

Karol Rathaus: Zur Theorie der Musik im Tonfilm

Einführung

M i c h a ł B r i s t i g e r

Mein Thema beschränkt sich darauf, eine unbekannte Theorie der Musik für den Tonfilm von Karol Rathaus vorzustellen. Es gibt zwei Anlässe, sie in diesem Symposium [2004] zu besprechen. Erstens: Weil Karl Rathaus ein prominenter Komponist war, ein polnischer Exilant, dessen Musik zuerst in Deutschland und Polen bekannt und geschätzt war, später in ganz Europa ausstrahlte, und dann vergessen, noch später halbvergessen wurde. Es ist nun unsere gegenwärtige ideelle Aufgabe ihn wiederzufinden. Damit sollen auch die Persönlichkeit des Komponisten und seine ästhetischen Einsichten zum Gegenstand unseres Interesses werden. Zweitens: Seine Theorie hat einen großen geschichtlichen Wert in der realen Geschichte der Filmmusik und einen spezifischen Wert in einer virtuellen Geschichte, die nach ihren eigenen Werten geschrieben wird. Denn es handelt sich hier um die erste Theorie der Musik für den Tonfilm überhaupt. Die erste, aber unbekannt gebliebene – ihr Autor musste davon gewusst haben.

Das Hauptmanuskript der Theorie (teilweise eine Handschrift und Maschinenschrift, hier bezeichnet als A) ist in der Paul Klapper Library, Karol Rathaus Archives, Queens College of the City University of New York, Flushing, N.Y. aufbewahrt, und mit ihm noch eine andere, kleinere Schrift zum selben Thema (bezeichnet als B). Alle beiden Schriften sind jetzt zur Herausgabe in ihrer originalen, deutschen Sprache wiedergegeben worden.

Die Hauptschrift mit ihren 72 Seiten ist „Paris 1933“ datiert, und dieses Datum ist für unsere Betrachtung besonders wichtig. Es ist natürlich möglich, dass das Manuskript schon früher begonnen wurde. Und noch eine Merkwürdigkeit: Auf der 10. Seite der Handschrift wird auf einen französischen Film von G.W. Pabst und Jacques Ibert *Don Quichote* angespielt, der in den Filmverzeichnissen dem Jahre 1934 zugeschrieben wird, doch Rathaus konnte wohl das Filmmaterial vor seiner öffentlichen Projektion in Paris gesehen haben.

Die Titelseite der Handschrift fehlt leider, so wollen wir den Titel „Die Musik im Tonfilm. (Gedanken und Erwägungen)“ /A/ vorschlagen, weil jenes andere, kleine Manuskript B zum selben Thema so betitelt wurde und thematisch vielfach mit den Kernfragen des Haupttextes A korrespondiert.

Die Schrift von Rathaus haben wir als eine Theorie bezeichnet, deshalb wäre es richtig, hier darüber noch ein paar Worte zu sagen. Der italienische Filmtheoretiker Francesco Casetti unterscheidet in der Filmkunde drei Begriffe der Theorie: auf der niedrigeren Stufe haben wir mit Anschauungen zu tun, auf der mittleren Stufe sind es wissenschaftliche Projekte, und auf der noch höheren Ebene erscheinen axiomatische Konstruktionen¹. Die Theorie von Rathaus entspricht hauptsächlich der ersten und teilweise auch der mittleren Stufe.

Rathaus betrachtet theoretische und ästhetische wie auch einige technisch-praktische Probleme der Musik im Tonfilm; nur die ersten, die theoretischen, möchte ich in meinem Beitrag berücksichtigen, die zweiten könnten nur Fachleute interessieren.

¹ Francesco Casetti, *Teorie del cinema 1945 – 1990*. Milano 1993, s. insbesondere die S. 341.

In welcher Periode der Filmgeschichte wurde der Rathaus-Text niedergeschrieben? Wir haben schon sein Datum angegeben: das Jahr 1933. Und nun wollen wir zwei Aspekte in Erwägung ziehen: auf der einen Seite den allgemeinen historischen und biografischen Aspekt und auf der anderen den chronologischen Standort des Traktats in der Filmgeschichte.

