mehr aus finanziellen Gründen<sup>79</sup> begann er 1961, Filmmusiken zu schreiben. Dass er sich hauptsächlich aber anderen Stilrichtungen verbunden fühlte, zeigt sich einerseits an den vielen Kompositionen, die außerhalb von Filmmusiken entstanden, andererseits durch die mehrfache Betonung Morricones selbst, „Komponist auf zwei Säulen“<sup>80 81</sup> zu sein. Insbesondere die *absolute Musik* verstand er als „inneres Bedürfnis“<sup>82</sup>, dem er als Komponist folgte, die Komposition von *angewandter Musik*, wie der Filmmusik, geschehe aus rein pragmatischen, vorwiegend finanziellen Gründen.<sup>83 84</sup>

Zwar trennte Morricone zwischen seinen Kompositionen und teilte sie in unterschiedliche Stilrichtungen, wie der angewandten und der absoluten Musik ein<sup>85 86</sup>. Eine genaue Trennung beider lässt sich aber in seiner Filmmusik zu *C'era una volta il west* nicht feststellen.

Zu Anfang seiner Karriere als Filmmusik-Komponist war ihm seine Tätigkeit nicht nur suspekt, sondern geradezu unangenehm, so dass er zunächst unter dem Pseudonym Dan Savio komponierte, um sich so nicht vor seinen Kollegen rechtfertigen zu müssen.<sup>87</sup> So beschreibt er seine Filmmusiken teilweise als „uneigentliche Kompositionen“<sup>88</sup>, die zwar sehr erfolgreich waren, aber den „Graben zwischen den Bereichen von Kunst- und Unterhaltungsmusik“<sup>89</sup> vermutlich noch vergrößerten. So spaltete die Beschäftigung mit funktionaler Musik einerseits, und mit Kunstmusik andererseits die Kollegen und Interessenten beider Richtungen. Zwar betonte Morricone, dass sein Hauptinteresse der Kunstmusik, und hier vor allem der avant-

---

<sup>79</sup> vgl. Heymann, Sabine: Ein Star werde ich nie. Interview mit Ennio Morricone.

<sup>80</sup> Heymann, Sabine: Ein Star werde ich nie. Interview mit Ennio Morricone.

<sup>81</sup> Interview: Spiel mir das Lied vom Film. <http://www.zeit.de/2007/09/Morricone> abgerufen am 29.9.12.

<sup>82</sup> Heymann, Sabine: Ein Star werde ich nie. Interview mit Ennio Morricone.

<sup>83</sup> ebenda.

<sup>84</sup> vgl. Hausmann, Christiane: Zwischen Avantgarde und Kommerz- Die Kompositionen Ennio Morricones. Hofheim, 2009. S.177.

<sup>85</sup> ebenda.

<sup>86</sup> vgl. <http://www.klassikinfo.de/Interview-mit-Ennio-Morricone.105.0.html> abgerufen am 29.9.12.

<sup>87</sup> vgl. Hausmann, Christiane: Zwischen Avantgarde und Kommerz- Die Kompositionen Ennio Morricones. Hofheim, 2009. S.177.

<sup>88</sup> ebenda.

<sup>89</sup> ebenda.

gardistischen und der seriellen Musik<sup>90</sup>, gilt, trotzdem gab er die Beschäftigung mit Filmmusik nicht auf.

Dass er dennoch als zeitgenössischer Komponist von Kunstmusik, oder, wie er selbst formuliert, absoluter Musik, gesehen werden muss, beweisen die Tatsache, dass er jahrelang Mitglied der Improvisationsgruppe Nuova Consonanza war, seine große Anzahl an zeitgenössischer Kompositionen außerhalb der Filmmusik<sup>91</sup>, und der Stil der Vertonung einzelner Passagen in *C'era una volta il west*.

