

## Filmbesprechungen I - Historisches

### Un grand Amour de Beethoven

Beethovens große Liebe

Frankreich 1936

R: Abel Gance

B: Abel Gance, Steve Passeur

K: Marc Fossard

P: Marc Le Pelletier, Christian Stengel, für „Les Générales Productions“

UA: 21.11.1937 (USA), 28.2.1947 (BRD), 5.4.1985 (BRD-TV: Bayerischer Rundfunk)

D: Harry Baur (Ludwig van Beethoven), Annie Ducaux (Thérèse de Brunswick), Jany Holt (Juliette Guicciardi), André Nox (Humpholz), Jane Marken (Esther Frechet, der Koch), Lucas Gridoux (Smeskall), Paul Pauley (Schuppanzigh), Lucien Rozenberg (Comte Guicciardi), Yolande Laffon (Contessa Guicciardi), Jean Debucourt (Comte Robert Gallenberg), Jean-Louis Barrault (Karl van Beethoven), Georges Paulais (als er selbst), Georges Saillard, Jean Pâqui, Philippe Richard.

IT: Beethoven's Great Love

US-Titel: The Life and Loves of Beethoven; aka: Abel Gance's Beethoven

116 min, sw

Im Zuge der so genannten „romantischen Beethoven-Rezeption“, die bis in das 20. Jahrhundert reichte, wurde Beethovens fünfte Symphonie c-moll (op. 67) als eine „musikalisch objektiviertere Erzählung von Niederlage und Triumph, vom ewigen menschlichen Schicksalskampf, von Leid und Erlösung“ interpretiert, wie im entsprechenden Eintrag in der Wikipedia sehr richtig vermerkt wird. Als Musik gewordenes Bild einer existenziellen Krise, aus der sich das geschundene Individuum am Ende erhebt, geläutert, stärker geworden; der in der Musik scheinbar so sinnfällig beschriebene Held hat sich gegen das Schicksal aufgelehnt, er hat nicht aufgegeben, sondern ist durch die Niederungen der Verzweiflung angesichts der Krankheit schließlich ein anderer geworden. Dass diesem Bild ein Heroismus innewohnt, der die Musik nicht nur für ästhetische, sondern auch ideologische Deutungen öffnet, ist evident.

Eine solche Interpretation der Musik als überhöhte Darstellungsebene, auf die – zunächst romantische, aber potenziell auch andere – Ideale projiziert wurden (und mitunter nach wie vor werden), bringt weitere Implikationen mit sich: Der Komponist wird als genialer Kunst-Meister begriffen, der Akt der Komposition als Schöpfung einer Darstellung der höchsten Dinge; die meisten Interpretationen jener Zeit nähern die

melodischen und harmonischen Abläufe der Musik nicht nur narrativen Strukturen an, sondern beziehen sich zudem ausdrücklich auf die subjektive Botschaft des Schöpfer-Künstlers.

UN GRAND AMOUR DE BEETHOVEN behandelt diese Figur des Künstlers insbesondere zwischen Extase und Agonie, zwischen seiner Entscheidung zur Kunst und den Einbrüchen des Schicksals, von fatalen und paradoxen Widersprüchen zwischen Liebe und Einsamkeit. Und sie inszeniert einen psychologischen Exzentriker, der sich konsequent der Normalität verweigert.

Das Bemühen, historische Figuren als Künstler-Figuren zu überhöhen, durchzieht Abel Gance's ganzes Werk. Er wurde vor allem durch den ebenso monumentalen wie experimentellen Film NAPOLÉON (1927) bekannt. Seine Fähigkeit, Heroismus und Sentimentalität zu paaren, durch Hyperbolik und technische Raffinesse dabei eine Distanz aufrecht zu erhalten, die die Grenze zum Kitsch immer entfernt hält, findet sich auch in UN GRANDE AMOUR DE BEETHOVEN, der in zahlreichen Biographica als wichtigster Tonfilm Gance's bezeichnet ist.

