

Mein Name ist Bach

Dominique de Rivaz. BR Deutschland / Schweiz 2003

FSK ab 6 Jahren, IKF-Altersempfehlung ab 14 Jahren



Film-Heft von Ingeborg Havran



Institut für Kino
und Filmkultur

Filmbildung

Das 21. Jahrhundert ist das Jahrhundert der Medien und im Zentrum der modernen Mediengesellschaft steht der Kinofilm. Wie Lesen und Schreiben zu den fundamentalen Kulturtechniken gehört, so gehört das Verstehen von Filmen und das Erkennen ihrer formalen Sprache zu den Kulturtechniken des neuen Jahrhunderts. Film bekommt mehr und mehr Bedeutung für die Einschätzung und Beurteilung der sozialen Realität sowie für die lebensweltliche Orientierung und die Identitätsbildung. Das Geschichtsbewusstsein, das nationale Selbstverständnis und das Verständnis fremder Kulturen werden in Zukunft noch stärker als bisher vom Medium Film mitbestimmt.

Ausgehend von der zunehmenden Bedeutung des Films für Kultur und Gesellschaft, gewinnt die Film-Bildung an Aufmerksamkeit. Wissen über die Filmsprache, Kenntnis von den Zusammenhängen zwischen Filmproduktion und Entstehungszeit, Wissen über die Filmgeschichte und die nationalen Bildtraditionen, Kenntnis der formalen Mittel der universellen Filmsprache, der filmischen Narration und der Genremuster sind Voraussetzung für einen bewussten Umgang mit dem Medium. Für den pädagogischen Bereich ist somit die Vermittlung von Medienkompetenz von großer Bedeutung.



Horst Walther
Institut für Kino und Filmkultur



Impressum:

Herausgeber: INSTITUT für KINO und FILMKULTUR (IKF)
Redaktion: Verena Sauvage, Horst Walther
Redaktionelle Mitarbeit: Holger Twele (auch Satz und Layout)
Titel/ Grafikentwurf: Mark Schmid
Druck: Druckerei Nölke, Hürth-Efferen
Bildnachweis: Pegasos Filmverleih
© Juni 2004

Anschrift der Redaktion:
Institut für Kino und Filmkultur, Mauritiussteinweg 86-88, 50676 Köln
Tel.: 0221 – 397 48-50 Fax: 0221 – 397 48-65
E-Mail: info@film-kultur.de Homepage: www.film-kultur.de



Mein Name ist Bach

BR Deutschland/Schweiz 2003

Regie: Dominique de Rivaz

Drehbuch: Dominique de Rivaz, Jean-Luc Bourgeois, Leo Raat

Musik: Frédéric Devreese

Kostüme: Britta Krähe, Friederike von Wedel-Parlow, Regina Tiedeken,
unter Supervision von Vivienne Westwood

Montage/Schnitt: Isabel Meier

Darsteller: Vadim Glowna (Johann Sebastian Bach), Jürgen Vogel (Friedrich II. von Preußen),
Anatole Taubman (Friedemann Bach), Paul Herwig (Emanuel Bach), Karoline Herfurth
(Prinzessin Amalie), Antje Westermann (Johanna Bach), Gilles Tschudi (Sekretär Goltz),
Philippe Vuilleumier (Quantz), Bernard Liège (Lakai Stumm), Detlev Buck (Zollbeamter) u. a.
Länge: 99 Min.

FSK ab 6 Jahren, IKF-Empfehlung ab 14 Jahren

Kinoverleih: Pegasos

Auszeichnungen:

Schweizer Filmpreis 2004 – Bester Spielfilm, Beste männliche Nebenrolle für Gilles Tschudi

MEIN NAME IST BACH

Inhalt



Frei interpretierend erzählt der Film die historisch verbürgte Begegnung des 62-jährigen Johann Sebastian Bach mit dem 35-jährigen König Friedrich II. von Preußen im Jahr 1747.



Im Mai 1747 verlässt Bach in Begleitung seines ältesten Sohns Friedemann Leipzig, um der Taufe seines ersten Enkels Adam in Potsdam beizuwohnen. Erschöpft von der dreitägigen Reise in der Kutsche kommen sie bei der Familie Emanuels an, Bachs zweitem Sohn. Dieser ist Cembalist am preußischen Hof. Der König, informiert über Bachs Ankunft, zitiert ihn noch am selben Abend in das Potsdamer Stadtschloss, das schon für den Umzug ins neu erbaute Palais Sanssouci geräumt wird. Zwar weiß der gebildete und talentierte Friedrich die Genialität Bachs zu schätzen, erträgt es aber nicht, von ihm künstlerisch in den Schatten gestellt zu werden. Entschlossen, den berühmten Meister herauszufordern, spielt ihm der König auf der Flöte eine kurze, selbst erdachte Tonfolge vor. Auf dieser Grundlage soll Bach nun eine Fuge zu sechs Stimmen improvisieren. Der Arroganz und Anmaßung des jungen Königs begegnet Bach mit einem klaren Nein und verlässt das Schloss. Das kommt einer Majestätsbeleidigung gleich.

Das hält Bach jedoch nicht davon ab, sich in der nun folgenden Woche seines Aufenthalts in Potsdam der musikalischen Herausforderung des Königs zu stellen. Sogar Nachts komponiert er ohne Rücksicht auf seine am grauen Star erkrankten Augen.

Schon beim nächsten Zusammentreffen Bachs mit dem König machen sich die Spannungen zwischen beiden wieder bemerkbar: Der junge König, traumatisiert durch die Erziehung seines autoritären Vaters, empfindet Hass für alles, was einem väterlichen Bild nur ähnelt. Lediglich sein Sekretär Goltz darf in die von Alpträumen gequälte, wirre und empfindsame Innenwelt des einsamen Königs hineinschauen. Nach außen dominieren Friedrichs ungeheurer Machtwille und ein herablassendes Verhalten. Bei den weiteren Begegnungen mit Bach entdeckt Friedrich in dem alternden Musiker jedoch Züge, die den verborgenen Wunschvorstellungen eines idealen Vaters entsprechen.

Auch Bach, heftig angegriffen von seinen Söhnen – Friedemann bezichtigt ihn der Unterwürfigkeit gegenüber dem König, Emanuel glaubt sich gegenüber dem älteren Bruder zurückgesetzt – beginnt Friedrich zu schätzen und die Leiden zu verstehen, die sein widersprüchliches Wesen geprägt haben. Bei der letzten und entscheidenden Begegnung findet Friedrich in dem großen Musiker ein väterliches Gegenüber und Bach in dem jungen König Eigenschaften eines guten Sohns.

Diese Entwicklung wirkt jedoch nicht veröhnlich auf Friedrichs zwiespältiges Wesen. Vor allem seine jüngere Schwester Amalie bekommt die Härte und den Zynismus des Königs zu spüren. Anders als ihr Bruder begegnet sie Bach mit uneingeschränkt hoher Anerkennung. Auch die Genialität der Musik seiner Söhne weiß sie zu schätzen und kritisiert den Unterricht ihres Flötenlehrers Quantz als altmodisch; er enthalte ihr die musikalischen Innovationen eines Friedemann Bach vor. Für Friedrich bleibt sie ein Nichts, das er bei jeder Gelegenheit demütigt, und als Amalie sich leidenschaftlich in Friedemann Bach verliebt, bestraft Friedrich sie mit dem Verbot, mit nach Sanssouci zu ziehen.

Bach beendet seinen Aufenthalt in Potsdam mit der Widmung des *Musikalischen Opfers* an den König. Vermutlich sei dies sein letztes Werk, da er bald blind sein werde. So begründet Bach seinen Söhnen gegenüber die Arbeit an der Komposition. Er habe sie allein für sich geschaffen und weder für die Kirche, einen Fürsten oder den König.

Die historischen Figuren

Johann Sebastian Bach, 1685-1750, Königlich Polnischer und Kurfürstlich Sächsischer Hof-Compositeur, von 1723 an Kantor an der Leipziger Thomaskirche

Wilhelm Friedemann Bach, 1710-1784, ältester Sohn Bachs, von 1746 bis 1764 Organist an der St. Marienkirche in Halle

Carl Philip Emanuel Bach, 1714-1788, zweiter Sohn Bachs, von 1741 bis 1767 Cembalist Friedrichs II.

