

Sentimentale Rheinfahrt Beethovens auf dem Dampfer *Cäcilie*.

Kagels Musik zum Film im Spannungsfeld von Erzählfilm, Experimentalfilm und Instrumentaltheater

Knut Holtsträter (Bayreuth)

Das Schaffen des 1931 in Buenos Aires geborenen Komponisten, Regisseurs, Autors und Interpreten Mauricio Kagel erstreckt sich von autonomer Instrumentalmusik und Musiktheater über Film und Hörspiel bis hin zu bildnerischen Werken und Raum- und Klanginstallationen. Dabei kann eine kompositorische Idee auch mehrere Werkstadien durchlaufen. So gingen dem 1969 abgedrehten und 1970 fertiggestellten Film *LUDWIG VAN*, für den Kagel ausschließlich auf Beethovens Musik zurückgriff, zunächst konzertante Aufführungen voraus; im Zuge der Filmproduktion entstand wiederum eine Partitur, die auf Bildmaterial des mit Noten collagierten so genannten *Musikzimmers* basiert. Diese aus den Filmbildern gewonnene Partitur diente Kagel wieder als Grundlage für konzertante Aufführungen, und die Kulisse des Musikzimmers fand als Rauminstallation schließlich ihren Platz im Museum.¹

Die im Weiteren thematisierte Sequenz „RE Rheinfahrt Beethovens. Sentimentale Rheinfahrt Beethovens auf dem Dampfer *Cäcilie*“² vermittelt einen Einblick in diese Übergänge zwischen Film, Konzert und bildender Kunst. Darüber hinaus wirft sie durch ihre direkt erfahrbare Ambiguität in grundsätzlicher Weise generelle Fragen der Wirkungsweise von Erzählfilm und Experimentalfilm auf. Mithin lässt sich fragen, wie der Übergangsbereich der Rezeption und Produktion beschaffen ist, in dem das funktionale Wirkungsgefüge von ‚Filmmusik‘ endet und das experimentelle Moment vorherrscht. Das Heranziehen der von Kagel initiierten Gattung des Instrumentaltheaters wird diese Fragen – zumindest innerhalb Kagels Ästhetik – zu spezifizieren helfen.

¹ Die Dokumente zum Film sind in der Sammlung Kagel der Paul Sacher Stiftung in Basel eingelagert, der für die Möglichkeit, dieses Material einzusehen an dieser Stelle herzlich gedankt sei. Das Werkkonvolut umfasst erste Entwürfe, die verschiedenen Fassungen des Drehbuchs, Cutterberichte, Mischlisten, Korrespondenzen und Dokumente der Nachsynchronisation. Es gibt damit nicht nur einen einzigartigen Einblick in die filmische Arbeit Kagels, sondern auch in die damals gängigen Produktionsabläufe. Eine detaillierte Übersicht über die Produktionsabläufe habe ich in meiner Magisterarbeit vorgelegt, ebenso wird dies in gestraffter Form und im Zusammenhang mit der ‚Kunsttechnik‘ des Sammelns in meiner Dissertation zu finden sein.

² Drehbuch zu *LUDWIG VAN*, S. 33 (Bl. 36r), Werkkonvolut *Ludwig van*, Sammlung Mauricio Kagel, Paul Sacher Stiftung.

Kagel ist sowohl Filmemacher als auch Komponist. Daraus ergeben sich, um sich Kagels Musik zu dem Film LUDWIG VAN zu nähern, zunächst zwei Möglichkeiten: Die erste wäre die ‚filmmusikalische‘ Betrachtungsweise, die von der Vorstellung geprägt ist, dass Musik im Film dem Bild und der Narration funktional zugeordnet ist. Die zweite Betrachtungsweise ließe sich als ‚musikalisch-kompositorische‘ beschreiben, die das Augenmerk auf kompositorische Techniken legt, die unabhängig von Handlungsmomenten, also quasi autonom, sein können. Der Begriff des ‚Musikalisch-Kompositorischen‘ ist auch mit dem Wort ‚experimentell‘ austauschbar: Geht man von Siegfried Kracauers *Theorie des Films* aus, handelt es sich bei LUDWIG VAN um einen Experimentalfilm, da ihm eine durchgehende „Spielhandlung“ fehlt: „Die zwei allgemeinsten Filmtypen sind der Spielfilm und der Film ohne Spielhandlung. Dieser umfasst die meisten *Experimentalfilme* und alle Arten von *Tatsachenfilmen*.“ (Kracauer 1985, 238; mit „Tatsachenfilmen“ bezeichnet Kracauer Filme mit dokumentarischem Anspruch). Die mit dem Begriff der Spielhandlung eingehenden Implikationen sind jedoch problematisch, da die Gefahr besteht, die Produktionsästhetik des Experiments auf Seiten des Künstlers mit der Erwartungshaltung des Experimentellen auf Seiten des Rezipienten zu vermischen. Beide Kategorien müssen einander nicht bedingen; so kann ein nicht-experimentell hergestelltes Werk für den Zuschauer ein Experiment darstellen und umgekehrt. Hinzu kommt, dass Kagel sich als Komponist gegen diese filmtheoretischen Kategorien von vornherein sperrt, da er seinen kompositorischen Anspruch auch auf das Filmemachen ausweitet, wie er in einem Interview mit Lothar Prox betont hat:

Ich betrachte mich als Komponist, der das Wort componere ernst nimmt, also: zusammensetzen. Wenn man das gelernt hat, kann man klingende oder nichtklingende Materialien benutzen. Sie können mit Schauspielern, mit Tassen, Tischen, Omnibussen und Oboen komponieren, und schließlich auch Filme zusammensetzen. (Prox 1985, 64)

Durch dieses Selbstverständnis gewinnt Kagel die Freiheit, nicht nur auf der Ebene des Auditiven, sondern auch auf der visuellen Ebene zu *komponieren*. Dabei ist anzunehmen, dass Kagel die systematische Komplexität der Beziehung von Bild und Ton am meisten gereizt hat. Bei einer Podiumsdiskussion hat Kagel auf die Frage, wie viele Möglichkeiten der Beziehung zwischen Bild und Ton es in LUDWIG VAN gäbe, einmal geantwortet: „fast sechzig“ (Farabet/Jameux 1973, 42). Dass dieser Aussage eine reifliche Überlegung vorangegangen ist, ist wohl zu bezweifeln. Zudem wäre es sicher nicht sinnvoll, alle sechzig Möglichkeiten zu katalogisieren. Die Art und Weise der möglichen Beziehungen lässt sich aber an den frühen Skizzen erkennen. Dort hat Kagel seine Auseinandersetzung mit dem Problem der Verbindung von

„Bild“ und „Ton“ folgendermaßen dokumentiert³: Insgesamt zwölf (bzw. dreizehn⁴) verschiedene akustische Ereignistypen werden auf drei verschiedene Kategorien visueller Ereignisse verteilt. Die erste visuelle Kategorie ist die „Aktion auf Instrument“, d.h. die Klangerzeugung auf einem Instrument, die sieben unterschiedliche Klangereignisse nach sich ziehen kann. Die Kombinationen sind dabei abhängig von 1.) der visuellen und akustischen Entsprechung und Nichtentsprechung der auf dem Instrument ausgelösten „Tonfolge“, 2.) der visuellen und akustischen Entsprechung und Nichtentsprechung des Instrumentalklangs und 3.) der Synchronität bzw. Asynchronität zwischen Bild und Ton. So wäre ein „Asynchronklang“ in Kagels Terminologie bspw. die Darstellung einer Aktion an einem Klavier, die Aktion würde akustisch eingelöst, allerdings zeitversetzt und bspw. durch einen Blockflötenchor. (Das geschieht sehr eindrucksvoll am Ende des Films bei dem „Klavierabend mit Linda Kladius-Mann“, einer Persiflage auf die Inszenierungen der Beethoven-Interpretenin Elly Ney).

Gibt es in der ersten visuellen Kategorie nach Kagal sieben Möglichkeiten der Differenzierung, hat die Kategorie „Aktion auf Gegenstand“ aufgrund der fehlenden Möglichkeit Tonhöhen zu differenzieren nur noch vier Möglichkeiten. Die dritte Kategorie „Bildindifferent“ ist binär unterteilt in „Stille“ oder „Klangkulisse“.

Kagal geht bei seinen Ausführungen vom Musikinstrument aus, seine Arbeitsweise ist hierbei noch vom Instrumentaltheater beeinflusst. Die Möglichkeit, Aktionen auf einem Instrument bzw. Klangerzeuger synchron oder asynchron zu vertonen, erscheint aus diesem Blickwinkel als eine willkommene Zutat des Mediums Film: Durch die nachträgliche Arbeit am Schneidetisch lassen sich solche Bild-Ton-Verhältnisse sehr genau (bis auf die 25^{tel} Sekunde) determinieren und somit nicht nur als theatralisches Moment einsetzen, sondern auch als kompositorisches Material.

Die in der zweiten Kategorie genannte Verbindung von Bild und Klang über synchrone bzw. asynchrone Aktionen auf Gegenständen finden sich auch in anderen Skizzen zu LUDWIG VAN. Hierbei scheint Kagal der klavierspielenden Hand eine besondere Rolle einzuräumen. Im Drehbuch ist unter der Sequenz „KK (*Fernsehschnellkursus III: Klavierpädagogik*)“ verzeichnet:

Jede gezielte Fingerbewegung wird in der folgenden Sequenz eine Reihe von Tönen oder Akkorden auslösen, ohne zu berücksichtigen, ob der Finger eine Klaviertaste oder eine nicht temperierte Oberfläche anschlägt (Tisch, Stuhl, Hand, Bein, Kopf, Partitur, Telefon usw.).

Von diesen kompositorischen Prämissen ausgehend, lassen sich die experimentellen bzw. musikalisch-

³ Die Skizze (DINA4, Typoskript) habe ich vollständig in meinen Beitrag 2003 nachgewiesen und abgebildet. Vermutlich ist sie bereits im Rekurs auf Kagels Film *DUO* von 1968 entstanden, zumindest wird sie im Zusammenhang mit *DUO* (Schnebel 1970, 220 und Prox 1985, 67) abgebildet (im Konvolut zu *DUO* ist eine ähnliche Skizze jedoch nicht aufzufinden).

⁴ In der im Konvolut vorgefundenen Skizze ist in der letzten Kategorie „Bildindifferent“ die obligatorische „Stille“ nicht genannt.

kompositorisch erscheinenden Sequenzen wie die sog. *Handschuh*-Sequenz oder die *Musikzimmer*-Sequenz relativ kohärent analysieren (vgl. u.a. meinen Beitrag 2003). Diese Sequenzen erweisen sich bei näherer Betrachtung als rein von der Musik Beethovens bzw. von den Notencollagen metrisiert und rhythmisiert: Film- und Tonspur sind dort so montiert, dass das Bild bzw. die Aktion durch die Musik hervorgerufen erscheint oder umgekehrt.

