

Jean-Marie Straub zu
 CHRONIK DER ANNA MAGDALENA BACH
 Passagen aus einem Gespräch vom 14./16./18. Mai 2010.

Nur für die französische Übersetzung/Adaption (zur DVD):

Aus dieser Transcription – die etwas von der mündlichen Sprachform zu
 behalten sucht – kann nach Wunsch und gegebenen Bedingungen ausgewählt werden,
 dabei der Text kondensiert, modifiziert etc.

Umfang: Seiten 1 bis 56.

In der Transcription verwendete Zeichen:

_____ separiert Passagen. (Innerhalb kaum Kürzungen.)

Plan 1 etc: zur Gliederung eingefügt. Nach Belieben zu behalten, zu ändern etc.

--p7-- etc: hat keine Bedeutung für die frz. Adaption.

PS 1. Während des Gesprächs hatten Straub und HF den gedruckten deutschen
 Film-Text zur Hand: *Jean-Marie Straub, Chronik der Anna Magdalena Bach. Frankfurt/M.:
 Verlag Filmkritik 1969 (Cinemathek – Ausgewählte Filmtexte 23).*

PS 2. Da Straub von dieser Transcription nicht Kenntnis hat, ist keine
 Verwendung, Adaption, Verbreitung davon durch ihn autorisiert, oder auch nur von ihm
 für gleichgültig erklärt.

© Jean-Marie Straub, Helmut Färber. Paris und München 2012.

Alle Rechte am deutschen Original-Text bleiben vorbehalten. H.F.

Sonntag, 2. September 2012

Vom Freitag, 14. Mai 2010.

--p7--

HF: Die erste Rolle, das sind acht Einstellungen, und für mich ist das insofern klar: die erste Rolle, das ist genau die Zeit in Köthen, am Hof von Köthen. Das ist die Zeit, in der die Anna Magdalena mit Bach zusammengekommen ist.

Straub (*zugleich*): Ja, es endet mit: daß «seine Resolution» nach Leipzig als Standort «auf ein viertel Jahr trainierte» –

HF (*zugleich*): – «trainierete» –

Straub: – «trainierete». Sind Sie sicher, daß es «trainierete» [heißt] ?

HF: Ja.

Straub: In meinem Gedächtnis – Sie haben wahrscheinlich recht, aber in meinem Gedächtnis war «trainierte». Aber, das ist gefährlich, weil...

HF: «Trainierete», das ist eine noch ältere Form, inzwischen ist das «e» ausgefallen.

plan 1

Straub: Ja. – Also, erste...?

HF: Mir war ganz überraschend, wie Sie gestern betont haben, die erste Einstellung, dh die große Kadenz, die beginnt schon vor der ersten Einstellung, schon bevor man etwas sieht –

Straub: Es ist wie ein Vorhang, der aufgeht, vor einem Erdbeben, oder vor einem... Wirbel. Also, für mich ist das der größte Wirbel der Kunstgeschichte. Stärkeres hat seitdem niemand geschaffen. Gut. – Also, und ?

--p8--

HF: Ich wollte sagen, ich war etwas überrascht, wie Sie gestern sagten, das war unsere ganz persönliche Entscheidung, daß das am Anfang steht, weil: ich hab das immer so gehört und erlebt, wie wenn es fast keine andere Möglichkeit gebe. Das ist auch eine alleräußerste Modernität von Bach, die in dieser Kadenz drinsteckt –

Straub: Ja. Ja.

Samstag, 1. September 2012

HF: – und es ist eine alleräußerste Virtuosität –

Straub: Ja.

HF: – und außerdem ist es die Musik am Hof. Und die sich da auskennen, die glauben eher, daß er das schon vor Köthen komponiert hat. Und irgendwann ist mir eingefallen, daß –

Straub: Aber die Chronologie ist auch, was sicher ist. Laut Dürr und so ist das, wäre das das letzte, das er komponierte, das letzte Konzert. Das letzte ist nicht das sechste.

HF: Und irgendwann fiel mir für diesen Anfang ein Wort ein, das Sie glaube ich auch einmal zitiert haben, nämlich dieser Anfang, das ist der Tigersprung in die Vergangenheit, Benjamin sagt das irgendwo – und so ist dieser Anfang.

Straub: Wie ?

HF: Es gibt ein Wort von Walter Benjamin, das Sie –

Straub: Ah, Tigersprung. Ja, weil was ich «Wirbel» nenne, ist auf deutsch auch nicht richtig. Wie sagt man «tourbillon» auf deutsch ?

Das hat mit der Geologie zu tun – ja, mit der Geologie. Ob er bewußt war oder nicht, das ist eine andere Frage.

--p9--

HF: Mit der Geologie ?

Straub: Ja, eine solche Bewegung gibt es nur in der großen Natur.

HF: Ja, und nicht nur im Wasser, sondern manchmal, wenn man Felsen anschaut, dann sieht man auch solche Bewegungen, nur ist das ein anderes Zeitmaß.

Straub: Ja. – Und man sieht den Mann, der das erfunden hat oder geschrieben hat oder komponiert hat, was weiß ich, nicht als Mann oder als Mensch – man sieht ihn von hinten, das war der Witz. Es ist zwar kein großer Witz, aber immerhin ein Witz, und man sieht, langsam, wie seine Bewegungen entstehen, und was für eine Energie er braucht um das wiederzugeben, was er da erfunden hat auf dem Papier.

Derjenige, der das, ohne einen Laut zu sagen, wirklich tief empfunden hat, das war der Peter Nestler, am Schneidetisch. Er hat in dem Raum nebenan paar Tage geschnitten am RHEINSTROM; und dann hab ich ihm einmal gesagt, komm, wir zeigen

dir was am Anfang vom Film. Er war mit offenem Mund – der hat das wirklich empfunden, und hat auch dann keine Kommentare gemacht. Er hat das Gleiche empfunden etwas später im Film beim Ricercar sechs Stimmen vom Musikalischen Opfer, wo der Leonhardt ein bißl weniger von hinten gezeigt wird [plan 93]. Aber wo dann die Gewalt der Körperbewegungen fast noch größer war.

Sonst gibt es drei andere Stellen, die etwas damit verwandt sind und damit zu tun haben: das ist natürlich die große Orgel in Freiberg/Sachsen, der große Choral [plan 69], und vorher die h-Moll-Geschichte in Großhartmannsdorf an der Orgel [plan 49], und, Letztes, aber das ist dann fast die Umkehr, die Kehrseite, das ist die fünfundzwanzigste Goldbergsche Variation [plan 85]. Aber dann, dann wird die

--p10--

Virtuosität, sagen wir, unterdrückt, oder verschoben, und dann hat man den Schmerz. Und der Joachim Wolf hat dem Leonhardt gesagt, bei der ersten Aufnahme, weil der Leonhardt hat immer so – *deutet ein schweres Atmen an* – bei der Goldbergschen Variation: Ist das so schmerzlich? Dann hat der Leonhardt gesagt: Ich weiß nicht. (*Lacht kurz*.)

Das sind die fünf Stellen, die eine Verwandtschaft haben, und die jedesmal ein bißl verschieden sind.

Aber dieser Anfang ist wirklich wie ein Vorhang, der sich öffnet vor einem... vor dem Ätna, was anfängt zu spucken.

Und da ist natürlich nicht nur der Komponist, sondern auch, der Spieler. Das war, was wir verbunden haben wollten.

Ja, was wollen Sie sonst sagen?

HF: Als es dann näher hingeht bei der Einstellung, sieht man auch, daß die Noten handgeschrieben sind.

Straub: Ja. – Und daß er liest, und nicht, daß er auswendig spielt, oder so tut als ob er auswendig spielt.

HF: Er blättert auch immer um.

Straub: Ja.

Die zweite praktische Frage, die wir ihm gestellt haben, als er gesagt hat in Amsterdam: Ich mach das – er hatte nur einen Zweifel, wir reden darüber vielleicht

später – dann hab ich ihm gesagt, ja, wie machen wir das, auswendig? Ganz schüchtern hab ich das gesprochen. Er sagt: Keineswegs, keineswegs, das tut kein Komponist. Haben Sie jemals den Strawinsky gesehen? Der hat immer seine Blätter gehabt und gelesen. Das gibt es nicht, ein Komponist spielt nicht auswendig. Dann hab ich ihm gesagt: So hab ich auch gedacht, es freut mich, daß Sie so heftig reagieren.

HF: Und was sind das für Noten, aus denen er spielt?

--p11--

Straub: Weiß nicht mehr.

HF: Weil, die sind handgeschrieben, das sieht man. Man sieht sogar eine Tintenklecks-Spur auf einem Blatt.

Straub: Was gibt es für Manuskripte? Das Ding, das in Berlin ist [*autographe Partitur*], und, ich glaub, es gab sonst noch Stimmen irgendwo. Ob wir noch zusätzlich das scheinbar gebunden haben, weiß ich nicht, kann mich nicht erinnern. Aber es war selbstverständlich und offensichtlich, wir haben nicht gebastelt und – oder gab's ein Faksimile irgendwo, ich weiß nicht.

Interessant ist auch dieser Mann da an der Wand [*Porträt-Gemälde in plan 1*], man weiß nicht, wer das ist, aber das gehörte zu dem Saal in Eutin. Und das da gegenüber, ich hätte das nie so gemacht, aber was uns immer interessiert hat, ist, daß wenn man eine Einstellung ganz präzise erfunden hat mit der Kamera, daß man das in Kauf genommen hat, was einem geliefert wurde. Diesen Sessel da [*in plan 2*] habe ich zwei Stunden lang gehaßt, ich dachte, das kann man doch nicht tun, man weiß nicht, was das

--p12--

ist, das sieht aus wie im Zug oder wie im Wartesaal, und das hab ich auch plötzlich in Kauf genommen wegen der kleinen Ausflucht mit den Bäumen und wegen des Holzes von der Wand. Es ist kein Sessel, das war – wie sagt man das auf deutsch? – Fenster entlang, und Ecke, das war eine banquette, Poltrone, banquette.

plan 2 und plan 1

Das sind nur vierundzwanzig Bilder [*plan 2*].

HF: Die ist unglaublich kurz, diese Einstellung von ihr, und –

Straub: Die ist ganz einfach, ich weiß nicht, ob das unglaublich ist, aber das ist ganz einfach vierundzwanzig Bilder, nicht fünf-, sondern vier-. Nicht zwanzig, sondern vierundzwanzig.

HF: Mir war auch nie wichtig zu überlegen, ist das der selbe Raum, in dem sie sitzt, das ist –

Straub: Das gehörte immer zu unserem kleinen Handwerk, wir hätten uns nie erlaubt deswegen, ne, ne, damit man eine schöne Einstellung, ein schöneres Sofa, ein anderes Fenster, nene, das ist, das kann man hier erkennen teilweise, das ist ein Stück, hier, was man hier wieder findet [*von plan 2 in plan 1*], nene, sowas haben wir uns nie erlaubt. Das gehörte immer zu den Spielregeln, daß man in Kauf nimmt, was man bekommt.

Die saß da, während er gespielt hat, die ganze Zeit, ja. Und das war für ihn

--p13--

wichtig, er wußte ganz genau, daß die in seinem Rücken war. Man hat, wir haben gespürt und er hat gespürt, daß er sie im Rücken sitzen hatte. Die war immerhin Musikerin, die war beim Kurt Thomas undsoweiter, und ihr Mann ist der Drewanz in Darmstadt. Und die hat zugehört, als eine Kennerin, und er wußte ganz genau, daß sie da saß und zugehört hat und geguckt hat.

Vor dem Leonhardt hab ich nur eine Aufnahme [*des Konzerts*], die mich beeindruckt hat, gekannt. Das war der Eduard Müller in Basel. Und siehe da, siehe da, er hat uns gebeichtet nach paar Monaten, daß das sein Lehrer war. Und da hat er sich unter dem Cembalo vom Eduard Müller in Basel versteckt, um keinen Militärdienst in Holland zu machen, ja. Und der Eduard Müller, den können Sie hören, das ist auf «Archiv» [*Schallplatten-Edition*]. Das ist ein bißl mehr bombom, das hat einen echt schweizerischen Aspekt, aber das ist sehr, sehr... Und seither hab ich das zehnmal gehört von verschiedenen Leuten, ich hab das nie wieder... Ja.

Was wollen Sie sonst fragen über diese erste Rolle?

HF: Im Drehbuch war das so, daß die Einstellung von der Anna Magdalena die erste ist, und die, die jetzt ist erste ist, das war die zweite.

Straub: Sowas ist genau passiert beim Kafka-Film. Daß er den Koffer fallen läßt auf dem Schiff draußen. Beim Drehbuch vom Fischer[-Verlag] ist es falsch. Das ist umgekehrt. Aber hier – wußte ich nicht mehr.

Die Idee war umgekehrt, man sah einen Menschen, eine Frau, die da hörte und

--p14--

guckte. Aber die Idee vom Vorhang, der aufgeht, war nicht mehr da, und deswegen haben wir das... Aber ich glaub nicht, daß wir das am Schneidetisch geändert haben, das muß schon vorher gewesen sein.

--p16--

Rolle 2, plan 9 bis plan 36

Straub: Ja, also – «Von Jugend auf» [plan 9], lauter Geschichten von Orgelreisen, wegen Orgel [plan 9 bis 14]. Dann: «Als Kantor aber» [plan 16], zweite Sequenz, mit Schrift-Sachen [plan 15 bis 32]. Da hätte man als erste Kantate «Jesus nahm zu sich die Zwölfe» [nehmen können], das ist glaub ich die erste, die er aufgeführt hat in Leipzig [als eigenes Probestück, zum Sonntag Estomihi, 7.Febr.1723]. Das haben wir nicht gemacht. Oder die vorige, als Probestück für ihn [«Du wahrer Gott und Davids Sohn», auch zum Sonntag Estomihi, aus Köthen mitgebrachtes Probestück]. Da sind wir von der ersten Kantate, aufgeführten Kantate [plan 16: BWV 75, am 30.Mai 1723, 1.Sonntag n.Tr., aufgeführt als Antrittsmusik] bis zu Weihnachten [gegangen], weil das endet mit «und das lateinische Magnificat zu Weihnachten» [plan 31-32]. Und das ist dann ein Bogen wieder.

