Thomas Meyer

Hoketus der Messerstiche. Mauricio Kagel und das Schweizer Fernsehen

Als der Dirigent und Konzertkonzeptualist Armin Brunner in den 70er-Jahren fürs Deutschschweizer Fernsehen zu arbeiten begann und 1979 die Redaktionsleitung »Musik und Ballett« übernahm, brachte er auch den Kontakt mit Mauricio Kagel ein. Dessen Stücke waren ein wesentlicher Bestandteil von Brunners Simultan- und Wandelkonzerten in Zürich. Der Deutsch-Argentinier realisierte denn auch in den folgenden Jahren einige seiner markantesten Fernsehproduktionen wie Blue's Blue, MM 51 *und* Mitternachtsstük *[sic] und schlug dabei eine Brücke zur Stummfilmmusik. Zentral waren reflexive Momente wie die Selbständigkeit, ja das Auseinandergehen der visuellen und auditiven Ebenen sowie das Auskomponieren des Musikmachens im »instrumentalen Theater«. Damit prägte er ästhetisch die Arbeiten Brunners und Adrian Marthalers mit.*

Hoketus of the Knife Stabs. Mauricio Kagel and Swiss Television 1978–1987

When the conductor and concert organiser Armin Brunner began working for Swiss-German Television in the 1970s, assuming the editorial management of "Music and Ballet" in 1979, he also brought the German-Argentinian composer Mauricio Kagel into contact with the broadcaster. Kagel's pieces were an essential part of Brunner's 'simultaneous stroll concerts' (Simultan- und Wandelkonzerte) in Zurich. In the ensuing years, Kagel also realised some of his most striking television productions at Swiss TV, such as Blue's Blue, MM 51 *and* Mitternachtsstük *[sic], building a bridge to silent film music. Reflective moments such as the independence and even separation of visual and auditory levels, plus the composition of music-making in "instrumental theatre", were central to Brunner's collaboration with Kagel. In this way, Kagel exerted an aesthetic influence on the work of Brunner and the director Adrian Marthaler.*

Zunächst, die Uranfänge der Filmmusikgeschichte betreffend, eine Anekdote, die ich derzeit nicht verifizieren kann. Es geht um die älteste auskomponierte Filmmusik, geschrieben 1908 von Camille Saint-Saëns zum Historienfilm *L'Assassinat du Duc de Guise* von André Calmettes und Charles Le Bargy.

Hier zeigte sich ein bereits älterer Komponist – lange vor seinen Zeitgenossen – offen für das blutjunge Medium Film. Für den Dirigenten Armin Brunner, 1979–1998 Musikchef beim Deutschschweizer Fernsehen, war dieses Thema von zentralem Interesse. Er unterlegte damals mehrere Stummfilme mit Musik, zum Teil mit selbstkomponierter beziehungsweise selbstkompilierter, manchmal aber auch, wie in diesem Fall, mit der original vorhandenen Partitur.

Offenbar ergaben sich jedoch Schwierigkeiten bei der Synchronisation von Bild und Ton, besonders bei der Attentatsszene. Die Messerstiche im Film und die Akzente in der Musik

https://doi.org/10.5771/9783987402289-203 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

wollten partout nicht zusammenpassen, sie hinkten gleichsam hinterdrein – wie ein Hoketus. Armin Brunner fragte deshalb Mauricio Kagel um Rat, und hier beginnt nun die Ungewissheit beziehungsweise das Anekdotenhafte, denn ich kenne die Geschichte nur so, wie sie mir Hansjörg Pauli, der Filmmusikexperte, seinerzeit kolportierte, und ich bin auch nicht mehr völlig sicher, wie sehr mich dabei vielleicht doch die Erinnerung etwas trügt. Jedenfalls sagte Kagel zu Brunner, das müsse so sein. Und Armin Brunner befolgte seinen Rat.

Die Anekdote führt uns mitten hinein in den Kosmos von Mauricio Kagel. Der 1931 geborene Argentinier wurde früh vom Stummfilm geprägt, und er gilt als Komponist, der sich virtuosest in mehreren Medien bewegte, also nicht nur im konzertanten oder allenfalls musiktheatralischen Rahmen, sondern auch in Film und Fernsehfilm, Hörspiel, Ausstellung und Installation. Auf vielfältige Weise setzte er diese Ebenen, wie er selber sagte, zueinander in Beziehung:

> Ich betrachte mich als Komponist, der das Wort componere ernstnimmt, also: zusammensetzen. Wenn man das gelernt hat, kann man klingende und nichtklingende Materialien benutzen. Sie können mit Schauspielern, mit Tassen, Tischen, Omnibussen und Oboen komponieren und schließlich auch Filme zusammensetzen.[1]

Seine berühmteste ›Erfindung‹ ist das sogenannte ›instrumentale Theater‹, bei dem der Akt des Musikmachens miteinkomponiert ist, vom Auftritt weg über einzelne Gesten bis zum Applaus. Das Musikmachen selbst wird zum Theater, wird von einer Präsentation zur Repräsentation. Die Aufmerksamkeit gilt nicht mehr nur dem Klingenden, sondern auch der Klangentstehung, dem Produzieren etc. Es liegt auf der Hand, dass dabei Klischees hinterfragt werden, dass Diskrepanzen aufscheinen und Widersprüche hergestellt werden. Es geht um Aneignung und Abneigung, Verfremdung und Entfremdung, und vieles anderes mehr.

