

Albrecht Riethmüller (Hg.)

# BEETHOVEN

## IM FILM

Titan auf Tonspur und Leinwand



**et+k**

edition text + kritik

*Albrecht Riethmüller* ist em. Professor für Musikwissenschaft an der Freien Universität Berlin. Seine Veröffentlichungen zu Beethoven sowie zu Fragen der Film-musik begannen in den 1980er Jahren. Er gab beim Laaber-Verlag die beiden Bände *Beethoven. Interpretationen seiner Werke* (3. Aufl. 2008) und das sechsbändige *Beethoven-Handbuch* (2008–19) heraus

# **Beethoven im Film**

**Titan auf Tonspur und Leinwand**

Herausgegeben von Albrecht Riethmüller

---

**et+k**  
edition text+kritik

*Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek*

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über [www.dnb.de](http://www.dnb.de) abrufbar.

ISBN 978-3-96707-608-0

E-ISBN 978-3-96707-609-7

E-Book-Umsetzung: Claudia Wild, Konstanz

Umschlagabbildung: Screenshot aus *Kiss Me, Stupid* (1964)

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2022  
Levelingstraße 6a, 81673 München  
[www.etk-muenchen.de](http://www.etk-muenchen.de)

Satz: Claudia Wild, Konstanz

# Inhalt

Vorwort 7

## GRUNDSATZ

*Enjott Schneider*

Vom Film an sich und Beethovens »Aura« 11

## QUERSCHNITTE

*Guido Heldt*

Hören im Beethoven-Film 27

*Peter Moormann*

Ambivalent

Das Allegretto der 7. Symphonie im Film 45

*Gregor Herzfeld*

Beethovens Musik als »Protagonistin«

im gegenwärtigen Hollywood-Film 57

*Albrecht Riethmüller*

Phantasien über Ethos und Gewalt seiner Musik 77

*Saskia Jaszoltowski*

Beethoven (re-)animiert

Cartoonfigur, tragisches Genie und Superhero 95

*Michael Custodis*

Hahaha Haaa

Beethoven in Comedy-Formaten 107

## MUSTER

*Julie Brown*

“Silent” composer biopics?

Origin of Beethoven’s “Moonlight Sonata” 123

## Inhalt

### *Irene Kletschke*

Wessen Kultur?

Die *Pastorale* in Walt Disney's *Fantasia* (1940)  
zwischen Kunstfreiheit, kultureller Aneignung  
und Identitätspolitik 140

### *Hans J. Wulff*

*Fidelio* (1956)

Oper + Film, Musiktheater + Musikfilm 156

### *Christoph Henzel*

Kein Denkmal

Zu Horst Seemanns *Beethoven. Tage aus einem Leben* (1976) 173

### *Franziska Kollinger*

»The sounds were real horrorshow!«

Das Allegretto der 7. Symphonie in Gaspar Noés *Irréversible* (2002) 193

## ABSPANN

### *Albrecht Riethmüller*

Einige Gedanken bei Gelegenheit

von Mauricio Kagels *Ludwig van* (1970) 209

Die Verfasserinnen und Verfasser der Beiträge 221

Register der Filme 223

Register der Beethoven-Werke 228

Personenregister 230

## Vorwort

*Spielen Sie den ersten Satz der Eroica zu einem amerikanischen Indianerfilm, und die Musik wird Ihnen bis zur Unkenntlichkeit verwandelt erscheinen.*

Ferruccio Busoni (1920)

Schon in der Stummfilmzeit, in der das neue Medium besonders musikhungrig war, entdeckte das Kino Ludwig van Beethoven für sich, Fritz Kortner verkörperte ihn 1917 in *Der Märtyrer seines Herzens*. Doch gilt auch für den Film, dass bei Nennung des Namens Beethoven – und dieses nicht nur unter Musikern und Musikliebhabern – zuallermeist nur dessen Musik oder etwas an ihr gemeint ist und vergleichsweise selten die historische Figur. Dementsprechend ist inzwischen zwar keine geringe Zahl an Biopics entstanden, in denen er als Figur romanhaft auf der Leinwand erscheint; aber das ist nur ein Bruchteil im Vergleich zu dem filmischen Einsatz, den seine Musik auf der Tonspur erfährt. Beiden Zugangsweisen zu Beethoven ist freilich gemeinsam, dass sie Ballungen aufweisen. Während in den biographischen Beiträgen, unter denen sich kein Blockbuster wie Milos Formans *Amadeus* (1984) über Salieri und Mozart findet, einige Stationen wie die »unsterbliche Geliebte« oder die Ertaubung des Komponisten bevorzugt aufgegriffen werden, fällt bei der Musik das Schwergewicht überdeutlich auf einen kleinen Kreis von Werken, darunter klingende Namen wie *Mondscheinsonate* oder *Schicksalssymphonie*.

Die mediale Aufbereitung von Beethoven im Kino hat das Bild mitgeprägt, das wir von dieser einzigartigen Musikerpersönlichkeit haben. Die Forschung hat diesem für das Verständnis wichtig gewordenen Aspekt der Beethoven-Rezeption im Rahmen der popular culture bisher auffällig wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Daher konzentrieren sich die hier versammelten Beiträge im Wesentlichen auf Spielfilme (feature films) und darunter auf solche, die Musik von Beethoven entweder bloß als Filmmusik beziehen oder sich auch mit der Person Beethoven beschäftigen. Wegen der Fokussierung auf Spiel- bzw. Kinofilme bleiben Dokumentarfilme und audiovisuelle Aufzeichnungen von Aufführungen unberücksichtigt; sie sind als Filme anders gelagert und wenden sich primär an musikinteressierte Zuschauer, nicht an ein allgemeines Kinopublikum, für das Spielfilme gedacht sind. Ziel des hier vorgelegten Bandes ist es, anhand der behandelten Themen und analysierten Gegenstände beispielhaft die Vielfalt und Fülle aufzuzeigen, in denen Beethoven und seine Musik im Film kontextualisiert erscheinen.

## Vorwort

Das Umschlagbild ist einer Szene aus Billy Wilders Komödie *Kiss Me, Stupid* (1964) entnommen, in der der Kirchenorganist, Klavierlehrer und Hobby-Songwriter Orville J. Spooner ebenso eifrig darüber wacht, dass sein Klavierschüler die exakte Anzahl der markanten Halbtonwiederholungen zu Beginn von Beethovens *Für Elise* wiedergibt, wie darüber, dass seine hübsche Frau Zelda sich nicht in den in ihrem gottverlassenen fiktiven Nest Climax in Nevada gestrandeten Schlagerstar Dino (Dean Martin) verguckt. Der Film fällt in die Jahre jenes Übergangs, in dem die Komponistenverehrung sich nicht mehr in einer obsolet gewordenen Büstenkultur, sondern aktueller auf T-Shirts manifestierte.

