

Material archiwalny z



Karol Rathaus

/“Die Musik im Tonfilm”/

Quelle A

/Handschrift, S. 2 und 3/

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	S. 0
Einführung	S. 1
Eigene Erfahrung und Praxis	S. 1
Die Musik ist „unwichtig“	S. 1
Die ...	S. 2
Das Kunstgefühl ...	S. 2
Es gibt einen Tonfilm ohne Musik	S. 3
Noch leben die Musiksitten des stummen Films	S. 4
Die Musik als Lückenbüßer	S. 4
Zwei Grundtypen des musikalischen Tonfilms	S. 5
Die ...	S. I
Musik subalterner ...	S. I
Die ... der Musik im Tonfilm	S. II
Die akustischen Erscheinungen im Tonfilm	S. II
1) Das Wort	S. II
2) Die Musik	S. 4
Wie komponiert man einen Tonfilm	S. 5
Das Lied	S. 6
Das Rezitativ	S. 6
Das Melodram	S. 7
Die Wahrung musikalisch ... Form	S. 8
Die Kunst der Übergänge	S. 12
a) primär geschlossene Musiknummer	S. 13
b) ”Überbrückung” der Komplexe	S. 15
c) ... illustrativer bzw. beziehender Natur	S. 20
3) ... und Stille	S. 2...
4)	S. 2...
Der Ton	S. 2...
Das Geräusch	
Die Stille	
Die Musik der Übergänge	
d) Übergänge	
Schaffung musikalischer Komplexe:	
a) ... Aufblendung	
b) ... Abblendung	
Die Proportionen	
Technisch-musikalische ...	
... der musik-technischen Mittel	

...

....

.....

.....

die dynamischen ...
des Mikrophons

... mechanisches

...

...

...

... im Tonfilm

...

Hat die Tonfilmoper eine Zukunft?

Das ... Ensemble

Der Chor

b) Abhördienst

Der Tonmeister

S. 46

Vorbereitung der Aufnahme

S. 46

Klangperspektive

S. 47

S. 52

c) Der Musikonschnitt

S. 64

Die Unantastbarkeit einer künstlerischen Schöpfung

S. 66

Schlusswort

Quelle A

S. 67

Seite 4 - 68

Vorwort

Ich bin mir bewusst, hiermit ein Büchlein von peinlicher Aktualität geschaffen zu haben. Es behandelt einen Stoff, dessen Grundlagen neu und fluktuierend sind. So musste ich von dem gegebenen Zustand der Gegenwart ausgehen, dessen Status sich unaufhaltsam wandelt und das heute Erforschte, vielleicht schon morgen überwunden, veraltet, machen mir den Mut, das Thema zu behandeln und das Ergebnis zu veröffentlichen. Das persönliche Bedürfnis, mich mit der Gattung kritisch und methodisch auseinander zu setzen, aber auch das vielfache Verlangen meiner musikalischen Kollegen und Freunde, die am Tonfilm außerordentlich interessiert sind, wird in den Schranken des Betriebs, der persönlichen Betätigung gehalten, doch Erkenntnisse aus meiner Erfahrung für sich erhoffen. Wenn, darüber hinaus, es dem Büchlein vergönnt sein sollte, manche Aufklärung und Anregung in die Reihen der Produktion und des breiteren, interessierten Publikums zu bringen, meine Mühe wäre reichlich entlohnt.

Paris, den 11. September 1933

Dr. Karol Rathaus

/Seite 5 oder 1/

I. Kapitel

Der Zufall wollte, dass ich vor einigen Jahren zur Mitarbeit an einem Tonfilm herangezogen wurde. Aus den oft sehr einsamen Höhen symphonischen und kammermusikalischen Schaffens kam ich nun in enge Berührung mit Realität, einigermaßen auf dieses Leben vorbereitet durch meine Theaterarbeiten, durch Oper und Ballett, vor allem aber meine Schausielmusiken. Jahre praktischen Erkennens, Jahre der Erfahrung liegen dazwischen. Mehrere Tonfilmmusiken entstanden, sehr vereinzelt kamen auch die Arbeiten ernster Komponisten hinein. Wenn aber jetzt, knapp

vor der Veröffentlichung dieser kleinen Schrift, ich die allgemeine Situation der Musik im Tonfilm übersehe, kann ich ein Gefühl der Skepsis nicht überwinden. Die Versuche und Arbeiten einer Handvoll von Komponisten, die für den Tonfilm schreiben und sich ihrer Aufgabe bewusst sind, stehen vereinsamt da. Nach wie vor blieb die Musik im Tonfilm kein Grundelement einer neuen Gattung, sondern die übliche und üble akustische Ergänzung. Die Filme werden noch immer ..., in dem ... Fetzen und Brocken einer phantastischen und barbarischen Usance zum Opfer fallen, wobei die versessene Jagd nach tantiemefreien (also vogelfreien) Musik der fernen /?/ Meister auch vor deren größten Genies nicht halt macht. [(Erst vor kurzem hörte ich eine Filmillustration [die Arbeit eines der namhaftesten amerikanischen Regisseure, ein Starfilm großer Klasse), die – abgesehen von der formalen Lächerlichkeit – in wahllosem, formlosen Aufeinander neben 8-taktiger Perioden aus Beethovens VI (Pastorale) Sinfonie, das Seitenthema der VI Sinfonie von Tschaiakowsky brachte, gleich daneben ein „Zitat“ (8 Takte dürfen ohne Tantiemisierung einer Komposition verwendet werden) von Richard Strauss, Brocken aus einem Schubert-Lied neben einer Schlagerausgrabung von Holländer].