Der Techniken sind viele; eine zentrale davon ist die Synchronizität beziehungsweise Asynchronizität der Ereignisse. Insofern ist auch Kagels Reaktion bei der Filmmusik von Saint-Saëns zu verstehen. In seinem Œuvre findet sich dieser Gedanke am reinsten in einem kurzen Stück realisiert, das Urs Peter Schneider kürzlich in der *Schweizer Musikzeitung* mitgeteilt hat: *Semikolon.* Schneider bezeichnet diese »Aktion mit Großer Trommel« als das »radikalste Ein-Ton-Stück, das ich kenne«.[2] Verkürzt dargestellt: Ein Spieler sitzt vor einer großen Trommel und führt langsam mit einer Mailloche, einem großen Tamtam-Schlegel, einen Schlag aus. Er verfehlt jedoch haarscharf die Trommel und trifft mit dumpfem Geräusch das danebenliegende Kissen. In dieser Haltung erstarrt der Spieler. Unmittelbar danach ist jedoch als Zuspielung der weiche Schlag auf der großen Trommel zu hören. Da ist er wieder, der Hoketus, wenn auch enorm reduziert.

Armin Brunner fiel in Zürich schon vor seiner Zeit am Fernsehen durch besondere Konzertproduktionen auf, die die üblichen Formate sprengten, so etwa durch Simultankonzerte oder Anlässe, die bis tief in die Nacht dauerten. Er nahm dabei immer wieder Stücke von Mauricio Kagel ins Programm, eben weil in ihnen etwas von diesem Aufbrechen des Musikbetriebs und der Musikbetriebsamkeit zu spüren war. So erstaunt es nicht, dass Brunner Kagel dann auch fürs Fernsehen anfragte und dass dieser vor allem in den 1980er-Jahren ein wichtiger Referenzpunkt für das Schweizer Fernsehen wurde. Übrigens nicht zum ersten Mal hierzulande: Carlo Piccardi hatte schon zuvor beim Tessiner Fernsehen RTSI mit solch außergewöhnlichen Musikproduktionen begonnen und ebenfalls Kagel dazu eingeladen. 1975 entstand in Lugano für Radio Televisione Svizzera Italiana die Fernsehproduktion von *Unter Strom.*

1 Kagel/Prox 1982, S. 121. Vgl. Klüppelholz 2003, S. 82.
2 Kagel 2022, S. 14.

https://doi.org/10.5771/9783987402289-203 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

In Zürich herrschte unter Armin Brunner Aufbruchstimmung, zu der Regisseure wie Fred Bosman, Peter Schweiger, Werner Düggelin und vor allem dann Adrian Marthaler beitrugen. Marthaler erzählte mir kürzlich, wie es dazu kam. Er sei, nachdem man zwei Konzerte des Radiosinfonieorchesters Basel fürs Fernsehen aufgenommen hatte, vom Ergebnis nicht befriedigt gewesen und habe deshalb, inspiriert von den Arbeiten des Holländers Bosman, nach neuen Wegen gesucht. Man begann, die Musik live aufzunehmen und zum Soundtrack im Playbackverfahren die Filmaufnahmen anzuschließen. In diese Umgebung fügte sich die Arbeit Mauricio Kagels ein[3] – gleichsam als avantgardistischer Außenposten, denn die übrigen Produktionen des Schweizer Fernsehens waren höchstens ausnahmsweise der Neuen Musik gewidmet.

Im Jahrzehnt zwischen 1978 und 1986 entstanden mehrere Kagel-Produktionen: *Pas de cinq* (1978); *Phonophonie* (1979); *Blue's Blue* (1981);[4] *MM 51* (1981) und darauf aufbauend *Nosferatu* (1981); *Szenario* (1982) zum Film *Un chien andalou*; *Dressur* (1985);[5] *Mitternachtsstük* nach Robert Schumann (1986).

In diesen Fernsehfilmen begegnet man zahlreichen Themen wieder, die Mauricio Kagel zeitlebens beschäftigten. Zu nennen wären die Auseinandersetzung mit Modellen und Genres der Musikgeschichte, die Filmmusik, das heißt die Beziehung von Bild und Tonspur inklusive Geräusche und Musik, die Maskierung und Verwandlung (Kagel tritt häufig selbst als Filmperson oder als fiktiver Vermittler auf), die Hervorhebung nicht nur des instrumentalen Theaters, sondern überhaupt der Technizität von Fernsehen und Film beziehungsweise der Musik, dann im Innern auch die Inkongruenzen aller dieser Ebenen,[6] schließlich auch das Hören, die Rezeption.

Auch die heute so allgegenwärtige Idee der Vermittlung wird bei ihm schon reflektiert, fiktionalisiert und ironisiert. Etwa in *Blue's Blue,* der mit einer musikethnologischen Einführung zum fiktiven Musiker John Blue aus St. Louis beginnt. Danach sieht man vier Musiker in einem Hotelzimmer, die sich gemeinsam alte, kratzende Platten von John Blue anhören, dabei aber noch anderen nebensächlichen Tätigkeiten nachgehen (zum Beispiel einen Boxmatch anschauen). Kagel selber bezeichnete diesen Film als eine

> Studie über das Hören schlechthin. […] die Intensität des Hörens, wenn man gleichzeitig mit anderem beschäftigt ist, hindert nicht daran, eine allmählich zunehmende, schließlich vollständige Identifikation mit der Musik John Blues hervorzurufen.[7]

In *Blue's Blue* wird demonstriert, dass die Ebenen von Bild und Ton nicht ›zusammenpassen‹ müssen respektive dass sie so vielleicht erst recht zusammenpassen. Das ist nur eine von zahlreichen bewussten Inkongruenzen in Kagels Schaffen. Ich möchte einen Aspekt besonders herausgreifen: Synchronizität/Asynchronizität oder allgemeiner: das In-eins-Gehen beziehungsweise Nicht-in-eins-Gehen von Ton und Bild.