Am Beginn des Projekts »Beethoven im Film« hätte eine Tagung in Berlin stehen sollen, deren Planung abgeschlossen war, deren Durchführung aber durch den Einbruch der Covid19-Pandemie kurzfristig vereitelt worden ist. Umso erfreulicher ist es, dass die dafür vorgesehenen Referentinnen und Referenten sich fast ausnahmslos bereitfanden, ihre Beiträge nun für den Druck auszuarbeiten. Dafür gilt ihnen zuallererst der herzliche Dank des Herausgebers. In gleicher Weise danke ich Dr. Franziska Kollinger für ihre Hilfe durch Übernahme der redaktionellen Aufgaben. Ebenso gilt der Dank Dr. Sherri Jones und Horst A. Scholz für weitere redaktionelle sowie dem Staatlichen Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, namentlich Dr. Thomas Ertelt, für organisatorische, dem Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin, namentlich Dr. Michael Lorber, für administrative und der Fritz Thyssen Stiftung, namentlich Hendrikje Gröpler, für finanzielle Unterstützung des Vorhabens, schließlich besonders der edition text + kritik, namentlich Johannes Fenner, für die Sorgfalt bei der verlegerischen Betreuung des Bandes.

Berlin, im Juni 2022  
Albrecht Riethmüller

## **GRUNDSATZ**



## Vom Film an sich und Beethovens »Aura«

Meine ursprüngliche Rede war eine auf konnotatives Erinnern und Stichworthigkeit ausgerichtete »Keynote« mit sinnlich erfahrbaren Bild- und Musikbeispielen. Für die nun zwingend gewordene Schriftform sind allerdings ergänzende Erweiterungen und die Offenlegung von Argumentationsstrukturen notwendig geworden.

Schon mit dem Begriff des »Helden« sind essentielle Bezüge einer Gegenüberstellung von »Beethoven« und »Film« offensichtlich: Zur Aura des populären und massenmedialen Kinos gehört die Präsentation der Hauptfigur als Held (von Robin Hood bis James Bond oder Harry Potter) oder als Helden (von Lara Croft bis Bibi Blocksberg oder *Lola rennt*). Ein »Hero« ist Garant des Star-Kults, von dem das Kino – auch kommerziell – lebt. Gerade für Menschen ohne Chancen auf persönlichen Selbstausdruck – etwa in entfremdeten Arbeitsverhältnissen, Armut oder in politischer Unterdrückung lebend – bietet der »Star« eine Projektionsfläche für alle unerfüllten Sehnsüchte: Stellvertretend für den Zuschauer in seinem oft bedrückenden Milieu muss der »Held« siegreich sein, Erfolg, Luxus oder Sexualität ausleben. Den Archetyp der »Heldenreise«, wie von C. G. Jung und vor allem vom Mythenforscher Joseph Campbell 1949 in *The Hero with a Thousand Faces* beschrieben, hat der Drehbuchautor und Filmdozent Christopher Vogler 1992 in seinem Standardwerk *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers* als die grundlegende Tiefenstruktur nahezu aller massentauglichen Erfolgsfilme erkannt. *Die Odyssee der Drehbuchschreiber, Romanautoren und Dramatiker. Mythologische Grundmuster der Heldenreise für Schriftsteller* (so der deutsche Titel) gilt weltweit über Hollywood hinaus als das Standardwerk der Filmdramaturgie, für Filmschaffende, Psychologen, Marketingexperten und Wissenschaftler, die sich mit Populärkultur befassen. Der (zunächst meist männliche) Held – ob Prometheus, Äneas, Moses, Buddha oder Drachentöter Siegfried – stellt sich einer übergeordneten Aufgabe jenseits individueller Interessen, er durchlebt alle Höhen und Tiefen, übersteht Gefahren. Dabei wird er vom »Guten« wie Moral, Ethik, Gerechtigkeit und Tugendhaftigkeit geleitet, um am Ende durch das Erbringen von Freiheit, Rettung, Erlösung, Transformationen oder Lehrsystemen, Unsterblichkeit und im besten Falle einen göttähnlichen Status zu erlangen. Das Wort »Heros« kommt als »Schützen und Dienen« aus dem Altgriechischen und bezeichnet Gestalten, die man für ihre mythischen Gründungen und übermenschlichen Kraftanstrengungen verehrte – auch wenn sie selbst nicht immer tadellose Vorbilder waren.

Damit sind nun ausreichend Stichworte gefallen, um mit Beethovens Leben und Werk unmissverständlich die Strukturen des »Heldenhaften« zu assoziieren und die auratische Nähe zu »Film« zu verstehen. Mit dem Impetus des aus der Französischen Revolution hervorgegangenen bürgerlichen »Ich« schuf Beethoven den für seine erste Lebenshälfte zum Markenzeichen gewordenen »heroischen Stil« – etwa mit der 3. Symphonie *Eroica*, der 5. Symphonie »Durch Nacht zum Licht!« oder mit den Freiheits-Ouvertüren *Coriolan*, *Egmont*, *Die Geschöpfe des Prometheus*, *Fidelio* und *Leonore*. So wie in nahezu allen Kinofilmen »Freiheit« oder »Befreiung« jenes zentrale Thema ist, das dem typischen (meist in sozialer Unfreiheit lebenden) Kinogänger in der Regel vorenthalten ist, so ist der Ruf nach »Freiheit« die sowohl auskomponierte wie in Worten formulierte Botschaft Beethovens: »Freyheit über alles lieben« war schon 1793 ins Stammbuch der Elisabeth Vocke geschrieben. 1819 postulierte er »Allein Freyheit und weiter gehen« als den Zweck der Kunst. In Anlehnung an Vorbilder wie Friedrich Schiller und Jean-Jacques Rousseau war es zunächst die subjektive Freiheit des Sturm und Drang. Gesten der Macht und Gewalt, wie sie in der Musik zuvor noch nie vernommen wurden, ließen in Beethovens Musik verstörend aufhorchen. Inspiriert von der französischen Revolutionsmusik waren Pathos, Raumeroberung und Schöpferkraft nahezu grenzenlos. Aus dem offensiven Wahlspruch »Meide alles Geregelte!« zog sich Beethoven aber zunehmend in jene Innerlichkeit und fast jenseitige Lyrik zurück, die dann sein Spätwerk charakterisierte und schon immer (auch in den früheren Werken) als Kontrast aufblitzte.

