Hans J. Wulff

Das Bild, das Hörbare, die Musik: Zur Analyse der Ertaubungsszene in Abel Gance‘ *Un grand Amour de Beethoven* (Frankreich 1936)

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Geschichte - Musik - Film*. Hrsg. v. Christoph Henzel. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010, S. 139-160.

URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-159>.

1. Der Film, der Mythos, die Titel-Figur

Einen Film über Beethoven zu machen - das setzt nicht nur eine Auseinandersetzung mit der historischen Person Beethovens voraus, sondern auch mit den verschiedenen Lesarten, denen er im Verlauf der Geschichte unterworfen war und die sich zu einigen Stereotypen verdichtet haben, die sich zwischen den historischen Komponisten und seine populären Konzeptionen geschoben haben. Es sind diese Phantasmagorien über Beethoven, die das allgemeine populäre Wissen über ihn ausmachen und die Zuschauer mitbringen, wenn sie sich auf einen Film über ihn einlassen [1]. Filme sind Dokumente ihrer Zeit, und immer sind sie Teil erworbener Wissenszusammenhänge. Kein Wissen ist objektiv, immer enthalten sie Filter und Kriterien dafür, was relevant und was bedeutend ist. Komponisten wie Beethoven standen lange im Zentrum der Künstler-Mythologien, weil der Künstler ebenso Leit- wie Gegenbild der bürgerlichen Kulturen des 19. und 20. Jahrhunderts gewesen ist. So abgeschirmt und moderiert die Idealvorstellung bürgerliches Leben zeichnete, so sehr lebte der Künstler die dunklen Seiten der menschlichen Existenz, die Extremformen der Rausche und der Leidenschaften sowie die krisenhafte Begegnung mit Krankheit, Verstümmelung und Tod symbolisch aus. Dass der Komponist, der auf der Höhe seiner Schaffenskraft ertaubte und dem zudem geheime Liebesbeziehungen nachgesagt wurden, zu einem idealen Anker für die Entfaltung bürgerlicher Künstlerphantasien werden konnte, nimmt nicht wunder.

Im Zuge der sogenannten „romantischen Beethoven-Rezeption“, die bis in das 20. Jahrhundert reichte, wurde Beethovens fünfte Symphonie c-moll (op. 67) als eine „musikalisch objektivierte Erzählung von Niederlage und Triumph, vom ewigen menschlichen Schicksalskampf, von Leid und Erlösung“ interpretiert. Als Musik gewordenes Bild einer existentiellen 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 schließlich ein anderer geworden. Dass diesem Bild ein Heroismus innewohnt, der die Musik für nicht nur ästhetische, sondern auch ideologische Deutungen öffnet, ist evident. Der Film *Un grand Amour de Beethoven*, den der berühmte französische Stummfilmregisseur Abel Gance 1936 vorstellte, schließt sich diesem Beethoven-Bild an und behandelt vor allem die Figur des Künstlers zwischen Ekstase und Agonie, zwischen seiner Entscheidung zur Kunst und den Einbrüchen des Schicksals, im Zwiespalt von fatalen und paradoxen Widersprüchen zwischen Liebe und Einsamkeit. Und sie inszeniert einen psychologischen Exzentriker, der sich konsequent der Normalität verweigert.

Dieses Bemühen, historische Figuren als Künstler-Figuren [2] zu überhöhen, durchzieht Abel Gance‘ 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 aufrechtzuerhalten, 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‘ vermerkt ist. Vor allem die schauspielerische Leistung Harry Bours, der den Beethoven in allen Lebensaltern mit unverändertem Aussehen und Ausdrucksgestus spielt, ist vielfach gelobt und bewundert worden; sie fügt sich ganz in das Künstlerbild des Films ein. 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 verführerische Frau (Juliette), die *femme fatale* der Geschichte, ebenso unentschieden wie un schlüssig, 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.

Die Handlung des Films 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 der 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 an einem Morgen, 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 ge deihen 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 gefälligeren Musiken 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 be-

drückendere 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. Ein solches Rätsel muß der biographie-faszinierten kollektiven Phantasie Auftrieb geben. 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 Jedlesees Beethoven im Jahre 1815 wohnte.) Geschichtsklitterung? Vielleicht. Aber Teil eines Verfahrens, das Ungeklärte an der historischen Figur in eine überschaubare melodramatische Konstellation zu transformieren [3].

Gance verwendet durchgängig Musiken 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 der Messe werden verwendet. Auch diese Musiken sind in der populären romantischen Mythologie Beethovens belegt.

Die 5. Sinfonie mit ihrem berühmten viertönigen Eröffnungsfanal (drei Achtel auf G, eine Halbe auf Es) trägt hier den Namen „Schicksalsinfonie“ in dieser Mythologie des Komponisten zu Recht. Der Name des Stücks stammt nicht von Beethoven, sondern ist ihr erst später zugesprochen worden - was nimmt es wunder, dass ihr 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 Sinfonie erläuternd gesagt, kolportiert sein Sekretär Anton Schindler, ein Satz, auf den sich die Bezeichnung „Schicksals-Sinfonie“ selbst zurückberuft. Die Geschichte Schindlers ist aber höchst zweifelhaft, sie scheint die spätere Heroisierung Beethovens eher zu bedienen als Tatsächliches zu berichten.

Abel Gances 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 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 [4]. 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.

2. Die Ertaubungsszene

Kaum ein anderes Ereignis böte sich für eine Komponisten-Biographie mehr als Wendepunkt an denn der Moment seiner Ertaubung. Da verändert sich Grundlegendes. Der Kameramann, der erblindet, der Pianist, der eine Hand verliert, der Fußballspieler, der lahm wird - wenn elementarste Bedingungen

zum Ausüben eines Berufs verlorengehen, liegt ein in sich hochdramatischer Einschnitt in die Biographie vor. Die Ertaubungsszene ist auch in Gance's Film ein Moment der *Krisis*, in dem dem Helden die Möglichkeiten zum freien Handeln entzogen werden. Ja, sie ist sogar ein Augenblick der *Peripetie* - ein plötzlicher Umschlag, eine fundamentale Änderung der Glücksumstände, ein unerwartetes Ereignis, das die Bedingungen der ganzen Geschichte verändert (hier: weil es den Protagonisten beschädigt). Peripetien sind ein Strukturelement der Tragödie und bilden den plötzlich eintretenden Umschlag, von dem an die dramatische Handlung notwendig der Katastrophe zutreibt. In der Dramaturgie Gustav Freytags beginnt hier der „fallende Teil“ der Handlung. *Un grand Amour* ist keine Tragödie, der Film steuert nicht in die Katastrophe hinein. Er ist ein Drama. Aber er berücksichtigt das Moment der elementaren Krise und des Glücksumschlags insofern, als er die Themen, die bislang im Zentrum gestanden hatten, in den Hintergrund rückt, nun von anderem erzählt.