Dieser potenzielle Widerspruch zwischen den Ebenen entspricht einer Lieblingsidee der Avantgarde. Theodor W. Adorno und Hanns Eisler haben im Text *Komposition für den Film*[8] die Grundlagen herausgearbeitet, wie mit der Beziehung von Bild und Ton umzugehen sei. Der

3 Erinnert sei etwa auch an Kagels Radiostück *Playback Play – Neues von der Musikmesse* von 1996/97.
4 Ein zehnminütiger Ausschnitt daraus auf Kagel 1981b. Zu diesem Film vgl. Hillebrand 1996, S. 198–201.
5 Eine Version davon findet sich im Internet, vgl. Bailey 2016.
6 NB: In der Fernsehversion von *Repertoire* aus *Staatstheater,* die Kagel 1990 für den NDR Hamburg machte, finden sich einige Elemente wieder, wie das ungleichmässig tickende Metronom – und auch ein paar skurrile Ideen, denen man 1999 in Roger Michells so erfolgreicher Filmkomödie *Notting Hill* wieder begegnet, vgl. Bailey 2016.
7 Kagel 1981a, S. 135. Vgl. auch Hillebrand 1996, S. 199.
8 Adorno/Eisler 1997.

https://doi.org/10.5771/9783987402289-203 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Musik komme dabei nicht nur eine dienende Rolle zu. Man solle sie durchaus (bewusst) hören. Etwas, das Kagel übrigens unterschreibt, wenn er über konventionelle Filmmusik spottet. Dieses Nicht-in-eins-Gehen, diese Inkongruenz erscheint nicht nur als Ungleichzeitigkeit oder Gegenstimme, sondern auch als Asynchronizität des Blicks. Die Rezeption ist, wie schon anhand von *Blue's Blue* angedeutet, Teil dieser Verfahrensweise. Kagel hat dies durchdacht, ja gleichsam auf mehreren Ebenen durchdrungen.

> Eine gemeinsame Achse verbindet Film und Musik auf untrennbare Weise: die Artikulation von montierter Zeit. In beiden Disziplinen lernt man in einer offenen und geheimen Synchronität zu denken. Für den Komponisten wie für den Filmer gilt die Frage, wie man Synchronisations- und Spannungsabläufe richtig einschätzt. Kontrapunkt ist die Kunst der Synchronisation: wie denkt man musikalisch in selbstständigen und doch voneinander abhängigen Linien?[9]

Kagel bezieht sich dabei – wie übrigens schon Adorno und Eisler – auf den russischen Filmregisseur Sergej Eisenstein, der von einem »orchestralen Kontrapunkt« zwischen Bild und Ton sprach. Erst mit der Preisgabe der geschlossenen Fabel zugunsten einer strikten Musikalisierung des Bilds ist Eisensteins Utopie durch Kagel eingelöst worden.[10] »Mir schien damals bereits, die einzig mögliche Fortsetzung der Oper sei der Film. Nicht der Opern-Film natürlich, sondern die Komposition mit Film.«[11]

Die Synchronizität beziehungsweise Asynchronizität ließe sich auch als Unisono von Bild und Ton begreifen. Oder als Heterophonie:[12] eine Fast-Synchronizität, die je nachdem viel aufregender ist als die klare Gegenstimme, dank ihrer Unschärfe. Man könnte auch von einer Parallelität der Ereignisse sprechen, denn oft bewegen sich die Stimmen in der Musik nicht in strengem Unisono, sondern vielmehr in Oktavenparallelen, manchmal, etwa in Liebesduetten, auch in Sextenparallelen. Der seelische Einklang wird dabei dargestellt. Im Film kann diese Parallelität eine Rolle spielen, etwa in der Gleichbewegung zweier Personen nicht erst in einer Tanzszene, sondern schon in einer scheinbar alltäglichen Situation. Ich erinnere mich an einen Eric-Rohmer-Film, in dem sich die beiden Protagonistinnen bei einer Party begegnen. Die Parallelität, mit der sie gleich zu Beginn ihrer Begegnung die Tasse zum Mund führen, kündigt an, dass sie bald Freundschaft schließen werden.