Die schauspielerische Leistung Harry Bours, der Beethoven in allen Lebensaltern mit unverändertem Aussehen und Ausdrucksgestus spielt, ist vielfach gelobt und bewundert worden - eine Expressivität ist spürbar, die an den Schauspielstil der Stummfilmzeit gemahnt, der immer wieder mit zum Emblem geronnenen Ausdrucksgesten arbeitet. Baur war einer der bekanntesten Theaterschauspieler Frankreichs, bekannt für seine monumentalisch-überzogenen Auftritte.

Das Figurenensemble scheint alle Stereotypen der sozialen Beziehungen eines Künstlers zu bestätigen: Da ist die Muse des Meisters (Thérèse), eine schöne, sensible und rücksichtsvolle junge Frau, deren Liebe unbeantwortet bleibt, obwohl sie im Film jahrelang mit Beethoven verlobt, sogar verheiratet ist; da ist die andere Frau (Juliette), ebenso unentschieden wie unschlüssig, egoistisch, Unglück bringend; Beethoven liebt sie, doch sie heiratet einen reichen Grafen. Die Freunde des Komponisten bilden eine Schar fröhlicher Kumpane; und der unterwürfige Diener hat sich ganz dem Meister verschrieben.

Der Film beginnt 1801, als der Titelheld von Bonn nach Wien kommt. Es gelingt ihm, eine hysterisch um ihren Sohn trauernde Mutter mit einer kleinen Komposition zu trösten. Er lernt Juliette kennen, sie ist seine Schülerin, und beginnt sie mit Liebesbriefen zu überhäufen. Der Vater Juliettes ist wenig angetan. Die junge Frau verliebt sich in den Grafen Gallenberg, dessen zweitklassige Musik sie für gleichrangig mit Beethovens ansieht, und beschließt, den Grafen zu heiraten. Als Beethoven davon erfährt, komponiert er die „Mondschein-Sonate“. Doch er hat Juliette verloren und flüchtet sich 1802 in eine abgelegene Mühle in Heiligenstadt - und entdeckt seine zunehmende Taubheit. Der Prozess kulminiert eines Morgens, als eine Art von Hörsturz endgültig klar macht, was geschieht. Er gerät in tiefe Depressionen. Er verweigert sich des

Selbstmordes, setzt seine kompositorischen Arbeiten fort, unterstützt von Thérèse und einigen Freunden. Die Erinnerung an die Klangwelt ist nun sein Ausgangspunkt und sein Kapital, was eine Distanz zwischen ihm und die Hörwelt einzieht, die seine Kompositionen zu um so größerer formaler Prägnanz gedeihen lassen.

Der Film erzählt bis hier eine stringente, sich schnell entwickelnde Geschichte. Er endet mit einer zunehmenden Auflösung dieser treibenden, psychologisch eng miteinander zusammenhängenden narrativen Dichte der Geschehnisse - 1813: Juliette kehrt aus Italien zurück, die Ehe mit dem Grafen Gallenberg ist unglücklich, sie bittet Beethoven, die alte Beziehung wieder aufzunehmen; Beethoven weist sie zurück, heiratet stattdessen Thérèse. 1826: Jüngere Komponisten, die gefälligere Musik komponieren, haben Beethoven zu einem Künstler der Vergangenheit gemacht; der Verleger Steiner lehnt es ab, die Partituren der 3. und 9. Symphonie zu drucken; ein undankbarer Neffe, der jahrelang seine Kompositionen gestohlen hatte, lässt den kranken Onkel allein zurück. Die Liebe seiner Freunde, die immer bedrückendere Armut, die zunehmende, durch die Taubheit verursachte Isolation - auf dem Sterbebett erzählen die Freunde zwar noch einmal, die letzte Aufführung sei ein großer Erfolg gewesen, doch Beethoven hat resigniert, „Die Komödie ist vorüber, Applaus!“ sind seine letzten Worte.

Auslöser und Bezugspunkt der Handlung des Films ist der „Brief an die unsterbliche Geliebte“, der sich im Nachlass Beethovens fand und der wahrscheinlich 1812 entstand. Wer die historische Empfängerin war, ist bis heute ungeklärt. Der Film legt sich fest, verankert das Rätsel des Briefes in der Doppelbeziehung des Film-Beethoven zwischen Juliette und Thérèse. (Tatsächlich war er vielleicht an Antonie Brentano adressiert, vielleicht aber auch an die Gräfin Anne-Marie Erdödy, in deren Haus in Jedleseesee Beethoven im Jahre 1815 wohnte.) Geschichtsklitterung? Vielleicht. Aber Teil eines Verfahrens, das Ungeklärte an der historischen Figur in eine überschaubare melodramatische Konstellation zu transformieren.

Gance verwendet durchgängig Kompositionen von Beethoven. Da spielen die Symphonien Nr. 5 (c-moll, op. 67) und Nr. 6 (F-Dur, op. 68) eine gewichtige Rolle, die „Mondscheinsonate“ und das *Miserere* aus einer Messe Beethovens werden verwendet. Gerade diese Stücke spielen in der populären romantischen Mythologie Beethovens eine wichtige Rolle. Die 5. Symphonie mit ihrem berühmten viertönigen Eröffnungsfanal (drei Achtel auf *G*, eine Halbe auf *Es*) trägt hier den Namen „Schicksalssymphonie“ zu Recht. Der Name des Stücks stammt nicht von Beethoven, sondern ist ihr erst später zugesprochen worden - was nimmt es wunder, dass gerade jene kurze Phrase der Ertaubung Beethovens im Film zugeordnet ist? Erste Skizzen der Sinfonie stammen aus den Jahren 1803 und 1804, und für die populäre Imagination lag es nahe, die schließlich 1808 uraufgeführte Komposition mit der 1798 ausgebrochenen Krankheit zusammenzudenken, die von Beethoven 1802 im „Heiligenstädter Testament“ schriftlich in einem höchst emphatischen Tonfall reflektiert wurde. Das nicht Kontrollierbare selbst schien über den Komponisten gekommen zu sein, ein fataler Eingriff in die fundamentalste Sinnesvoraussetzung, die ein Komponist

einlösen muss: das Gehör. Der Mythos berichtet aber von der Auflehnung des Individuums gegen die Macht des Schicksals. Es bewahrt am Ende die Fähigkeit, die Welt der Klänge auf das Beeindruckendste zu gestalten, obwohl es selbst zu ihr keinen Zugang mehr hat. „So pocht das Schicksal an die Pforte“, habe Beethoven die Symphonie erläuternd gesagt, kolportiert sein Sekretär Anton Schindler, ein Satz, auf den sich die Bezeichnung selbst zurückberuft. Die Äußerung Schindlers ist höchst zweifelhaft, sie scheint die spätere Heroisierung Beethovens eher zu bedienen als Tatsächliches zu berichten.

Abel Gance' Film *UN GRANDE AMOUR DE BEETHOVEN* aus dem Jahre 1936 ist ganz dem eingangs erwähnten romantischen Verständnis der Musik und der Figur Beethovens verpflichtet. Die Geschichte folgt ganz der populären Biographie des Musikers, deren relevante Episoden alle dramatisiert werden - die schreckliche Einsicht in die Ertaubung, das „Heiligenstädter Testament“, die vergebliche Bemühung um Liebesbeziehungen. Es geht nicht um verbürgte Tatsachen. *UN GRANDE AMOUR* ist ein Biopic, das sich um die tatsächliche Biographie des Biographierten nicht oder nur am Rande schert. Der Film arrangiert eine Geschichte, die an gewissen Punkten mit dem historischen Beethoven verbunden ist, um wenige Fakten; fehlen sie, erfindet er sie neu. Das Faktische ist nur ein Oberflächenphänomen. Es geht um anderes: *UN GRANDE AMOUR* inszeniert einen Beethoven der Mythologie. Wollte man den Film in den Strategien der Wissensvermittlung lokalisieren, so bahnt er den Weg in ein Wissen über einen aus Fakten, Fama, Erfindung und Interpretation zusammengesetzten Beethoven, nicht über den historischen Komponisten. Er erzählt von Beethoven als einem profanen Idol, einem Leitbild, einer letztlich symbolischen Figur. *UN GRANDE AMOUR* ist mehr Legende als Biopic.