Friedrich II., 1712-1786, ab 1740 König von Preußen

Anna Amalie, 1723-1787, Schwester Friedrichs II., Preußische Prinzessin, äußerst musikinteressiert; spielt Cembalo und komponiert; bedeutend wurde ihre Musikaliensammlung mit zahlreichen Handschriften und Drucken großer Meister

Johann Joachim Quantz, 1697-1773, ab 1732 Flötenlehrer Friedrichs, ab 1741 am Hof

Voltaire, 1694-1778, französischer Philosoph, von 1750 bis 1753 Lehrer Friedrichs II. in Potsdam

MEIN NAME IST BACH

Sequenzfolge

Abkürzungen: S = Sequenz, B = Bach, F = Friedrich II.
Der Time-Code bezieht sich auf die Video-Fassung des Films

Timecode	S	Inhalt
00.00.00	S 0	Titelsequenz Insert: „Leipzig Mai 1747“, Bach erfährt von einem Arzt, dass er bald blind sein werde; Parallelmontage: gläserne Schröpfköpfe; fahrende Kutsche, B auf der Reise
00.05.07	S 1	Insert: „Stadtschloss Potsdam“; F wird vom Arzt geschöpft, dabei erledigt er Staatsgeschäfte
00.06.27	S 2	Preußische Grenzstation: Befragung Bs und Friedemanns durch einen Grenzsoldaten
00.07.46	S 3	Schloss: Emanuel Bach spricht bei F vor mit einer neuen Komposition aus Anlass des Umzugs nach Sanssouci, er bittet um eine Gehaltsaufbesserung, F lehnt ab; F hat eine musikalische Idee, den Themenkopf des <i>Musikalischen Opfers</i>
00.10.09	S 4	Prinzessin Amalie und Quantz beim Musizieren; F tritt ein, demütigt Amalie; er verkündet Quantz sein Vorhaben, B über das Thema eine sechsstimmige Fuge improvisieren zu lassen, Quantz rät ab, F ist brüskiert von Quantz' Belehrung, Quantz improvisiert, Reisekutsche Bs
00.13.24	S 5	Emanuels Wohnung: B und Friedemann sind erschöpft und hungrig angekommen, ein Lakai des Königs überbringt die Botschaft, B solle unverzüglich bei Hof erscheinen
00.15.16	S 6	Hofkonzert: B tritt auf, stellt sich vor mit „Mein Name ist Bach“, B probiert die neuen Fortepianos des Königs, er prüft kritisch und will gehen; F folgt ihm und fordert die Improvisation über das Thema, B weigert sich und verlässt das Schloss Schwarzblende
00.22.17	S 7	Schloss: F erwacht schwitzend mit dem Wort „Vater“; F übt Flöte und erteilt Goltz politische Aufträge; Kasernenhof: F hoch zu Ross sieht der Auspeitschung eines Soldaten zu, innerer Monolog Fs an den Vater gerichtet, der ihn zwang der Enthauptung Leutnant Kattes, Fs Liebhaber, zuzusehen (Voice-Over)
00.25.20	S 8	Emanuels Wohnung: B teilt Johanna mit, er wolle abreisen, verschweigt aber seine Augenkrankheit, er könne auch nicht Pate des Kindes werden, weil er mittellos sei; B spielt einen Ausschnitt aus der neuen Komposition vor, Johanna bittet um Aufschub der Abreise
00.28.19	S 9	Garten des Schlosses: Amalie erbittet ein Autogramm von B, fragt nach Friedemann
00.29.40	S 10	Schloss: B sucht Quantz auf, bedankt sich bei ihm für das Thema, F tritt dazu, als B auf dessen Flöte spielt, F ist pikiert und ordnet die Reinigung der Flöte an

- 00.31.44 **S 11** Schloss: Bs Söhne streiten, Amalie tritt dazu, Friedemann spielt ein eigenes Stück auf einem der Fortepianos, Amalie lässt das Instrument des Königs zu Quantz bringen, sie schwärmt Quantz von der Musik Friedemanns vor, Quantz rügt ihre Verliebtheit
- 00.37.03 **S 12** Schloss, Nacht, Gewitter: F erwacht aus einem Alptraum, Goltz als sein Vertrauter
- 00.37.56 **S 13** Emanuels Wohnung, Nacht: B im Bett, Johanna bringt ein Gurkenglas, B komponiert
Schwarzblende
- 00.39.28 **S 14** Emanuels Wohnung: Eifersuchtsstreit der Söhne; B weist sie zurecht
- 00.41.49 **S 15** Park, See: B tröstet Johanna; sie sagt ihm, sie verehere ihn wie einen Gott, B widerspricht, mit einem Balanceakt auf dem Boot offenbart er ihr sein Inneres
- 00.43.48 **S 16** Straße: B mit Kindern; Pferdestall im Schloss: F zeigt B ein Kamel, ein Geschenk der Zarin von Russland, B und F reiten auf dem Kamel durch die Wüste/nach Sanssouci; F ignoriert Bs Vorschlag eines Konzerts, F im Grab, B entfernt sich
- 00.47.01 **S 17** Kirche: B an der Orgel, dann Friedemann, der dem Vater seine Musik demonstriert; B improvisiert vor F und einer kleinen Hofgesellschaft, er präsentiert F die Komposition eines Kanons mit dem königlichen Thema; F spielt und scheitert an der Schwierigkeit, zornig zerbricht er die Flöte, B weist den König wütend zurecht
- 00.50.37 **S 18** Schloss: F beschuldigt Quantz der Komplizenschaft mit B, Quantz bietet F an, den Kanon Bachs zu erklären und zu üben, F jedoch behauptet, B zu hassen
- 00.51.31 **S 19** B komponiert, innere Bilder erscheinen; Friedemann kommt betrunken nach Hause, B ermahnt ihn und gibt ihm zu verstehen, dass er nicht länger für ihn sorgen könne
- 00.55.01 **S 20** Schloss: Tafel, Verkostung von Speisen, B wird gemeldet; Ankündigung Voltaires als Gast Fs in Sanssouci, ironisch erwähnt F sein Vorhaben, Voltaire geistig auszubeuten
- 00.56.45 **S 21** Schloss, Amalies Zimmer: Friedemann ist bei ihr, Verführungs- und Liebesszene
- 01.00.10 **S 22** Sanssouci, Garten: F und Bach essen eine Melone und spielen Boule, sie führen einen verschlüsselten Dialog über ihre Beziehung
- 01.02.21 **S 23** Emanuels Wohnung: die Söhne kritisieren B wegen seines Engagements bei der Komposition für den König; B eröffnet den beiden, dass er bald blind sein werde und er ausschließlich für sich selbst komponiere, dann trinkt und singt B mit den Söhnen
- 01.05.14 **S 24** Schloss: F diktiert Goltz neue mildernde Bestimmungen zur Folter, Goltz muss auf Verlangen Fs die Liebesszene zwischen F und Leutnant Katte nachspielen; F spielt einsam Flöte
- 01.08.48 **S 25** Schloss: Amalie und Friedemann nach einer gemeinsamen Nacht im Bett

- 01.10.04 **S 26** Schloss: F weist Amalie wegen ihrer Verbindung zu Friedemann zu-
recht, F verkündet, sie dürfe nicht mit nach Sanssouci umziehen,
Amalie ist aufgebracht und spielt auf Fs Homosexualität an
- 01.12.02 **S 27** Schloss: B kommt, sich zu verabschieden und wird plötzlich unpäss-
lich, F sorgt sich; B und F gehen zusammen barfuß durch den Park,
legen sich ins Gras, F bietet B die Stelle als Hofkomponist an, B lehnt
ab, er wolle unabhängig, frei sein; Improvisation Fs und Bs in einer
Rumpelkammer auf diversen Schlag- und Blasinstrumenten, offenes
Gespräch über Vater-Sohn-Verhältnis; F und B beim Urinieren, Ab-
schied Fs von Bach
- 01.18.52 **S 28** Pferdestall: Amalie will mit Friedemann fliehen, dieser lehnt ab, sexu-
elle Annäherung, F tritt dazu, demütigt Amalie und gibt sich Friede-
mann als Homosexueller zu erkennen
- 01.23.24 **S 29** Schloss, Nacht, Zimmer Fs: F in Raserei, Goltz und der Lakai stehen
hilflos dabei; Schwarzblende
- 01.24.28 **S 30** Schlussequenz
Emanuel's Wohnung: B vor dem Widmungsblatt des *Musikalischen
Opfers* an den König, Abschied Bs von Johanna, Emmanuel bittet um
die Patenschaft, B verweigert sie
Schloss: Emanuel allein am Fortepiano, Amalie fragt nach ihrem Glück
und Leben; F wird geschröpft, erteilt dabei Aufträge, fragt nach dem
Verbleib von Bs Komposition
B in einer Kutsche auf der Heimreise, die Kutsche hält, Friedemann
steigt zu
Grenzstation: die Kutschen Voltaires und B begegnen sich, kurzer
Blickwechsel



Johanna Bach (Antje
Westermann, links)
und J. S. Bach
(Vadim Glowna)

MEIN NAME IST BACH

Problemstellung



Der Vater-Sohn-Konflikt I: Bach und seine Söhne – Primat der Musik



Friedemann Bach
(Anatole Taubman,
links) und sein
Bruder Emanuel
(Paul Herwig, rechts)

Beiden Söhnen ist die übermächtige Figur des Vaters ein Problem. Historisch betrachtet hängt Friedemann der Ruf einer Mischung aus Genialität und *Décadence* an. Möglicherweise war die Unstetigkeit seines Lebenswandels – er wechselte häufig die Stellung als Organist – auf den Erwartungsdruck zurückzuführen, der auf ihm als Erstgeborenem lastete und dem er nur schwer zu entgehen vermochte (vgl. Geck, *Die Bach-Söhne*, a.a.O., S. 15 ff). Der Film inszeniert ihn als jemanden, der für seine Zeit unerhörte Musik schreibt, sich ansonsten aber in erotische Abenteuer und Alkohol flüchtet. Letztlich bleibt er abhängig von der Fürsorge des Vaters, den er zwar scharf als unterwürfig gegenüber dem König kritisiert (S 19), zu dem er aber am Ende der Reise wieder in die Kutsche steigt (S 30). Realistischer Hintergrund dieser Metapher ist die Tatsache, dass Friedemann sich einen Teil seiner Existenz durch Verkauf von Kopien väter-

licher Werke sichern musste (vgl. auch S 19, Anspielung Bachs, Friedemann solle die *Brandenburgischen Konzerte* kopieren).