HF: Und zwischen diesen beiden Folgen von kurzen Einstellungen [Stadt-Ansichten plan 9-14, Autographen plan 15-32] – die erste ist die Rückblende, die zweite ist der ersten Kantaten-Jahrgang – gibt es eine Einstellung, die deutlich länger ist, das ist die Einstellung 15, wo man die handgeschriebene Titelseite vom Orgel-Büchlein sieht.

Straub: Ja, weil das ist die Schluß-Geschichte von den Erzählungen über die Orgel, und das war eine Möglichkeit, eine Interpunktion zu haben –

HF: Das ist die Caesur, und das ist die Verbindung zwischen diesen –

Straub: Ja, genau.

HF: – und außerdem, daß man da die Titelseite von dem Orgel-Büchlein sieht, das macht auch eine Verbindung zu dem, was man hört, weil das ist ja eine von den –

Straub: Triosonaten.

HF: Und das ist eine von den eins, zwei – es gibt nur vier Stellen im Film, wo man eine Musik nur hört, und hier, das ist die erste davon. Und Sie haben mal erzählt –

--p17--

Straub: Es ist auch da drin ein bißl Sehnsucht, weil diese Orgel, diese Triosonate wirkt dann wie etwas, was vorher [war], nicht mehr geschehen wird, weil seine Aufgabe als Kantor in Leipzig nichts mehr mit der Orgel zunächst mal zu tun hatte, außer ein paar Reisen um Orgeln zu inaugurieren, außerhalb. Also das ist das letzte Mal, wo man die Orgel erwähnt, bevor... weil dann kommt die Arbeit als Kantor.

Und die Geschichte «und das lateinische Magnificat zu Weihnachten» wollten wir, weil, wir haben lange gezögert, wir wollten eine der vier kurzen Messen ein Stück aufführen lassen, und das haben wir nicht geschafft mit dem Aufbau, in der Konstruktion vom Film, also wollten wir was Lateinisches haben, bevor man hört «Kyrie», was ja griechisch ist.

--p18--

HF: Sie haben mal gesagt, auf die Triosonaten hat Sie der François Louis hingewiesen.

Straub: Ja. Er ist jetzt gestorben vor paar Tagen. Das noch dazu. Er hat mir gesagt eines Tages, wir waren achtzehn, neunzehn, sechzehn, ich weiß nicht mehr –

--p19--

Straub, du solltest die Triosonaten hören, wenn du sie noch nicht gehört hast, das würde dir gefallen, c'est comme la musique de foire.

HF: Und daß Sie gerade diese Sonate genommen haben ?

Straub: Hmm...es mußte was nicht sehr Heftiges sein, obwohl das doch gefühlsmäßig wieder verbindet mit der Nostalgie oder mit der Sehnsucht oder mit der

Jugend – ist das trotzdem, sagen wir eine... Filmmusik in einem Dokumentarfilm. Also es durfte, ja, nicht sehr glänzend sein, damit man trotzdem den Kommentar auch nicht zerstört, also das war ein bißl kompliziert. Wir haben das in dieser Hinsicht ausgewählt. Sowohl, weil es als Gefühl drinsteckt, und wegen der Lautstärke, und wegen des Kommentars, ja.

HF: Das ist auch schön, und das ist vielleicht doch etwas, was man wissen darf, daß das eine Orgel in Lüneburg ist, auf der er die Triosonate spielt. Mit Lüneburg – [*plan 9 Stadt-Ansicht Lüneburg, Beginn des Largo der Triosonate*]

Straub: Ja Das ist fast das Einzige, was wir aufgenommen haben ohne Bild, das müßte das einzige Stück [sein]. Da waren wir extra in Lüneburg, mit einem Mikro, so hoch wie die Orgel, eine Stange, so – *deutet die große Länge an* – das machte dann so – *deutet Schwanken an* – und der Hochet war... hoffentlich kommt kein Luftzug. Ja.

HF: Es kann einem noch auffallen, daß man die Merian-Stiche sieht von Lüneburg, Hamburg, Arnstadt, Lübeck, Mühlhausen, Weimar, dann kommt das Orgel-Büchlein [*plan 15*], aber von Köthen und von Leipzig sieht man keine Ansicht. Man sieht nur viel später dann noch einmal eine von Dresden [*plan 68*], aber von Köthen, von Leipzig sieht man nichts.

--p20--

Straub: Das sind auch solche Entscheidungen, für die man Lust hat, daß man denkt, das ist doch sehr gut, daß man eben Leipzig nicht sieht, oder Köthen.

Was ich jetzt noch hinzufügen möchte zu dem Punkt, wo wir gelangt sind, ist das «Sicut erat» im Magnificat. Wir haben uns erlaubt, das «Sicut erat in principio» wegzulassen. Es kommt noch ein Satz nachher [*nach dem «Gloria Patri»*], das haben wir uns erlaubt wegzulassen. Vielleicht, manchmal denke ich jetzt, ich hab paarmal gedacht, das war falsch, das hätten wir uns nicht erlauben sollen.

HF: Haben Sie das mit aufgenommen ?

Straub: Nein, nein. Das war entschieden vorher. Die waren schon müde genug. Wenn man das noch dazu...

HF: In der Einstellung [*plan 33*] beginnt die Rückfahrt der Kamera schon fast mit dem Anfang der Einstellung, und ich habe immer die Stelle so gern, wenn man dann die Trompeter sieht, wie man sieht, daß sie sich vorbereiten für das Blasen.

Straub: Die spucken sogar.

HF: Ja, die müssen das feucht machen.

Straub: Ja, das sind die Sachen, die man natürlich kalkuliert, und das braucht ein bißl Geduld an Ort und Stelle, damit's stimmt, und – obwohl, das gilt für jeden, der einen Film macht, das sollte so sein. Irgendeinen Film, egal welchen Film.

--p21--

HF: Und das ist [*bis plan 32*] immer noch die Triosonate weiter, und dann, nachdem die Anna Magdalena zuvor von der Zeit in Köthen gesprochen hat, dann berichtet sie über seine Stellung in Leipzig und über seine musikalischen Verpflichtungen und Pflichten als Lehrer [*ab plan 16*], und da sieht man die Autographen.

Straub: Von sämtlichen Kantaten bis zum Weihnachten des ersten Jahres. Und ganz verschieden, was vorhanden war oder übrig bleibt, ist eben verschieden, manchmal unleserlich, manchmal sehr handschriftlich, manchmal nur eine Stimme, manchmal...

HF: Sie haben das auch sehr verschieden aufgenommen, nicht alle auf die gleiche Weise, manchmal sieht man mehr Zeilen, manchmal sieht man weniger Zeilen –

Straub: Ja, ja.

HF: – ein paarmal gibt es einen Schwenk an der Zeile entlang –

Straub: Man muß die Uniformität immer vermeiden, ohne Systematik, aber...

Und das ist wiederum, daß man anfängt mit einer Kirchenaufführung in Leipzig, mit «S-i-c-u-t l-o-c-u-» – das gehört auch zu meiner Jugend, das ist eine der Sachen, die ich ganz jung gehört habe, und die mir immer wieder im Kopf ging, diese Fuge da, das ist eine Fuge.

Und da haben wir uns nicht gescheut, eben eine Rückfahrt zu machen, um diese Fuge da zu zeigen.

HF: Bach hat in diesem Jahr jede Woche eine neue Kantate geschrieben.

Straub: Ja. Bis er angefangen hat, mehr mit Cembalo zu basteln. Bis er ein paar Reisen wegen Orgeln wieder gemacht hat. Ich weiß nicht ganz, es ging bis... Wann sind die sogenannten Chor-Kantaten ?

--p22--

HF: Das ist nicht der erste Jahrgang, das –

Straub: Nein, aber das ist schon der Anfang, da wurde er... nicht mehr so regelmäßig.

Also, nach dieser Fuge vom Magnificat und «Gloria», ohne «Sicut erat», den letzten Satz – dann... verbindet man sich wieder mit der Erzählung. Man hat von den Kindern [gehört], «aus der Ehe waren ... am Leben» [*plan 3*], und hier geht's los zum ersten Mal, nicht mehr mit Aufgaben oder Umzug, «Von unseren drei ersten Kindern», und das geht gleich los «raubte uns der Tod», ja [*plan 34*].

HF: Da ist in der Musik ein ganz unglaublicher Anschluß, das Magnificat, das ist noch nicht verklungen, setzt schon die Anna Magdalena –

Straub: Ja, damit haben wir bewußt gespielt –

HF: – das prallt richtig zusammen.

Straub: – ja, weil was sie spielt nach der Fuge und diesen Trompeten und dieser lateinischen Musik, das klingt, wie wenn man in einen Abgrund fällt plötzlich, so... häuslich, und Hausmusik.

Und das ist schon Schloß Eutin, mit den Bäumen hinter dem Fenster. Aber das Klavier haben wir mitgebracht, ist ein Skowroneck vom Leonhardt, und diese Möbel haben wir auch mitgebracht. Das kommt aus Blankenese, da haben wir sie gemietet bei einem Antiquitätenladen, ja.

HF: Und nachdem sie zu Ende gespielt hat, blickt sie auf das Kind, aber das Kind sieht man schon nicht mehr.

Straub: Ja.

HF: Und das ist auch eines des beiden Kinder, von deren Tod die Rede ist.

--p23--

Straub: Ja, ohne das metaphorisch... da reinzufallen oder zu übertreiben natürlich, war das gedacht, daß das Kind da verschwindet, und deswegen haben wir uns

erlaubt, über ihren Kopf da zu... Und in diesem Blick, nachdem das Kind nicht mehr zu sehen ist, ist dann wieder eine zarte Sehnsucht.

Und dann gibt es: «die erste Composition, die er drucken ließ» [*plan 34 und plan 35*].

HF: Das hat, kommt es mir vor, eine Korrespondenz zu dem in der ersten Rolle, wo der Friedemann spielt [*plan 3*] und sie spielt [*plan 6*], und man sieht die beiden, und dann sieht man «Das Wohltemperierte Clavier» [*Handschrift, plan 4*] und –

Straub: Jaja, das ist eine Rückkehr davon, ein *rappel*, eine Variation.

HF: Aber jetzt ist es gedruckt [*plan 35, Teil-Druck von 1726*].

Straub: Ja. Als Opus I, zweite Einstellung [*plan 36, Druck von 1731*]. Das wollten wir auch so, weil man mußte den Leuten irgendwie erzählen, daß zu der Zeit ein Musiker konnte bis über dreißig Jahre gelebt haben, ohne was publiziert zu haben. Und daß er das selbst drucken ließ. Und danach, danach, platzt etwas.

Rolle 3, plan 37 bis 39

[*Das Rezitativ andeutend:*] «Ja! ja! Die Stunden sind nunmehr nah», und so. Da platzt auch viel Licht drin.

Und interessant ist, ohne daß wir das gewollt haben oder kalkuliert haben oder versucht haben oder... programmiert haben: da ist der – ich würde sagen so mit Gänsefüßchen, obwohl ich Gänsefüßchen nicht mag – der anarchistische Aspekt vom Leonhardt da plötzlich. Als er am Cembalo allein bleibt, dann «Und wenn die Dächer krachen» – er lächelt richtig, freudig, ohne daß man das kalkuliert hat. Wenn man denkt, das ist einer, der die Architektur verehrt, das bedeutet schon etwas. Und da macht er

--p24--

sogar sowas mit der Hand, «Und wenn die Dächer krachen» [*betont das «Dächer»*] – ein tiefes Lächeln ist das. Freude an den Dächern, die krachen.

HF: Das heißt, deswegen haben auch Sie diese Arie genommen aus diesem Drama per Musica ?

Straub: Ja, weil das ist so eine kapriziöse persönliche Auswahl, das gefiel uns immer, weil viel Anarchie da drin steckt, und viel Freude sogar.

--p27--

HF: Noch einmal zu der Aeolus-Arie, weil Sie gesprochen haben von dem anarchistischen Moment beim Leonhardt – aber daß Sie dieses Stück nehmen, das stand schon zuvor fest ?

Straub: Jaja. Ja, denn das war der Aspekt von Bach, die von vielen Kantaten, den wir [sonst] nicht kriegen konnten wegen der Konstruktion oder der Erzählung oder der Biographie, das ist der Aspekt, der genau das Gegenteil ist von dem, was der

--p28--

Strawinsky behauptet hat. Wir wollten spüren lassen zumindest einmal im Film, daß beim Bach alles möglich ist in der Musik, also Wind, Feuer, Luft, Feuer, Luft, Luft – das ist, was wir zeigen wollten.

Aber jetzt ist mir was rätselhaft, wie kommt man von dieser... ah ja: «Er war bald von den Herren Studenten [plan 38], das ist, damit man weiß, daß das auch mit Studenten zu tun hatte –

HF: Erst kommt die Musik, und dann kommt die Erklärung.

Straub: Ja, ja, umgekehrt. Und so kommt man ganz einfach auf die Trauer-Ode [plan 39].

Und das ist tatsächlich ein «Ruhet wohl». Und nach dem «Ruhet wohl» [plan 39] kommt die Arie aus der Passion, mit anderen Worten [plan 41], und nach der Arie kommt der Eingangschor der Matthäus-Passion, und dann ist wieder eine Rolle zuende [Rolle 4].

[Mit «Ruhet wohl» bezeichnet Straub hier den Schlußchor der Trauer-Ode, wie aufgeführt in plan 39, dann auch den Schlußchor der Markus-Passion, dessen Text aber anders ist.]

--p29--

Aber das war die Grundarchitektur vom Film, diese Blöcke: mit Luft-und-Wind-Arie [plan 37], «Ruhet wohl» [plan 39], Arie aus der Matthäus-Passion [plan 41],

Eingangschor der Matthäus-Passion [*plan 42*], das bildet eine gewaltige Architektur, einen großen Fächer an...ja, und was ist das schon wieder in so einem Film, dann sieht man plötzlich ein paar Steine und ein bißl Wasser. (*Lacht ein wenig*.) Das wirkt dann nicht nur als Interpunktion, sondern es wirkt als – sagen wir, wirklich fremd, und das ist wie ungefähr der Rouault auf andere Art [*plan 86*].