Andererseits kann sich diese Synchronizität, dieses Unisono, mehr oder weniger subtil verschieben. Adorno analysierte zum Beispiel in Anton Weberns *George-Lied* op. 3/1 ein ungenaues Unisono und entdeckte darin »rhythmisch[e] Schwebungen«.[13] Wird das Unisono gestört, weckt es also unsere Aufmerksamkeit. Wir kennen diesen Effekt aus Filmen, wenn die Synchronstimme zu offensichtlich von den Lippenbewegungen eines Darstellers abweicht. Manchmal erscheint sogar die ganze Sprachebene gegenüber der Bildebene als ein genaues und ein ungenaues Unisono von Bild und Ton, das unterschiedliche Wirkungen auslösen kann – ähnlich übrigens wie das minimale Skordieren einer Saite. Hinkt die Synchronizität offensichtlich nach, droht die Spannung zu erschlaffen. Ich würde da von einem *Desunisonieren* sprechen. Geht die Asynchronizität wahrnehmbar voraus und wird die Spannung dadurch erhöht, wäre entsprechend von einem *Disunisonieren* zu sprechen. Wobei natürlich nicht immer so leicht abzuwägen ist, welche von zwei ›Stimmen‹ nun die Referenzstimme ist. Geraten beide wieder ins

9 Kagel/Prox 1982, S. 117. Vgl. Klüppelholz 2003, S. 90.
10 Ebd.
11 Pauli 1971, S. 89.
12 Vgl. Nyffeler 2009.
13 Adorno 1997b, S. 255 f. Reinhold Brinkmann (1997) überträgt den Begriff »ungenaues Unisono« später auf Schumanns *Zwielicht*.

https://doi.org/10.5771/9783987402289-203 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Unisono, könnte man von einem *Redunisonieren* sprechen. Der Vergleich ist vielleicht etwas schief: Es ist eine Skordatur des Unisono und damit eines Zeitgefühls.

Für seinen frühen Film *Duo,* entstanden 1967/68 aufgrund einer Vorlage von Dieter Schnebel, hat Mauricio Kagel eine Tabelle der Möglichkeiten zusammengestellt und systematisiert.[14] Die im Film sichtbare Aktion auf einem Instrument kann so 1) mit Stille, 2) mit einem »Synchronton« oder 3) einem »Synchronklang« kombiniert werden. Beim Ton ist die gespielte Tonfolge beziehungsweise Aktion instrumental ›richtig‹ hörbar, beim Klang wird sie auf einem anderen Instrument gespielt. 4) und 5) kann dies beides asynchron geschehen. Schließlich kann 6) auf dem sichtbaren Instrument eine andere Tonfolge oder Aktion erfolgen (»Parallelton«) oder kann 7) alles völlig verschieden sein (»Klangindifferenz«). Ähnliches lässt sich auch bei einer Aktion auf einem Gegenstand machen.

»Von all diesen Möglichkeiten«, so kommentiert Kagel weiter, würden in der Filmkonvention »immer noch jene bevorzugt, die Sand in die Ohren streuen: Synchronton (als Hauptinhalt des Effekts) oder Klangkulisse (zur Vervollkommnung der Illusion).«[15]

Der Film *Duo* spielt mit diesen Asynchronismen auf zum Teil verwirrliche Weise, manchmal absurd und scheinbar ziellos. In zwei seiner Zürcher Produktionen ist Kagel auf das Thema zurückgekommen, um damit Geschichten zu erzählen: in *MM 51* (gleich in zwei Versionen) sowie im *Mitternachtsstük,* seinem letzten Film für das Deutschschweizer Fernsehen.

Das Klavierstück *MM 51* ist ein Stück instrumentales Theater: Der Pianist spielt nicht nur Klavier, sondern bedient auch ein Metronom, dieses Folterinstrument des Musikunterrichts. Das Metronom ist gleichsam das Symbol des Gleichschlags. Jede Abweichung kann geahndet werden. *MM 51* spielt damit von Beginn weg.[16] Komponiert wird das mehrmalige Auseinandergeraten von Metronom und Spieler zum einen dadurch, dass die Akkorde zumeist bewusst neben den Metronomschlag gesetzt werden.[17] Zum anderen aber gerät das Metronom selber aus dem Takt. Es wird in eine Schieflage gebracht, tickt zunächst unregelmäßig und stockt schließlich ganz. In der ersten Filmversion mit dem Pianisten Aloys Kontarsky wird dieser Gegensatz visualisiert.

Der auf den Tasten gespielte Part besteht aus zwei Schichten: in der linken Hand aus einzelnen leisen tiefen Tönen, meist staccato; in der rechten aus Akkorden. Beides erscheint zunächst disparat und wenig kontinuierlich. Mit der Zeit kommt eine mittlere Schicht aus repetierten Tönen hinzu, die meist mit der rechten Hand gleichläuft. Ab etwa 2:36 beginnt die Klavierbegleitung eine eigene Gleichmäßigkeit zu entwickeln, sie wird zum ›Antimetronom‹ und wirkt plötzlich alleingelassen, wenn das Metronom kippt. Nach dessen Rückkehr zum Ticken entwickelt sich im Klavierpart daraus eine Art Walking Bass, der sich dramatisch steigert. Diese quasi befreite Situation wird bei 6:30 durch ein heimtückisches, schurkenhaftes Lachen des Pianisten konterkariert. Abrupt endet das Stück. So viel zum Spiel mit der Synchronizität, die zwischen Dis- und Desunisonieren laviert. Gerade das unruhige Schwanken macht die Dramatik des Stücks aus.

Das im Titel angegeben »MM 51« könnte aber schließlich auch der Puls sein, also der Herzschlag. Und von daher ergibt sich eine weitere Dimension. Die angespannte, gleichsam skordierte Situation rührt ans Herz, belastet, lässt das Herz stocken. In der Partitur heißt es zum Schluss, dass sich der Pianist mit der rechten Hand an die Herzgegend greift und erstarrt, während die

14 Kagel 1969.
15 Ebd.
16 Kagel 1981c. Ein Teil des Asynchronizitätseffekts wird allerdings – zumindest auf YouTube – dadurch vereitelt, dass das Metronom zu leise ist.
17 Zur Analyse vgl. Steigerwald 2011, S. 178–190.

https://doi.org/10.5771/9783987402289-203 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

linke auf den Tasten bleibt. Im Film nimmt die Kamera das Gesicht des Pianisten in den Fokus: den offenen Mund, sein Erschrecken.