Auf einer gewissen Ebene ist *Un grand Amour de Beethoven* ein Film, der so gegen jede Regel der Dramaturgie verstößt und den entscheidenden Wendepunkt, den dramatischen und visuellen Höhepunkt des Films schon nach 30 Minuten erreicht. Allerdings ist die allzu frühe Platzierung der Ertaubung auch ein Hinweis darauf, dass Gance eine Schaffens-Biographie und eine Liebes-Biographie gegeneinander stellt. Hatte im Anfang noch die vergebliche Liebesbemühung um Juliette im dramatischen Fokus gestanden, so löst sich jetzt der Liebesknoten, die Arbeit als Komponist wird sich für dieses Leben als wichtiger erweisen als die Geschichte der Lieben, die ein Leben auch ausmachen können. Thérèse wird als treue Schwester-Freundin eine verlässliche Begleiterin sein; der Rest des Films schildert tatsächlich eher ein Künstlerleben als die Geschichte einer fatalen Liebe. Der *dramatische Fokus* verschiebt sich mit der Ertaubungsszene also. Bis dahin ist eine Liebesgeschichte angebahnt, sie entwickelt sich fatal - der Mann ist in eine einseitige Liebe verstrickt, die junge Schöne von einem anderen fasziniert, sie weiß die Reinheit der Liebe des Helden ebenso wenig wahrzunehmen oder zu würdigen wie die Qualität seiner Kunst. Die Beziehung ist nach einem Viertel des Films erkaltet, sie wird mit einem verzweifelt Hörsturz beantwortet - und wird nicht wieder aufgenommen, bleibt Hintergrund, der Film wendet sich anderen Themen zu [5].

Der Film ist nicht ganz klar, aber er legt es zumindest nahe, dass der Hörsturz, den Beethoven in der Heiligenstädter Mühle erlitt, durch Juliettes Heirat mit Gallenberg verursacht wurde, als eine verzweifelte Gegenwehr Beethovens gegen den Verlust der Geliebten. Der Hörsturz käme dann einem Selbstmordversuch gleich, die folgende Taubheit wäre das Ergebnis einer Selbstverstümmelung wegen allzu großer Liebe. *Un grande Amour* würde sich so als Geschichte einer *amour fou* erweisen, würde sich - für das erste Drittel des Films - ganz in ein romantisches Motiv auflösen lassen. Doch mehreres sperrt sich dagegen, die Ertaubungsszene - sicherlich die berühmteste und visuell eindrucklichste Szene des ganzen Films [6] - in dieser Art nur narrativ aufzulösen. Die Szene hat andere Funktionen, und die Themen des Films sind nicht allein narrativ motiviert, sondern gehören einem tieferen Diskurs zu über den Künstler, die Verbindung von Sinnesfähigkeit und Gestaltung des Sinnlichen in der Kunst, über den Film als Kunst schließlich.

Die Szene, um die es hier geht, steht also an einer dramatisch entscheidend wichtigen Stelle, an der die Erzählung neu formiert werden muß. Sie fällt deutlich aus dem Kontext heraus, keine andere Szene des Films hat diese Komplexität und Dichte. Vielleicht war es der ausgezeichnete dramaturgische Status der Szene, der Gance dazu bewegte, sie weit über das dramatische Geschehen im engeren Sinne mit Bedeutungen aufzuladen, die die signifikativen Potenzen des Films selbst betreffen. Ihre dramatische Bedeutung wird noch dadurch verstärkt, dass sie unmittelbar auf eine fröhliche Szene folgt, in der Beethoven in einem Kreis von Kindern eine ebenso einfache wie lustige Musik am Klavier spielt - und es gehört zu den wirkungssichersten Strategien der Dramaturgie, eine ernste Szene dadurch zu intensivieren, dass sie einer unernsten entgegentritt. Auch im Affektiven gilt es, die *Fallhöhe* kenntlich zu machen, sie für den Zuschauer zu verschärfen und so den Schrecken des Unabwendbaren um so klarer auszuweisen.

Die Szene folgt im Inneren Aufbau auf den ersten Blick einer schnell zu erfassenden *zeitlichen Kette von Erfahrungen* - der Entdeckung der Taubheit folgt eine Phase der Verzweiflung, die in Resignation übergeht und am Ende in ein resigniertes Akzeptieren der neuen Tatsachen des Lebens einmündet. Die Szene ist klar in diese vier Segmente gegliedert,

schmiegt sich an die Erfahrung der Ertaubung als Abfolge von Affekten an. Sie folgt darin einem sehr einfachen dramatischen Schema, mit dem im Trivialtheater und -film der Zeit „schlimme Nachrichten“ wiedergegeben wurden. Die musikalische Unterlegung unterstreicht die dramatische Folge der Einzelsegmente in aller Klarheit:

Die erste Phase der
<Entdeckung>

ist mit einem unangenehmen, dumpf-schrillen Rauschen unterlegt, das durch die Eingangstakte der 5. Sinfonie abgelöst wird, als der Gehörverlust auch dem Protagonisten klar wird. Wie schon eingangs gesagt, ist sie wie kein anderes Beethoven-Stück mit der Mär der Ertaubung assoziiert. Wenn sie hier wie eine Fanfare eingesetzt wird, unterstreicht sie die schicksalshafte Bedeutung des Geschehens. Gleichwohl haben die wenigen Takte mehrere Funktionen: Sie *unterstreichen*, heben die Bedeutung des Geschehens für den Komponisten hervor. Sie *kommentieren*, weil sie das Geschehen nicht ersetzen, sondern ihm den Wert der Katastrophe nur zuschreiben. Sie *zitieren*, weil sie auf die populären Bedeutungen gerade der Eingangsphase des ersten Satzes zurückgreifen. Und sie *authentifizieren*, stellen noch einmal die Tatsache aus, dass diese Musik just vom Vorbild der Figur stammt, deren Geschichte wir im Kino sehen. In ihrer Polyfunktionalität stellen sie sich als typische Filmmusik dar, die sich nur selten auf eine einzige semiotische Funktion reduzieren läßt.

Die zweite Phase der
<Verzweiflung>

ist mit einer sehr langsamen Trauermusik (aus Beethovens 3.?) unterlegt. Ähnlich wie schon in der vorigen Phase ist nicht ganz klar, welchem perspektivischen Ort die Musiken zuzurechnen sind. Man könnte sie als subjektive Musiken auffassen, würde dann den Ertaubenden als sich selbst gegenüberstehend nehmen, der sich „als ertaubend“ wahrnimmt und bedauert; oder man nimmt sie als Mood-Musiken, die dem dramatischen Gehalt Ausdruck geben und eher aus einer Mitleidshaltung des Zuschauers/des Films für den Protagonisten motiviert sind.

Die beiden folgenden Phasen -

<Resignation, Einfinden> und <Akzeptieren> - sind auf die *Pastorale* gestützt, die wiederum doppelt mit der Szene verankert ist: Zum einen als „naturlautnahe Musik“ durch die Bilder, die Beethoven auf seinem verzweifelten Lauf durch die Nachbar-

schaft der Mühle, in der er die Taubheit entdeckte, sieht; zum anderen als eine Musik, die in ihrer Melodiosität einer tiefen inneren Ergebenheit, einer fast religiös anmutenden Milde Gesicht gibt. Perspektivisch scheint auch dieser letzte Teil aus einer Mischung aus Protagonistensicht und Parteinahme des Zuschauers zu bestehen. Parteinahme und Abstraktion, müßte man präzisieren, weil die Szene die Erfahrung des Verlustes des „schönen Naturlauts“ als vorgängige Erfahrung behandelt, nach der erst die ungebremst-hymnische Hingabe an die Natur selbst möglich ist.