Besonders auffällig ist hier zunächst die erste Szene, die Bahnhofsszene (vgl. Kapitel 4.4.1), in der anstelle von auskomponierter Musik, eine Klangcollage, bestehend aus unnatürlich lauten Geräuschen, verwendet wird. Diese „Musique concrète“<sup>92</sup> zeigt zugleich Morricones Experimentierfreudigkeit und sein Interesse an den „Klängen der physischen Realität des Alltags.“<sup>93</sup> Ferner trägt diese Neuerung in Morricones Filmmusik dazu bei, dass sie die Filmmusik aus der Rolle des Unterstützers und des Beiwerks eines Films herauslösen kann. So finden sich besondere Elemente der von John Cage inspirierten experimentellen Musik in Morricones Ideen zu Szene 1, in denen er den Schwerpunkt nicht, wie in den 60er Jahren bei Filmmusikkompositionen noch üblich, auf eine Untermalung der Handlung und auf seine untergeordnete Rolle legt, sondern sich nicht dem unterwirft und „dem verklanglichen und rhythmischen Aspekten des Scores intensive Aufmerksamkeit“<sup>94</sup> widmet. Diese Entwicklung, hin zur Verwendung von Stilelementen, die der zeitgenössischen Musik entstammen, wirkt in einem Spannungsfeld, das vor allem durch die mangelnde Erfahrung der Zuschauer mit zeitgenössischer Musik hervorgerufen wird.<sup>95</sup> Diese Unwissenheit und Unkenntnis kann Morricone in der ersten Szene zu *C'era una volta il west* nutzen, indem

60

<sup>90</sup> vgl. <http://www.welt.de/kultur/article2697599/Die-maximalen-Effekte-des-Ennio-Morricone.html> abgerufen am 29.9.12.

<sup>91</sup> vgl. Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Personenteil 12 Mer-Pai. S. 498.

<sup>92</sup> Moormann, Peter, in: Klassiker der Filmmusik, herausgegeben von Peter Moormann. Stuttgart, 2009, S. 183.

<sup>93</sup> Heymann, Sabine: Ein Star werde ich nie. Interview mit Ennio Morricone.

<sup>94</sup> Hausmann, Christiane: Zwischen Avantgarde und Kommerz- Die Kompositionen Ennio Morricones. Hofheim, 2009. S.180.

<sup>95</sup> vgl. Interview: Spiel mir das Lied vom Film.

er seine Kenntnisse bewusst einsetzt, um gleichsam die Spannung der Handlung zu unterstreichen und sie voran zu treiben. Morricones Verbundenheit mit den Elementen der Kunstmusik zeigt sich hier wiederum, weil er, auch durch die fruchtbare Zusammenarbeit mit Sergio Leone, die Musik als eigenständigen Erzähler konzipiert, der den Film nicht bloß begleitet, sondern ihm ebenbürtig ist.

Diese Gleichberechtigung ist ein Kriterium, die Komposition zu *C'era una volta il west* einteilen zu können.

Die Möglichkeit, die Komposition zuordnen zu können, schafft Morricone, indem er seine Filmmusiken zu den *angewandten Musiken* zählt.<sup>96</sup> Der Begriff kann also verglichen werden mit dem gebräuchlicheren Begriff der *funktionalen Musik*. Dass sich verschiedene Stilrichtungen hinter diesem Begriff verbergen, bietet die Möglichkeit, unterschiedlichste Werke hier einordnen zu können. So gehört *C'era una volta il west* als Filmmusik zur angewandten/ funktionalen Musik, beinhaltet aber, und das erlaubt diese Einordnung, Elemente verschiedener musikalischer Stile, die Morricone geschickt miteinander verbindet. Die Anwendung dieser Stile geschieht absichtlich und zeigt, dass Morricone in der Komposition nicht zwischen einzelnen Musikrichtungen unterscheidet oder sie voneinander trennt, sondern sie miteinander verknüpft, so dass diese Filmmusik Morricones eigenen Stil zeigt. Morricone entwickelt durch die Integration von Elementen unterschiedlicher Stile eine neue Möglichkeit der Komposition und erweitert mit seiner Arbeit auch die Kompetenzen der Filmmusik. Diese entscheidenden Elemente finden sich durchgehend im gesamten Film.

Besonders auffällig stellen sich die Bestandteile der Oper dar. So finden neben der Leitmotivtechnik auch Chor, Streicher und Bläser, die an die spätromantische Oper erinnern<sup>97</sup>, Verwendung. Ebenso nutzt Morricone Elemente der Populärmusik (insbesondere die Verwendung der E-Gitarre für Franks Thema) und der Volksmusik (das

---

<sup>96</sup> vgl. Heymann, Sabine: Ein Star werde ich nie. Interview mit Ennio Morricone.

<sup>97</sup> vgl. Moormann, Peter, in: *Klassiker der Filmmusik*, herausgegeben von Peter Moormann. Stuttgart, 2009, S. 182.