Dieses Erstarren und zuvor schon das schurkenhafte Lachen des Pianisten spielt eine entscheidende Rolle. *MM 51* ist ein Stück boshaften Horrors. Kagel schreibt dazu:

> Horror ist etwas, das sich am ehesten in einer perfekten Regelmäßigkeit darstellt. Der Schurke macht nie Pause. Ebenso kann Stille durch das gleichmäßige Fortschreiten des Nichts ein periodisches Tempogefühl in uns auslösen. Das Einzige, was in diesem Zusammenhang beruhigend wirken kann, ist das unregelmäßige Hinken des Metronoms.[18]

Regelmäßigkeit und Unregelmäßigkeit sind gleichsam die *dramatis personae,* und in ihrer Asynchronizität spielt sich das Drama ab.

Bereits das Klavierstück trägt den Untertitel »Ein Stück Filmmusik«. In seinem Vorwort verweist Kagel auf Arnold Schönbergs *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielscene* op. 34 aus dem Jahr 1929.[19] Wir sind damit in der Frühzeit des Tonfilms beziehungsweise im Übergang von Stumm- zu Tonfilm. Schönberg war nicht an einem konkreten Film, sondern an den emotionalen Zuständen interessiert, wie sie in Stummfilmmusiken dargestellt wurden. Er skizziert die Abschnitte des Stücks mit: »Ruhe – Ruhig (Stille vor dem Sturm)«, »Die Gefahr kommt nahe«, »die Gefahr führt zu Katastrophe«, »Aufatmen der Betroffenen«. In der Version als Orchesterstück erscheint stattdessen als Untertitel »Drohende Gefahr – Angst – Katastrophe«.[20]

Das Thema des Klavierstücks, so Kagel, sei »die Drohung von unausgesprochenen Gefahren und Ängsten«. Im Gegensatz jedoch zu Schönberg verwende er keine »expressionistisch[e] Musiksprache«, sondern »nur schablonenhafte Muster jener kommerziellen Musik […], wie sie der Zuschauer aus Produktionen der Filmindustrie kennt.« Und weiter:

> Bereits mit den ersten Akkorden des Stückes kann der Zuhörer jenes Repertoire an akustischen Anekdoten wiedererkennen, das sich von der Illustration bewegter Bilder unschwer trennen läßt. Aber gerade die Verknüpfung dieser Musik mit der Darstellung von Angstsituationen, welche in der Erinnerung der Zuhörer meistens nicht mehr präzis[,] sondern unscharf konturiert sind, ermöglicht eine collageähnliche Handlung von verschiedenen Filmszenen. Aus dramatischen Zuständen disparater Herkunft wird so eine eigene, erneute Vorstellung gestaltet.[21]

In der eben besprochenen ersten Fernsehfassung wird diese Situation bloß angedeutet, unabhängig von einem Film. In einer zweiten Version, ebenfalls 1981 in Zürich realisiert, konkretisierte Kagel jedoch die Situation. Kontarsky verwandelt sich mit Gilet und Dächlikappe vom Konzert- zum Filmmusikpianisten, und über dem Flügel erscheinen wie auf einer Kinoleinwand Sequenzen aus Friedrich Wilhelms Murnaus *Nosferatu,* einem Vampirfilm von 1922, der im Untertitel als »Symphonie des Grauens« angekündigt wird.

Der Film war allerdings, so Kagel in seiner mündlichen Einleitung zur zweiten Version, zu lang für das Klavierstück, und eine simple Überlappung von Musik und Bild hätte ihn »auch nicht interessiert, denn es ging darum, imaginäre und tatsächliche Bezugspunkte und Übereinstimmungen zu schaffen.« Daher stellte Kagel eine kürzere, extrem geraffte Version des Films zusammen, bei dem der Handlungszusammenhang jedoch nicht zerstört wurde. Gegen Ende

18 Kagel 1979, S. 139 f. Vgl. auch Van der Weid 2003.

19 Kagel 1976, fol. 1 r/v bzw. 2 v. Kagel bezeichnet Schönbergs Werk übrigens – wie häufig gängig – als »Begleitmusik zu einer Lichtspielszene« (ebd., fol. 2 v).

20 ASC o. J.

21 Kagel 1976, fol. 2 v.

https://doi.org/10.5771/9783987402289-203 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

springt das Grauen des Films von der Leinwand auf den Pianisten über. Dieser, so Kagel, zelebriere schließlich »schadenfroh und nicht minder böse […] Misserfolg und Vernichtung« des Vampirs. Ja, auch das geht ans Herz, an das Herz Nosferatus: Er greift sich, im Sonnenaufgang sterbend, an die Brust. So entsteht eine neue Spannung zwischen zwei Bildebenen, die allerdings kaum durch Asynchronismen auffällt, sondern sogar eine groteske Kongruenz erreicht, etwa wenn das Lachen mit dem Bild eines krähenden Hahns zusammenfällt (20:36).[22] Das *Disunisono* von Klavier- und Metronomebene hingegen gerät aus dem Fokus der Aufmerksamkeit.