Neben Beethoven, dem Helden, gab es nämlich stets auch den Leidenden, den Märtyrer, den Einsamen und dann – ganz manifest ohne Selbstmystifizierung – den Tauben. Auch hier sind Mechanismen wirksam, die man in jeder Filmdramaturgie konstitutiv wiederfindet. Tiefe Verletzung und Leiden ist quasi die Rückseite jedes Heldenlebens: Das Leiden einer Figur für etwas Transpersonales (für die Kunst, für ein Höheres, für die Wahrheit ...) garantiert die Möglichkeit, Identifikation des Publikums mit ihr zu erzeugen.

Wie kein anderer versinnbildlichte Beethoven in Leben und Werk die hegel-sche Dialektik des Pro und Kontra. Auf der personalen wie auf der kompositorischen Ebene war die ›Zuspitzung des Gegensatzes‹ das durchgängige Prinzip: Niemand vor Beethoven kannte solche Tempo-Spreizungen wie ein Adagissimo contra Prestissimo, solch tonale Spreizungen (wie beispielsweise in der *Waldstein-Sonate*) zwischen C-Dur contra E-Dur im Rahmen von Hauptsatz und Seitensatz einer Sonatensatzform, solche Tonhöhenkontraste (wie beispielsweise in der 5. Symphonie) zwischen Piccoloflöte und Kontrabass, solch randalierende Sforzati im Regelwerk des Taktes und und und! Beethoven, das war der hegel-sche Kosmos der Gegensatzpaare: Nacht und Licht, frenetischer Jubel und abgrund-

tiefer Leid, Stadt contra Land, intellektuell zugespitzt contra naiv spirituell, Millionen umschlingend contra einsam-stachliger Misanthrop, hemmungsloser Ego-Heroismus contra demütiger Wir-Dankbarkeit.

Kein Wunder also, dass Beethoven mit seiner Dialektik des Kontrasthaften die Zeitgenossen verunsichert: Franz Schubert beschrieb ihn bei höchster Bewunderung auch als jähzornig, hochfahrend und herrschsüchtig. Der Dichter Franz Grillparzer nannte den »Obergeneral« oder »Generalissimus« »wie ein wildes Tier«. Goethe bezeichnete ihn als »ganz ungebändigte Persönlichkeit, die ... die Welt als detestabel findet«.

Gerne würde ich an dieser Stelle auf mein Orchesterwerk *Raptus – Die Freiheit des Beethoven* hinweisen und diese zehn Minuten »klingender Beethoven-Biographie« einmal vorstellen<sup>1</sup>. Aus dem Vorwort der Partitur:

»Raptus« nannte Hofräatin Helene von Breuning, die mütterliche Mentorin des jugendlichen Beethoven, seine Anfälle von Zorn, Verbitterung, Wut und Enttäuschung. Beethoven gebrauchte den Namen »Raptus« lebenslang, um selbstironisch seine verletzenden Disruptionen zu erklären. Charakter und vor allem das Komponieren waren von solchen Dissonanzen und schroffen Kontrasten geprägt. Das Orchesterstück greift eine solche kategorische Bruchhaftigkeit auf, – den Kontrast zwischen dem »heroischen Stil« der Anfangsphase und dem lyrisch rätselhaften Spätstil ... Statt kämpferisch dem Schicksal in den Rachen zu greifen, geht es nun um Hingabe und eine von jedem Objekt losgelöste, nahezu kosmische Liebe. Gerade der »Dankgesang« wurde hier zum schllichten Urlaut seines Schaffens. Wir finden ihn explizit im »Hir tengesang. Frohe und dankbare Gefühle« der Pastoralsinfonie op. 68 und im Streichquartett a-moll op. 132 »Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in lydischer Tonart« ... Der Gestus der wortlosen Hingabe findet sich jedoch im gesamten Spätwerk vor allem der Klaviersonaten und Streichquartette, wunderschön auch in der Arietta von op. 111. »Raptus« zeichnet diese Brüche nach und kontextualisiert viele Zitate aus Beethovens Kosmos.

In seiner beispiellosen und vormals unbekannten Bruchhaftigkeit hat sich Beethoven als bedeutender Wegbereiter der Moderne gezeigt, der nicht nur die kontrastierende Ästhetik Gustav Mahlers mit ihren Brüchen zwischen Kunstvollem und Trivialem oder dem Einbruch in Orte der Katastrophe vorwegnahm, sondern auch das für den Filmschnitt Essentielle des Aneinanderfügens von Nichtkohärentem. Mit solchen Techniken vermochte Beethoven nahezu alle musikalischen

1 Auftragswerk als vom Deutschen Musikrat vergebene Pflichtstück in der Kategorie »Sinfonieorchester« für den Deutschen Orchesterwettbewerb 2020, verlegt bei Ries & Erler Berlin. CD-Einspielung mit der Jenaer Philharmonie unter Leitung von Simon Gaudenz auf der WERGO-CD 5125 *mozart & beethoven meeting yin & yang*.

Gattungen neu zu beleben und die entscheidenden Impulse für ihre Weiterführung in die Moderne zu geben. Dies sowohl in seinem introvertierten Spätwerk wie auch im »heroischen Stil« der ersten Werkhälfte. Noch heute sind seine späten Streichquartette oder späten Klaviersonaten rätselhaft nach innen gerichtete Dokumente des Komponierens, die wie Monumente am Horizont jenes akademischen Kompositionssunterrichtes stehen und Generationen von Komponist\*innen beeinflusst haben. Im »heroischen Stil« hatte Beethoven mit seinem Ego-betonten »Einer gegen Alle!« jenes Modell etabliert, das wir in allen großen Solokonzerten von Mendelssohn, Liszt, Dvořák, Tschaikowsky bis Rachmaninow wiederfinden. In seinem 5. Klavierkonzert beispielsweise, wenn das Klavier kämpferisch in den antithetischen Kontrast zum Orchestertutti tritt und dann bis zum Schlussakkord hin als »Sieger« aus diesem Antagonismus hervorgeht, wird wirkungpsychologisch jene Dramaturgie beschworen, wie sie beispielsweise (prototypisch für Tausende andere Filme mit einem »Hero«) in Fred Zinnemanns *High Noon* (USA 1952) gezeichnet ist: Gary Cooper – der »Star«, welcher bedingungslos die Empathie des Publikums hat – tritt um zwölf Uhr mittags vor die übermächtige Verbrecherbande ... erschießt alle ... und vermag im Kinosaal beispiellos das langersehnte Gefühl der »Gerechtigkeit« aufleben zu lassen: »Einer gegen alle!«; die von Beethoven installierte Mechanik des Solokonzertes als aus-komponierter ›Hyper-Individualität‹. Eine Art Unverwundbarkeit ist letztlich in jedem – vor allem spätromantischen – Solokonzert garantiert. Dahinter steht eine Künstlerkonzeption des »Gottähnlichen«, die im Konzertsaal wie im Kino sich bis heute als Starkult unverwüstlich gibt und massenpsychologisch wirksam bleibt.

Zur Mythologisierung des »Helden« als zumindest in der kollektiven Erinnerung unsterbliches, ja sakrals Wesen, gehört immer auch die Bekanntheit oder gar Popularität zu Lebzeiten. Diese war bei Beethoven, dem »Musiktitan« und »Freiheitskämpfer«, in beispielloser Weise gegeben. Nicht nur in den vielen Anekdoten als Zeichen einer lebendigen Rezeption, sondern auch in seinem von 20.000 Menschen besuchten Leichenbegängnis, in vieler Hinsicht nur dem eines Staatsoberhauptes vergleichbar; die Kinder hatten sogar schulfrei!

Alles war in Schwarz gekleidet, mit gleichen Handschuhen und wehenden Flören; die Fackelträger, so wie die Zöglinge des Conservatoriums, Liliensträusse am Arme. Während des langsam, nur Schritt vor Schritt durch die wogende unzählbare Menge fortrückenden Zuges alternierte ein Chor Posaunisten und 16 der besten und zuverlässigsten Sänger mit dem Miserere, einer Originalmelodie des Verewigten ...<sup>2</sup>

2 Zitat aus der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* 29, Nr. 17 (1827), zit. nach Dorothea Hofmann, *Der Komponist als Helden. Mechanismen zur Bildung von kulturellem Gedächtnis*, Essen 2003, S. 87.

## I. Beethovens »Aura« – in satztechnischen Kriterien manifestiert

Seine Selbst-Mystifizierung hat Beethoven nicht nur (modern gesprochen) als »publicity profile« gepflegt. Vielmehr ist sie – was dann ehrbare künstlerische Legitimation ist – *en detail* in seinen Kompositionen und in seiner Satztechnik nachweisbar.

Generell auffällig ist die Weitung des Tonmaterials sowohl in den Frequenzbereichen, in der dynamischen Skala (wo aus dem vormals einfachen piano/forte ein exzessives ppp/fff geworden ist), in der harmonischen Weite, formal in den Satzlängen der Werke. Wie der Schweizer Kultur- und Bewusstseinsforscher Jean Gebser 1949 in seinem Hauptwerk *Ursprung und Gegenwart* nachgewiesen hat, war diese »Raumergreifung« seit dem Mittelalter mit Ausbildung eines starken künstlerischen »Ich« eine für jeden greifbare Konstante – in Malerei, Architektur und eben in der Musik. Je stärker das »Individuum«, desto weiter die ihn umgebende Landschaft – ob real (etwa bei Reisetätigkeiten) oder innerpsychologisch im künstlerischen Material und der inspirativen Bilderwelt. Auch hier sind die unbedingten Analogien zum Kinofilm mit Händen greifbar: Film lebt von CinemaScope, der gigantischen Leinwand, deren Magie sich keiner entziehen kann. Ein Filmdialog vor der Kulisse des Ozeans oder dem Berggipfel gesprochen gewinnt ungemein an Bedeutsamkeit. Der Klang einer Filmmusik – das habe ich als Komponist selbst in aller Drastik erlebt – verzifacht sich wirkungsästhetisch vor Bildern der Weite oder gar (in Science-Fiction-Filmen) der galaktischen Unendlichkeit. Selbst mit der Floskel einer einsamen Soloflöte lässt sich vor geweitetem Naturpanorama ungeahnte Wirkung entfalten, während dieselbe Phrase in einem kleinen Zimmer wiedergegeben ohne Nachhaltigkeit bleibt (es sei denn, dass sie in dem kleinen Zimmer zur extremen oder surrealen Großaufnahme eines Gesichts gespielt wird).

Im Mittelalter blieb der musikalische Raum zunächst auf das Hexachord der Modi und den vokalen Ambitus beschränkt. »Raumergreifung« erfolgte vor allem in der Renaissance durch die Ambitusverweiterungen der aufkeimenden Instrumentalmusik, durch das Gewinnen zusätzlicher chromatischer Töne mit neuen Tonfarben. Mit dem temperierten Tonsystem ab 1722 stand mit geschlossenem Quintenzirkel der Raum von 24 Tonfarben zur Verfügung und erlaubte – zumindest theoretisch – Modulationen in jeglichen Raum. Offensichtlich wie vor allem die künstlerischen Hyper-Individuen diese »Raumergreifung« vorangetrieben haben: der ›Früh-Expressionist‹ Josquin Desprez, der kühn-egomane Carlo Gesualdo mit seinen unvorstellbaren Akkord-Rückungen, dann epochal Johann Sebastian Bach mit seinen im zeitgenössischen Vergleich gigantomanen Formen und harmonischen Weiten – in einer C-Dur-Komposition nach Ges-Dur zu modulie-

ren war – nicht nur im phantastischen Stil – keine Seltenheit. Das alles wurde in Beethovens Werk beispiellos überformt. Zwar hatte Joseph Haydn im harmonischen Bereich ebenfalls kühne Wendungen gefunden; jedoch blieb er in der Weitung des Frequenzbereichs, der Dynamik, der Tempo-Spreizungen und der Werklängen weit hinter Beethoven. Dieser brachte alles zusammen erstmals auf einen Punkt zusammen und revolutionierte die Satztechnik mit dem Gestus des bürgerlichen Individual-Auftriebs nach 1789. Was bei den Zeitgenossen noch tonsetzerische Nebensache war, das wusste Beethoven zur Plakativität eines auf ›populäres Verstehen‹ ausgerichteten Komponierens zu erheben.