Banjo in Cheyennes Thema). Diese „Osiose der Stilelemente“<sup>98</sup> prägt den Film und seine Musik und zeigt Morricones vielfältige Beheimatungen und seine „doppelte musikalische Identität“<sup>99</sup>. Sein Werk befindet sich somit auf dem schmalen Grad „zwischen Kunst und Kommerz“<sup>100</sup>.

Eine genaue Einordnung, außer der Zuordnung der Filmmusik in die Kategorie der angewandten/ funktionalen Musik, muss also einerseits berücksichtigen, zu welchem Zweck die Musik komponiert worden ist und andererseits aufzeigen, ob dies anhand der Komposition deutlich und mit welchen Methoden dies erreicht wird.

Da Morricone durch die Verschmelzung verschiedener musikalischer Stile (Oper, Populärmusik, Volksmusik) eine Komposition mit so hohem Wiedererkennungswert erschafft, erfüllt sie nicht nur das Ziel, dem Film zugehörig zu sein, ihn zu leiten und zu vervollständigen, sondern sie ergibt in ihrer Gesamtbetrachtung ein Gesamtkunstwerk, das Morricones Beheimatung in unterschiedlichen musikalischen Richtungen zeigt.

---

<sup>98</sup> Hausmann, Christiane: Zwischen Avantgarde und Kommerz- Die Kompositionen Ennio Morricones. Hofheim, 2009. S.196.

<sup>99</sup> ebenda.

<sup>100</sup> ebenda.

## **6. Zusammenfassung und Schlussbetrachtung**

Ennio Morricones in *C'era una volta il west* ist sicherlich eine der prägnantesten Filmmusiken überhaupt. Gründe dafür gibt es viele.

So hat diese Examensarbeit aufgezeigt, wie vielfältig und experimentell Morricone in seiner Arbeit vorgegangen ist, obwohl er sich selbst nur bedingt mit Filmmusik verbunden und sich eher der absoluten Musik zugehörig fühlt. Dies zeigt sich auch in seiner Filmmusik. Insbesondere in Szene 1, in der er lediglich eine Klangcollage aus unnatürlich lauten Geräuschen verwendet, fallen einerseits seine Zugehörigkeit zu einer anderen musikalischen Gattung, andererseits die vielen unterschiedlich verwendeten Funktionen der Musik auf. So bestimmt die Musik einen Großteil der Atmosphäre des Bildes mit, indem sie diegetisch wirkt und somit nicht bloßes Beiwerk ist, sondern die Szene prägt und die verschiedenen Filmgenres wie Western und Komödie zusammenbringt.

Die Darstellung der Vielfältigkeit von Morricones Musik ist also der entscheidende Aspekt dieser Arbeit. Diese Vielfältigkeit darzustellen beinhaltet aber ein Vorgehen, das mehrere Möglichkeiten zu ihrer Darstellung zulässt. So nutzt diese Arbeit die Möglichkeit einer Annäherung über die Haupt- und Nebenthemen der Kompositionen. Dazu wurden zunächst die Charakterzüge der Personen mit ihren Handlungen, Taten und ihrem Auftreten in Verbindung gebracht. Hier zeigt sich, dass sich die Personen nicht in herkömmliche Kategorien von Gut und Böse einordnen lassen, da jede Person auch schlechte Eigenschaften in sich trägt. So hat Jill eine schlechte Vergangenheit, Cheyenne hält sich als Bandit nicht an bestehende Gesetze und Harmonikas einziges Ziel besteht darin, Rache an Frank zu üben. Dieser ist auch der Einzige, der eindeutig einer Kategorie, nämlich der des sadistischen Mörders, zugeordnet werden kann.

Morricone unterstützt dies durch die Komposition der musikalischen Themen. Diese drei Themen sind den vier Protagonisten zugeordnet, wobei die beiden Motive Franks und Harmonikas in ein gemeinsames Thema eingebettet sind. Dies zeigt deutlich die emotionale Ver-

