

Jeunesses musicales

Die Erfindung der *Chronik der Anna Magdalena Bach*

Benoît Turquety

Durch die Musik also sind Jean-Marie Straub und Danièle Huillet zum Film gekommen. Durch sie wurde der Wunsch geweckt, Filme zu machen, einen Film vor allem, lange bevor sie die Mittel hatten, ihre Absichten konkret zu realisieren. Sie haben verschiedentlich darauf hingewiesen: ihre beiden ersten Projekte waren nicht ihre ersten Filme. Die Idee zu *Moses und Aron*, nach der Oper von Arnold Schönberg (zwischen 1930 und 1932 komponiert), gab es schon 1958-59 – realisiert wurde der Film schliesslich fünfzehn Jahre später, Ende Sommer 1974. Er kam 1975 heraus, als ihr achter Film. Vor allem aber gab es zuerst einmal die *Chronik der Anna Magdalena Bach*.

Jean-Marie Straub hat die Geburtsstunde des „Bachfilm“-Projekts immer genau datiert: November 1954. 1954 war ein wichtiges Jahr für ihn. Nach zwei Jahren an der Universität in Strassburg, dann an der in Nancy, kam er in jenem Monat November mit dieser Idee in Paris an. Er kehrte vom Filmfestival in Venedig zurück, über das er für die Zeitschrift *Rythmes 1954* berichtet hat; das sind die ersten Kritiken von ihm, deren Spuren sich erhalten haben. Da war er einundzwanzigjährig. Am 1. November gab es die ersten Aktionen der F.L.N., die den Beginn der algerischen Revolution bedeuteten. Und in Paris begegnete er in diesem Herbst Danièle Huillet, die sich in der Klasse des Lycée Voltaire auf das IDHEC [Institut des hautes études cinématographiques] vorbereitete, „Dokumentarfilme in Afrika machen wollte“ und „mit sechzehn Jahren, beim Radiohören, Schönberg entdeckt hatte. Ich wusste nicht, wer das war, aber ich sagte mir: ‚Nom d’une pipe, das ist wunderbar!‘“.¹

Bach, Schönberg. Schon vor den ersten Filmen war das ganze musikalische Universum von Huillet und Straub errichtet. Wie wenn es dieses Universum, diese Musik (und diese Texte), diese Komponisten und diese Werke gewesen wären, die tiefgreifend fundierend gewirkt hätten – vor dem Kino. Der Übergang zum Kino, sagt Danièle Huillet, „bestand nicht in der Idee, Filme zu machen, sondern in der Idee, einen bestimmten Film zu machen.“ Und Straub fährt fort: „Ich hatte eine Obsession und von der musste ich mich befreien: das war, diesen Film, der *Chronik der Anna Magdalena Bach* heisst, zu drehen. Ich habe nie daran gedacht, Filme zu machen. Ich wollte anfangs ein wenig über das Kino schreiben, einfach so, und das

¹ Danièle Huillet im Gespräch mit Frédéric Bonnaud, Serge Kaganski und Dominique Marchais: „Un seul cinéaste au monde: nous“, in *Les Inrockuptibles*, Nr. 91, Februar 1997, S. 52.

habe ich auch getan, sehr wenig: und dann ist mir eines Tages dieses Projekt *Bach* auf den Kopf gefallen ... Ich bin da hineingefallen ...²

Das Projekt der *Chronik* war demnach ganz entscheidend, Motor für alles, was danach kam. Es ist nicht nur musikalisch: Straub schreibt ihm (schreibt sich) eine kinematographische Genealogie zu durch den Bezug insbesondere zu Robert Bresson. Die Idee war, mit einem musikalischen Text so zu verfahren, wie es Bresson mit einem literarischen Text – dem *Tagebuch eines Landpfarrers* (1951) von Bernanos – gemacht hatte. Musik sollte darin als Materie wahrgenommen und als solche respektiert werden, keine „Filmmusik“ sein, sondern das Angebot eines besonderen Hörens durch den Film.

Huillet und Straub akzeptierten die Idee einer Nähe von Kino und Musik übrigens immer gerne („Das ist für uns eine alte Geschichte“, sagte Straub. „Das Kino scheint die Kunst des Raums zu sein. In Wirklichkeit ist es die Kunst der Zeit. Man arbeitet mit Raumblöcken, um eine zeitliche Realität herzustellen. Und die Kunst, die am meisten mit der Zeit arbeitet, ist die Musik“³), während die Annäherung an die Malerei, trotz der Lektionen von Cézanne oder von Giotto, ihnen als Betrug vorkam. Diese Nähe ging in ihre Arbeit ein wie bei fast keinen anderen – gekonnte Découpage der Partitur, rythmische Organisation der Montage ... –, und wurde von den Musikern selbst anerkannt, etwa von Stockhausen, der, als *Machorka-Muff* 1962 herauskam, einen der schönsten Kommentare zu diesem ersten Film abgab. Der deutsche Komponist, damals 34 Jahre alt und seit Anfang der 50er Jahre tätig, unterstrich dabei „die dem Film – wie der Musik – eigene Komposition der Zeit“: „Sie haben gute Proportionen der Szenendauern zwischen fast still stehenden – wie erstaunlich in solch einem auf relativ kurze Dauer bemessenen Film der Mut zur Stille, zum langsamen Tempo! – und äusserst schnellen Ereignissen [...] Ferner ist die relative Dichte der Veränderungen in den variierten Tempi gut [...] Und dazu die ‚unrealistische‘ Verdichtung in der Zeit, ohne gehetzt zu sein.“⁴ Diese Worte liessen sich leicht auf die nächsten Arbeiten von Huillet und Straub anwenden und brachten Aspekte zum Vorschein, die selten erwähnt werden: Schnelligkeit, Dichte der Tempiwechsel, Kondensierung sind wichtige Verfahren der Montage und der ganzen Form der *Chronik*.

² „Gespräch mit Jean-Marie Straub und Danièle Huillet“, realisiert von der Gruppe *Cinemateka* (Sebastian Schadhauer, Elias Chaluja, Gianna Mingrone, Jacques Fillion), von J.-M. Straub und D. Huillet gelesen und korrigiert, in *Cahiers du Cinéma*, Nr. 223, August-September 1970, S. 56.

³ Gespräch mit Enzo Ungari, „Über den Ton“ (*Gong*, Nr. 2, 1975), in *Cahiers du cinéma* Nr. 260-261, Oktober 1975, S. 51.

⁴ In *Film*, Nr. 2, Juni/Juli 1963, S. 52, publizierter Brief; in Teilen, französisch übersetzt, mit einer vorangestellten Notiz von Jacques Rivette, unter dem Titel „Cinéma et nouvelle musique. *Machorka Muff*“ in *Cahiers du cinéma*, Nr. 145, Juli 1963, S. 36.

Mit Bach, gegen Bach

Jean-Marie Straubs und Danièle Huillets Begegnung mit Bach, die so bestimmend sein sollte für ihr Werk, bis hin wenigstens zu *Operai, contadini (Arbeiter, Bauern, 2001)*, scheint sich in verschiedenen Etappen abgespielt zu haben.

Die Begegnung kam zustande über eine andere, gewiss auch fundierende Begegnung – die mit Straubs Freund François Louis, Mathematiker von Beruf und Pianist, Organist und Komponist aus Liebhaberei. Bei zwei Filmen, die der *Chronik* vorausgingen – *Machorka-Muff* (1962) und *Nicht versöhnt* (1965) –, ist er im übrigen musikalisch beteiligt: in jedem dieser Filme ist ein Stück von Bach zu hören, dazu Bartók im zweiten Film, und eine Originalkomposition von Louis, *Transmutations* (1957), im ersten, von ihm selbst an der Orgel gespielt.

Das zweite Moment kam über eine andere Vermittlung zustande: eine Schallplatte, eine Bach-Interpretation von Gustav Leonhardt, damals noch ganz unbekannt, die Funken schlug und richtig einschlug. „Wir haben uns sofort gesagt: ‚Das ist er, den wollen wir!‘“, berichtete Danièle Huillet später.⁵ Interessant ist, dass die Begegnung mit Leonhardt über eine Platte erfolgte. Die Wahl – unmittelbar und unumstösslich – des niederländischen Organisten und Cembalisten, um Bach zu „inkarnieren“, geschah ja nicht nach einem persönlichen Gespräch oder einer kinematographischen „Probeaufnahme“, auch nicht nach einem Konzert; sie erfolgte über das Ohr, blind, ausgehend von einer auf einem Träger mediatisierten Aufnahme. Wie wenn das Hören – und Wiederhören – dieser in Reproduktion wiedergegebenen Musik die Vorstellung bestärkt hätte, dieser Interpret sei ideal für den Eintrag, die Aufnahme auf Film.

Die „zweite Phase“ der Platte – Archivierung von etwas zuvor Niedergelegtem, einer schon stattgehabten Interpretation – lässt Musik aus der Vergangenheit wiederaufleben, nicht nur in der Struktur, welche die Partitur ihr vorgibt, sondern in der eigentlichen Form ihrer Ausführung. Die Platte lässt die Musik *erneut hören*. Das ergibt hier eine Parallele einmal natürlich zu dem Projekt der *Chronik* selbst, dann aber auch zu dem musikalischen Ansatz von Leonhardt. Bach neu hören und so hören, wie er gehört werden sollte, aber schon lange nicht mehr gehört worden ist. Vielleicht zum ersten Mal verstehen, im aktuellen historischen

⁵ „Gespräch mit Jean-Marie Straub und Danièle Huillet“, von Thierry Jousse und Vincent Vatrican, mit Jean-Claude Biette und Dominik Loss, *Cahiers du cinéma*, numéro spécial hors série „Musiques au cinéma“, 1995, wieder aufgenommen in Danièle Huillet, Jean-Marie Straub, *Chronique d'Anna Magdalena Bach*, Toulouse, Ombres, 1996, S. 131. [Im folgenden abkürzend mit ‚Ombres‘ nachgewiesen.]