Dem Einwand, dass in diesem (und vielen anderen) Film die Musik doch „unwichtig“ wäre, müsste man entgegenhalten, dass diese „Musik“ den Ablauf eines großen, abendfüllenden Tonfilms begleitet, dass sie – in Zahlen ausgedrückt -

/6 oder 2/ mutmaßlich etwa 1200 – 1500 Meter des Filmbandes umfasst, also ein reinmusikalisches, erfülltes Zeitpensum von etwa 45 – 50 Minuten ausmacht.

Dass sie also auf einen Menschen, der nicht nur das Auge, sondern auch ein ... und musikalisch geschultes Ohr mitbringt, schon wegen ihrer zeitlichen Beharrlichkeit wirken muss. Dass jedem Gefühl für die Reinheit einer Wirkung, jedem Empfinden für die Gesamtwirkung ins Gesicht schlägt. Dass sie einen so gearteten

Zuhörer in Scham und Verlegung geraten lässt, in ein Gefühl fataler Ohnmacht, genährt als das sichere Empfinden, vereinsamt so zu empfinden.

Denn die Spekulation einer solchen musikalischen Konzeption geht auf eine sichere Wirkung aus, deren Straflosigkeit die allgemeine musikalische Unbildung /?/ der durchschnittlichen ... durch jene Teilnahmslosigkeit und völlige Wurstigkeit /?/ in Dingen der Musik gewährleistet wird. Und sie behält Recht. Die Meisten erstarren in Schönheit der dargebotenen Bilder, hören (sofern sie überhaupt hören) hinweg, wehren sich gegen das penetrante Un /.../ gefühl ge /.../, von jener Quelle, die gerade berufen wäre, alles atmosphärische des bildlichen Geschehens zu steigern, sie sphärisch zu verklären.

Es lohnte sich nicht dabei zu verweilen, wenn das Geschilderte nicht für die Gesamtlage der Musik im Tonfilm bezeichnend, ja typisch wäre. Die musikalische Unwissenheit wird nur noch durch die Interesselosigkeit überholt. Was – unkritisch und unkontrolliert – im Unterbewusstsein des Durchschnittskinobesuchers übrig bleibt, ist ein leises Unlustgefühl, eher verursacht /?/ durch die verfehlt dramaturgische Disposition der Musik, als durch ihre geistige Charakteristik /?/.

Aber dieses Unlustgefühl bleibt am Kinobesucher haften. Es rückt /?/ nicht seine eigene Flucht in die Ablenkung: durch das ... geschehen, durch die Schauspielleistung. Die Unlust, vielleicht nur vage empfunden, bleibt als klobiger Satz auf dem Grund der ... In die Sphäre des ...seins müsste dies zu einer Erkenntnis der Vernachlässigung eines wichtigen Bestandteils, ... einen viel wichtigeren Platz machen, und dass der Tonfilm ein Kunstwerk ist, in dem sich die Elemente der bildlichen, begrifflichen (Wort) und der musikalischen Gestaltung vereinen.

Ein Gesamtkunstwerk also, dessen einzelne Elemente ihre wichtige, nicht in Rangabstufung zu zwängende /7 oder 3/ Bedeutung für die Gesamtwirkung haben, die engst miteinander verknüpft, von vornherein ... konzipiert und disponiert werden. Die also eine gemeinsame, kollektive Arbeit gleichgesinnter Künstler voraussetzt.

Der Einwand, dass der Tonfilm eine sehr junge Kunstgattung ist, deren Traditionslosigkeit auch das Musikalische umfasst, hält einer kritischen Betrachtung nicht stand. Zwar gab es noch niemals eine neue (schon durch die Tatsache der technischen Erfindung neue) Kunstgattung, an der so wenig experimentiert wäre; dennoch ergibt sich bei dem Tonfilm [durch] die Verflechtung künstlerischer und industrieller Interessen die Tatsache, dass der Tonfilm als ein „Bedarf...“ *par excellence* in Massen herge[stellt] werden muss, dass also die Summe der ... Fehler und Versäumnisse, die den Weg der Entwicklung des Tonfilms säumen, die Erkenntnis /?/ von den Postulaten der neuen Gattung fordern musste.

So angesehen, hat nur die Technik der Aufnahme und der Wiedergabe merkliche Fortschritte gemacht, Auch wuchs die Kenntnis des neuen Materials bei den Regisseuren und Produzenten, nicht aber die Kristallisierung und Herausschälung der Grundlage einer neuen, ...eigenen Form für den „Tonfilm“.

