

Klangfiguren

Zur Musik in »C'era una volta il West«

GUIDO HELDT

Genau so einer ist Morricone: Wie Söldner und Auftragskiller die Fronten wechseln, pendelt er zwischen Avantgarde und Stilpopulismus; wie Tuco¹ aus Teilen verschiedener Revolver die perfekte Waffe zusammenbaut und den Klang ihrer Mechanik prüft, bastelt er hybride Scores mit Zitaten von Mozart und Moderne, Bach und Beat; wie ein Schatzsucher buddelt er im Dreck, holt häßliche Körper hervor und recycelt sie [...].²

The tunes were not particularly original [...] but the arrangements were extraordinarily appropriate. It was as if Duane Eddy had bumped into Rodrigo, in the middle of a crowded Via Veneto.³

Schwüle Klangwolken, ausgiebige Wiederholungen, Knochenmänner-Totenchöre, derbe Geräuscheffekte, dröhnende Glocken und sägende E-Gitarren sind Merkmale des typischen Spaghetti-Soundtracks, den Kenner genauso lieben wie geschmacklose Fotoromane, schnittige Lamborghini und Fiat-Synthesizer.⁴

Die Sprache ist so hybrid wie ihr Gegenstand, springt vom konventionell Musikalisch/Akustischen (*tunes* und *scores*, Glocken und Synthesizer, Dröhnen und Sägen) zum Name-Dropping und zum Ding und Körper als Klangbild. Alles kommt zupass, wenn es irgend hilft, einen Weg um die alte Idee von der Unsagbarkeit der Musik herum zu finden (auch wenn die Umwegigkeit sie indirekt bestätigt).

Das flinke *al fresco*, mit dem Filmmusik hier beschrieben wird, mag zumindest auch im publizistischen Ort der Texte begründet sein, von denen sich keiner an ein musikalisches Fachpublikum (in einem engeren und traditionellen Sinne) wendet. Und allgemeiner und deut-

PLURALE O
(2001), 31-48

1 In IL BUONO, IL
BRUTTO, IL
CATTIVO (1966)

2 Robnik 1999, 76

3 Frayling 1981,
165 (über PER UN
PUGNO DI
DOLLARI)

4 Ramses 1990,
77

licher noch verweist es auf die Unsicherheiten und Krücken, mit denen sich – jenseits der spröden professionellen Terminologien – fast alles Sprechen über Musik abmüht.

Gerade im Fall des Spaghetti-Westerns aber, und nirgends so sehr wie bei Sergio Leone/Ennio Morricone, ließe sich auch andersherum argumentieren: Dass die Oberflächig-, wenn nicht Oberflächlichkeit, die Orientierung der Beschreibungen von Musik am Effekt, vor allem am Effekt ihrer klanglichen ›Außenseite‹ (wie problematisch die Ortszuweisung auch ist), nicht nur einen blinden Fleck unseres konzeptuellen und sprachlichen Zugriffs auf Musik markiert, sondern einen Aspekt der Sache spiegelt. Was das heißt, sei am Beispiel von *C'ERA UNA VOLTA IL WEST* (1968) entwickelt.

Tradition und Fortschritt

Dabei ist – wie vor allem die zeitgenössische italienische Kritik moniert hat – *C'ERA UNA VOLTA IL WEST* kein besonders schnittiger und geschmackloser Spaghetti-Western, scheint aus dem Subgenre fast schon herausgefallen, mit dem das europäische Kino Hollywood mitten im Kern seiner Geschichten und Bilder für einen Moment den Schneid abgekauft hatte.⁵ Mit *C'ERA UNA VOLTA IL WEST* dagegen habe sich Leone, nach seiner Dollar-Trilogie (*PER UN PUGNO DI DOLLARI*, 1964; *PER QUALCHE DOLLARI IN PIÙ*, 1965; *IL BUONO, IL BRUTTO, IL CATTIVO*, 1966) die große weiße Hoffnung des europäischen Kinos, dem amerikanischen Western an den Hals geworfen und die kalte Dusche von Schabigheit und Ironie abgestellt. Leones neuer Film bediente kein konservatives Publikum mehr, aber auch nicht jenes (für den Western ziemlich neue), das an den Spaghetti-Spottgeburten aus Dreck und Feuer Gefallen gefunden hatte.

Stattdessen nun ein Film, der seine Landschaft mit plakativen Aufnahmen von John Fords Monument Valley garnierte und seine Besetzungsliste mit den blauen Augen und dem »noble walk and aristocratic bearing«⁶ von Henry Fonda; stattdessen nun eine Große Geschichte über die Eisenbahn und die Erschließung des Landes, wie sie in Fords *THE IRON HORSE* (1924), Cecil B. de Milles *UNION PACIFIC* (1939) oder einige Jahre zuvor im Eisenbahn-Kapitel von *HOW THE WEST WAS WON* (1962) erzählt worden war, eine Ge-

⁵ Eine Kritik, die fortlebt; vgl. z. B. Miceli 2000, 152

⁶ Frayling 2000, 272

schichte über den Pioniergeist und das Ende der Grenze und der alten Helden, über ihre Ablösung durch »the great American matriarchy, the worship of ›Mom‹« und »the beginning of a world without balls«.⁷

7 Leone in
Frayling 2000,
263

Natürlich ist der Resonanzraum, den sich der Film im Bezug auf die amerikanische Genregeschichte verschafft, nur noch so flach wie eine Filmdose. Die Postmoderne hat den Western erreicht (anders als das andere amerikanische Kerngenre, das Musical, das immer selbstreflexiv war, bis zum Erscheinen von Filmen, die man guten Gewissens mit postmoderner Ästhetik identifizieren mag, auf die man jedoch bis in die 80er Jahre warten muss). Panoramatisch ist C'ERA UNA VOLTA IL WEST nicht so sehr in seinen statuarisch-ekstatischen Landschaftsinszenierungen als in seiner Allusionslust:

The basic idea was to use some of the conventions, devices and settings of the American Western film, and a series of references to individual Westerns – to use these things to tell my version of the story of the birth of a nation. [...] ONCE UPON A TIME IN THE WEST began under the pretext of a nothing story with conventional characters. [...] I wanted to take all the most stereotypical characters from the American Western – on loan! The finest whore from New Orleans; the romantic bandit; the killer who is half businessman, half killer [...]; the businessman who fancies himself a gunfighter; the lone avenger.⁸

8 Leone in
Frayling 2000,
252 und 254

Die »series of references to individual Westerns« bezieht sich auf Grundzüge des Plots ebenso wie auf einzelne Bilder, auf den Aufriss von Figuren wie auf Dialogfetzen; und sie meint neben den Eisenbahn-Epen Filme wie: JOHNNY GUITAR (Nicholas Ray 1954) für die Figur der Jill, die an Joan Crawfords Vienna orientiert ist; THE SEARCHERS (John Ford 1956) für das Massaker auf der Farm von Brett McBain; SHANE (George Stevens 1953) für das Pathos des selbstgestrickten Mythos, für die Konfrontation von Brett McBain mit den Gangstern, die ihn um sein Land bringen wollen, für die Figur des einsamen Helden, der am Schluss aus der Geschichte herausreitet; HIGH NOON (Fred Zinnemann 1952) für die Eröffnungsszene am Bahnhof (und für den Namen des Bösewichts); THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE (John Ford 1962) für die Entdeckung Fords, »what pessimism is all about«, und für »the conflict between political forces and the single, solitary hero of the West«⁹; WARLOCK (Edward

9 Leone in
Frayling 2000,
258

Dmytryk 1959) für Cheyennes Suche nach einer Mutterfigur; *MAN OF THE WEST* (Anthony Mann 1958) für das Ende, mit dem Jill zur Mutter der Eisenbahnarbeiter wird; *JUBAL* (Delmer Daves 1956) für Cheyennes Rat, Jill solle sich nicht zu viel daraus machen, wenn ihr die Arbeiter mal an den Hintern fassen; *THE MAGNIFICENT SEVEN* (John Sturges 1960) für die Szene vor dem Duell, in der »Mundharmonika« an einem Holzstück herumschnitzt, während er auf Frank wartet; *THE LAST SUNSET* (Robert Aldrich 1961) für die Schnittstruktur der Duellszene usw. usf. Und Leone und seine Drehbuch-Kollaborateure Bernardo Bertolucci und Dario Argento (beide 1967 mit 27 und 25 Jahren am Anfang ihrer Filmkarrieren und noch ebenso sehr Fans – nicht zuletzt der Filme Leones – wie Profis) beschränkten sich nicht auf den Western: Man findet auch Referenzen zu Filmen wie Raoul Walshs *HIGH SIERRA* (1941); *MURDER, MY SWEET* (Edward Dmytryk 1944); *MURDER, INC.* (Burt Balaban, Stuart Rosenberg 1960) oder Billy Wilders *ACE IN THE HOLE* (1951), zu Krimi-Autoren wie Ed McBain und Brett Halliday und anderem mehr.¹⁰

¹⁰ Vgl. Frayling
2000, 254f und
266f

Der Status der Verweise schwankt weit zwischen dem Zitat, das auch als solches verstanden werden möchte, und der Ähnlichkeit, die innerhalb eines gemeinsamen Genrerahmens kaum – und nur um den Preis einer eigenen Künstlichkeit – zu vermeiden ist. Genrekino produziert Bezugsnetze, das gehört zu seinem Reiz; solche Verweislisten ließen sich auch für die meisten Hollywood-Western anlegen. Und der heutige Zuschauer, an ein Kino gewöhnt, in dem das Pasticcio der medialen Vergangenheit der Normalfall ist und die Naturalisierung der Plot-, Dialog- und Bildbausteine kaum noch nötig (und möglich) scheint, merkt erst recht nicht auf. Aber 1968 war die Ausgangssituation eine andere: Der Western all'Americana schien in einer Sackgasse (was sich trotz der italienischen Spätblüte weitgehend bestätigt hat); und in der allseitigen Suche nach gangbaren Wegen schien der Spaghetti-Western noch am ehesten hinaus zu führen. Da dreht Leone bereits wieder um; aber die melancholische Inventur, die er macht und theatralisch ausstellt, bestätigt in ihrer Erfindung des Post-Western das Ende des vermeintlich eigentlichen umso nachdrücklicher. Für John Boorman war *C'ERA UNA VOLTA IL WEST* »the greatest and the last Western«¹¹; Wim Wenders mochte danach keine Western mehr sehen, weil der Film weniger

¹¹ Boorman 1985,
23

ein solcher sei, als dass er zeigen wolle, wie virtuos Leone einen Western drehen könne. Seine kunstreiche Studie habe das Genre in eine Touristenattraktion verwandelt.¹²

¹² Wenders 1989,
24/25

Auch für Leone selbst war es danach mit dem Western vorbei. Dass er noch *GIÙ LA TESTA* (1971) drehen sollte, verdankte sich dem fehlgeschlagenen Versuch des Produzenten Leone, mit dem jungen Peter Bogdanovich als Regisseur zusammenzuarbeiten. Und ohnehin hat der Film mit der Genre-Tradition, auf die sich *C'ERA UNA VOLTA IL WEST* bezieht (und ex negativo auch die *DOLLAR*-Filme), wenig mehr gemein als Schauplatz und Dekor.