„Alle Musik beginnt in der Klage“, sagt Ernst Bloch einmal. Man könnte den Gedanken noch weiterspinnen, die melancholische *unio mystica*, an die man hier denken mag, als einen Zustand „hinter der Verzweiflung“ ansehen, der auf intensiver Auseinandersetzung mit religiösen Inhalten fußt. Das würde hier zu weit führen, zumal der Film selbst diese Interpretation nicht (oder zumindest nicht explizit) stützt. Ob das populäre Beethoven-Bild, zu dem ja auch das „Heiligenstädter Testament“ gehört, dessen Inhalt den meisten allerdings wohl unbekannt (gewesen) sein dürfte, derartige Reflexionen anstoßen könnte, sei dahingestellt. Allerdings wäre dies für eine rezeptionshistorische Untersuchung eine verführerische Annahme.

3. Bild, Ton, Musik: Feinanalyse

Die Szene selbst ist mit 66 Einstellungen außerordentlich schnell geschnitten. Schon eine erste Besichtigung zeigt, dass die Schnittfrequenz im Verlauf der ersten siebeneinhalb Minuten deutlich akzeleriert wird, um erst am Ende wieder radikal verlangsamt zu werden. Eröffnet wird die Sequenz mit einer Außenaufnahme der Heiligenstädter Mühle - ein konventioneller *establishing shot*, der den Ort der Handlung anzeigt, mit der Handlung selbst noch nichts zu tun hat. Hier allerdings ist dem Bild eine Schrift übergelegt, die den tragischsten Moment in Beethovens Leben ankündigt. Der Titel ist wie eine Überschrift über das Folgende angelegt, so dass kein Zweifel darüber entstehen kann, dass die Szene den entscheidenden Wendepunkt in der Handlung des Films und im Leben des Protagonisten darstellen wird. Das Drama wird nicht entwickelt, sondern von vornherein gesetzt. Die ersten Takte der Schicksals-Sinfonie tun ein übriges, verknüpfen das populäre Wissen über ihren vermuteten und in der Beethoven-

Mythologie penetrant behaupteten autobiographischen Hintergrund mit der Handlung des Films.

Die ersten 20 Bilder (##2-21) sind im Innern der Mühle lokalisiert. Alle späteren (##22-66) sind im Außen angesiedelt. Der erste Teil ist eine großangelegte Schuß-Gegenschuß-Sequenz, in der Beethoven entdeckt, dass sein Hörsinn verloren ist. Der einzige, der anwesend ist, ist Pierrot, ein Junge, der dem Pianisten zutiefst ergeben ist. Jener versteht zunächst nicht, begreift dann aber, was geschieht, begleitet den Verzweifelten hinaus, ratlos, hilflos, ohne jede Möglichkeit, einzugreifen. Diese lange Sequenz wird verkompliziert, weil sie objektiven und subjektiven Ton wechselt. Manche Bilder sind mit einem tiefen, dröhnend-verzerrten Lärm von großen Glocken unterlegt [7], andere, die den erzählerischen Akzent auf den Jungen legen, dagegen nicht. So wechselt das Bild zwischen den beiden Interaktanten, folgt der äußeren Logik von Frage und Antwort, von Bitte und Entsprechung. Beethoven betätigt die Tastatur des Flügels, hört nichts; fragend wendet er sich an den Jungen, der seinerseits die Tasten betätigt und - auch für den Zuschauer hörbar - einen Klang erzeugt. Sobald der Junge aber das fokale Zentrum der Darstellung verläßt, übernimmt wieder der subjektive Ton Beethovens das Ton-Regime.

Mit dieser diffizilen Behandlung von Dialog/Bild und Ton wird einerseits die fundamentale Subjektivierung des Tons im zweiten Teil der Sequenz vorbereitet, andererseits der Junge als Mediator zwischen Zuschauer und Film eingeschoben. Die Sequenz ist die erste, die in *Un grand Amour* als Subjektive ausgeführt ist. Und sie ist es primär im Tonbereich, nicht im Bild. Die Bilder folgen den Blicken, das ist nicht auffallend. Durch die Tonbehandlung aber werden die Bilder subjektiv aufgeladen. Durch die Abwesenheit des Tons, sollte man genauer sagen - denn dieses hebt den Protagonisten von den anderen Figuren und vom Zuschauer ab.

Der Junge bleibt der sorgenvolle, mitleidige Begleiter Beethovens, er folgt seinem Herrn auch auf den Wegen durch die Umgebung der Mühle. Die Einstellungen 22-30 bilden eine Art von Intermezzo: Der Protagonist ist aus der Mühle herausgelaufen. Ein Ziel hat er nicht, zaudert am Eingang, bleibt immer wieder stehen, räsonniert. Der Junge ist sein ferner Begleiter. Wieder ist es eine übergelegte Schrifttafel, die signalisiert, dass der Held verstanden hat, was vorgeht, und dass ihm die schreckliche Konsequenz

klar ist: „Die Stimme der Geliebten... / die Stimme des Waldes... / der Gesang der Vögel... / Nie mehr! Nie mehr!“ Entstammte noch die erste Tafel zu Beginn der Sequenz der Position des Erzählers und dirigierte den Zuschauer in die Richtung, der folgenden Szene den ihr angemessenen dramatischen Rang zuzuweisen, ist diese zweite Tafel in einer Zwischenposition zwischen dem (kommentierenden und bedauernden) Erzähler und der inneren Stimme des Helden angesiedelt. Auch sie ist für den Zuschauer eine Art von Modell, das ihm eine Haltung zwischen dem reinen Innen der Einfühlung und mitleidvoller Sympathie anbietet (und so vielleicht dafür sorgt, dass er nicht in Identifikation mit der Beethoven-Figur versinkt). Außerdem bleibt der Junge als Stellvertreter und Advokat des Zuschauers präsent. Er folgt dem Kranken, beobachtet die intimsten Momente der Verzweiflung. Auch wenn er nicht in das eindringen kann, was geschieht, so ist es doch sein Weg, den auch die Kamera nimmt, und man weiß nicht genau, welche der beiden Devisen der Bildfolge auf dieser ersten Ebene dominant ist.

Einmal setzt sich die Kamera gegen den Jungen durch: Er ist Beethoven bis an einen Fluss gefolgt. Er sieht, wie jener sich über das Wasser beugt (allerdings im Bild aus einem Blickwinkel gezeigt, den den Junge nicht einnehmen könnte). Der Weg zum Fluss ist mit einem dreifachen Rückschub auf den Jungen unterstrichen, als wolle der Film signalisieren, dass der Held nicht allein ist. Wir sehen dann aber aus einer strikt Subjektiven die Oberfläche des Wassers, in einer schwankenden und unsicheren Schaukelbewegung. Wir können Beethovens Gesicht nicht sehen, als solle dem Zuschauer der Ausdrucksgestus verheimlicht werden, der der Tatsache, dass Beethoven (und der Zuschauer) im schwankenden Medium des Wassers seine eigene Totenmaske erblickt. Als Beethoven - im *reaction shot* nach dieser Einstellung - das Gesicht erhebt, ist es keine Panik und keine Verzweiflung, die darin lesbar werden, sondern eine tiefe Nachdenklichkeit [8]. Damit beginnt der letzte Teil der Sequenz, in der der Junge keine Rolle mehr spielt.