Moment, was „Bach hören“ bedeuten könnte. Diese „zweite Phase“ bezeichnet die Position von Leonhardt und seinen Kollegen auf dem Feld des Musikalischen genau. Denn es ging für sie nicht darum, Bach auf Instrumenten aus der Epoche selbst zu interpretieren, *als ob sich in der Zwischenzeit nichts ereignet hätte*, sondern es gegen das zu tun, *was seither gemacht worden ist*. Gegen Karajan oder gegen Gould. Wahrscheinlich war es das, was Huillet und Straub Mitte der fünfziger Jahre aus dieser Platte von Leonhardt heraushörten – etwas, das wie ein Echo des Zitats von Péguy war, das als Motto dem veröffentlichten Drehbuch der *Chronik* vorangestellt ist: „Faire la révolution c’est aussi remettre en place des choses très anciennes mais oubliées.“ [„Die Revolution machen, das ist auch, sehr alte, aber vergessene Dinge wieder an ihren Platz stellen.“]

Dieses „Dagegen“, diese Opposition oder diese Ablehnung sind auch politisch und historisch vermittelt. Sich mit Bach verbinden war für Cineasten der Generation von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet alles andere als evident. Die französische „Nouvelle Vague“ und die Jungen, die sich mit dem neuen Film in aller Welt verbanden, haben sich vielmehr – wenn sie sich ein wenig für Musik interessierten – dem Jazz (Jerzy Skolimowski), dem Chanson oder dem Rock (Godard, Gilles Groulx), der populären Musik traditioneller Herkunft (Glauber Rocha, Pierre Perrault) oder, in gewissen besonderen, komplexeren Fällen (Rivette, Resnais), bestimmten Formen der Neuen Musik zugewandt. Die Figur Bachs so, auf diese Art und Weise, in den Vordergrund zu stellen – wie später, für die französische Kultur, Corneille, oder auf andere Weise Hölderlin – impliziert die Einnahme eines bestimmten Standpunkts der Cineasten innerhalb der Kultur ihrer Zeit. In dem Text „Der Bachfilm“, der aus einem Gespräch von 1966 mit Enno Patalas hervorgegangen ist, nahm Jean-Marie Straub dieses „Dagegen“ auf: „Der Film wird wirklich das Gegenteil von dem sein, was ich gestern im Schaukasten vom Theatiner Filmkunst zu dem Film über Friedemann Bach gesehen 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 gerade, dass die Musik eben keine Höhepunkte im Film ergeben, sondern auf einer Ebene mit dem übrigen bleiben soll.“⁶ Der erwähnte Film ist exemplarisch für das Problem und verbindet die *Chronik* direkt mit den vorhergehenden Huillet-Straub-Filmen und mit ihrer tiefsitzenden, politischen Wut der sechziger Jahre: *Friedemann Bach* ist ein nazistischer Propagandafilm, den Traugott Müller 1941 gedreht hat. Nachdem er in Zirkeln der Hitler-Jugend gezeigt worden war, wurde er kontinuierlich auch nach dem Krieg vorgeführt und,

⁶ „Tribüne des Jungen Deutschen Films: III. Jean-Marie Straub“ – Gespräch mit Enno Patalas und von diesem in Textform gebracht, in *Filmkritik*, Nr. 11, 1966, S. 607; unter dem Titel „Le Bachfilm“, übersetzt von Danièle Huillet, in *Ombres*, S. 11.

wie Straub bezeugt, auch noch 1966, wie wenn diese Biographie des ältesten Bach Sohnes als moralisch „degenerierter“ Künstler im Gegensatz zur ganz positiven Autorität seines Vaters nichts mit dem Kontext der Produktion zu tun hätte. *Friedemann Bach* wird so, für Straub, ein weiteres Beispiel für das deutsche Nichtwissenwollen und die tiefergehende Kontinuität von „Drittem Reich“ und Deutschland des Nachkriegs, die ja schon in den beiden ersten Filmen aufgedeckt wird. Bemerkenswert ist, dass der Film seit 2005 auf DVD in Deutschland im Handel ist, in einer Reihe mit der Überschrift „Die grossen deutschen Film-Klassiker“. Für Straub muss sich also in die Form selbst des Films, in die Art und Weise, wie Musik darin gezeigt wird, der radikale Gegensatz zwischen der *Chronik der Anna Magdalena Bach* und *Friedemann Bach* einschreiben – eine Entgegensetzung, welche die Beziehung des Zuschauers zu den Bildern und Tönen anders ausrichtet und die postromantische nazistische Auffassung (nach Straub) von Bach umstürzt, zu etwas ganz anderem macht.

Straub und Huillet stellten sich bei verschiedenen Gelegenheiten der Frage „Warum Bach?“. Mehrere Argumente kreuzen sich da. Eines betrifft besonders die Geschichte des Westens und dabei die Stellung Deutschlands: nach Straub, repräsentiert Bach „das Ende einer bestimmten christlichen Zivilisation des Westens. Mit seinem Tod, 1750 in Deutschland, beginnt eine andere Epoche.“ Auf Bach zurückkommen, heisst sich dem Moment davor zuwenden, vor dem Verhängnis. Nach Bachs Tod beginnt für Huillet und Straub die Romantik im schlimmsten Sinn des Wortes, die Verehrung des ewigen, der Zeit enthobenen Genies, des Reinen Geistes – aber, wie Huillet und Straub zum Zeitpunkt des Kafka-Films⁷ sagen werden: „einfach mit der Seele, das gibt es nicht.“ Straub: „Bach ist für mich eine der letzten Persönlichkeiten in der deutschen Kultur, bei der das, was man Künstler und Intellektueller nennt, nicht auseinanderfällt; bei ihm gibt es keine Spur von Romantik – man weiss doch, was zum Teil aus der deutschen Romantik herausgekommen ist.“ Später werden Huillet und Straub diesen Platz des letzten in der Geschichte mit Hölderlin besetzen, demjenigen, der danach und zu spät kommt, dessen intime und politische Tragödie eben in dem Versuch besteht, während der Romantik, an die Zeit davor anzuknüpfen, vor der Trennung – vergeblich.

Die Ablehnung, die Danièle Huillet und Jean-Marie Straub Herbert von Karajan entgegenbringen, teilen sie nicht zufällig mit Gustav Leonhardt: es geht nicht nur um das Anekdotische von Karajans Kompromittierung als Person während der Nazizeit, nicht nur um seine autoritäre Persönlichkeit, die ihn Musiker verabscheuen und nach Glanz und Glorie streben liess – es ist seine ganze Musikauffassung und musikalische Arbeit, die für die

⁷ *Klassenverhältnisse*, Bundesrepublik Deutschland 1983.

Straubs für eine Kultur steht, die ihre schlimmste Verkörperung allerdings im Nazismus gefunden hat. Diese Kultur bricht um 1750 an – die „Epoche Bach“ war noch ganz erfüllt von anderen, nun vergessenen Möglichkeiten. In dieser Hinsicht war es, wie Straub in dem Dokumentarfilm über die Dreharbeiten der *Chronik* sagt⁸, den beiden Regisseuren ganz recht, dass die Person, die Bach verkörpert, kein Deutscher, sondern ein Holländer war.

Die Gestalt und die Kunst Bachs haben zu einem bestimmten Moment für linksstehende Künstler, die sich mit Fragen der Form beschäftigten, ganz offensichtlich eine Art Modell dargestellt. Für Straub hat Bach mit Brecht zu tun: „Bach interessiert uns aus denselben Gründen, weswegen er Brecht interessierte. Brecht sagte: ‚Gute Musik soll nicht die Temperatur des Hörers ansteigen lassen.‘ Er fand in Bach seine fast ideale Musik, eine Musik, die den Hörer oder den Zuschauer auf Distanz hält und ihm das Denken überlässt, ihn seinen Kopf benutzen lässt, um den Linien zu folgen, die sich fortsetzen und unterbrechen: ein dialektisches musikalisches Gewebe.“⁹ Der linksstehende amerikanische Dichter Louis Zukofsky seinerseits hatte ein grosses Gedicht– „A“ (1928-1974) – zu schreiben begonnen, über die Aufführung der *Matthäus-Passion* in der Carnegie Hall 1928. Das Poem gliedert sich im folgenden in vierundzwanzig Sätze, nach einem Modell, das explizit von Bach herrührt, insbesondere der Form der Fuge. Der zwölfte Satz, 1950-1951 geschrieben, ist eine poetische Transkription der Fuge auf hundertvierzig Seiten, thematische Stücke auf der Basis des B-A-C-H – Motifs miteinander verbindend. Zukofsky zitiert darin Bach: „Die einzelnen Teile einer Fuge sollten sich wie vernünftige Menschen verhalten, die ein gesittetes Gespräch führen.“ Dies ist für ihn auch eminent politisch. Sechzehn Jahre früher hatte er geschrieben: „Unsere Welt wird nicht ertragen / die Implikationen einer allzu regelmässigen Form.“ Der Violinist Paul Zukofsky, Sohn des Dichters, nahm 1971-72 eine sehr gewaltsame und schöne Version der drei Sonaten und drei Partiten für Solo-Violine von Bach auf.

Als ihr Projekt reift, ist für Huillet und Straub demnach Bach in mehrfacher Weise politisch sehr präsent, und in mehrfacher Weise muss dieses Politische sich in die Form des Films einschreiben.

⁸ *Signalement van Jean-Marie Straub*, von Henk de By 1968 für den niederländischen Sender VARA (Vereniging van Arbeiders Radio-Amateurs), dem Organ der sozialdemokratischen Arbeiterpartei SDAP (Sociaal Democratische Arbeiders Partij) realisiert. Johan van der Keuken war einer der drei Kameramänner, die hier mitgearbeitet haben. Henk de By war an der Untertitelung der niederländischen Version des Films beteiligt.

⁹ „Sur le son“, op. cit., S. 51.