Und das hat uns eine Reise gekostet, und das haben wir aufgenommen vier Uhr in der Früh, da standen wir schon mit der Kamera. Bis eine schüchterne Sonne auftauchte.

Das ist der, ich würde sagen ganz bewußt und... der triviale Aspekt vom Film.

--p30--

HF: Diese beiden Trauer-Musiken, das heißt die Trauer-Ode für die Königin [*plan 38 und 39*] und die Trauer-Musik für den Fürsten [*plan 40 und 41*], von denen diese zweite einen Zusammenhang hat mit der Matthäus-Passion, die haben beide auch einen Zusammenhang untereinander. Denn dieser Schlußchor der Trauer-Ode ist wieder verwendet worden in der Trauer-Musik für den Fürsten von Köthen – das hört man im Film nicht, aber das ist ein unterirdischer Zusammenhang. Und dann ist dieser Schlußchor der Trauer-Ode noch verwendet worden als Schlußchor der Markus-Passion.

Straub: Das ist das «Ruhet wohl» von der Markus-Passion.

--p31--

plan 41

HF: Ich habe übrigens immer gedacht, das ist die Christiane Lang selber, die singt [*in plan 41*], aber das ist sie nicht.

Straub: Ja, das ist etwas, was wir uns nie erlaubt haben in einem Film, das ist... eine andere, die singt. Weil, die war krank, und die andere war genau daneben, wirklich am Rande.

HF: Das heißt, das war vorgesehen, daß sie selber singt ?

Straub: Jaja, die wollte nicht. Der Leonhardt hat auch gesagt, das schafft sie nicht. Und das haben wir einfach als Versuch auch in Kauf genommen. Diese Versuche gehören auch... daß man ab und zu bereit ist eine Ausnahme zu großen Prinzipien zu machen, daß man nicht immer stur bleibt.

plan 42

Und über die Matthäus-Passion, da wir gerade jetzt da ankommen, muß man noch sagen, das war die einzige Stelle im Film, wo ich... wieviele Einstellungen vorgesehen hatte? Es ist da drin noch? [*Dh im Drebbuch.*]

HF: Es sind glaube ich vier verschiedene Positionen.

Straub: Ja, ein Chor, der andere Chor, Cantus firmus, Orchester, rechts, links, Mitte, und so.

HF: Ja. Und wie hätten Sie das mit dem Ton gemacht?

Straub: Immer wieder aufgestellt und so.

HF: Aber so, wie Sie das geschnitten hätten, hätten Sie nicht den Ton auch schneiden können.

Straub: Doch. Aber es ist –

HF: Das «Sehet!» aus der einen Aufnahme, und das «Wen?» aus der anderen Aufnahme?

--p32--

Straub: Ja. Es waren Stellen in der Partitur, wo man einfach unterbrechen hätte können. Und dann haben wir das aufgenommen fast als Probe [*im ganzen*], und bei dieser ersten Aufnahme – damit man auch mit Hochet sich in der Sakristei unterhalten kann und mit Leonhardt über die Ton-Aufnahme und Mikrophone – hab ich gesagt, wir machen die Einstellung[en] nicht. Das nehmen wir wie einen Block auf. Und das ist dabei geblieben.

Und sogar dann war die erste Einstellung [*Aufnahme*] besser als die vier anderen oder die drei anderen, ich weiß nicht mehr.

Nur war die Attacke nicht gut. Dann hat der Leonhardt gesagt und wir haben uns beraten, wir nehmen doch diese, weil die ist wesentlich besser als die drei nächsten, trotz erstem Takt, was schiefgeht. Da hat er gesagt, wissen Sie, was machen Sie, Sie legen den Kommentar drauf.

HF: Ah, das hat der Leonhardt gesagt ?

Straub: Ja [*Db die letzten Worte des Kommentars, «...erstmal auf» auf den Anfang von plan 42.*] Wir hätten ihn sowieso draufgelegt, weil das war die einzige Stelle – aber das paßte.

HF: Ich versteh das noch nicht recht mit der Lösung zuvor, mit den verschiedenen Einstellungen. Hätten Sie das mit jeder Kamera-Position einmal ganz durchgedreht ?

Straub: Nein. Neinnein. Wir hätten uns erlaubt Blöcke zu machen und zusammenzukleben. Wir hatten das noch erwähnt mit Leonhardt, der war einverstanden. Er war ein bißl unruhig, aber...

--p33--

Natürlich, wenn man das jetzt so erzählt und wie Sie auch reagieren, weiß man ganz genau, das es Scheiße war. Aber daß es Scheiße war, hab ich erst bemerkt nach der ersten Probe-Aufnahme. Dann hab ich sofort der Danièle gesagt, machen wir nicht. Dann hat sie auch keinen Laut gesagt, die hat mir nur so – *deutet eine Geste an* – gemacht.

HF: Weil das so kurze Stücke sind, «Sehet!», «Wen?», «Den Bräutigam.» –

Straub[*zugleich*]: «Wo?», «Wohin?», «Wo?», «Wohin?», ja, «Als wie ein Lamm», «Am – Stamm – des – Kreuzes – geschlachtet», das wäre ein Stück gewesen, «Am Stamm des Kreuzes geschlachtet», das wäre ein Stück gewesen.

HF: Und dann hätten die Musiker auch immer nur dieses Stück gespielt ?

Straub: Ja. – Vielleicht wär das danebengegangen. Deswegen wollten wir zunächst mal drei gute Aufnahmen haben vom Ganzen, weil ich war natürlich sehr unruhig. Aber ich hab aufgegeben nicht, weil ich hätte schon Lust gehabt. Wir hatten vier Tage vorgesehen, und das haben wir in einem Tag geschafft. Weil das war schon da oben sehr eng, und mit dieser Bande da, und all das Material da hochzutragen.

HF: Bei so einer Einstellung wie der von der Matthäus-Passion, wo haben Sie da Licht gehabt ?

Straub: Überall. Hat auch draußen beleuchtet.

HF: Die Empore von S.Thomae, die ist immer von dieser Seite.

Straub: Ja, das ist die Wilhadi-Kirche in Stade.

--p34--

HF: Und die Universitätskirche ist immer von der anderen Seite.

Straub: Ja. Die heißt St.Cosmae.

Stade im Alten Lande

HF: Wie sind Sie denn auf Stade gekommen ?

Straub: Ah, weiß der Kuckuck. Wir sind einfach so gefahren, auch wegen der paar Orgeln, die wir im Film haben, haben wir das ganze Alte Land durchkreuzt, monatelang, monatelang, mit Bus gefahren – und dann haben wir auch wegen der Thomaskirche überall gesucht, wir hatten sogar eine Kirche in der Schweiz vor, in einem Kloster, das war der Anfang. Das war eine Idee vom Wenzinger – wie heißt das, am Rhein? Ja, und dann haben wir Stade entdeckt, ich weiß nicht mehr, per Zufall. Stade hat uns sehr gefallen, als Kleinstadt, das war echt die Stadt, die in der Entwicklung da geblieben war, wo wahrscheinlich Leipzig damals war. Es hat, was man Film nennt, hat auch mit Geschichte und Soziologie zu tun. Und die Tatsache, daß in dieser Stadt grade zwei Kirchen erhalten waren und ein bißl restauriert, das war auch nicht zufällig, das war, weil die geschichtliche Entwicklung... das war oben an der Elbe, ganz eng. Da haben wir gewohnt. Und wissen Sie, was da passiert ist ein paar Jahre später ?

HF: Ein Atomkraftwerk.

Straub: Ja. – Genau, wo wir das kleine Hotel hatten, wo wir alle mit Tonleuten und so gewohnt haben. Die anderen waren in der Stadt, die Musiker waren alle in drei

Hotels in der Stadt, verteilt. Und wir waren oben, an der Elbe. Und die Elbe ist großartig, die ist breit. Wenn man da jeden Abend nachhause fuhr, wie man sagt, da war man schon glücklich.

Nocheinmal plan 42

HF: Die Trauer-Musik , aus der die Anna Magdalena die Arie singt, die in der Matthäus-Passion ist [*mit anderem Text*], das ist ja die Trauer-Musik für den Fürsten, den man zuvor gesehen hat [*plan 8*]. Der ganz jung gestorben ist.

Straub: «...starb der Fürst in Köthen, und ich habe dort, als ehemalige fürstliche Sängerin, die Trauermusiken, so von dem ehemaligen Kapellmeister verfertigt und aufgeführt, machen geholfen» [*plan 40-41*]. Wissen Sie, wo das herkommt ? Solche Sätze wollten wir nicht erfinden, das kommt –

HF: Aus dem Nekrolog ?

Straub: Nein, das sind Rechnungen vom Hof. Das Einzige, was wir gestrichen haben: «Frau Soundso hat soundsoviel bezahlt bekommen für Trauermusiken», «soundsoviel bezahlt bekommen», das haben wir weggenommen. So kleine halbe Sätze sind von mir: «...und ich habe dort».

Ja, was Sie nicht wissen, daß es da eine Erzählung gibt, oder etwas muß man erzählen. Das ist der einzige Moment, wo der Hochet blaß wurde und fast umgefallen ist. Weil in dieser Kirche in Preetz, da war der Box [*die Empore*], wo wir oben waren, ganz Holz, die Kirche war ganz Stein, und es gab da ein riesiges Problem drei Stunden lang. Wegen auch der Instrumente, Flöte, und Oboe, war das wirklich ein Problem. Da haben wir basteln... und dazu war noch die Entscheidung, die andere Frau hören zu lassen. Aber das, das ging glatt. Aber da sie wirklich Sängerin war [*Christiane Lang-Drewanz*], war das natürlich nur mit ihr möglich, weil sie hat echt jede Bewegung

gemacht mit dem Mund und alles. Das Einzige, was nicht von ihr war, das waren eben die Töne, weil die Töne, die hatte sie nicht, physisch nicht.

HF: Was haben Sie dann gebastelt, um diese akustischen Probleme zu lösen ?

Straub: Millimeterweise die Mikrophone, millimeterweise, das war ein Problem des Raums, von zwei Räumen.

--p40--

HF: Mußte man Wände aufstellen, wie das der Renoir manchmal gemacht hat ?

Straub: Nein, das wollten wir nie. Da hatten wir auch keinen Platz.

--p53--

Nocheinmal plan 42

HF: Können Sie erinnern, ob es Musiken gab, die jetzt im Film sind, und von denen Sie ganz früh wußten, das soll drin sein ?

Straub: Hm... Blöderweise, sagen wir den Eingangschor von der Matthäuspassion. Aber sonst... ja, wenn's da so weit war – gibt's ein Datum da? [*im Drehbuch*] – wenn's da so weit war, dann wußten wir, daß wir die Musikstücke nicht ändern wollten. Also, seit [19]66, da war die Auswahl der Musik endgültig, da hätten wir nix geändert.

--p54--

HF: Und die Auswahl der Musiken, das ist ganz von Ihnen beiden, da ist nichts vom Leonhardt mit drin ?

Straub: Nein. Keine Spur. – Neinnein, als er das bekam, hat er gesagt: gut, gut. Er hat dann, nach der Aufnahme vom Eingangschor der Matthäus-Passion und dann während der Tage der Aufnahmen gesagt: ich habe vier Nächte lang von dieser Musik geträumt, echt geträumt, die Struktur und was drinsteckt – Lamm Gottes – und

er hat gesagt, das stammt von Ihrer Aufnahme. Bis dahin wär das mir nie vorgekommen.

Vom Sonntag, 16. Mai 2010.

--p60--

Zur Probenarbeit der Musiker

HF: Wie lange hatte oder wieviel brauchte der Leonhardt Zeit um zu proben, die einzelnen Stücke für die einzelnen Einstellungen? Verschieden natürlich.

Straub: Nein, nein, nicht, nicht, er wollte nicht. Das war nur, damit man klar war über die Mikrophone undsoweiter, er wollte nicht proben. Die Musiker hatten gearbeitet, die Sänger hatten gearbeitet, und er hat sie zusammengepackt und er hat sofort – nene, er hatte keine Lust groß zu proben. Das ist gar nicht sein Stil.

HF: Er hatte mit den Musikern geprobt zuvor ?

--p61--

Straub: Nein. – Die kamen vorbereitet, wie die Knaben. Er war nicht im Ferienhaus, wo die Knaben drei Wochen lang geübt haben. Er hat das dem Hennig überlassen.

HF: Und die Musiker haben auch für sich alleine geübt ?

Straub: Natürlich.

HF: Ich glaub, Sie haben einmal gesagt, der Leonhardt hatte vor dem Film kaum je ein Orchester geleitet.

Straub: Wahrscheinlich, ja. – Nach der Frage Partitur oder nicht Partitur, kam die lustige Frage Stock oder nicht Stock. Dann hat er sofort gesagt, bitte kein Stock.

Der Gielen, als er den Film zum ersten Mal sah, war, wie man so sagt, begeistert von der Technik des Dirigierens vom Leonhardt. Er wollte nicht glauben, daß er nie dirigiert hatte. Er sagte, solche Gesten als Dirigent, das gibt es nicht, das ist einzig. Und das war sehr schön, denn das hatte dann mit Eitelkeit nix zu tun. Er hat gesagt, was er da macht, das ist der Einzige, der das machen kann. Und wie er das macht, die

Präzision von den Händen und den Armen, das war für ihn [*Gielen*] eine Offenbarung, als Dirigent. Abgesehen von der Interpretation.

--p62--

Nocheinmal zu plan 37 bis 42

HF: Wir haben das letzte Mal schon ungefähr bis zur Matthäus-Passion gesprochen, aber ich möchte noch einmal auf das, was unmittelbar zuvor ist, kommen, den Aeolus [*plan 37*], die Trauer-Ode [*plan 39*], und dann die Arie aus der Trauer-Musik [*plan 41*].

Straub: Das ergibt verschiedene Schichten – Sachen, die bekannt waren, oder [solche] die nie aufgeführt worden waren, aufgenommen, und Sachen, die ganz bekannt waren als Aufnahme. Aeolus war bekannt, nicht sehr. Die Arie war nie aufgenommen worden mit diesen Worten, und die Trauer-Ode glaub ich auch nicht.