Der Film *Mitternachtsstük* von 1986[23] beruht auf der gleichnamigen Komposition von 1981 und verwendet wie diese Tagebuchausschnitte Robert Schumanns aus dem Jahr 1828.[24] Es handelt sich um eine schaurig-romantische Geschichte, die Schumann möglicherweise für eine Oper skizzierte. Kagel hat diese in seinem Konzertstück von 1981 mit ebenso schaurig-romantischen Elementen dargestellt, in einer Disposition für Sprechstimme, Sprech- bzw. Gesangschor und Instrumentalensemble. Im Film erzählt er in Bildern nach, was Schumann im Text erzählt, nun aber »grundsätzlich asynchron«.[25] Wir haben es hier tatsächlich mit einem Playback im doppelten Sinn zu tun: Die akustische Ebene ›spielt zurück‹, was auf der visuellen schon zu sehen war. »Man stelle sich zwei ineinandergreifende Zahnräder ungleichen Durchmessers vor. Das eine entspricht der Musik von ›Mitternachtsstük‹ und dem laufend gesprochenen Text, das zweite deren Deutung in bewegten Bildern gemäß der gleichen Vorlage.« Nur an einem Punkt der vier Fragmente wird ein Synchronpunkt Musik – Erzähler – Bilder erreicht. Danach gehen sie wieder auseinander.[26] »Das ist so spannungsvoll, weil der Zuschauer versteht, worum es geht, und er wird wirklich durch seine Sensibilität und seine Rezeption, seine Wahrnehmungslust einbezogen in einen Gestaltungsprozess.«[27]

Asynchronizität ist somit auf gelegentliche Synchronizität angewiesen. Das ist im *Mitternachtsstük* doppelt wichtig, weil die Art, wie die Tonebene mit Erzählung, Chor und Ensemble sowie die Bildebene eben nicht zusammenpassen, die Spannung senkt, das heißt desunisoniert. Die handelnden Figuren wirken dadurch seltsam willensschwach, gleichzeitig entsteht aber auch ein neuartiges, quasi irreales Zeitgefühl.

Das sind Extrembeispiele, in denen Kagel eine Technik auf die Spitze treibt, aber durchaus einer klaren Erzählung folgt. Vor allem in seinen frühen Filmen jedoch ist er darin noch deutlich weiter gegangen – bis hin zu einer visuell-akustischen Absurdität. Es gibt unter seinen Werken aber durchaus auch Fernsehfilme, in denen die Aufführung eines Stücks mehr oder weniger geradlinig verfilmt beziehungsweise nacherzählt wird. So etwa in *Dressur* für ein Schlagzeugtrio, der zweitletzten Zürcher Produktion.[28]

Dieses Stück spielt mit Zirkuselementen: der Manege, der Zirkusmusik (etwa dem beliebten Xylophonvirtuosenstück *Souvenir de Cirque Renz* von Gustav Peter aus dem Jahr 1894), den Dompteursituationen. Kagel wählt dafür interessante Bildperspektiven, arbeitet aber kaum mit Inkongruenzen; das Verhältnis von Bild und Ton ist durchwegs synchron. Es gibt allerdings

22 Vgl. dazu die von Kagel selber vorgelesene Einleitung zur zweiten Version. Kagel 1981d, ab 8:53.
23 Leider nur ein paar kleine Ausschnitte finden sich in der SF-Sendung *Schauplatz* von 1987 (SRF 1987).
24 Hillebrand 1996, S. 153–166.
25 SRF 1987, 35:28.
26 Programmtext Kagels, zit. nach Hillebrand 1996, S. 165.
27 SRF 1987, 35:50. Die Feststellung Kagels korrespondiert mit einer Bemerkung des Perkussionisten Fritz Hauser, der häufig Filme improvisierend begleitet. Es reiche, wenn zwei-, dreimal in einem Film eine Synchronizität zwischen Bild und Improvisation entstehe, sodass der Eindruck entstehe, dass dies nicht zufällig sei (persönliche Mitteilung an den Autor).
28 Vgl. etwa Hillebrand 1996, S. 142–152.

https://doi.org/10.5771/9783987402289-203 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

ein Element darin, das von der Zeit erzählt und so nur im Film möglich ist: Das Altern der Musiker wird dadurch angedeutet, dass die Haare und Bärte während der Aufführung ergrauen. Die Verfilmung erlaubte Kagel aber auch, das Thema Zirkus zu verdeutlichen und präsenter zu machen. Spürbar wird die ›Dressur‹ als Drill der Musiker mit gleichzeitigem Showeffekt. Präsentation und Repräsentation durchdringen einander.

Das Playback in der Aera Marthaler

Hier sind wir besonders nahe bei den anderen Musikproduktionen des Deutschschweizer Fernsehens aus jener Zeit, vor allem jenen Adrian Marthalers. In den frühen Marthaler-Filmen – ab 1979, beginnend mit Arthur Honeggers *Concertino* – wurde das Musikmachen auf ähnlich witzige Weise vorgeführt, als Drill und Show auch da, anhand von berühmten Stücken freilich.

