

Hans J. Wulff

## Stephan Ahrens (Hg.): Vom Klang bewegt: Das Kino und Ludwig van Beethoven

2021

<https://doi.org/10.25969/mediarep/17875>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Wulff, Hans J.: Stephan Ahrens (Hg.): Vom Klang bewegt: Das Kino und Ludwig van Beethoven. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 38 (2021), Nr. 3\_4, S. 304–306. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/17875>.

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

### Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0/ License. For more information see:

<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

## Fotografie und Film

### Stephan Ahrens (Hg.): Vom Klang bewegt: Das Kino und Ludwig van Beethoven

Berlin: Bertz + Fischer 2020 (Deep Focus, Bd.33), 116 S., ISBN 9783865053367, EUR 15,-

Beethoven und das Kino: Natürlich geht der Komponist vorbelastet in die Begegnung mit Film hinein – mehr als anderthalbdtusend *Biopics* entstanden bislang. Der Mythos des ertaubenden Musikers ist bis heute eine faszinierende Vorstellung. Der Name Beethoven spielte in musikästhetischen und kunstpolitischen Diskursen vor allem des 20. Jahrhunderts eine bedeutende Rolle. Darüber hinaus gehört ein Teil der Werke zum populären Musikwissen und wurde bereits in vielen Filmen eingesetzt, sodass ihnen ein diffuser Kranz narrativer Bedeutungen zugewiesen wurde.

Pünktlich zum Geburtstagsjahr liegt mit dem vorliegenden Band ein Versuch vor, sich der ganzen Breite der Beethovenrezeption im Kino anzunehmen. Grundlage ist eine erstaunliche Menge an Filmen, die Beethoven selbst als Thema und Figur enthalten. Geradezu unübersichtlich ist die Menge der *Scores*, die auf das Œuvre zurückgreifen (vgl. als erster Überblick *Medienwissenschaft: Berichte und Papiere*, 189, 2020). Ein Verzeichnis der Konzertfilme ist noch nie erstellt worden. Der Band muss sich also in ein weitgehend unerschlossenes Gebiet vorwagen.

Die Beiträge bereiten das so komplexe Thema wie eine kaleidoskopische Sammlung von Einzelblicken auf. Die kleine Sammlung solle „jene spezifische Verbindung zwischen der Musik Beethovens und dem Film“ (S.11) nachspüren als ein besonderes Aneignungsverhältnis, heißt es im Vorwort. Allerdings verweigert der Band einen Aufriss des riesigen Feldes. Die Frage, welche Effekte die Nutzung von Beethoven-Stücken (oder Ausschnitten) im Rahmen ‚normaler‘ Filmmusik hat, gehört in einen anderen Kontext als die (realistische oder fingierende) ‚Biografisierung‘ von Person und Werk, ebenso wie die Nutzungen der tradierten Images des Komponisten (oder einzelner Werke) im politisch-ideologischen Diskurs ihrer Zeit ein anderes Korpus von Belegen erforderlich machen als die Darstellungen von Aufführungen im Kino und vor allem im Fernsehen. Beethoven-Filme gehören selbst einem fast 200-jährigen Diskurs an, sind Teil der Rezeptionsgeschichte des Œuvres, übersetzen das Vorgefundene in die aktuellen kulturellen Kontexte: Nicht um das Bewahren, sondern um das Erschließen geht es. Und oft geht es gar nicht um Biografie oder Werk, sondern um verallgemeinerte Images (und

vielleicht um den – semantischen oder ästhetischen – „Mehrwert“ [S.86], den man gewinnt, wenn man auf Beethoven zurückgreift).

