

GMTH Proceedings 2017

herausgegeben von
Florian Edler und Markus Neuwirth

Populäre Musik und ihre Theorien. Begegnungen – Perspektivwechsel – Transfers

17. Jahreskongress der
Gesellschaft für Musiktheorie
und

27. Arbeitstagung der
Gesellschaft für Populärmusikforschung
Graz 2017

herausgegeben von
Christian Utz



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Stefan Fuchs

Zwischen Zitat und Stilkopie

Rolf Wilhelms Filmmusik zu *Ödipussi* und *Pappa ante portas*¹

ABSTRACT: »Schreiben Sie Musik wie Wagner, nur lauter«, soll Samuel Goldwyn, Gründer der Filmproduktionsfirma Metro-Goldwyn-Mayer, einst von einem Filmkomponisten gefordert haben. Die Musik der klassisch-romantischen Epoche diente Filmkomponist*innen seit der frühen Stummfilmära als Fundgrube für ihre Scores, und die Beherrschung verschiedenster Stilistiken gehörte zu ihrem selbstverständlichen Handwerkszeug. Auch der deutsche Filmkomponist Rolf Wilhelm (1927–2013) knüpft in seiner Musik zu den beiden Lorient-Spielfilmen *Ödipussi* (1988) und *Pappa ante portas* (1991) an diese Tradition an. Wilhelm bereichert seine Filmmusiken mit unzähligen motivischen Zitaten an, vornehmlich aus den Werken Richard Wagners, und setzt vielfältige Stilkopien ein. In diesem Artikel werden Wilhelms Vertonungsstrategien anhand ausgewählter Beispiele vorgestellt und deren charakteristische Wirkung beschrieben.

»Write music like Wagner, only louder,« Samuel Goldwyn, the founder of the film production company Metro-Goldwyn-Mayer, once supposedly demanded of a film composer. Film composers have used the music of the classical-romantic era as a quarry for their scores since the early days of silent film. The ability to compose in various styles was one of their basic skills. The German film composer Rolf Wilhelm (1927–2013) also draws on this tradition in his music for the two motion pictures by Lorient, *Ödipussi* (1988) and *Pappa ante portas* (1991). Wilhelm enriches his soundtracks with countless motivic quotations, primarily from Richard Wagner's works, and uses a variety of stylistic copies. This essay presents selected examples of Wilhelm's compositional strategies and describes their characteristic effects.

Schlagworte/Keywords: Leitmotiv; Lorient; quotation; Richard Wagner; soundtrack; style copy; temp track

Rolf Wilhelm, einer der bedeutendsten deutschen Filmkomponisten der Nachkriegszeit, wurde am 23. Juni 1927 in München geboren. Als Kind einer sehr musikkaffinen Familie begann er bereits mit 13 Jahren ein Musikstudium in Wien, das er allerdings nach nur zwei Jahren wegen der Einberufung zum Kriegsdienst un-

1 Bei diesem Kongressbeitrag handelt es sich um die gekürzte Version meiner Masterarbeit, die den gleichen Titel trägt (vgl. Fuchs 2018).

terbrechen musste. Erst 1946 konnte Wilhelm sein Musikstudium in München fortsetzen. Hier kam es zur ersten Auftragsarbeit für die Medien: Im Februar 1946 vertonte er *Das Gespenst von Canterville* für Radio München, den Vorläufersender des Bayerischen Rundfunks. Dies war der Auftakt für eine intensive kompositorische Tätigkeit – im Laufe der nächsten Jahre entstand die Musik zu etwa 250 Hörspielen sowie zu über 350 Fernsehspielen und 350 Werbespots. Außerdem arbeitete Wilhelm für die Theaterbühne und komponierte insgesamt 27 Bühnenmusiken.

Zwischen 1954 und 1991 schuf Wilhelm die Musik zu ca. 60 deutschen Filmen, darunter *Die Nibelungen* (1966–67), *Das fliegende Klassenzimmer* (1973) und *Das Schlangenei* (1977). Mit der Musik zu Loriots *Pappa ante portas* beendete Wilhelm seine Filmmusik-Karriere und komponierte in der Folgezeit vornehmlich Musik für den Konzertsaal. Er starb nach kurzer Krankheit am 17. Januar 2013 in Grünwald bei München. Sein kompositorischer Nachlass befindet sich im Deutschen Komponistenarchiv im Europäischen Zentrum der Künste in Dresden-Hellerau.

Bezüge zwischen Klassik und Filmmusik – *Temp tracks*

Stumm war der Film nie – nicht einmal der Stummfilm. Schon die frühesten Filmvorführungen Ende des 19. Jahrhunderts wurden von Kino-Pianist*innen und -Organist*innen improvisierend begleitet. Als mit zunehmender Größe der Kinosäle allmählich Sinfonieorchester an die Stelle der Kino-Pianist*innen traten, wuchs der Bedarf an geeignetem Notenmaterial für Orchester. Es entstanden die sogenannten ›Kinotheken‹: umfangreiche Sammlungen arrangierter, in sich geschlossener Ausschnitte aus Werken der klassisch-romantischen Musik, die nach Genre und Szenentyp geordnet und beliebig kombinierbar waren. Auf diese Weise konnten komplette Filme ad hoc mit Musik unterlegt werden. Gleichzeitig wünschten die Filmstudios immer häufiger originale, passgenau komponierte Soundtracks für ihre Filme und engagierten deshalb Filmkomponist*innen, die sich wiederum oft von diesen Kinotheken inspirieren ließen. Die Orientierung der Filmmusik an klassischen Vorbildern hat somit eine lange Tradition.

Auch heute spielt die (meist vorläufige) Unterlegung eines Films mit präexistenter Musik – den sogenannten ›*temp tracks*‹ – nicht selten eine bedeutende Rolle in der Filmproduktion.

Temp tracks

Oft wird bei Filmprojekten, die noch nicht abgeschlossen sind und für die vor allem die Musiken noch nicht komponiert wurden, eine »vorläufige Musik« unterlegt – einerseits, um die Wirkung des schon vorliegenden Materials schon probeweise testen zu können, andererseits, um über die Auswahl vorliegender Musiken, die dem Film nur provisorisch unterlegt werden, auch Entscheidungen über Art und Klangfarbe, Tempo und Instrumentierung zu treffen, die später für den Filmkomponisten Anhaltspunkte dafür bieten, welche Musiken von ihm von Produzent und Regisseur erwartet werden.²

Temp tracks (von engl. *temporary* = vorläufig) können demnach als eine Aufforderung von Regisseur*in an Filmkomponist*in zur Anfertigung von Stilkopien verstanden werden. Das Verfahren wird seitens der Filmkomponist*innen allerdings auch vermehrt kritisch gesehen und teilweise als künstlerische Einengung empfunden.

Ein mögliches Beispiel für das *Temp-track*-Verfahren liefert der Film *Star Wars: Episode IV – Eine neue Hoffnung*, der 1977 unter dem Titel *Krieg der Sterne* als erster Film der *Star Wars*-Filmreihe in die Kinos kam. Zu Beginn des Films stapfen die gestrandeten Druiden R2-D2 und C-3PO über den Wüstenplaneten Tatooine. Nach einem Streit gehen sie getrennte Wege, doch beide laufen Gefahr, von den Jawas, einer Schrotthändlerbande, gefangen genommen und verkauft zu werden. John Williams vertonte diese bedrohliche Szene mit einer Musik (Audiobsp. 1a), die stark an die Introduction zum zweiten Teil von Igor Strawinskys Ballett *Le sacre du printemps* (Audiobsp. 1b) erinnert.³

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/51/attachments/p17-14_audio_01a.mp3

Audiobeispiel 1a: John Williams, *Star Wars: Episode IV – Eine neue Hoffnung*, Soundtrack, *The Dune Sea of Tatooine/Jawa Sandcrawler* (*Star Wars. A New Hope (The Original Motion Picture Soundtrack)*, RCA Victor 09026 68772 2, veröffentlicht 1997, CD 1, Track 4, 0:00–0:57)

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/51/attachments/p17-14_audio_01b.mp3

Audiobeispiel 1b: Igor Strawinsky, *Le sacre du printemps*, Introduction zum zweiten Teil (*Le sacre du printemps and Symphony in 3 Movements*, Bamberger Sinfoniker, Ltg. Jonathan Nott, Tudor 7145, 2007, Track 9, 0:00–1:55)

2 Schlichter 2011.

3 Zwar ist nicht mit Sicherheit belegt, dass Regisseur George Lucas diese Passage aus *Le sacre du printemps* der Szene als *temp track* unterlegte. Der enge klangliche Bezug zwischen beiden Beispielen liegt jedoch auf der Hand – insofern dürfte die *Sacre*-Passage Williams zumindest als Inspiration gedient haben.

Wie diese Beispiele zeigen, kann eine enge stilistische Nähe zwischen klassischer Musik und Filmmusik bestehen, die teilweise im *Temp-track*-Verfahren ihren Ursprung hat. Dabei spielt die Herkunft bzw. semantische Bedeutung der klassischen Vorlage in der Regel keine Rolle für die Filmhandlung; so finden sich keine vordergründigen Parallelen zwischen einem Mädchenopfer im heidnischen Russland (*Le sacre du printemps*) und dem Gang der Roboter durch die Wüste auf Tatooine (*Star Wars*). Vielmehr dürften klangliche Aspekte für die Wahl der Vorlage entscheidend gewesen sein.

Die Filmmusik zu *Ödipussi* und *Pappa ante portas*⁴

Ödipussi war der erste Kinofilm von Loriot alias Vicco von Bülow (1923–2011), der sich zu der Zeit, als der Film herauskam (1988), bereits seit fast zehn Jahren von seiner Arbeit für das Fernsehen zurückgezogen hatte. Der Film beschreibt in zahlreichen komischen Situationen die zaghafte romantische Annäherung zwischen Paul Winkelmann (gespielt von Loriot) und Margarethe Tietze (gespielt von Evelyn Hamann). Beide Protagonisten sind bereits sichtlich in die Jahre gekommen und offenbar nicht sehr erfahren im Umgang mit dem jeweils anderen Geschlecht. Erschwert wird die Situation zusätzlich durch Pauls herrische Mutter (gespielt von Katharina Brauren), die Margarethe als Konkurrentin um die Liebe ihres Sohnes wahrnimmt. *Pappa ante portas* dagegen, drei Jahre später entstanden, handelt von dem Manager Heinrich Lohse (gespielt von Loriot), der in den Ruhestand geschickt wird. Zuhause sorgt er mit seiner zupackenden und übereifrigen Arbeitshaltung für Unruhe und allerlei Durcheinander im Haushalt, sehr zum Leidwesen seiner Frau Renate (gespielt von Evelyn Hamann) und seines Sohnes Dieter (gespielt von Gerrit Schmidt-Foß), die sich beide mit Pappas häuslicher Abwesenheit bequem arrangiert hatten.

Ziel dieses Beitrags soll sein, Rolf Wilhelms Übertragung des spezifischen, hintergründigen Loriot'schen Humors auf die Filmmusik zu beleuchten. Wilhelm reichert die beiden Filmmusiken mit zahlreichen motivisch-thematischen Verweisen auf klassische Musik an und schafft somit eine Reihe von Andeutungen, die

4 Die Beispiele 1a, 2, 3a, 4b, 5a, 6b und 7a wurden auf Basis der originalen Filmmusik-Partituren (Wilhelm 1987–88a; Wilhelm 1990–91) angefertigt, die, zusammen mit Wilhelms restlichem kompositorischem Nachlass, im Deutschen Komponistenarchiv im Europäischen Zentrum der Künste in Dresden-Hellerau lagern. Für die Ermöglichung der Einsichtnahme in diese Partituren und das Notizheft zu *Ödipussi* (Wilhelm 1987–88b) sowie für die Bereitstellung der Tagebucheinträge Rolf Wilhelms sei an dieser Stelle seiner Tochter Catharina Wilhelm herzlich gedankt!

von Zuschauer*innen erkannt und mit der Filmhandlung in Beziehung gesetzt werden können bzw. sollen. Durch diese Verknüpfungen eröffnen sich den Zuschauer*innen neue Rezeptionsperspektiven, die über die bloße Filmhandlung hinausgehen. Häufig nutzt Wilhelm dabei das Stilmittel der ironischen Brechung, wenn beispielsweise die komische Filmhandlung durch die Musikuntermalung mit Andeutungen auf ernste bzw. pathetische Opern versehen wird.

Der Titel des Beitrags rekurriert auf die Klassifikation, nach der die ausgewählten Beispiele geordnet werden. Ich unterscheide im Sinne idealtypischer Konstruktionen zwischen den beiden Kategorien ›Zitat‹ und ›Stilkopie‹. Als Zitat wird in diesem Beitrag die wörtliche bis nahezu wörtliche Entlehnung einer Melodie bzw. eines Motivs oder einer Harmoniefolge verstanden, deren Quellbereich im Repertoire der klassisch-romantischen Musik liegt. Alle im Folgenden angeführten musikalischen Zitate lassen sich dabei konkreten, verhältnismäßig bekannten klassisch-romantischen Originalwerken zuordnen. Dagegen wird der Begriff Stilkopie im Sinne der Nachahmung einer bestimmten Stilistik gebraucht. Wilhelm imitiert einerseits historische Stile im Allgemeinen (so etwa ›Barockmusik‹, vgl. Videobsp. 4), andererseits aber auch Personalstile bestimmter Komponisten (z. B. den ›Wagner-Stil‹, vgl. Bsp. 7a). Im Gegensatz zu den Zitaten dienten Wilhelm für seine Stilkopien in der Regel nicht konkrete Einzelwerke als Vorbilder. Dennoch können die Übergänge zwischen beiden Kategorien fließend sein.

Als Einstiegsbeispiel soll der kurze Vorspann zu *Pappa ante portas* dienen (Videobsp. 1), der beide Techniken – Zitat und Stilkopie – auf engstem Raum vereint.



https://storage.gmth.de/proceedings/articles/51/attachments/p17-14_video_01.mp4

Videobeispiel 1: *Pappa ante portas*, Vorspann (Loriot 2011b, 0:00:03–0:00:20)

Wilhelm zitiert mit der Flötenmelodie zu Beginn die *Morgenstimmung* aus Edvard Griegs erster *Peer-Gynt*-Suite (Bsp. 1a/Audiobsp. 2a, Bsp. 1b/Audiobsp. 2b). Die Bedeutung ›Morgen‹ bleibt auch im Film mit dem Zitat verbunden – nach der Aufblende ist ein gedeckter Frühstückstisch mit geleertem Frühstücksei zu sehen.

espr.

Flöte

Beispiel 1a: Rolf Wilhelm, *Pappa ante portas*, Track 1, T. 1–6, Flöte



https://storage.gmth.de/proceedings/articles/51/attachments/p17-14_audio_02a.mp3

Audiobeispiel 2a: Rolf Wilhelm, *Pappa ante portas*, Track 1, T. 1–6 (Wilhelm 2008, Track 6, 0:00–0:10)

Flöte

p

Beispiel 1b: Edvard Grieg, *Peer-Gynt*-Suite Nr. 1 op. 46, I. *Morgenstimmung*, T. 1–4, Flöte

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/51/attachments/p17-14_audio_02b.mp3

Audiobeispiel 2b: Edvard Grieg, *Peer-Gynt*-Suite Nr. 1 op. 46, I. *Morgenstimmung*, T. 1–5 (*Peer Gynt*-Suiten, Göteborgs Symfoniker, Ltg. Neeme Järvi, Deutsche Grammophon 477 7491, 2008, Track 1, 0:00–0:13)

Im zweiten Abschnitt des *Pappa*-Vorspanns ändert sich der musikalische Duktus völlig überraschend. Eine Blechbläser-Fanfare setzt ein (Bsp. 2/Audiobsp. 3a) und untermalt die Titeleinblende. Stilistisch erinnert die Fanfare stark an die typische Filmmusik zu Hollywood-Monumentalfilmen der 1950er und 60er Jahre. Einige sehr ähnliche Beispiele finden sich etwa in Miklós Rózsas Soundtrack zu *Ben Hur* von 1959 (Audiobsp. 3b). Wilhelm lehnt sich in seiner Fanfare sowohl harmonisch (Mixturen, Verbindung von Klängen im Ganzton- und Terzabstand) als auch mit der triolischen und oft von Punktierungen geprägten Rhythmik an derartige Vorbilder an – von der Instrumentierung ganz zu schweigen.

Hr.

ff

Trp.

f

Pos.

f

Pk. Tuba

Piatti

Beispiel 2: Rolf Wilhelm, *Pappa ante portas*, Track 1, T. 7–9

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/51/attachments/p17-14_audio_03a.mp3

Audiobeispiel 3a: Rolf Wilhelm, *Pappa ante portas*, Track 1, T. 7–9 (Wilhelm 2008, Track 6, 0:10–0:16)

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/51/attachments/p17-14_audio_03b.mp3

Audiobeispiel 3b: Miklós Rózsa, *Ben Hur*, Soundtrack, *Circus Fanfares Nos. 1–4* (*Ben-Hur* (*Complete Soundtrack Collection*), Film Score Monthly FSM Vol. 15 No. 1, veröffentlicht 2012, CD 2, Track 14)

Diese Anleihe bei der Monumentalfilm-Musik der Goldenen Ära Hollywoods wirkt freilich im Vorspann zu *Pappa ante portas* deutlich aus der Zeit und auch aus dem Rahmen gefallen – und gerade dadurch komisch. Zudem suggeriert Wilhelm auch eine inhaltliche Anknüpfung an derartige Monumentalfilme – immerhin handelt es sich beim Filmtitel »Pappa ante portas« um eine Abwandlung des antiken römischen Angstrufes »Hannibal ante portas«. Diese Erwartung des Zuschauers wird jedoch nicht erfüllt; die Filmmusik kommt vielmehr ironisch daher.

Zitate

Illustrative Zitate

Einige der Zitate in *Ödipussi* und *Pappa ante portas* illustrieren den Handlungsort bzw. die Handlungszeit des Filmes. Sie übernehmen eine Funktion, die Georg Maas als denotative semantische Funktion von Filmmusik bezeichnet, indem die Musik »historisches oder geographisches Kolorit vermittelt«. ⁵ Ein Beispiel für ein solches illustratives Zitat findet sich in der Szene in *Ödipussi*, als Paul und Margarethe in Italien im Auto über schlechte Nebenstraßen dahinfahren (Videobsp. 2).



https://storage.gmth.de/proceedings/articles/51/attachments/p17-14_video_02.mp4

Videobeispiel 2: *Ödipussi*, Autofahrt in Italien (1. Passage) (Loriot 2011a, 0:38:38–0:39:49)

In dem Moment, als der Blick ins Innere des Autos schwenkt, zitiert die Musik einen Melodie-Ausschnitt aus der Ouvertüre zu *La traviata* von Giuseppe Verdi (Bsp. 3a/Audiobsp. 4a, Bsp. 3b/Audiobsp. 4b). (Die gleiche Melodie erscheint in der Oper später noch einmal am Ende der Nummer 9 *Scena e Duettino* »*Dammi tu forza, o cielo!*«.) Mithilfe dieses Zitats wird im Film angezeigt, dass sich die Protagonisten in Italien befinden (italienische Oper – Italien als Ort der Filmhandlung). Der Inhalt der Oper scheint dagegen keine Rolle zu spielen.

5 Maas/Schudack 1994, 38.

Beispiel 3a: Rolf Wilhelm, *Ödipussi*, Track 9, T. 28–36



https://storage.gmth.de/proceedings/articles/51/attachments/p17-14_audio_04a.mp3

Audiobeispiel 4a: Rolf Wilhelm, *Ödipussi*, Track 9, T. 28–39 (Wilhelm 2008, Track 3, 0:26–0:38)

Leitmotiv-Zitate

Wilhelm zitiert vor allem in *Ödipussi*, aber auch teilweise in *Pappa ante portas*, eine Reihe von Leitmotiven aus der Opernliteratur. In der Mehrzahl stammen diese Leitmotive aus den Musikdramen Richard Wagners. So greift Wilhelm zum Beispiel im Vorspann zu *Ödipussi* kurz das Liebesglück-Motiv⁶ aus *Siegfried* auf (Bsp. 4a/Audiobsp. 5a, Bsp. 4b/Audiobsp. 5b).

6 Die Namen der Leitmotive richten sich nach dem *Buch der Motive* (vgl. Windsperger 1931a, 1931b).

Beispiel 3b: Giuseppe Verdi, *La traviata*, Ouvertüre, T. 29–31

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/51/attachments/p17-14_audio_04b.mp3

Audiobeispiel 4b: Giuseppe Verdi, *La traviata*, Ouvertüre, T. 28–36 (*La traviata*, Orchestra & Chorus of the Royal Opera House, Covent Garden, Ltg. Sir Georg Solti, Decca 0440 071 4319 3, 1994, 0:03:20–0:03:50)

Beispiel 4a: Richard Wagner, *Siegfried* WWV 86C, 3. Akt, 3. Szene, T. 1497–1501, »Liebesglück-Motiv«

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/51/attachments/p17-14_audio_05a.mp3

Audiobeispiel 5a: Richard Wagner, *Siegfried* WWV 86C, 3. Akt, 3. Szene, T. 1497–1505 (*Siegfried*, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Ltg. Bernard Haitink, Eva Marton (Brünnhilde), EMI Classics 3 19715 2, 1988, CD 4 Track 10, 5:33–5:59)

Beispiel 4b: Rolf Wilhelm, *Ödipussi*, Track 1, T. 53–56

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/51/attachments/p17-14_audio_05b.mp3

Audiobeispiel 5b: Rolf Wilhelm, *Ödipussi*, Track 1, T. 53–58 (Wilhelm 2008, Track 1, 0:59–1:07)

Wilhelm zitiert dabei interessanterweise nicht das komplette Leitmotiv, sondern nur dessen charakteristische drei Anfangsakkorde (übermäßiger Dreiklang–halbverminderter Septakkord–Dominantseptakkord in Sekundstellung, vgl. Einrahmung in Beispiel 4b). Diese Akkordfolge erscheint im Film noch ein zweites Mal, als sich Paul und Margarethe an der Zimmertür im italienischen Luxushotel verabschieden (Videobsp. 3, Bsp. 5a). Dabei verknüpft Wilhelm das Liebesglück-Motiv aus *Siegfried* (vgl. Einrahmung in Beispiel 5a) mit dem Liebestrank-Motiv aus *Tristan und Isolde* (Bsp. 5b/Audiobsp. 6, vgl. gestrichelte Einrahmung in Beispiel 5a).

📺 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/51/attachments/p17-14_video_03.mp4

Videobeispiel 3: *Ödipussi*, Türszene (Loriot 2011a, 0:54:46–0:55:12)

Beispiel 5a: Rolf Wilhelm, *Ödipussi*, Track 16

Beispiel 5b: Richard Wagner, *Tristan und Isolde* WWV 90, Einleitung, T. 1–3, »Liebestrank-Motiv«

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/51/attachments/p17-14_audio_06.mp3

Audiobeispiel 6: Richard Wagner, *Tristan und Isolde* WWV 90, Einleitung, T. 1–3 (*Tristan und Isolde*, Staatskapelle Dresden, Ltg. Carlos Kleiber, Deutsche Grammophon 00289 477 5355, 1982, CD 1, Track 1, 0:00–0:23)

Wie in der Türszene deutlich wird, übernimmt Wilhelm die beiden Leitmotive inklusive der ihnen anhaftenden Bedeutung als Liebes-Motive – handelt es sich doch hierbei um eine der romantischsten Szenen des Films. In anderen Fällen zitiert Wilhelm dagegen Leitmotive, deren ursprüngliche Bedeutung in Bezug auf die Filmhandlung ironisch gebrochen wird. So bildet etwa das Siegfriedliebe-Motiv aus *Siegfried* (Bsp. 6a, Audiobsp. 7a) den Ausgangspunkt für das Hauptthema in *Ödipussi*, das im Film meist mit der Figur Paul Winkelmanns alias Loriots gekoppelt auftritt (Bsp. 6b, Audiobsp. 7b). Das Motiv des »hehrsten Helden« aus Wagners *Ring* wird also auf den tollpatschigen Antihelden in *Ödipussi* gemünzt und seine Bedeutung somit ins Ironische verschoben.

1642 **a tempo (Belebt)**
Siegfried

Dann bist du mir, was bang du mir warst und wirst: Dann

Str. *p* *cresc.* (+Hr.) *fp*
Br.

Beispiel 6a: Richard Wagner, *Siegfried* WWV 86C, 3. Akt, 3. Szene, T. 1642–1645, »Siegfriedliebe-Motiv«

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/51/attachments/p17-14_audio_07a.mp3

Audiobeispiel 7a: Richard Wagner, *Siegfried* WWV 86C, 3. Akt, 3. Szene, T. 1642–1645 (*Siegfried*, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Ltg. Bernard Haitink, Siegfried Jerusalem (Siegfried), EMI Classics 3 19715 2, 1988, CD 4 Track 11, 1:03–1:11)

15

Beispiel 6b: Rolf Wilhelm, *Ödipussi*, Track 1, T. 15–21, Hauptthema (1. Hälfte)

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/51/attachments/p17-14_audio_07b.mp3

Audiobeispiel 7b: Rolf Wilhelm, *Ödipussi*, Track 1, T. 14–31 (Hauptthema komplett) (Wilhelm 2008, Track 1, 0:14–0:33)

Dieses Hauptthema, das im Vorspann als Walzer auftritt, durchzieht den gesamten Film. Dabei erscheint es in verschiedensten Stilstiken (Audiobsp. 8a–8d), sowohl in untermalender Filmmusik, als auch in Form von sogenannter diegetischer Musik, d. h. in Musik, die in der Szene stattfindet (Musiker im Film, Radio etc.).

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/51/attachments/p17-14_audio_08a.mp3

Audiobeispiel 8a: Rolf Wilhelm, *Ödipussi*, Track 8, T. 1–9 (Radiomusik bei erstem Rendezvous) (Wilhelm 2008, Track 2, 4:46–5:06)

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/51/attachments/p17-14_audio_08b.mp3

Audiobeispiel 8b: Rolf Wilhelm, *Ödipussi*, Track 5, T. 6–38 (schneller Jazz-Waltz/Rendezvous-Vorbereitungen) (Wilhelm 2008, Track 5, 0:04–0:32)

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/51/attachments/p17-14_audio_08c.mp3

Audiobeispiel 8c: Rolf Wilhelm, *Ödipussi*, Track 19A, T. 14–30 (Gitarrenmusik in Italien) (Wilhelm 2008, Track 3, 6:03–Ende)

 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/51/attachments/p17-14_audio_08d.mp3

Audiobeispiel 8d: Rolf Wilhelm, *Ödipussi*, Track 15, T. 5–15 (Klaviertrio im Speisesaal des italienischen Luxushotels) (Wilhelm 2008, Track 3, 1:45–2:16)

Stilkopien

Filminterne Leitmotivik mit stilistischem Vorbild

In seinen Filmmusiken zu *Ödipussi* und *Pappa ante portas* bedient sich Wilhelm – wenn auch nur sehr dezent – der Leitmotiv-Technik mit neu komponierten, film-internen Leitmotiven. Als beispielhaft kann dabei das Leitmotiv der Mutter in *Ödipussi* gelten (Bsp. 7a/Audiobsp. 9a), das in seiner melodischen, harmonischen und instrumentatorischen Gestaltung sehr an das Brünnhilde-Motiv aus der *Götterdämmerung* erinnert (Bsp. 7b/Audiobsp. 9b) und das sich somit zwischen den Kategorien Zitat und Stilkopie bewegt (Stilkopie mit zitathaften Anleihen). Die Englischhorn- und Bassklarinetten-Einwürfe in der zweiten Hälfte des Mutter-Leitmotivs könnten dagegen vom Waberlohe- und vom Unmut-Motiv aus Wagners *Ring* inspiriert sein.

Example 7a: Musical score for Rolf Wilhelm's *Ödipussi*, Track 3, T. 1–6, Mutter-Leitmotiv. The score shows a woodwind (Holz) and string (Str.) section. The woodwind part is marked *pp* *dolce* and *Kl.*. The string part is marked *pp* and *Bassklar. dolce*. The score includes dynamic markings like *>* and *<* and articulation marks.

Beispiel 7a: Rolf Wilhelm, *Ödipussi*, Track 3, T. 1–6, Mutter-Leitmotiv

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/51/attachments/p17-14_audio_09a.mp3

Audiobeispiel 9a: Rolf Wilhelm, *Ödipussi*, Track 3, T. 1–6, Mutter-Leitmotiv (Wilhelm 2008, Track 2, 0:00–0:19)

Example 7b: Musical score for Richard Wagner's *Götterdämmerung* WWV 86D, Prolog, 2. Szene, T. 330–335, »Brünnhilde-Motiv«. The score shows a piano (Kl.) and harp (Hr.) section. The piano part is marked *p* and *sehr weich*. The harp part is marked *p* and *sehr weich Basskl.*. The score includes dynamic markings like *>* and *<* and articulation marks.

Beispiel 7b: Richard Wagner, *Götterdämmerung* WWV 86D, Prolog, 2. Szene, T. 330–335, »Brünnhilde-Motiv«

🔊 https://storage.gmth.de/proceedings/articles/51/attachments/p17-14_audio_09b.mp3

Audiobeispiel 9b: Richard Wagner, *Götterdämmerung* WWV 86D, Prolog, 2. Szene, T. 330–336 (*Götterdämmerung*, Symphonieorchester und Chor des Bayerischen Rundfunks, Ltg. Bernard Haitink, EMI Classics 3 19706 2, 1988, CD 1 Track 4, 1:48–2:17)

Vor dem Hintergrund von Filmhandlung und -titel ist es bemerkenswert, dass ausgerechnet das Brünnhilde-Motiv als Vorlage für das Mutter-Leitmotiv diente. In Wagners *Ring* ist Brünnhilde Siegfrieds Geliebte und gleichzeitig, da beide von Wotan abstammen, seine Tante. Durch Wilhelms Anlehnung im Mutter-Leitmotiv wird gewissermaßen aus der Tante die Mutter. Dieser musikalische Bezug bereichert insofern das Verhältnis zwischen Paul und seiner Mutter in *Ödipussi* um eine über die reine Mutterliebe hinausgehende Komponente.⁷

⁷ Bereits der Filmtitel *Ödipussi* transportiert freilich dieses Motiv durch die Anspielung auf den Helden Ödipus aus Sophokles' gleichnamiger Tragödie, der seinen Vater erschlug und sich die Mutter zur Frau nahm. Gleichzeitig spielt der Filmtitel auf das danach benannte psychoanalytische Konzept des Ödipus-Komplexes an, das die übertriebene emotionale Bindung eines Mannes an seine Mutter beschreibt.

Einzelne Tracks als Stilkopien

Vor allem in *Pappa ante portas* legt Wilhelm einzelne Tracks gerne in Form von in sich geschlossenen Stilkopien an. Als Beispiel kann der Eintritt ins Chefbüro herangezogen werden, dessen musikalische Untermalung im Stil eines barocken Concertos gehalten ist (Videobsp. 4).



https://storage.gmth.de/proceedings/articles/51/attachments/p17-14_video_04.mp4

Videobeispiel 4: *Pappa ante portas*, Eintritt ins Chefbüro (Loriot 2011b, 0:05:03–0:05:22)

Dabei gelingt es Wilhelm in mehreren Punkten, die von der Szene vorgegebene Struktur eindrucksvoll in die barocke Stilistik zu übertragen:⁸

1. Nach der im *forte* vorgetragene plagal Initialkadenz wird die gleiche Kadenz im *piano* und mit ausgedünnter Besetzung (ohne Blechbläser und Pauken) wiederholt, während der Direktor Heinrich begrüßt. Als die Begrüßung vorüber ist und Heinrich sich auf den Weg zum Schreibtisch macht, tritt die Musik dagegen wieder prominenter hervor (Trompete und Horn kommen wieder hinzu).

2. Als Heinrich beginnt, loszulaufen, stimmen seine ersten Schritte mit dem Takt überein (Bewegungs-Paraphrasierung).

3. Wilhelm fängt Heinrichs Niedersetzen mit einer abwärtsgerichteten Unisono-Figur im Orchester ein, die eine Oktave tiefer wiederholt wird, als Heinrich im Sessel versinkt (Paraphrasierung).

Tatsächlich spielen barocke Elemente – anders als man angesichts der Musik zunächst vermuten würde – für den Inhalt der Szene keine große Rolle, abgesehen vielleicht vom Machtgefälle zwischen Vorgesetztem/Aristokraten und Untergebenem. Entscheidend sind vielmehr die Assoziationen, die der Zuschauer mit Barockmusik verbindet (Pracht, Ehrwürdigkeit etc.), die durch die Musikunterlegung auf die Szene (prächtiges Büro) übertragen werden.

8 Claudia Bullerjahn bezeichnet dies als »strukturelle Filmmusik-Funktion im engeren Sinne«. Darunter versteht sie u. a. »die Verdeckung bzw. Betonung von Schnitten, sowie die Akzentuierung von Einzeleinstellungen und Bewegungen [...]«. (2001, 71)

Beispiel: Der *Ödipussi*-Vorspann

Abschließend wird der Vorspann zu *Ödipussi* betrachtet, in dem Wilhelm die oben angesprochenen Techniken kombiniert. Die Gesamtanlage des Vorspanns entspricht einem Walzer mit stilistischer Nähe zu Pëtr Il'ič Čajkovskij und (im späteren Verlauf) auch Johann Strauß. Zur illustrativen Unterstreichung der Szene lässt Wilhelm zu Beginn, als der mit Fotografien vollgestellte Flügel zu sehen ist, das Klavier solistisch hervortreten (Videobsp. 5, 0:22). Auch im weiteren Verlauf drängt sich das Klavier immer wieder für kurze überleitende Passagen in den Vordergrund, so zum Beispiel bei 1:53 mit einer Kaskade, die Wilhelm in der Partitur mit »CHOPIN« überschrieben hat⁹ und die offensichtlich die Stilistik dieses Komponisten imitiert.

Das Hauptthema des Vorspann-Waltzers ist dem Siegfriedliebe-Motiv aus Wagners *Ring* entlehnt (vgl. Bsp. 6a). Wilhelm zitiert außerdem das Liebesglück-Motiv aus dem *Ring* (vgl. Bsp. 4a), als Mutter Winkelmann sagt: »Dein Kinderzimmer ist immer für dich bereit« (bei 0:58), sowie zweimal das Liebestrank-Motiv aus *Tristan und Isolde* (bei 1:18, vgl. Bsp. 5b). Ferner wird der Beginn der Deutschen Nationalhymne zitiert (bei 2:04), übrigens in G-Dur und im originalen Hornquintensatz zweier Solo-Violen wie im zweiten Satz von Joseph Haydns »Kaiserquartett« op. 76/3. Als Paul auf dem Weg zur Arbeit einem Bettler gegenübersteht, erklingt schließlich in der Oberstimme in der Oboe kurz das Schicksal-Motiv aus Wagners *Ring* (bei 2:45).

Außerdem findet sich ein interessanter, hintergründiger Kontrast zwischen Bild und Musik ab 0:47. Genau in dem Moment, als die Kamera auf das (fast) perfekt symmetrische Nebenzimmer schwenkt, wechselt die Musik – zum einzigen Mal im Vorspann – vom 3/4-Takt zum asymmetrischen 5/4-Takt.¹⁰

Zum Schluss sei noch auf den Moment gegen Ende des Vorspanns hingewiesen, als Paul der Versuch misslingt, eine herumliegende Coladose wegzukicken (bei 3:05). Wilhelm lässt an dieser Stelle – die Harmonik zielt auf einen Halbschluss hin – die Musik kurz ins Leere laufen: Pauls Verfehlen der Dose schlägt sich in einer kurzen, plötzlich auftretenden Generalpause im Orchester nieder.

9 Wilhelm 1987–88a, Titel »Ödipussi«, T. 103.

10 Dahinter verbirgt sich womöglich eine Anspielung auf den Walzer im zweiten Satz aus Čajkovskijs Sechster Symphonie »Pathétique« op. 74, der ebenfalls im 5/4-Takt gehalten ist. Auch motivische Bezüge zwischen beiden Stücken sind nachweisbar (z. B. zitiert Wilhelm in T. 62–64 des *Ödipussi*-Vorspanns das Kopfmotiv jenes Symphoniesatzes).

Diese Art der Bewegungsparaphrasierung kann als ein Ansatz des sogenannten *Mickeymousing* interpretiert werden.¹¹



https://storage.gmth.de/proceedings/articles/51/attachments/p17-14_video_05.mp4

Videobeispiel 5: *Ödipussi*, Vorspann (Loriot 2011a, 0:00:03–0:03:16)

Wirkung und Fazit

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Wilhelm in seinen Soundtracks zu *Ödipussi* und *Pappa ante portas* also durchaus herkömmliche filmmusikalische Verfahren benutzt, so zum Beispiel illustrative Zitate (Autofahrt in *Ödipussi*) und filminterne Leitmotivik (Mutter-Leitmotiv in *Ödipussi*). Auffällig ist jedoch die immense Fülle an Zitaten und Anspielungen, die in anderer Filmmusik ihresgleichen sucht und die sich aufgrund der Kürze dieses Beitrags nur grob umreißen lässt. Wilhelm zitiert dabei insbesondere Leitmotive aus dem Werk Wagners, wobei er die den Motiven anhaftende Bedeutung teils in den Film übernimmt (Liebestrank-Motiv), teils ironisch bricht (Siegfriedliebe-Motiv für Paul Winkelmann). Auch die Stilkopie-Technik setzt Wilhelm in den Filmen vielfach ein, allerdings nicht nur in rein untermalender Weise (wie in dem eingangs erwähnten *Temp-track*-Beispiel von John Williams). Vielmehr sollen durch den gezielten Einsatz historischer Stilstiken beim Zuschauer musikbezogene Assoziationen, die über das aktuell gezeigte Bild hinausgehen, aktiviert und auf die Szene übertragen werden (so etwa beim Eintritt ins Chefbüro in *Pappa ante portas*).

*
**

Leider lässt sich auf Basis der mir vorliegenden Quellen die Frage, ob die Ideen zu den oben beschriebenen Zitaten, Anspielungen und Stilkopien auf Rolf Wilhelm oder auf Loriot zurückgehen, nicht klar beantworten. Gewiss hatte Loriot jedoch sehr präzise Vorstellungen zur Filmmusik – davon zeugen u. a. Wilhelms Tagebücher –, und nicht zuletzt aufgrund der Familiengeschichte Vicco von Bülow's dürfte der Regisseur Loriot auf die Auswahl der Motiv-Zitate aus Wagner-Opern wohl maßgeblichen Einfluss ausgeübt haben. (Hans von Bülow, der berühmte Wagner-Dirigent des 19. Jahrhunderts, war ein entfernter Verwandter Loriots.)

¹¹ Vgl. Bullerjahn 2001, 78.

Quellen

- Wilhelm, Rolf (1987–88a), Partitur zu »Ödipussi«, Deutsches Komponistenarchiv Hellerau, Verz.-Nr. N-012-40-10.
- Wilhelm, Rolf (1987–88b), Notizheft zu »Ödipussi«, Deutsches Komponistenarchiv Hellerau.
- Wilhelm, Rolf (1990–91), Partitur zu »Pappa ante portas«, Deutsches Komponistenarchiv Hellerau, Verz.-Nr. N-012-43-01.

Literatur

- Bullerjahn, Claudia (2001), *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, Augsburg: Wißner.
- Fuchs, Stefan (2018), *Zwischen Zitat und Stilkopie – Rolf Wilhelms Filmmusik zu Ödipussi und Pappa ante portas*, Masterarbeit, Hochschule für Musik und Theater München.
- Maas, Georg / Achim Schudack (1994), *Musik und Film – Filmmusik. Informationen und Modelle für die Unterrichtspraxis*, Mainz: Schott.
- Schlichter, Ansgar (2011), »temp track«, in: *Lexikon der Filmbegriffe*. <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5403>
- Windsperger, Lothar (Hg.) [1931a], *Das Buch der Motive und Themen aus sämtlichen Opern und Musikdramen Richard Wagner's*, Bd. 1, Mainz: Schott.
- Windsperger, Lothar (Hg.) [1931b], *Das Buch der Motive und Themen aus sämtlichen Opern und Musikdramen Richard Wagner's*, Bd. 2, Mainz: Schott.

Video- und Audioquellen

- Loriot (2011a), *Loriots Ödipussi* [1988], Loriot (Drehbuch und Regie), Horst Wendlandt (Produktion), Rolf Wilhelm (Musik), DVD-Veröffentlichung des Films im Rahmen der Doppel-DVD »Loriot – Die Spielfilme«, Tobis Home Entertainment/Universum Film/Rialto Film, EAN: 0886975522095.
- Loriot (2011b), *Loriots Pappa ante portas* [1991], Loriot (Drehbuch und Regie), Horst Wendlandt (Produktion), Rolf Wilhelm (Musik), DVD-Veröffentlichung des Films im Rahmen der Doppel-DVD »Loriot – Die Spielfilme«, Tobis Home Entertainment/Universum Film/Rialto Film, EAN: 0886975522095.
- Wilhelm, Rolf (2008), *Ödipussi* (Soundtrack) und *Pappa ante portas* (Soundtrack), in: *Deutsche Filmmusikklassiker – Rolf Wilhelm 5*, Alhambra, Nr. A 8966.

Stefan Fuchs

© 2021 Stefan Fuchs (s.fuchs.musik@arcor.de)

Hochschule für Musik und Theater München

Fuchs, Stefan (2021), »Zwischen Zitat und Stilkopie. Rolf Wilhelms Filmmusik zu *Ödipussi* und *Pappa ante Portas*«, in: *Populäre Musik und ihre Theorien. Begegnungen – Perspektivwechsel – Transfers. 17. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie und 27. Arbeitstagung der Gesellschaft für Populärmusikforschung Graz 2017* (= GMTH Proceedings 2017), hg. von Christian Utz, 229–246. <https://doi.org/10.31751/p.51>

eingereicht / submitted: 09/09/2018

angenommen / accepted: 26/02/2019

veröffentlicht / first published: 05/01/2021

zuletzt geändert / last updated: 05/01/2021