*

Aber so dargestellt, als Schnittpunkt filmhistorischer Linien, wäre *C'ERA UNA VOLTA IL WEST* zugleich grob fehlrepräsentiert – jedenfalls für die Erfahrung der Kinogänger, für die der Film zwar wohl als Kind seiner Zeit und als (Zerr-)Spiegel von (Film-)Geschichte verstehbar sein mag, für die er aber in erster Linie als eine Erlebnismaschine funktioniert zu haben scheint. *C'ERA UNA VOLTA IL WEST* ist, in seiner Wirkung, nie ein *film buffs' film* gewesen, keine Wunderkammer entlegener Anspielungen und eleganter Gattungsperspektiven. Im Gedächtnis, im individuellen wie in dem der Filmgeschichte, haftet er als Film eindrücklicher Momente, visueller wie auditiver: Das insistente Quietschen eines Windrades; das Summen einer im Revolverlauf gefangenen Fliege; der kleine Timmy McBain, der aus dem Haus läuft und die Leichen seiner Familie erblickt; Männer mit langen, staubigen Mänteln, die gemessen durchs struppige Buschwerk schreiten; Henry Fondas eisigblauer Blick, bevor er Timmy erschießt; eine aufrauschende Kamerafahrt übers Bahnhofsgebäude hinweg zum Panoramablick aufs schäbige Wildweststädtchen; eine Kutschfahrt durchs Monument Valley wie aus dem Werbefilm; Henry Fondas todgeweihter Ritt zum Duell, auf weißem Pferd quer durch die Betriebsamkeit des Eisenbahnbaus; die gemäldehafte Symmetrie von »Mundharmonikas« Erinnerungsbild an die Ermordung seines Bruders während der Duellsequenz.

Sergio Leones Markenzeichen-Naheinstellungen auf Gesichter sind nur das offenkundigste Beispiel für sein Interesse an der Textur

des Moments. Charles Bronson faszinierte ihn wegen seines »face of marble«; Henry Fonda wegen der Augen: »The vice-presidents of the companies I have had dealings with have all had baby-blue eyes and honest faces and what sons of bitches they turned out to be!«¹³ Es ist dieses Ausstellen von Gegenständen und Geräuschen, von Gesichtern und Landschaften, von Augenblicken im übertragenen und wörtlichen Sinne, das Wim Wenders vom Touristischen in *C'ERA UNA VOLTA IL WEST* sprechen ließ und ihn zum Vorwurf brachte, der Film habe die Substanz eines Genres durch die Inszenierung seiner Oberflächen ersetzt.

Dazu wäre eigentlich mehr zu sagen. Aber hier geht es um die Rolle von Ennio Morricones Musik in diesem Spiel. »Was wäre denn auch Charles Bronson ohne das Wehklagen der Mundharmonika? Nichts als ein begriffsstutziger Cowboy unter Valium.«¹⁴ Superlative sind gefährlich, aber hier darf man einen wagen: In keinem Film heftet sich die Erinnerungen an Szenen, mehr noch an einzelne Bilder, so sehr an die Musik wie bei *C'ERA UNA VOLTA IL WEST*; und nirgendwo ist die Musik selbst so sehr Gegenstand der Erinnerung.

Hässliche Körper

Eine erste Ursache betrifft, was in den Zitaten am Anfang des Artikels eine so große Rolle spielt: die Klanglichkeit der Musik, der Klang der Mechanik, die dröhnenden Glocken. Ennio Morricone betreibt eine Verkörperlichung, eine buchstäbliche Realisierung der musikalischen Fakturen, die sie in eigener (wenn auch nicht immer ganz einfacher) Weise an die Bilder bindet. Das ist allerdings ein Zug vieler Spaghetti-Western-Musiken auch vor *C'ERA UNA VOLTA IL WEST*; gerade der Morricones. Ein kompaktes Beispiel liefert die Titelmusik von *PER UN PUGNO DI DOLLARI*: Unter einer einfachen, fließenden Melodie, die von einer Männerstimme gepfiffen wird, und einer E-Gitarren-Partie, erklingen (teils im Wechsel, teils simultan) neben Streicherchor und Orchestertutti: fast geräuschhafte Flötenglissandi, ein textloser Männerchor (der so etwas wie »Ha-ha« singt), Glockenschläge, Pistolenschüsse, Peitschenknallen, Hammerschläge auf einem Amboss. In einer Buntheit, die außerhalb des Genre- und des spezifischen Filmkontextes völlig unverständlich

wäre, wird hier zusammengetragen, was in der akustischen Welt des Films (oder doch des Westerns allgemein) vorkommt oder darauf verweist: Schüsse und Peitschenknallen sind zentrale akustische (und nicht selten Plot-)Momente der meisten Western; die Männerstimmen deuten auf den (fast) reinen Männerfilm, der *PER UN PUGNO DI DOLLARI* ist; die Glocke kehrt wieder bei Joes Ankunft im Dorf, die vom Schlagen einer (anderen) Glocke begleitet wird. Abgesehen von der Verweisfunktion tragen die nicht von normalen Musikinstrumenten hervorgebrachten Klänge zudem den Vorgang und das Gerät ihrer Hervorbringung noch deutlicher in sich – die Klänge werden greifbar, nehmen die Dinge und Texturen der filmischen Diegesis in sich auf.