Doch verdient der zweite Teil der Sequenz (##22-66) genauere Betrachtung. Das oben sogenannte „Intermezzo“ (##21-30), der durchgängig mit den ersten zwölf Takten aus dem Streichquartett op. 135 unterlegt ist, zeigt noch ganz einen „blicklosen“ Helden, der mehr nach innen als nach außen gekehrt erscheint. Er scheint jede Kontrolle über den Blick

verloren zu haben. Selbst die Tatsache, dass der subjektiv erscheinende Schwenk in die Baumkronen sich am Ende als Objektive herausstellt, läßt sich vor diesem Hintergrund lesen. Und dass das Schlußbild des Schwenks eine ganz und gar unglückliche *déca-drage* des Helden zeigt - wir sehen das Bild des Helden rechts unten im Bild, ganz an den Rand gedrückt, aus jedem harmonischen Bildraaster herausgefallen -, läßt sich ebenfalls im Hinblick auf *Bildkontrolle* auslesen. Der handlungsmächtige Held regiert auch die Bildführung; Subjektive sind eindeutig seinem Blick untergeordnet, und selbstverständlich ist er das thematische Zentrum von Bild und Handlung. Das ist hier anders, der Held hat für diese kleine Phase der Erzählung seine regierende Rolle aufgegeben.

Das wird sich ändern, die Sequenz zeigt ihn am Ende als zwar tragisch gebrochenen, aber der Realität zugewandten Helden der Handlung. Das Wie ist allerdings interessant.

Schon die Schrifttafel hatte darauf hingewiesen, dass der Erzähler (oder die Erzählung, wenn man die Personalisierung vermeiden will) hier *verallgemeinert*. Das, was wir sehen, ist darum auch keine Handlungssequenz im engen Sinne mehr. Die aristotelische Einheit von Raum, Zeit, Handlung und Personen wird aufgegeben. Die einzelnen Bilder stehen größeren Teils in keinem Handlungszusammenhang mehr, sondern sind Stücke einer assoziativen Kette von Ähnlichkeiten. Die Bilder zeigen Landschafts- und Genreszenen, wie sie zur Naturdarstellung gehören oder zu den Sujets der Abbildung ländlich-bäuerlichen Lebens. Naturbilder - Vögel, die in hochsommerlichem Licht auf einem Ast sitzen, das hölzerne Rad einer Wassermühle und das wilde Sprudeln eines Wildbachs, eine Brücke über einen großen Fluss, Glocken eines Kirchturms; und Genrebilder - ein Straßenmusikant, der von einer Schar Kinder umringt ist und eine kratzig-virtuose Tonfolge fiedelt, ein Hufschied, der vehement und mit erkennbarer Kraft ein Eisenstück auf dem Amboß schmiedet, eine Schar von Wäscherinnen, die an einem städtischen Ufer die Wäsche bearbeiten. Alles dies sind keine Bilder, die Beethoven auf seiner Wanderung nach Entdeckung des Taubseins hätte sehen können, sondern Bilder eines anderen Ursprungs. Es sind Stereotypen eines eigenen Wissensknexes, der assoziativ ausgebreitet ist. Es sind Gedankenbilder. Ob es Beethovens Bilder sind oder Bilder, die sich der Autorität des Textes verdanken, ist schnell geklärt:

Es ist nicht mehr die szenisch-naturalistische Figur, die hier sieht, sondern eine ontologisch andere Stufe des Helden, eine Abstraktion der Figur, die sich über den szenischen Schmerz und die szenische Verzweiflung erhebt.

Der Film spielt mit der Loslösung der Figur aus den Bestimmungsrahmen des Szenischen. Der Held betritt die Szene des Straßenmusikanten (#31); als er kommt, versinkt der Ton in Stummheit; als solle die fokale Konzentration seines Blicks hervorgehoben werden, ist ein Bild auf die tonlose Fiedel insertiert; der Blick des Helden findet den Hufschmied, und wiederum konzentriert sich ein *cut-in* auf den Amboß, der stumm bleibt (#37); als Beethoven die Szene verläßt (#39), setzt auch die Musik wieder ein. In einer Alternation mit Bildern des Protagonisten folgen nun das Mühlrad (#40), das Wildwasser (#42), die Glocken (#44) und die Wäscherinnen (#46) - nochmals untersetzt mit dem Blick des Jungen, der die Wäscherinnen mit Ton wahrnimmt (#48).

Das folgende wirkt wie eine Engführung der Themen und Sujets, die der Film bislang eingeführt hatte. Und nun nimmt die Erzählung die Position einer radikalen Subjektiven an. Nachdem Beethoven das eigene Totenbild gesehen hatte, hebt er das Gesicht, von tiefer Nachdenklichkeit gezeichnet. In einer aberwitzig schnellen Bildfolge sehen wir noch einmal die Natur- und Genrebilder, deren Ton er nicht hatte wahrnehmen können - die Vögel, den Wildbach, den Hufschmied, sein Werkstück, Glocken, zwei Tauben, die Wäscherinnen, die Fiedel des Musikanten (##57-64). Alle Bilder sind stumm. Es folgt aber eine lange Großaufnahme des Helden (#65), er streicht sich über die Lippen - und im Ton folgen die Klänge, die die Bilder verweigert hatten: Kirchenglocken, Hundebellen, Vogelgezwitscher, ein Hahn, ein schneller Lauf der Fiedel, Wassergeplätscher, Amboßgeräusch, das Geplapper der Wäscherinnen, Kirchenglocken. Noch im gleichen Bild setzt die Pastorale (op. 68 F-Dur) ein, untersetzt mit den vorher als Nur-Sound gehörten natürlichen Geräuschen.

Natürlich illuminiert dieser große letzte Teil der Sequenz (##31-65) einen gedanklichen Prozeß, eine Reflexion, eine Einsicht und eine Schlußfolgerung. Sie ist mit einer harten Trickblende vom Rest der Sequenz getrennt (auch dieses ist ein Argument für die Eigenständigkeit dieser Teilsequenz). Wenn es richtig ist, dass hier Assoziativität das bis hierhin herrschende Prinzip der szenischen Kontinuität und

Kontiguität ablöst, dann sind auch die Zeitverhältnisse hier andere als im ersten Teil. Durchgängig wird die Subjektivität dessen, was wir sehen, angehoben. Diese Entwicklung beginnt mit Blickmontagen (##31ff) - wir sehen den, der sieht, sodann das, was er sieht, schließlich seine Reaktion. Wir teilen in dieser einfachen syntaktischen Struktur den Blick des Akteurs, werden in seine Umweltwahrnehmung eingestellt. Der narzißtische Blick auf den Wasserspiegel intensiviert die Subjektivität des Dargestellten: Physikalisch ist die Totenmaske als Spiegelbild unmöglich, es muß sich um eine Imagination des Blickenden handeln. Und die darauf folgenden Genrebilder (##57-64) sind nicht mehr in die Handlung des Blickens eingebunden, sondern reine Gedankenbilder, Erinnerungen an Erblicktes, so, wie die Töne zu den Bildern (#65) erinnerte Töne sind.

Gleichwohl stehen das Subjektive und das Objektive in klarer Spannung. Von besonderem Interesse ist das Bild der Totenmaske. Zwar inszeniert der Film das Bild als subjektive Bild-Imagination Beethovens, doch konnte er unmöglich den Abdruck seines Totengesichts kennen. Offensichtlich überlagert sich das Subjektive der Blickmontage mit einem Bildwissen, das sich der allgemeinen Kenntnis des Beethoven-Mythos verdankt. Es ist die Instanz des Erzählers, die dieses Bild kontrolliert, nicht die szenische Figur. Und sie schließt damit den Bogen, der das individuelle Drama mit der Dramatisierung des Lebens einer wohlbekannten Figur der Kulturgeschichte vereint. Darum auch ist es nicht überraschend, dass am Ende die Klänge der *Pastorale* wie eine *summa* der Einsichtnahme erklingen, der wir zusehen. Wir wissen, dass Beethoven nach der Ertaubung weiterkomponiert hat. Der Held hatte schon vorher im Film geäußert: „Musik zwingt mich zum Leben“ - und dass ausgerechnet die *Pastorale* auch dem letzten Bild unterlegt ist, eine Musik, deren Wohlklang so gar nicht an die Verzweiflung der vorhergegangenen Szene anzuschließen scheint, hebt dieses Bild in den Rang eines Emblems an: Der Held verläßt die Dunkelheit des Waldes, in dem die Kamera steht, und bewegt sich durch den angedeuteten Vignettenrahmen der Bäume hinaus in die freie Landschaft. Er hält ein Stück Papier in der Hand und scheint kompositorische Notizen zu machen. Diese rhetorische Figur, mit der die Szene schließt, löst die Subjektivisierung der vorhergegangenen Szene endgültig auf, der Film ist wieder auf der Ebene der biographischen Erzählung angelangt, in der das Leben

Beethovens als Modell der Höhen und Tiefen des Künstlerdaseins ausgebreitet ist.

Die Gesamtszene folgt nun aber nicht allein den dramatischen Strukturen der Szene, in der der Protagonist seine schreckliche Behinderung entdeckt, sondern betreibt darüber hinaus eine grundlegende Auseinandersetzung mit dem Ton im Film.

Zuallererst illustriert sie die These, dass die Musik eng mit der natürlichen Lautsphäre verbunden ist, auf ihr beruht, sie sogar beschreibt. Und damit enthält sie fundamental aussagekräftige Annahmen über das Wesen der Beethovenschen Musik (und vielleicht der Musik überhaupt): Der Beethoven des Films verliert den Ton in der Realität, so wie der Film *Un grand Amour de Beethoven* für die Dauer dieser einen Szene selbst den Ton einbüßt, mit der Formenwelt des stummen Films spielend. Die Szene ist auch ein Diskurs über die Abwesenheit des Tons im Kino, über Bilder, die nach einem Ton zu suchen scheinen. Bild und Ton werden entkoppelt, und ihnen wird das Klang-Bild der *Pastorale* noch an die Seite gestellt, als sollte eine Verwandtschaft zwischen den tonsuchenden Bildern und den bildsuchenden Klängen der Musik Beethovens behauptet werden.

Auf den ersten Blick handelt die Szene von einem Mann, der das Gehör verliert, verzweifelt hinausstürmt in die Natur, Bilder findet, deren Klang er (und der Zuschauer) vermisst. Kann er sie akustisch schon nicht mehr wahrnehmen, kann er die Erinnerung an sie musikalisch beschreiben. Die Musik der *Pastorale* wird so mit einem psychologischen Impuls aufgeladen, sie erscheint als Musik, deren Klang süße aus einer essentiellen Verlusterfahrung motiviert ist. Durch die Trennung von Bild und zugehörigem Ton und die folgende Substitution des Naturlauts durch den Musikklang werden nicht nur

<Wahrnehmungspotenz der Figur, visueller Eindruck, akustischer Eindruck>

separiert, sondern auch noch die beiden Ton-Sphären

<Naturlaut, Musiklaut>

miteinander koordiniert: Das Musikalische *beschreibt* das Natürliche, und sie *betrauert* die Unzugänglichkeit des natürlichen Vorbilds gleichzeitig. Eine semiotische und eine affektive Dimension treten zueinander. Dass damit eine eigene These zum programm-musikalischen Charakter der *Pastorale* artikuliert wird, die das Programmatische aus dem Subjektiven heraus motiviert, ist klar.

Die Szene stellt darüber hinaus aber auch eine Reflexion über Ton- und Stummfilm an, ist ein Stückchen reflexives Innehalten des Films.

Ein erster Hinweis ist der *acting style*, den Baur konsequent umsetzt: Der Schematismus der Abfolge der Geschehnisse ist in einem Schauspielstil wiedergegeben, der aus überdeutlichen Gesten und Haltungen lebt (und darum oft als *emblematischer* oder *histrionischer Stil* bezeichnet wird). Das frühe Kino war diesem Stil noch klar verpflichtet, der sich aber noch in der Stummfilmzeit auflöste und einem realistischen, am alltäglichen Ausdrucksverhalten orientierten Stil Platz machte (der seinerseits oft als *verisimilar* bezeichnet wurde) [9]. Das Spiel Baur greift auf den älteren Gesten-Stil zurück, markiert die Phasen der Szenen so auch in übergroßer Eindeutigkeit der Gesten. Der Effekt ist doppelter Natur:

(1) Zum einen bietet der wie gefroren wirkende Ausdrucksgestus des Akteurs einen klaren Hinweis auf eine psychische Reaktion der Figur auf das Geschehen an. Für den Zuschauer wird die Abfolge der Gesten und Haltungen zu einem signifikanten und signifikativen Rahmen, der die Figur einfäßt und ihre Reaktion in eine Kette klar unterscheidbarer Teilreaktionen aufspaltet (was wiederum eine eigene ästhetische Qualität und Distanz impliziert, die derartiges Schauspiel klar von alltäglichem Ausdrucksverhalten trennt und den Zuschauer darum auch aus der Rolle des Voyeurs entläßt - mit der paradox anmutenden Konsequenz, dass die Betrachtung der das Alltägliche substituierenden Kunst-Gesten als höchst artifizieller Tatsachen in großer Intensität erfolgen kann).

(2) Zum anderen wird damit auch die Zeit des Geschehens moduliert, die nicht mehr im Fluss zu vergehen scheint, sondern in „affektive Momentaufnahmen“ verwandelt wird, die wie in einer Dia-Show aufeinander folgen. Das Geschehen wird so zerlegt in eine Folge signifikanter Momente, die ihrerseits jeweils in einem Gestus resp. einer Pose gedehnt werden, bevor sie durch das folgende Gesten-Emblem abgelöst werden. Im Schauspielen kann so eine Rhythmik entfaltet werden, die im fließenden Fortschreiten verisimilaren Spiels viel schwerer auszumachen wäre.

Deutlicher aber noch gibt die visuelle Gestaltung den Blick auf eine film-eigene Reflexionsebene frei. Schon die Art des Schauspiels lokalisiert den Film in

der Nähe des Stummfilms. Und dass hier Bilder auftreten - all jene Szenen, die Beethoven auf seiner Wanderung beobachtet -, die ikonographisch in den Konventionen der Stummfilmphotographie gehalten sind, verstärkt den Hinweis noch. Der Ton bleibt nicht aus technischen Gründen wie im Stummfilmkinofilm aus, sondern weil er perspektiviert ist. Das ist neu. Man sieht in Teilen der Szene einen Stummfilm, aber man sieht/hört, dass einer nichts hört. Das Ausbleiben des Tons ist ein Hinweis auf den Protagonisten, keine ästhetische Bedingung der Szene. Gleichwohl artikuliert sie die innige Verbindung von Bild und Ton. Will das Bild an Realismus gewinnen, muß der Ton hinzutreten. Wahrnehmungseindrücke im Kino tendieren dazu, die Synthese von Bild und Ton anzustreben. Bilder ohne Ton tragen dennoch einen erinnerten Ton, sie werden synästhetisch aufgefüllt. Was für Beethoven wie ein Erkenntnisprozeß inszeniert ist, ist eine der Grundbedingungen der Bildwahrnehmung im Kino. Die Szene scheint sogar die Annahme nahelegen: Geht die primäre Erfahrung der Welt als Klangwelt verloren, bleibt der Klang als Gedächtnis-Klang erhalten, wird sogar in musikalische Strukturen transformiert. Musik (von der Art der *Pastorale*) entstünde dann aus Erinnerung an ursprünglichere Erfahrung, und sie trüge immer auch den Impuls der Trauer um ein verlorenes Erstes in sich.

4. Summa

Der vorliegende Artikel entfaltet das signifikative Potential der Ertaubungsszene aus Abel Gance's *Un grand Amour de Beethoven* in drei Schritten:

(1) Zuallererst galt es in einer Kontext- und Themenanalyse, den erworbenen kulturellen Wissenshorizont zu rekonstruieren, der mit der Figur des historischen Komponisten Ludwig van Beethoven verbunden ist und der diese Figur als eigenständiges Künstler-Konstrukt rekonstituiert. Aus dem historischen Beethoven wird so ein mythologischer Beethoven, der mindest die gleiche kulturelle Realität hat wie die historische Figur.

(2) In einer dramaturgischen Analyse galt es zunächst zu klären, dass die Ertaubungsszene traditionellerweise einen Höhepunkt der dramatischen Entwicklung darstellen müßte (also ganz zu Beginn oder am Ende zu plazieren wäre). Gance beendet mit der Szene aber die Exposition seiner Geschichte, was mit einem fundamentalen Wechsel der dramatischen Fokalisierung begründet werden kann.

Im Innenbau der Szene folgt sie einer simplen zeitlichen Logik von der Entdeckung der fatalen Erkrankung bis zu ihrem Akzeptieren als neuer Lebensbedingung.

(3) Die Feinanalyse zeigte zunächst die große Bedeutung der Nebenfigur, die für den Zuschauer wie ein Stellvertreter gesetzt ist und die es gestattet, Beethovens Weg zu verfolgen. Sie zeigte sodann, dass der Protagonist nach einer Phase des Kontrollverlustes die Umweltorientierung wieder aufnimmt, an diversen Beispielen die eigene Taubheit erfahrend. Am Ende erinnert er die Bilder, die er gesehen hat, aber auch die Töne, die ihnen zugehören, auch wenn er sie selbst nicht hören konnte. Der finalen Wendung voraus geht eine narzißtische Selbstbegegnung vorweg, bei der der Protagonist im Wasser die eigene Totenmaske als Spiegelbild sieht.

In einem letzten Schritt galt es, die reflexiven Elemente der Szene zu benennen, die sie auch als eine Auseinandersetzung mit der Zeitbehandlung des gestischen Schauspiels und der Bild-Ton-Entkopplung des Stummfilms lesbar macht.

Filmographische Angaben

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 „La 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

Anmerkungen

[*] Für Hinweise bin ich Christoph Henzel zu Dank verpflichtet.

[1] Es sind Filme wie Larry Weinsteins mehrfach ausgezeichnete Sachfilm-Thriller *Beethoven's Hair* (*Beetho-*

vens Locke, 2005), die sich dieser nicht hintergehbaren Grundvoraussetzung jeder Dramatisierung der historischen Figur widmen, sie gleichermaßen ironisch brechen wie als Medium der Erzählung und der Spannungserzeugung nutzen. Basierend auf dem internationalen Bestseller von Russel Martin (*Beethovens Hair: An Extraordinary Historical Odyssey and a Scientific Mystery Solved*, 2000; dt. Ausg. 2000) erzählt der Film die faszinierende Reise-geschichte einer einzigen Haarlocke Ludwig van Beethovens, die der junge Musiker Ferdinand Hiller dem Komponisten in tiefer Verehrung 1827 am Totenbett abschnitt und die erst 1995 wieder aufgetaucht war. Der Bericht wird zu einem forensischen Thriller, der nicht nur die tatsächliche Todesursache Beethovens aufzuklären sucht, sondern der die Locke auch zum Anlaß nimmt, über den abenteuerlichen Weg, den die Künstler-Reliquie genommen hatte, und über die Beethoven-Verehrung selbst nachzudenken.

[2] Zur Gattung der Filmbiographie (resp. des auch im Deutschen meist sogenannten *Bio-Pic*) vgl. Tayler, Henry M. (2002) *Rolle des Lebens. Die Filmbiographie als narratives System*. Marburg: Schüren (Zürcher Filmstudien. 8.); vgl. außerdem: Custen, George F. (1992) *Bio/Pics. How Hollywood Constructed Public History*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press. Zum besonderen Problem der Darstellung von Komponisten im Film vgl. Schlichter, Ansgar (2007) *Klassische Komponisten im Film. Eine Arbeitsbibliographie*. In: *Medienwissenschaft / Hamburg: Berichte und Papiere* 77, URL: http://www1.uni-hamburg.de/Medien/berichte/arbeiten/0077_07.html [1.1.2009].

[3] Einen anderen Weg geht der Film *Immortal Beloved* (*Ludwig van B. - Meine unsterbliche Geliebte*, USA 1994, Bernard Rose): Hier findet Beethovens Sekretär Schindler im Nachlaß Beethovens jenen Brief, der alles der „unsterblichen Geliebten“ vermacht. Schindler versucht, die Unbekannte zu identifizieren, muss dazu das Liebesleben Beethovens erkunden - in Rückblenden wird es erzählt. *Immortal Beloved* ist für 12- bis 13jährige gemacht worden, wie Bernard Rose in einem Begleitfilm auf der DVD anmerkt, die durch den Film an eine hochkomplexe Musik herangeführt werden sollten, die eben nicht verstaubt ist, sondern - in Verklammerung mit dem Leben Beethovens - mehr „Sex und Drogen“ enthalte als die Musik der Sex Pistols. Insofern wundert es nicht, dass Rose ausgerechnet die populären Stücke Beethovens - „An Elise“, die Mondscheinsonate, immer wieder die 5. Sinfonie, am Ende dann den Schlußsatz der 9. - einsetzt, romantisch angehauchte Stücke, die eine die Musik derart psychologisierende und mit Affekten aufladende Geschichte nahelegt. Rose wählt Musiken, die auch Zuschauer ohne klassische Bildung „schon einmal gehört haben“, die also der Welt der „öffentlichen Klänge“ zugehört und über die man verfügt, ohne sie meist genau (per Titel und Komponist) zu kennen. Der Film bietet die Gelegenheit, sie hier wiederentdecken und narrativ vertiefen zu können, ohne sie dabei mit Quellenangaben zu assoziieren. Doch das ist ein anderes Problem.

[4] Vgl. grundsätzlich dazu: Bullerjahn, Claudia (2004) *Der Mythos um das kreative Genie: Einfall und schöpferischer Drang*. In: *Musikmythen. Alltagstheorien, Legenden und Medieninszenierungen*. Hrsg. v. Claudia Bullerjahn u. Wolfgang Löffler. Hildesheim: Olms, S. 125-161.

[5] Möglicherweise ist dieser Wechsel der Leitthemen und dieser Bruch mit den traditionellen Höhepunkt-Strukturen der Kino-Erzählung einer der Gründe dafür, dass der Film für viele Kritiker einen so unbefriedigenden Eindruck hinterlassen hat.

[6] So behauptet neben anderen Biographen Gance‘ auch Kemp (Kemp, Philip [1987] *Abel Gance*. In: *World Film Directors. 1. 1890-1945*. New York: Wilson, pp. 371-385), hier 381. Vgl. dazu auch die außerordentlich harsche Kritik von Graham Greene an Gance‘ Film (*The Pleasure Dome: Collected Film Criticism 1935-40*. Graham Greene. Ed. by John Russell Taylor. Oxford: Oxford University Press 1980), der die Ertaubungsszene aber ausdrücklich hervorhebt.

[7] Die genauere Untersuchung des Dröhnens, das den Bildern unterlegt ist, kann ich hier nicht durchführen; es sei aber vermerkt, dass es sogar vom Zuschauer als äußerst unangenehm empfunden wird. Es gemahnt an Maschinenlaut, verzichtet auf Rhythmus und Melodie, scheint eine Art reiner Kakophonie zu sein. Nicht ansprechen werde ich auch die Frage, ob der Klang eine Klangdarstellung des Hörsturzes ist, sowie die Frage, ob es sich tatsächlich um eine im engen Sinne subjektive Tonsphäre handelt (also unmittelbar der Figur unterzuordnen wäre) oder um eine „normale Filmmusik“, die als extradiegetische Musik den inneren Zustand des Helden nur darstellt.

[8] Diese angesichts der Schwere und der absehbaren Folgen der Erkrankung überraschende Wendung der vorher so verzweifelten Figur zu Ergebenheit und Fügung in das Schicksal mag man mit der Tatsache zusammenbringen, dass Totenmasken frei von Schmerz und Todeskampf sind und Ruhe und Verklärtheit ausstrahlen; wichtiger aber scheint es zu sein, dass das Bild der Totenmaske und der darauf folgende mimische Ausdruck der Figur in einer Art „Affekt-Weitergabe“ miteinander korrespondieren. Zur Popularität der Beethovenschen Maske vgl. Corbinea-Hoffmann, Angelika (2000) *Testament und Totenmaske. Der literarische Mythos des Ludwig van Beethoven*. Hildesheim: Weidmann (Spolia Berolinensia. 17.).

[9] Vgl. zu dieser fundamentalen Unterscheidung Pearson, Roberta E. (1992) *Eloquent Gestures: The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*. Berkeley: University of California Press, sowie Pearsons Artikel: „The Histrionic and Verisimilar Codes in the Biograph Films“ (in: *Movie Acting: The Film Reader*. Ed. by P.R. Wojcki. London/New York: Routledge 2004, pp. 59-68). Zum posenhaften Spiel und seinem Zusammenhang mit dem visuellen Stil des Stummfilmkinos vgl. Brewster, Ben / Jacobs, Lea (1998) *Piktoriale Stil und Schauspiel im Film*. In: *KINtopp*, 7, pp. 37-62.

Gesamtaufbau der Sequenz, Teilsequenzen

Abschnitt I. Entdeckung.

#1 establishing shot: Die Mühle.

##2-21 ABA-Alternation: Beethoven und der Junge.

Abschnitt II. Verzweiflung.

##22-30 Intermezzo: Beethoven, ohne Orientierung.

##31-51 ABA-Alternation: Beethovens Besichtigung der Genreszenen.

##52-56 ABABA-Blickmontage: Die Totenmaske.

Abschnitt III. Resignation und Akzeptieren.

##52-56 ABABA-Blickmontage: Die Totenmaske.

##56-64 Flash-Montage der erinnerten Bilder.

#65 Tonerinnerung.

#66 Emblem. Gang in die Tiefe des Raums.

Einstellungsprotokoll der Ertaubungsszene

Aufblende auf:

#1 Außen, weit: die Heiligenstädter Mühle

[Schrift über dem Bild:] VINT LE MATIN

LE PLUS TRAGIQUE

DE LA VIE DE

BEETHOVEN

[Es kam der tragischste Morgen im Leben Beethovens]
dazu die ersten Takte der 5. Sinfonie

#2 Innen, Raumtotale: Beethoven zieht sich die Jacke über; er hält inne, als der dröhnende Klang von Glocken ertönt; der Ton scheint verzerrt zu einem Dauerdröhnen. Langsame Heranfahrt. Verstört ruft B.:

Pierrot! ... Pierrot!

Der Junge läuft ins Bild.

B: Was ist das für ein Lärm?

#3 Groß: Der Junge.

Welcher Lärm?

#4 wie 2/Ende)f. Halbnah. B. und der Junge.

B (vorwurfsvoll): Dieser Krach!

Heranfahrt.

B: Hörst du nichts?

#5 wie 3: Groß. Der Junge.

Junge: Nein.

#6 wie 4f: Halbnah. B. und der Junge. Schwenk auf Beethoven, der zutiefst irritiert ist.

#7 Halbnah, der Junge. Er beobachtet sorgenvoll Beethoven.

#8 wie 6f: Beethoven, der sich wie von Schmerzen die Ohren zuhält. Fortsetzung der Heranfahrt bis Nah.

#9 Jumpcut aus 8(Ende) in Detail, unscharf.
Dröhnen und Schwerzensrufe Beethovens.

#10 wie 8(Ende)f: Beethoven krümmt sich vor Schmerzen, hält sich die Ohren zu, stöhnt.

#11 wie 7f: Der Junge, sorgenvoll.

#12 wie 10f: Beethoven.

#13 wie 11, aber Groß: Der Junge.

#14 wie 12f: Beethoven. Er hält inne, greift zu einer Flasche, schlägt mit einem Stein daran; offenbar hört er nichts.

#15 Jumpcut aus 14, Groß: Beethoven und die Flasche unmittelbar eben dem Gesicht.

B: Was ist?

Er schlägt erneut gegen die Flasche.

Ich höre nichts.

#16 wie 11: Halbnah, der Junge, der nicht-verstehend Beethoven zusieht.

#17 wie 6. Halbnah, in der Mühle. Beethoven zieht sich die Jacke über.

Pierrot!

Schwenk mit B. zum Flügel. Er setzt sich nieder, schlägt auf die Tasten, ohne dass etwas zu hören ist. Entsetzt schiebt er die Noten vom Flügel, öffnet den Deckel, wendet sich zu dem Jungen um.

Pierrot!

#18 wie 13: Groß, der Junge.

#19 Die Kamera ist ca. 60° um den Flügel herumgesprungen, man sieht Beethoven (und schräg hinter ihm den Jungen) jetzt von vorn. Halbnah.

Schlag da drauf.

Der Junge schlägt ein paar Tasten an.

[Man hört den Klang der Anschläge.]

Beethoven hat offenbar nichts gehört. Er starrt den Jungen an, fordert ihn auf:

Fester!

Der Junge schlägt dreifach an.

[Man hört den Klang der Anschläge.]

Was hörst du?

Das Klavier!

Was?

Ich sagte, ich höre das Klavier!

?

J'enfin: le piano!

Beethoven, blicklos. Er gibt dem Jungen ein Stück Kreide. Der Junge schreibt auf den Deckel des Flügels:

#20 Der Deckel des Flügels. Der Junge schreibt: J'entin le piano.

#21 wie 19f. Halbnah. Beethoven und der Junge. Beethoven wiegt den Kopf, er versteht offenbar nicht.

Die Anfangstakte der 5. Sinfonie.

Beethoven erhebt sich, bewegt sich zwischen Flügel und Kamera durch und verläßt das Bild. Der Junge bleibt zu-

rück, starrt hilf- und regungslos hinterher. Er setzt sich an die Tastatur:

Herr Ludwig...

##22 Außen. Totale: Der Eingang der Mühle. Beethoven tritt ins Freie.

Anfang des 3. Satzes des Streichquartetts op. 135
[auch 23ff]

##23 Landschaftstotale. Links sieht man die Mühle, nach rechts öffnet sich der Blick über ein weites Tal in einer mittelgebirgigen Landschaft. Beethoven verläßt das Bild nach links.

#24 wie 22f: Der Eingang der Mühle. Der Junge kommt heraus, blickt Beethoven hinterher. Er läuft ihm nach, zögert.

#25 Halbnah. Starke Untersicht. Beethoven im Gegenlicht, sich den Kopf haltend.

#26 Subjektive. Untersicht auf einen Laubbaum. Die Krone wiegt sich sacht im Wind. Die Kamera schwenkt nach rechts.

[Titel auf dem Bild:] LA VOIX DE L'AIMÉE
LA VOIX DE LA FORET
LE CHANT DES OISEAUX
PLUS JAMAIX...
PLUS JAMAIS...

[Die Stimme der Geliebten... / die Stimme des Waldes... / der Gesang der Vögel... / Nie mehr! Nie mehr!]
Der Abschwenk endet als Objektive bei Beethoven, dessen Kopf rechts unten ins Bild kommt.

#27 Starkes Gegenlicht: Ein Ast, auf dem eine ganze Reihe von Vögeln sitzt.

#28 wie 25(Ende)f: etwas näher.

#29 wie 24f. Der Junge. Etwas weiter auf die Treppe hinaus. Er starrt Beethoven hinterher.

#30 Weit. Eine Wiese voller übermannsgroßer Heuhaufen. Beethoven sitzt am Rande von einem, die Hände vors Gesicht geschlagen. Er steht auf.

Ende Musik.

// Trickblende.

#31 Ein Straßenmusikant steht mit seiner Geige an der Straße, von Kindern umringt.

Klang der Fiedel.

Beethoven kommt ins Bild.

Musik wird abgeregelt.

#32 Groß. Beethovens finsternes Gesicht.

#33 Nah, kurze Tiefenschärfe: Die Fiedel.

#34 wie 32. Beethoven fixiert ein neues Objekt.

#35 Totale. Ein Hufschmied, der auf ein Hufeisen hämmert.

#36 wie 34.

#37 Nahaufnahme auf den Amboß, das Eisenstück wird gewendet.

#38 wie 34.

#39 wie 31f. Beethoven verläßt die Szene.
Musik wird wieder aufgezogen.

#40 Totale. Ein Mühlrad. Stumm.

#41 Nah. Beethoven von schräg vorne, leichte Untersicht. Er blickt zur Seite.
Stumm.

#42 Wasser eines Wildbachs, das über einen Felsversprung sprudelt.
Stumm.

#43 wie 41f. Beethoven blickt nach schräg oben.
Stumm.

#44 Weit. Ein Kirchturm mit zwei schlagenden Glocken.
Stumm.

#45 wie 43f. Der Blick wird nach vorn, dann nach links gewendet.
Stumm.

#46 Totale. Wäscherinnen am Fluss, die die Wäsche sauber schlagen.
Stumm.

#47 wie 45f. Der Junge tritt von hinten ins Bild. Beethoven, mit dem Kinn auf die Wäscherinnen zeigend:
Hörst du sie?

#48 wie 46, aus anderer, weiterer Sicht. Die Wäscherinnen.
Mit dem klatschenden Ton der Arbeit.

#49 wie 47f. Der Junge senkt beschämt den Kopf, verneint mit Kopfschütteln.
Ton wird abgeblendet.

Beethoven legt die Hand an den Kopf des Jungen, verstehend, dass er gelogen hat. Er läßt die Hand sinken, mit tieftraurigem Gesicht verläßt er das Bild. Der Junge blickt auf, folgt ihm mit den Augen.

#50 Weit. Eine Brücke. Beethoven kommt von der Kamera aus ins Bild, tritt an das Ufer des Flusses.
Stumm

#51 wie 49(Ende)f. Der Junge, er blickt traurig zu Beethoven.
Stumm.

#52 wie 50(Ende)f. Beethoven von hinten.

#53 Die Oberfläche des Wassers.

#54 Nah. Beethoven, über das Wasser gebeugt. Man kann sein Gesicht nicht sehen.

#55 In der schaukelnden Bewegung des Wassers: Beethovens Totenmaske.

Einsatz der ersten Takte der 5. Sinfonie.

#56 wie 54f. Beethoven, über das Wasser gebeugt. Beethoven hebt leicht den Kopf, legt die Hand unter das Kinn, als sei er nachdenklich.

Stumm.

#57 wie 27. Vögel auf einem Ast.

#58 wie 42. Der Wildbach.

#59 wie 35. Der Hufschmied.

#60 wie 37. Das Werkstück des Schmieds.

#61 Glocken eines Glockenwerks.

#62 Zwei Tauben. Wie eine Wiederaufnahme von 58, aber näher und andere Vögel.

#63 wie 46. Die Wäscherinnen.

#64 ähnlich 33: Die Fiedel.

#65 wie 56f. Beethoven, nachdenklich. Die Hand an den Lippen.

Kirchenglocken.

Hundebellen.

Vogelgezwitscher.

Ein Hahn.

Ein schneller Lauf der Fiedel.

Wassergeplätscher.

Amboßgeräusch.

Das Geplapper der Wäscherinnen.

Kirchenglocken.

Stumm.

Er streicht sich über die Lippen.

Einsatz der 6. Sinfonie.

Schnitt: Kirchenglocken.

Hahn.

Bellen.

Wäscherinnen.

Vogelgezwitscher.

Überblendet: 6. Sinfonie.

#66 Aus starker Untersicht: Blick in Obstbäume. Die Blätter flirren im Wind. Abschwenk auf eine Wiese. Im Vordergrund Beethoven, der in die Tiefe der Landschaft hineingeht.

Abblende.