HF: Der Aeolus und die Trauer-Ode, die unmittelbar aufeinander folgen, das sind beides Aufträge von der Universität gewesen [*von Studenten*], das wird auch im Kommentar gesagt [*für die Trauer-Ode*].

--p64--

Also: die beiden Universitäts-Musiken, die erste zum Geburtstag [*eines Professors*], die zweite zum Tod [*der Königin*], und dann kommt die zum Tod des Fürsten. Und diese Trauer-Musik, die aufgeführt worden ist für den Fürsten in Köthen, ist verschollen, nicht erhalten – *nur der Text überliefert* – aber man kann sie erschließen, weil so viele Stücke in der Matthäus-Passion sind. Und außerdem, der Chor, den man in der Einstellung 39 hört [*aus der Trauer-Ode für die Königin*], der kommt auch in der Musik für den Fürsten vor. Also da ist auch wieder – das ist alles verfigt miteinander.

Straub: So ist es.

HF: Merkwürdigerweise scheint eine Unsicherheit zu bestehen, wann die Matthäus-Passion das erste Mal ausgeführt worden ist, ob sie 1729, oder ob sie schon 1727 aufgeführt worden ist.

Straub: Ja, was heißt das ? Wenn's 1727 gewesen wäre, dann wäre die Arie...

HF: Dann wäre die Arie aus[.] der Matthäus-Passion in die Trauer-Musik –

--p65--

Straub: Ja, also, dazu kann ich eins sagen: der Leonhardt würde sofort brüllen und schreien und sagen, das gibt es nicht. Dieser Weg – ist unbekannt, ist absolut unmöglich für einen Barockmenschen. Was man eine Parodie nennt, geht immer nur –

HF: – in eine Richtung.

Straub: Genau. Und man hätte sich nie getraut ein Kirchen-Musikstück, dann daraus ein Welt-Stück zu machen, nie. Also da war er fanatisch, wie man sich nicht vorstellen kann.

HF: Nun sind das ja beides Kirchen-Stücke, in gewisser Weise.

Straub: Wie ?

HF: Auch die Trauer-Musik, das ist ja nicht eine weltliche Musik wie der Aeolus, sondern das ist die Totenfeier [*in der Kirche*]. Also insofern ist das zumindest näher an der Liturgie. Aber mich hat doch sehr verwundert, daß der Dürr schreibt: «Die These, daß die Trauer-Musik das Urbild, die Matthäus-Passion dagegen die Parodie darstelle, überzeugt mich nicht.» Also, mich hat das sehr stutzig gemacht.

Straub: Vielleicht waren wir übereilig, aber mir gefiel die Idee «Und drei Wochen später» [*plan 41*]. Das ist natürlich auch der Fanatismus vom Leonhardt – hat eine Lücke, eine Masche, eine Begrenzung. Weil in dem Fall, auch wenn es drei Wochen später gewesen ist und nicht früher, ist das natürlich ein Witz, denn das geschah fast

--p66--

gegenseitig. Mit all dem Material zur Matthäus-Passion, wer weiß, ob er nicht zunächst die Arie der Matthäus-Passion geschrieben hat, und dann heimlich den Text für die Trauer-Musik. Deswegen gefiel mir die Idee «drei Wochen später». Das bringt irgendwie ein Durcheinander und eine Unordnung, das gefiel mir.

Oder einen Zweifel, sagen wir.

--p71--

Straub: Also kurz und gut, dieser Block mit Aeolus, Trauer-Ode, Trauer-Musik und Matthäus-Passion ist wirklich etwas sehr Gewagtes in der Konstruktion und sehr interessant, weil verflixt unchronologisch und unideologisch auch. Da haben wir nicht viel gegrübelt, aber ich bin sehr stolz darüber.

Und das gibt es dann nur ein zweites Mal später, aber ein bißl einfacher.

--p72--

HF: Und man begegnet an dieser Stelle noch etwas, was sehr wichtig ist. Wir haben schon davon gesprochen, daß nach dem Magnificat [*plan 33*] sofort die Gavotte kommt [*plan 34*], und Sie haben gesagt, das ist wie ein Abgrund, in den man da fällt. Und --

Straub: Das ist auch die Idee – ins Private.

HF: Ja, und nach dem «Als wie ein Lamm», da kommt keine andere Musik. Da kommt erst das Meer, und die Sonne –

Straub: Ja.

HF: – und dann kommt noch länger keine Musik.

Straub: Was heißt das ? Das müssen Sie mir erklären.

HF: Ich erkläre überhaupt nichts, sondern ich versuche zu sagen, was ich da erlebe. Man kann sagen, das Magnificat, das hat auch ein Recht, daß danach eine Stille ist. Aber worauf es ankommt hier und was Sie hier gemacht haben, das ist eben nicht ein System, sondern das ist ein –

Straub: Das ist, was Sie vorher Rhythmus genannt haben, das ist Konstruktion. Das ist, wofür viele Filme, auch die schönsten, manchmal sinken und zusammenbrechen, weil die haben nicht bis ans Ende gearbeitet um eine, sagen wir,

--p73--

nehmen wir ein schreckliches Wort, um eine Spannung zu erreichen, die zumindest... hält. Und das Ideale ist nicht, daß die hält, sondern daß die, ganz langsam, steigt. Aber nicht in... in den Mond. Und regelmäßig, ja. Und das sind Sachen, die auf dem Papier waren, aber natürlich, die dann als Nervenkraft am Schneidetisch konkret wurden. Man kann sich nicht auf dem Papier denken: Schluß vom Magnificat und sofort Cembalo-

Geschichte, das gibt es nicht. Man schreibt das eine [und das andere] hintereinander. Was dann als Knall entsteht oder als Explosion, das entsteht am Schneidetisch. Und da hätte jeder Musikwissenschaftler oder jedes Kind gesagt: bitte, das geht nicht, das ist zu hart, undsoweiter.

HF: Aber offenbar hatten Sie eine Vorstellung davon, wie das sein kann, weil genau so wie es da steht [*im Drehbuch*] ist es realisiert.

Straub(*zugleich*): Damit quält man sich bevor man dreht, und wenn man das alles zu Papier bringt.

Man muß sowohl hart sein, unerbittlich mit sich selbst, wie der Vlado sagte, als, parallel und trotz allem, sehr vorsichtig, sehr sorgfältig, und sehr – zart. Das ist eine winzige Dialektik, sagen wir.

--p91--

Plan 44, und 45 bis 47

HF: Jetzt sind wir bei den drei Ratsherren, und dann kommt der «Kurze, jedoch höchstnötige Entwurf», und das –

Straub: Ja, also, das war die scharfe Antwort auf «Es tut dieser Kantor nicht allein nichts» [*plan 44*], dann kommt eben die Antwort indirekt vom Bach, das ist das Ding da [*plan 45-47*]. Also jedenfalls haben wir uns das im Film erlaubt.

--p92--

HF: Da ist schon etwas zuvor. Man hört den Eingangschor der Matthäus-Passion, und dann ist schon eine Antwort darauf, daß die Drei da sitzen, und der Eine sagt, er tut nichts.

Straub: Ja, eine Konstruktion muß immer so gehen, und so gehen, nach vorne und nach hinten, sonst ist es keine Konstruktion. Ja, also ?

HF: Und dann kommt der Kantor, und liest aus dem «Entwurf» –

Straub: Wichtig ist das erste Wort: «Es ist ja notorisch».

HF: Das ist das erste Mal, daß man seine Stimme hört –

Straub: Nicht nur das. Sein Schreiben [*und seine Sprache*].

HF: Sein Schreiben hat man –

Straub: In den Kantaten gesehen.

HF: Ja, und auch –

Straub: In den Titeln.

HF: – in dem Text von der Anna Magdalena war schon was drin, was von ihm kommt.

Straub: Ja, in dem Text «weswegen auch seine Resolution auf ein [viertel] Jahr trainierete». Das war natürlich ein Brief von Bach. «Meine Resolution trainierete». Wir hätten uns nie erlaubt, sowas zu erfinden. Aber es war lustig, daß man von «meine» auf «seine»... Er schreibt «Ich hatte einen Musik sowohl liebenden als kennenden Fürsten, das wird «Er hatte» [*plan 7-8*]. So, also, was wollen Sie damit sagen jetzt ?

--p93--

HF: Es gibt nur zwei Stellen im Film, wo man den Bach und die Anna Magdalena zusammen sieht. Das war zuvor –

Straub: In der Arie. Und jetzt.

HF: – in der Arie, und das ist hier. Und das sind drei Einstellungen, und die sind so unglaublich schön –

Straub_[M1]: Das ist in der Bibliothek in Schloß Haseldorf.

HF: – daß es einem jedesmal den Atem, ich weiß nicht, wahrscheinlich nicht nimmt sondern gibt, diese drei Einstellungen. Auch seine Bewegungen, in der rechten Hand hat er die Feder, noch, die Feder, und der linke Arm, der liegt zuerst auf der Schrift drauf –

Straub: Ja, weil meine erste Rebellion, was das Kino betrifft in dieser Richtung, auf diesem Gebiet, waren die Leute, die so getan haben, als ob die ein Bild vor der Kamera malen, ein Bild von Van Gogh oder was weiß ich, oder als ob die eine Partitur von irgendeinem Musiker schnell mit der Feder zu Papier bringen – ich hab immer das als blöd empfunden. Also hier, haben wir was anderes versucht. Jedes Kind hätte

natürlich, nicht nur die blödesten Filmemacher sondern auch viele andere, noch ein bißl Federschreiben gesehen und gezeigt, bevor er liest. Ja, jetzt, da bleibt nur die Feder.

HF: Aber in dem, wie er das liest, und wie er sich dabei bewegt, phrasiert er das auch richtig. Und an einer Stelle, wo es heißt «Da nun aber der itzige status musices...», da stützt er den linken Arm auf, und während er dann weiterspricht, bewegt er die linke Hand beim Sprechen.

Straub: Ja und was er da sagt, ist schon sehr stolz und sehr... «intricater sind» undsowweiter, das ist sehr persönlich und sehr autobiographisch. Wo ist die Stelle? [*Erst in plan 62.*]

Das gibt dann die zynische Sache mit den Leichen...

HF: Das kommt später, das ist im Brief an den Erdmann in Danzig [*plan 48*].

Also, das sind diese drei Einstellungen: erst sieht man ihn, der liest, dann sieht man sie –

Straub: Dann sieht man zum ersten Mal eine Liebesgeste, die Hand der Anna Magdalena –

HF: – und das ist auch ganz unglaublich, wie dies, wie sie für einen Augenblick ihm die Hand auf die Schulter legt, das geht ganz aus der Bewegung wie sie um ihn herumgeht, daraus geht das wie von selber hervor.

Straub: «Da nun aber der itzige status musices ganz anders weder ehemdem, die Kunst um so viel gestiegen» undsowweiter, «die ehemalige Art von Musik unseren Ohren nicht mehr klingen will, und man um so mehr...», das ist schon sehr autobiographisch. Sehr selbstbewußt.

Und dann schreibt er einen persönlichen Brief, wo's um Geld geht [*plan 48*]

HF: Jetzt wollte ich, was diese drei Einstellungen angeht [*plan 45-47*], noch auf etwas anderes kommen – haben Sie noch ein bißchen Lust?

Straub: Jaja.

HF: Nämlich, im Drehbuch ist das ziemlich verschieden.

Straub: Aha. Welche ? – Muß doch was lernen.

HF: Hier im Film sind es drei Einstellungen [*plan 45-47*].

Straub: Sie meinen die Lektüre von der «Wohlbestallten Musik» ?

HF: Ja. Und hier im Drehbuch sind es fünf Einstellungen.

Verkürzt wiedergegeben:

HALBNAH auf die Tür. A.M.B. kommt ins Bild, bleibt stehen, zuhörend. Der Kantor liest (off).

NAH/GROSS. Autograph des «Entwurfs» in der Hand des weiterlesenden Kantors.

NAH/GROSS auf den immer weiter lesenden Kantor.

NAH bis HALBTOTAL: zuerst NAH auf A.M.B., dann Schwenk mit ihr bis auf das Fenster und auf den Kantor, der an seinem Schreibtisch sitzt und weiter liest, HALBTOTAL.

HIMMEL-AUFNAHME. Der Kantor weiter lesend (off).

--p97--

Straub(*mit dem Drehbuch*): Aber die kommt dann weg. [*Dh wohl die erste der Einstellungen, A.M.B. an der Tür. Darin liest der Kantor (off) aus einer Passage vor dem «Es ist ja notorisch», womit er jetzt im Film zu lesen beginnt.*]

HF: Die kommt weg. Und dann hätte man zuerst die Schrift gesehen und den Kantor lesen gehört, und dann erst hätte man ihn gesehen. Und dann ist es etwas anders, wie sie sich bewegt. Aber der große Unterschied ist, daß da eine Himmel-Aufnahme gewesen wäre.

Straub: Hm. Bei welchem Text ?

HF: «allerhand Arten von Musik» –

Straub: – «die käme...[nun aus Italien oder Frankreich], das ist die Herkunft – *lacht* – die Wolken bringen uns das aus Frankreich.

--p99--

Die letzten Entscheidungen, die man so trifft wie hier, das ist wie beim Poker, oder wie beim Würfelwurf. Das ist immer eine Wette. Das ist eine Herausforderung mit sich selbst. Das ist nie eine Frage des Kalküls, der Berechnung und so.

HF: Das heißt, wenn man jetzt diese drei Einstellungen sieht wie sie sind, dann denkt man, das kann gar nicht anders sein, das ist die –

Straub: – die einzige Lösung.

HF: – da hat das die Form gefunden, die die einzige Lösung ist. Aber wenn man dann das Drehbuch liest, dann sieht man, vielleicht hätte es auch eine andere Lösung gegeben. Das wäre eine andere Lösung gewesen, aber nicht die schlechtere Lösung.

Straub: das wär aber schade gewesen für die Wolken am Schluß. Bei der Arie, beim Duett [*plan 83*].

--p105--

Plan 48

Straub: Übrigens, da ist ein Fehler. Es hätte beinahe einen anderen gegeben, den haben wir [noch] zeitig korrigiert. Der erste Fehler ist – da ist sogar der Leonhardt mit schuldig, trotz allem.