Das tun sie, ohne notwendigerweise selbst in diegetischer Musik auftreten zu müssen (also in *source music*, in Musik, die eine identifizierbare oder wenigstens implizierbare Quelle in der Innenwelt der gezeigten Szene hat). Diegetische Musik ist das einfachste und gängigste Verfahren, Musik an die Bilder zu binden: Wenn ›Mundharmonika‹ in *C'ERA UNA VOLTA IL WEST* seine Mundharmonika spielt, ist die Bindung von hörbarem Klang und sichtbarem Ding unmittelbar. Aber dabei lässt Morricone es nicht bewenden. Selbst ›Mundharmonikas‹ aphoristische Motive kommen nicht nur als diegetische Musik vor, sondern auch als non-diegetischer Teil der Musik seines Gegenspielers Frank. In weitergehender Verschiebung sind die Glocke, die in *PER UN PUGNO DI DOLLARI* Joes Ankunft im Dorf begleitet, und die Glockenklangfarbe aus der Titelmusik unterschiedlich; nur die gemeinsame Instrumentenfamilie stellt die Brücke zwischen Diegesis und Transdiegesis her. Andere musikalische *cues* von *C'ERA UNA VOLTA IL WEST* beschränken sich auf eine losere Anbindung an die akustische Realität des Films oder die akustischen Üblichkeiten des Genres:

Das Motiv Cheyennes kommt in zwei Instrumentationsvarianten vor. Im ersten Teil des Films dominiert eine Fassung mit Banjo als Melodieinstrument und raschen E-Piano-Figuren als Untermalung, die den insistierenden Tonrepetitionen der Melodie einen unangenehm bohrenden Charakter geben. Im zweiten Teil, in dem Cheyenne als einer der Guten erkennbar geworden ist (unten mehr zum Umschlagpunkt), tritt zum Banjo eine pfeifende Männerstimme, und

das E-Piano wird durch Kokosshalen ersetzt, die den schlendern- den Trott eines Pferdes imitieren. Erst im Pfeifen wird die melodi- sche Natur der knappen, modalen Melodie (die man in ihrer repeti- tiven Einfachheit kaum als solche bezeichnen mag) als das verständlich, was sie sein soll: als Stilisierung improvisierten, kaum gestalthaften Vor-sich-hin-Pfeifens. Verweist schon das Banjo als klischeehaft amerikanisches Volksmusikinstrument auf den Westen als globalen Ort des Geschehens (überdeutlich in der ungewöhnli- che Verwendung als Soloinstrument), führen Pfeifen und Pferde- tritt als akustische Alltagsphänomene, die außerhalb einer solchen Filmmusik kaum für ›musikfähig‹ erachtet würden, diesen Ort ebenso vor Ohren wie vor Augen.

Ähnlich in der Musik des Eisenbahnunternehmers Morton. Hier tritt zu einer wiederum repetitiven Klavierfigur das Geräusch von Meeresbrandung, Mortons Sehnsucht illustrierend, mit seiner Bahn den Pazifik zu erreichen; einen Traum, den der Film maliziös an- klingen lässt, wenn Morton neben einer jämmerlichen Wasserpfütze stirbt, auch da noch – oder erst recht – vom Brandungsrauschen be- gleitet. Stärker noch als in anderen Szenen, in denen das nur ange- deutet wird, wird hier auch deutlich, dass sich das Meeresrauschen in einem anderen Zwischen- (oder Verbindungs-)Raum zwischen Diegesis und Transdiegesis abspielt – nämlich im Kopf Mortons. Keine *source music*, aber auch keine kommentierende Außeninstanz, sondern eine per Implikation an die Innenwelt des Films gebundene (gelegentlich wird eine solche Verortung von Musik ›meta-diegetisch‹ genannt). Wie in der Musik Cheyennes wird auch hier durch das hinzutretende Rauschen ein anderer Aspekt der Klanggestalt, hier die Klavierfigur, zur Kenntlichkeit gebracht: als musikalische Stili- sierung der Meeresbrandung. Ein weiterer Punkt auf dem in der Musik von C'ERA VOLTA IL WEST fein aufgefächerten Koordinaten- netz zwischen Abstrakt-Musikalischem und Greifbar-Geräuschhaf- tem und zwischen diegetischer und non-diegetischer Verortung.

Auch unabhängig von der Verwendung stilisierter oder imitierter diegetischer und quasi-diegetischer Klänge strebt Morricones Mu- sik akustische Plastik an in ihrer Bevorzugung charakteristischer und sensorisch intensiver Klangfarben. Das betrifft die Mundharmonika ebenso wie das Banjo (dessen kurzes, hartes Zupfgeräusch den Akt

seiner Hervorbringung ähnlich deutlich ahnen lässt wie ein Peitschenknall oder Glockenschlag), die Kokosnussschalen, die verzerrte E-Gitarre im Thema von Bösewicht Frank oder die textlose Sopranstimme Edda dell'Orsos in der Musik von Jill. Die bestätigt das Klangkonzept der Musik ansonsten eher *ex negativo*: Hier rückt Morricone weit ab von der akustischen Innenwelt des Films, verwendet stattdessen einen konventionellen Streicher- und Hörnerchor und, als Bruch der orchestralen Konvention, aber als noch weitere Distanzierung vom Western, den Exotismus des Cembalos.

Aber auch hier findet der Film eine Brücke zurück zur Diegesis: Als Jill auf Sweetwater, der Farm von Brett McBain, ankommt, findet sie dort die Leichen der von Frank und seinen Männern ermordeten Familie vor. Das Vorspiel zu ihrem Thema beginnt, als sie vom Wagen steigt, um an den Tischen mit den aufgebahrten Leichen entlang zu gehen. Schließlich fällt ihr Blick auf Timmy, das jüngste der Kinder (das der Zuschauer selbst noch gar nicht sieht, der nur durch die Blickwendung von Jill schließen kann, dass sie nun Timmy anschaut), und just in diesem Moment setzt die Kernmelodie ihres Themas ein, instrumentiert mit der vokalisierenden Sopranstimme. Löst die Sopranstimme im Verein mit den emphatischen Sext-Aufschwüngen der Melodie (und passend zu Jills originaler Verortung als »the finest whore from New Orleans«) sonst eher die Assoziation ›Sirengesang‹ aus, wird man sie in diesem Moment kaum anders denn Vor-sich-hin-Singen einer Mutter deuten, die ihr Kind in den Schlaf wiegt, damit zugleich die Rolle als Ersatzmutter vorbereitend, die sie zuerst für Cheyenne und schließlich für die Eisenbahnarbeiter spielen soll.