bundenheit beider, deren Auswirkung so stark ist, dass sie sogar seelisch, und das zeigt dieses Thema, miteinander verbunden sind. Auch durch die Entscheidung Morricones, beiden Kontrahenten jeweils ein konkretes Thema zuzuordnen, bei Frank ist es die E-Gitarre, bei Harmonika die Mundharmonika, sind beide unzertrennbar miteinander verbunden. Ihre Instrumente und die Art ihrer musikalischen Motive verdeutlichen ihre Charaktereigenschaften. So erklingt Franks E-Gitarre dominant, erschreckend laut und brutal, genauso wie Franks Auftreten im Film dargestellt wird. Harmonikas Teil des gemeinsamen Themas wirkt einerseits durch die Schwierigkeit, das Thema harmonisch einzuordnen, andererseits durch die verzerrt klingende Mundharmonika, mysteriös, uneindeutig und undurchschaubar. Seine Motive, Frank aufzusuchen und Jill zu schützen, bleiben somit musikalisch und visuell bis zum Ende des Films unklar. Jills Thema, das zugleich auch das Titelthema ist, wirkt hingegen ausladend, opulent und emotional-melancholisch. Da Jill die einzige Person ist, die zu einem positiven Ende im Film kommt und sie somit eine gewisse Freiheit genießt, steht ihr Name für eben diese Charaktereigenschaften.

Das einfachste Thema, das Thema des Banditen Cheyenne, steht dazu im Gegensatz. Es ist harmonisch wie melodisch einfach gestaltet, wirkt durch die Instrumente, insbesondere durch die Verwendung von Hufgetrappel und einem menschlichen Pfeifen, natürlich, witzig und verschmitzt. Cheyennes Charakter wird somit eindeutig beschrieben. Trotz der Tatsache, dass Cheyenne ein Bandit ist, hat er von allen vier Personen die positivsten Eigenschaften. So zeigt er sich Jill gegenüber gutmütig und ehrlich, so dass ihm Jill letztendlich auch vertraut.

Die zweite Möglichkeit, die unterschiedlichen Aspekte der Filmmusik darzustellen, ist die Analyse und Interpretation ausgewählter Szenen. Für diese Arbeit wurden absichtlich zwei Szenen ausgewählt, die bei oberflächlicher Betrachtung völlig unterschiedlich scheinen, aber bei genauer Analyse viele Gemeinsamkeiten offenbaren. So beinhalten



beide Szenen die Leitmotivtechnik, welche aber in Szene 1 eher verdeckt benutzt wird. Durch die Entscheidung Morricones, den Protagonisten des Films jeweils ein Thema zuzuordnen, wirkt die Leitmotivtechnik absolut deutlich und besitzt einen so hohen Wiedererkennungswert, dass die einzelnen Themen problemlos den Charakteren zugeordnet werden können und so zu einem großen Bekanntheitsgrad beim Publikum führten.

Szene 1 und die finale Duell-Szene unterscheiden sich allerdings in einem weiteren Aspekt voneinander, indem die Musik in Szene 1 diegetisch fungiert, in der Duell-Szene aber extradiegetisch. Dies bedeutet, dass die Musik in Szene 1 Teil der Handlung ist und somit die Stimmung ganz bewusst lenkt und den Zuschauer manipuliert, ohne dass er dies bemerkt. So bildet die bewusste Benutzung von Stille als Stilelement einen entscheidenden Teil und hat großen Einfluss auf die Stimmung in der Szene selbst, aber auch gerade beim Zuschauer. Diese Art der Verwendung schafft also ein Wirken auf mehreren Ebenen- beim Zuschauer und im Film selbst.

Die Duellierszene wirkt im Gegensatz dazu fast wie ein Tanz (vgl. Kapitel 4.4.2) und birgt durch ihre Umsetzung und durch die besondere Bedeutung der Musik sogar Elemente des Musikfilms (vgl. Definition zum Musikfilm, Kapitel 2.1). Beide Szenen jedoch haben eine besondere Gemeinsamkeit: sie beide prägen den Film, zeigen Morricones Vielfältigkeit und tragen dazu bei, dass Bild und Musik einheitlich sind und sich ergänzen.

Rückbeziehen lassen sich Morricones vielfältige Ideen und Umsetzungen auf seine Biographie. Er selbst bezeichnet sich als „Komponist auf zwei Säulen“<sup>101</sup>, was so zu erklären ist, dass er sich in erster Linie mit zeitgenössischer Musik beschäftigte und erst durch Geldmangel zum Filmmusikkomponisten wurde. Die Verbindung beider musikalischer Stilrichtungen zeigt sich in *C'era una volta il west*, so dass die Vermischung beider zur Entwicklung einer neuen Form der Filmmusik beitragen konnte.

---

<sup>101</sup> Heymann, Sabine: Ein Star werde ich nie. Interview mit Ennio Morricone.