Es wäre irreführend, von einem starken Einfluss Kagels zu sprechen. Marthaler wirkte zwar bei einer frühen Produktion Kagels als Co-Regisseur mit, bei *Blue's Blue* von 1981, aber da waren seine ersten eigenen Produktionen schon über den Sender gelaufen. Stellvertretend für seine Arbeitsweise sei hier die filmische Umsetzung von George Gershwins *Rhapsody in Blue* (1985) genannt, die in eine Bar transferiert wurde. Zentral und eine Gemeinsamkeit mit Kagel war die Idee des Playback, also die ganze Musik aufzunehmen und dann das Musizieren zum Playback nachzustellen. Dadurch wurde Kontrapunktisches und Witziges möglich. Und damit geriet Marthalers Produktionsweise durchaus in die Nähe eines ›instrumentalen Theaters‹. Er inszenierte Musik beziehungsweise das Musikmachen, hinterfragte gleichsam die Musikproduktion, fragte nach dem Musikbetrieb, seinen Klischees und Gesetzen. Aspekte der Maskerade, der Travestie, der Selbstdestruktion tauchten zwar nur gelegentlich auf, aber der Musikbetrieb selber wurde aufs Korn genommen. Kaum verwunderlich, fanden diese Produktionen gerade in England, dem Land von Gerard Hoffnung, großen Anklang – zumal Marthaler alles etwas leichter und spritziger inszenierte und einige Eigenarten Kagels ausmerzte, so seine Beharrlichkeit, seine Langsamkeit und Insistenz, seine Verbohrtheit und ätzende Widerborstigkeit. Diesen begegnet man eher wieder bei Marthalers Bruder Christoph, dem Theaterregisseur.

Adrian Marthaler und Armin Brunner wollten so das klassische Repertoire etwas zugänglicher machen – wobei man sich hüten sollte, ihnen Oberflächlichkeit vorzuwerfen. Dafür probierten sie unterschiedliche Methoden aus. Manchmal nahm sich Marthaler dabei Schlachtrösser des Konzertlebens vor, Stücke, denen es wenig ausmacht, wenn sie auf die Schippe genommen werden oder unter die Räder kommen. Es ist ihnen wenig anzuhaben. In seinen späten Produktionen kam Marthaler wieder auf solche Metaerzählungen zurück, intensivierte sie aber, ja, er führte sie ins Tragische, so etwa mit Arnold Schönbergs Streichsextett *Verklärte Nacht* (1989) oder Mahlers sechster Sinfonie (1997).

Dazwischen aber erreichte die Entwicklung einen interessanten Wendepunkt, als Marthaler sich an Mozart-Konzerte heranwagte. Die zuvor eher bunte und witzige Umsetzungsweise wich dabei einem ›weißen‹, fast reinen Stil. Im Zentrum stand dabei weniger die Solistin, also etwa Maria João Pires oder Paula Robison.[29] Die Kamera fokussierte vielmehr auf die aufmerksamen Gesichter aller Musikerinnen und Musiker: wie sie sich auf das Spielen vorbereiten, den anderen, aber auch sich selbst zuhören, wie sie sich vertiefen. Das Musikmachen wurde da sichtbar, fast wie im instrumentalen Theater, ebenso das Zuhören, die Aufmerksamkeit, fast wie in *Blue's Blue.* Und eben doch anders.

29 ADGO 2017 bzw. Institut Interpretation 2024.

https://doi.org/10.5771/9783987402289-203 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Dieser ›Einklang‹ von Bild und Ton wirkte durch das spürbare Playback seltsam doppelbödig und wurde damals von einigen als künstlich kritisiert, aber er bringt einen Aspekt zutage, der dem Ansatz Kagels verwandt ist. Wir richten unsere Aufmerksamkeit auf die Aufmerksamkeit der Musiker, ihre Intensität, ihr Zuhören. Wir sehen gleichsam ihr Zuhören. Das ist kein selbstkritischer oder selbstironischer Reflex mehr wie bei Kagel, aber durchaus ein selbstreflektierender. Wobei man freilich achtgeben muss, dass die Aufmerksamkeit nicht dem Hören hinterherhinkt – oder umgekehrt.

Um auf Camille Saint-Saëns zurückzukommen: Natürlich hatte er nicht im Sinn, dass die Messerstiche zwischen Bild und Musik versetzt als Hoketus erscheinen. Die Filmmusik wurde 1908 ab Grammophon zugespielt – und die Ablaufgeschwindigkeit der Geräte ließ sich in den 1980er-Jahren im Nachhinein nicht mehr sauber synchronisieren. So entstand unfreiwillig eine Art suspendiertes oder ungenaues Unisono oder eine Heterophonie der Technologien. Jedenfalls etwas, das Mauricio Kagel interessieren musste.

Literatur

Alle Weblinks in diesem Beitrag zuletzt abgerufen am 25.8.2025.

ADGO 2017 | ADGO: *Maria João Pires Plays Mozart Piano Concerto No. 21, K.467 – video 1985* [Video], online, 15.10.2017, https://youtu.be/NMQXIH0FH-E.

Adorno 1997a | Theodor W. Adorno: *Komposition für den Film. Der getreue Korrepetitor,* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997 (Gesammelte Schriften, Bd. 15).

Adorno 1997b | Theodor W. Adorno: Der getreue Korrepetitor, in: Adorno 1997a, S. 157–402.

Adorno/Eisler 1997 | Theodor W. Adorno/Hanns Eisler: Komposition für den Film, in: Adorno 1997a, S. 7–155.

ASC o. J. | Arnold Schönberg Center: *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielscene op. 34,* online, o. J., https://schoenberg.at/de/schoenberg/kompositionen/begleitungsmusik-zu-einer-lichtspielscene-op-34.