Essentiell ist diese neue Raumergreifung in den stiltypischen, durch Mediantik begreifbaren Tonalitätsrückungen.<sup>3</sup> Mit dem dadurch bedingten Wegfall der Gravitation des Grundtons wusste Beethoven (oft gepaart mit gedeckten Tempi) eine transzendentale Schwerelosigkeit zu erzeugen, welche die freitonale »Schwebende Tonalität« des beginnenden 20. Jahrhunderts vorwegnahm. Dieses ›Schweben‹ des Tonsatzes (verbunden mit unterstützender Instrumentierung) hatte Richard Wagner von Beethoven erlernt, und es wurde später (vor allem im Golden Age des Kinos) konstitutiv für filmmusikalische Komponierens. Schwebende Tonalität mit ihren Rückungen hatte in der Rezeption Beethovens permanent wiederkehrende Topoi wie »unendlich«, »heilig« oder »göttlich« zur Folge und führte zu einer Instrumentalmusik, die in säkularisierter Form eine neue Religiosität verkörperte. So schrieb Robert Schumann gemäß den *Gesammelten Schriften über Musik und Musiker* beispielsweise über den langsamen Satz der 9. Symphonie, dass »sich aber freilich im Adagio alle Himmel auftaten, Beethoven wie einen aufschwebenden Heiligen zu empfangen«.

Karl Nef empfindet 1928 in seinem Buch über Beethovens Symphonien diese Übergänge ebenfalls als »überirdisch« und schreibt:

unvermittelte Akkordfolgen rufen den Eindruck des Wunderbaren hervor und wecken eine erdentrückte, mystische Stimmung.

Besser kann man die Erwartungshaltung an den Kinofilm und seine Musik kaum beschreiben, denn »abspacen« und Heraustreten aus der alltäglichen Realität verursachen genau jene ›Glückshormone‹, die der klassische unterhaltende Film dem Besucher verspricht.

Mit derartigen satztechnischen Nachweisen sind wir wieder bei der Thematik des »Heros« als übermenschlichem Wesen, beim Bedeutungsfeld »Gott« und einem im Grundsatz sakralen Timbre. Das wird ergänzt durch Beethovens Rekurs auf

<sup>3</sup> Vgl. Enjott Schneider, *Mediantische Harmonik bei Ludwig van Beethoven*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 35 (1978), S. 225 ff.

den »Naturlaut«, auf die pure Klangfarbe als dramaturgischen Sound, um (jenseits jeder harmonischen oder kontrapunktischen Tonverbindung) plastische Tonsprachlichkeit zu garantieren. Mit Beethoven begann eine kompositorische Nutzung der archaischen Wirkung von Klang. Überdeutlich etwa im Clusterbrummeln der Kontrabässe zu Beginn der Gewitterszene der 6. Symphonie oder in den von Emotionen und Unheimlichkeiten erfüllten tiefen Klanglagen des Beginns der 9. Symphonie (mit mysteriösem Zittern verbunden) oder dem frequenzmäßig tiefen und harmonisch dunklen (Des-Dur) Beginn des Andante con moto aus der *Appassionata*. Eine Novität der Musikgeschichte war auch die Sound-Kreation im »Benedictus« der *Missa Solemnis*, wenn über tiefem und düsterem Blech eine einsame hohe Solovioline erstrahlt. Solche Lautlichkeit wusste den Zuhörer unmittelbar zu ergreifen und sich in ihrem Gehalt mitzuteilen, weil es kein artifizielles Ton-Verknüpfen mehr war, sondern Kundgabe des puren archaischen Sounds.

Mit solcher aus Analogie zu Naturlauten gewonnenen ›Natürlichkeit‹ wurde Beethoven – jenseits des Vorwurfs deskriptiver Programm-Musik – zum Komponisten der Natur, der Bäume, von Wald, Bach, Mond oder Sternenzelt. Vor allem im 20. Jahrhundert und nicht gering im Kontext des Kinos wurde dieser Naturbezug im Rahmen eines ideologisierten Beethoven-Bildes gemäß romantischer Rezeption überhöht. Stilbildend wurde besonders die *Pastorale* mit Topoi (in den Satzbezeichnungen) wie »Ankunft auf dem Lande«, »Szene am Bach«, »Donner«, »Sturm« oder »Hirtengesang«. In der Nachzeichnung der Vogelstimmen ging die Deutlichkeit bis zum onomatopoetischen Imitieren. Die Bedeutung der 6. Symphonie kann kaum überschätzt werden: Sie reicht von der populären Bebildung in Walt Disneys *Fantasia* (1940) bis zum weltweiten *Beethoven »Pastoral« Project. A global statement for the preservation of Nature* (2020) in Zusammenarbeit mit dem UN-Klimasekretariat.

Weniger bekannt ist die Naturverehrung in Beethovens berühmtem Septett Es-Dur op. 20, dessen Uraufführung in unmittelbarem Kontext zu Joseph Haydns Oratorium *Die Schöpfung* stand. Beethoven stellte sein Septett als ein instrumentales Pendant zu solch epochaler Vokalmusik hin und vermerkte – durchaus mit großem Selbstbewusstsein – zum anwesenden Haydn: »Das ist meine ›Schöpfung‹, das moralische Gesetz in uns und der gestirnte Himmel über uns.« In diesen wenigen Worten findet sich der gesamte beethovenische Kosmos abgebildet: Seine Liebe zur Natur als dem unmittelbaren Werk Gottes, seine radikale Verpflichtung einem inneren Ideal gegenüber und das Streben nach weit über das irdische Menschenleben hinausreichender Unendlichkeit.<sup>4</sup> »Natur« ist bei Beethoven jedoch

4 An dieser Stelle verweise ich gerne auf mein 2019 komponiertes Werk *BEETHOVENS »SCHÖPFUNG«. Naturbilder zum Septett op. 20* für Sopran, Tenor, Chor und Ensemble (Texte: Ludwig van

nicht immer romantisch und positiv verbrämt. Schon die »Gewitterszene« wusste klanglich die Bedrohung zu inszenieren, die Beethoven auch in realer Welt erlebte und verarbeitete: die Erdbeben von Lissabon (1755) und Messina (1783), das Eis-Hochwasser im mittleren Europa, das 1784 in Bonn die Familie zum Auszug aus der Rheingasse zwang, der Ausbruch des indonesischen Vulkans Tambora, der weltweit Hungersnot und eine Kältewelle zur Folge hatte. So hatte auch die »Natur« wiederum jene extrem gespreizte Antithetik, die für Beethovens »quasi modernes« Wirken in einer von harscher »Schnitt-Technik« geprägten Welt der krassen Gegensätze typisch war.

Während beispielsweise bei Mozart und Haydn die Kompositionen immer auch als reines Spiel mit Tönen und Motiven im Sinne der autonomen Musik verstehtbar blieben, kommt man bei Beethoven durch die Gestaltkraft seiner musikalischen Zeichen nicht umhin, die Satztechnik immer auch unter dem semiotischen Aspekt des »Gehalts« zu rubrizieren. Fast lexikalisch können musikalische Zeichen, Gesten, Intervallkonstellationen und Motive konnotierten Begriffssfeldern zugeordnet werden.<sup>5</sup> Die gehaltliche Plastizität mit ihrem Bilder- und Farbenreichtum hat Beethovens Kompositionen (oft in kurzen nachträglichen Werktiteln auf den Punkt gebracht) auch für Laien fasslich und damit populär werden lassen. All das ist von einem so genial wie genuinen Universalismus gekrönt, der jegliche Gegensätzlichkeit bindet. So ist der von vielen Komponist\*innen gefürchtete Antagonismus von Artifizialität und Trivialität für Beethoven kein hinderndes Thema. Er umarmt in der Tat »die Millionen« in einem modernen massenmedialen Sinne und hat selbstbewusst auch Werke geschrieben, die sich hin zum Trivialen öffnen: *Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria* (1813) war eines seiner zu Lebzeiten populärsten Werke, bei dessen Uraufführung auch Komponistenkollegen wie Antonio Salieri, Giacomo Meyerbeer oder Ignaz Moscheles mitwirkten; zum Trivialen tendieren auch *Für Elise* (1810) oder *Die Wut über den verlorenen Groschen* (1795); rezeptionsgeschichtlich rückte (sicher für Beethoven unerwartet) das Adagio sostenuto der *Mondscheinonate* in die Nähe des Trivialen.

Beethoven und Johann Wolfgang von Goethe). Auf der Website [www.enjott.com](http://www.enjott.com) findet sich eine repräsentative Textsammlung von Beethoven zu »Natur«.

5 Vgl. hierzu Enjott Schneider, *Zeichenprozesse im Quintenzirkelsystem. Ein programmatischer Entwurf zur Semiotik der harmonisch-tonalen Musik*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 36 (1979), S. 122 ff.

## II. Aspekte der zeitlichen Gestaltung bei Beethoven und im Film

Unser menschliches Sein wie auch die Existenz von Film und musikalischem Werk ist im Koordinatensystem von Zeit und Raum begründet. Während der musikalische Raum bewusst wahrgenommen sowie in kategorisierender Theorie und Lehre vielfach erörtert ist (in Disziplinen wie Frequenzmessung, Intervallik, Harmonik, Kontrapunkt, Skalenlehren, Tonpsychologie und Tonfarben, Tonartensymbolik), ist die musikalische Zeit – ja, die Aspekte des Temporalen überhaupt – ein in der Essenz wenig reflektiertes Phänomen. Wir leben – so wie der Fisch im Wasser – nahezu unbewusst *in der Zeit*. Gerade wegen dieser unbewussten Immanenz ist »Zeit« aber ein wirkmächtiger Faktor der Wahrnehmung von Leben und von den zeitgebundenen Artefakten wie Film und Musik. Für mein persönliches Komponieren – ob für Film oder Konzertsaal – war »Zeit« stets der ausschlaggebende Rohstoff, den es zu disponieren und zu gestalten gab. Wer dieses tiefenpsychologisch primäre Phänomen nur (wie üblich) der diffusen Intuition überlässt, vernachlässigt einen der wirksamsten Hebel in der psychologischen Mechanik der Werkgestaltung. Rhythmus ist zum Beispiel in der Filmproduktion das »Zauberwort« von Regie, Schnitt, Bewegungsdramaturgie und Schauspielerführung ... und dann als »optischer Rhythmus« das zentrale Verbindungs-element zur (Film-)Musik. Der temporale Facettenreichtum der Musik ist ungeheuerlich: die Rhythmisik (taktierende Rhythmisik, schwebende Rhythmisik, Polyrhythmisik, freie Rhythmisik, modale Rhythmisik), der Takt (Taktarten, Taktwechsel, Akzentgitter, Taktlosigkeit), das Metrum (von den archaischen Versmaßen bis zur Polymetrik oder variablen Metren), der duale Puls, das Tempo mit all seinen Modulationsmöglichkeiten (Ritardando, Accelerando, Rubato, überlagerte Tempi). Alle diese Parameter wirken im musikalischen Kunstwerk bereits für sich allein und generieren ein typisches »Zeitklima«, eine »Zeitfarbe«, einen »akustischen Rhythmus«. Wenn sich aber Musikspur und Bildspur in einer Filmmischung begegnen und gemeinsam rezipiert werden, kreiert das Miteinander von optischem Rhythmus und akustischem Rhythmus eine faszinierende Gestaltungsvielfalt. Diese kann in ihrer Komplexität an dieser Stelle nur ansatzweise dargestellt werden.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Dem Rohstoff »Zeit« und seinen Wirkungen habe ich in mehreren Büchern wichtige Abschnitte gewidmet. Grundlegend in Enjott Schneider, *Zeit-Rhythmus-Zahl. Die Kunst des Teilens*, München 1991 (Reprint 2003); ferner in Enjott Schneider, *Handbuch Filmmusik I: Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film* (= *Kommunikation audiovisuell* 13), Auflagen 1986, 1990, 2006; Enjott Schneider, *Handbuch Filmmusik II: Musik im dokumentarischen Film* (= *Kommunikation audiovisuell* 15), Auflagen 1989, 2007; Enjott Schneider, *Komponieren für Film und Fernsehen. Ein Handbuch*, Mainz 1997.

### III. Normalzeit

Unsere »gewöhnliche« Weltwahrnehmung ist durch Normalzeit und Normalraum gegeben. Unser »Normalraum« ist zum Beispiel durch die Dimensionen unserer Wohnungen, Büros oder Alltagszimmer geprägt. Treten wir aber in beispielsweise eine überdimensionierte Kathedrale, stellt sich sofort das irreale Gefühl einer Erhabenheit und Un-Alltäglichkeit ein, weil wir uns disproportional vorkommen. – In Analogie ist auf der temporalen Ebene unsere biologische »Normalzeit« stark von Herzschlag (Puls) und Atem geprägt. Beim ruhenden Menschen beträgt die Herzfrequenz statistisch recht genau 72 beats per minute (bpm) und der Atem 18 bpm. Weichen beide Frequenzen voneinander ab, synchronisieren sich Herzschlag und Atem nach dem physikalischen Energieerhaltungssatz und treten in ein einfaches proportionales Verhältnis, nämlich 1:4 (= 18:72). Diese Viererstruktur (vergleichbar dem Archetyp des Quadrats und den  $4 \times 90^\circ$  Winkeln des Kreises) und das Bewusstsein eines »Normaltempo« (das sich in jeder Nacht beim erwachsenen Menschen als 18:72-Größe einstellt) ist als »temporale Realitätsachse« für den musikalischen Ausdruck essentiell: Jedes schneller wachsende Tempo kennzeichnet eine Irrealität (so ist ein Tempo von 300 bpm im Alltag gar nicht mehr darstellbar) wie auch jedes Verlangsamten einem allmählichen Einfrieren von Zeit (freezing oder slow motion) nahekommt. Die Möglichkeiten des psychologischen Manipulierens mittels Zeitmodifikation sind so effektvoll wie vielfältig. Beginnt eine Musik mit Viertel = 72, dann hat sie dieses natürliche Tempo des Herzens (den *integer valor* der klassischen Vokalpolyphonie), was auch heute noch alle Volks-, Kirchen- und Schlaflieder auszeichnet. Bereits Tanz-, Arbeits- oder Marschlieder sind aber aktiver, weil der Puls des bewegten Menschen schneller geht. Abweichung von der »Normalzeit« ist immer psychisches Geschehen. Singt die Mutter ihr »Der Mond ist aufgegangen« schneller als Tempo 72, wittert das Kind sofort Unruhe und schlafst nicht ein. Ein zu gedecktes Singen wird umgekehrt ebenfalls als bedrohlich gewertet (»Aha – Mutter hat wieder gekifft!«).

### IV. Das Jetzt, die Zeitlosigkeit des (Er-)Lebens und die Zeiterwartung

Diese Sachverhalte sind in der hier gebotenen Kürze sehr schwer darstellbar: Das »Jetzt« oder der Augenblick sind immer zeitlos. Leben und Lebendigkeit können aber nur in solchem »Jetzt« stattfinden. Das »Jetzt« ist ein Zustand des Glücks, weil es hier keine belastende Vergangenheit mehr gibt und auch noch keine sor-

genvolle Zukunft. Wir alle haben diesen Zustand der Zeitlosigkeit in unserer Kindheit erfahren, als wir uns noch ganz der Lebendigkeit des Spielens oder eines Erlebnisses hingeben konnten – ohne den Kummer eines »Gestern« oder »Morgen«. Es waren rückwirkend gesehen Phasen des puren Glücks, die in Märchen und Mythen gerne durch das Symbol der Goldenen Kugel repräsentiert werden. Mit zunehmendem Erwachsenwerden (von der begrifflich-rationalen Ausrichtung in Schule und Beruf – bis zum vollgefüllten Terminkalender und seinen Zwängen) ist uns diese Goldene Kugel verloren gegangen. Wir suchen sie pausenlos und finden sie nur gelegentlich – in Momenten des Rausches oder eines tiefen Erlebens. Zeit-Vergessen und Zeit-Vertreiben sind uns zu Ersatzhandlungen geworden. Im Grunde sind wir süchtig nach Zeitlosigkeit, nach der Goldenen Kugel unserer Kindheit. Diese Sucht nach dem »Jetzt« befriedigen wir nahezu in allen sozio-kulturellen Handlungen: natürlich im rauschhaften Konsum von Alkohol und Drogen, etwa im Geschwindigkeitsrausch beim Ski-Fahren am Steilhang (wo es kein Gestern und Morgen geben darf), bei allen intensiv ausgeübten Sportarten, beim Sexualrausch, beim hingebungsvollen Tanzen, in allen Branchen der sogenannten »Unterhaltung«. Ein Zaubertrick, eine nervenkitzelnde Zirkusnummer, ein schnell geschnittener und attraktiv inszenierter Film, ein spannendes Buch, ein fesselnder Opern- oder Theaterbesuch, eine tempo- und attraktionsreiche Show, die atemberaubenden Eskapaden eines Solisten im Konzertsaal oder nur ein genussvolles Essen im Freundeskreis. Alle diese etablierten Formen der Lebensbewältigung beinhalten im Kern das faustische Suchen nach dem glücklichen – weil zeitlosen – »Jetzt«: Jenes »Verweile doch, du bist so schön«, mit dem Goethe die Suche nach dem »Augenblick« so trefflich auf den Punkt gebracht hat.

Damit wären wir nun an einem Zentralpunkt des Musik- wie des Filmerlebens. Musik und musikalisches Komponieren vermögen ein »Zeitklima« zu definieren. Das geschieht vorzugsweise – zumindest seit dem symmetrisch geformten klassischen Satz – durch die zu erwartende Klangdauer.

Einfachstes Beispiel: Durch die zu erwartende Klangdauer (etwa die 4+4- oder 2+2+2+2-Erwartung der Periodik) exponiert Musik einen »Erwartungshorizont«, den der Phänomenologe Edmund Husserl als »Protention« bezeichnete. Es ist wie die ballistische Kurve beim Speerwurf: Kaum hat die Flugbahn (sprich: die Melodie 2+2+2+2) begonnen, ahnt man infolge des symmetrischen Aufbaus, wo der Speer aufschlägen wird beziehungsweise wo die Melodie enden wird. Wenn nun im Film eine Person von A nach B geht, bietet das zeitliche Gestalten der Periodik drei Möglichkeiten der subjektiven Zeitmanipulation: a) Wenn die Melodie beim optischen A startet und exakt beim optischen B endet, beinhaltet diese eine Normalität ohne subjektive Veränderung der optischen Zeit. b) Wenn

die Melodie beim Synchronpunkt A startet, dann aber bereits mit ihrer Periodik abgeschlossen ist, bevor die Person den Synchronpunkt B erreicht, empfindet man das Gehen der Person als langsam – die Musik retardierte den Film. c) Wenn die Melodie bei A startet und noch nicht abgeschlossen ist, wenn B erreicht wird, so hat man den Eindruck, dass die Person schneller gegangen ist, weil die Person bereits vor der vorgegebenen Erwartungshaltung ihr Ziel B erreicht hatte – die Musik beschleunigte also den Film. Kurz: mit langsamerer Musik lässt sich eine vorgegebene (unveränderbare) Optik subjektiv beschleunigen.

Innerhalb der Dauer einer ballistischen Flugkurve, also ›unseres imaginär geworfenen Speers‹ (in der Phase der husserlschen Protention), entsteht eine Art der Zeitlosigkeit – ein »Jetzt«. Man ist von der Spannung der Flugkurve als melodischer Geste gefangen und lebt völlig im Klima dieser durch die Periodik vorgegebenen Zeiterwartung. Solch ein Achttakter dauert bei Mozart – etwa im Thema der *Jupitersymphonie* – mit einem Tempo Viertel = 100 etwa 19 Sekunden. Mozart vermag also 19 Sekunden Zeitlosigkeit zu generieren, dann wird wieder kadenziert, und die üblichen Schlussformeln erklingen – was Richard Wagner abschätzig als »man hört dann das Besteck klappern« beanstandete. Bewusstseinsgeschichtlich ist es höchst interessant, dass (etwa in der Linie Mozart-Beethoven-Wagner-Mahler) im 19. Jahrhundert die Spanne der erwünschten Zeitlosigkeit, also des zeitlosen Segelns des imaginären Speeres, immer mehr zunimmt. Beethoven schafft bereits außerordentlich lange Phasen eines musikalischen »Jetzt«, indem er – etwa in den langsamten Sätzen – nicht nur weit gedehntere Tempi als Mozart oder Haydn nimmt, sondern indem er mit Trugschluss oder anderen harmonischen Erweiterungen die Schlusskadenz (also das ›Landen des Speers‹) hinauszögert und somit seine Phrasen (Einheiten des Zeitlosen) statt acht Takten oftmals zehn oder zwölf Takte umfassen. In der »Szene am Bach« seiner 6. Symphonie benutzt Beethoven zum Beispiel einen komplexen 12/8-Takt. Durch diese erweiterte Taktart und der Verlängerung auf zwölf Takte mittels harmonischem Trugschluss dauert die ballistische Schwebekurve dieses Themas (laut vorgegebener Metronomisierung) realzeitlich 98 Sekunden. Beethoven schafft es also, den Zuhörer anderthalb Minuten im zeitlosen »Jetzt« gefangen zu halten (bildlich: den Zuhörer aller Sorgen zu entlasten, indem er ihm quasi den Himmel offen hält) und erst danach wieder einen Zäsurpunkt (ein Abkadenzieren mit einem Vergangenheit herstellenden »Das war's!«) zu geben.

Eine weitere Steigerung erreichte dann Richard Wagner mit seinem Ideal der »Unendlichen Melodie«. Mit stets langsameren Tempi (bis an die Auflösung des zeitlichen Kontinuums etwa in *Tristan und Isolde*) und mit raffinierten, harmonisch ins Unendliche weisenden Wendungen (unterstützt von einer extrem tragenden Instrumentation) komponierte Wagner Satzgebilde von ungeheurem Ausmaß, in

denen bisweilen fünfminütige Dauern von Zeitlosigkeit erzeugt wurden. Radikal bei Wagner war etwa das *Rheingold*-Vorspiel, das nur aus einem einzigen Es-Dur Akkord besteht (ohne »Besteck-Klappern«, ohne abschließende Kadenzen). Mit seiner zusätzlichen narkotisch faszinierenden Instrumentation vermag Wagner den Zuhörer für viele Minuten in Atem – sprich: in zeitlosem »Jetzt« – zu halten. Dass Wagner-Opern auf der Basis solcher Zeitgestaltung sich über vier oder fünf Stunden erstrecken, ist daher sehr einleuchtend. Das alles hatte Wagner von seinem hochverehrten Beethoven erlernt, dem er nicht nur seine fiktive *Pilgerreise* widmete, sondern den er zeitlebens studierte und als Dirigent aufführte.

In noch ausgedehntere Zeitdimensionen stieß nach Wagners Musik Gustav Mahler mit seinen riesenhaften Symphonien vor, die durch vormals unbekannte Spannungsbögen und Steigerungsstellen charakterisiert sind. Eine der gedecktesten und zeitlosesten Musiken ist zum Beispiel das Adagietto aus der 5. Symphonie – in Filmkreisen bekannt als Musik zu Viscontis *Tod in Venedig*. Oft haben wir beim experimentellen Austesten möglicher Filmmusiken diese mahlersche Musik zu Filmbildern gelegt – und waren jedes Mal über das Ergebnis der dadurch erfolgten Zeitmanipulation erstaunt: Das Adagietto vermag ein solch »zähflüssiges« Zeitklima zu generieren (»als würde man in Honig gehen müssen«), dass dann die filmisch/optischen Figuren auf der Leinwand sich für das subjektive Empfinden vor der Folie dieser Langsamkeit so schnell wie in einem Actionfilm zu bewegen scheinen.

Das Geheimnis des Erfolgs der großen amerikanischen Filme und emotionalen Blockbusters liegt zweifellos darin, dass der künstlerische und finanzielle Aufwand für den Musikanteil beträchtlich ist, dass sie nach wie vor großes Symphonieorchester mit tragfähiger Instrumentation verwenden, nicht in kurzen Cues (von 19 oder 27 Sekunden wie in den meist intellektualistisch ausgerichteten deutschen Filmproduktionen), sondern in Längen von oft 10 bis 15 Minuten: Während der amerikanische Erfolgsfilm mit professionellster Musikdramaturgie die Zuschauer über weite Strecken in Atemlosigkeit und Zeitlosigkeit zu faszinieren weiß und daher selbst Längen von drei Stunden kurzweilig bleiben, dümpeln deutsche Filme (wenn diese unfaire Verkürzung ausnahmsweise einmal gestattet sei) mit ihren kleinen Musikportionen vor sich hin, erzeugen Spannungslosigkeit und veranlassen einen heimlichen Blick der Gelangweilten auf die Uhr – von Zeitlosigkeit keine Spur. Natürlich ist dieses Klischee der deutschen Filmdramaturgie seiner Prägnanz wegen unschön verzerrt, auch hat die bei deutschen Filmemachern vorherrschende Skepsis gegenüber emotionaler Manipulation ihre begründeten historischen Ursachen. Es gibt hierzulande durchaus auch wunderbar funktionierende Beispiele der Beschleunigung von Filmbildern via langsamer Musik – etwa in Alexander Kluges *Macht der Gefühle* (1983). Dort sieht man die