Von Wörtern und Bildern

Der Entschluss, diesen Film zu machen, reift also bei Jean-Marie Straub zur selben Zeit, als die algerische Revolution beginnt, November 1954. Als erstes kinematographisches Projekt von ganz jungen Leuten nimmt es jedoch nicht sofort definitive Form an. Bestimmte Dinge scheinen von Anfang oder fast von Anfang an dagewesen zu sein: der Originalton, die Kostüme – alles Dinge, die schon Probleme stellten. Straub hat die Entwicklung des Projekts 1968 für die *Filmkritik* dargestellt:

„Es waren zunächst nur Bilder da oder Sequenzen, oder Handlung, wie Sie es nennen wollen. Es waren so Sachen wie das Picknick bei der Familie Bach – einen Teil der Familie sah man da im Grünen. Das waren lange Sequenzen, Szenen mit vielen Einstellungen. Der Text kam erst allmählich hinzu. Zunächst kamen Texte von mir, mit meinen Wörtern, in meinem Deutsch. Dann habe ich sie ersetzt durch Wörter aus der Zeit. Ich war immer erst zufrieden, wenn ich sicher war, dass da kein Wort mehr drin war, das man zu dieser Zeit nicht gesprochen hat. Zum Beispiel habe ich erst spät gefunden: ‚... raubte uns der Tod bald ...‘, und dann die Namen. Das habe ich erst spät gefunden, in einer Kantate von Bach selbst. Vorher gab es irgendeinen wahrscheinlich schlechten Satz von mir.“¹⁰

Das ist bereits ein wichtiger methodischer Unterschied zu den folgenden Filmen, und ein Moment des Lernens: hier ist der Ausgangspunkt nicht ein schon vorhandener Text, den es bei der Montage zu kürzen und passend zu machen gilt. Der Ausgangspunkt liegt auf einer abstrakteren Ebene, ist materiell *a priori* weniger begrenzt, ein Ensemble von Bildern, Gesten, Bewegungen und Längen ... Je nach dem Fortgang der Recherche, dem gemeinsamen Voranschreiten der Arbeit an der Materie und der Bildung der Idee, stellt sich die Arbeit der Objektivierung des Films her. Diese Arbeit ist es, die das Prinzip des Eliminierens sichtbar macht, das fortan zu den Kernpunkten der Verfahrensweise von Huillet und Straub gehören wird. Während sie später von vornherein von Wörtern, die andere geschrieben haben, ausgehen, so gilt es hier, ihre eigenen Wörter Satz für Satz wegzunehmen und sie geduldig durch die Sprache der Zeit zu ersetzen – durch die von Bach oder durch die kollektive Sprache eines bestimmten, historisch und geographisch lokalisierbaren Moments.

Dieser Verwandlungsprozess der ursprünglichen Form ist wohl graduell gewesen; er hat sich aber manchmal auch in brüsker Reue oder Umschwüngen äussern können. „Das Buch habe ich mal [Alexandre] Astruc zu lesen gegeben“, fährt Straub fort. „Er war begeistert und hat gesagt, er wolle in dieser Art einen Film über Luther machen. Danach habe ich alles zerstört.“

¹⁰ „Gespräch mit Danièle Huillet und Jean-Marie Straub“ – Helmut Färber, Frieda Grafe, Herbert Linder, Enno Patalas, in *Filmkritik*, Nr. 10, 1968, S. 688.

Aber es steckt trotzdem noch in dem Film drin. Ich weiss, dass das Picknick und diese Sachen noch drin sind, und ich hoffe, man spürt sie auch.“

Straub hat auch erzählt, dass er zu Bresson gegangen sei, um ihm vorzuschlagen, den Film nach dem Szenario zu realisieren. Woraufhin Bresson gesagt habe: Sie sind es doch, der den Film machen muss ...

Die kinematographische Arbeit verwirklicht sich also durch übereinandergelegte Schichten, durch ein Palimpsest, das die Geschichte, aus der es gemacht ist, sichtbar werden lässt – sie notwendigerweise (straubsches Postulat) sichtbar werden lassen muss. Das resultierende materielle Objekt ist nie ganz opak: es ist da, solide, in gewissem Sinn aber auch transparent – man kann die Arbeit, dessen Resultat es ist, sehen oder spüren. Diese Konzeption ist in dem Film, zu dem die *Chronik* dann geworden ist, aufzufinden, ebenso in all den andern Filmen. Wenn es sich jedoch darum handelt, die Arbeit zu zeigen, die dem Ausführen einer Partitur innewohnt, so impliziert das für Straub nicht, all die Fehler oder Irrtümer zu zeigen, die von den Musikern kommen. Das wäre unnötig: die Arbeit zeigen heisst den Arbeiter zeigen, dem etwas gelungen ist und der stolz auf das Erreichte ist. Die Schwierigkeiten, die Fehler, die notwendigerweise gemacht und hinter sich gelassen werden mussten, werden in jedem Fall sichtbar durch diese Art Transparenz des Objekts – durch den Prozess, der es hergestellt hat und der in ihm enthalten ist.

In diesem langen Prozess der Vorbereitung der *Chronik der Anna Magdalena Bach* haben sich also die Prinzipien und Methoden der straubschen Praxis des Kinos etabliert.

Film, Musik

Das Projekt hat sich ebenfalls im Hinblick auf die Musik tiefgreifend verändert. „Musik gab es immer, und auch der Chronologie entsprechend“, fährt Straub fort. Aber am Anfang „wurde kaum Musik gezeigt, während sie gespielt wurde.“ Das Weglassen der Wörter von Straub geht einher mit dem progressiven Weglassen des Anekdotischen, der Intrige, vielleicht auch der Handlung, auch wenn letzteres schon zweifelhafter ist (denn Handlung gibt es!). Von einer Biographie Bachs wird der Film nach und nach zu einer Demonstration der Arbeit und der Entwicklung des Musikers, schliesslich, wie Straub sagt, als der Film herauskommt, zu einem Dokumentarfilm über Gustav Leonhardt.¹¹

Das Porträt des Künstlers Bach verschwindet jedoch nicht. Zunächst einmal deshalb, weil die geduldige Rekonstruktion seiner Partituren und seiner Weise, Musik hervorzubringen, in sich selbst ein Porträt darstellt. Dann auch, weil man in der *Chronik* viel über die Bedingungen

¹¹ Insbesondere in *Signalement van Jean-Marie Straub*.

erfährt, unter denen er arbeiten musste, über seine Rolle, sein Amt, seinen Status: über die Aufträge, das Verhältnis zu den Mächtigen, die Geldprobleme etc. Aber auch, weil parallel dazu oder vielmehr durch die Musik selbst das Porträt einer liebevollen Familie und eines liebenden Paares erscheint – und dies auf umso ergreifendere Weise, als das Bild frei von jeglicher Sentimentalität ist. Der Beginn der dritten Rolle zum Beispiel verwandelt Bachs Vorlesen eines Briefs an seine Behörde um materielle Unterstützung [*„liest aus dem Kurtzen, jedoch höchstnöthigen Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music“*] in eine wahre Liebeserklärung – allein durch die simple Schönheit einer Einstellung auf Anna Magdalena, die lange zuhört, sich dann auf eine Bank am Fenster setzt, in der Nähe des Mannes, den sie liebt, ihm kurz ihre Hand auf die Schulter legend.

Es ist aber die ganze erste Rolle, welche vorbildlich gebaut ist, alles ist wie auf einen Schlag da, wie ohne nochmal dran zu rühren, um ein Bild der Kraft und der Art der Liebe für Bach und seine Umgebung zu geben. Das Ganze wird von zwei Musikaufführungen gerahmt, die Bach und den „gnädigen und Music so wohl liebenden als kennenden Fürsten, bei welchem er auch vermeinete seine Lebenszeit zu beschliessen“, den Fürsten von Anhalt-Köthen, zusammenbringt (dargestellt von Nikolaus Harnoncourt, da schon Komplize von Leonhardt). Die Freundschaft und die Achtung zwischen den beiden Männern, und die Enttäuschung Bachs, als der Fürst sich entfernt, mehr mit seiner neuen Frau beschäftigt als mit der Musik, werden deutlich durch den simplen Kontrast zwischen dem sichtbaren musikalischen Verständnis der beiden und den durch die Stimme Anna Magdalenas aufgeführten Fakten, die jedoch gar nichts von den Gefühlen ihres Gatten erwähnt. Zwischen diesen Sequenzen sieht man Anna Magdalena in einer sehr kurzen Einstellung, wie sie auf dem Spinett der Familie ein von ihrem Mann komponiertes Menuett spielt, dann die beiden älteren Kinder aus einer vorherigen Ehe – Wilhelm Friedemann, 11jährig, eine für ihn vom Vater komponierte Partitur spielend, die dann zum „Wohltemperirten Clavier“ wurde, und Catharina Dorothea, 13jährig, sie und ihr Vater sich gegenseitig die Révérence machend, nachdem sie zusammen zu dem von Anna Magdalena gepielten Menuett getanzt haben.

In dieser Sequenz von mehr als acht Minuten, bestehend aus dem Ausführen von Musikstücken Bachs und Einstellungen auf Partituren, mit Ausnahme von zwei Einstellungen von einer Sekunde (Anna Magdalena sitzend, aus dem Bild herausschauend, in der zweiten Einstellung) und von vier Sekunden (die Révérence), erscheint imgrunde noch etwas ganz anderes. Musik zusammen machen, Musik für den anderen schreiben, Musik vom anderen spielen: hier ist die Arbeit der Umschlagplatz für die Liebe. Dies alles erzählt schon, elliptisch, in der Struktur und dem Rhythmus der Montage, das Spiel von Arbeit und

Freundschaft, die Zuneigung eines Vaters zu seinen Kindern, den Platz des Knaben und des Mädchens, die Ankunft einer jungen Stiefmutter in einer Familie, die bereits eine Vergangenheit hat, und die Intensität der Gefühle in den Gaben der Musik.

Auf solche Weise nimmt der Film, wie ungewollt oder nebenbei, das Familien-Picknick in sich auf, das Renoirs *Partie de campagne* evozierte – das Picknick, das Straub mit einer Geste, von der man nicht weiss, ob sie wütend war, wegstrich, dessen Aura einer liebevollen und beziehungsreichen Elegie im Tiefinnersten des Films jedoch aufgehoben ist, damit dessen Gewalt – politische Gewalt – an der Oberfläche strukturierend und ermöglichend.