Gemessen an seinem beruflichen Erfolg und musikalischen Schaffen kommt Emanuel im Film sehr schlecht weg. Zwingender Grund mag seine Funktion als Gegenfigur zu Friedemann sein: devot gegenüber der Obrigkeit, bieder in seinem häuslichen Glück. Allerdings bricht die scharfe Rivalität der Brüder, für die Emanuel offen den Vater verantwortlich macht, nur für einen kurzen Moment durch (S 14).

Bach löst sich aus dem Konflikt mit einer Rechtfertigung seiner Arbeit. Den Vorwürfen, er investiere zu viel Arbeit in die Komposition für den König, setzt er entgegen, dass er bald blind sein werde. Was allein für ihn zähle, sei, seine letzten Kräfte für die Musik einzusetzen und sich daran zu erfreuen. Kein „*Docere et Delectare*“ und kein „*Soli Dei Gloria*“ – der Bach des Films ist ein autonomer Künstler, dessen Werk für sich selbst steht. Über den Stellenwert des familiären Konflikts lässt Bach keinen Zweifel: Er bleibt ein liebender Vater, nur Johanna, der er am meisten von seinem Innenleben zeigt, erfährt, was er wirklich denkt: „Familie ist nicht ewig, aber Musik.“ (S 30).





Johann Sebastian Bach zwischen seinen streitenden Söhnen Emanuel und Friedemann

Der Vater-Sohn-Konflikt II: Friedrich und sein Vater – Primat der Politik

Historiker, die sich heute mit dem 18. Jahrhundert beschäftigen, sind sich trotz aller Kritik einig über die Bedeutung Friedrichs II. von Preußen als kühl rechnendem Machtpolitiker, fleißigem Arbeiter im Dienste seines Staates, klug taktierendem Feldherren und universal gebildeten Fürst (vgl. Leuschner, a.a.O., S. 205-231). Geleugnet wird jedoch nicht, dass Friedrich im Lauf seines Lebens immer mehr zum Menschenverächter wurde und einen besonderen Hass auf die Frauen hatte.

Das Bild einer starken Persönlichkeit Friedrichs II., eines stabilen Ichs, wird im Film restlos demontiert. In seinem widersprüchlichen Verhalten – hart, zynisch und grau-

sam einerseits, weich, verständnisvoll und dem Wahnsinn nahe andererseits – wird er als Opfer einer unerbittlich strengen Erziehung gezeigt und rührt so an das Verständnis und Mitleid des Zuschauers. Bildhaft und nachhaltig eindrücklich inszeniert der Film in einer der ersten Sequenzen die inneren Qualen des Königs, denen er nicht nur in seinen Träumen ausgesetzt ist (S 7, S 12).

Überliefert ist aus Friedrichs Kindheit, dass er auf Befehl des Vaters Friedrich Wilhelm I. seit seinem sechsten Lebensjahr nur noch von Männern erzogen wurde. Der Erziehungsplan nahm keinerlei Rücksicht auf die individuellen Bedürfnisse des Heranwachsenden, ein streng reglementierter Tagesablauf sah Unterricht in Religion, Mathematik, Artillerie, Ökonomie, Ge-

schichte, Völkerrecht, Geografie und mit „zunehmenden Alter Kriegswissenschaften“ vor (Leuschner, a.a.O., S. 8). Friedrich dagegen neigte zu den Künsten, was den Vater aufbrachte und zu Gegenmaßnahmen greifen ließ. Der Versuch, sich dem Vater zu widersetzen und dem Joch zu entkommen, fand seinen Höhepunkt in einem Fluchtversuch des 18-jährigen Friedrich. Das Vorhaben scheiterte, Friedrich kam in Festungshaft, wurde zeitweilig seines Status als Kronprinz enthoben und gezwungen, der Hinrichtung seines Freundes und Fluchthelfers Hans Hermann von Katte beizuwohnen.

Ein Hinweis auf eine homosexuelle Anlage Friedrichs ist in der Literatur nicht zu finden, die Lebensweise des Königs lässt jedoch eine solche Spekulation zu. Nur kurze Zeit lebte er mit seiner Ehefrau Elisabeth Christine zusammen, vermutlich hat das Paar nie miteinander geschlafen. Die meiste Zeit ihres Lebens verbrachte die Königin einsam in Schloss Niederschönhausen vor den Toren Berlins, niemals war sie in Sanssouci.

Der biografische Hintergrund von Friedrichs Kindheit wird in einem Gespräch zwischen ihm und Bach im Film lebendig. Unmittelbar im Anschluss an die gemeinsame „Jam-Session“ (S 27) – der Schlüsselszene für ihre Versöhnung – führen sie einen Dialog:

Bach: Verzeihen Sie Majestät, Friedrich, Sie wären ein wundervoller Sohn gewesen, auch Sie!

Friedrich: Um einen wundervollen Sohn abzugeben, hätte es einen wundervollen Vater gebraucht. (...)

Friedrich: Solange ich mich erinnern kann, hat mein Vater nur Befehle gebrüllt. Er erzählte allen, ich sei ein

Schmutzfink und dass ich auf Zehenspitzen ginge und idiotische Grimassen ziehe. Ich habe dann heimlich Flöte gespielt, um mich zu trösten. Er wurde furchtbar wütend, hat in meine Suppe gespuckt und mich gezwungen, sie zu essen. Meine ältere Schwester Wilhelmine und ich, wir liebten uns, er hat sie zur Heirat gezwungen, um sie von mir zu entfernen. Von da ab war ich allein. Ein feindlicher Vater, das ist das Schlimmste überhaupt (S 27).

Diese Geschichte verdeutlicht, wie stark der Lebensweg des Sohns vom Vater bestimmt wird. In der filmischen Vergangenheit Friedrichs fungiert die Musik als Trösterin und als Gegenwelt zu der des Vaters, in der filmischen Gegenwart Friedrichs übernimmt sie eine ähnliche kompensatorische Rolle: nach den Alpträumen und schmerzhaften Erinnerungen an Katte – die Friedrich im Rollenspiel mit seinem Sekretär selbstquälerisch immer wiederholt – und den verhassten politischen Alltagsgeschäften führt sie den einsamen König in eine andere Welt. Das romantische Zitat von Nacht, Vollmond, Kerzenlicht und offenem Fenster, vor dem Friedrich einsam und inbrünstig auf der Flöte spielt, wird zum Sinnbild dieser Gegenwelt (S 24).

Der Film stellt auf psychologischer Ebene eine direkte Verbindung her zwischen Friedrichs traumatischer Vater-Sohn-Beziehung und seinem Wunsch, Bach herauszufordern: als Verschiebung sozusagen rebelliert er gegen den musikalischen Übervater und versucht ihn, auf seinem Terrain zu verunsichern. Die Aussichtslosigkeit dieses Unterfangens nimmt das Ende des Films schon vorweg. In der letzten Szene mit Friedrich, schon in Sanssouci, liegt er wieder auf dem Bett, der Arzt



Friedrich II.
(Jürgen Vogel) mit
seinem Sekretär
Goltz (Gilles Tschudi)

herablassend und voller Zynismus gegenüber den Untergebenen, erledigt er seine politischen Geschäfte. Der Kreis schließt sich, ein Neuanfang ist nicht möglich – eine Erkenntnis, die Bach weise gegenüber Friedrich schon äußert, als Friedrich noch der Illusion nachhängt, in Sanssouci die Schatten der Vergangenheit loszuwerden (S 27).

Sequenzbeschreibung: S 7 – Folterszene

Diese Sequenz, die erste nach der Exposition (S 1-6), zeigt durch Bildmotiv, Text und Ton am eindrucklichsten und nachhaltigsten die inneren Qualen des Königs. In freier Anlehnung an die berühmte zeitgenössische Radierung von Daniel Nikolaus Chodowiecki (s. a. ENCARTA, a.a.O., Friedrich der Große) auf dem der alte Friedrich auf dem Pferd sitzend in Seitenansicht abgebildet ist, sieht man den jungen Friedrich, ebenfalls auf dem Pferd, in derselben Pose und Perspektive (Einstellung 1). Sein Blick ist geradeaus auf eine Szene

gerichtet, die in krassem Gegensatz zum Hintergrund des Huldigungsbildes steht: dort blickt der alte König auf das erste Bataillon seines Leibgarderegiments. Die scheinbar endlose Reihe der Soldaten in Hab-Acht-Stellung, ihre aufgepflanzten Bajonette, die flatternde Fahne, den König begleitende betresste Reiter und bewegte Natur (Himmel und Bäume) repräsentieren Größe, Stärke und Dynamik des Militärs und damit der Staatsmacht. Im Film jedoch blickt der junge Friedrich auf eine Folterszene in einem steinernen, düsteren Innenhof.

In dieser Folterszene erlebt Friedrich den traumatischen Augenblick der Enthauptung seines Liebhabers als Wachtraum. Voller Demut in Sprache und monotonem Tonfall wendet sich der junge König an den grausamen Vater. Der Inhalt der Rede zeugt von tiefer Depression und dem Todeswunsch eines zutiefst verletzten Menschen. Die Macht des Vaters und damit des Staates, symbolisiert durch den Adler, liegt wie ein Schatten auf Friedrichs Leben.

Auf der akustischen Ebene sind starker Regen, Peitschenschläge und dumpfe Trommelrhythmen zu hören. In den folgenden 14 Kameraeinstellungen wechselt das Bild vom Gesicht des Königs in Großaufnahme auf das peitschender Soldaten, die den Delinquenten im Lauf umkreisen und ihn blutig schlagen. Es folgen Nah- und Großaufnahmen einer Wanne, in der sich das Blut in Schlieren mit dem Regen und mit Kalk vermischt, blitzartige Einblendungen des blutigen, zerfleischten Rückens des Gefolterten, eines überdimensional großen Schattens des preußischen Adlers, eines vergitterten Verlieses mit dem Gefangenen aus der Vogelperspektive und eines Rumpfs in weißer Uniform mit einem blutdurchtränkten Tuch. Dazu führt

Friedrich einen inneren Monolog, filmtechnisch realisiert als darüber gelegte Stimme (Voice-Over):

„Ja, allergnädigster König, Vater und Herr, ich, Friedrich, Kronprinz von Preußen, habe der Hinrichtung meines Liebhabers, Leutnant Katte, beizuwohnen. Leutnant Katte soll im Morgengrauen durch Enthauptung sterben. Katte und ich haben nicht gegen die Ehre verstoßen, Vater und Herr. Mein Leben ist mir nicht so lieb, König zu werden ist mir nicht so lieb.“

Die letzte Einstellung der Sequenz entspricht der ersten (Totale, Friedrich in Seitenansicht auf dem Pferd, umfassen von der Schwärze des Innenhofs) und endet mit einer Schwarzblende. Leise ist das Kopfmotiv des musikalischen Themas zu hören, ein klarer Hinweis auf eine Verbindung zwischen Friedrichs Trauma und seinem Verhalten zu Bach.

In diesem Kontext wird seine Abneigung gegen die Politik verständlich, die sich wiederum in großer Härte bei Friedrichs politischen Alltagsgeschäften äußert. Seine Anweisungen an Goltz betreffen die Vorbereitungen eines weiteren aggressiven Kriegs gegen Österreich (Dritter Siebenjähriger Krieg) wie auch schlossinterne Reglementierungen. Das menschenverachtende Verhalten gegenüber Amalie, der Schwester, ist vergleichbar mit dem Verhalten seines Vaters ihm gegenüber. Das traumatische Erlebnis des jungen Königs hat lediglich eine Milderung der Foltergesetze zur Folge.

Der Vater-Sohn-Konflikt III: Friedrich und Bach – imaginierter Sohn und Vater – Freiheit in der Musik

Zu einer ersten Annäherung zwischen Bach und dem König kommt es außerhalb des Schlosses, in freier Natur und bei hellem Sonnenlicht, im Garten von Sanssouci:

Bach: „Ihre Musik und meine Musik, ein musikalisches Geschenk, gewissermaßen.“

Friedrich: Nun ja, ein musikalisches Opfer sozusagen.

Bach: Musikalisches Opfer. Excellent. Aber wer von uns beiden ist eigentlich das Opfer? (S 22)

Die Doppeldeutigkeit der Frage ist eine Anspielung auf ihre gegenseitigen Provokationen und auf ihren beiden unbewältigten Vater-Sohn-Konflikte. Friedrich wird als Opfer eines grausamen Vaters schon zu Beginn des Films eingeführt (S 7), Bach fühlt sich durch unberechtigte Angriffe und Vorschriften seiner Söhne verletzt. Auch wenn er den Zwist in einem

gemeinsamen Trinklied mit den Söhnen beilegt (S 23), zeigt er später offen seine Enttäuschung gegenüber Friedrich. Bei dieser zweiten und entscheidenden Begegnung stellt sich die größte Nähe zwischen beiden ein und sie erkennen sich potenziell als Vater und Sohn an (S 27).

Auslöser ist das gemeinsame Musik-Erlebnis einer wilden Schlag- und Blasimprovisation, in dem beide ihren Wunsch nach Freiheit hörbar machen. Bach, so hat er es zuvor barfuß – befreit von Fußfesseln – mit Friedrich im Gras liegend geäußert, will endlich frei, unabhängig von Hof und Kirche sein. In diesem Wunsch kann ihm Friedrich folgen, denn auch er will frei sein und sich der Politik wie seines Traumas entledigen. In beidem scheitert er, während Bach mit dem *Musikalischen Opfer* sich seinen Wunsch erfüllt, „die Freude daran, aus fast nichts etwas zu schaffen.“ (S 27). Priorität vor seiner Rolle als Vater, sowohl in der Beziehung zu seinen Söhnen als auch in der neuen zu dem König, hat der Komponist und damit die Musik. Im Subtext des Films ist sie zentrales Thema.



Johann Sebastian
Bach und Friedrich II.

Friedemann Bach
mit Prinzessin Amalie
(Karoline Herfurth)



Die Frauen

Amalie, im höfischen Milieu, kann sich ausgiebig der Kunst des Instrumentalspiels und dem Studium ihrer Notensammlung widmen. Johanna als bürgerliche Ehefrau ist mit Haushalt und Kind beschäftigt und hat offenbar ihr Geigenspiel aufgegeben. Amalie und Johanna sind die einzigen Figuren im Film, die Bachs Musik und die seiner Söhne in ihrer Aussage und Bedeutung erkennen und schätzen. Unvoreingenommen können sie auf die Musik und damit auch auf den Menschen schauen, der diese Musik hervorbringt. Insbesondere in den Szenen mit Johanna und Bach kommt dies zum Ausdruck (S 8, S 13, S 15, S 30). Niemand anderem als Johanna zeigt Bach den inneren Balanceakt zwischen Höhe und Absturz (S 15). Für sein Enkelkind wünscht sich Bach nicht den mühseligen Beruf eines Musikers, sondern den eines Weinhändlers. Während Bach sich höheren Lebensgenuss in diesem Beruf verspricht, erfüllt sich in der Vorstellung

Johannas – die historische Johanna war Weinhändlerstocher – das Leben durch Musik.

Amalie ist durch ihren Status als preußische Prinzessin in ihrem Freiheitsbestreben stark eingeschränkt. Ihr Bruder reduziert sie auf ein Objekt von Bündnispolitik, als Mensch ist sie für ihn ein Nichts, weil sie Frau ist. Auch für Friedemann, ihren Liebhaber, ist sie letztlich Objekt seiner Lust, denn er verweigert sich ihrem Wunsch, ein gemeinsames bürgerliches Leben zu führen. Sein Risiko der Verbindung mit einer Adligen wäre ungleich geringer als das Amalies, die sich nur als Mann verkleidet aus dem höfischen Zirkel herausbewegen könnte. Die historische Anna Amalie widersetzte sich der von Friedrich II. gewünschten Heirat mit dem schwedischen Thronfolger Adolf Friedrich. Bedeutend wurde ihre Musikalien-Sammlung, die unter dem Namen Amalien-Bibliothek bekannt ist und zahlreiche Handschriften zeitgenössischer bedeutender Musiker enthält.

Filmsprache



MEIN NAME IST BACH – dieser Titel lässt einen Historienfilm über Bachs Leben und Werk erwarten. Die ursprüngliche Idee der Regisseurin war zunächst, einen Dokumentarfilm über eine biografische Episode zu drehen: der Begegnung Bachs mit dem preußischen König Friedrich II. im Mai 1747. Entstanden ist ein Spielfilm über dieses Zusammenreffen, der im Kern auf historischen Fakten beruht, mit ihnen aber so spielt, dass der Zuschauer nicht der Illusion eines authentischen Erlebnisses von Vergangenen verfallen kann. Verfremdungen sorgfältig recherchierter geschichtlicher Vorgänge und biografischer Details einerseits, historisch getreue Darstellungen andererseits ergeben eine Mischung aus realistischen und fantastischen Erzählelementen. Was als pure Fiktion erscheinen mag, hat jedoch immer seinen substanziellen Ausgangspunkt in historisch Gesichertem und/oder in seiner Rezeption. Die Brechungen finden auf allen Ebenen des Films statt: der Handlungsebene (Figuren, Ereignisse), Bildebene (Ausstattung, Kostüm) und Tonebene (Sprache und Musik).



Im Zentrum des Films stehen die beiden Hauptfiguren, deren Innenleben nicht nur durch Handlungen, Verhalten, Mimik, Gestik und Sprache zum Ausdruck kommt, sondern durch explizit filmische Mittel sichtbar gemacht wird. Auf der Bildebene sind den persönlichen Räumen der Charaktere bestimmte Atmosphären zugeordnet. Friedrichs Innenwelt ist voller Düsternis, die sich in den grautonigen Farben seines Zimmers widerspiegelt. Wenn der König als offizielle Person auftritt, bewegt er sich in stilisiert inszenierten Gemächern des Schlosses, die „in ihrer Tableauhaftigkeit teilweise den Barockgemälden gleichen, die ihn umgeben“. Farbenfroh, hell und stark kontrastierend ist der Garten von Sanssouci, der Ort, wohin sich Friedrich sehnt. Hier fällt auch zum ersten Mal das Stichwort „Freiheit“ zwischen den beiden Kontrahenten.

Die größte Freude für ihn sei der Schaffensprozess selbst, so Bach zu Friedrich (S 27). Das schwer zu ergründende Phänomen der Inspiration wird filmisch so umgesetzt, dass es allein der Inszenierung von Bachs Figur vorbehalten bleibt: Detailaufnahmen von Gorkengläsern, Cembalotasten, Notenlinien, einem Federkiel und weitere bunt zusammengewürfelte Assoziationen werden perspektivisch verschoben, gekippt, in größter Unschärfe und Verschwommenheit aneinander geschnitten und überblendet. Der Einsatz der Handkamera ermöglicht eine starke Beweglichkeit der Bilder, deren konventionelle Ordnung vollkommen aufgelöst ist. Zeitlupen verstärken den Gesamteindruck eines chaotischen Vorgangs. Dass Komponieren mit intellektueller Arbeit verbunden ist, insbesondere die Ausarbeitung kontrapunktischer Formen, kommt kaum zum Ausdruck. (Der Abschnitt wurde in Anlehnung an die Ausführungen von Steffi Pusch in KINO & CURRICULUM 03/2004 geschrieben.)

Das Musikalische Opfer – Dramaturgischer Leitfaden

Mit der Weigerung, bei seiner Ankunft in Potsdam für den König zu improvisieren, verlässt Bach das Schloss: „*Meine Zeit ist nicht die Ihre, Majestät. Zur Stunde ist die Antwort: Nein.*“ (S 6). Nach einer Schwarzblende, die eine Zäsur markiert, wird die kontinuierlich fortschreitende Komposition Bachs am *Musikalischen Opfer* zum dramaturgischen Leitfaden. Wie zufällig sind die kurzen Szenen, in denen der Zuschauer vom Fortgang der kompositorischen Arbeit erfährt, verteilt auf die nun folgenden 24 Sequenzen. Subversiv führt das Zitat des Kopfmotivs oder ganze Abschnitte des *Musikalischen Opfers* (elektronisch verfremdet oder in Originalgestalt mit akustischen Instrumenten) durch die erzählte Zeit einer Woche (S 8, S 10, S 13, S 17, S 19). Am Ende des Films setzt Bach seine Unterschrift unter das vollendete Werk, das *Ricercar a 6* aus dem ersten Teil erklingt im strengen Blechbläsersatz (S 30). Bach reißt ab in dem Bewusstsein, frei zu sein für und durch Musik, alle anderen Hauptfiguren bleiben gefangen in ihrem Zirkel: Friedrich geht seinen politischen Geschäften in Sanssouci weiter nach, Amalie verzweifelt an ihrer Lebensperspektive, Emanuel ist für weitere 20 Jahre Hofcembalist und Friedemann bleibt in Abhängigkeit vom Vater.

Der Film endet mit einem Lauftext mit knappen Informationen über das weitere Leben der Protagonisten, man hört das *Ricercar a 6* im Streichersatz. Der sinnliche Eindruck der Musik unterstreicht nochmals die Bedeutung von Bachs Musik als zeitübergreifender Kunst.

Musik des Films und Filmmusik – Zusammenspiel von Original und Adaption

Der Film mit dem zentralen Thema Musik geht selbst sparsam mit Musik um und trennt mit wenigen Ausnahmen klar zwischen Sprache und Musik. Am häufigsten werden Originalkompositionen von J. S. Bach, W. F. Bach, C. Ph. E. Bach, J. J. Quantz (genaue Angaben im Abspann des Films) eingesetzt, als Musik auf der Szene. Die Aura von Authentizität wird analog zum freien Umgang mit den Personen und historischen Fakten durch elektronische Verfremdungen der Originalkompositionen und durch die Originalfilmmusik des belgischen Komponisten Frédéric Devreese gebrochen. Nur zwei Mal greift er auf Originale von J. S. Bach zurück, zum Beispiel in der Titelsequenz: Bachs Verzweiflung über seine angekündigte Erblindung wird atmosphärisch durch das verzerrte Zitat des dramatischen Chores aus der *Matt-häuspassion: Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden* untermalt (mood). Des Weiteren arbeitet Devreese mit Idiomen barocker Musik. An einer Stelle des Films wird die enge Verhaftung mit der zeitgenössischen Musik stark durchbrochen. Wenn Wilhelm Friedemann Bach auf einem der königlichen Hammerklavire eine Polonaise improvisiert, hört man starke Anklänge an das Regentropfenprélude von F. Chopin. Der Einsatz einer romantischen Adaption und seiner freien Weiterführung soll erlebbar machen, wie revolutionär der Schritt von Johann Sebastian zu Wilhelm Friedemann Bach damals gewirkt haben muss. Auch klanglich setzt sich diese Polonaise durch das Spiel auf einem modernen Flügel (Bösendorfer) gegenüber den eingesetzten der Zeit adäquaten Tasteninstrumenten, dem Cembalo oder Hammerklavier, ab.

Aufgaben und Fragen

Aufgabe (vor Sichtung des Films)

- ? Welche Vorstellungen verbinden Sie mit Johann Sebastian Bach? Notieren Sie Ihr Bach-Bild schriftlich.
- ? Welche Vorstellungen verbinden Sie mit Friedrich II. von Preußen, auch Friedrich der Große genannt? Notieren Sie Ihr Bild des Preußenkönigs schriftlich.
- ? Informieren Sie sich über die Episode des Zusammentreffens von Johann Sebastian Bach mit König Friedrich II. von Preußen im Jahr 1747 in Potsdam. Welche verschiedenen Darstellungen dieses Zusammentreffens konnten Sie finden und welche Schlüsse ziehen Sie daraus? Wie hat die zeitgenössische Presse die Begegnung dargestellt und wie schildert es die kritische Historie? (s. a. u.: Materialien, Artikel der Berlinischen Nachrichten, 11. Mai 1747)

Inhalt

- ? Wie wird der Politiker und Staatsmann Friedrich im Film dargestellt? Vergleichen Sie filmische und historische Wirklichkeit.
- ? Charakterisieren Sie die Figur Friedrichs. Welche Ursachen werden für sein Verhalten und Wesen verantwortlich gemacht?
- ? Wie ist seine Beziehung zu seiner Schwester Amalie?
- ? Wie ist sein Verhältnis zur Macht?
- ? Charakterisieren Sie die Figur Bachs? Welche Bedeutung hat die Musik in seinem Leben? Welche Bedeutung haben die Menschen für ihn?
- ? Charakterisieren Sie das Verhältnis zwischen Bach und seinen Söhnen. Welche Konflikte werden deutlich und was sind die Gründe dafür?
- ? Mit welchen Provokationen begegnen sich Bach und Friedrich im Verlauf der Woche? Inwiefern sind dies Provokationen?
- ? Wie entwickelt sich das Verhältnis zwischen Bach und Friedrich? Welche Sequenzen/Szenen des Films sind dafür Schlüsselszenen? Argumentieren Sie.
- ? Welche Rolle spielt die Musik in ihrer Beziehung?
- ? Was versteht Bach unter Freiheit, was Friedrich?
- ? Listen Sie die Stationen des „Duells“ zwischen Bach und Friedrich auf. Mit welchen Mitteln und warum messen die beiden ihre Kräfte? Argumentieren Sie.

? Beschreiben Sie die Frauenfiguren im Film. Welche Bedeutung haben sie? Recherchieren Sie die Rolle der Frau im 18. Jahrhundert bei Hof und im bürgerlichen Haus. Vergleichen Sie filmische und historische Wirklichkeit.

? Wie ist das Verhältnis zwischen der Politik und der Kunst? Welche Rolle spielt die Kunst für Friedrich?

? Sollte die Kunst eine Bedeutung für die Politik haben? Wenn ja, welche? Wenn nein, warum nicht?

Filmform

? Wie geht der Film mit der geschichtlich überlieferten Episode um? Sammeln Sie Beispiele für Veränderungen/Abweichungen/Verfremdungen/Brechungen.

? Wie beurteilen Sie diese Art des Umgangs mit Geschichte? Welche Gründe könnte die Regisseurin Dominique de Rivaz für eine solche Darstellung haben?

? Welches ist/sind Ihrer Meinung nach das/die zentrale(n) Thema/Themen des Films?

? Vergleichen Sie ein Porträt Bachs mit der äußeren Erscheinung Bachs im Film. Welche Unterschiede können Sie feststellen?

? Welche Wirkung und Wirkungsabsicht ist mit dieser Darstellung Bachs im Film verbunden?

TEXT

? Vergleichen Sie die Kostümierung der männlichen Hauptfiguren mit denen der Frauen, insbesondere mit der von Amalie. Worin liegen die Unterschiede und was könnten die Absichten einer solchen Inszenierung der Figuren sein?

? An welchen Schauplätzen findet die Handlung statt und was ist charakteristisch? Beschreiben und interpretieren Sie die Bedeutung der persönlichen Räume Friedrichs.

? Wie wird der Kompositionsvorgang filmisch dargestellt? Welche Vorstellung und Wirkung ist mit dieser Darstellung verbunden?

? In welcher Form und an welchen Stellen des Films erscheint das Thema des *Musikalischen Opfers* bzw. Ausschnitte oder ganze Teile? Werten Sie Ihr Ergebnis aus und begründen Sie.

? Welche verschiedenen musikalischen Stile gibt es im Film und wie werden sie eingesetzt? Welche Funktion übernehmen sie jeweils? Nennen Sie Beispiele.

? Welche Instrumente und Klangkörper werden im Film eingesetzt und mit welcher Funktion?

Weitere Aufgabe:

- ! Arbeiten Sie die einzelnen Punkte aus dem Auszug der folgenden Filmkritik heraus. Unterscheiden Sie zwischen Polemik und Kritik. Prüfen Sie die Stichhaltigkeit der angeführten Kritikpunkte und beurteilen Sie diese. Begründen Sie Ihre Meinung. (Diese Aufgabe kann als Hausaufgabe gestellt werden.)

Filmisches Opfer: MEIN NAME IST BACH von Dominique de Rivaz von Rainer Gansera

...

Allzumenschlich

Jedenfalls ahnt man gleich zu Beginn, wenn der alte Bach in die Pfütze tappt, dass hier auch der Regen dazu dient, „großen“ Männern menschlich-allzumenschliche Auftritte zu bescheren. Eine torkelige Handkamera – allzu aufdringlich in den Großaufnahmen, ohne Raumgefühl in den Totalen – begleitet den 62-Jährigen, an zunehmender Erblindung leidenden Thomaskantor an den Hof des zweiten Friedrich, später „der Große“ genannt. Der junge, musik- und kriegsbegeisterte Monarch – Jürgen Vogel konturiert ihn als prolligen, neurotisch unberechenbaren Exzentriker – verlangt von Johann Sebastian, dass er die neu erworbenen Pianofortes teste und dabei, nach der Vorgabe einer kleinen vertrackten Tonfolge, zuerst eine dreistimmige, dann eine sechsstimmige Fuge improvisiere.

Das Treffen Friedrich II. – Bach ist historisch bezeugt, dient auch als Ursprungslegende für Bachs vorletztes großes Werk

„Das Musikalische Opfer“. In der Einleitung seines Buches „Gödel Escher Bach“ erzählt Douglas R. Hofstadter ausführlich davon und bemerkt: „Die Improvisation einer sechsstimmigen Fuge ist vielleicht mit dem Spielen – und Gewinnen – von sechzig simultan blind gespielten Schachpartien zu vergleichen.“ Die Schweizer Regisseurin Dominique de Rivaz benutzt die historischen Vorgaben für freie improvisatorische Turnübungen zum Thema Vater-Sohn. Etwa so: Friedrich, traumatisiert von den sadistischen Erziehungsmethoden des Vaters (der ihn zum Beispiel zwang, der Hinrichtung seines Freundes Katte beizuwohnen), erkennt im alten Bach die Möglichkeit zu einer freundlich-idealen Vaterfigur. ...

„Mein Name ist Bach“ bedient sich aus dem gestischen Arsenal heutiger vulgärer Aufmüpfigkeit und Motzigkeit – und verkauft das als Freiheits-Sehnsucht im historischen Gewand. Die beachtliche Spielfreude des Schauspieler-Ensembles kann nicht darüber hinwegtrösten, dass der Film im Ganzen doch nur als banales Selbstfindungstheater von Ego-Kasperln erscheint.

Quelle:

Improvisationen in der Pfütze, Feuilleton der Süddeutschen Zeitung vom 20.4.2004



Materialien



Geschichte als Interpretation von Geschichte

In kaum einer der vielen Biografien über Bach und über Friedrich II. von Preußen bleibt die Episode ihrer historisch verbürgten Begegnung unerwähnt. Die Darstellungen der Begegnung dieser beiden Ikonen der Geschichte tragen häufig legendenartige Züge. Obwohl das Geschichtsbild von Friedrich II. starkem Wandel unterlag, konnte kein kritischer Blick den populären Mythos vom *Alten Fritz* – weiser Landesvater, großer Feldherr, Hüter der Gerechtigkeit, Schützer der Armen, Förderer der Künste und begabter Flötist – so nachhaltig stören, dass sich die Legende des gelungenen Zusammentreffens von Staatsmann und Künstler nicht hartnäckig bis ins 20. Jahrhundert hinein hielt. Eine versachlichende Diskussion über den Preußenkönig machte bereits 1979 ein Film möglich, der die Legende zu korrigieren suchte: *BACHS VERGEBLICHE REISE IN DEN RUHM*, BR Deutschland 1979/80, Regie Victor Vicas. Im Unterschied zu diesem Historienfilm setzt *MEIN NAME IST BACH* den Schwerpunkt anders: Verfremdungen und Brechungen historischer Fakten und die Auffüllung des dürftigen Skeletts der Überlieferung mit neuen Inhalten betonen seinen fiktiven Charakter. Auf unterhaltsame Weise wird geschichtliche Wahrheit relativiert und als Interpretation kenntlich gemacht, ob stark interessengeleitet, wie die idealisierende Legende, oder als Versuch, Geschichte nachzustellen. Nicht um die Geschichte selbst, sondern um den interpretierenden Blick auf die Geschichte geht es.

Entstehung einer Legende – Spekulationen der Musikwissenschaft

Bereits drei Tage nach Bachs Aufwartung beim König wurde in den Medien der Grundstein für die Legendenbildung gelegt. Nicht nur die Hofberichterstattung, sondern auch die bürgerlichen Zeitungen orientierten sich an der allgemeinen politischen Stimmungslage. Friedrich II. hatte gerade den Ersten und Zweiten Schlesischen Krieg gewonnen, ganz Europa schaute auf Preußen als neu entstehendem europäischem Machtzentrum, der König stand im Ruf eines Kunstmäzens und ausgesprochenen Musikliebhabers. In einem Artikel der „Berlinischen Nachrichten“ am 11. Mai 1747, der von der Hamburger, der Magdeburger und anderen Zeitungen nachgedruckt wurde, war zu lesen:

„Aus Potsdam vernimmt man, dass daselbst verwichenen Sonntag der berühmte Capellmeister aus Leipzig, Herr Bach, eingetroffen ist, in der Absicht, das Vergnügen zu geniessen, die dasige vortrefliche Königl. Musik zu hören ... Höchstdieselben ... geruheten auch, ohne einige Vorbereitung in eigner höchster Person dem Capellmeister Bach ein Thema vorzuspielen, welches er in einer Fuga ausführen sollte. Es geschah dieses ... so glücklich, dass nicht nur Se. Majest. Dero allergnädigstes Wohlgefallen darüber zu bezeigen beliebten, sondern auch die sämtlichen Anwesenden in Verwunderung gesetzt wurden. Herr Bach fand das ihm aufgetragene Thema so ausbündig schön, dass er es in einer ordentlichen Fuga zu Papier bringen, und hernach in Kupfer stechen lassen will.“

(zitiert nach Geck, a.a.O., S.148).

Die zeitgenössische Pressepolitik zielte offenbar darauf, die künstlerischen Neigungen des Monarchen durch das Interesse des berühmten Musikers aufzuwerten. Die wahren Beweggründe Bachs für seine Reise sind jedoch unbekannt. Spekulationen beruhen auf der Unzufriedenheit des Thomaskantors mit seiner Stellung in Leipzig, den Querelen mit dem Stadtrat. Eine mögliche Veränderung nach Berlin in den Dienst Friedrichs könnte eine Lösung gewesen sein. Auch eine offizielle Einladung des Königs wird ins Feld geführt wie auch ein privater Besuch Bachs bei seinem Sohn Philip Emanuel.

Film als Spiel mit Elementen von Forschung, Fakten und Fiktion

Auf diese ungesicherten Fakten nimmt der Film Bezug und fügt den unterschiedlichen Spekulationen eine weitere hinzu. Beweggrund für Bachs Reise ist jetzt ein Familienereignis. Bach soll Taufpate seines ersten Enkels, Sohn Emanuels und seiner Frau Dorothea, werden – in Wirklichkeit ist der Enkel Johann Adam schon am 30. November 1745 geboren. Mit Friedemann, seinem Reisebegleiter, wird Bach während seines Aufenthalts bei der Familie wohnen. Man lernt Bach als Großvater, Vater und Schwiegervater kennen (S 2, S 5).

Bach und Friedrich treffen sich zunächst auf offiziellem Parkett. Von einem Musiker erwartet die höfische Aristokratie des 18. Jahrhunderts, dass er sich seines sozialen Rangs, der unter dem Rang eines Hoflieferanten steht, bewusst ist und sich dem vorgegebenen Verhaltenskodex und der Etikette beugt. Der Bach des Films ignoriert das soziale Gefälle und begegnet

Friedrich als Gleichrangigem; historisch gesehen eine Unmöglichkeit. Pointiert wählt das Drehbuch eine moderne Formel der Begrüßung und Vorstellung (Handschlag mit den Worten: „Mein Name ist Bach“, S 6). So setzt der Film die natürliche Autorität des alten Bach als hervorragendem Instrumentalisten, Improvisator und Komponisten der institutionellen Autorität eines Königs entgegen. Friedrich, obwohl irritiert durch Bachs Verhalten, antwortet nicht mit einer Demonstration seiner Macht als Staatsmann, sondern fordert Bach auf musikalischer Ebene heraus.

Inhaltlich wie strukturell wird die Aufforderung Friedrichs, mit dem musikalischen Thema zu improvisieren zur Initialzündung für das Duell der beiden. Die gegenseitigen Provokationen halten einerseits die Spannung auf den Ausgang aufrecht (S 6, S 10, S 16, S 17 und S 22), andererseits – und das wird wesentlich für die subversive Botschaft des Films – ist das königliche Thema Anlass für Bachs Komposition eines autonomen Werkes in dieser einen Woche.

Auch in Bezug auf die Herkunft des königlichen Themas rekurriert der Film auf weit reichende Spekulationen in der Musikliteratur. Allen gemeinsam ist die Annahme, das Thema stamme gar nicht vom König selbst (zu den verschiedenen Theorien vgl. Eidam, a.a.O., S. 323-326). Auf diese Theorie der Überschätzung kompositorischer Fähigkeiten des Monarchen bezieht sich Bach in der Schlüsselszene des ersten Zusammentreffens: er erlaubt sich, Friedrich nach Herkunft des Themas zu fragen und provoziert ihn im selben Atemzug mit dem Gerücht eines unfähigen Kom-

ponisten (S 6, S 10). Damit trifft er den Nerv des Königs, der sich anmaßt, sich mit Bach auf musikalischer Ebene zu messen. Was als ungleiches Duell beginnt, steigert sich im Lauf des Films zu einer Auseinandersetzung, in der von Szene zu Szene immer deutlicher die inneren Konflikte der Protagonisten in den Vordergrund treten.

Sprache

Die hochdeutsche Sprache der Protagonisten ist an die des 18. Jahrhunderts angepasst. Umso deutlicher werden die Brüche durch umgangssprachliche Ausdrücke, die aus dem Mund der beiden Rebellen Amalie und Friedemann („*Gehen wir dem König den Arsch lecken*“, S 5) kommen; im bürgerlichen Haus wohl eher vorstellbar, doch ganz unmöglich bei Hofe. Hier sprach man französisch, die Sprache des großen Vorbilds Louis XIV. Verwendete man doch die sperrige und ungelente deutsche Sprache, so galt es als guter Ton, möglichst viele französische Worte einzuflechten. Friedrichs dürftige Einsprengsel im Film mit „*excellent*“ können als kleine Spitze gegen seinen legendären Ruf als hochgebildeter Monarch gelten.

Klang – Vom Cembalo und Fortepiano bis zum modernen Flügel

Der neue, empfindsame und galante Stil in der Musik des 18. Jahrhunderts findet seine Parallele in der Entwicklung neuer Techniken beim Instrumentenbau und damit neuer Klangmöglichkeiten. Friedrich II. war den Neuerungen in der Musik aufgeschlossen, er besaß eine Reihe neuer Tasteninstrumente, die er von Bach ausprobieren ließ. Der Wechsel vom Cembalo zum Hammerklavier bedeutete gegenüber dem statischen Ton des Cembalos leben-

digere und kontrastreichere Ausdrucksweise und Anschlagskultur. Wenn Bach im Film von noch technischer Unausgereiftheit dieser Forte-Pianos spricht, so betraf dies Gleichmäßigkeit und Zuverlässigkeit der Mechanik, Tonrepetition und möglicherweise auch die Klangfarbe. „*Kein Grund, um umherzustolzieren*“, merkt Bach zu Friedrich an, der sich in seiner Kompetenz als Musikkenner und -liebhaber empfindlich getroffen fühlt (S 6).

Clavichord

Als sich der preußische Grenzsoldat am Clavichord Bachs vergreift, brüllt ihn Bach an und bezichtigt ihn dumpfer Unwissenheit, eine versteckte Kritik am Soldatenstaat (S 2). Biografisch-historischer Hintergrund für Bachs scharfe Reaktion ist seine Vorliebe für das Clavichord. Es war sein Lieblingsinstrument unter den barocken Tasteninstrumenten wegen der „*Mannigfaltigkeit in den Schattierungen des Tones*“ (Forkel, zitiert nach dtv-Atlas zur Musik, a.a.O. S. 347). Sogar ein Vibrato ist auf diesem Instrument möglich. Weil es sehr leise ist, eignet es sich allerdings nur für das Allein-Spiel.

Kulisse – Sanssouci und die Wüste

Die hügelige Gegend um Potsdam war mit angenehmen Kindheitserinnerungen Friedrichs verbunden. In den Küchengärten des Vaters vor dem Brandenburger Tor hatte er glückliche Stunden verbracht und als König ließ er sich dort ein Schloss mit Parkanlage als Refugium bauen. 1744 wurde mit der Anlage von sechs Terrassen zu einem Lustgarten und Weinberg am „*Wüsten Berg*“ bei Potsdam begonnen. Der Wüstenritt Friedrichs mit Bach auf dem Kamel könnte ein versteckter Hinweis auf diesen Namen sein (S 16).

Todessymbolik – Grab

Noch vor dem Bau des Schlosses Sanssouci befahl Friedrich II., vor dem Fenster seines Arbeitszimmers eine Gruft auszuheben, sie sollte seine Grabstätte werden. Zuverlässig ist überliefert, dass Friedrich auf die Gruft deutend gesagt habe: „Quand je serai là, je serai sans souci.“ (Leuschner, a.a.O., S.152)

Im Film wird diese Tatsache zum Anlass genommen, Friedrich in das Grab steigen zu lassen, ein Hinweis auf seine Sehnsucht, frei von seinen inneren Qualen und frei von der Politik zu sein (S 16).

Freiheitssymbolik – das Kamel

Das Kamel hat die Zarin von Russland dem König erst 20 Jahre später zum Geschenk gemacht, als Bach längst tot war. Friedrich liebte den sanften Gang des Tieres und wollte, dass es die Tabakdosen vom Stadtschloss nach Sanssouci transportiert. So war das Volk immer darüber informiert, wo Seine Majestät gerade Quartier nahm. Der Ritt auf dem Kamel im Film symbolisiert das Gefühl der Freiheit und Verbundenheit, das Bach und Friedrich in diesem Moment verspüren (S 16).

Ausstattung – Bildzitate

Bei den Umzugsarbeiten nach Sanssouci wird das berühmte Gemälde „Flötenkonzert in Sanssouci“ von Adolph von Menzel vorbeigetragen (S 27). In den Gemächern Amalies hängt ein Porträt Friedrichs II. von Andy Warhol. Menzel hat sein Tafelbild erst 1852 angefertigt, Warhol seines erst im 20. Jahrhundert. Die „Rückdatierung“ dieser Gemälde im Film kann als Symbol von Friedrichs großer Bedeutung in der weiteren Geschichte und/oder als Beispiel idealisierender Darstellung analog zur Legendenbildung interpretiert werden.

Das Porträt an der Wand bei Amalie ist ein ironischer Hinweis auf das Gebot von Potentaten, ihr Porträt in öffentlichen Gebäuden, Amtsstuben und Privathäusern aufzuhängen (S 21).

Auf die Expansionspolitik Preußens in Europa weist eine überdimensional große Landkarte hin (S 1).

Perücke und Kostüm – Verboden einer neuen Zeit

Die Perücke Bachs, die an die wilden Haare Beethovens erinnert, kahl geschorene Köpfe und schlecht sitzende Perücken sind Anzeichen einer vergehenden Mode und Verboden einer sich verändernden Zeit: Entdeckung des Individuums, Abwerfen der alten Zöpfe, zurück zur Natur, Freiheit könnte man assoziieren.

Angelehnt an den historischen Friedrich, der wochenlang die Uniform nicht wechselte und sogar Löcher in der Hose im angezogenen Zustand flicken ließ, bekam jeder der männlichen Darsteller nur ein einziges Kostüm: keine Rüschen oder aufwändiges Dekor, sondern eher wie im modernen „Vintage-Look“ etwas abgerissen und lässig. Im Gegensatz dazu erscheint Amalie, die selbstbewusste und musikalisch begabte Schwester des Königs, bei jedem Auftritt in einem anderen betörend schönen Kleid. Ihre Kostümierung ist ein Farbtupfer in der in dieser Hinsicht visuell wenig abwechslungsreichen Einheitskleidung der Männer.

Literaturhinweise

Hinweise zum Lehrplan, Didaktik

Steffi Pusch: MEIN NAME IST BACH,
Kino und Curriculum 03/2004
www.film-kultur.de

Bach

J. S. Bach: Musikalisches Opfer. Diverse
Einspielungen, u. a. bei harmonia mundi

Klaus Eidam: Das wahre Leben des
Johann Sebastian Bach. München 1999,
Piper

Martin Geck: Johann Sebastian Bach.
Hamburg 1993, 2000, rororo monogra-
phie 50637

Martin Geck: Die Bach-Söhne. Hamburg
2003, rororo monographie 50654

Luc André Marcel: J. S. Bach. Hamburg
1963, rororo Bildmonographien 83

dtv-Atlas zur Musik, Band 2, München
1985, 9. Aufl. 1996

Friedrich II. von Preußen

ENCARTA, Enzyklopädie PLUS, 2001,
Microsoft, CD 1, Stichwort: Friedrich II.
von Preußen

Hans Leuschner: Friedrich der Große.
Gütersloh 1986

Wolfgang Venohr: Fridericus Rex. Bastei
Lübbe Taschenbücher, Bergisch Gladbach
1990

Kulturgeschichte

Norbert Elias: Über den Prozess der Zivili-
sation. Ausgabe Suhrkamp, stw 168,
Bern 1969

Film

www.pegasosfilm.de
Presseheft des Films auf der Website des
Verleihs Pegasos Film

[www.filmz.de/film_2004/mein name ist bach](http://www.filmz.de/film_2004/mein_name_ist_bach)
Rezensionen

Filme zu Bach und Friedrich II.

CHRONIK DER ANNA MAGDALENA BACH,
BR Deutschland/Italien 1968), Regie:
Jean-Marie Straub
In diesem Film wird die Potsdam-Episode
in die Form eines 20 Sekunden langen
Schwarzfilms gehüllt.

BACHS VERGEBLICHE REISE IN DEN
RUHM, BR Deutschland 1979/80,
Regie: Victor Vicas
Der Historienfilm korrigiert die Legende vom
erfolgreichen Zusammentreffen.

DER ALTE UND DER JUNGE KÖNIG,
Deutschland 1934, Regie: Hans Steinhoff
Das historische Thema wird für die Propa-
ganda genutzt: Nach seiner Flucht muss
sich der Kronprinz dem staatlichen Gebot
des Vaters beugen, als König erkennt er
es an.

Lehrplanbezüge

Der Film MEIN NAME IST BACH eignet sich hervorragend für den Einsatz im Unterricht. Beispielhaft möchten wir Sie hier auf mögliche Bezüge zu Lehrplaneinheiten für Gymnasien in Bayern hinweisen. Der Film ist selbstverständlich auch in den Lehrplaneinheiten anderer Schularten und Bundesländer einsetzbar:

Musik:

LPE 9.2	Musik im Kontext: Menschen und Musik in der Barockzeit
LPE 10.2	Musik im Kontext: Musik und Politik
LPE 11.2	Musik im Kontext: Filmmusik (siehe auch Englisch 11.2: Filmanalyse)
LPE 12.1.2	Musik und ihre Interpreten: Kontext der Musik (Künstler/innen in der Sozialgeschichte/Bedeutung des Mäzenatentums)
LPE 12.8.2	Der Stilbegriff in der Musik: Musik im Kontext (Der gelehrte Stil – eine Fuge von Johann Sebastian Bach)
LPE 13.2.3	Musik im Gesamtkunstwerk: Zusatzaspekte (Visualisierung von Musik)
LPE 13.6.1	Musik als elitäre Kunst: Aspekte (ein Spätwerk von J. S. Bach)

Kunst:

LPE 11.2.2	Bildende Kunst: Kontinuität und Wandel
LPE 11.4	Visuelle Medien: Die inszenierte Botschaft
LPE 12/13.4	Kunstgeschichte
LPE 12/13.1.5	Architektur/Design
LPE 12/13.1.6	Photo/Film/Neue Medien
LPE 12/13.1.7	Kunst im Kontext – Aktuelle Kunst
LPE 12/13.4.2	Themenorientierte Untersuchungen (Kunst und Macht/Kunst und Medien)

Geschichte:

LPE 11.1.3	Ständische und absolutistische Herrschaft in der frühen Neuzeit
LPE 12.1	Nation, Nationalität und Nationalismus (nationale Mythen in Literatur, Bildender Kunst und Musik)
LPE 13.3	Europa: Zwischen geografischem Begriff und politischer Idee

s.a. *www.film-kultur.de*, *KINO & CURRICULUM 03/2004* von Steffi Pusch

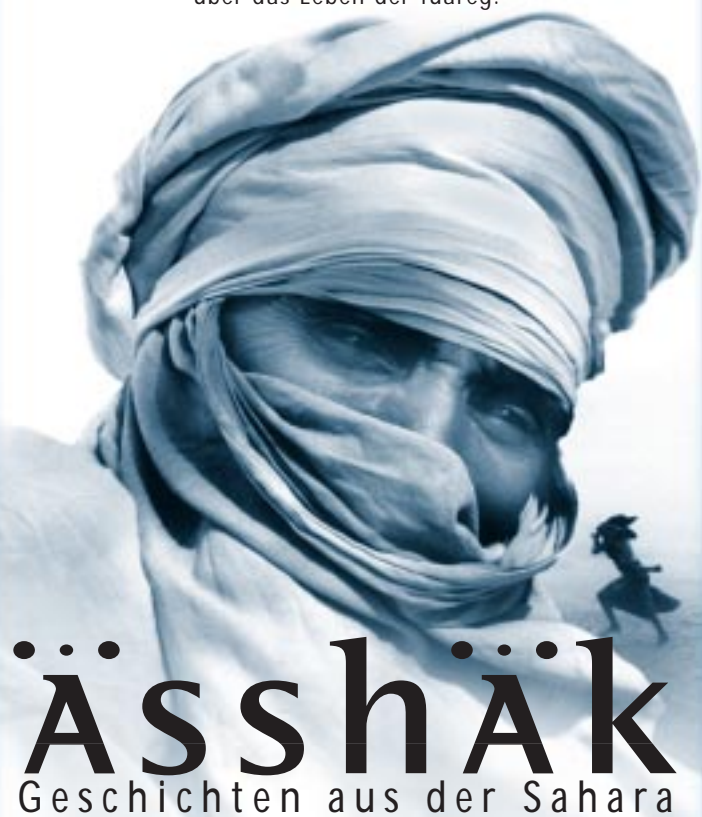
MEHR ÜBER FILME WISSEN, FILME ANALYSIEREN, FILME BESPRECHEN

Das Institut für Kino und Filmkultur (IKF) führt verschiedene Projekte zur Film- und Medienbildung durch wie z. B. Lernort Kino: Schul-Film-Woche oder Kino-Seminare, berät Schulen, die für ihre Schülerinnen und Schüler Sonderprogramme in Kinos ausrichten wollen. Lehrerinnen und Lehrer werden bei der Themenstellung, bei der Filmauswahl unter ziel- und altersgruppenspezifischen Aspekten beraten. Das IKF stellt Materialien für die Nachbearbeitung des Filmerlebnisses im Unterricht: Film-Hefte. Es hat zu über 80 Kinofilmen Hefte erstellt. Die meisten werden kostenlos an Lehrer abgegeben.

Weitere Informationen: Institut für Kino und Filmkultur (Adresse siehe Impressum)

www.film-kultur.de • www.lernort-kino.de • www.kino-fuer-toleranz.de
www.kino-gegen-gewalt.de • www.ins-kino-zum-nachbarn.de • www.film-hefte.de

Der faszinierende Dokumentarfilm von Ulrike Koch
über das Leben der Tuareg.



Ässhäk

Geschichten aus der Sahara

EIN FILM VON ULRIKE KOCH

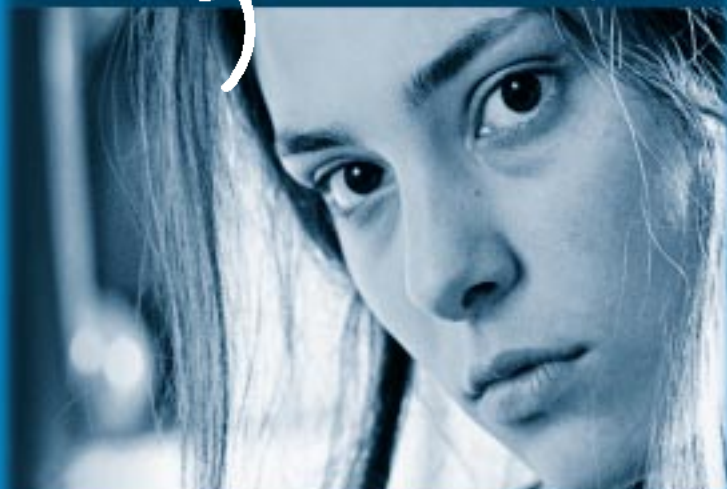
AB 24. JUNI 2004 IM KINO

„Ein Epos, das vierzig Jahre italienischer Geschichte
in Form einer Familienchronik nachzeichnet.

Ein Kultfilm!“ FAZ

Die besten Jahre

La meglio gioventù



AB SOMMER 2004 IM KINO

Klaus Maria Brandauer spielt mit großartigem Einfühlungsvermögen den kometenhaften Aufstieg und die bittere Tragödie des vielleicht größten holländischen Malers.

Rembrandt.

Ein Film von Charles Mattoni

Klaus Maria
BRANDAUER

Johanna
TER STEEGE

Jean
ROCHEFORT



SEIT 2001 IM KINO
auch erhältlich als VHS Kassette



PEGASOS FILM

Bezugsquelle und
weitere Informationen:

Pegasus Filmverleih
Egenolfstraße 13
60316 Frankfurt am Main

Tel: 069 - 40 58 91 - 0
Fax: 069 - 40 58 91 - 29

pegasos@pegasosfilm.de
<http://www.pegasosfilm.de>