Der Text wird schon seinem Exil zugeordnet, weil es Rathaus gelungen war, Ende des Jahres zuvor, also 1932, nach Paris zu entkommen; dort blieb er zwei Jahre, um dann nach London zu übersiedeln, wo er vier Jahre lang blieb, bis er endlich 1938 in den Vereinigten Staaten von Amerika seine neue Heimat gefunden hatte. Unter diesen Umständen war es nicht ratsam, einen deutschen Text damals in Frankreich oder England herausgeben zu wollen. In Amerika, nach einem Film und einer kleinen Episode des Aufenthalts in Hollywood, war sein großes vorheriges Interesse für Filmmusik schon vergangen zugunsten der Lehrtätigkeit in Queens College. Und so geschah es, dass sein Manuskript den ersten Platz unter den ersten theoretischen Texten über die Tonfilmmusik doch erst in einer sozusagen virtuellen Bibliographie eingenommen hat. Ihm folgten: Leonid Sabaneev mit seiner *Music for Films*, London 1935, Reprint 1978, und Kurt London, der Verfasser von *Film Music*, London 1936, Reprint 1970. Übrigens waren damals beide Autoren auch schon im Exil. Von den wichtigsten Büchern über die Filmmusik nennen wir noch von Zofia Lissa *Muzyka i film*, Lwów 1937 und ein von Th. W. Adorno und H. Eisler 1942 geschriebenes, erst nach dem Krieg 1947 in englischer und 1949 in deutscher Sprache erschienenes Buch *Komposition für den Film*, aber sie gehören schon in die folgende Epoche des Tonfilms.

Seine Theorie der Musik für Tonfilm schrieb Rathaus fünf Jahre nach der Erfindung des Tonfilms im Jahre 1927 oder 1928. In dieser ersten Periode der Musik für den Tonfilm wurde er schon zum geachteten Komponisten aus Schrekers Schule und zum anerkannten Komponisten der Filmmusik. Er verfügte bis dahin über zwei sehr wichtige eigene Filmerfahrungen: 1930-1931 machte er Musik zu dem Film von Fedor Ozep /Otzep/ *Der Mörder Karamasoff* und 1932-1933 zum Film von Julien Duvivier *Allô Berlin? – Ici Paris!* Wir sehen also, dass er mit zwei berühmten Filmregisseuren gearbeitet hat und dass seine Filmmusik in der Filmwelt geschätzt war. Noch zu der Zeit, als Rathaus in Deutschland war, hatte er mit Granowski weitere Pläne gemacht².

*

Betrachtungen über die akustischen Erscheinungen im Tonfilm und solche, die bald unterbrochen wurden.

*

Rathaus war überzeugt, dass die Magie der Wirkung der visuellen Seite des Films Unzulänglichkeiten im Bereich der Musik verursacht. Der Film war für ihn ein Gesamtkunstwerk *par excellence*. Er hat sich also drei thematische Ziele gesetzt: a) die Funktion der Musik im Filmablauf aufzuzeigen; b) ihre technischen und akustischen Mittel und Erfordernisse zu schildern, wie auch die daraus folgenden Forderungen anzudeuten; c) neue Möglichkeiten durch den Tonfilm und im Tonfilm zu erschließen. (B I, S. 2).

² Das Verzeichnis der wichtigsten Filme mit Musik von K. Rathaus umfasst noch folgende Titel: *13 Trunks of Mr. O. F.* (Alexis Granowski, 1933), *Amok* (Fedor Ozep, 1934), *Broken Blossoms* (John Brahm, 1935), *Dame de Pique* (Fedor Ozep, 1937), *Let us live* (John Brahm, 1939-1940)], Rathaus-Ozep *Pariser Nächte*.]

Funktionen der Filmmusik (A 11-38 , B I).

Die bekannte These von der primären Rolle des Bildes im Film wird beibehalten, doch Rathaus fügt noch eine radikale Nebenthese hinzu, nämlich, dass es ohne Musik überhaupt keinen Tonfilm gibt, auch dann, wenn wir es mit einem Dialogfilm (also einer Form, die dem Theater am nächsten steht) zu tun haben. (B, 1-2) . Die alte Überzeugung, welche den Stummfilm begleitete, dass Musik ein notwendiges Übel sei, oder dass sie bestenfalls eine sehr untergeordnete und arbiträre Rolle spielte, wurde damit umgestoßen. Karol Rathaus versteht die Musik im Film im emphatischen Sinne.

In der akustischen Sphäre des Tonfilms haben wir vier Kategorien:

1. Musik, 2. Wort, 3. Geräusch, 4. Stille. Die Auffindung der Relationen zwischen der Bildsphäre und der akustischen Sphäre, wie auch innerhalb der akustischen Sphäre unter ihren Elementen, wird damit, *avant la lettre*, „semiotisch“ motiviert.

Was die Funktionen der Musik betrifft, fühlt man, dass Rathaus einer Enttäuschung Ausdruck gibt: die Hoffnungen, die mit der Entstehung des Tonfilms auf die Musik gesetzt wurden, schlugen fehl. Im Stummfilm hatte Musik eine untergeordnete, hauptsächlich illustrierende Rolle (um nicht zu sagen, dass sie gelegentlich zum „Decken des Geräusches“ diente), und jetzt wird sie sowieso zum virtuell übergeordneten Element. Ein Film *aus dem Geist der Musik* ist noch nicht entstanden. Natürlich gibt es dafür technische Gründe (Unvollkommenheit der technischen Mittel), und die Verbesserung der Zustände ist mit der Entwicklung der Technik gewissermaßen automatisch garantiert; die Schwierigkeiten haben noch eine andere Quelle – die Regisseure selbst, d. h. ihre Poetik, ihre künstlerische Einbildungskraft, ihr Vermögen, die innere Spannung zu schaffen, wenn sie ausbleibt. Eine Vision des Musik-Tonfilms bleibt immer inspirierend, ist aber immer noch nicht realisiert worden. Wäre sie utopisch?.

Wir müssen für einen Augenblick bei zwei anderen Termini anhalten [B,I, 3]: „Film mit Musik“ und „Musik-Tonfilm“. Das sind für Rathaus zwei verschiedene Begriffe. Im „Film mit Musik“ ist die Musik ein Element anderer Formen, d. h. Formen, die für den Film spezifisch sind; die Musik kann selbstverständlich auf sie einen, ja einen großen Einfluss haben. Anders ist es mit dem „Musik-Tonfilm“. Der Terminus ist maximalistisch gemeint, er fordert das Schaffen eines Films *aus dem Geiste der Musik*, das Bewahren des ganzen formschaffenden Vermögens der Musik. Es scheint, dass es sich dabei nicht mehr um gleichberechtigte Interaktionen von zwei Medien handelt, sondern geradezu um eine „demiurgische Funktion der Musik“. Wir wollen nicht vergessen, dass Rathaus das Bild als primäre Kategorie im Film voraussetzte, also haben wir es hier vielleicht mit einer Inkongruenz zu tun. Man könnte jedoch in diesem Moment an Maurice Jaubert erinnern, der als einer der ersten verstand, dass die Rolle des Filmmusikers von ihm verlangt, sich hinter dem Bild verborgen zu halten und gleichzeitig seine eigene Persönlichkeit zu bewahren. Damit bleibt der Musik-Tonfilm, wie ihn Rathaus verstand, ein noch nicht erreichtes Wunschbild; reell kann aber auf einige gelungene Realisationen hingewiesen werden, die schon als Ankündigung der zukünftigen Gattung erscheinen. Es ist interessant zu wissen, welche Werke von Rathaus zitiert werden. Also *Niemandland* von Eisler/Trivas, *Dreigroschenoper* von Brecht und Weill /Pabst , *Der Mörder Karamasoff* von Rathaus/Ozep, *Don Quichotte* von Ibert/Pabst, *Die 13 Koffer des Herrn O. F.* von Rathaus/Granowski, *A nous la liberté* von Auric/Clair.

Kommen wir zu den Ansichten unseres Komponisten zurück. „Musik komponiert den Film“ lautet seine, in diesem Fall sehr radikale These (14). Aber was bedeutet in diesem Kontext das Wort „komponiert“? Rathaus verweist

auf das Komponieren der Kantate, des Oratoriums, der Oper, und das bedeutet, meines Erachtens, dass er dabei, analog zum Wort-Ton-Verhältnis, mindestens an das Bild-Ton-Verhältnis denkt. Wir wissen, dass der Begriff Wort-Ton-Verhältnis eine fast unbegrenzte Menge von potentiellen Relationen umfasst, die dem Komponisten – ich würde sagen auch dem Hörer – zur Verfügung stehen oder ihnen beiden zur Entdeckung freigegeben sind. Es ist eine der Kategorien, die eine ungeheure produktive Macht im Komponieren zeigt. Ein Kenner der musikalischen Wort-Ton-Theorie könnte von einer analogen Macht des Bild-Musik-Verhältnisses auf dem Gebiet des Filmes sprechen. Auf der Basis einer solchen Interpretation finde ich diesen Gedanken von Rathaus nicht banal, sondern umgekehrt – sehr interessant.

Würde man die Musik als eine Kraft verstehen, die imstande ist, auch andere Medien zu „komponieren“ (das bedeutet für mich die Musik, oder vielleicht besser, die Theorie, mit ihren künstlichen Konstruktionen für ein abstraktes Mustergebilde zu halten); dann hätten wir es hier mit einer Art „Allgemeiner Musiklehre“ zu tun, mit einer Art multimedialer allgemeiner Ästhetik.

Welche Forderungen stellt der Film an die Musik? Der Musiker illustriert den Film nicht, er komponiert ihn, sagt Rathaus, und nennt zwei wichtigste Aufgaben der Musik: „1. die Atmosphäre des Werkes gesteigert wiederzugeben oder sie oft sogar zu bestimmen, 2. als ‚geschlossene Nummer‘ an Wendepunkten des Geschehens entscheidend zu erscheinen“ (A 14). Das Prinzip der parallelen Dynamik zwischen den beiden Medien (Bild und Musik) ist nur die primitivste Form der musikalischen Auffassung; eine stärkere Wirkung übt die Musik aus, wenn sie einen Gegensatz einführt, z.B. einen Kontrast zwischen der reellen und der psychischen Situation, zwischen „jetzt“ und „vorher“ (Reminiszenz). Kontrapunkt wird dabei zum Prinzip und es ist klar, dass damit unglaublich reiche Perspektiven eröffnet werden.

„Die Atmosphäre“ ist eine „regionale Qualität“ (um in den ästhetischen Termini zu sprechen). Als Qualität hat sie Bezug auf irgendeinen ganzen Abschnitt des Werkes, kann sogar die Aufgabe haben, die Gesamtatmosphäre des Films zu erschaffen. Anders gesagt, wir können sie auch als physiognomische oder tertiäre, oder humane Qualität bezeichnen. Dabei möchte ich hier noch an das andere Wort erinnern – an die „Stimmung“, besonders wenn wir sie im Sinne der Deutung von Otto Friedrich Bollnow verstehen³. (Heinrich Bessler sprach von „Stimmung“ in bezug auf den statischen, passiven Zustand der romantischen Musik). – Es ist klar, dass diese regionale Qualität, von der wir jetzt sprechen, für die Filmmusik grundlegend ist, und dass sie von Rathaus in erster Linie – diesmal als „Atmosphäre“ – erwähnt werden musste.

„Die geschlossene Nummer“ eröffnet eine ganz andere Problematik – ich meine damit das Problem der musikalischen Form. (In derselben Zeit sind die ästhetischen Tonfilm-Ideen von Rudolf Arnheim in eine ganz andere Richtung gegangen). Das visuelle und das klangliche Prinzip haben verschiedene Gesetzmäßigkeiten, betont Rathaus. (Eine visuelle Einheit und ihr entsprechende Klangeinheit haben zum Beispiel verschiedene Dauer.) Und das gehört zur fundamentalen Thematik der Komposition der Filmmusik. Unser Autor nimmt an, dass freie Musikstücke nur selten möglich sind; diese Musikformen sind sehr klein, zu klein: wenn angewandt, würde ihre Musikzeit mit der Bildzeit nicht übereinstimmen. Wir müssen uns also diesen Musikformen zuwenden, die durch das Wort gebunden sind, dem Lied, dem Rezitativ und dem Melodram.

Was das Lied betrifft, wird beim bloßen Photographieren des Vortrags eines Sängers die Wirkung des Liedes zerstört; auf der anderen Seite ist das Rezitativ zu sehr stilgebunden und deswegen nur selten möglich. Von den oben genannten Formen findet nur das Melodram im Film häufige Verwendung, doch in seiner besonderen Form, das heißt

³ Siehe sein Buch, *Das Wesen der Stimmungen*. Frankfurt (1941), 2. Auflage 1943.

als Überbrückung der Dialogszenen. Rathaus meint, dass mit diesen Formen, die primär im Film imstande sind in Relation zum Bild zu wirken, sich die Möglichkeiten der Tonfilmmusik erschöpfen.

Er sucht nach neuen Formen. Er wendet sich einer Idee des Gesamtkunstwerkes zu, wo Musik in engster Verbindung mit Bild, mit Wort und mit Geräusch komponiert wird. (Ich möchte betonen, dass nach dieser Theorie das Geräusch im wahren musikalischen Sinne des Wortes komponiert werden soll!). Rathaus bewahrt überhaupt im Bereich der Filmmusik die volle, emphatische Bedeutung des Begriffes der musikalischen ‚Komposition‘, indem er annimmt, dass der Filmkomponist in keinem Fall seine künstlerische Identität verlieren darf.

Wir wenden uns jetzt, übereinstimmend mit dem Traktat, den Problemen der Form, und besonders der Wahrung musikalisch geschlossener Form zu. Wir wissen schon, dass die Parallelität zwischen Bild und Musik unmöglich ist. Der Film hat die Befreiung seiner Kunstgattung von dem Joch der Einheit des Raumes und der Zeit vollbracht; er kennt Sprünge in dem Ablauf der Bilderfolge und verschiedene seiner Momente haben unterschiedlichen – weil erklärenden, deutenden, erinnernden oder gleichnishaften – Sinn. Rathaus analysiert die Folge der zwei musikalischen Komplexe, und diese zwei musikalischen Komplexe werden durch eine Dialogszene geteilt. Wir haben hier also eine dreiteilige ABC-Form, mit dem mittleren, als B bezeichneten, Wortelement. Um keine starke Hervorhebung nur eines Teils von ihnen zu verursachen, muss auch der Dialog musikalisch „fundiert“ werden, und so entsteht eine Art von filmischem Melodram. Das Melodram wird für Rathaus in den dreißiger Jahren des XX. Jahrhunderts zum fundamentalen Prinzip des Filmes.

Es scheint mir stets, dass diese Idee fruchtbar ist, weil der Begriff des Melodrams im Film, analog zum Wort-Ton-Verhältnis in der Musik, Raum für große kompositorische Eingebungskraft lässt und zur Verfeinerung von denkbaren Relationen des Filmwerkes führt. In damaliger Zeit schienen die formalen Eigenschaften des Melodrams noch nicht erschöpfend herausgearbeitet, sie waren im Moment vielversprechend; die Intuition von Rathaus ging also in die richtige Richtung, sie musste jedoch die radikale ästhetische Bedingung der Einheit der Form berücksichtigen, was in jener Zeit ganz natürlich war.

Wie meint der Autor, die Wahrung musikalischer Form zu sichern?

Die dreiteilige Form kann man als eine musikalische Form A-B-C auffassen oder als eine dreiteilige A-B-A -Form. Das Problem besteht darin, wie die Wortlinie des Elementes B (Bild mit Musik) mit der musikalischen Linie in Einklang gebracht werden soll. Die Lösung setzt voraus, dass man versucht, den Dialog (mit einer begleitenden Musik) eben musikalisch zu begründen, also den ganzen Komplex als ein Melodram zu betrachten. Das Prinzip lässt sich aus technischen Gründen leichter theoretisch formulieren, als praktisch realisieren. (Z. B. Elemente A und C werden post-synchron aufgenommen, während Element B, eine Dialogszene, im Atelier synchron realisiert wird; alle drei Elemente überein zu stimmen war damals eine schwierige Aufgabe. Rathaus spricht auch vom „Mischverfahren“). Im Traktat finden wir dazu umfangreiche Überlegungen.

*

Die Kunst der musikalischen Übergänge, sagt Rathaus, ist im Tonfilm von entscheidender Bedeutung. Die Übergänge nehmen an der Klassifikation der grundlegenden Erscheinungen der filmischen Formenwelt teil, die Rathaus formulierte und in seinen Filmen realisierte. Es sind von ihm vier Formen anvisiert: (a) die primär geschlossenen Musiknummern, (b) die durch „Überbrückung“ erreichten Musikkomplexe, (c) die Teile illustrativer bzw. bezugnehmender Natur und (d) die Übergänge. Ich beschränke mich hier nur auf einige Momente des Traktats,

die für uns aus der Sicht des Gedankengangs von Rathaus interessant sind.

Die ursprünglich geschlossenen Musiknummern sind verschiedener Art. Sie können nur realistische „Einlagen“ sein, dann bilden sie kein besonderes Problem. Im eigentlichen Tonfilm (mit der Unterstreichung in dieser Wortbildung des ersten Elements d. h. des „Tons“) gibt es zwei Arten von ursprünglich geschlossenen Musiknummern: (1) ein Musikstück, das vorher feststeht und dann in einen Film aufgenommen wird, und (2) ein Musikstück, das nach dem vorliegenden Drehbuch des Filmes extra komponiert wird.

Und eben hier begünstigt das Prinzip der Antiparallelität oft die primär geschlossenen Formen, weil illustrative Musik den Komponisten in eine ungünstige Lage bringen kann. Wir finden ein Beispiel: die Aufgabe, das Wirre des Traumes zu komponieren.

BEISPIEL: ***

„Gerade da, wo sich die realen Geschehnisse in die überreale, traumhafte Sphäre erheben, gerade da ist es Aufgabe der Musik, diesen Übergang möglich zu machen...“, schreibt Rathaus. Es kommt darauf an, das Traumhafte wirklich d. h. glaubhaft zu machen, die Realität aufzuheben, was die Wahrung der formal abgerundeten großen Linie der primär geschlossenen Form erfordert* [* dieses Beispiel wird nach dem weggestrichenen Fragment auf S. 24 zitiert]. Eine rigorose Form wird zum Ausdruck der Irrealität, während das musikalisch Unförmliche als Abbild der Realität fungiert. In dem oben genannten Beispiel wird die geschlossene Form der Realität des Traumes, also der Geisterwelt, zugeschrieben.

**

Die dreiteiligen Musikkomplexe mit einer Dialogszene dazwischen gehören zu den wichtigsten Filmformen, da die Durchkomponierung des ganzen Filmes – nach Rathaus – dem Film eher wesensfremd ist. (Ich meine, dass wir eher geneigt wären, die *Regenschirme aus Cherbourg* als eine Ausnahme anzuerkennen, die die Regel nur bestätigt.) Die genannten Formen verlangen also nach einer engsten Zusammenarbeit mit dem Regisseur, eventuell auch mit dem Dichter der Dialoge. Es erscheinen in dem Traktat die für die gewöhnliche Musikkomposition sonst unbekanntenen Begriffe der musikalischen Aufblendung und Abblendung, die natürlich auf eine allgemeinere Frage hinweisen, ob es überhaupt eine spezifische Art gibt, die Musik für den Film zu komponieren. Nebenbei bemerkt, tauchte in derselben Epoche auch die Frage einer spezifischen Art des Komponierens der Musik für den Rundfunk auf, die aber bald in einer Sackgasse endete.

Die Erwägungen über das Komponieren des Geräusches, das ermöglicht, sich von den rein illustrativen Effekten zu distanzieren, bilden meiner Meinung nach den starken Punkt dieser Theorie. Auch die Funktionen der realen und komponierten Geräusche, der Stille, der Phänomene von Übergängen, von musikalischen Auf- und Abblendungen werden angedeutet, und ich würde sie zum Vorteil der besprochenen Schrift zählen.

Unter diesen Gedanken finden wir – schon im Jahre 1933! – eine Idee (sonst von Hans von Passavant übernommen), die nach Jahren eine breite Aufnahme fand: die Idee der ‚Tonregie‘. Manchmal scheinen die Ideengänge von Rathaus schon der Praxis des ein halbes Jahrhundert späteren Studios der experimentellen Musik vorauszugehen. Ein Beispiel erklärt, um was es hier geht.

BEISPIEL: ***

Das un reale, komponierte Klanggeräusch bietet Gelegenheit zum Experimentieren. Seine Phasen, z.B. Schlag, Nachhall und Ausklingen eines Gongschlags, können konvertiert werden; durch einen Cut ist es möglich, diesen Komplex zu strecken, ihn symmetrisch oder unsymmetrisch zu unterbrechen, durch Kitten einzelner Teile ganz eigenartige akustisch-dramatische Wirkungen zu erzielen. Einzelne Teile des Komplexes können nur für sich verwendet werden, auch durch mehrfaches Kopieren kann der Klang in einen Klangzustand verändert werden. Man kann den Klang auch anders beeinflussen. Bei Rathaus finden wir nicht nur den Verweis auf neue Effekte, sondern quasi ein Abtasten der neuen Wege, die in eine ganz neue akustische Dimension führen können.

Der technisch-musikalische Teil des Traktats ist drei Themen gewidmet mit den Titeln: I. Wahl der musik-technischen Mittel, II. Abhörfunktion, III. Musiktonschnitt.

Das Traktat endet im Ton eines bewegten Manifestes an die Leser: ihnen sollten die Werte der Musik im Tonfilm bewusst werden. Diese Werte werden in sechs Punkte zusammengefasst, die wir hier als Resümee anführen.

Aus dem Manifest:

Was die Musik im Tonfilm vermag: (Rathaus w id e r s e t z t s i c h j e d e r T e n d e n z , d i e M u s i k i m F i l m u n h ö r b a r z u m a c h e n . N o c h m a l s e r i n n e r t e r a n f o l g e n d e T a t s a c h e n :)

- 1.- die Musik verleiht Atmosphäre und Rhythmus,
- 2.- sie intensiviert jedes sensible Geschehen,
- 3.- sie hebt die.... [...] graue [...] ... des Realen auf,
- 4.- sie verdichtet Stimmungskomplexe, sie spricht noch da, wo Bild und Wort ihre Grenzen erreicht haben,
- 5.- sie ist unersetzbar als dramaturgisches Mittel des Gegensatzes, der Überraschung, der Steigerung und der Dynamik,
- 6.- sie ist ein Mittel des Assoziierens und ist in der Lage, die heterogensten Elemente organisch miteinander zu verknüpfen.

RATHAUS w e n d e t s i c h l e i d e n s c h a f t l i c h a u c h a n d i e K o m p o n i s t e n :
s i e s o l l t e n j e t z t d i e n e u e I d e e d e s M u s i k - T o n f i l m s i n S c h u t z n e h m e n . M a n s p ü r t d i e A t m o s p h ä r e e i n e s ä s t h e t i s c h e n K a m p f e s .

U n d e s w a r S e p t e m b e r 1 9 3 3 .