Im Band steht eine Überlegung zur Ambivalenz der Beethoven-Bilder im deutschen Film der NS-Zeit, die die Autorin Emily Dreyfus als „Indizien für unterschwellig andauernde Ängste und Spannungen“ liest, „die der Nationalsozialismus vergebens zu verdrängen suchte“ (S.61). Dass der Beethoven-Topos auch in der Zeit der „Vergangenheitsbewältigung und -politik“ (S.63) der jungen BRD ein Thema war, das nicht nur in filmischer Auseinandersetzung (etwa in Mauricio Kagels *Ludwig van* [1970]), sondern auch in der Praxis der Aufführungen und ihrer medialen Verbreitung, im kritischen Diskurs des Feuilletons, sogar in TV-Diskussionen präsent war, wird von Dörte Schmidt diskutiert. Durchgängige Medienreflexivität ist demzufolge eine Antwort auf die Umstrittenheit Beethovens in der BRD-Öffentlichkeit jener Zeit. Bemerkenswert ist ein Artikel zur Rolle von Beethoven-Stücken im (politischen) Dokumentarfilm von Fabian Tietke, der auf die Leistung derartiger Musiknutzungen zu sprechen kommt und die Frage danach aufwirft, wie den Stücken dadurch „zusätzliche Bedeutungsebenen“ (S.91) zuwachsen, die ihrerseits in die Rezeptionsgeschichte der Stücke einwandern (können). Jasper Stratils Überlegungen zur Bedeutung des Hörens in den Beethoven-Biopics – ein interessantes Thema, das in die filmsemiotische Problematik der synästhetischen Darstellung der Taubheit im Film angrenzt – bleibt an der Oberflä-

che; er streift zwar die Frage, ob dargestelltes Musizieren die Grenze zwischen „Score und diegetischem Musizieren“ (S.22) streife, ohne dem weiter nachzugehen, obwohl diese Frage ein grundlegendes Problem der Konstitution des Diegetischen ist. Auch Michael Ufers Artikel zu „Beethovens filmischer Intimität“ berührt die Neuorientierung von Musik im Umfeld der Filmerzählung als kontextuellen Effekt von Personalisierung und affektiver dramatischer Aufladung – aber er nimmt ‚Intimität‘ nicht als dramaturgisch-rezeptionalen Effekt, sondern als eine der Musik selbst innewohnende Qualität wahr (vgl. S.32). Schließlich steuert Philipp Schwarz einen Beitrag zum in Film- und Musikwissenschaft weitgehend unbeachteten Genre des Konzertfilms bei, am Beispiel dreier Filme aus den 1950ern und 1960ern (die fernsehhistorischen und musikulturellen Kontexte der Filme aber missachtend).

Ein Kernproblem, auf das alle Filme zur Aneignung der Werke Beethovens stoßen, ist die Frage nach der Rolle des ‚Werks‘ als genuiner Formgröße des musikalischen Schaffens und Performierens. In welchem Sinne kann es eine Rolle spielen, wenn in der Filmmusik nur kurze Phrasen des zu Grunde liegenden Werks genutzt werden (oft auf wenige markante Takte beschränkt, die fast wie ‚akustische Signets‘ funktionieren)? Wohnt Werken eine eigene ästhetische Qualität inne, die als „Intimität“ ein idealisiertes „Antefakt“ (S.32) des aufgeführten Werks bleibt? Oder ist es plausibel, der Musik Beethovens eine „Ursprünglichkeit“ zuzuordnen, als Menge von „Impulse[n], aus denen

die Musik hervorgeht“ die „stets offen zutage“ (S.94) treten? Es sind diese diffusen Behauptungen einer der Musik (und nur ihr) innewohnenden formalen ästhetischen Ausdrucks- und Rezeptionsqualität, die – trotz vieler Anregungen und oft übersehener Beispiele, die *Vom Klang bewegt* auch bietet – die Lektüre des Bandes irritieren. Sie ist verbunden mit einem wenig explizierten Anspruch, die Einheit des Werks in

allen Aneignungen zu bewahren und den Filmen den Anspruch auf eigene ästhetische Autonomie zu verweigern. All dieses deutet darauf hin, dass ein integraler Ansatzpunkt, den Musikfilm als Ausdrucksform einer eigenen synthetischen Kunstform zu fassen, weiterhin das Kernproblem der Film- musikforschung bleibt.

*Hans J. Wulff (Westerkappeln)*