Interessant ist allerdings, dass Morricone häufig für seine Filmmusiken kritisiert und als zeitgenössischer Komponist nicht ernst genommen wurde<sup>102</sup>. Einerseits wehrt er sich gegen diese Kritiken, andererseits hat er das Komponieren von Filmmusiken auch dann nicht aufgegeben, als die finanzielle Situation dies nicht mehr erforderte. Er bezeichnet sich zwar als zu beiden Stilen zugehörig, legt aber viel Wert darauf, dass seine Hauptbeschäftigung der absoluten Musik gehöre<sup>103</sup>. Dass er seine Film- Kompositionen aber dennoch verteidigt, zeigt, dass er sich eben beiden Richtungen zugehörig fühlt und seine Ideen in seine Kompositionen mit einbringt, so dass sich beide Stile vermischen und sich so eine neue Art des Umgangs mit Filmmusik entwickelt.

Trotzdem relativiert Morricone häufig seine Arbeit als Filmmusik-Komponist. So bezeichnet er seine Kompositionen für Filme als keine richtigen Kompositionen<sup>104</sup> und somit als unwahre und unechte Musik, die Komposition zu *C'era una volta il west* widerspricht dieser Meinung Morricones allerdings.

Da er seinen eigenen Stil, seine eigenen kreativen Ideen und Umsetzungen in die vielfältigen Kompositionen des Films eingebracht hat, entsteht eine neue Art, eine Filmmusik zu komponieren. Die Musik ist nicht nur bloßes zweckdienliches Beiwerk und schmückt den Film, um die Bilder herauszustellen, sondern sie bildet im Film den entscheidenden Part des Erzählers, der eigenständig fungiert und somit eine Art Parallelhandlung hervorruft. Dies schafft die Musik vor allem dadurch, dass sie einerseits einen stetigen Wechsel zwischen diegetischer und extradiegetischer Funktion bildet, andererseits durch die Kompetenz und die Erlaubnis der Musik, der Handlung vorzugreifen, den Zuschauer zu manipulieren, die einzelnen Charaktere so darzustellen, wie sie wirklich sind und ihre Beziehung untereinander zu erklären.

---

<sup>102</sup> vgl. <http://www.klassikinfo.de/Interview-mit-Ennio-Morricone.105.0.html> abgerufen am 29.9.12.

<sup>103</sup> vgl. <http://www.welt.de/kultur/article2697599/Die-maximalen-Effekte-des-Ennio-Morricone.html> abgerufen am 29.9.12.

<sup>104</sup> vgl. Hausmann, Christiane: Zwischen Avantgarde und Kommerz- Die Kompositionen Ennio Morricones. Hofheim, 2009. S. 177.

Bei genauer Betrachtung und Auswertung diverser Interviews wird stellenweise auch deutlich, dass Morricone trotz aller Kritiken und der eigenen Abwertung seiner Filmmusiken, diese als Teil seiner Arbeit als Komponist und letztendlich auch Teil seiner Persönlichkeit ansieht.<sup>105</sup> Seine Selbstkritiken könnten sich somit also entweder auf die Anfänge als Filmmusikkomponist oder auf die Tatsache beziehen, dass er, teilweise auch gezwungenermaßen, viel Zeit in die Komposition von Filmmusiken investiert hat. Dieser Zwiespalt, in dem sich Morricone als Komponist zeitgenössischer Musik einerseits und funktionaler Musik andererseits befindet, bewirkt, dass er sich zwar in beiden Stilen beheimatet fühlt, sich aber immer wieder glaubt, rechtfertigen zu müssen.<sup>106</sup>

Diese Sichtweise versucht diese Examensarbeit zu widerlegen.

Anhand diverser Beispiele wurde aufgezeigt, wie gut sich verschiedene musikalische Stilrichtungen in das Medium des Films integrieren lassen und welche positiven Auswirkungen dies auf die Qualität eines Films haben kann. Dass Morricone durch seine Experimentierfreudigkeit und seine gute und fruchtbare Zusammenarbeit mit seinem Schulfreund Sergio Leone eine neue Stilrichtung im Genre des Films und im Genre der Filmmusik hervorgebracht hat, sprechen für die Qualität der Komposition.

Wünschenswert wären hierzu weitere Studien, die dies bestätigen und Morricones musikalische Ideen und seine Umsetzungen zwischen „Hohem und Niederm“<sup>107</sup> genauer betrachten.

---

<sup>105</sup> vgl. Interview: Das Lied vom Tod machte ihn unsterblich.  
<http://www.welt.de/kultur/article734406/Das-Lied-vom-Tod-machte-ihn-unsterblich.html> abgerufen am 29.9.12.

<sup>106</sup> vgl. <http://www.klassikinfo.de/Interview-mit-Ennio-Morricone.105.0.html> abgerufen am 29.9.12.

<sup>107</sup> Brinkemper, Peter: Der Morricone- Effekt:  
<http://www.nrhz.de/flyer/beitrag.php?id=11210> abgerufen am 29.9.12.

## 7. Literaturverzeichnis

### Literatur/ Artikel:

Behne, Klaus- Ernst: Hat die Frau geklaut? Ein exploratives Experiment zur Unterschiedlichkeit der Wirkungen von Filmmusik, in: Krones, Hartmut (Hg.): Bühne, Film, Raum und Zeit in der Musik des 20. Jahrhunderts. Wien, 2004, S. 155-172.

Brinkemper, Peter: Der Morricone- Effekt:  
<http://www.nrhz.de/flyer/beitrag.php?id=11210> abgerufen am 29.9.12.

Bullerjahn, Claudia: Grundlagen der Wirkung von Filmmusik in: Forum Musikpädagogik Band 43. Augsburg, 2001. S.77-93.

Gervink, Manuel; Bückle, Matthias (Hg.): Lexikon der Filmmusik, 2011, Laaber. S. 333. S. 572f.

Hausmann, Christiane: Zwischen Avantgarde und Kommerz- Die Kompositionen Ennio Morricones. Hofheim, 2009. S. 34, 55f, 66-68, 83-93, 177, 180, 196, 330.

Heldt, Guido: *Klangfiguren. Zur Musik in 'C'era una volta il West'*, in: Plurale. Zeitschrift für Denkversionen 0. 2001 – *Oberflächen*. S. 31-48.

Kloppenburg, Josef (Hg): Musik multimedial: Filmmusik, Videoclip, Fernsehen in: Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert; Band 11. Bremen, 2000. S.17 und 179.

Miceli, Sergio: Morricone- Die Musik, das Kino. Essen, 2000. S.17.

Lamberts- Piel, Christa: Filmmusik und ihre Bedeutung für die Musikpädagogik, in: Forum Musikpädagogik, Band 69, herausgegeben von Rudolf- Dieter Kramer. Augsburg 2005. S.10.

Moormann, Peter: Klassiker der Filmmusik, herausgegeben von Peter Moormann. Stuttgart, 2009. S.181-183.

de la Motte- Haber, Helga; Emons, Hans: Fimmusik. Eine systematische Beschreibung. München/ Wien 1980. S. 81.

Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Personenteil 12 Mer-Pai. S. 498f.

Pongratz, G. (2002). Zur systematischen Analyse von Kunstfilmen. In: G. Pongratz & Ch. Khittl (Hrsg.). Musik – ‚funktional und szenisch‘. Kunstfilm und Filmmusik. Performance. Ästhetisch Bilden mit Filmen. [Heidelberger Hochschulschriften zur Musikpädagogik, Band 2: Jahrbuch 2002]. Essen: Die Blaue Eule, 49-64.

#### Interviews/ Internet:

Interview: Das Lied vom Tod machte ihn unsterblich. <http://www.welt.de/kultur/article734406/Das-Lied-vom-Tod-machte-ihn-unsterblich.html> abgerufen am 29.9.12.

Interview: Spiel mir das Lied vom Film. <http://www.zeit.de/2007/09/Morricone>. abgerufen am 29.9.12.

Interview: Heymann, Sabine: Ein Star werde ich nie. Interview mit Ennio Morricone. <http://www.zmi.uni-giessen.de/pdf/Morricone.pdf>. abgerufen am 29.9.12

<http://www.klassikinfo.de/Interview-mit-Ennio-Morricone.105.0.html> abgerufen am 29.9.12.

<http://www.welt.de/kultur/article2697599/Die-maximalen-Effekte-des-Ennio-Morricone.html> abgerufen am 29.9.12.

#### Medien:

DVD: Spiel mir das Lied vom Tod; Regie: Sergio Leone; Paramount-Studios

Alle Notenbeispiele stammen aus (siehe Anhang):  
Original Soundtrack Collection: The Best Of Ennio Morricone; Ricordi- Verlag, Mailand 2004.