Gestalten

Morricones *tunes* in *C'ERA UNA VOLTA IL WEST* sind gewiß nicht »particularly original«; aber sie sind in der Tat »extraordinarily appropriate« im Rahmen von Morricones und Leones filmisch-musikalischem Konzept. Das umrisscharfe klangliche Profil der einzelnen musikalischen Bausteine hat seine Entsprechungen in ihren melodischen, harmonischen und rhythmischen Konturen. Auch hier sind die Musiken, die den einzelnen Figuren zugeordnet sind, weit

voneinander abgerückt.

- Die Musik ›Mundharmonikas‹ beschränkt sich auf zwei variativ aufeinander bezogene Motive aus drei bzw. vier Tönen. Charakteristisch innerhalb dieses Minimalprogramms ist das Spiel mit dem Halbtonschritt: Die Mundharmonika spielt im Übergang von einem Ton zum nächsten immer wieder *e* und *dis* für einen kurzen Moment gleichzeitig und verwischt damit den Halbtonschritt ebenso, wie sie durch die kurzzeitige Simultaneität seine Spannung betont.
- Cheyennes Motiv ist nicht sehr viel elaborierter. Es besteht in seiner ersten Form aus einem kurzen Motiv, das nur drei Tonhöhen verwendet (von denen eine $\frac{4}{5}$ der Dauer des Motivs bestreitet) und sequenzierend wiederholt wird. In seiner zweiten, ›freundlichen‹ Varianten wird es stärker ausgeformt und bildet nun eine symmetrische, 16-taktige Periode. Aber auch in dieser bleibt das Insistieren auf den Grundton des Ausgangsmotivs (bzw. in der zweiten Periodenhälfte seine Quint) erhalten.
- Franks Musik markiert die nächste Stufe auf der Skala musikalischer Differenziertheit. Sein Thema tritt von Anfang an als ausgeformte Melodie auf. Wie das Thema von Jill – und anders als die wie nebenher erfundenen, quasi-improvisatorischen Motive von Cheyenne und ›Mundharmonika‹ – ist es charakterisiert durch emphatisch große Intervallsprünge, bei ihm Quint, Quart, Oktav. Die zur Bestimmung des (wie bei Cheyenne äolischen) Modus ausschlaggebende Tonartterz tritt dagegen nur nebenher auf, als Sechzehntel-Note in einer knappen, vage folkloristischen Verzierungsfigur.
- So, wie die Musik von Jill in ihrer konventionelleren, auf klangliche Konkretisierung weitgehend verzichtenden Instrumentierung weiter von den Musiken der anderen Protagonisten abgerückt ist als diese voneinander, so ist sie es auch in ihren übrigen Aspekten: Als einzige besteht ihre Musik aus einem Vorspiel und einem Kernthema (bei Frank wird eine solche Struktur allenfalls angedeutet dadurch, dass sein Thema zuerst mit der Solo-E-Gitarre und dann im Orchestertutti erklingt, also gleichsam als sein eigenes Vorspiel fungiert). Die beiden Teile sind selbst deutlich voneinander abgesetzt: Das Vorspiel verwendet das Cembalo und

eine triolische Stufenbewegung; das Kernthema – das einzige, das auf- und nicht volltaktig einsetzt – den vokalisierenden Sopran und Orchestersatz und eine Melodiegestalt, die wie bei Frank große Intervallsprünge bevorzugt. Während es bei Frank aber die kargen Rahmenintervalle von Oktav, Quint und Quart sind, ist es bei Jill die Sext, sentimentalstes aller Intervalle in der diatonischen Skala; und das Thema umreißt schon in den ersten zwei Takten den Tonikadreiklang. In der zentralen Geste der Melodie wird dann in der Folge zweier aufsteigender Sexten mit drei Tönen der weite Raum einer Undezim durchschritten und zugleich die Töne des Subdominant-Dreiklangs.

Mindestens ebenso wichtig wie der scharfe Umriss jedes der Themen und Motive ist jedoch ihre stabile Zuordnung zu den Protagonisten des Films. Die Verwendung personenbezogener musikalischer Gestalten ist eines der konventionellsten filmmusikalischen Verfahren; um die spezifische Konsequenz für *C'ERA UNA VOLTA IL WEST* zu ermessen, muss man ein bisschen genauer hinschauen. Man hat Morricones Arbeit mit personenbezogenen Themen und Motiven oft mit dem Begriff der ›Leitmotivik‹ beschrieben; und natürlich hat der Anklang an Wagner seine Resonanz in der ebenso häufigen (und ebenso unscharfen) Rede von der Opernhaftigkeit von *C'ERA UNA VOLTA IL WEST* und anderer Spaghetti-Western. Aber der Vergleich tut dem Wagnerschen Verfahren ebenso Unrecht wie dem Morricones. Denn während Wagner seine Leitmotive eben nicht als »klingende Hundemarken« verwendet (wie es Ludwig Speidel 1879 in einer Kritik zur *Götterdämmerung* formulierte¹⁵), sondern durch das Abwandeln und Verweben der Gestalten für seine Musikdramen die Dignität des Symphonischen reklamierte, tut Morricone eben das, was Speidel Wagner vorwirft: Er hängt den Hauptfiguren des Films musikalische Hundemarken um. Eine sehr begrenzte Anzahl von – motivisch zudem so gut wie identischen – Varianten der einzelnen Gestalten wird über den ganzen Film hin wie mechanisch wiederholt.

Selbst da, wo Morricone variiert und gar einmal, über seine klanglichen Konkretisierungen hinaus, konventionelles Lokalkolorit in die Musik hineinnimmt, lässt er von der Identität der Gestalten nicht ab. Als Frank zum finalen Duell reitet, wird sein Thema von einer

¹⁵ Feiler 1977, 46

Solo-Trompete über dem Trauermarschrhythmus der Orchesterbegleitung gespielt. Das verweist auf den westernmusikalischen Topos des *Deguello* – jene Art mexikanisierender Trompetenmelodien, wie sie am bekanntesten in Howard Hawks' *RIO BRAVO* (1959) vorkommt. Die Legende geht, dass sie auf die Belagerung des Forts The Alamo im texanisch-mexikanischen Krieg zurückgehen, wo die Mexikaner die eingeschlossenen Texaner durch das Blasen des Trompetensignals *Deguello* (= Gemetzel; also soviel wie: »Es wird kein Pardon gegeben«) zermürbt haben sollen.¹⁶ Deguellos kommen in Morricones Western-Musiken wiederholt vor; interessant in unserem Zusammenhang ist ihre Entwicklung über die Zeit hin: Zum finalen Duell von *PER UN PUGNO DI DOLLARI* ertönen Explosionen, Rauchwolken vernebeln die Szene, und heraus tritt Clint Eastwoods Joe zur Begleitung eines hysterischen Deguellos. Die Trompetenmelodie steigert sich in einen Verzierungstaumel, der einer barocken Opernarie würdig wäre. In *IL BUONO, IL BRUTTO, IL CATTIVO* steht der Deguello an dramaturgisch entsprechender Stelle, vor dem ›Triell‹ auf dem Soldatenfriedhof. Hier werden die Verzierungen schon sparsamer verwandt; das filmmusikalische Prinzip, mit dem Klischee des Deguello die lokalkoloristische und genrecharakteristische Einkleidung der Plot-Klimax zu betreiben, bleibt aber das gleiche. In *C'ERA UNA VOLTA IL WEST* dagegen ist der Deguello-Charakter nur mehr eine Fußnote zum Thema von Frank, das ansonsten unverändert gespielt wird. Die Doppelschlagfiguren im Thema lassen sich, wie gesagt, als folkloristische Anspielung hören, die sich in die Umdeutung schickt. Aber erst die Instrumentierung des Themas mit der Trompete ›macht‹ den Deguello; die Identität des thematischen Gebildes als Musik Franks bleibt unberührt.

Ein weiteres Beispiel: Die Musiken Franks und ›Mundharmonikas‹ unterscheiden sich von den anderen dadurch, dass sie – ohne dass ihre Zuordnung zur jeweiligen Figur berührt wäre – nicht nur isoliert nebeneinander stehen: Die Mundharmonika-Motive sind in Franks Thema integriert, auf die Rache-geschichte deutend, die beide miteinander verbindet, ohne dass anfangs der Zuschauer oder Frank wüssten, worin der Zusammenhang besteht. Aufgelöst wird das Rätsel erst im abschließenden Duell: In der Apotheose von Leones Naheinstellungen fährt die Kamera gleichsam durch ›Mundharmo-

16 Hembus 1979,
105

nikas« Auge in seinen Kopf hinein, und wir sehen – in seiner Erinnerung – die Hinrichtung seines älteren Bruders durch Frank und dessen Bande, während derer Frank dem jüngeren Bruder eine Mundharmonika in den Mund steckt und ihn bittet, das Lied vom Tod zu spielen. Aber die Auflösung des Plotknotens hat keinen musikalischen Widerhall; die musikalischen Gestalten Franks und »Mundharmonikas« ändern sich nicht. Wo ein älterer Filmmusikkomponist – wie es, sagen wir, Erich Wolfgang Korngold in *THE SEA HAWK* (Michael Curtiz 1940) oder *KINGS ROW* (Sam Wood 1942) tut – motivisches Material zur Verstärkung eines klimaktischen Moments variiert und damit die Musik zumindest auf dieser Ebene auch prozessualisiert hätte, gehören Morricones Motive in *C'ERA UNA VOLTA IL WEST* zu ihren Trägern wie ihr Schatten.

Augenblicke

Ihre Bindung erhalten die Schatten aber nicht nur durch die schiere Anhänglichkeit der Musik, sondern durch deren präzise zeitliche Koordinierung, vor allem der ersten oder zentraler Auftritte der Protagonisten. Wobei »Auftritt« im starken Sinne zu verstehen ist: Das Erscheinen der Hauptfiguren wird vorbereitet durch lange Phasen des Wartens oder diffuser Aktivitäten – die drei Männer Franks warten am Bahnhof auf »Mundharmonika«; die Familie von Brett McBain bereitet den Empfang von Jill vor; Jill wartet am Bahnhof darauf, abgeholt zu werden; die Gäste im kleinen Rasthof in der Wüste unterhalten sich, bevor Cheyenne hereinkommt usw. Diese Phasen sind akustisch einzig durch – wenn auch selbst sehr differenziert inszenierte – Geräusche oder beiläufige diegetische Musik im Hintergrund (bei Jill am Bahnhof) ausgefüllt. Wenn dann etwas passiert, ist der Auftritt einer Figur ebenso sehr der Auftritt ihrer Musik; die Inszeniertheit des großen Moments scheint rückwirkend den peniblen Spannungsaufbau rechtfertigen zu wollen.

Dabei springt die Musik nicht gerüstet und gegürtet wie Athene aus dem Haupt des Zeus, sondern wird durch musikalische Vorbereitungsphasen intern strukturiert; ein zweiter musikalischer Einsatz koinzidiert dann mit einer weiteren, wichtigeren Handlung:

Jill wartet am Bahnhof und vergleicht schließlich die Zeit ihrer

Taschenuhr mit der Bahnhofsuhr. Die Triolen der Einleitung zum ihrem Thema setzen mit dem Schnitt von der Bahnhofsuhr zurück auf ihr Gesicht ein – implizit in dem Moment, in dem sie an den Querstand zwischen der Bahnhofsuhr und jener Uhr denkt, die ihr Brett McBain geschenkt haben dürfte. Damit bekommt die Musik zugleich eine meta-diegetische Verortung, scheint in ihrem Kopf einzusetzen, als Stellvertreter ihrer Gedanken an Brett McBain. Im Ausklang der Einleitung macht Jill dann, noch nicht restlos sicher, was zu tun sei, ein paar vorsichtige Schritte hin und her; der erste Ton ihres Kernthemas fällt dann genau auf ihren ersten entschlossenen Schritt, und das Thema endet, wenn sie durch das Bahnhofsgebäude hindurchgegangen ist und sich die Tür zur anderen Seite, nach Flagstone hinein, öffnet.

- Jills zweiter Auftritt wurde schon angesprochen: Sie erreicht Sweetwater, die Einleitung der Musik beginnt, als sie vom Wagen steigt, um die Leichen der McBains zu sehen, das Kernthema dann genau mit ihrer Blickwendung auf Timmy (und impliziert damit wie beim ersten Mal eine meta-diegetische Verortung).
- Ähnlich ist die Struktur bei Cheyenne: Die unruhigen E-Piano-Figuren der ersten Variante seines Themas setzen ein, wenn die Schüsse vor dem Rasthof aufhören und alle darauf warten, was nun geschehen wird. Das Banjomotiv setzt erst ein, wenn Cheyenne den Rasthof betreten hat, den Kopf hebt und wir seine Augen sehen.
- Bei der Einführung der ›freundlichen‹ Variante seiner Musik wird das Muster variiert. Er ist in das Farmhaus eingedrungen und unterhält sich mit Jill, die damit rechnet, dass er und seine Männer sie vergewaltigen wollen. Sie wird wütend, erzählt, ihr mache das nichts aus, davon werde sie schon nicht sterben, hinterher werde sie sich einen großen Eimer warmes Wasser nehmen, »und alles ist, wie's vorher war«. Cheyenne schaut sie an, und die Melodie setzt ein (wenn er sich, so können wir im Nachhinein schließen, entschließt, sein Verhalten gegenüber Jill zu ändern – wiederum eine meta-diegetische Anbindung). Die sonst charakteristische auslösende Bewegung wird hier in die Melodie hineinverlagert, wenn sich Cheyenne anschließend müde nach vorn beugt und die Musik kurz anhält, um ihn sagen zu lassen: »Du

kochst bestimmt 'nen guten Kaffee.« Damit ist seine Beziehung zu Jill definiert, und die Musik kann weitergehen.

- Die musikalische Reduktion im Falle von ›Mundharmonika‹ erlaubt keinen elaborierten Ablauf; hier muss das Motiv als sein eigenes Vorspiel fungieren. Die drei wartenden Männer haben niemanden aus dem Zug steigen sehen und gehen schon weg, da hören wie, noch ohne ›Mundharmonika‹ zu sehen, sein Spiel im Rücken der drei. Sobald der abfahrende Zuges fort ist und wir – und ebenso die drei – ›Mundharmonika‹ sehen können, hebt das Motiv ein zweites Mal an; beim dritten Einsatz wird auf sein Gesicht geschnitten.
- Ähnlich verhält es sich im Falle von Frank: Auch sein Thema setzt unmittelbar ein, allerdings noch bevor wir Frank und seine Bande sehen. ›Ausgelöst‹ wird der Einsatz durch eine Negativ-Bewegung: Durch das Anhalten von Timmy, der aus dem Haus gelaufen ist, weil er die Schüsse gehört hat, und nun das Panorama seiner ermordeten Familie vor Augen hat. Zur ersten ›Strophe‹ des Themas, mit verzerrter E-Gitarre als Melodieinstrument, sehen wir die Männer aus dem Schutz der Sträucher treten. Die Wiederholung des Themas, nun mit Orchester und textlosen Frauenchor, beginnt in dem Moment, wenn Frank aus dem Hintergrund bis in die Mitte seiner Männer vorgetreten ist und alle parallel ihren Marsch auf das Haus beginnen.

Das Muster ließe sich an weiteren Beispielen vorexerzieren; aber diese reichen, um zu zeigen, worum es geht. Die Bewegungen, die mit den musikalischen Einsätzen koinzidieren – und die, implizit, diese Einsätze auszulösen scheinen oder von ihnen ausgelöst werden – sind minimale, punktuelle; aber nach den präzisen Vorbereitungen dürfen sie das sein. Es ist, um im Genre zu bleiben, als ob ein gespannter Revolver durch ein Antippen des Abzugs ausgelöst würde. (Sie konnten es übrigens auch produktionspraktisch, angesichts der Tatsache, dass Morricone seine musikalischen Nummern vorkomponiert hatte und sie bei den Filmaufnahmen abgespielt wurden, ein Verfahren aufgreifend, das gelegentlich bei Stummfilmen eingesetzt worden war. Stanley Kubrick war von der Idee so beeindruckt, dass er sie sieben Jahre später für BARRY LYNDON kopieren sollte.)

Oberflächen

Die Konsequenz des Verfahrens ist offensichtlich: Die Musik legt sich ganz eng um die Figuren, scheint von ihnen auszugehen wie eine Aura, ein Parfum. Solche Insistenz und Mechanistik könnte störend wirken, penetrant und unsubtil, wenn es denn um Subtilität ginge. Aber Sergio Leone konstruiert seinen Post-Western aus einer »nothing story with conventional characters«, aus den leeren Hüllen der Genretradition, und Morricone schreibt dazu eine Musik, die durch Faktur und filmische Anbindung selbst zu einer neuen, zweiten Außenhaut für die Figuren wird, so plakativ, grell und zwingend, dass man dahinter gar nichts Weiteres mehr suchen mag. Claudia Gorbman hat über John Fords *STAGECOACH* (1939) geschrieben, seine »poetry of archetypes« basiere auf »repetition and reinforcement«, und ein solcher Film vertrage auch eine Filmmusik mit einem hohen Maß an »redundancy«. ¹⁷ Sergio Leone inszeniert die Poesie von Archetypen aus zweiter Hand, und Ennio Morricone zeigt, wie weit man mit Wiederholung, Verstärkung und Redundanz gehen kann.

¹⁷ Gorbman 1987,

²⁷

(Solch ostentative Formalisierung scheint eine mögliche ›Rechtfertigungsstrategie‹ für Filme zu bieten, die sich ihrem Gegenstand aus der Perspektive der Nachgeborenen nähern. Die strikte Form scheint wie ein Gerüst zu fungieren, das die Genrebausteine zusammenhält, die ihre Selbstverständlichkeit verloren haben. Lars von Triers *DANCER IN THE DARK* (2000) verpflanzt Elemente und Aspekte des Musicals in einen Melodramen-Kontext und stützt seine Operation durch eine noch deutlichere filmische Anbindung der Musik. Einmal fragt Jeff, der unermüdliche Verehrer der traurigen Heldin Selma, wie es denn komme, dass im Musical die Leute einfach so zu singen und zu tanzen anfangen, das tue er doch auch nicht. Selma gibt keine Antwort, sagt nur, ja, das stimme, das tue er nicht. Abgesehen davon, dass das für den klassischen Hollywood-Musicalfilm auch nicht stimmt, gibt die Antwort in diesem Falle der Film insgesamt: Selmas Gesangs- und Tanznummern sind allesamt psychologisch ›begründet‹ als Tag- und Fluchtträume in für sie emotional unerträglichen Situationen; und die Traumszenen sind alle fast reflex- oder anfallsartig ausgelöst durch – meist rhythmische – Geräusche. Diese Auslösungsregeln sind so deutlich, dass sie die Fallhöhe für

ihre eigene partielle Auflösung zum Ende des Films hin erlauben und damit die Möglichkeit zu einer sozusagen strukturellen Steigerungs-dramaturgie bieten.)

Differenziert ist die Musik von *C'ERA UNA VOLTA IL WEST* allenfalls in ihrem Vexierspiel zwischen diegetischer, meta-diegetischer und non-diegetischer Anbindung der Musik und ihrer Bausteine und in der mehr oder weniger großen Körperlichkeit, Gegenstandsverbundenheit der klanglichen Texturen. Aber so sehr die klangfarblichen Oberflächen der Musik in Bewegung gesetzt werden zwischen unterschiedlichen narrativen Lokalisierungen, so sehr beraubt *C'ERA UNA VOLTA IL WEST* seine Musik andererseits dieser Bewegungsfreiheit, bindet sie fest an die Figuren und deren äußere oder innere Bewegungen – der Preis für eine filmische Inszenierung nicht nur durch, sondern auch von Musik, die damit die seltene Gelegenheit bekommt, aus den Funktionsräumen des Films auch einmal an dessen Oberfläche zu gelangen.

Literaturverzeichnis

- Boorman, John: *MONEY INTO LIGHT – A DIARY*. London 1985.
- Feiler, Paul (Hg.): *BOSHEITEN IN DUR UND MOLL. SAMMLUNG HISTORISCHER MUSIKKRITIKEN*. München 1977.
- Fornari, Oreste de: *SERGIO LEONE. THE GREAT ITALIAN DREAM OF LEGENDARY AMERICA*. Rom 1997 (orig. *TUTTI I FILM DI SERGIO LEONE*. Mailand 1984).
- Frayling, Christopher: *SPAGHETTI WESTERNS. COWBOYS AND EUROPEANS FROM KARL MAY TO SERGIO LEONE*. London, Boston, Henley-on-Thames 1981.
- Frayling, Christopher: *SERGIO LEONE. SOMETHING TO DO WITH DEATH*. London 2000.
- Gorbman, Claudia: *UNHEARD MELODIES. NARRATIVE FILM MUSIC*. Bloomington, Indianapolis 1987.
- Hembus, Joe: *WESTERN-GESCHICHTE 1540–1894*. München 1979.
- Lhassa, Anne/Lhassa, Jean: *ENNIO MORRICONE*. Lausanne 1989.
- Miceli, Sergio: *MORRICONE – DIE MUSIK, DAS KINO*. Essen 2000 (orig. *MORRICONE, IL MUSICA, IL CINEMA*. Mailand 1994).
- Ramses, Fuad: *Fatale Filmmusik*. In: *SPEX II* (1990), H. 3, S. 74–79.
- Robnik, Drehli: *Every Gun Makes Its Own Tune. Geräuschmusik, Kapitalverwertung und Erinnerung im Italowestern*. In: *Studienkreis Film* (Hg.): *UM SIE WEHT DER HAUCH DES TODES. DER ITALO-WESTERN – DIE*

GUIDO HELDT

GESCHICHTE EINES GENRES. Bochum 1999, S. 71–81.
Schulze, Heiko: Aus dem Kino in die Charts. In: TV-SPIELFILM 12 (2001),
H. 26 (15.–28. Dezember), S. 29f.
Wenders, Wim: EMOTION PICTURES. London 1989.