Wegbeschreibung, Lektionen

Doch kommen wir zurück auf die Anfänge des Projekts Mitte der fünfziger Jahre. Die Entwicklung der voraussichtlichen Form hängt vom Lebensspendenden der Idee selbst ab, aber auch, ich habe das erwähnt, vom Fortschritt der Recherche. Die entscheidende Entdeckung der Platten von Leonhardt bewegt die Cineasten dazu, ihn zu fragen, ob er am Film mitwirken wolle:

„Wir wussten, dass er in Amsterdam wohnte, und haben den Zug genommen, um ihn zu besuchen. Er hat uns gebeten, ihm ein wenig Zeit zum Nachdenken zu lassen, das war mitten im Winter, wir haben einige Tage auf der Insel Texel verbracht, und als wir zurückgekommen sind, hat er geantwortet: ‚Ich mache den Film.‘ Das war 1957.“¹²

Diese Bereitschaft des Musikers machte das Projekt möglich und sicherte dessen Kohärenz. Zehn Jahre würden noch ins Land gehen, um es zu realisieren. In der Zwischenzeit gab es verschiedene Ereignisse, kleinere und grössere, die seinen Fortgang beeinflussten. 1957 erschien in Deutschland und Frankreich ein Buch wieder, das Aufsehen erregt hatte bei seinem ersten (anonymen) Erscheinen in englisch 1925 und deutsch 1930: *Die kleine Chronik der Anna Magdalena Bach* von Esther Meynell. Dieses falsche „Journal intime“ hat mit dem Film von Straub wenig bis gar nichts zu tun, aber es hat einige Ideen und den Titel geliefert ... Das Schicksal des Films wird auch bestimmt durch ein Ereignis auf einer ganz anderen Ebene, das sich in Jean-Marie Straubs Leben auf die Koinzidenz vom November 1954 zurückbezieht: 1958 wird er zum Militärdienst nach Algerien einberufen. Er beschliesst, dem Aufruf nicht Folge zu leisten: er verlässt also Frankreich, geht nach Amsterdam und dann nach Deutschland, wo er Danièle Huillet wieder trifft. In Abwesenheit wird er zu Gefängnis verurteilt. Das hat zur Folge, schreibt er 2003, „elf Jahre Exil in München wegen der Weigerung, sich zu den Fahnen in Algerien einziehen zu lassen und damit zur

¹² Ombres, S. 131.

„institutionalisierten‘ Folter.“¹³ 1969 verlassen die beiden Deutschland und gehen nach Rom; 1971 wird Jean-Marie Straub amnestiert, und Mai 1977 drehen sie ihren ersten Film auf französischem Boden, genau auf dem Hügel der Kommunarden im Friedhof Père Lachaise: *Toute révolution est un coup de dés (Jede Revolution ist ein Würfelwurf)* nach Mallarmé.

Ab 1958 sind Straub und Huillet „zwei Jahre herumgereist, auf der Recherche nach Materialien für den Bachfilm“¹⁴: Suche nach Texten, nach Partituren, nach Informationen, aber auch nach Orten, Instrumenten (Orgeln insbesondere) etc.

Danach die kinematographischen Erfahrungen: Vorbereitung und zehn Tage Drehen, September 1962, von *Machorka-Muff*, nach einer 1958 veröffentlichten Novelle von Heinrich Böll; der Film wurde Februar 1963 beim Festival in Oberhausen gezeigt. Dann *Nicht versöhnt*, nach einem 1959 veröffentlichten Roman desselben Heinrich Böll. Das Projekt hat diesmal einen grösseren Umfang: die Drehzeit, Ende Sommer 1964, dauert sechs Wochen, und nochmal zwei Wochen im Frühjahr 1965. Der Film wird, ab Juli 1965, auf verschiedenen Festivals gezeigt. Der Rhythmus hat sich also beschleunigt.

Die konkrete Erfahrung mit Film, die Konfrontation nicht so sehr mit der „Realität“ als damit, wie das herrschende „Film-Milieu“ funktioniert, bringt auch die ersten Lektionen mit sich, von denen einige bestimmend sein werden für das Folgende und insbesondere für die *Chronik*. Huillet und Straub sind uneinsichtig, was die Notwendigkeit des Kompromisses betrifft, halten dafür die Notwendigkeit aufrecht, sich an ihre Ideen und Prinzipien zu halten und den Kompromiss absurd zu finden. Im Bericht von Straub ist die erste Lektion, an die sie immer geglaubt haben, die des Direkttons. *Machorka-Muff* wurde auf 35mm gedreht und mit Originalton aufgenommen, „ausgenommen die Strassen von Bonn“, präziserte Straub 1969. „Das ist der Grund, weshalb ich mir geschworen habe, nie mehr stumm zu drehen, ausser ein Film erfordert es. Diese Entscheidung datiert von dem Moment an, als ich mich vom [Produzenten Walter] Krüttner habe überzeugen lassen, es sei weniger teuer und schneller die Bonner Strasse ... stumm zu filmen. Und das habe ich gemacht und danach bedauert, weil ich nach beendeter Montage nochmal nach Bonn musste, um an jedem Ort, wo die Kamera gestanden hatte, ein Mikro für die Aufnahme der Geräusche hinzuhalten, und entdeckt habe, welche Mühsal es ist, einen Film zu synchronisieren, und wie sinnlos das ist. [...] Damals haben sie auch in *Der Spiegel* geschrieben, ich ginge in die Filmgeschichte ein, weil ich nach Bonn gefahren sei, um die Trams aufzunehmen, die doch dieselben seien in München und anderswo. Das stimmt aber nicht, das Geräusch ist sehr verschieden. Zunächst mal sind das

¹³ Jean-Marie Straub, „Mes dates clés“, in *Libération*, 30. April 2003, S. VI.

¹⁴ Jean-Marie Straub, „Autobiographie“ (1966), in: Jean-Marie Straub und Danièle Huillet, *Écrits*, Paris, Independencia, 2012, S. 41.

nicht dieselben Wagen, und die Töne an einer Strassenecke in Bonn sind nicht dieselben wie an einer Strassenecke in München.“¹⁵

Sich also an zwei oder drei Dinge erinnern: zum Beispiel, dass die Synchronisation zweifellos günstiger und schneller sein kann, wenn man dem Direktton, der Verbindung zwischen dem Geräusch und dem Ding, das es produziert, dem Ort, wovon es ausgeht und der Handlung, deren Resultat es ist, nicht zu sehr anhängt. Sich erinnern, dass das Argument von jemandem, der den Unterschied zwischen den Geräuschen von zwei verschiedenen Trams nicht ausmachen kann, kein gutes Argument ist. Huillet und Straub halten sich im folgenden an den Originalton. Und natürlich hat dies für ein Projekt wie die *Chronik* eine beträchtliche, ja kapitale Bedeutung, umso mehr, als die Aufführung von Musik darin mehr und mehr in den Vordergrund rückt.

Krieg und Frieden

Die dreizehn Jahre, die zwischen der Geburtsstunde des Projekts und seiner Realisierung liegen, sind für Huillet und Straub keine Zeit des friedlichen Reifens der Idee. Das ist eine Zeit der Zurückweisung, des mühsamen und schmerzhaften Lernens, des leidenschaftlichen Durchhaltens. Niemand will die *Chronik der Anna Magdalena Bach* finanzieren. Jedenfalls nicht den Film, den Huillet und Straub im Kopf haben. Eine Biographie von Bach, warum nicht? Der Blickpunkt von Anna Magdalena, warum nicht? Aber nicht diesen Film, nicht so. Zwei Möglichkeiten hätte es gegeben, die *Chronik* vor 1967 leichter, ohne zuzuwarten zu realisieren. Aber jedesmal gab es eine unakzeptable Bedingung. Die *Chronik* wird ein relativ teurer Film sein: es gibt eine Reihe von wichtigen Rollen, viele Drehorte, Kostüme und Perücken, Instrumente etc. etc. Einem Produzenten muss deshalb daran gelegen sein, sich abzusichern, und Gustav Leonhardt („wer ist denn das?“ fasst Straub die Reaktionen von damals zusammen) leistet dafür keine Garantie. Man hat Danièle Huillet und Jean-Marie Straub vorgeschlagen, den Film zu finanzieren, wenn sie einverstanden gewesen wären mit einem anderen Darsteller für die Hauptrolle, einem „Star“. „Wir hätten den Film zehn Jahre früher machen können mit Curd Jürgens!“¹⁶ Eine andere Möglichkeit wäre nicht ein Darsteller, sondern ein Musiker gewesen: Hanns Eckelkamp, Leiter der wichtigen Produktionsfirma von „Kunstfilmen“ Atlas, hatte akzeptiert, sich mit einer Verleihgarantie am Bachfilm zu beteiligen, sogar mit dem Doppelten der Summe, die Huillet und Straub verlangt

¹⁵ „Andi Engel talks to Jean-Marie Straub, and Danièle Huillet is there too“, in *Enthusiasm*, Nr. 1, December 1975, S. 3.

¹⁶ Ombres, S. 133. Jürgens hatte gerade in *Bitter Victory* (1957) von Nicholas Ray mitgespielt.

hatten, plus dem Honorar für den „Star“, wenn sie seinen Vorschlag akzeptierten Karajan anstelle von Leonhardt! „Ich habe gesagt, das kommt nicht in Frage – ich wusste genau, wen ich für die Hauptrolle haben wollte, und Karajan spielt nicht Cembalo.“¹⁷

Ein Film ist ein zusammenhängendes System. Ab einem bestimmten Moment ist ein Kompromiss unmöglich, weil eben inkompatibel mit dem Funktionieren des Objekts als Ganzem, mit der Materie und mit der Idee, mit der Absicht und mit der Methode, welche das Erreichen dieser Absicht ermöglichen muss. Leonhardt ist die einzige Option, weil Huillet und Straub seine Arbeit und seine Konzeption von Bachs Musik bewundern. Er ist auch die einzige Option, weil der Film natürlich mit Originalton gedreht werden soll. Es ist also nötig, dass die Person, die Bach „spielt“, fähig sein muss, seine Musik zu spielen und das in kohärenter Weise. Alle Darsteller, die auf der Leinwand Musikstücke interpretieren, müssen fähig dazu sein, müssen Musiker sein. Sie werden konsequenterweise Darsteller des Faktischen sein. Jürgens kommt also schlicht nicht in Frage und Karajan ebensowenig – selbst ausserhalb jeder ideologischen Fragestellung, wenn das möglich ist.

Die technische Notwendigkeit des Originaltons ist hier im übrigen nicht allein im Spiel – vielmehr ist das Bemühen um den vom Ereignis untrennbaren Direktton für Huillet und Straub verbunden mit dem Bemühen um die genaue, konkrete Geste, die reich ist an realer Geschichte und hervorgegangen aus der Auseinandersetzung mit der Materie. Straubs Darsteller simuliert nicht. Imitieren, So-tun-als-ob gehört nicht zu seinem Vokabular – selbst in der Fiktion nicht, da ist kein Unterschied. Eine Geste ausführen ist eine zu wichtige Sache: die Geste muss aufgeladen sein mit dem, was ihren Sinn und ihre Form, ihre individuelle und kollektive Vergangenheit ausmacht. Das ist einer der Gründe für die Besonderheit von *Moses und Aron* in ihrem Werk: da sind undenkbbare, unrealisierbare Dinge ausgeführt worden, die ihr Verfahren an Grenzen geführt haben. Man schneidet einem Kalb nicht nur mal so die Kehle durch: das ist zu schwerwiegend. Das muss von einem richtigen Metzger gemacht werden, und das Fleisch soll nicht verloren sein. Aber was ist dann mit den Orgien, den Ritualopfern, den Selbstmorden? Hier stellen sich die Fragen und die politischen Lösungen Straubs mit einer besonderen Schärfe. Aber das ist eine andere Geschichte.