Bailey 2016 | Bradford Bailey: The Film Works of Mauricio Kagel, in: *The Hum,* 18.6.2016, https://blogthehum.com/2016/10/18/the-film-works-of-mauricio-kagel/.

Brinkmann 1997 | Reinhold Brinkmann: Das ungenaue Unisono. Sechs Kommentare zu Schumanns Zwielicht [1984], in: ders.: *Schumann und Eichendorff. Studien zum »Liederkreis« Opus 39,* München: text + kritik 1997 (Musik-Konzepte, Bd. 95), S. 50–70.

Hillebrand 1996 | Christiane Hillebrand: *Film als totale Komposition, Analyse und Vergleich der Filme Mauricio Kagels,* Frankfurt a. M.: Lang 1996.

Institut Interpretation 2024 | Institut Interpretation: *Mozart – Robison – Marthaler* [YouTube-Playlist], online, 7.10.2024, https://youtube.com/playlist?list=PL5J-BZoNMhGJeXS89Yn6ziH-9-lVieT_0.

Kagel 1969 | Mauricio Kagel: Zu »Duo«, Einführung, publiziert im Programmheft der Donaueschinger Musiktage 1969, zit. nach Dieter Schnebel: *Mauricio Kagel. Musik Theater Film,* Köln: DuMont 1970, S. 220 f.

Kagel 1976 | Mauricio Kagel: *MM 51* [Partitur, 1976], Wien: Universal Edition, o. J.

Kagel 1979 | Mauricio Kagel: Manuskript zu einer Kagel-Soirée des Südwestfunk am 3.2.1979, zit. nach Werner Klüppelholz*: Mauricio Kagel 1970–1980,* Köln: DuMont 1981, S. 139 f.

Kagel 1981a | Mauricio Kagel: [Kommentar zu Blue's Blue (1981)], in: *Das filmische Werk I. 1965–1985,* hg. von Werner Klüppelholz und Lothar Prox, Amsterdam: Meulenhoff 1981, S. 135.

Kagel 1981b | Tomás Olano: *Blue's Blue (1981, excerpt) – Mauricio Kagel* [Video], online, 11.2.2013, https://youtu.be/VF-YQ27z-Ok.

Kagel 1981c | Michael Maxwell Steer: *Mauricio Kagel's MM51* [Video], online, 8.8.2011, https://youtu.be/IRoIVphqEDk.

Kagel 1981d | Films, Documentary, Music and more: *MM51 / Nosferatu (1983) – Mauricio Kagel* [Video], online, 20.2.2022, https://youtu.be/IRW-0f6BgOM.

Kagel 2022 | Mauricio Kagel: Brief an Urs Peter Schneider, in: *Schweizer Musikzeitung* 25/12 (Dezember 2022), S. 14.

https://doi.org/10.5771/9783987402289-203 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Kagel/Prox 1982 | Mauricio Kagel/Lothar Prox: Abläufe, Schnittpunkte – montierte Zeit, in: *Grenzgänge, Grenzspiele. Programmbuch der Frankfurter Feste,* hg. von Dieter Rexroth, Frankfurt: Alte Oper 1982, S. 115–122.

Klüppelholz 2003 | Werner Klüppelholz: *Über Mauricio Kagel,* Saarbrücken: Pfau 2003.

Nyffeler 2009 | Max Nyffeler: Heterophonie und andere Ungenauigkeiten. Kagels Kunst der kalkulierten Abweichung, in: *Aufgehobene Erschöpfung. Der Komponist Mauricio Kagel,* hg. von Hans-Klaus Jungheinrich, Mainz: Schott 2009, S. 111–122.

Pauli 1971 | Hansjörg Pauli: [Im Gespräch mit] Maricio Kagel, in: Hansjörg Pauli: *Für wen komponieren Sie eigentlich?,* Frankfurt: Fischer 1971, S. 83–104.

SRF 1987 | SRF: Uraufführung von Mauricio Kagels Mitternachtsstück, in: *Schauplatz* [Fernsehbeitrag], 12.6.1987, zugänglich unter www.srf.ch/play/tv/-/video/-?urn=urn:srf:video:4d987751-d526-4276-b060-9fd78bf04348&startTime=1746.

Steigerwald 2011 | Pia Steigerwald: *»An Tasten«. Studien zur Klaviermusik von Mauricio Kagel,* Hofheim: Wolke 2011 (Sinefonia, Bd. 15).

Van der Weid 2003 | Jean-Noël van der Weid: [Booklet-Text] zu Alexandre Tharaud: *Mauricio Kagel* [CD], Paris: æon 2003.

Thomas Meyer *studierte Musikwissenschaft und Literaturkritik an der Universität Zürich. Als freischaffender Musikessayist war er lange für den* Tages-Anzeiger *Zürich sowie für Schweizer Radio SRF 2 Kultur tätig, außerdem schrieb und schreibt er für Fachzeitschriften, Rundfunkanstalten und Konzertveranstalter. Daneben führte ihn seine Vortrags-, Unterrichts- und Forschungstätigkeit u. a. an diverse Musikhochschulen sowie an die Volkshochschule Zürich. Er ist Mitglied des Kuratoriums des Musikfestivals Bern. 2016 erhielt er ein Atelierstipendium der Stiftung Landis & Gyr in London.*

https://doi.org/10.5771/9783987402289-203 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND