

Filmkritik

11/66



November 1966

D 2846 E — Preis DM 2,50

Tribüne des Jungen Deutschen Films

III. Jean-Marie Straub

Ausgangspunkt für unsere *Chronik der Anna Magdalena Bach* war die Idee, einen Film zu versuchen, in dem man Musik nicht als Begleitung, auch nicht als Kommentar, sondern als ästhetische Materie benutzt. — *Hatten Sie Vorbilder?* — Nein. Nur vielleicht als Parallele: was Bresson in *Das Tagebuch eines Landpfarrers* mit einem literarischen Text gemacht hat. Konkret, könnte man sagen, wollten wir versuchen, Musik auf die Leinwand zu bringen, den Leuten, die ins Kino gehen, einmal Musik zu zeigen. Parallel mit diesem Aspekt ging der Wunsch, eine Liebesgeschichte zu zeigen, wie man sie noch nicht kennt. Eine Frau erzählt von ihrem Mann, den sie geliebt hat, bis zu dessen Tode. Da ist zunächst die Geschichte. Die Frau steht da und kann weiter nichts tun als dazusein für den Mann, den sie liebt, egal, was ihm passiert und welche Schwierigkeiten er hat. Sie erzählt, wieviele Kinder sie gehabt haben — sie haben dreizehn Kinder zusammen bekommen —, was aus ihnen geworden ist, wieviele gestorben sind und so weiter. Also da ist zunächst ihre Geschichte; dann fixiert ihr Bericht aber auch einen Außenpunkt. Man kann keine Biografie schreiben, keine Kinematobiografie, ohne daß man einen Außenpunkt hat, und dieser Außenpunkt ist eben das Bewußtsein der Anna Magdalena.

Ein Reiz des Films wird darin bestehen, daß wir Leute musizierend zeigen, Leute zeigen, die wirklich vor der Kamera eine Arbeit leisten. Das ist im Film selten der Fall; dabei ist, was auf den Gesichtern von Menschen vorgeht, die weiter nichts tun als eine Arbeit zu verrichten, sicher etwas, das mit dem Kinematografen zu tun hat. Darin besteht gerade die — ich hasse das Wort, aber sagen wir in Anführungsstrichen: „Spannung“ des Films. Jedes Musikstück, das wir zeigen, wird wirklich vor der Kamera aufgeführt, mit Originalton aufgenommen und — mit einer Ausnahme — in einer einzigen Einstellung gefilmt. Das Spiel wird darin bestehen, daß man einfängt, was bei dem oder den Musizierenden vorgeht, weiter nichts. Der Kern von dem, was gezeigt wird bei einem Musikstück, ist jedesmal, wie

musiziert wird. Es kann sein, daß das am Anfang durch eine Partitur, eine Handschrift oder einen Originaltextdruck eingeleitet wird. Dazwischen stehen dann Sequenzen, keine Szenen oder Episoden — wir haben immer weiter radiert, bis wir keine Szenen, keine Episoden mehr hatten —, sondern nur, was Stockhausen „Punkte“ nennen würde. Alles, was außer der Ausübung von Musik gezeigt wird, sind „Punkte“ aus Bachs Leben.

Der Film wird wirklich das Gegenteil von dem sein, was ich gestern im Schaukasten vom Theatiner Filmkunst zu dem Film über Friedemann Bach gelesen und mir aufgeschrieben habe: „Seine Musik und die seines Vaters geben dem Film eine Fülle eindrucksvoller musikalischer Höhepunkte.“ Meine größte Schwierigkeit mit dem Bachfilm war bisher

Nach dem Kurzfilm *Machorka-Muff* (s. Fk 1/64-36 u. 5/66-249) und dem mittellangen *Nicht versöhnt* (s. Fk 8/65-474 u. Fk 3/66-143, Drehbuchauszug u. Bilder Fk 2/66) will Jean-Marie Straub als ersten programmfüllenden Film seine seit über zehn Jahren projektierte *Chronik der Anna Magdalena Bach* realisieren. Die Dreharbeiten sollen im August des kommenden Jahres beginnen. Über einen nicht gedrehten Film zu sprechen, bereitet nur dem keine Schwierigkeiten, für den die Inszenierung nur die Übersetzung einer Konzeption ist — für Straub, wie für jeden Cineasten von Bedeutung, ist sie der eigentliche schöpferische Vorgang. So beziehen sich auch seine Äußerungen, die Frieda Grafe und Enno Patalas im Verlauf eines längeren Gesprächs mit ihm und Danièle Huillet, seiner Frau und Mitarbeiterin, aufgenommen haben, mehr auf den Ausgangspunkt seines Films als auf das zu erwartende Resultat. Zur Person des Autors s. *Filmkritik* 1/66, S. 47. (Vgl. auch S. 601 u. 605 in diesem Heft.)

gerade, daß die Musik eben keine Höhepunkte im Film ergeben, sondern auf einer Ebene mit dem übrigen bleiben soll. Ich habe die Musik einerseits so ausgewählt, daß wir von jeder Art ein Beispiel haben, einen Eingangsschor, ein Instrumentalkonzert, ein Orgelstück, ein Cembalostück, ein Menuett und so weiter, und auch aus allen Schaffensperioden eins — auch die vor 1720, wo die Chronologie des Films einsetzt, soll vertreten sein; insofern haben wir in dem Film, der ganz klassisch, ganz linear ist, doch eine Art Rückblende! Andererseits, „dialektisch“, haben wir die Musik doch ganz mit Beziehung auf den Rhythmus des Films ausgesucht. Ich weiß genau, an welcher Stelle ich eine Ebene nötig habe — und da habe ich dann keine Musik gewählt, die die Ebene, die da nötig war, in Gefahr gebracht hätte. Die Adäquation zwischen dem ausgewählten Musikstück und dem Rhythmus des Films muß in jeder Szene mit Musik im Rhythmus, in der Konstruktion total werden. Abgesehen davon, weiß ich natürlich, daß ich dieses und das Stück Musik hart auseinanderkleben kann und an einer anderen Stelle eine Lücke nötig ist, eine Sequenz ohne Musik, ein „Lebens-Punkt“, sagen wir, den wir dann erst in Bachs Leben gesucht haben.

Die Arbeit, wenn ich ein Drehbuch schreibe, besteht für mich darin, zu einem Rahmen zu kommen, der vollkommen leer ist, so daß ich sicher bin, überhaupt keine Absichten mehr zu haben, haben zu können, wenn ich drehe. Immer bin ich darauf aus, alle Absichten — Ausdrucksintentionen — zu eliminieren. Das ist der Rahmen des Drehbuchs. Strawinsky hat gesagt: „Ich weiß, daß Musik unfähig ist, irgendetwas auszudrücken.“ Ich bin der Ansicht, daß auch der Film . . . also: Man weiß nicht, was Film ist. Film ist weder da, um eine Geschichte in Bildern zu erzählen, das ist inzwischen klargeworden; Film ist auch nicht da, um irgendetwas zu zeigen — eine Totale lohnt kaum in einem Film, nur sehr selten; Film ist auch nicht da, um irgendetwas auszudrücken, Gefühl oder irgendetwas anderes. Film ist auch nicht da — obwohl ich da nicht so sicher wäre —, um etwas zu demonstrieren. Um nicht in eine dieser Fallen zu geraten, besteht für mich die Arbeit am Drehbuch darin, daß man diese verschiedenen Versuche zum Ausdruck von vornherein abschafft. Dann erst kann man beim Drehen wirklich kinematografisch arbeiten.

Unser Buch beruht fast ausschließlich auf Bachs

Texten und Sätzen aus dem Nekrolog, den Philipp Emanuel in Bachs Todesjahr geschrieben hat. Ein Teil des Textes kommt daraus, ein Teil aus Bachs Briefen, und ein kleiner Teil kommt von mir, aber nur so Sachen wie „Am Karfreitag desselbigen Jahres führte er seine Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus erstmals auf“, verbindende Texte und chronologische Angaben. In dem Nekrolog ist Bach selbst zu erkennen, im Stil und auch in den Geschichten. Man kann annehmen, daß Philipp Emanuel teilweise geschrieben hat, wie Bach erzählt hat, Daraus wird im Film, daß Anna Magdalena, der die Texte in den Mund gelegt werden, spricht, wie Bach geschrieben hat, was die Briefe betrifft, und wie er gesprochen hat, was den Nekrolog betrifft. Man hat lange Zeit Manuskripte für Autographen von Bach gehalten, die in Wahrheit von der Hand Anna Magdalenas stammen. Erst die neue Bachforschung hat festgestellt, was genau von der Hand Anna Magdalenas stammt, Stimmen oder ganze Partituren, die sie abgeschrieben hat. Man hat festgestellt, daß die Schriften einander immer ähnlicher wurden, wenigstens oberflächlich. Das benutze ich im Film nicht, weil es etwas Optisches ist und ich der Ansicht bin, daß Optisches am wenigsten über die Leinwand kommt. Aber dadurch, daß Anna Magdalena spricht, wie Bach selbst gesprochen und geschrieben hat, wird dasselbe erzielt.

Ich könnte keine Kinemato-Biografie drehen über einen Menschen, der uns noch zu nahe ist, zum Beispiel einen Menschen aus dem 19. Jahrhundert, auch nicht über einen Menschen, von dem man noch viele Spuren hätte. Von Bachs persönlichem Besitz hat man überhaupt nichts mehr; es ist nichts übriggeblieben, nicht einmal eine Tabackspfeife; man weiß nicht einmal, ob er überhaupt eine Tabackspfeife geraucht hat. Man hat einen Nachlaß, man weiß, wieviele Cembali er gehabt hat, wieviele Stühle und so weiter, aber nicht mehr. Also was von Bach übriggeblieben ist, das ist, ganz dumm gesagt, erstens seine Musik, dann zweitens Handschriften, Partituren mit vielen Stimmen, die er selbst mit Schülern, mit Söhnen oder mit seiner Frau kopiert hat, und die Partituren, die von seiner Hand stammen, und drittens die Briefe. Ich benutze auch die Briefe eines Veters, der „wohlbestallter Kantor“ in Schweinfurt gewesen ist und der eine Zeitlang in Leipzig als Student der Theologie immatrikuliert war und sich von Bach „in der Musik fördern“ ließ, wie es heißt. Und dann be-

nutze i
Schule,

Diese
Handsc
samt d
er spr
noch ke
was ma
meiner
Mensch
Einfach
auswäh
geben v
Basilie
werde
suchen,
da de
Magda

Jede
habe n
erweck
wegen
heißt u
sah, u
vorste
schmal
sehen.
genom
zeitig
die ei
für ke
das au
hat. C
war s
obwol

Da
ihn z
wir e
Bach
Bild“
ist sd
wiese
zuwe
oder
tisch
das l
leipzi
Aller
die a
Talen

nutze ich auch einige Briefe von dem Rektor der Schule, mit dem Bach einen Streit hatte.

Diese drei Realitäten hat man: die Musik, die Handschriften oder Originaltexte und die Briefe samt dem Nekrolog, also wie Bach schrieb und wie er sprach. Mit diesen drei Realitäten könnte man noch keinen Film machen, damit könnte man machen, was man einen Dokumentarfilm nennt, aber der Reiz meiner *Chronik* besteht eben darin, daß man den Menschen da hineinbringt. Was für einen Menschen? Einfach den Menschen, den ich nicht einmal selbst auswählen werde, sondern die Musiker, die mir gegeben werden — von Basel, von der Schola Cantorum Basiliensis, von Wien, vom Concentus Musicus. Dann werde ich natürlich einige Nebenfiguren genau aussuchen, mit genausoviel Akribie wie die Person, die da den Bach vertreten soll, und wie die Anna Magdalena.

Jedes Kind weiß, daß Bach längst tot ist, und ich habe nicht die Absicht, zu versuchen, die Illusion zu erwecken, daß ich Bach vom Tode erweckt habe. Deswegen nehme ich jemand, der Gustav Leonhardt heißt und der nicht unbedingt aussieht, wie Bach aussah, und garnicht, wie die meisten Leute sich Bach vorstellten, ein bißchen dick und so; das ist ein ganz schmaler Mensch. Ich habe ihn zunächst nicht gesehen. Damals hatte er nur eine einzige Platte aufgenommen, eine Kantate von Bach, und fast gleichzeitig dann die *Kunst der Fuge* auf dem Cembalo, die eigentlich für Cembalo geschrieben wurde und für kein anderes Instrument — er war der erste, der das auf dem Klavier oder auf dem Cembalo gespielt hat. Gesehen habe ich ihn erst hinterher; aber ich war sicher, daß das der Mann war, den ich suchte, obwohl ich ihn noch nie gesehen hatte.

Dann erst sind wir nach Amsterdam gefahren, um ihn zu sehen. Als wir ihn dann sahen, bemerkten wir eine gewisse Ähnlichkeit mit diesem Bild von Bach als Dreißigjährigem, das man das „Erfurter Bild“ nennt — Sie sehen selbst die Ähnlichkeit, die ist schon ziemlich seltsam. Nun ist aber seitdem bewiesen, daß dieses Bild falsch ist. Jemand hat nachzuweisen versucht, daß nur eins von den vier, fünf oder sieben Bildern, die man bis dahin für authentisch hielt, wirklich authentisch sei, ein Bild, das 1746, das heißt, vier Jahre bevor Bach starb, von dem leipziger Stadtmaler Haußmann gemalt wurde. Allerdings ist dieses Bild für mich noch wertloser als die angeblich unauthentischen, weil sein Autor ohne Talent war; er war das, was Godard einen fonction-

naire nennen würde, und nicht ein Maler. Dazu ist dieses Bild später von fremder Hand übermalt worden.

Von Anna Magdalena ist glücklicherweise kein Bild übriggeblieben. Es gab eins, man weiß das genau, aber der Friedemann hat es irgendwie verloren. Wir haben in Paris einmal auf der Bühne des Lycée Voltaire, als unter der Leitung von Kurt Thomas eine Motette von Bach gesungen wurde, unter den Sopranistinnen ein Mädchen gesehen — wir empfanden gleich einen coup de foudre. Seitdem ist es dabei geblieben. — *Was hat Ihnen an ihr so gefallen?* — Ihre Hände, das erste, was ich an ihr sah, waren ihre Hände. Sie ist Berlinerin, damals lebte sie in Frankfurt. Inzwischen hat sie einen Kapellmeister — jetzt ist er Musikdirektor in Darmstadt — geheiratet; sie hat Kinder bekommen und gefällt mir noch besser.

Der Film geht chronologisch vor. Die ersten Bilder, die man sieht, betreffen die Zeit, in der Bach etwa fünfunddreißig war, also etwa in dem Alter unseres Herrn Leonhardt. Was mich reizt, ist, einen Film zu drehen über einen Mann, den man nicht altern sieht. Ich habe auch nicht die Absicht, ihn irgendwie zu schminken — ich habe noch nie jemanden vor der Kamera geschminkt, weder für *Machorka-Muff* noch für *Nicht versöhnt*. Und er wird am Schluß, wenn er da vor einem Fenster steht und man hört, wie er starb, „sanft und selig verschied“, wie der Kommentar sagt, genauso aussehen wie als Fünfunddreißigjähriger. Es kann sein, daß ich irre, weil ich den Film seit zehn Jahren nicht mehr gesehen habe, aber ich glaube, daß in Mizoguchis *O Hara* die Frau, die Hauptfigur, auch ein Leben lang gezeigt wurde, ohne daß versucht wurde, irgendwie die Illusion zu wecken, sie würde älter. Einfach, wie es in dem Text einer Kantate heißt: Dein Alter sei wie deine Jugend.

Trotzdem wird der Herr Leonhardt ein Kostüm und eine Perücke tragen, und die Musiker, die wir zeigen, werden auf Barockinstrumenten spielen. Und mit den Drehorten werden wir versuchen, nicht unbedingt anachronistisch zu sein, auch mit den wenigen Möbeln, die wir gezwungen sein werden zu zeigen, auch mit den Orgeln. Wir haben genau die Schauplätze ausgesucht, zum Beispiel für Kantatenaufführungen, die etwa der Orgelepore der Thomaskirche entsprechen — kleine Entfernung zwischen Hauptwerk und Rückpositiv. Und wir werden Bachs

Musik natürlich nicht auf romantischen Orgeln aufnehmen. Die Empore der Thomaskirche ist nicht mehr zu gebrauchen, weil sie im 19. Jahrhundert umgebaut wurde, aber ähnliches haben wir zum Beispiel im Alten Lande gefunden.

Wir zeigen also Leute in Kostümen, wir zeigen einen Mann, der eine Perücke und ein Kostüm als Kantor trägt; aber wir werden dem Zuschauer nicht unbedingt sagen: das ist Bach. Ich würde sagen, der Film wird eher ein Film über diesen Herrn Leonhardt sein. Auch in den „Punkten“ aus Bachs Leben wird man den Darsteller Bachs als Herrn Leonhardt respektieren. Der Film, das Spiel besteht darin, daß man ihn mit diesen drei Realitäten, Schriften, Texten und Musik, zusammenbringt. Nur wenn die Zündung zwischen diesen vier Elementen funktioniert, wird etwas daraus werden.

In *Machorka-Muff* habe ich mich der Realität bedient, damit die Fiktion, sagen wir die Satire, noch realistischer werde, hier will ich mich der Realität im Gegenteil bedienen, damit der Aspekt des Fiktiven, den der Film hat, noch deutlicher wird, so daß man am Schluß fast vergessen hat, daß es um Bach geht. Am Ende wird der Film fast mehr ein Roman sein als selbst *Nicht versöhnt* — gerade dadurch, daß ich fast ausschließlich Realität nehme. In *Machorka-Muff* hatte ich ganz wenig Realität — gewiß, jedes Bild ist nur Realität und weiter nichts, „ein Stein“, das ist klar; aber was ich hier ganz naiv Realität nenne, das ist zum Beispiel die Zeitungssequenz, fast nur das, und das ist ja nur ein kleines Stück von einhalb Minuten, und der Film ist siebzehn Minuten und dreiunddreißig Sekunden lang. Hier im Bachfilm könnte man die Proportionen einfach umkehren und sagen: man hat fast ausschließlich dokumentarische Realität — die wirkliche Musik, die wirklichen Texte und Schriften, die wirklichen Musiker — und nur ein Siebzehntel Fiktion, und trotzdem wird das Ganze fast nur ein „Roman“ werden.

Obwohl unsere Arbeit an dem Drehbuch hauptsächlich darin bestand, jede Spur von Absichten, von Ausdruck wegzuradieren, kann ich zum Beispiel sagen, was meine Frau empfunden hat, als sie das Drehbuch auf Wachsmatrizen geschrieben hat, nämlich, daß es ganz einfach ein Film über den Tod sein wird. Aber es wird auch — ich hoffe, daß das dann

nicht mehr drin ist und doch noch drin ist — ein Film über einen, mit Bernanos, „homme libre“ werden. Bach ist für mich einer der letzten Figuren der deutschen Kulturgeschichte, bei denen noch nicht geschieden ist, was man Künstler und Intellektueller nennt; bei ihm findet sich keine Spur von Romantismus — man weiß, was zum Teil aus dem deutschen Romantismus kam; bei ihm bestand überhaupt keine Trennung zwischen Intelligenz, Kunst und Leben, auch kein Konflikt zwischen „weltlicher“ und „geistlicher“ Musik, bei ihm war alles auf einer Ebene. Für mich ist Bach das Gegenteil zu Goethe.

„Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht“, der Satz von Brecht, den ich als Untertitel für *Nicht versöhnt* genommen habe, könnte genauso auch als Titel für den Bachfilm gelten. Der Film erzählt die Geschichte eines Menschen, der kämpft. Er wartet, in den Situationen, in denen ich ihn zeige, immer bis zur letzten Minute, ehe er reagiert, bis die Situation ganz von der Gewalt der Gesellschaft, in der er lebt, erfüllt ist, dann erst reagiert er, weil er, wie jeder Mensch, faul ist, weil die alltägliche Gewalt, die man braucht, um nicht jeden Tag zu resignieren — ich meine nicht gesellschaftlich, sondern überhaupt — eine große Energie erfordert. Er hat nicht gegen die kapitalistische Gesellschaft zu kämpfen, wie der Satz von der Heiligen Johanna der Schlachthöfe gemeint ist — aber wer weiß... Wenn der Film wirklich wie Bach wird, eine totale inkarnierte Ausgewogenheit — das meinte ich, wenn ich sagte, es gibt keine Scheidung bei ihm zwischen Kunst, Leben und Intellekt, geistlicher und weltlicher Musik —, wenn der Film auch das wird, was der Mensch war, dann geht er natürlich bis in die Wurzeln der Gesellschaft, dann kann man den Satz „Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht“ benutzen als Titel für diesen Film. Dann stimmt er auch im christlichen Sinn. Die Resignation ist nie eine theologische Tugend gewesen — als solche erschien sie nur dem 19. Jahrhundert. Die Dialektik zwischen — das Wort Resignation wäre nicht das richtige — Geduld und Gewalt steckt in der Kunst von Bach selbst, das wird zum Beispiel deutlich in der Kantate Nummer vier, „Christ lag in Todesbanden“, das steckt in der Kunst von Bach, aber nicht nur in den Texten seiner Kantaten, sondern auch in der Musik.