Wie ist es jedoch um Sequenzen bestellt, in denen Kagel den Gattungstraditionen und medialen Normen des Erzählfilms entsprochen bzw. zumindest teilweise Rechnung getragen hat? Eine dieser Sequenzen ist die so genannte *Rheinfahrt*-Sequenz. Kagel hatte bereits 1967 in einem frühen Exposé zu LUDWIG VAN die Idee geäußert, Beethoven eine Rheinfahrt machen zu lassen. Im endgültigen Drehbuch beschreibt er kurz die so genannte „Handlung“ dieser Sequenz:

Beethoven, der allein auf dem Schiff fährt, hört fortwährend charakteristische Signale aus seinen Werken (z.B. Trompete in Leonore). Er glaubt Musiker zu sehen, die aber nur als Schatten flüchtig erscheinen oder winzige Teile ihrer Instrumente zeigen. Beethoven versucht die Musiker die mit ihm Versteck spielen, zu finden. Es gelingt ihm auf der ganzen Reise nie. Beethoven verfolgt die Musiker, muß am Ende aber erschöpft und traurig aufgeben (Drehbuch zu LUDWIG VAN, S. 33 bzw. Bl. 36r).

Die Kameraführung ist – wie bei nahezu allen Einstellungen des Films, in denen Beethovens Reise nach Bonn ‚dokumentiert‘ wird – durchgängig subjektiv, wobei die Schulterkamera Beethovens Blickwinkel simuliert: Wenn Beethoven an sich herunter blickt, sehen wir den Unterkörper des Kameramannes in zeitgenössischen Beinkleidern und Schuhen, Beethovens Hände stammen (laut Drehbuch) vom Kameraassistenten bzw. vom Pianisten.

Die *Rheinfahrt*-Sequenz lässt sich in drei große Teilsequenzen aufteilen, die sich durch unterschiedliche Musik auszeichnen: Die erste Einstellungsfolge zeigt, wie Beethoven den Rheindampfer *Cäcilie* betritt. Unter Deck schreckt er einen Pianisten von seinem Klavier auf, worauf Beethoven seinen Platz einnimmt und in den Klavierkasten schaut: Obwohl niemand spielt, bewegen sich die Hämmer. Schließlich greift Beethoven in die Tasten, das Klavier klingt nun 'richtig', wird aber mehrmals von einem Ensembleklang abgelöst. Für diese Einstellungsfolge setzt Kagel den ersten Satz der Klaviersonate Nr. 4, op. 7 ein, die er für gemischtes Ensemble einrichtete und – wie einen Großteil der anderen Musik – einen Tag vor dem Drehtermin dieser Sequenz aufnehmen ließ⁵ (Die Noten der Klaviersonate stehen aufgeschlagen auf dem Klavier).

⁵ Der endgültige Drehtermin ist schon im Drehbuch festgehalten; dies und andere Formalitäten waren zu diesem Zeitpunkt schon mit der Deutschen Rheinschiffahrt AG geregelt. Der Drehtermin dieser Sequenz, verbunden mit den Tonaufnahmen tags zuvor, erfuhr keine Veränderung und bildet damit einen der wenigen Fixpunkte innerhalb der mehrfachen Änderungen der Disposition.

Bemerkenswert an dieser Einstellungsfolge ist die Art, in der Kagel die Bild-Ton-Verhältnisse variiert. So montiert er zur gezeigten Aktion des Klavierspielens synchron den notengetreuen Klang des Ensembles. Kagels Bezeichnung für eine solche Entsprechung wäre laut seiner Systematik „Synchronklang“: Die Aktion bewirkt eine Tonfolge, jedoch ist das sichtbare Instrument nicht identisch mit der Klangquelle. Die Instrumentierung der Sonate ist aber so gestaltet, dass das Ensemble und das Klavier sich phrasenweise abwechseln.⁶

Dieser Wechsel von Entsprechungen, in Kagels Terminologie „Synchronon“ (Klang des Klaviers) und „Synchronklang“ (Klang des Ensembles), haben sicher auch die Aufgabe, zu irritieren. Das Bemerkenswerte an dieser Einstellung ist jedoch, dass der Zuschauer nicht nur durch die Ich-Kamera, sondern auch durch die Perspektivität der Erzählung in die subjektive Ich-Perspektive Beethovens gezwungen wird. Gemäß Kagels Anweisung befindet Beethoven sich allein auf dem Schiff und erlebt nun Visionen, die von Musikern und Instrumenten beherrscht werden. Diese Ich-Perspektive wird aber auch auf klanglicher Ebene eingelöst: Der Zuschauer bekommt nicht nur Einblick in Beethovens Sicht, sondern auch in sein Gehör und wird Zeuge seiner musikalischen Kreativität. Der für Beethoven erzeugte, aber nicht hörbare Klavierklang wird ‚in seinem inneren‘ Ohr zu einem Ensemble erweitert.⁷

Natürlich lässt diese Interpretation viel Ironisches außer acht, vor allen Dingen wenn man bedenkt, wie scheppernd dieses ‚gedachte‘ Ensemble klingt. Nach Kagels Überlegung sollte die Musik so klingen, wie Beethoven sie gehört hat: „Der Idealfall wäre, Beethoven so aufzuführen, wie er hört. Also: ‚schlecht‘. Das habe ich in der Filmfassung von LUDWIG VAN kompositorisch versucht“ (Kagel 1975a, 83).⁸ Wie Beethoven die Musik ‚gedacht‘ hat, vermag Kagel natürlich nicht darzustellen.

Die zweite Einstellungsfolge beginnt mit Beethovens Blick in den Maschinenraum des Schiffes und einer kurzen Verfolgung der Musiker im Kasino. An Deck angelangt, ergreift Beethoven eine Trompete und spielt das berühmte Fanfaren-Motiv aus den *Leonoren*-Ouvertüren. Wieder blickt er in den Maschinenraum. Danach sucht er in den Mannschaftsräumen und an Deck nach den Musikern, sieht aber nur Teile von Instrumenten. Die Einstellungsfolge endet mit einer Verfolgung um den Treppenaufgang im Kasino.⁹ Diese gesamte Einstellungsfolge ist mit Ausschnitten aus der *Leonoren*-Ouvertüre III unterlegt (im dritten Teil der Sequenz erlebt der Zuschauer Beethovens Aufgabe, die mit dem 2. Satz der Klaviersonate Nr. 12, op. 26,

⁶ Die Synchronisierung von Bild und Ton erzielte Kagel, indem er ein Tonband mit der vortags entstandenen Einspielung bei der Aufnahme mitlaufen ließ. Klaus Lindemann kniete hinter dem Kameramann, umgriff ihn und spielte so gut es ging die Sonate. Dies führte zu einigen, im Film gut zu erkennenden Spielfehlern. Vgl. hierzu auch Flues 1970.

⁷ Zum ‚inneren‘ Ohr Beethovens gibt es einige Anekdoten. Die eindrucksvollste ist sicher die, in der er selbstvergessen ein Orchester dirigiert und nicht bemerkt, dass die Musiker bereits die Instrumente abgesetzt haben. Bernard Rose setzt diese Szene eindrucksvoll und auch in Beethovens subjektiver Sicht in seinem Film *IMMORTAL BELOVED* (UK/US 1994) mit Gary Oldman in der Hauptrolle um.

⁸ Da Kagel in diesem Interview über die Produktionsbedingungen des Films Auskunft gibt, ist die Datierung des Interviews auf den August 1968 offensichtlich falsch.

⁹ Die Reihenfolge variiert hier leicht zwischen den Fassungen (siehe die folgende Anmerkung).

Marcia Funebre sulla morte d'un Eroe, vertont ist). Die Einstellungen, welche von der *Leonoren-Ouvertüre* begleitet werden, sind durch den Eindruck der Beschleunigung geprägt, den Kagel mit verschiedenen Mitteln herstellt. So wird beispielsweise durch die sich bewegenden Pleuel im Maschinenraum – unter anderem eine Referenz an Eisensteins *PANZERKREUZER POTEMKIN* – auf bildlicher Ebene eine Beschleunigung erreicht. (Das Anfahren der Maschine findet im anfänglichen Adagio seine Entsprechung: Kagel fügt dieser Tonspur eine weitere mit „Effekten“ hinzu, die den gemächlich fließenden Duktus der Musik unterbrechen; siehe die folgende Abbildung, Spalte „Musik 3“.) Die diesen Einstellungen unterlegte Musik zeichnet sich aber auch generell durch eine stetige dynamische Steigerung und eine Tempozunahme aus. Bei dem Bild des Violinisten hinter den sich bewegenden Pleueln findet sie zu ihrem vorläufigen Höhepunkt. Insofern ist bei dieser Einstellungsfolge charakteristisch, dass das Bild dem Ton folgt, die Bilder sind der Musik funktional zugeordnet. Im Gegensatz dazu ist die Musik der folgenden Einstellungen, welche vom letzten Bild des Fagottisten im Maschinenraum bis hin zum Posaunisten im Waschraum reichen, von den Bildinhalten beeinflusst. Kagel schien die Bild-Ton-Entsprechung wichtig gewesen zu sein, er hat das Fagott und die Posaune bei der Nachsynchronisation, also nach dem kompletten Dreh noch einmal aufnehmen lassen und im Endschnitt als dritte Spur neben der *Leonoren-Ouvertüre* eingeblendet (siehe Spalte „Musik 3“):

Szenenfolge	MUSIK 1	MUSIK 2	MUSIK 3	MUSIK 4
0'		0'06" (30) MASCHINEN-RAUM	0'06" MUSIK FÜR EFFEKTE	
30"			30" 44" KLAVIER	
1'			0'44" 0'49" FAGOTT	
30"	1'23" (32) MUSIKDECK LEONORE 1'34" oben (22)	1'35" (30) zü V	1'20" (20) POSAUNE 1'35" (20)	1'32" (20) ZUSPIELBAND DELM
2'	1'55" (30) wes	1'55" (30) GERÄUSCHE SYNCHRON 2'13" (32) TRAUERMARSCH (30) HALL	1'53" (20) MUSIK + GER STIMMEN 2'18" V	2'03" V
30"			2'30" (25) ZUSPIELBAND TRAUERMARSCH	

Abb.: „Mischbericht LUDWIG VAN (Neue Fassung), 6. Rolle 7'21“ | 209,4 m“, *Werkkonvolut Ludwig van, Sammlung Mauricio Kagel, Paul Sacher Stiftung*¹⁰

¹⁰ Es handelt sich hier um eine bereinigte Umschrift eines Ausschnittes aus meiner Hand. Im Original sind die Tabellenlinien u. der Schriftzug „Szenenfolge“ Bestandteil des Formulardrucks, alle anderen Einträge sind aus Kagels Hand (mehrere Schreibschichten in Blei und rotem Filzstift). Die im Original rot umkreisten Ziffern von 20 bis 32 geben Lautstärkeeinstellungen an. Es ist anzumerken, dass mittlerweile zwei Fassungen des Films in Umlauf sind: Kagel hat in der Postproduktion den Film gekürzt, vermutlich für die Ausstrahlung im Westdeutschen Fernsehen. Die innerhalb der Mauricio Kagel Edition von Winter&Winter herausgegebene Fassung des Films ist die längere, frühere und damit bislang unbekanntere. Auf die Rheinfahrtsequenz wirkt sich die Kürzung nur marginal aus: Es wurde die nur mit Geräuschen unterlegte Kamerafahrt durchs

Es ist davon auszugehen, dass Kagel weder die *Leonoren*-Ouvertüre III als Gesamtes noch die jeweiligen Ausschnitte zufällig ausgewählt hat: Es sind 1.) der Abschnitt mit dem zum zweiten Mal erklingenden Trompetensignal von Takt 290-300, 2.) die darauf folgende Überleitung zum Hauptsatz mit sog. Pseudo-Reprise und anschließendem Hauptthema der Reprise von Takt 300-374, sowie 3.) die Presto-Überleitung mit dem Anfang der Presto-Coda, in dem wiederum das Hauptthema erklingt, von T. 514 bis zum Fade out bei T. 549.

Kagel hat für diese Sequenz vornehmlich Teile der *Leonoren*-Ouvertüre verwendet, die zum einen charakteristische Motive aufweisen, und sich zum anderen durch das Moment der Steigerung (in Tempo und Lautstärke bzw. Intensität des instrumentalen Klangvolumens) auszeichnen. Das erste Auswahlkriterium, die Bekanntheit der Themen, ist auch in anderen Sequenzen des Films erfüllt und garantiert das Wiedererkennen und die damit einhergehenden ironischen Brechungen. Daneben scheint im Falle der Rheinfahrt aber auch die Eigenschaft der Steigerung ein wichtiges Auswahlkriterium gewesen zu sein, da sich direkte bildliche Entsprechungen finden lassen. Ebenso fügt sich die Musik vom Charakter (Tempo, Spannung usw.) in die große Rahmenhandlung, Beethovens Verfolgung der Schattenbilder, ein.

Kagels Entscheidung, für die Sequenz die Überleitungen zur Reprise und zur Coda auszuwählen, erklärt sich m. E. aus dem Umstand, dass in der Ouvertüre nur an diesen Stellen ausführliche Steigerungspassagen zu finden sind, welche jeweils von dem Hauptthema abgeschlossen werden. Obwohl Kagel die musikalischen Bausteine in einer gewissen Mindestgröße belässt, so dass sie eine formale Geschlossenheit implizieren, die das Bildgeschehen von den Gesetzen der Narration befreien und letztlich formal-musikalisch begründen könnten, löst sich die Musik nie von ihrer Funktion als Handlungsmusik.

Nach Zofia Lissa (1962, S. 322) haben Reprise oder Durchführung ihren architektonisch-energetischen Sinn in einem autonomen musikalischen Werk nur, weil sie die Aufmerksamkeit des Hörers auf den musikalischen Ablauf konzentrieren und dabei auf seinem Bewußtsein vergangener Abschnitte des Werkes fußen. Im Film wird dieses Bewußtsein auf ein Minimum herabgesetzt, weil alles in der Handlung vorwärtsdrängt, obwohl deren Verständnis auf dem Gefühl vergangener Phasen des Filmes basiert und das Wiedererkennen der verklungenen Musik möglich ist.

Kasino um einige Sekunden gekürzt und unmittelbar vor den Trauermarsch gelegt, so dass die Soloposaune und das Kulminieren der Leonore durch die Flöte und die Streicher ohne größeren Übergang überblendet werden. Durch einige weitere kleine Schnitte wird die Rheinfahrtsequenz damit vom ersten Einsatz der Leonore bis hin zum Trauermarsch um insgesamt neun Sekunden verkürzt. Obige Abbildung der Skizze gibt jedoch die Konzeption der von Kagel sogenannten „neuen“, d.h. in der Postproduktion revidierten, kürzeren Fassung wieder. Da die kürzere Fassung durch die Distribution als VHS immer noch bekannter ist – und sie meines Erachtens auch handlungsmäßig schlüssiger ist, weil Beethoven still horcht und sich dann ‚zum Sterben niederlegt‘ –, beziehe ich mich hier auf das Dokument der gekürzten Fassung. Alle anderen analytischen Aussagen können aber auch für beide Fassungen gelten. Die Tonabmischung der neuerdings aufgelegten „älteren“ und damit längeren Fassung lässt sich im Mischbericht LUDWIG VAN, 6. Rolle 5'23" | 153,7 m" nachvollziehen (Die tatsächliche kürzere Rollenlänge der längeren Fassung erklärt sich aus dem Umstand, dass die Rollen neu zusammenkopiert wurden).

Dies bewirkt, dass die ursprüngliche Sonatenhauptsatzform in ihrer fragmentierten Form nur noch als eine Aufeinanderfolge oder Serie von einander ähnlichen Steigerungen wahrgenommen werden kann.

Diese Steigerungen werden in sich aber wieder gebrochen. So blendet Kagel beispielsweise an einer markanten Solo-Fagott-Stelle (in der Partitur T. 347, im Film siehe vorige Abbildung) das Tutti aus und eine Tonspur mit einem zusätzlichen Fagott ein. Am Übergang zur Coda, wenn die Posaune das Ensemble ablöst, bricht die Klimax sogar zusammen, auch hier wieder mit bildlicher Entsprechung oder ‚Berechtigung‘. In Hinsicht auf die Frage nach filmmusikalischen Charakteristika finden sich gerade an dieser Posaunenstelle mehrere Indizien: Zunächst wird durch die Solo-Posaune die gesamte musikalische Form aufgebrochen, die Steigerung erfährt nie ihre volle orchestrale Einlösung in das Hauptthema, dieses klingt nur noch wie nachgeliefert.

Übertragen auf den Handlungsverlauf ergeben sich interessante Korrespondenzen: Beethoven hat keinen Erfolg bei der fieberhaften Suche nach den Musikern und versucht es immer wieder neu. Erst als er erschöpft aufgibt, kommen diese, um ihm den Trauermarsch zu spielen. In diesem Sinne wäre diese Musik in ihrer neuen, von Kagel montierten Form und dramatischen Konzeption zur Handlung im besten Sinne Filmmusik konventionellen Musters. Ebenso mit einem filmmusikalischen Terminus ließen sich Phänomene erklären, die Kagel mit dem Begriff des „Synchrontons“ bezeichnet. Sie werden in der Filmmusik mit *source music* oder Playbackmusik bezeichnet, also Musik, die durch das Bild des Musikmachens ‚begründet‘ wird. Dies ist bei der Posaune im Waschraum, wie auch bei den meisten anderen Einstellungen, in denen Instrumente oder Musiker vorkommen, aber nicht der Fall, da die Einflussnahme an diesen Stellen genau entgegengesetzt ist. Die visuellen ‚Aktionen‘ mit Musikinstrumenten folgen keiner herkömmlichen Handlungslogik, sondern scheinen motiviert durch die Musik.

Kagels Behandlung von Musik und Bild in der gesamten *Rheinfahrt*-Sequenz ist also von Elementen und Techniken durchwirkt, die man aus der traditionellen Filmmusikpraxis kennt und die in diesem Zusammenhang ohne weiteres beim Namen genannt werden können, ebenso erfüllt Kagel in dieser Sequenz das für Filmmusik entscheidende Kriterium der Gebundenheit an die Narration.

Betrachtet man die gesamte Sequenz und berücksichtigt die Kagelsche Art der Komposition von Ton und Bild, so ist freilich grundsätzlich zu fragen, ob überhaupt von einem Erzählfilm die Rede sein kann. Dabei ist Frage nach dem Erzählfilm nicht nur hinsichtlich einer ‚Konstruktion‘ oder ‚Rekonstruktion‘ einer Handlung relevant, sondern berührt generell die Frage, ob dieses beziehungsreiche Geflecht an akustischen und visuellen Phänomenen mit dem Terminus der Filmmusik zu belegen ist. Spricht man im Allgemeinen von Filmmusik, so ist damit immer eine Musik gemeint, die in einem ‚funktionalen‘ Zusammenhang mit dem Filmbild und den sichtbaren Bewegungen steht. Die daraus entstehende ‚Abhängigkeit‘ ist aber nicht aus der

direkten Einflussnahme des Bildes auf den Ton zu erklären, schließlich gibt es genügend Schnittverfahren, bei denen das Bild synchron zum Ton geschnitten wird, wie z.B. in heutigen Musik-Videoclips oder bei Videokunst. Es ist vielmehr die Handlung, die die Musik in die Abhängigkeit des Bildes treibt. Der Aspekt der Narrativität, als der Erzählung einer Handlung, ist unlöslich mit der Filmmusik verbunden; die Funktionsweise von Filmmusik und ihre Anwendung sind zunächst darauf ausgerichtet, die Handlung zu unterstreichen und zu kommentieren.

Das narrative Element, die Handlung im Film, wird durch die Filmmusik unterstützt oder konterkariert. Falls jedoch eine Handlung fehlt und somit die an die Handlung gebundene Funktionalität von Filmmusik nicht gegeben ist, treten offensichtlich andere Konstituenten an ihre Stelle, um zwischen Audio und Video zu vermitteln, wie z.B. die bereits dargestellten Beziehungen von visuellen Bewegungsabläufen und akustischen (A)Synchronitäten. Dieses neue konstituierende Element ist bei Kagel nun das der „Aktion“, einem Begriff, den Kagel für seine Instrumentaltheaterstücke nutzbar gemacht hat. Die Aktion als ‚handlungslose Bewegung‘, welche einerseits musikalische Bewegung sein kann und andererseits als potentieller Nukleus von Handlung fungieren kann, ließe sich als Bindeglied zwischen Komposition und Narration deuten.

Kagel jedoch betrachtet eine Aktion bereits für sich als erzählend. So sagt Kagel in Bezug auf *Staatstheater*, sein bekanntestes Instrumentaltheaterstück:

Kennzeichnend für *Staatstheater* ist, daß ich permanent erzähle [...] Die gleichen Schritte, die z.B. für eine bestimmte Szene in *Tosca* notwendig sind, sind in Staatstheater ihres Inhalts nicht entleert, nicht parodiert, sondern werden zu einem Inhalt an sich. Der Gang wird so der Zweck der Aktion selbst. Auch Armeschütteln oder Kopfdrehen werden zum Stoff der Erzählung ‚erhoben‘ (Kagel 1975b, 90).

In ebensolchem Maße verteidigt er das Instrumentaltheater vor einer zu vordergründigen Theatralisierung, die sich dem Klamauk annähert. Er spricht in Bezug auf das Instrumentaltheater von einer „Musikalisierung der Darstellungsformen“ (Kagel 1991, 155), wobei Musikalisierung hier lediglich die *bewusste Strukturierung von zeitlichen Phänomenen* bedeuten kann.¹¹ Es ist also zu konstatieren, dass das Problem des Erzählens und der Komposition auch im Instrumentaltheater eine übergeordnete Rolle spielt, jedoch dort freilich mit den Gattungskonventionen und Darstellungsmodi der Oper, des Schauspiels, des Tanzes, der Pantomime und des Konzerts interferiert. Die daraus entstehenden ästhetischen Divergenzen sind zwar ebenso zahlreich wie diejenigen der Filmmusik, aber sehr wahrscheinlich gänzlich anders geartet. So ist es fraglich, wie Kagels Vorstellung eines ‚permanenten Erzählens‘ – eines Erzählens, das fortwährend aus der

¹¹ Im Bereich des Films bezeichnet Werner Klüppelholz (2000, 44) diese Prozesse der „Musikalisierung der Bilder“ auch als „visuelle Musik“.

Aktion geboren wird – mit der Narrativität von herkömmlichem Film in Einklang zu bringen ist. Ebenso wäre (sowohl für das Instrumentaltheater als auch für die *Rheinfahrt*-Sequenz) die Schlussfolgerung übereilt, dass man die Aktion nun zur Handlung deklarieren und alle akustischen Prozesse in Kagels Filmen fortan Filmmusik nennen kann. Weder zeigt sich die ‚Musikalisierung der Bilder‘ gänzlich von musikalischen Kriterien determiniert, noch beschränkt sich die Musik auf das Kommentieren der Handlung.

Das Bemerkenswerte an der *Rheinfahrt*-Sequenz ist, dass Kagel schon im Bereich der einzelnen Aktionen kompositorische Verfahren anwendet, die auch bei den rein experimentellen Sequenzen von LUDWIG VAN festzustellen und bei den Instrumentaltheaterstücken zumindest anzunehmen sind (u.a. Partitur zu *Antithese*). Dadurch wird den in der *Rheinfahrt*-Sequenz gezeigten Aktionen – ähnlich wie denen im Instrumentaltheater – eine musikalisch-kompositorische Berechtigung verliehen. Sie werden allerdings nicht nur in eine musikalische Form gebracht, sondern auch, anders als bspw. in der *Handschuh*-Sequenz, in den Kontext einer fiktionalen Handlung gefasst.

Die ästhetische Erfahrung der Kagelschen Verknüpfung von Bild und Musik lässt sich weder durch die Untersuchung des Entstehungsprozesses noch durch die Exegese der Selbstaussagen Kagels gänzlich erklären; Kagel hat offensichtlich alle drei angesprochenen Aspekte, das Instrumentaltheater, die Handlung und das experimentelle bzw. musikalisch-kompositorische Moment für den Schaffensprozess thematisiert und kreativ genutzt. Es entsteht der Anschein, dass es einen festen Willen des Zuschauers zur Synchronität und zur Sinnstiftung gibt, der immer dann die Rezeptionshaltung beherrscht, wenn die Asynchronität überhand nimmt.

Dieses Oszillieren der Rezeptionshaltung zwischen dem Bereich der Musik und dem der Erzählung ließe sich im Falle der *Rheinfahrt*-Sequenz mit der Frage nach der Fiktionalität verschränken, d.h. mit der grundsätzlichen Annahme, dass jedem Rezeptionsprozess von Kunst eine Art genre-, gattungs- oder kunstspezifische Vorabsprache bezüglich der Fiktionalität des Gezeigten und Gehörten vorangeht. Die Literaturwissenschaftler Matías Martínez und Michael Scheffel (2003, 15) deuten dies für den Bereich der Literatur (nach John R. Searle) folgendermaßen: „Damit eine Rede als fiktional aufgefasst werden kann, bedarf sie der Kontextmarkierung“. Der Text sendet dabei „Fiktionssignale“ aus, die bewirken, dass ein Status von Fiktionalität erzeugt wird, der den Text u.a. von der einfachen Lüge unterscheidbar macht. Was Martínez und Scheffel hier für die Literatur konstatieren, lässt sich sicher auch in anderen Kunstformen finden, und zwar nicht nur im Experimental- oder Erzählfilm und beim Instrumentaltheater, sondern auch in der Malerei (z.B. in der Allegorie) oder im Tanztheater (dort in der Pantomime), und natürlich auch in der Musik (z.B. Programmmusik und sinfonische Dichtung). Als „Fiktionssignale“ können in unserem Beispiel sicher das durch den Film eingeführte Setting der Handlung, Beethovens Reise nach Bonn (sowie die damit evozierte Erzählperspektive des Kamera-Auges), und die ‚eigentliche‘ Handlung, die Suche nach den

Musikern, gelten: Die Unmöglichkeit der Fiktion wird nicht nur durch prinzipielle (faktische) Unmöglichkeit der Ich-Perspektive Beethovens hervorgehoben, sondern auch durch Beethovens Wiedergängertum im 20. Jahrhundert. Es sei nochmals hervorgehoben, dass die Annahme einer Fiktion weder für das Instrumentaltheater noch für den Experimentalfilm konstitutiv sind, sondern für den Eindruck, dass der Film uns etwas ‚erzählen‘ will. Allein diese Fiktionssignale setzen die *Rheinfahrt*-Sequenz in den Status des ‚Erzählfilms‘.

Die Annahme einer Handlung von Seiten des Rezipienten ließe sich aber auch als eine sehr erfolgreiche Rezeptionsstrategie bezeichnen: In dem Moment, wo der Rezipient sehr komplexe Verhältnisse in einen handlungsmäßigen, fiktionalen und damit filmmusikalischen Zusammenhang bringt, reduziert sich die musikalische und mediale Komplexität von Bild und Ton innerhalb eines Augenblicks auf ein für den Rezipienten ‚verständliches‘ Maß. Eine ähnliche Rezeptionserfahrung scheint Siegfried Kracauer gemacht zu haben, wenn er den betrunkenen Stummfilmpianisten erinnert:

Dieser Mangel jeglicher Beziehungen zwischen den musikalischen Themen und der Handlung, die sie unterstützen sollten, war mein ganzes Entzücken, denn er ließ mich die Filmhandlung in einem neuen, unerwarteten Licht sehen und, wichtiger noch, er regte mich dazu an, mich in der unerforschten Wildnis zu verlieren, die durch die vieldeutigen Aufnahmen erschlossen wurde.

Gerade weil der alte Klavierspieler die Bilder auf der Leinwand nicht beachtete, veranlaßte er sie dazu, manche ihrer Geheimnisse preiszugeben. Auf der anderen Seite schloß die Tatsache, daß er sie unbeachtet ließ, das Zustandekommen unwahrscheinlicher Parallelen keineswegs aus. Ab und zu paßte sich seine Musik dem dramatischen Geschehen mit einer Genauigkeit an, die mir um so miraculöser erschien, als sie völlig unbeabsichtigt war. [...] Und in Verbindung mit den stimulierenden Wirkungen der üblichen Diskrepanzen erweckten diese zufälligen Koinzidenzen in mir den Eindruck, daß schließlich doch ein, wenn auch noch so schwer faßbarer Zusammenhang zwischen den musikalischen Monologen des alten Mannes und den Dramen auf der Leinwand bestehe – ein Zusammenhang, den ich wegen seiner Zufälligkeit und Unbestimmtheit als vollendet empfand. Ich habe nie eine passendere Begleitmusik gehört. (Kracauer 1985, 190)

Die Fiktion lässt nicht nur die Aktionen ‚sinnvoll‘ als Teile einer Handlung erscheinen, sondern hilft dem Rezipienten auch fortwährend dabei, die offensichtlichen Asynchronitäten zwischen Bild und Ton unmittelbar *für sich* ‚nachzusynchronisieren‘ – und dort filmmusikalische Bedeutungen zu finden, wo keine vorhanden sind. Die Annahme einer Fiktion und die damit zusammenhängenden Implikationen auf das

Vorhandensein einer in sich konsistenten Diegese wirkt auf den Inhalt *und* die Form, und vermittelt im Bedarfsfall zwischen ‚reiner‘ Komposition und ‚funktional‘ gebundener Filmmusik.

Ähnliches lässt sich auch für Kagels Instrumentaltheater konstatieren, da auch jenes als ein Komponieren mit szenischen und narrativen Elementen zu verstehen ist und zwischen Narration und Komposition changiert. Zwar muss es auf die Möglichkeit und die Genauigkeit des Filmschnitts sowie auf die unendliche Zahl der Kameraperspektiven verzichten, nicht aber auf die Phantasie des Betrachters. An die Stelle der filmmusikalischen Traditionen und Normen tritt dort das Wirkungsinstrumentarium der um ein Vielfaches älteren musiktheatralischen Tradition.

Literatur

- Farabet, René / Jameux, Dominique (1973) Une panique createur. In: *Musique en jeu* 11 (Juni 1973), S. 39-64.
- Flues, Wilhelm (1970) *Kagels Beethoven*. Dokumentation der Dreharbeiten zu LUDWIG VAN, WDR, Köln 1970.
- Holtsträter, Knut (2003) Kompositionsweisen in Mauricio Kagels filmischer Arbeit zu Ludwig van, dargestellt an der Handschuhsequenz und dem Musikzimmer. In: „Alte“ Musik und „neue“ Medien. Hg. v. Jürgen Arndt u. Werner Keil, Hildesheim: Olms (Diskordanzen 14), S. 56-103.
- Kagel, Mauricio (1975a) Beethovens Erbe ist die moralische Aufrüstung [1970]. In: Schmidt 1975, S. 77-86.
- Kagel, Mauricio (1975b) Zu *Staatstheater* [1971]. In: Schmidt 1975, S. 89-103.
- Kagel, Mauricio (1991) Vom Selbstverständnis und von den Aufgaben des Künstlers. In: Ders., *Worte über Musik: Gespräche, Aufsätze, Reden, Hörspiele*, München: Piper und Mainz: Schott, S. 151-157.
- Klüppelholz, Werner (2000) Mauricio Kagel. Musik zum Denken. In: *musik 20. Im Profil. Kulturprogramm Deutscher Pavillon*. Programmbuch zur Kagel-Retrospektive am 20. 10. 2000 auf der EXPO, S. 42-45.
- Kracauer, Siegfried (1985) *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* [1964]. Vom Verfasser revidierte Übersetzung von Friedrich Walter und Ruth Zellschan, hg. v. Karsten Witte, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Lissa, Zofia (1962) Formprobleme der Filmmusik. In: *Festschrift Karl Gustav Fellerer zum Sechzigsten Geburtstag am 7. Juli 1962*. Hg. v. Heinrich Hüschen, Regensburg: Bosse, S. 321-335.
- Martínez, Matías/Scheffel, Michael (2003) *Einführung in die Erzähltheorie*. 4. Aufl. München: C.H. Beck.
- Prox, Lothar (1985) Musik und Regie: Mauricio Kagel. In: *Das filmische Werk I. 1965-1985*. Hg. v. Werner Klüppelholz und Lothar Prox, Amsterdam: Meulenhoff/Landshoff und Köln: Du Mont, S. 163-172.
- Schmidt, Felix (Hg.) (1975) *Mauricio Kagel. Tamtam. Monologe und Dialoge zur Musik*. München: Piper.

Empfohlene Zitierweise:

Knut Holtsträter: Sentimentale Rheinfahrt Beethovens auf dem Dampfer Cäcilie. Kagels Musik zum Film im Spannungsfeld von Erzählfilm, Experimentalfilm und Instrumentaltheater.

In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 1, 2008.

URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/beitraege.htm>

Datum des Zugriffs: 1.2.2008.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Copyright © by Knut Holtsträter. All rights reserved.

Copyright © für diese Ausgabe by Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung. All rights reserved.

This work may be copied for non-profit educational use if proper credit is given to the author and „Kieler Beiträge für Filmmusikforschung“.