(*Zitiert aus dem Rezitativ in plan 48*): «aus Furcht die Türen verschlossen waren, aus Furcht vor den Juden», heißt es in der Partitur von, wer ist das, Peters

HF: Vielleicht muß es heißen «Juden».

Straub: Natürlich, und im Film heißt es «Juden». Da schäme ich mich noch. Das hat einer korrigiert bei der ersten Ausgabe, und niemand hat das kontrolliert.

Und das wäre die Aufgabe vom Leonhardt gewesen, weil er hat zehn Tage lang

--p106--

im Hotel in Stade jede Schrift von der Danièle, Stimmen und so, alles, was abgeschrieben worden war mit Feder, kontrolliert. Er hat keinen Fehler da drin gefunden, das muß ich zugeben. Dann hat er der Danièle gesagt: Komplimente, daß Sie keine Musik schreiben, das ist merkwürdig. – Und hier haben sowohl ich, als die Danièle, als der Leonhardt, als der Sänger, das einfach übersehen. Juden.

HF: Wieviel ist das, was die Danièle da an Noten geschrieben hat, weil Sie haben –

--p107--

Straub: Alles, wo – es gibt viele Kantaten, ich weiß nicht mehr, das haben wir noch zuhause, ne, wir haben das zerstört, weil wir wollten das nicht in die Welt..

Wenn nicht ein Facsimile da war, eine Partitur, da war nur eine Partitur von irgendeinem Werk, da waren die Stimmen nicht da. Ich kann mich irren, aber es kann sein, daß die Blätter, die die da haben bei der Matthäus-Passion, die gibt es nicht. Das sind Blätter von der Danièle. Die hat Papier gekauft wie das Papier vom Bach, und hat so ein Dings mit fünf Federn und so – Monate, jahrelang hat sie das gemacht, nachts, in der Schwanthalerstraße. Die brauchten Stimmen, um zu singen, und wenn von einem Werk keine Original-Stimmen waren, hat die Danièle sie hergestellt, aus der Partitur. Und das hat der Leonhardt wirklich... also der war da, hat sich nicht bewegt stundenlang, um irgend einen Fehler zu entdecken.

HF: Das heißt, Sie haben überhaupt keine gedruckten Noten verwendet ?

Straub: Ne. Nirgendwo.

HF: Und die Knaben, die mußten das lernen, aus diesen handgeschriebenen Noten zu singen.

--p108--

Straub: Ja. Man sieht auch, wie die die Blätter rumwenden. Das sind die Blätter wie die Original-Stimmen, wenn's nicht die Original-Stimmen sind.

HF: Diese Kantate, die da jetzt kommt, «Am Abend desselbigen Sabbats» –

Straub: Ah, diese Arie da ist wunderschön. Das ist eine persönliche Auswahl.

--p109--

Weil, ich wollte einen Abend zeigen und hören lassen. Und der Bach schafft das. Nicht nur Luft und Feuer, sondern auch Licht.

HF: Das ist eine Kantate –

Straub: Das ist das Schönste, was ich von Bach kenne, außer dieser Arie «Am Abend da es kühle war... kam die Taube wieder, und trug ein Ölblatt in dem Munde.»

Wie, was sagten Sie ? Ich hab Sie unterbrochen.

HF: Ja, das ist wieder so ein... ich weiß nicht, was das ist. Die Kantate, die ist für den Sonntag Quasimodogeniti, das ist der erste Sonntag nach Ostern. Das heißt: man hat die Passion, und die nächste Musik, die man hört, das ist der Sonntag nach Ostern.

Straub: Ja, da ist die Zeit aber knapp.

HF: Und dazwischen –

Straub: Ist die Lektüre.

HF: Dazwischen ist die Lektüre, und dazwischen sind die Ratsherren und –

Straub: Also, ich gebe zu...

HF: – und dazwischen ist, wie Sie gesagt haben, die schüchterne Sonne, und dazwischen ist, wenn man das vom Kirchenjahr her nimmt, dann ist dazwischen Ostern. Das heißt, dazwischen ist auch die Auferstehung.

--p110--

Straub: Gut. Da haben wir Glück gehabt. – Aber eine Sache haben wir liturgisch ganz ernst genommen, das ist das einzige Stück im Film, was keine Musik von Bach ist. Das war der x-ste Sonntag nach Pfingsten. Das ist auf lateinisch. «Tu dixisti», daß er «convertatur», daß er sich bekehrt [*plan 63, Motette für den 11. Sonntag nach Trinitatis*].

--p111--

Straub: Und bei dieser Arie, da bin ich sehr stolz auf einen Punkt: das ist eine Theater-Lehre. Es ist wirklich eine theatralische Aufführung, wegen der Fahrt, und was dann passiert, und wie er aufsteht, das ist wirklich wie Theater. Und das hat wahrscheinlich unbewußt auch was mit dem Renoir zu tun.

Wegen der Musik und so, das ist wirklich großartiges Theater. Weit theatralischer als jede Oper.

HF: Und dann spricht erst die Anna Magdalena, «Er hatte dann an einen Jugendfreund in Danzig geschrieben», und dann hört man den Kantor aus diesem Brief

lesen, wo es um Geld geht, und darum, daß zu wenig Leute sterben, da hat er «über hundert Reichstaler Einbuße» gehabt.

Straub: Wie, wie, wie ? Vorher ?

HF: Während man die Sinfonia hört, mit der die Kantate beginnt, liest er –

Straub: Ja, und dann schlägt wieder ein Blitz rein in dem Film.

HF: Und wie ! Und wie !

Plan 49

Straub: Mit dem h-moll-Präludium. Eine winzige Orgel, aber die schärfste, die ich kenne, außer Alkmaar.

HF: Wie sind Sie auf das Großhartmannsdorf gekommen ?

Straub: Wahrscheinlich durch ein Buch über Silbermann. Und dann sieht man den Leonhardt das einzige Mal im Film wie einen Hampelmann. Und er war auch so lustig wie ein Kind, als er das gespielt hat.

Und nach diesen Ausbruch von Freude kommt dann eine Litanei. «Wir hatten eben unsere anderthalbjährige Christiane Dorothea verloren. Und bald raubte uns der Tod noch unsere vierjährige Regine Johanna und den kleinen Johann August Abraham zwei Tage nach dessen Geburt.» Ende der Rolle.

Und das ist wieder der Kontrast mit der Orgel.

Plan 51 und folgende

Straub: Ja, und jetzt kommt, sagen wir: der Schock. Nach dem kleinen Johann August Abraham kommt der Schock von einer Musik, die man nur hört. Und nicht per Zufall ist das das Kyrie von der sogenannten h-moll-Messe. Und nicht nur hört man sie nur, ohne Aufführung, sondern man sieht die Noten, was bis jetzt kaum der Fall gewesen ist.

--p115--

HF: Das ist das erste Mal seit den ganzen Kantaten, daß man wieder handgeschriebene Noten sieht, aber in diesem Fall jetzt sieht man die Noten und man hört sie auch zugleich.

Straub: Ja, wahrscheinlich der einzige Fall.

Das sind so Sachen, das gehört zu der sogenannten – großes Wort – Kunst, daß man, entweder spielt man mit Wiederholungen, oder man spielt mit Sachen, die nicht wiederholt werden. Das sind dann Variationen in einem Sinn und Variationen im anderen Sinn, das gehört zum Spiel, zum Spiel, was man Kunst genannt hat. Ja.

HF: Und während man den instrumentalen Teil den dem Kyrie hört, hört man wieder die Stimme des Kantors, der aus seinem Huldigungsbrief liest. Was in gewisser Weise ganz einfach ist, weil das für den Bach zusammengehört

Straub: Ja, aber das ist auch skandalös. Denn da bietet der große Lutheraner seinen Dienst einem großen katholischen Herrscher. Und siehe da, was hat er dazu geschrieben: eine lateinische Messe. Aber keine Missa brevis, was für den Gottesdienst in Leipzig zu gebrauchen war, sondern eine, die eben nicht zu gebrauchen war.

Und dann wird das am Schluß verbunden: «Er schrieb noch zu der Messe», die

--p116--

er dem Soundso gewidmet, «schrieb er noch», «fügte ein früheres Gloria bei», «schrieb noch ein Sanctus und Hosanna» undsoweiter. Das kommt am Schluß vor [*plan 105 bis 110*]. Dann hat man eine vollständige katholische Messe. Hier ist sie noch nicht vollständig [*plan 51 bis 56*], aber die ist schon fast beim vollständigisieren, weil man hört sofort das Osanna mit «Frohes Volk». [*Das «Preise dein Glücke», plan 57, wurde als «Osanna» eingearbeitet in die b-moll-Messe.*]

HF: Ich glaube, man weiß auch nicht, wann dieses Kyrie zu Lebzeiten von Bach aufgeführt worden ist, ob die das in Dresden aufgeführt haben, das weiß man, glaub ich, nicht.

Straub: Aber, «in tiefster Devotion eine große Missa» [*plan 51*], woher kommt das ? Bestehend vorläufig nur in Kyrie und Gloria, aber groß. Das haben wir doch nicht erfunden.

HF: Nein, er hat das gewidmet, aber offenbar ist nicht bekannt, ob die das in Dresden dann aufgeführt haben.

Straub: Ah, ich glaube man weiß genau, er hat das nie aufgeführt. Ich hab

--p117--

irgendwann mal gelesen, daß die Stimmen unberührt waren. Man weiß auch, daß die Brandenburgischen Konzerte nie aufgeführt worden sind da in Brandenburg. Weil, die waren unangetastet. Niemand hat sie ausgepackt.

HF: Das hat noch drei Jahre gedauert, bis er den Titel Hofcompositeur bekommen hat [*von Dresden*], und er mußte noch einmal schreiben.

Straub: Und sofort nach dem Orchester-Zwischenspiel vom Kyrie wird dann ganz bescheiden gesagt: «eine Abendmusik» [*plan 56*], und die Abendmusik ist das Osanna.

Das ist auch der Witz, und ein bißl, ein anderer kleiner winziger Reiz von diesem Film ist, daß man große Worte vermieden hat. Es ist doch lustig, daß man das Osanna vorstellt, und nennt das eine Abendmusik. Weil erstens ist das konkret und stimmt, und zweitens macht man daraus keine große künstlerische Erscheinung. Oder Vorstellung. Ja.

--p118--

HF: Und diese Drammata per Musica, von denen man die Textdrucke sieht –

Straub: Das ist dann eine Reihe, eine Sequenz [*plan 52-56*].

HF: – davon ist vieles ins Weihnachts-Oratorium gegangen. [*Cf plan. 58.*]

Straub: Ja. – Das ist auch nur so eine, wie sagt man, eine charnière: «Und zu Weihnachten des selben Jahres gab er... », und das ist wiederum ein Stück [*dh der Choral von plan 60, 61, 62?*], das wir da reinpuzzeln[?] wollten. Weil dieser Choral ist etwas – für mich so wichtig, daß wir das ein zweites Mal in einen Film geschleppt haben, im BRÄUTIGAM.

Plan 59, 60 und 61

HF: Ich hab gedacht, zu diesem Himmelfahrts-Oratorium und zu diesen Choral, da gibt es vielleicht eine besondere Beziehung bei Ihnen.

Straub: Ja, ja, da haben Sie recht gehabt.

HF: Einmal, weil das im BRÄUTIGAM ist, und –

Straub: Wegen der Breite, und, im Gegensatz dazu wiederum, da kommt man wieder zum gleichen Wort: der Ungeduld. «Du Tag, wann wirst du sein», das ist die Idee vom BRÄUTIGAM. Und die wollten wir im Bach-Film haben.

--p119--

HF: Und wie der Eingangschor von der Matthäus-Passion bekommt nur diese Musik noch die eigene Meer-Aufnahme dazu.

Straub: Ja. – Weil damit ist der Block abgeschlossen: Kyrie, Osanna, Choral. Ist auch wieder ein anderer Weg, hören zu lassen und zu zeigen, wie das beim Bach verknüpft ist in seinen eigenen Werken. Mit einer hier fremden Ordnung, anderen Ordnung.

Und dann sieht man wieder was Privates.

Plan 62 und folgende, Konflikt um den Präfekten Krause

HF: Ja, oder weniger was Privates, sondern es kommt wieder was Berufliches –

Straub: Ja, Berufliches, sagen wir Berufliches. Das ist ein Pendant zum «Wohlbestallten Kirchen-Musik» [plan 45-47].

Und nicht zufällig ist das auch in Haseldorf geschehen. Das waren liebe Leute.

[Wie plan 45-47 ist plan 62 dort gedreht.]

--p122--

HF: Bei diesem Streit um den Präfekten Krause, das ist doch so geworden im Film, wie Sie das zuvor einmal gesagt haben: es muß zwischen den Realitäten, die man

hat, der Musik und den Handschriften und den Texten und dem Leonhardt – muß eine Verbindung zustande kommen. Und ich glaube, die ist auch wirklich zustande gekommen, weil das Temperament vom Leonhardt grade bei diesem Streit sehr stark drin ist. Auch wenn der Leonhardt sagt «Ich kehre mich daran durchaus nicht, es mag kosten was es will», ist er sehr gemäßigt, sehr maßvoll.

Straub: Ja, aber überzeugt. Wir haben dabei festgestellt, daß er ein großer Schauspieler ist.

--p123--

Mit dem, der ihm antwortet dann, mit dem Rektor [*plan 65*] haben wir tagelang geprobt, damit er das einigermaßen lernt und bringt. Mit dem Leonhardt haben wir das kaum – er hatte den Wolf da nie gehört, er hörte ihn zum ersten Mal, bevor er sagte «Ich kehre mich daran durchaus nicht, es mag kosten was es will», da hatte er den Wolf zum ersten Mal gehört. Und das wurde gefilmt, und das haben wir nicht zehnmal gefilmt. Die Knaben kamen aus der Kirche raus, das dauerte eine Ewigkeit, mit der Tür und mit dem Lärm der Füße in der Kirche, mit dem Hall, und die kamen raus, und da war der Andere vor der Tür und hat sofort angefangen – *deutet den Redeton an* – «Babababababa», und der Leonhardt war fast überrascht, weil das war für ihn was ganz Neues. Auch die Geschichte, wo er den Krause packt da und an die Treppe führt [*plan 63*], haben wir kaum geprobt.

Hinter diesem Calvinisten steckt ein großer Schauspieler. Versteckt sich. Steckt drin.

--p124--

HF: Von dem, was ich gelesen habe über Bach –

Straub: Da ist wiederum der disparate Aspekt, also hier ist plötzlich ein Moment Spielfilm. Was wollten Sie sagen, was ist? Ich hab Sie unterbrochen.

HF: Ich hab etwas den Eindruck bekommen, der Bach, was man aus dem, was überliefert ist, sich vorstellen kann, der hatte mehr Ihr Temperament.

Straub: Er hat was?

HF: Er hatte mehr das Temperament von Ihnen. Der Bach, der ist eher explodiert. Nicht so, auch in den ganz kritischen Situationen, so ganz temperiert wie der Leonhardt.

Straub: Ooch – im Leben und in solchen Situationen, wo... Wie wissen Sie, daß er explodiert? Außerdem geht es hier um Theater und es gibt keine Explosion, im Theater gibt es Theater. Und die Gewalt im Theater ist keine Explosion, die Gewalt ist die Gewalt.

Was?

HF: Wegen dieser Krausen-Geschichte haben ja Bach und der Rektor Ernesti lange Briefe an den Rat der Stadt Leipzig geschrieben, und in einem Brief schreibt

--p125--

Ernesti, der immer noch Rektor war als Bach gestorben ist – und er hat sich gegenüber der Anna Magdalena, der Witwe, sehr korrekt verhalten, und –

Straub: Sehr korrekt, aber die haben ihr jeden Pfennig verweigert nach dem Tod von Bach.

HF: Es ging darum, daß sie noch ein halbes Jahr in der Kantors-Wohnung wohnen kann, das hat er unterstützt. Er war ja auch Pate von jedenfalls einem Kind gewesen, bevor Bach und er Krach miteinander bekamen.

Straub: Also sehen Sie, der Bach ist doch nicht explodiert.

HF: Aber in einem Brief an den Rat von Leipzig schreibt der Ernesti, der Bach hat den Krausen «mit Gebrüll von der Empore» gejagt. Also, auch wenn das übertrieben ist –

Straub: Ja gut gebrüllt, was hätte er brüllen können? Er brüllt im Film «Weg!», das ist schon etwas. Das genügt da. «Weg!», mitten im Gottesdienst, das ist doch Brüllen... mitten in der Musik sogar. Die Leute unten haben sicher was gehört vom «Weg!»

Wie, was sagten Sie?

HF: Bach hat auch witzige Sachen gemacht. Es gab einen Streit mit einem Internatsleiter, ich glaube von Freiberg, der geschrieben hat, die Musik ist ganz verderblich für die Schüler. Das hat der Bach dann aufgegriffen, und er hat jemanden

--p126--

angestellt eine Entgegnung zu schreiben. Diese Entgegnung hat aber Bach redigiert, und hat sie stark verschärft, und da kommt auch was drin vor, daß er das Wort Rektor umdreht und schreibt, es sollen sich die Leute ihr Dreck-Ohr ausputzen, dann hören sie, was die Musik ist. Und –

Straub: Das ist gut.

--p128--

Straub: Also, was unsere Vorarbeit betrifft, [für] die Geschichte mit dem Kittler [und dem Krause] undsoweiter, die waren im Spitta kaum vorhanden. Wir sind darauf gekommen durch –

HF: Bei der Engländerin steht das drin.

Straub: Genau. Ja, aber das kommt vom Sanford Terry.

Beim Sanford Terry wird das... das ist eben die Kehrseite vom Spitta, und das ist, weswegen diese Frau dann auf die Idee gekommen ist [zu ihrem Buch], weil das sind lauter solche Aspekte.

[Charles Sanford Terry, Bach. A Biography. Oxford 1928. Dt. Leipzig 1929.]

Plan 69

HF: Und nach diesem ganzen Streit – von dem man, heißt es in der Literatur, nicht weiß, wie er ausgegangen ist, das hat sich zwei Jahre hingezogen, und im Film heißt es ja dann «Er suchte beim Rat um Hilfe», aber «Er konnte den Krausen nicht loswerden» [plan 68] – und dann kommt das Orgelkonzert in der Frauenkirche in Dresden.

Straub: Das ist wiederum der Kontrast. Nach diesem kleinen Privatstreit

--p129--

kommt, da kommt etwas so... ganz Festliches. Der schönste der großen Orgel-Choräle. «Heiliger Geist».

Das ist wahrscheinlich das Gewaltigste, was er geschrieben hat, mit dem Eingangschor der Matthäus-Passion. Das ist so wiederum ein Reim, Matthäus-Passion und dieser Choral.

Und damit fängt dann an wiederum das Interesse zum Clavicembalo.

HF: Das ist die Orgel in Freiberg ?

Straub: Ja. Dom. – Ganz verwandt mit Stimmen undsoweiter, nur ein Jahr später als die von Dresden. Das haben wir versucht zu finden, hat ein bißl Mühe gekostet. Davon hatte der Leonhardt keine Ahnung.

HF: Vielleicht ist sogar die Orgel im Dom von Freiberg sogar etwas früher gewesen als die in der Frauenkirche in Dresden. [*Die Frauenkirche zerstört beim Bombenangriff auf Dresden am 13./14. Februar 1945.*]

Straub: Also ich sage ein Jahr später, vielleicht ist das ein Jahr früher. Da kann ich mich irren. Aber wichtig ist, daß das zeitlich sehr eng ist. Und technisch sehr ähnlich.

--p130--

Straub: Wie weit sind wir ? Wie weit wollen Sie ?

--p131--

HF: Jetzt sind wir bei der siebten Rolle.

Straub (*mit dem gedruckten Film-Text*): Ende der sechsten Rolle – also, ich mache darauf aufmerksam, daß hier keine Sonne ist. [*In plan 69, im Unterschied zu plan 43.*]

--p132--

HF: Diese beiden Aufnahmen am Meer, sind das zwei verschiedene Orte und zwei verschiedene Tage gewesen ? [*Plan 43 und plan 61.*]

Straub: Der gleiche Ort. Das war nur die Zeit. Ich weiß nicht mehr, ob die Sonne noch nicht aufgegangen war, oder ob sie schon im mist [*Nebel*] verschwunden war, das weiß ich nicht mehr.

Aber getrennt aufgenommen. Nicht durch[gedreht]. War schön kalt. Das ist der einzige Punkt da oben im Norden, wo man die Sonne aufgehen sieht. Ist an der dänischen Grenze.

HF: Im Drehbuch hatte das Himmelfahrts-Oratorium noch nicht diese Auszeichnung durch die Meer-Aufnahme.

Straub: Ah, ja – die war nur hinter dem Eingangschor der Matthäus-Passion ? Ja, das ist am Schneidetisch geschehen. Aber wahrscheinlich nur, weil wir eben zwei verschiedene hatten. Sonst hätten wir das nicht getan. Zweimal die gleiche Sonne hätten wir nicht...

Vom Dienstag, 18. Mai 2010.

--p138--

Plan 70 und folgende

HF: Die achte Rolle, die hat, glaube ich, zwei Teile. Das beginnt mit dem Musik-Unterricht, und dann spricht die Anna Magdalena im Kommentar von den Schülern und von der Sorge für die Söhne. Sie spricht vom Friedemann und vom Emanuel, und dann kommt es auf den Bernhard. Und dann kommen die drei Briefe, die der Bach wegen Bernhard an den Herrn Klemm geschrieben hat. Der erste vom Oktober 1736 und der letzte vom Mai 1738.

Straub: Ja, aber wichtig vorher ist die Generalbaß-Lehre, die nicht von Bach ist und die er liest teilweise, und doch für sich nimmt...

HF: Das kommt spät in der Erzählung des Films, daß man den Unterricht von Bach sieht.

Straub: Ja. Aber wie kommt man plötzlich auf den... Klemm ? Es ist ohne Übergang.

Samstag, 1. September 2012

HF: Der Übergang ist im Kommentar.

Straub: Wo ? «Alle seine Schüler» [plan 71], die Idee vom Generalbaß... Schüler... Ja, gut, aber im Bild kommt... ?

HF: Im Bild, sieben Einstellungen lang kommen die Briefe [plan 71 bis 77].

Straub: Ja. Ohne Übergang.

--p139--

Nach «Geplärr und Geleier» [plan 70] kommen die einzigen persönlichen Briefe, die der Bach geschrieben hat. Also diese Briefe an den Klemm sind die einzigen, die über die Seele oder die Psychologie oder was weiß ich von Bach berichten. Im modernen Sinne. Man hat sonst nix. Das sind die Briefe an den Klemm über den Bernhard. Und die platzen [rein] plötzlich da im Film, nach der Generalbaß-Lehre. Und dann, um eine Brücke zu bauen, hört man «Alle seine Schüler». «Schüler», das ist das Wort der Brücke. «Gott und der Republik mit Nutzen Dienste zu leisten» [plan 71]. Dann «Friedemann». Und dann plötzlich: «aber Bernhard» [plan 72]. Und dabei hört man einen Text, der aus diesen wirklich persönlichen Briefen kommt. Und es ist schon eine Menge. Vielleicht gab's andere, aber die, die überliefert worden sind, sind nur die Briefe an den Klemm über den Bernhard. Also Oktober 1736, November 1736.

HF: Und der letzte eineinhalb Jahre später.

Straub: Mai 1738. Ja. (*Liest*) «selbig arbeiten, daß er lerne erkennen» – da war geschrieben in irgendeinem Buch «die Belehrung»[?], und das haben wir rechtzeitig entdeckt: «die Bekehrung[?] einzig und allen göttlicher Güte zuzuschreiben».

«Bernhard aber, starb plötzlich» [plan 77].

--p140--

Darauf, nach diesen persönlichen Briefen, kommt der Titel des dritten Teils der Clavier-Übung [plan 78]

HF: Wollen Sie auf etwas hinweisen dazu, daß der Unterricht von Bach [plan 70] so lange Zeit, nachdem der Bach sein Amt in Leipzig übernommen hat, kommt ?

Straub: Ja, weil sein Unterricht bestand darin die Knaben zu bilden [im Singen], und die Musiker... dann die Kantaten undsoweiter – er war wirklich beschäftigt, ganz und gar beschäftigt, und er hatte keine Zeit, sich für direkten Unterricht und Lehre zu

widmen. Und plötzlich kommt: Dritter Teil der Clavier-Übung. Zuerst Generalbaß-Lehre, dritter Teil der Clavier-Übung, dazwischen der Sohn Bernhard... ja. Und während dieser Zeit widmet er sich, ist im Film dann nur noch wenig [an] Kirchnaufführungen, sondern mehr, nach der Orgel, jetzt Cembalo. Und nach Clavier-Übung, Cembalo [plan 78-80], was kommt dann, um die Rolle zu beenden? Es kommt was ganz Persönliches. Es kommt, nach dem Käfig mit dem Vögelchen [plan 81], kommt etwas über die Anna Magdalena. Und das ist überliefert, nicht einmal von ihr selbst, sondern von Briefen von dem Vetter in Schweinfurt. Von dem wieder die Rede ist mit dem Fäßlein Most.

--p141--

HF: Sie berichtet –

Straub: Gelbe Nelken, Gärtnerei, Hänfling [plan 81, Kommentar].

HF: Zu dieser Zeit ist der Vetter Elias in Leipzig gewesen, das berichtet sie auch im Kommentar, «wohnte in jenen Jahren bei uns» [plan 80]. Das war von Oktober 1737 bis Oktober 1742.

Straub(liest): «Unser lieber guter Vetter Johann Elias war wohlbestallter Kantor in Schweinfurt, wohnte in jenen Jahren bei uns. Er war an der Universität zu Leipzig als Student der Theologie immatrikuliert, und ließ sich zugleich...». So. Und dieser liebe gute Vetter Johann Elias wird, ohne es zu sagen, dargestellt von dem, der das Italienische Konzert spielt [plan 80, zu hören seit plan 78].

HF: Das ist ein Schüler von Leonhardt, glaube ich.

Straub: Jawohl. Der hinkte, im Leben. Der [Leonhardt] hat uns damals gesagt, ich schlage den Mann vor, das ist derjenige von meinen Schülern, die ich am meisten..

--p142--

Er ist inzwischen berühmt. Bob van Asperen.

HF: Nachdem die Briefe für den Bernhard an den Klemm gewesen sind – und da war keine Musik [plan 71-77] – sieht man zwei Original-Drucke: erst den dritten Teil [plan 78] und dann den zweiten Teil der Clavier-Übung [plan 79]. Also in umgekehrter Reihenfolge –

Straub: Da heißt es im Kommentar in solchen Fällen «hatte», «den zweiten Teil hatte». [*So in plan 79.*]

HF: – und ein Bezug ist, daß zum zweiten Teil das Italienische Konzert gehört [*von plan 78-80*], und ein verborgener Bezug ist, daß zu dem dritten Teil der Klavier-Übung das Kyrie, Gott Heiliger Geist gehört [*von plan 69*].

Straub: Jawohl, was man vorher nicht bezeichnet hat. Auf der großen Orgel. Das heißt praktisch im Film, dieses Spiel, diese Aufführung vom Kyrie, Gott Heiliger Geist findet statt, bevor das Ding gedruckt wurde. Irgendwie.

--p143--

HF: In diesem zweiten Teil der achten Rolle, da ist der Spannungsbogen in den Musiken von den Andante aus dem Italienischen Konzert, was man den Elias spielen sieht, zu dem Duett aus der Kantate [*plan 83*]. Und was man dazwischen sieht und berichtet bekommt, von den gelben Nelken, und von dem Hänfling, den man auch sieht – ich glaube, das ist ein alleräußerster Punkt auch von der Liebesgeschichte –

Straub: Ja.

HF: – und so, daß das alles ganz in der Schwebe behalten wird, eben wieder so, daß man es nicht besitzen kann. Das ist da, aber es ist einem zugleich entzogen.

Straub: Hier ist der äußerste Punkt des Spielfilms. Weil, nachdem man die Frau im Bett gesehen hat, krank, heißt es, und man erzählt, er war weg nach Halle oder was

--p144--

weiß ich, nach Berlin, dann heißt es, es endet mit «Wann kommst du, wann kommst du, ich warte, ich warte», gut, und nächste Rolle, «Einige Zeit nach seiner Rückkehr» – also das ist fast kindlich.

Dann kommt eine andere Klavier-Übung.

HF: Sie haben auch schon davon gesprochen, daß der Leonhardt so darauf bestand, daß es eine Knabenstimme ist, und das ist für das –

Straub: Damit ein Widerspruch entsteht.

HF: Ja. Ich war neulich verblüfft, als Sie sagten, dieser Teppich mit dem Jakobstraum, der ist dort gewesen [*plan 82*]. Ich dachte unbedingt, nachdem das so gegenwärtig ist, das müßte von Ihnen gekommen sein, aber –

Straub: Das war die einzige Zelle, wie nennt man das, eine Zelle ist das, wo sowas vorhanden war, und das ist ganz –

HF: Wo ist das gedreht, die Einstellung ?

Straub: Das ist eine Zelle im Kloster Lüne, wo auch die Knaben zu sehen sind vorher [*plan 66 ?*].

HF: Und da war dieser Teppich ?

--p145--

Straub: Das ist kein Teppich, Sie können das Teppich nennen, das war an der Wand. Das Bett haben wir gar nicht verstellt, das stand da und steht noch da, vor diesem Bild. Da haben wir uns unter zwanzig Zellen diese Zelle vorgenommen und –

HF: Das doch.

Straub: Ja, gut. – Man spielt mit dem, was einem geschenkt wird. Oder überliefert wird.

HF: Kann das sein, daß zwischen dem Duett und dem, daß sie krank liegt, und daß das ein Traum ist, von dem auf diesem Bild erzählt wird – also da entsteht auch eine Verbindung dazwischen.

Straub: Zwangsläufig natürlich. Aber wenn man sowas entscheidet, darf man um Gottes Willen nur nicht daran denken, sonst macht man das nicht. Ja.

Nach diesem Bett, diesem Bild von der Jakobsleiter, das ist fast kindliche Malerei – sieht man eben die Wolken [*plan 83*]. Und die Wolken haben wir auch gefilmt draußen, vor dem Fenster. Nicht irgendwo.

Als ob sie die, die Wolken, auch hätte sehen können.

--p146--

HF: Die Wolken und die beiden Meer-Aufnahmen, das ist das einzige Mal im Film, daß man die Welt draußen sieht.

Straub: Genau.

HF: Sonst ist alles in den Innenräumen.

Straub: Ja. Und die [Außen-Aufnahmen] dienen immer als Interpunktion.

HF: Weil, sogar die Reise nach Berlin – man hört zwar die Pferde, aber man sieht nur den Kasten der Kutsche, und man sieht auch keinen Blick hinaus.

Straub: Das war auch nicht möglich[?]. Weil, da wo wir das aufgenommen haben, stundenlang, das war am Stadtrand von München. Und dann hat der Leonhardt nach paar Stunden gesagt, als wir abgedreht hatten: ich hab nie so viel Häßlichkeit in meinem Leben gesehen. – Ja. Aber das paßt auch zu seinem Blick.

HF: Also von der Welt draußen, da sieht man die Bäume durch die Fenster, und die Bäume bewegen sich. Aber das, daß man wirklich draußen ist, das ist nur dort wo kein Land ist und wo keine Menschen sind, in der Luft, oder am Meer.

--p147--

Rolle 9, plan 84 und folgende, und nocheinmal plan 83

Straub: Hier setzt das ein mit... sagen wir mit einer Legende. Schlaflose Nächte und ein goldener Becher, «welcher mit 100 Louis d'or angefüllt war». Das ist wirklich wie ein Märchen. Der kaiserliche russische Agent, am Dresdner Hof.

HF: Das ist der Anfang der nächsten Rolle. Ich wollte zu der achten Rolle noch sagen: die Kantate, aus der das Duett ist, die Kantate «Wachet auf, ruft uns die Stimme», die ist zum 27.Sonntag nach Trinitatis. Das ist ein Sonntag, den gibt es überhaupt nur,

--p148--

wenn Ostern sehr früh ist. Das hat's nur zweimal in der Leipziger Zeit von Bach gegeben, und darum ist einfach zu bestimmen, daß die Kantate von 1731 ist, und daß sie 1742 wieder aufgeführt worden sein kann. Übrigens schreibt der Dürr zu dem Duett: «Himmliche und irdische Liebe sind hier in eins verschmolzen. Musikalisch gehört dieser Satz zu den schönsten Liebesduetten der Weltliteratur.»

Straub: Das sind die Sachen, das ist der Ausgangspunkt zum BRÄUTIGAM, KOMÖDIANTIN UND DER ZUHÄLTER.. Das ist der gleiche Text wie der Text von dem Spanier. Und nicht per Zufall. Aus diesem Duett wurde DER BRÄUTIGAM, DIE KOMÖDIANTIN UND DER ZUHÄLTER.. Über Juan de la Cruz und nicht mehr über die Bibel. Ja.

Und nach den 100 Louis d'or sieht man etwas. Was man nicht identifiziert. Das heißt, einen Kupferstich von Rouault [*plan 86*]. Als ob das die Leinwand wäre, oder die Tapete. Wie, wie ungefähr, wie die Jakobsleiter, aber andersrum und in dem Haus in Leipzig. Man kann sich einbilden, das ist es. Nach dem Ausklang der Goldbergischen Variation sieht man sowas wie ein Streicheln, und das ist der Mond. Das heißt, nicht der

--p149--

Mond, und im Grunde ist das der Himmel. Und das heißt «Chantez matines, der Tag wird wieder geboren». [*Zeigt die Bildtafel im Miserere-Buch.*] Das Originalstück ist so. [*Deutet das Format an.*] Das hat er selbst gedruckt, tagelang selbst gedruckt.

HF: Das hat er überwacht, den Druck.

Straub: Ja. Mehr als überwacht.

HF: Auch diese kleine Ausgabe hat er überwacht.

--p150--

Straub: Das hab ich gekauft als ich sechzehn war oder so.

Jetzt werd ich Ihnen etwas offenbaren, oder vielleicht nicht. Irgendwo in irgendeinem Gespräch mit dem Mizoguchi, proklamiert er, daß er einen Maler besonders mag und sich für ihn interessiert. Und dann sagt man ihm, ja, wer? Und er sagt: Rouault. (*Lacht kräftig.*) Ganz ernst. (*Mit Lachen.*) Das ist, das ist eben die Überraschung, daß einer im tiefen Japan sowas Europäisches plötzlich erwähnt.

HF: Also ich hab, glaub ich alles gelesen, was es an Gesprächen mit Mizoguchi gibt, da gibt es nicht so viel –

--p151--

Straub: Helmut, ich hab's gelesen, ich hab's nicht erfunden. Das steht irgendwo in einer Ecke, sehr kurz, aber das steht da drin.

--p152--

HF: Mizoguchi und Rouault, das ist...

Und es ist eigentlich hier im Film zweimal der Morgen. Einmal ist es hier [*plan 86*], und dann ist es hier [*plan 87*].

Straub: Ja, das ist der Schnitt.

HF: Und das ist glaube ich das längste erzählende Stück, weil, sie hängt den Käfig mit dem Hänfling auf [*plan 87*], und den Hänfling hat man eine ganze Weile zuvor gesehen [*plan 81*].

Und dann klopft es an der Tür, und es kommt nocheinmal der Elias –

Plan 88

--p153--

Straub: Ob man ihn erkennt oder nicht, weiß ich nicht. Aber es klopft an der Tür, ein Geist oder ein Gespenst.

HF: Man sieht ihn auch.

Straub: Und wie. Zum ersten Mal sieht man ihn. Und was für einen holländischen Akzent hat er.

HF: Ja, viel stärker als der Leonhardt.

Diese Stelle ist mir immer noch merkwürdig, mit dem Selbstmord des Konrektors. Ich mußte ein Weile suchen, wer das überhaupt ist, dieser Konrektor: Siegmund Friedrich Dresig, der sich umgebracht hat am 11. Januar 1742. Der hat auch im Leben von Bach keine besondere Rolle gespielt, wie dagegen der Rektor Ernesti.

Straub: Er hat nicht mit dem Ernesti zu tun.

HF: Er war Konrektor zu der Zeit, wo der Ernesti Rektor war, und er wird einmal im Krausen-Streit vom Ernesti in einem Brief erwähnt, aber –

Straub: Was sagt der Ernesti vom ihm ?

HF: Nur, daß er dagewesen ist, sonst nichts. Und –

Straub: Ja und ich – was wollten Sie noch sagen ?

--p154--

HF: Ich frag mich, wie kommt dieser Geist da hin, dieser Schatten, diese Gestalt, von der man zuvor nichts gehört hat und danach nichts hört, und –

Straub: Ja, das ist eben, daß man da, und nicht nur da, langsam, jetzt, jetzt erst... damals wäre ich nie auf die Idee gekommen: im Grunde ist die Erzählung vom Bachfilm

viel komplizierter als die Erzählung von NICHT VERSÖHNT, wo die alle gesagt haben, man versteht kein Wort, das springt und springt.

Und dann kann ich noch eins beichten: ich kann Ihnen wirklich nicht sagen – vielleicht ob die Danièle das könnte, glaub ich kaum, aber es könnte sein – wie wir auf diese Idee gekommen sind, das da plötzlich reinplatzen zu lassen. Wie, woher undsoweiter weiß ich nicht. Wer erzählt das überhaupt.

HF: Ich hab in der Literatur gesucht – dann hab ich das aber bei Ihnen gefunden. In dem Gespräch damals in der *Filmkritik* [10/68, Okt. 1968, p689] –

--p155--

Straub: Ah, da wußte ich das noch, jetzt weiß ich das nicht mehr. Ein altes Gedächtnis ist nichts mehr wert.

HF: Sie erzählen, daß das aus einem Brief von dem Elias kommt.

Straub: Das stimmt schon, ja.

HF: Aber wie Sie auf diesen Brief gekommen sind –

Straub: Das könnte, es könnte der Sanford Terry sein.

--p157--

HF: Aber das ist wirklich ein ganz merkwürdiger Einbruch, weil –

Straub: Einbruch ist ein richtiges Wort.

HF: Mir fällt dann wieder ein, daß Sie –

Straub: Aber wer weiß, ob das nicht vom Mizoguchi kommt? Über den Rouault einfach – das ist alles möglich. (*Lacht auf.*) Ja, und mir fällt... ?

HF: – daß Sie auch einmal gesagt haben –

Straub: Das ist die Nacht mit der Goldbergischen Variation, der Tag, der düster erscheint, der Vogel, der auch da reinplatzt, einbricht – und dann plötzlich ein Ghost. Ein Ghost kommt vom Mizoguchi natürlich. Also was wollten Sie sagen? Ich habe Sie schon wieder unterbrochen.

HF: Es ist ein Schock auch, weil man die ganze Lebenswelt dieser Zeit – in dieser Zeit, das ist auch im Film drin, ist der Tod ständig gegenwärtig –

Straub: Ja, aber anders.

HF: – aber nicht dieser Tod, nicht der Selbstmord.

Straub: Hier ist der Tod mehr modern, sagen wir.

HF: Ja, das ist es genau.

Straub: Das ist der Einbruch von unserer Welt.

HF: Ja, ich hatte eben sagen wollen, daß, einmal haben Sie gesagt, es ist auch ein moderner Film.

Plan 88 und plan 89, dann plan 90

Straub: Hier ist auch die Provokation: es ist ein Selbstmord, und siehe da, dann kommt der Übergang: «Mein Gott! Wann kommt das schöne: Nun!». Ich weiß nicht, wie der Leonhardt darüber reagiert hat, oder der Dürr oder weiß der Kuckuck wer – das ist wirklich schon mehr als... ich würde nicht sagen gewagt, aber persönlich seltsam. Das ist schon eine Provokation. Vom Selbstmord kommt man auf die Idee vom Bach mit dem süßen Tod.

HF: Und dann ist noch dabei, daß genau an dieser Stelle im Kommentar kommt «In den letzten Jahren führte er einige frühere Kirchenstücke wieder auf.» Das ist das erste Mal im Film, daß das so datiert ist, daß einem zu verstehen gegeben wird, die Anna Magdalena spricht nach seinem Tod.

Straub: Ja. Und dann kommt etwas – da war ich schon bewußt – dann kommt diese Sache da. Also das ist wirklich eine Kutsche, die in den Tod fährt [plan 90]. Ob

man plötzlich Mizoguchi vor sich hat, oder Dreyer, was weiß ich, das ist schon... Er lächelt zwar, aber das ist noch ein Punkt mehr.

Und die Geräusche und das Bild, das ist wirklich, sagen wir, das hat mit Murnau zu tun wenn nicht mit Mizoguchi. Da darf man nicht mal den Fritz Lang erwähnen.

Sondern irgendwas zwischen Mizoguchi und Murnau. Aber das war nicht geplant, das ist so geworden.

Das ist die Wiederkehr der Fahrt in NICHT VERSÖHNT mit der Danièle. Auf andere Art. Aber das war nicht am Stadtrand in München, die Danièle hatte mehr Glück. Das war im Englischen Garten.

--p162--

(Zitiert aus NICHT VERSÖHNT:) «Der kaiserliche Narr, der kaiserliche Narr.»

Da haben mir etliche gesagt, die spricht doch kein Wort deutsch. Sie hätte nicht sagen sollen «der kaiserliche Narr», sondern «der kaiserliche Narrrrrr».

Einige haben mir sogar gesagt, wer ist denn das, wer ist denn diese tolle Jüdin? (*Lacht, giftig.*) Die tolle Jüdin. Da waren die daneben, denn die Danièle war leider keine Jüdin.

HF:«In den letzten Jahren führte er einige frühere Kirchenstücke wieder auf» [*plan 89*]. Ja, und das ist eine Kantate von 1727, und man hat erschlossen, daß er die um diese Zeit, 1746/47, wieder aufgeführt hat. Und dann –

Straub: Und das ist bewiesen. Wir haben uns nicht erlaubt, irgendwas... Obwohl die Auswahl persönlich ist, ist die Chronologie respektiert. Man hätte eine andere nehmen können, aber... Eins war sicher, wir wollten nicht wieder für eine Chor-Kantate entscheiden. Den Faden weiterführen da. Da ist ein einziger Sänger. Das verbindet, mit der Kutsche und so.

--p163---

HF: Ich komme immer von meinem Irrtum, daß das der selbe Bassist wäre wie beim Aeolus [*plan 37*] –

Straub: Nein !! Er –

HF: Ja, ja, ich weiß schon –

Straub: Das Kostüm ist auch nicht gleich –

HF: Ja. Auch wenn es nicht der selbe Sänger ist, und auch, wenn es nicht die selbe Jacke ist, wie auch immer, ist eine gewisse Korrespondenz in der Erscheinung.

Straub: Ja, aber moralisch, moralisch ist derjenige, der den Aeolus singt, ein etwas, mit Gänsefüßchen, brutaler Mensch. Und der hier ist ein etwas sanfter Mensch.

HF: Übrigens schreibt der –

Straub: Fast sentimental ist der, fast. Der andere ist es gar nicht. – Wie, wer schreibt ?

--p164--

HF: Der Dürr schreibt zu der Arie «Ich freue mich auf einen Tod», daß das freudig bewegt ist. Also das ist auch eine Freude. Eine ganz andere Art von Freude.

Straub: Jaja, das ist die Verbindung. Das ist auch der Grund, wofür Sie sich kaprizieren für die gleichen Sänger. Es ist kein Zufall, mein Lieber. Ja. Andersrum ist es die Kehrseite von der Aeolus-Arie. Damit wird der Bogen geschlossen.

HF: Der Sänger bekommt auch noch eine Zeit, nachdem er zuende gesungen hat. Nicht so lange wie der Bold im GESCHICHTSUNTERRICHT, aber doch ganz deutlich spürbar.

Plan 90 und 91, dann 92

Und jetzt, wo Sie das gesagt haben mit der fahrenden Kutsche, daß das eine Fahrt zum Tod ist –

Straub: Der Tod ist in Berlin. (*Lacht, diesmal eher amüsiert.*)

HF: Ja, da bekommt jetzt auch der Schwarzfilm, der danach kommt, einen doppelten Sinn.

--p165--

Straub: «Seine Majestät spielten ihm... ». Das ist der Schwarzfilm [*plan 91*].

HF: Und wo der Schwarzfilm ist, da sollte man vielleicht einmal einen Stich vom Schloß in Potsdam sehen können. [*So im Drehbuch.*]

Straub(*mit Lachen*): Ich kann Ihnen sagen, was in der ersten Fassung vom Drehbuch war. Man hat die Türen von Potsdam auf- und zugehen sehen, Lakaien, die sich umkippten und reinrannten und umarmten und so. Ja, das war die Stimmung vom

ersten Drehbuch. Und dieser ganze Pomp- oder Komödien-Aspekt ist da ein Stück Schwarzfilm geworden.

HF: Und jetzt, nach dem, was Sie gesagt haben, gehört der Schwarzfilm auch zusammen mit dem Tod. Der Schwarzfilm, das ist die König von Preußen, aber zugleich ist das auch der Tod.

Straub: Ja, nicht ganz, es ist ein bißl zweideutig, weil das ist auch, damit man die Möglichkeit hat, den Pomp zu imaginieren, und nicht als wie... Wenn man das gezeigt hätte, das wär sowieso plump gewesen. Es ist doch etwas ganz Feierliches in diesem

--p166--

Schwarzfilm. Es ist nicht nur der Tod. Und siehe da, was sieht man dann, man sieht eine schöne Decke [*plan 92*].

--p172--

Plan 90 und folgende

HF: Übrigens glaube ich, daß in den letzten Rollen die Chronologie etwas lockerer wird und man sich –

Straub: Ja, und dieser Schwarzfilm, der Witz bestand darin, daß man die pompöse Begegnung erwähnte – und was geschah ein bißl konkret? Daß man aber nix von dem Spielen von Bach in Potsdam zeigte. Denn es ist ganz klar, also nicht ganz klar, aber, daß wenn man den großen Pomp sieht vom Spielen des sechsstimmigen Ricercar – da steht auch im Drehbuch[*-Druck*] drin «Musikzimmer in der Wohnung des Kantors [*für plan 95*], also das geschieht dann später.

HF: Ja, man sieht ihn das nicht in Potsdam spielen, sondern zuhause.

Straub: Das Alibi dazu ist dann die Geschichte «gar bald bemerkt, daß wegen Mangels nötiger Vorbereitung seine Ausführung nicht also geraten wollte». Also, was

--p173--

gespielt wird, ist nicht unbedingt, was er in Potsdam gespielt hat, hat wahrscheinlich sehr wenig damit zu tun. Es ist, was er dann zu Papier gebracht hat, als er zurückkam, gekommen war. Damit wollten wir das so machen.

HF: Und das ist das letzte Mal, daß man ihn spielen sieht, und ist das letzte Mal, daß man eine Musik aufgeführt, ausgeführt sieht im Film. Die beiden Musiken, die dann kommen, der Contrapunctus 19 aus der Kunst der Fuge [*plan 100 bis 112*] und der Choral «Vor deinen Thron» – [*plan 113*]

Straub: Ja, aber ihn sieht man noch einmal.

HF: Ihn sieht man ganz zuletzt.

Straub: Ja. Er steigt noch in den Himmel da. Mit dieser Treppe [*plan 100*].

Diese Geste da haben wir gar nicht vorgesehen, das hat er erfunden. Auch wenn er das so macht, dem Kind entgegen: «Ah...», und er packt das Kind, das ist eine Erfindung vom Leonhardt. Jaja.

Und das Kind war wirklich grausam, das hat geschrien «Ich mach das nie! Noch einmal, nein, ich will nicht!» Das war schrecklich. Die Danièle mußte nach oben um sie zu trösten. Und der Leonhardt war sehr froh, als das geklappt hat. Nimmt sie in die Arme und trägt sie hoch.

--p174--

Zum Schluß des Films

HF: In der letzten Rolle sind drei Musiken: das Ricercar, das man ihn spielen sieht, dann der Contrapunctus aus der Kunst der Fuge –

Straub: Und das ist der Pomp da beim Spielen vom Leonhardt, weil er ist nie so herrlich gewesen als bei dem Spielen da vom Ricercar. Und da ist der Pomp, den man erzählt hat auf dem Stück Schwarzfilm, wird aber gefilmt, im Spielen [*plan 93*].

Und, was wollten Sie sagen ?

--p175--

HF: Das mittlere Stück von diesen dreien, der Contrapunctus aus der Kunst der Fuge, das bricht ab an der Stelle, wo der Philipp Emanuel diesen Satz dazugeschrieben hat, das kommt –

Straub: Vorher.

HF: – das kommt beim Godard in –

Straub: Nein, vorher. Der Leonhardt wollte das nicht. Der hat gesagt, der letzte Block da, den will ich nicht spielen, weil das ist nur ein Entwurf, er hat's nicht zuende geschrieben, und ich weigere mich das zu spielen, wegen Romantismus und so. – Ne, das ist nicht drin. Es hört kurz vorher auf.

HF: Man sieht aber die Seite, wo der Satz von –

Straub: Das sieht man [*plan 112*]. Er hat gesagt, das ist gut, daß man das sieht, aber er hat gesagt, nein, das spiele ich nicht. Das kann man nicht. – Dann hab ich nur gelächelt und gesagt, gut, Sie spielen das nicht. Schluß.

Man liest den Satz vom Philipp Emanuel, aber man sieht nicht die Takte vorher. Man hört die Takte vorher nicht. Sein Spielen des Contrapunct hat aufgehört vorher. Wo die alle das gespielt haben. Wie die Raeben. Oder wie die Geier.

--p176--

HF: Ich glaube, das Ricercar hört im Film auch eher auf. [*Bricht ab in plan 95.*]
Die Noten gehen noch weiter.

Straub: Ja.

HF: Und beim Orgelchoral gehen auch die Noten noch weiter.

Straub: Hm, das glaub ich nicht. Bin ich nicht sicher. Oder wir haben einen Teil gewählt, ich weiß nicht. Beim Choral ist das eine andere Idee. Das ist nicht der gleiche Grund.

Man wollte beim Ricercar aufhören, wo das ohne eine Wiederholung oder ohne Conclusion [*ist*]. Also es sind drei verschiedene Gründe. Das Ergebnis ist vielleicht das gleiche.

HF: Bei dem Choral für die Orgel [*plan 113*], da ist die Angabe im Drehbuch: Takt 1 bis 11, und –

Straub: Das ist... die Vorführung hört sowieso vorher auf.

--p177--

HF: – was ich gefunden habe im Bach-Werke-Verzeichnis, das geht noch bis zum Takt 26. Das letzte Stück, das ist nicht im Film.

Straub: Und der Schluß ist so ein Stück... Die Zeit beschleunigt sich und wird immer zitteriger, und auch immer hastiger. «u der Missa hatte er noch» [*plan 105*]

undsoweiter, das ist ein Stück, ein echtes Stück Dokumentarfilm, mit drinsteckend Spielfilm, aber das ist ein... Die Tragik ist in dem Rhythmus. Die Tragik, oder das Tragische.

Und das ist Schloß Haseldorf [*plan 113*].

HF: Wo er am Fenster steht

Straub: Ja. Das ist genau, wo er gelesen hat, am Fenster. Es gibt nur zwei Fenster.

HF: Ich erinnere mich, daß Sie zu dieser letzten Aufnahme einmal erzählt haben, Sie haben zum Leonhardt gesagt: denken Sie an Vietnam.

Straub: Hab ich das gesagt? Wo ist das?

HF: Das erinnere ich nur, aber –

Straub: Vielleicht ist das wahr.

HF: – da bin ich schon sicher, daß ich das richtig erinnere.

Der Schluß hat so viele kurze Einstellungen, wie das nur am Anfang in der Rückblende gewesen ist. In der Rückblende, und dann, als man die ganzen Kantaten-Autographen sieht.

--p178--

Straub: Ja, aber die Stimmung ist anders. Hier ist das zitterige Zeit, die entflieht. Am Anfang ist das eine andere Zeit. Das Gefühl ist nicht das gleiche, weil der Rhythmus auch nicht der gleiche ist.

Hier ist die Idee drin: der Tod kommt immer unnatürlich vor. Das ist eine Provokation von mir. Alle Menschen sagen, der Tod ist was Natürliches. Es gibt nichts Unnatürlicheres als den Tod, für mich. Also, gut.

Und das sollte man irgendwie spüren in diesem Rhythmus am Schluß, was eben verschieden ist zum Rhythmus am Anfang. Weil der Rhythmus am Anfang, der geht aus der Jugend aus. Und der Rhythmus hier geht zum Tode.

HF: Es kommt der Originaldruck vom Musikalischen Opfer [*plan 97*], und es kommt der Originaldruck von «Vom Himmel hoch» [*plan 98*] –

Straub: Ja, letzte gedruckte Sache. Ja, «Vom Himmel hoch», das ist auch ganz blöd, die Idee, er trägt das Kind hoch die Treppe. Wie?

HF: – und zwischen dem, daß man sieht, der Bach hat das fertig gemacht

--p179--

und das fertig gemacht, dazwischen kommt das Kind [*plan 100*], und dann kommen drei Seiten Brief von Bach an den Vetter Elias [*plan 101-103*].

Straub: Und da ist auch, was man nicht lesen kann, dieser unmögliche Text vom Bach.

HF: Daß er sagt, er möchte keine solchen Geschenke mehr haben, weil ihn das zu teuer kommt.

Straub (*liest*): «Ohnerachtet der Herr Vetter sich geneigt offerieren, fernerhin mit dergleichen Liqueur zu assistieren, so muß doch wegen übermäßiger hiesigen Abgaben es depreciieren» – also unglaublich.

HF: Kann man sich das –

Straub: Zum ersten Mal wird [hier] irgendwas von der Jahreszeit erwähnt, es wird gesagt, die «unbequeme Jahreszeit es wohl nicht erlauben durfte» [*Kommentar in plan 102-103*]. Damit verbunden ist sogar der Winter, mit dem Schluß.

HF: Und mit dem, wie Sie sagen, unmöglichen Brief an den Elias, und mit der beendeten h-Moll-Messe, die er selbst nie als Ganzes aufgeführt und gehört hat, da hat man noch einmal zwei alleräußerste Extreme von Bach.

Straub: Genau.

Daß er da plötzlich so ein Credo komponiert, ist doch unerhört.

--p180--

Es gibt nix Größeres, kontrapunktisch, als das Confiteor vom Credo. (*Deutet es an*;) «Confiteor unum baptisma in re-mis-si... – das ist etwas Unglaubliches. Das , mit dem Eingangschor, mit der Kadenz, das sind die... . Ja.

Was sagten Sie ?

HF: Ich glaub, ich hab gar nichts gesagt.

Das Letzte, was man von der Anna Magdalena sieht, das sind ihre Hände, wie sie die Bibel hält. Mit der, wie Sie öfters gesagt haben, der einzigen überlieferten Schrift von ihr. Die Widmung in der Bibel [*plan 104*].

Straub: Aber diese Bibel wollten sie uns, wollten sie nicht aus der Hand geben.

Leider sieht man das im Film, das ist sehr steil. Das sind Papierblätter, weil das ist zu dick geworden, weil, wir haben das geklebt, in einer Urausgabe von «Les Essais de Montaigne». Das einzige große Geschenk, was die Danièle mir gemacht hat. Sie hat das gekauft in Blois, und das ist eine Urausgabe – das war genau das gleiche Format und das gleiche Leder und so. Deswegen konnten wir das da drin [hinein] kleben. Es ist kein Millimeter unterschied. Also, was sie in der Hand hat, das ist nicht die Bibel. Die ist genau so dick, genau so klein, genau so groß, aber das ist «Les Essais de Montaigne».

Womit die Barbara schwitzt sein zwanzig Jahren. Ja

Angabe nur für die französische Redaktion:

Das Gespräch ist noch eine Zeit weitergegangen, über den Produzenten Seitz, vorhandene oder nicht vorhandene Dokumente von der Produktion, dann zu allgemeineren Themen, nicht mehr zur CHRONIK selbst.