Das ist wichtig, um einer Kritik des Films, der sich um die Verbürgtheit der Elemente der Erzählung keinen Deut kümmert, von vornherein vorzubeugen.

(James zu Hünigen)

### **Literatur zum Film:**

Mehrere Artikel in: *L'Avant-Scène Cinéma*, 213, 1.10.1978. -- Roger, Philippe: Transcrire pour composer: le Beethoven d'Abel Gance. In: *1895*, 31, Oct. 2000, pp. 251-266. -- Welsh, James M. / Kramer, Steven: Gance's *Beethoven*. In: *Sight & Sound* 45,2, 1976, pp 109-111.  
Rezensionen: *London Reporter* 2,32, 14.7.1936. - *Motion Picture Daily* 41,36, 12.2.1937. - *Monthly Film Bulletin* 6,67, July 1939, p. 142. - *Film Weekly* 22,559, July 1939, p. 31. - *Sight and Sound* 45,2, Spring 1976, pp. 109-111. - *Télérama*, 2401, 17.1.1996, p. 77.

## Literatur zu Abel Gance:

GROPPALI, ENRICO: *ABEL GANCE*. FIRENZE: NUOVA ITALIA 1985, 150 PP. (IL CASTORO CINEMA. 120.). -- ICART, ROGER: *ABEL GANCE OU LE PROMÉTHÉE FOUROYÉ*. LAUSANNE: L'AGE D'HOMME 1983, 485 PP. (HISTOIRE ET THÉORIE DU CINÉMA.). -- ICART, ROGER: *UN SOLEIL DANS CHAQUE IMAGE / ABEL GANCE*. TEXTES RASSEMBLÉS PAR ROGER ICART. PARIS: CNRS / PARIS : CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE 2002, 290 PP. -- JEANNE, RENÉ / FORD, CHARLES (PRÉS.): *ABEL GANCE*. CHOIX DE TEXTES ET PROPOS D'ABEL GANCE, EXTRAITS DE DÉCOUPAGES, SCÉNARIOS INÉDITS, PANORAMA CRITIQUE, TÉMOIGNAGES, FILMOGRAPHIE, BIBLIOGRAPHIE, DOCUMENTS ICONOGRAPHIQUES. PARIS: SEGHERS 1963, 223 S. (CINÉMA D'AUJOURD'HUI. 14.). -- KING, NORMAN: *ABEL GANCE. A POLITICS OF SPECTACLE*. LONDON: BFI 1984, 260 PP. -- VÉRAY, LAURENT (SOUS LA DIRÉCTION DE): *ABEL GANCE. NOUVEAUX REGARDS*. PARIS 2000, 355 S. (= THEMENHEFT, 31, 1895, 2000.).

### Empfohlene Zitierweise:

James zu Hünigen: Un Grand Amour de Beethoven.  
In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 1, 2008.  
URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/beitraege.htm>  
Datum des Zugriffs: 1.2.2008.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Copyright © by James zu Hünigen. All rights reserved.

Copyright © für diese Ausgabe by Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung. All rights reserved.

This work may be copied for non-profit educational use if proper credit is given to the author and „Kieler Beiträge für Filmmusikforschung“.