Die *Chronik* ist eine Suche nach diesen Gesten, die nicht authentisch, original, auratisch sein wollen, sondern aufgeladen mit der zurückliegenden Auseinandersetzung mit der Materie der Musik. Leonhardt ist für Huillet und Straub derjenige, der Kenntnis hat von dieser gemeinsamen Suche nach der genauen, von der Partitur und der Geschichte der musikalischen

¹⁷ „Andi Engel talks to Jean-Marie Straub, and Danièle Huillet is there too“, in *Enthusiasm*, Nr. 1, Dezember 1975, S. 4.

Techniken erforderten Geste und also ihren Eintrag auf der Leinwand durch gemeinsame Arbeit leisten kann. Musiker im Jahr 1967 mit einer Barocktrompete – ohne Ventile – zu konfrontieren, hat nichts mit einer Suche nach reiner Authentizität zu tun, sondern führt zu einer Auseinandersetzung mit „sehr alten, aber vergessenen“ Methoden, durch die das Musizieren tatsächlich ein anderes Gewicht erhalten kann. Jean Dubuffet hatte 1946 in seinen *Notes pour les fins lettrés* geschrieben: „Die Kunst muss aus der Materie und dem Werkzeug hervorgehen und die Spur des Werkzeugs und des Kampfs des Werkzeugs mit der Materie bewahren. Der Mensch muss sich äussern, aber das Werkzeug auch und die Materie ebenso.“¹⁸

Diese Präokkupation mit dem Ton ebenso sehr wie mit der musikalischen Form, mit dem Instrument wie mit der reinen Virtuosität des Interpreten, mit dem Werkzeug wie mit der Materie ist es, die Huillet und Straub bestimmten Ausprägungen der zeitgenössischen Musik annähern und gerade ihren lebendigsten und entscheidendsten.

Bis zum Schluss war das Projekt der *Chronik* gefährdet. „Drei Tage vor Drehbeginn hatten wir immer noch kein Geld.“¹⁹ Es bedurfte noch des persönlichen Risikos, einer zögerlichen Engagements des Kuratoriums Junger Deutscher Film und schliesslich der finanziellen Unterstützung von Jean-Luc Godard in letzter Minute, damit die Verpflichtungen eingehalten werden konnten und das Ganze nicht in sich zusammenbrach.

Dieser endlos lange Kampf um die mögliche Realisierung der *Chronik der Anna Magdalena Bach* war gewiss für Danièle Huillet und Jean-Marie Straub eine grundlegende und entscheidende Erfahrung. Sie ist es, die für Straub die Widmung des Films an die Nordvietnamesen rechtfertigt, die er während einer Vorführung in München 1968 machte: „Wir haben nie gesagt, das sei ein Beitrag zu ihrem Kampf. Wir haben nur gesagt, der Film sei dem Viet-Cong gewidmet. Und wir haben hinzugefügt, dass wir hofften, der Viet-Cong müsse nicht nochmal weitere zehn Jahre gegen den amerikanischen Imperialismus kämpfen, wie wir zehn Jahre zu kämpfen hatten, um diesen Film zu finanzieren.“²⁰

Jean-Marie Straub hat 1993 von der Tragweite gesprochen, die dieser lange Kampf um Anerkennung des Films, so wie er sein sollte, für sie gehabt hat: „[...] den Klassenkampf haben wir nicht bei Karl Marx entdeckt, sondern über die Hindernisse, die wir zu überwinden

¹⁸ Wieder aufgenommen in Jean Dubuffet, *L'Homme du commun à l'ouvrage*, Paris, Gallimard, 1973, coll. Folio essais, 1991, S. 23.

¹⁹ Jean-Marie Straub, *Enthusiasm*, op. cit., S. 8.

²⁰ Joel Rogers, „Jean-Marie Straub und Danièle Huillet interviewed: *Moses and Aaron* as an Object of Marxist Reflection“, in *Jump Cut*, Nr. 12-13, 1976.

hatten, als wir genau diesen Film machen wollten, der die *Chronik der Anna Magdalena Bach* war. Das hat von 1958 bis 1967 gedauert, also zehn Jahre. Dabei haben wir realisiert, was Gewalt der Gesellschaft, Klassenkampf etc. ist. Als wir danach Marx gelesen haben, haben wir uns gesagt: „Aha, schau mal, hier gibt es eine Analyse des Zustands der Dinge, die völlig klar, richtig und realistisch ist.“²¹

Genau diesen einen Film machen wollen – das ist es wohl, was die Filmindustrie nicht akzeptieren konnte, ohne sich zu sperren und zu sträuben. Oder um es mit Zukofsky anders zu formulieren: „Unsere Welt erträgt nicht / die Implikationen einer zu regelmässigen Form.“

Bach und seine Liebhaber, 1950

Nicht nur in der Werkgeschichte von Huillet und Straub und nicht nur in der deutschen Kinematographie und Politik nimmt die *Chronik* einen besonderen Platz ein – auch in der Geschichte der Musikpraxis.

Theodor W. Adornos Artikel „Bach gegen seine Liebhaber verteidigt“, veröffentlicht in *Merkur*, 1951, vermittelt eine gute Vorstellung von der Rolle, die Bach in einer bestimmten Kultur des Nachkriegs zugeschrieben wurde, und von der komplexen und konfliktreichen Beziehung, die ein bestimmtes progressistisch gestimmtes Musik-Milieu zu ihm unterhielt. Für Adorno geht es darum, gegen die Vereinnahmung des Komponisten durch andächtiges Expertentum anzuschreiben, das ihn in eine historizistische und faktisch reaktionäre Sicht einsperrt. „Bach wird von der ohnmächtigen Sehnsucht zu eben dem Kirchenkomponisten degradiert, gegen dessen Amt seine Musik sich sträubte und das er nur unter Konflikten erfüllte.“²² Er insistiert auf dem historischen Abstand der Kompositionstechniken Bachs zu denjenigen seiner Zeit, seinem „Archaismus“, von denen der Historismus sich keine Rechenschaft gebe, und die letztlich seine Musik modern machen, „modern genau in jenem Sinne nervöser Empfindlichkeit, den der Historismus exorzieren möchte.“²³ Es sei diese Modernität, die wichtig und fruchtbar sei für die zeitgenössische Komponisten – Adorno nennt Schönberg und Webern –, während dessen historische Realität nicht mehr erreichbar sei. „Vielleicht ist der überlieferte Bach in der Tat uninterpretierbar geworden. Dann fällt sein

²¹ Jean-Marie Straub, Strasbourg, 1993, in: Jean-Louis Raymond (Hrsg.), *Rencontres avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*, Paris/Le Mans, Beaux Arts de Paris / École supérieure des Beaux-Arts du Mans, 2008, S. 52.

²² Theodor W. Adorno, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1955; 1976, S. 162/3.

²³ *Ibid.*, S. 165.

Erbe dem Komponieren zu, das ihm die Treue hält, indem es sie bricht, und seinen Gehalt beim Namen ruft, indem es ihn aus sich heraus nochmals erzeugt.“²⁴

Das Projekt der *Chronik* situiert sich an einem blinden Punkt des Textes von Adorno. Der Film scheint den Historizismus gegen sich selbst zu wenden: Huillet und Straub sind nicht auf der Suche nach einer historischen Authentizität mit dem Siegel der wissenschaftlichen Expertise, die reine Grösse Bachs als Autorität rühmend, die letztlich über der Geschichte steht. Im Gegenteil, sie betonen beständig – eben durch die Präzision der historischen Recherche – die Konflikte, welche die Bürde ausmachte, die auf Bach lastete, aber auch seine Musik strukturierte. Bach erscheint so als Komponist gleichermaßen von profaner wie von sakraler Musik, aber darüberhinaus ‚dialektisieren‘ sie die Unterscheidung Adornos grundlegend. Bei ihnen, in der *Chronik*, aber auch in den folgenden Filmen und ab *Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter* (1968), ist die sakrale Musik von Erneuerungskraft durchdrungen, einer eigentlich revolutionären Gewalt. Die *Chronik* wie das andere alte Vorhaben *Moses und Aron* können als „theologisch-politische Fragmente“, um den Titel von Walter Benjamin aufzunehmen, gelesen werden: die Präsenz des Todes im Bachfilm ist auf ein Danach ausgerichtet, auf das Göttliche der messianischen Wiederkehr, die jedesmal, durch die Struktur des Films, im eigentlichen Sinn politisch ist. Der Text der Kantate BWV 205 zum Beispiel, „Der zufriedengestellte Aeolus“, wird konkret verstanden als die Gewalt, die er proklamiert: „Wie will ich lustig lachen, / Wenn alles durcheinandergeht, / Wenn selbst der Fels nicht sicher steht, / Und wenn die Dächer krachen, / So will ich lustig lachen!“

„Nervöse Empfindlichkeit“ charakterisiert den Anschlag von Leonhardt und sein Verständnis des Stils von Bach gut, wenngleich sein Diskurs ja auf wörtlicher, „expertenhafter“ Lektüre der Originalpartitur beharrt. Bach annäherungsweise so zu spielen, wie er in der Epoche selbst gespielt worden sein könnte, heisst nicht, ihn von der Geschichte abschneiden, die auf Schönberg hinausläuft, sondern im Gegenteil sich die Chance geben, ihn den Zeitgenossen Schönbergs neu zu *hören* zu geben, indem man sich absetzt von den zu oft gehörten späteren Schichten des „traditionellen Bach“, die zwar nicht uninterpretierbar, aber unhörbar geworden sind. Der Bach mit Perrücke und auf alten Instrumenten spielend von Huillet, Straub und Leonhardt verteidigt sich tatsächlich gegen seine Liebhaber.

²⁴ Ibid., S. 178/179.

Leonhardt verkaufen

Jean-Marie Straub und Danièle Huillet haben oft auf diesem Punkt, der für viele der Schwierigkeiten verantwortlich war, insistiert: zur Zeit des Projekts der *Chronik* war Gustav Leonhardt praktisch unbekannt. „Jedermann, selbst die Musikologen und nicht nur die Suppenverkäufer des Films, sagte uns: ‚Wer ist das denn?‘ Er hatte überhaupt keinen Marktwert.“²⁵ In der Tat ist die ganze Idee, Barockmusik auf alten Instrumenten zu spielen, zu dieser Zeit noch so gut wie unbekannt, das heisst, beschränkt auf Zirkel von „Experten“ und bestimmte Spezialisten des Bereichs. Diese Praxis hat keinen realen kulturellen Status, sie geht nur Musikhistoriker etwas an und nicht das grössere Publikum der „Liebhaber“. Es ist die *Chronik*, die dieser Art der Aufführung zu einem neuen Status mitverhilft – wie wenn es nicht der Film wäre, der auf paradoxe Weise, 1968, nach Kunst strebt, um sich zu legitimieren, sondern der „Kunst“-Film einer künstlerischen Praxis (der alten Musik) Gewicht verleiht und sie a priori aufwertet.

Leonhardt hatte allerdings schon einige Platten aufgenommen, insbesondere jene, welche Danièle Huillet und Jean-Marie Straub gehört hatten. Er und einige andere, die zu den ersten gehörten, die dieses Unternehmen vorantrieben, fanden sich dann involviert in das Projekt der *Chronik*: Nikolaus Harnoncourt, der mit seiner Frau 1953 den Concentus Musicus Wien gegründet hatte, lässt darin, als Fürst von Anhalt-Köthen, seine Viola da Gamba ertönen; und August Wenzinger dirigiert darin die Konzertgruppe der Schola Cantorum Basiliensis und ebenso das Orchester der Kirchen von Leipzig.

Leonhardt hatte schon zu Beginn der fünfziger Jahre einige Aufnahmen als Solist veröffentlicht, zuerst an der Orgel – das Rezital von Klosterneuburg 1950, seine erste Platte bei Vanguard, dann, 1951, beim selben Herausgeber, das Rezital Frescobaldi an der Orgel der Hofkirche in Innsbruck und am Clavichord. Danach kam *Die Kunst der Fuge*, 1953 aufgenommen am Clavichord, wieder für Vanguard, verbunden mit der Publikation des grundlegenden Essays *The Art of the Fugue: Bach's Last Harpsichord Work: An Argument*.²⁶ Dieses wichtige und offen polemische Werk besteht in einer geduldigen und systematischen Richtigstellung, durch genaues Studiums der Partituren, ihrer Implikationen in konkreter technischer Hinsicht für den Instrumentalisten und widerlegt gängige Urteile über *Die Kunst der Fuge* anhand historischer Dokumente: das ist kein unbeendetes Werk; es ist nicht für ein Ensemble, sondern für Clavichord gedacht; etc. Als musikologisches und historisches Werk eines „Sachkundigen“ bleibt es jedoch nicht „toter Buchstabe“, sondern bringt, durch die

²⁵ *Rencontres avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*, op. cit., S. 54.

²⁶ Nijhoff, Den Haag, 1952.

Strenge seiner Lektüre, eine radikale Erneuerung in der Beziehung zum Werk herauf, die für den Hörer unmittelbar wahrnehmbar ist. Für das Projekt der *Chronik* ist das Buch von nicht zu unterschätzender Wichtigkeit: Danièle Huillet hat es damals integral ins Französische übersetzt – das Manuskript dieser Übersetzung scheint heute verloren.²⁷

Der Essay und die Aufnahme der *Kunst der Fuge* – welche Huillet und Straub von da an hörten – sind sicher exemplarisch für die Art der Umwälzung, welche die Musikpraxis und also das Hören durch die Bewegung der musikalischen Interpretation auf alten Instrumenten erfuhren. Im Verständnis der Straubs ist diese Bewegung nicht historizistisch, sondern materialistisch: sie nimmt Dinge auf, die auf konkreten Spuren beruhen, Texte, Anordnungen aus der Epoche selbst, Geräte und Material. Sie basiert auch, und das ist wichtig für die beiden, auf einem Geist der Bescheidenheit: für den Musiker geht es nicht mehr darum, vor allem zu interpretieren, eine subjektive Schicht hinzuzufügen, das Werk zu verraten, um ihm besser treu bleiben zu können, indem die Idee aus eigenen Mitteln geschöpft wird, um Adorno zu paraphrasieren. Es geht im Gegenteil darum, sich dem Text unterzuordnen, nach Objektivität zu suchen, den Akt der Interpretation zu affirmieren nicht als Ausdruck der Individualität des Musikers, sondern als Versuch, das betreffende musikalische Objekt zu verstehen. Es geht darum, Bach zu Gehör zu bringen – nicht sich. Seltsame Idee. „Trockenes“, „strenges“, „intellektuelles“ Vorhaben ... Man muss den Text von Adorno lesen, um das Mass des Unverständnisses zu begreifen, welches ein solcher Schritt hervorrufen kann, selbst bei einem solchen Geist wie dem, der Autor der *Ästhetischen Theorie* und der *Minima Moralia* war. Bescheidenheit ist von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet immer gelobt worden als entscheidende Tugend, als Bescheidenheit vor der Natur – das, was die Grösse eines Cineasten wie Peter Nestler ausmacht, das, was sich in der Rede Cézannes im Film von 1989 wiederfindet („Der Künstler ist nur ein Behälter von Empfindungen, ein Gehirn, ein Registrierapparat. Wenn er dazwischenkommt, wenn er wagt, er Mickriger, sich willentlich einzumischen in das, was er übersetzen soll, lässt er seine Kleinheit miteindringen. Das Werk wird geringwertig“) – oder als Bescheidenheit vor bereits existierenden Werken, herauszuhören schon aus den Schönberg-Zitaten im Film von 1972, die die Willkür verdammen, das fehlende Bewusstsein, die fehlende Kultur der Inszenateure, diesen „neuen Beherrschern der Theaterkunst“.

1953 nahm Leonhardt die *Goldberg Variationen* am Clavichord auf. 1954 kamen bei Vanguard die *Kantaten BWV 179 & 54* mit dem Leonhardt Barock Ensemble und dem

²⁷ Nach Philippe Lafosse und Cyril Neyrat; s. ihr Vorwort zur Edition der *Écrits* von Danièle Huillet und Jean-Marie Straub, Paris (Independencia Éditions) 2012.

Kontertenuer Alfred Deller heraus, Harnoncourt figuriert, von Leonhardt engagiert, auf dem barocken Violoncello; dann gab es bei Amadeo eine Anthologie elisabethanischer und jakobinischer Musik, wieder mit Deller und Harnoncourt, und eine andere Aufnahme, welche das Deller Consort und das Leonhardt Consort versammelte.

Was Harnoncourt betrifft, so hatte er sich 1954, auf der Viola da Gamba, an der Aufnahme der *Brandenburgischen Konzerte* mit Instrumenten aus der Epoche beteiligt, und diese Konzerte nahm er 1957 erneut auf; sie waren auch 1954 unter der Leitung von August Wenzinger mit der Konzertgruppe der Schola Cantorum auf Schallplatte herausgekommen. Diese Konzerte stellen eine wichtige Wegmarke in der Geschichte der Aufnahmen mit alten Instrumenten dar, und es ist kein Zufall, dass man das erste Allegro des fünften Konzerts, interpretiert vom Concentus Musicus, in der Anfangseinstellung der *Chronik der Anna Magdalena Bach* hört.

Die Aufführung von Barockmusik auf alten Instrumenten beginnt also, zu dem Zeitpunkt, als das Projekt der *Chronik* entsteht, eine nicht zu vernachlässigende, wenn auch begrenzte diskographische Existenz zu haben. In den folgenden Jahren entwickelt sie sich weiter (Harnoncourt hat zum Zeitpunkt, als die *Chronik* gedreht wird, etwa dreissig Aufnahmen vorzuweisen). Die Wiederkehr der selben Namen bei den Aufnahmen weist auf die Existenz einer noch beschränkten Gemeinschaft (Deutschland, Österreich, Schweiz) hin, wo jeder den andern kennt und jeder mal mit den andern zusammenarbeitet. Die *Chronik* hilft mit, diese Gemeinschaft zu konstituieren und verleiht ihr eine grössere Sichtbarkeit.

Filmmusik

Der Film bedeutet für die engagierten Musiker, vor allem wohl für Leonhardt, aber auch für jeden Orchester-Instrumentalisten, für dieses Milieu insgesamt wie auch für die Toningenieure ein veritables Experiment. Neue Stücke werden gespielt unter Bedingungen, wie sie noch nicht da waren. Die Idee von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet war, den grösstmöglichen Fächer von Konstellationen zu präsentieren: Orgel und Clavichord allein, aber auch mit Kammerorchester, grosse Ensembles, Kantaten und Instrumentalstücke, Chöre etc. Einige dieser Konstellationen waren noch nie dagewesen für alte Instrumente und erforderten historische und musikalische Recherchen, Suche nach Instrumenten und Rekonstituierung von Instrumentaltechniken, Suche nach Musikern ... Diese Formationen wurden überdies konfrontiert mit Einschränkungen durch architektonische Bedingungen: es wurde ja nicht im Studio oder in Konzertsälen gespielt, sondern in Salons aus der Zeit oder

auf engen Orgel-Emporen, die einesteils eine besondere Akustik mit sich brachten und andererseits auch eine andere räumliche Anordnung der Musiker.

Mehr noch: Leonhardt hatte noch nie ein Orchester dirigiert, und etliche Musiker waren nicht vertraut mit den alten Instrumenten und Techniken: aufrecht gespielte Geigen ohne Schulterstützen, Barocktrompeten ohne Ventile – man hatte Straub versichert, es sei unmöglich heute darauf zu spielen, etc.

Hinzu kamen die spezifischen Sachzwänge für die kinematographische Praxis von Danièle Huillet und Jean-Marie Straub – keine Trennung von Bild und Ton. Die Cineasten nehmen also den Ton im Original auf; insbesondere zwei weitere technische Entscheidungen haben jedoch bedeutende Auswirkungen. Als erstes: die musikalischen Aufführungen werden in einer Einstellung gefilmt. Die Ausnahmen, die vorgesehen waren bei der *Découpage*, zum Beispiel bei der Ausführung des Eingangschorals der *Matthäus-Passion*, werden fallengelassen: jedes Stück wird ohne Unterbrechung gefilmt und aufgenommen. Eine solche Technik ist allerdings nicht Usus in der Schallplattenindustrie, und oft hat man, nicht zuletzt, was die Aufnahmen mit alten Instrumenten angeht, ihr vorgeworfen, sie missbrauche die Montage: die Schwierigkeit, den genauen Ton von stumpfen Instrumenten zu erhalten, würde durch einen Mischmasch verschiedener Aufnahmen kompensiert. Die von Huillet und Straub angewendete Technik vermeidet diese *Souplesse*. Edward H. Tarr, Trompeter und Pionier von Barockinterpretationen, sagte zu Kailan R. Rubinoff 2009:

„Ich kann Ihnen sagen, die ganze Situation für die Aufnahmen war beängstigend, denn Straub glaubte nicht an die Montage [*splicing*] ... und forderte beim geringsten Fehler, dass wir nochmal an den Anfang zurückkehrten. Wir haben den Chor dieser Kantate [BWV 215] über zwanzig Mal begonnen! Sei es, dass einer, die Trompeten mit eingeschlossen, ein ‚couac‘ produzierte, sei es, dass der Chor nicht im Einklang war, was häufiger vorkam. Psychologisch half uns das Wissen nicht, dass dies das letzte von Gottfried Reiche gespielte Werk war, denn er brach auf der Strasse zusammen und starb am nächsten Tag dieses Jahres 1734 ...“²⁸

Zwanzig Wiederholungen blieben anscheinend eher die Ausnahme bei der *Chronik der Anna Magdalena Bach*. Die lange Einstellung des Films ist die Nummer 42, die Ausführung des Eingangs-Chorals der *Matthäus-Passion*, bei der Leonhardt dreiundsechzig Musiker während siebeneinhalb Minuten dirigiert: die letztlich verwendete Einstellung war die achte (Danièle

²⁸ Cf. Kailan R. Rubinoff, „Authenticity as a Political Act: Straub-Huillet’s *Chronicle of Anna Magdalena Bach* and the Post-War Bach Revival“, in *Music and Politics*, Vol. 5, Nr. 1, Winter 2011, S. 10. Dieser Text stellt eine interessante Bilanz der Rezeption des Films aus musikologischer Sicht dar, wobei wir allerdings den Begriff „Authentizität“, um das Verfahren von Huillet und Straub zu beschreiben, nicht akzeptieren.

Huillet: „seltsamerweise, bei dieser achten Einstellung war die Attacke nicht fehlerlos, sie waren nicht zusammen [...] und doch war das schliesslich die beste.“²⁹) Tarrs Bericht wird jedoch noch interessanter dadurch, dass jene Kantate BWV 215 „hors champ“ gespielt wird, nur Leonhardt am Cembalo und dirigierend ist sichtbar – es handelt sich um die Einstellung 57 des Drehbuchs, „Marktplatz in Leipzig bei Nacht, Wachsfackelbeleuchtung“, die einzige Einstellung des Films mit einer Trickaufnahme (das Dekor ist hinter Leonhardt projiziert, wobei die Perspektive gewaltsam verschoben ist). Das Einschränkende des Direkttons ist hier also nicht mehr gegeben: es wäre möglich gewesen, die Gestik Leonhardts im Bild zu behalten und den Ton separat dazu zu montieren.³⁰ Huillet und Straub weisen diese Möglichkeit jedoch zurück, unbeschadet der Schwierigkeiten und der finanziellen Folgen ihres Vorgehens. Der Bericht von Tarr zeigt ebenfalls, dass der kinematographische Kontext in viel profunderer Weise auf die Musiker einwirkt, als man glauben könnte: selbst hier, ausserhalb der Einstellung, fühlt der Instrumentalist, der die Partie von Gottfried Reiche spielt, dem wichtigsten Trompeter bei Bach, sich ganz in seiner Rolle und innerhalb der Fiktion, welche die Einstellung aufnimmt: einer Aufführung für den Fürsten Friedrich August III. von Sachsen am 5. Oktober 1734, an dessen Folgetag, nach gewissen Versionen, Reiche einen plötzlichen Tod gekannt habe, aus Erschöpfung, wegen der Schwierigkeit seiner Aufgabe ...

Mono

Die andere Beschränkung, welche die Musik-Aufführungen aber auch die Rezeption der *Chronik* bestimmen wird, ist die Entscheidung für den monophonen Ton und der Einsatz von wenigen Mikrofonen. Danièle Huillet und Jean-Marie Straub haben sich nie von Mono abbringen lassen. Dafür gibt es verschiedene Gründe, und einige haben zweifellos mit Geschmacksurteilen zu tun. Sie waren schon für die Schallplatte gültig: „1959, in München

²⁹ Ombres, S. 134.

³⁰ Es gibt jedoch eine einzige Ausnahme beim Erfordernis zum Direktton in der *Chronik*: in Einstellung Nummer 41 des veröffentlichten Drehbuchs (Ombres, S. 48-49 [S. 37-38 im ‚Cinemathek‘-Band 23, Frankfurt am Main 1969]) interpretiert Anna Magdalena die Arie der Trauermusik BWV 244a *mit dem Rücken zur Kamera*. Ihr Gesicht ist nicht zu sehen: es war also vorstellbar, für Huillet und Straub, dass nicht sie es ist (sondern Christa Degler), die „original“ singt. Als Christiane Lang 1958 engagiert wurde, um die Anna Magdalena darzustellen, war vereinbart worden, dass sie singen würde (sie war damals Sängerin bei Kurt Thomas); zehn Jahre später, zum Zeitpunkt des Drehens, war sie dazu nicht mehr in der Lage, weil sie den Gesang seit langer Zeit nicht mehr praktiziert hatte. Die Unmöglichkeit, sie singen zu sehen, führte also zu einer Einstellung, bei der sie in Rückansicht erscheint. Ein weiterer Eintrag in einen Film mit einer komplizierten Produktionsgeschichte ... (Mit einem Dank an Barbara Ulrich für diese und andere Informationen.)

[also fünf Jahre nachdem die Arbeit an dem, was dann die *Chronik* sein würde, begonnen hatte], hat uns Danièle Mutter einen Plattenspieler mit Verstärker als Hochzeitsgeschenk gekauft. Wir wollten aber nur einen Lautsprecher. Der Verkäufer wollte uns jedoch zwei aufschwätzen, schon damals.³¹

Was den Film betrifft, ist die Wahl von Mono symmetrisch zur Wahl des Direkttons, eben in der Hinsicht, als Mono im Kinosaal den Ton physisch mit dem Bild vom Blickpunkt her verbindet. Bei der Wiedergabe von klassischem Mono war der Lautsprecher hinter der Leinwand, die an dieser Stelle perforiert war durch kleine Löcher. Der Ton kommt vom Bild. Überdies, und das ist vielleicht noch entscheidender, erlaubt der monophone Ton die Aufnahme einer klaren Tonperspektive. Die Stereophonie würde diese Perspektive zerstören und dann künstlich wieder zusammensetzen, indem sie sich nicht auf die Beziehung des Hörers zum Raum stützt, sondern auf das Erfordernis der komfortablen Verteilung der Tonquellen in einem abstrakten Raum. Mono ist also das einzige Mittel, das den ursprünglichen Raum respektiert, in dem der Ton produziert worden ist, und dem Hörer darin eine Präsenz gibt, einen konkreten und materiellen Punkt des Hörens, einen Ort. Demzufolge, so berichtet es Straub, „haben wir schon bei der ersten Begegnung mit Wenzinger, Leonhardt und [dem Toningenieur] Hochet – unserem alten Komplizen – ein allgemeines Prinzip aufgestellt: ein Mikro pro Ausführung.“³² Bei dem Prinzip kann es Ausnahmen geben, die aber vorsichtig und akribisch gehandhabt werden („Wir konnten bis zu drei gehen beim Eingangschor der *Matthäus-Passion*, aber bestimmt nicht bis zu vier“). Drei Mikros für eine einzige Spur auf der Nagra mono bedeutete, dass Hochet während der Aufnahme mischte. „Da war keine Nachbearbeitung möglich.“ Zweifellos ist in einem solchen Kontext der Umgang mit den Sachzwängen für die Tonaufnahme äusserst wichtig. „Die grosse Sorge von Leonhardt war die Balance. Die Balance zwischen Chor und Orchester. Die Balance muss bei der Barockmusik, mehr noch als anderswo, untadelig sein.“³³ Die Balance sichern zwischen verschiedenen Elementen bei einer Originaltonaufnahme mit einem Mikro impliziert ein umfassendes Nachdenken über die Wahl des Mikro (hier sind es Neumann-Mikrophone), über dessen Platzierung und Orientierung bezüglich der Musiker und der Kamera im physischen Raum, in dem die Aufführung stattfindet, über die Verteilung der Musiker am Ort, über den Ort selbst, an dem gespielt wird (Straub: „Von Anfang an hatte uns Harnoncourt gewarnt:

³¹ Ombres, S. 137.

³² Ombres, S. 138. Das war die erste Zusammenarbeit von Danièle Huillet und Jean-Marie Straub mit Louis Hochet, der ihr Toningenieur bleiben wird bei fast allen Filmen bis hin zu *Von heute auf morgen* (1996).

³³ Ombres, S. 139-140.

„Barockmusik ist eine Musik, die Akustik braucht an Orten, die mit Marmor verkleidet sind.“³⁴)

Die klangliche und musikalische Materie des Films ist von diesen Entscheidungen stark geprägt, und viele „Liebhaber“ haben die *Chronik* angegriffen, weil sie die Musik konkret unhörbar gemacht habe. Nehmen wir das „Grenz“-Beispiel, auf das Straub sich bezieht, den Eingangschor der *Matthäus-Passion*, der auf der Orgel-Empore der Kirche St. Wilhadi in Stade ausgeführt wird. Der Choral wird von zwei Chören interpretiert, die auf den beiden entgegengesetzten Seiten der Empore aufgestellt sind. Zwischen ihnen befinden sich die zwei Orchester, und in der Mitte der Empore der Organist, die sieben Soprano-Ripienisten und Bach-Leonhardt, der das Ensemble dirigiert. Die Kamera selbst ist auf der linken Seite der Empore platziert, genau hinter dem ersten Chor. Wir hören also den Chor Nummer 1 viel näher, den Chor Nummer 2 viel weiter weg. Auf Schallplatte wird Stereo (seit es diese Möglichkeit gibt) dazu benutzt, jeden Chor auf einem Kanal zu isolieren und so im abstrakten Raum des Hörers spezifisch zu „verräumlichen“ und gleichzeitig ein neutrales, „ideales“ Gleichgewicht zwischen den beiden Chören zu respektieren. Für den Zuschauer der *Chronik* wird der Austausch dynamisiert durch die physische Position des Zuschauers / Hörers: die Intensitäten, Timbres, Deutlichkeit der Stimmen des ersten Chors unterscheiden sich von den Stimmen des zweiten Chors. Der Austausch (erster Chor, nah: „Seht!“; zweiter Chor, weiter weg: „Wen?“; erster Chor: „Den Bräutigam. Seht ihn!“; zweiter Chor: „Wie?“; erster Chor: „Als wie ein Lamm.“ Etc.) nimmt eine neue Bedeutung an, wird anders gehört von uns, jetzt, hier, in einer singulären Aufführungs- und Hörsituation. Diese Situation wird bestimmt durch die materiellen Bedingungen der Aufnahme von Bild und Ton, aber auch durch die kinematographische Struktur des Ganzen: dieser Chor ist zu hören am Ende der zweiten Rolle der *Chronik der Anna Magdalena Bach*, dessen zweiundvierzigste Einstellung er ist. Die 7 Minuten 24 Sekunden lange Einstellung ist eingefügt zwischen dem Vortrag der Arie „Mit Freuden sey die Welt verlassen“ der Trauermusik BWV 244a, ausgeführt von Anna Magdalena, ihrem Mann und drei Musikern, die Bach dann in die *Matthäus-Passion* integrierte, und einer Einstellung von sieben Sekunden auf das Meer, mit dunklem Geröll am Strand und einem verhängten, fernen Sonnenaufgang: die letzten Noten verklingen darauf, dann ist es still.

Die Gestaltung einer musikalischen Aufführung an einem Ort, einem Punkt des Blickens und Hörens, wie sie hier verwirklicht ist, ist Resultat des kinematographischen Dispositivs – des

³⁴ Ombres, S. 139.

Verfahrens und der Konzeption von Danièle Huillet und Jean-Marie Straub. Das unterscheidet die Aufnahmen und die Rezeption der Musik in *Chronik der Anna Magdalena Bach* von jedem anderen Hören, sei es auf Platte oder im Konzert: Musik ist hier anders produziert, nach anderen technischen Prinzipien und ideologischen (politischen) Vorgaben, und sie wird unter anderen Bedingungen gehört. Es ist diese Art des Vorgehens, welches der *Chronik* einen besonderen Platz zugewiesen hat: gleichzeitig in der Geschichte der Praxis und (also) der kinematographischen Formen und in jener der musikalischen Praktiken und Formen, Ausführung und Aufnahme gleichgesetzt. Wenn die Erfindung der *Chronik* ein fundamentales Momentum konstituiert für das Werk von Danièle Huillet und Jean-Marie Straub, so deshalb, weil dieser Film, in sich, als Objekt, Gelegenheit bot, eine Reihe von Problemen aufzuwerfen, die eine Konstellation von zusammenhängenden, glasklaren Lösungen erforderten. Weil diese kinematographischen Verfahren – in einer letztlich sehr an Bazin ausgerichteten Logik– von der Musik her gedacht wurden, transformierten sie den Film, und weil diese musikalischen Techniken für den Film gedacht wurden, erneuerten sie die Musik.

Chroniken

Der Film *Chronik der Anna Magdalena Bach* wurde schliesslich vom 20. August bis zum 14. Oktober 1967 gedreht. Die Montage war beendet vor Weihnachten. Die erste Kopie lag Januar 1968 vor. Der Film hatte Premiere am 3. Februar beim Festival Cinemanifestate Utrecht, dann lief er im selben Jahr in der „Semaine de la critique“ in Cannes, bei den Berliner Fimfestspielen, auf dem Londoner Filmfestival und einigen andern Festivals.

In den folgenden Monaten realisierten Jean-Marie Straub und Danièle Huillet, was exzeptionell ist für ihr Werk, aber doch gewisse ihrer späteren Praktiken antizipiert, weitere Sprachfassungen der *Chronik*. Huillet und Straub sind sehr wahrscheinlich die beharrlichsten und eingefleischtesten Gegner der Synchronisation auf Erden; aber die *Chronik*, wie auch als einziger anderer Film, *Trop tôt / trop tard (Zu früh / zu spät)*,³⁵ gestattet diese oder eignet sich zu dieser Übung. Man sieht Anna Magdalena nie auf der Leinwand sprechen (oder singen); ihre Stimme ist hingegen omnipräsent als Kommentar. Es ist also vorstellbar, den Kommentar von jemand anderem sprechen zu lassen (als der, die man sieht) und in einer anderen Sprache als deutsch. Dialoge und Texte werden Untertitelt. Die Cineasten realisieren also fünf

³⁵ 1980-81 gedreht, besteht der Film aus zwei Teilen, zuerst französische Landschaften, dann ägyptische, begleitet von einem Kommentar nach Engels im ersten und von Mahmud Hussein im zweiten Teil. Es gibt vier Sprachversionen: deutsch, französisch, englisch und italienisch. Danièle Huillet spricht den Kommentar des ersten Teils in allen Versionen; Bhagat el Nadi den des zweiten Teils auf französisch und englisch, Gérard Samaan auf deutsch und italienisch.

Sprachversionen der Chronik auf fünf verschiedenen Bändern und den entsprechenden Untertiteln. Christiane Lang-Drewanz selbst spricht, wie im deutschen „Original“, den Kommentar der französischen Version, mit einem starken deutschen Akzent; aber für die holländische, italienische und englische Fassung wird sie jedesmal durch eine andere Frau (Margret Schumacher, Rita Ehrhardt, Gisela Hume) ersetzt, die den Text mit einem mehr oder weniger deutlichen, immer spürbaren deutschen Akzent spricht. Bei dieser Gelegenheit haben Huillet und Straub die unerschöpflichen Quellen der Aussprache und Tonfälle entdeckt, die es erlauben, die Sprache mündlich in ihrer eigenen Materie zu kennzeichnen, sie fremd sich selbst gegenüber zu machen, sie von aussen her zu attackieren, um sie neu zu hören. Die zwei vorhergehenden Filme waren im Innenraum der deutschen Sprache geblieben, der letztlich traditionellen Sprache Heinrich Bölls, Autor der Fiktionen, die *Machorka-Muff* und *Nicht versöhnt* zugrunde lagen. Die *Chronik* ist schon auf der Suche nach einem anderen Deutsch, jenem des 18. Jahrhunderts, das der zeitgenössische Sprache entgegenwirkt so wie die Instrumente aus der Epoche den allzu oft gehörten Klängen der Partituren von Bach. Dieser Prozess der Verfremdung, Öffnung des Wortes durch eine Art paradoxe Verrückung, Reterritorialisierung, bringt eine Spannung in das Werk von Huillet und Straub hinein, die in *Les Yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour*, ihrem *Othon* (1969) nach Corneille, ihre bis zur Implosion gehende Form findet. Die akzentuierte Sprache, die unerhörte Sprache, gesprochen von jemandem von ausserhalb, von jemandem mit anderer Muttersprache, ist eine minoritäre Sprache [*langue mineure*], welche die Kollektivgeschichte, die sie gemacht hat, zu Gehör bringt. Das ist auch eine radikal mündliche Sprache, die der Gutenberg-Kultur entwischt: die Vorliebe für die Dialekte und Akzente ist straubianisch, führt aber auch zurück zu bestimmten Perioden in der Geschichte des Kinos: zu den Anfängen des Tonfilms, insbesondere zu Jean Renoir und Fritz Lang; und zum „cinéma direct“ der sechziger Jahre mit seiner (Wieder-)Entdeckung des Originaltons in all seinen Potentialitäten, gleicherweise – wiewohl sehr verschieden – bei Peter Nestler wie bei Pierre Perrault.

Die verschiedenen Fassungen der *Chronik* sind auch, wie immer, Unternehmungen der Freundschaft und der Liebe, realisiert auf der Basis der Übersetzungen von Danièle Huillet mit Jean-Marie Straub und mit Freunden der betreffenden Länder: Henk de By für die Niederlande, Adriano Aprà (der den *Othon* spielt im Film von 1969) für Italien, Misha Donat für England. Diese Kollaborationen dienen weniger dazu, die Sprache zu naturalisieren, sie nehmen vielmehr Mass an deren Fremdheit, treiben das daran hervor, was die grösste Spannung hat – wie die radikalen Übersetzungen von Danièle Huillet in französisch es tun,

deren einige (die nach Brecht und Hölderlin zum Beispiel) literarische Werke ersten Ranges bleiben werden.

Viel später in ihrer Arbeit, ab *Der Tod des Empedokles* (1986), realisieren Danièle Huillet und Jean-Marie Straub verschiedene Fassungen ihrer Filme, die sowohl den Ton wie das Bild betreffen: auf der Basis einer jedesmal identischen Découpage, einer einmal und für immer festgelegten Struktur des Films, besteht jede Fassung aus anderen Aufnahmen derselben Einstellungen. Auf diese Weise erscheinen Variationen in der Tonalität des Spiels der Darsteller, des Lichts, der Klangmaterie, der Dauer der Einstellungen, bis jeweils eine Fassung dasteht, die sich weitgehend unterscheidet von einer andern, ohne dass je eine geschriebene Retranskription der „Découpage“ oder etwas anderes es vermöchte, davon Rechenschaft abzulegen. Bei der *Chronik* ist etwas anderes im Spiel: die Ebene des Bildes bleibt dieselbe; das Unterschiedliche spielt sich zwischen Bild und Ton ab, zwischen Gesichter und Stimmen, zwischen der Sprache des Dialogs und der Sprache des Kommentars, zwischen dem Land, in dem die Geschichte stattfindet, und dem Land, in dem sie gehört wird. Wenn jedoch die Diktion des Kommentars sich ändert, die Geschwindigkeit des Sprechens, sein Korn und seine Dichte, ist dann die Perzeption des Bildes noch dieselbe? Sehe ich noch dieselben Dinge, wenn der Rhythmus der Stimme, die ich höre, sich ändert, wenn ich mich in ihrem Fluss verliere oder mich stosse an Kommatas oder Konsonanten? Schwierig zu sagen, aber dies konstituiert das Innerste dessen, was das „sprechende“ Kino als ästhetische und also politische Materie hervorbringt und auf profunde Weise entdeckt hat.

Aus dem Französischen von Johannes Beringer.