Am besten zeugt dafür die Verwendung der Musik im Tonfilm. Es gibt keine Tonfilme ohne Musik. Ganz gleich, ob es sich um /.../ Sprechfilm-, /.../ Farcen-, /.../ Komödien-Operetten oder Operntype des Tonfilms handelt. Über die Musik in den Musiktypen des Tonfilms wird noch später zu sprechen sein. Aber: was macht die Musik in den Musik..., Tonfilmtypen, wie z.B. bei den „Sprechfilmen“? (Diese, bewusst auf das Sprachliche sich begrenzenden Stücke, entstanden als eine Art /?/ von Theatersatz, bringen auch meist fotografierte Theaterstücke und sind, zumal beim angelsächsischen, aber auch /beim/ französischen Publikum sehr beliebt.) Zunächst begleitet sie ... den sog. Vorspann, dann den Titel, die Mitarbeiter und Schauspieler zu Beginn eines jeden Tonfilms anzukündigen /?/. Weiter: seitdem die Technik des „Mischverfahrens“ fortgeschritten ist, bleibt fast hinter jeder Sprechszene eines solchen Tonfilms ein „Musikschleier“, der entweder so leise gehalten wird, dass er nur eine überflüssige Geräuschkulisse bildet, oder mehr „aufgedreht“, also „lauter“ gestellt, die Deutlichkeit des Wortes gefährdet, also wieder überflüssig wird. /8 oder 4/ Dass gegen die Verwendung „realer“ Musik nichts einzuwenden ist, ist klar. Spielt z.B. eine Sprechszene in einem Tanzlokal, dann ist es in Ordnung, dass eben da „hintergründig“ Musik spielt. Wenn dazu in diesem Lokal, ein Chansonier eine „Einlage“ liefert, so lässt sich auch dagegen, als Prinzip, nichts sagen. Das Beschämende liegt aber darin, dass die Rudimente des Musikkadavers aus den Zeiten der musikumspielten, stummen Films in eine neue, völlig fremde Atmosphäre des Tonfilms hinübergeschleppt worden sind.

Mit ihnen wanderte auch heute die Sorglosigkeit in der Wahl der Mittel. Das in dieser Beziehung so ... Buch des Herrn Dr. Becu, der für den Musikgebrauch im stummen Film für jeweilige Stimmung ein Faszikel mit geeigneten Nummern aus den Beständen der gesamten musikalischen Gebrauchsliteratur bereitgestellt hatte, ein nicht zu umgehendes Kompendium für jeden „Kapellmeister“ der stummen Filme, wanderte auch in die Arbeitsstudien des Tonfilms hinüber. Beweis: die meisten amerikanischen Filme haben keine Komponisten, sondern „musikalische Leiter“. So sehr diese auch bestrebt sein mögen nicht gerade die von Dr. Becu aufgezählten Musiken zu verwenden, sondern andere, neue, ja vielleicht eigene, die Methode bleibt dieselbe. „Man“ illustriert einen Tonfilm wie man einen stummen Film „illustriert“ hatte. Nur wandert das Orchester, akustisch durch die Photographie ersetzt, mit, es erklingt vom Lautsprecher statt vom Orchesterraum aus.

Das künstlerische Ergebnis einer solchen „Vermischung“, einer Verwendung der Musik am falschen Platz ergibt deutlich die Feststellung: die Musik wird zum Lückenbüßer für die Unfähigkeit des Regisseurs. Überall,

wo der Dialog schlecht und unwirksam wird, wo die schauspielerische Führung oder Leistung versagt, wo ein „Loch“ entsteht, wo eine Passage Verlegenheit überbrücken soll, überall da springt der Musiker ein, bestrebt um eine beschämende, aber nicht wegzuleugnende Wirkung: die Verdummung.

/Seite 9 oder 5/ Dies aufzuzeigen war notwendig, um die eigene Beschränkung auf die wichtigen Aufgaben der Musik im Tonfilm hinzuweisen. Gemeint ist also jene Arbeit am Tonfilm, die den Komponisten vor eigene, musikalisch-dramatische Aufgaben stellt.

Es wird sich hier um zwei Grundtypen handeln: Tonfilm mit Musik und Musiktonfilm. Die Musik, als vorherrschendes /?/ Prinzip einer Auffassung des Tonfilms wird die letztere Form ausmachen. Sie wird der Wegbereiter sein für das uns vorschwebende Ideal: die Schaffung eines Tonfilms aus dem Geiste der Musik. Sie wird eine eigene Domäne bleiben, vorbehalten dem ernsten und wahren Schöpfer-Komponisten. Die andere Grundform, viel umfassender, zieht ihre Grenzen über ein unübersehbares Feld, umschließt /?/ alle, auch die neuen und Zwischen-Erscheinungen der Tonfilmentwicklung und ist deshalb nicht weniger wichtig. Hier eine Einflussphäre zu erlangen, heißt für den Musiker, an der pädagogischen Aufgabe der Geschmackserziehung weitester Kreise ... mitzuarbeiten, ja, die Entwicklung der Gattung ebenso zu fördern wie durch Schaffung des Musik-Tonfilms.

An beiden Typen wird stets gearbeitet. Es fehlt auch nicht an positiven Resultaten. Freilich geriete man in Verlegenheit /?/ wollte man die vielen Erscheinungstypen und -formen des Tonfilms in einer der beiden genannten Grundformen zu ... Da gibt es z. B. den (nennen wir es so) Operetten-Tonfilm ... Liebesparade von Lubitsch. Er verdient genannt zu werden, weil Lubitsch der einzige Regisseur in Amerika ist, der bewusst an der filmischen Durchgestaltung /?/ der Gattung arbeitet. „Mann /?/ und der lächelnde Leutnant“ sind weitere Etappen auf diesem Wege /?/. (Aber schon „Trubel im Paradies“ bringt eine ebenso reizvolle, wie formal unentschlossene Prägung /?/ einer neuen, rein filmischen- und musikalischen Gattung.)

/10 oben oder 6 unten/ Da gibt es erstens /?/ die europäischen, meistens deutschen Versuche: „Zwei Herzen im Dreivierteltakt“, „Der Kongress tanzt“, vor allem „Der blaue Engel“ /?/, in Frankreich: „Die ...“ ... alle die Versuche gleich zu Anfang ihrer Entwicklung, /?/ sich die /?/ zwei Schlager-Typen, die sklavisch /?/, mit geringsten Einsatz /?/ das primitivste Mittel endloser Wiederholung, musikalischen Eindruck /?/ zu ... versuchte.

„Niemandland“ (Musik Eisler, Regie Victor Trivas), die verfilmte „3-Groschen Oper“ von Kurt Weill, Regie Pabst, der „Karamasoff“-Film (Musik Rathaus, Regie Ozep), „Don Quichote“ (Musik Jacques Ibert, Regie Pabst), „Die 13 Koffer des Herrn O. F.“ (Musik Rathaus, Regie Granowski) und vielleicht noch „A nous la liberté“ (Musik Auric, Regie René Clair). Das sind die wenigen Beispiele aus dem Bereich des Musik-Tonfilms, in denen ernste Komponisten und Regisseure an der Lösung dieses Problems sich versucht haben.

Es bleibt nur noch einen Typ zu erwähnen, die Micky-Maus-Filme. Ihre bezaubernde, erhörende Berglich /?/, ihr phantasievoller Humor, machten sie zu wahren Lieblingen des Kinopublikums. Sie sind im eminenten Sinne Musik-Filme. Jedoch; sie sind es gar nicht /?/. Sie gehen nicht vom Lesen /?/ der Musik aus, vielmehr von ihrem primitiven Rhythmus aus, und erlangen ihre /.../ Wirkungen durch die Magie ihrer Synchronität, durch das Wunder der Präzision. Sollte man aber eine der bekannten Varieté Wirkungen der Musik, die die Arbeit eines Jongleurs durch entsprechende Schlagzeug-Effekte unterstreicht, zu den rein-musikalischen Wirkungen zählen? Sicher nicht, und deshalb sind die Versuche des amerikanischen Regisseurs Rouben Mamoulian, der auf diesem Varieté-Musik-Wirkungsprinzip einen ganzen Film („Schloss im Mond“) aufbaut, restlos abzulehnen.

S. 11 – oder I)

/S. 11 – 67 Maschinenschrift mit handschriftlichen Korrekturen und Ergänzungen/

Versuchen wir nun noch einmal zu rekapitulieren und wagen wir uns (?) an eine methodische Darstellung des gegenwärtigen Zustandes der Musik im Tonfilm.

Man hätte glauben müssen, dass durch die Erfindung des Tonfilmes, die Musik, bisher ein Stiefkind des stummen Filmes, seine rein äußerliche Staffage, „Untermalung“ („Unter“-„Malung“), „Illustrierung“, endlich eine vorherrschende Rolle in dem Gesamtkunstwerk „Tonfilm“ erhalten wird. Es ist dies noch immer nicht geschehen und unser Ziel: Schaffung eines Tonfilms aus dem Geiste der Musik, liegt noch fern. Wenn wir nach den Ursachen dieser Sachlage forschen, kämen wir zu den vorher geschilderten Erkenntnissen, es seien zumindest auch zwei andere genannt (?), die zwar materialgebunden (?), aber nicht weniger wichtig sind:

die – trotz aller Fortschritte und temporärer technischer Perfektion – Unzulänglichkeiten des Mikrophons, die Schwierigkeit, regietechnisch den Geist der Musik ins Filmische zu übertragen.

Im Bestreben, den momentan herrschenden Bedingungen für Musik im Tonfilm gerecht zu werden, will ich die Gesamtlage der heutigen Filmmusik schildern. So betrachtet muss es allgemein auffallen, dass die Frage der Musik im Gesamtkunstwerk „Tonfilm“, bisher arg vernachlässigt wurde. Beweis: die besten Tonfilme, ohne Rücksicht, woher sie kommen, verfügen meistens über einen meisterhaften Regisseur, Operateur, technische Aufnahme, große Schauspielerleistungen. Die Musik jedoch ist fast immer schlecht, zumindest aber auf viel schlechterem Niveau, wie das des übrigen Arbeitskollektivs. Durch ihre Schlechte Qualität, durch die Nichterfassung des eigenen Aufgabengebietes, begibt sich die Musik automatisch in eine subalterne Sphäre, die von jeweiliger Produktionsleitung und vom Publikum bald als für sie zuständig angesehen wird. Diese Einstellung der maßgebenden Faktoren nimmt bei neuen Aufgaben Bezug auf die Resultate der letzten Arbeiten, kurzum es besteht eine Wechselwirkung, ein *circulus vitiosus*, dem zu entrinnen, /12 oder II/ den durchzubrechen, reichlich an der Zeit wäre. Über die Rolle und Aufgaben der Musik im Tonfilm soll jetzt gesprochen werden:

Der „Tonfilm“ ist ein Kunstwerk des Auges und des Ohres. Sein Material ist Bild und Klang. Das primäre ist das Bild und muss es bleiben. Der Klang umfasst musikalische und akustische Elemente. Er dient in hohem Maße der Magie des Wortes, das als neues geistiges Prinzip, eine der Haupterrungenschaften des Tonfilms bildet. Der Versuch einer Aufzählung der akustischen Erscheinungen eines Tonfilms müsste etwa folgendes Schema ergeben:

1. Musik, 2. Wort, 3. Geräusch, 4. Stille.

2) D a s W o r t (das gesprochene, nicht musikalisch komponierte Wort, wie etwa ein Lied), das Wort der Sprache und des Dialogs, spielt im Rahmen eines Tonfilmgeschehens eine besondere Rolle. Durch die Einfügung des Wortes kam in den Tonfilm ein Neues Element, dessen beiläufige Analyse, die Komponenten des Klanges (also sinnlich wahrnehmbare Äußerung) und des Begriffes ergeben würden. Vom Schauspieler aus gesehen, wird er im Tonfilm sich eine neue Ausdruckstechnik schaffen müssen, da die Priorität der rein mimischen Darstellung auch hier wird gewahrt werden müssen. Im Moment, wo der Filmdarsteller sprechen muss, verändert sich der Stil seiner Darstellung, die Zeitlupereaktion seines „stummen“ Spiels wird sich der Zeitrelation zwischen dem gesprochenen Wort und Ausdrucksspiel anpassen müssen. Und da das Wort die Situation deutlichst angibt, wird er auf ebensoviel deutliche Mimik verzichten müssen und so eine – tonfilmisch – neue Ausdrucksweise anstreben. Schon daraus ergibt sich, dass

das Wort nur an dramatischen Wendepunkten gebraucht werden müsste, da es sonst die Gefahr beschwört, die Methode zu vergrößern, die Gesetzmäßigkeit des Tonfilms zu stören, um zu einer herabwürdigenden Rolle eines Ersatzes für den erläu- /13 oder III/ ternden Zwischentext des früheren stummen Filmes herabgewürdigt zu werden. Der Wortgebrauch, erprobt im Theater, bezieht sich fast immer auf das Letzte, also auf eine Kunstsphäre von eigenen und tonfilmfremden Mitteln. Ein optisch und akustisch photographiertes Theater ist aber kein Tonfilm.

Seit Lupu Picks „Scherben“ mehrten sich im stummen Film die Versuche aller Filmregisseure von Rang, den erklärenden Titel zu eliminieren, ihn durch eine filmische Montage zu ersetzen. Die Rolle dieser erklärenden Titel hat im Tonfilm leider das Wort übernommen. Monologe und Dialoge erfüllen in vielen Tonfilmen die undankbare und unfilmische Aufgabe der Erklärung von Zuständen und Situationen, statt dass sie durch rein filmische Dispositionen überflüssig gemacht worden wären.

Diesen Weg der filmischen Disposition zu gehen versucht neuerdings eine Reihe von ausgezeichneten Regisseuren. Sie wissen, dass es im Tonfilm eine Anhäufung von Wirkungselementen gibt und dass sie nur zu wählen brauchen, um das Surrogat des überflüssigen Dialogs auszuschalten. Sie versuchen, den Dialog nur an Wende- und Höhepunkten des dramatischen Ablaufs zu gebrauchen und auch hier, ihm, durch die Veränderung der Sphäre, also etwa durch das gesungene Wort bzw. durch das Melodram, die Nüchternheit der Absicht zu nehmen.

/14 oder IV/

2) Die Musik

Die Musik erfüllt nicht die Aufgabe einen Film zu illustrieren, der Musiker

komponiert den Film.

Er komponiert ihn ebenso wie den Text einer Kantate, eines Oratoriums, einer Oper. Es wäre sicherlich falsch zu behaupten, die Musik in der Oper illustriere ihren Text. Die Wechselwirkung der beiden Komponenten ist organisch bedingt und nur so ist eine Gesamtwirkung eigener Art zu erzielen. Die Aufgaben des Komponisten beim Tonfilm sind ... (?) seltener als er sie in der Oper und bei Bühnenmusiken zu bewältigen hat. Für eine vorherrschende Rolle der Musik bieten die wenigsten Tonfilme Gelegenheit. Wie mir scheint, gibt es für die Musik im Tonfilm zwei wichtigste Aufgaben:

1. die Atmosphäre des Werkes gesteigert wiederzugeben, oft sogar diese zu ... (?),
2. als geschlossene „Nummer“ an Wendepunkten des Geschehens entscheidend in Erscheinung zu treten.

Es würde an dieser Stelle zu weit führen, die geistigen und ästhetischen Grundlagen der Tonfilm-Musik-Komposition zu erörtern. Schon über den Begriff „Atmosphäre“ würden die Ansichten auseinandergehen. Soviel sei hier vermerkt, dass das Prinzip einer parallelen Dynamik mir als die primitivste Form der musikalischen Auffassung erscheint. Die stärkste Wirkung wird eine Musik tun, die den doppelten Gegensatz zwischen der realen und seelischen Situation, sowie den Gegensatz zwischen jetzt und vorher, also in einer Art Reminiszenz, herausbringt. Um deutlicher zu sagen, was ich meine, sei mir erlaubt, zwei Beispiele aus meiner Karamasoff-Musik anzuführen: Der Schluss des Filmes, wo der Zug mit den Gefangenen, Dimitri und Gruschenka, in die Weite – nach Sibirien – rollt. Da habe ich

nicht das – früher oft gebrauchte – stampfende Motiv des Eisenbahnzuges gebracht, vielmehr eine sehr gesteigerte Melodie der Liebe zwischen Gruschenka und Dimitri. Ein strahlendes „Dur“ begleitet die trostlose Verbannung eines Unschuldigen nach Sibirien. Denn Gruschenkas und Dimitris Herz strahlen. Ein anderes Beispiel: der Anfang, die Bahnhofszenen. Äußerlich geschieht da recht wenig: ein Offizier /**15** oder **V**/ verabschiedet sich von seiner Braut und reist zu seinem Vater, um Segen und Geld für seine Heirat zu holen. Die Musik setzt hier mit einem sinfonischen *al fresco* [ein], das zwar der Atmosphäre des Bahnhofs gerecht wird, indessen in seiner Dynamik tragisch und aufwühlend (?) wirkt, und so nicht nur den Stil, sondern auch die Gesamtatmosphäre des Films vorausbestimmt.

Schließlich sei noch die Musik der „Mordszene“ aus demselben Tonfilm erwähnt. Es liegt nahe, bei dem ersten Erscheinen der Leiche des ermordeten Vater-Karamasoff, in einen Schreckenschrei auszubrechen. Ich glaube der Situation besser gedient zu haben, indem ich den Trubel des Mokroje jäh unterbrach und das pianissimo-Motiv, das zu Anfang der unheilvollen Nacht erklang, in Erinnerung brachte. Die Reminiszenz an den Anfang des Unheils, musste die verworrenen Vorgänge der Nacht und die quälende Frage nach dem Täter aufrüttelnd ins Gedächtnis rufen.

Wie komponiert man einen Tonfilm?

Wie ist der praktische Vorgang? Darüber sind Laien und Musiker sich nicht im Klaren (übrigens auch viele Tonfilmkomponisten nicht). Es sei mir der Versuch gestattet, methodisch den Vorgang zu erläutern:

Der Filmstreifen setzt sich aus dem Bildstreifen und dem Tonband zusammen. Auf die Leinwand projiziert, ergibt das ein Bild, zu dessen linker Seite ein schmaler, mit horizontalen Strichen bedeckter Streifen läuft*. Auf diesem Streifen zeichnet das Lichttonverfahren den Klang. Es ist nun klar, dass Bild und Ton gleichzeitig laufen, also genau zueinander passen müssen. Die erste daraus resultierende Erkenntnis ist, dass unabhängige und freie Musikstücke nur selten möglich sein werden und zwar nur an diesen Stellen, wo es dem Regisseur möglich (und auch notwendig) sein wird, eine Bildmontage nach dem vorhandenen Tonband zu schaffen. Aber auch in diesem Fall, - der einen musikalischen Regisseur und einen ebenso einfühlsamen Cutter voraussetzt – wird der Komponist einen zeitlich sehr / **16** oder **VI**/ beschränkten Rahmen vorfinden

Es wird sich um ein Stück von 1½, 2, höchstens aber 4 Minuten handeln können. Dies liegt an der verschiedenen Gesetzmäßigkeit und zeitlicher Relation des visuellen und des akustischen, klanglichen Prinzips. Die Sprache des optischen Films sind fertige Bilder, die mit großer Geschwindigkeit aufeinander folgen**. Aber ein jedes Bild für sich, ist eine geschlossene Einheit und einzeln betrachtet, ergibt es ein Ganzes, eine Situation, die auch statisch wirkt. Daraus folgt, dass die Exposition eines filmischen Gedankens*** viel kürzer dauert, als die eines Musikalischen. Nachdem das optische Prinzip im Tonfilm führend ist, muss die Musik sich in ihrer inneren und äußeren Formgebung der optischen Zeitrelation unterordnen. Praktisch ausgedrückt ist es etwa so, dass zwei Minuten Musik ungleich viel weniger ist, als zwei Minuten Bildablauf. Wird es sich nun um die Musik als den primären Faktor handeln und der Komponist bestrebt sein, ein formal geschlossenes Stück zu geben, wird er nicht umhin können, mit aller Konzentration, aber auch auf die eindeutige Weise zu komponieren, also sich musikalisch äußern, ausdrücken. Nur noch eine Möglichkeit besteht für den Komponisten, die Musik primär zu schaffen.

* ... (?) Aufzeichnungen.

** gewöhnlich 24 Bilder in einer Sekunde.

*** Im Sinne eines musikalischen „Einfalls“, „Themas“.

Diese ist allerdings durch das Wort gebunden, also in einem Lied, Rezitativ oder Melodram.

Bei dem Lied – gleichviel ob es sich um ein Lied, Chanson oder einen Gassenhauer handelt – sind ja die Maße, die Zeitdauer, durch den Text (im Großen) gegeben. Da kann der Komponist ziemlich frei schaffen und wird es dem Regisseur überlassen müssen, was der daraus filmisch macht. (Wobei es ihm naturgemäß nicht egal sein kann, ob der Regisseur die Wirkung eines Liedes zerstört, indem er einen Sänger einfach bei seinem Vortrag photographiert und so alle Phasen der physischen Tongebung filmisch bis zur Unerträglichkeit steigert – oder ob er versuchen wird, die Musik und den Text des Liedes rein filmisch aufzulösen, indem er den Sinn und den Stimmungsgehalt des Liedes optisch sublimiert und ergänzt und darbietet.) Das Rezitativ ist als Gattung bereits zu stilgebunden, um bei andern Stel- /17 oder VII/ len gebraucht zu werden als bei stilisierten. Ich habe das Rezitativ nur einmal im Tonfilm verwendet und zwar in dem ... (?) Tonfilm „Pariser Nächte“. Da sitzt der Backfisch Madeleine in einem kleinen Pariser Café und schreibt – entzückt über die Stadt und ihre Erlebnisse – einen Brief an ihre Freundin zu Haus. Sie rezitiert quasi die Worte des Briefes (im Hintergrund spielt eine Zigeunerkapelle), dessen Inhalt in dieser Form wiedergegeben, den notwendigen heiteren Hintergrund erlangt.

Die Form des Melodrams wird eine häufige Anwendung finden, allerdings in einer abgewandelten, dem Tonfilm angepassten Form. Rein formal betrachtet, wird sich die Notwendigkeit eines Melodrams nicht nur in einer musikalisch geschlossenen „Nummer“ einstellen, vielmehr wird diese Form seltenst Verwendung finden. Meistens wird es sich um Überbrückung der unbedingt notwendigen Dialogszenen handeln, um Herstellung einer Musikalischen Kontinuität, um Schaffung geschlossener, formal abgerundeter Musikflächen, in die ein Dialog arge Löcher reißen müsste und sie in eine Reihe von Musikfetzen ohne Gesicht und ohne Möglichkeit einer formalen Gestaltung verwandeln müsste.

Mit der Aufzählung der drei Formen einer Tonfilmmusik, die primär und führend in dem Gesamtkunstwerk wirkt, also mit dem freien, temporär begrenzten Musikstück, nach dem die Bild-Montage gestellt wird, dann dem Lied, Rezitativ und Melodram sind die Möglichkeiten eines freien Musizierens erschöpft. Wenn man noch hinzufügt, dass ihre Verwendungsmöglichkeit sehr selten ist, und durch den Mangel an Musikübung des Regisseurs, Cutters etc. nur noch seltener wird, so ergibt sich daraus, dass der weitaus größte Teil der zu komponierenden Musik, in engster Verbindung mit dem Bild, Wort und Geräuschablauf wird komponiert werden müssen. Wie ist diese völlige Einordnung in den Gesamtorganismus des Tonfilms möglich, ohne dass der Komponist auf ein eigenes musikalisches Gesicht zu verzichten braucht, ohne dass er nur illustriert?

/18 oder VIII/ Die Wahrung musikalisch geschlossener Form

Die filmisch-optische Kontinuität behilft sich in erster Reihe der Haupterrungenschaften des Filmes auf dramaturgischem Gebiete, d. h. der Befreiung aus dem Joch der Einheit der Handlung, der Zeit und des Ortes. Hier liegt der diametrale Unterschied zum Theater. Das Wechselspiel mit diesen befreiten Elementen, ergab eine bereits erprobte Technik, in welcher Sprünge aus dem rein dramatischen Ablauf in eine Bilderfolge von erklärenden, erinnernden, deutenden und gleichnishaften Momenten führen. Schon aus dem Wesen dieser Technik resultiert, dass die von mir vorhin erwähnte dynamische Parallelität zwischen Bild und Musik, im Tonfilm nicht am Platze ist. ... (?) ausgedrückt bedeutet es trotzdem, dass musikalische Formen durchzuführen möglich ist. Es sei mir gestattet, an Hand eines Schemas die primitive Formwahrung aufzuzeigen.

- a. Musikalischer Komplex Filmische Montage
- b. D i a l o g s z e n e
- c. Musikalischer Komplex Filmische Montage

Selbst wenn man voraussetzte, dass es sich hier um einen musikalischen Komplex handelt, also $a + (b) + c = 1$. Komplex, der durch die Dialogszene (B) unterbrochen wird, ergibt diese Aufzeichnung, dass die Musik durch die Dramaturgie des Drehbuches zwei kurze Stückchen „liefern“ müsste, die genau da, wo der Dialog beginnt und aufhört, aufhören bzw. neu beginnen müsste. Es ist klar, dass dieses System der Vertonung zu einer Partikulierung des Musikalischen führen müsste, die sowohl der Musik wie dem Film jede Wirkungsmöglichkeit rauben würde.

Die Lösung ist einfach, indem man die Komplexe a., b., c. vereinigt und auch den Dialog musikalische gestaltet. In einer dramatischen Form, /19 oder IX/ die auf Musik gestellt wäre, könnte der Dialog nach bekannten Beispielen aus der Oper (oder Operette) komponiert werden. Dazu bietet der Tonfilm in seinem heutigen Entwicklungsstadium keine Gelegenheit. Der Dialog wird gesprochen, nicht zuletzt auch deshalb, da das Wort gut verständlich bleiben muss. Im Tonfilmdialog wird es sich immer um wichtige, die Handlung vorwärtstreibende Aufklärungen handeln müssen. Dies Erfordernis des Wortes mit der musikalischen Linie in Einklang zu bringen, wäre nun unsere Aufgabe. Sie wird gelöst, indem man den Dialog musikalisch fundiert, ihn als eine Art Melodram komponiert. Auf unser Schema angepasst, ergibt sich dann:

- 1) entweder die Komplexe a.,b.,c. als eine musikalische Form aufzufassen, also A., oder
- 2) hier die dreiteilige Kompositionsform a. b. a. anzuwenden.

So einfach die Lösung dem Komponisten nun scheinen mag, ihre Realisierung bot bis vor Kurzem noch beträchtliche Schwierigkeiten. Denn die Musikaufnahmen für den Tonfilm werden (den Erfordernissen der Art entsprechend) nicht auf einmal gemacht. Im Grossen und Ganzen unterscheiden wir die sogenannten Synchronaufnahmen (gleichzeitige Bild und Ton-Aufnahmen) und Post-Synchronaufnahmen (Musikaufnahme nach dem primär fotografierten Bild). Im Allgemeinen wird der Komponist die zweite Art vorziehen. Denn das Atelier (die Stätte der Synchronaufnahmen) bietet nur selten eine Gewähr sorgfältig geprüfter Akustik, die Postsynchronisierungsräume sind hingegen nur nach aufnahmetechnischen Prinzipien eingerichtet. Nun werden gerade die Dialogszenen (bei uns Komplex b.) im Atelier gedreht; Schauspieler in Kostüm und Maske, Dekorationen, Beleuchtung, Photoapparate, Operateure etc. sind eben an das Atelier gebunden. Indem sich nun der Komponist entschlossen hatte, die Komplexe a., b., c. durchzukomponieren, setzt er sich folgenden Schwierigkeiten und Gefahren aus. Erstens muss die Komposition präzise nach Metern und Sekunden eingeteilt werden. Die Teile a. und c. werden postsynchron aufgenommen. Der Teil b. im Atelier. Nur wer ähnliche Arbeit schon verrichtet hat, ahnt, was für Schwierigkeiten sie bietet. Die gleiche klangli- / 20 oder X/ che Disposition, Dynamik, Tempo, ja oft die gleich absolute Tonhöhe in allen drei Teilchen zu erreichen, gehört zu Schwierigkeiten, was die neue Tonfilmtechnik von uns verlangt. Die drei einzelnen Teile können noch so gut werden; geschnitten und geklebt, ergeben sie ein Ganzes, das nur selten unserer Vorstellung entspricht.

Eine besondere Schwierigkeit bietet daher der Komplex b. An den Komponisten tritt die schwierige Aufgabe heran, beiden Elementen, also dem Wort und der Musik gerecht zu werden. Beide müssen deutlich in Linie und Ausdruck bleiben und zu einer Einheit verschmelzen. Rein technisch ausgedrückt wird es sich zunächst um die „Prozenteinstellung“ der beiden Elemente handeln, also z. B. Sprache 60, Musik 40%. Dies ist die Aufgabe des Tonmeisters. Aber diese Einstellung ist eine relative, denn weder der Schauspieler noch das Orchester können

auf dem gleichen dynamischen Niveau bleiben. Die Sprachresonanz steht unter dem Druck seelischer Affekte und wechselt ständig, die Musik verändert ebenfalls und auf eine recht komplizierte, nicht zu kontrollierende Art ihr Klangvolumen. Alle diese Schwierigkeiten werden potenziert durch den Fluch der sog. „Einstellungen“.

Darunter versteht man zunächst die Einstellung der Lichter und der Kamera ... (?) in Bezug auf den Schauspieler. (Die Bewegtheit der filmischen Sprache steht in keinem Verhältnis zu der Schwerfälligkeit des Aufnahme Apparates.) Wenn nun eine Dialogszene aufgenommen werden soll – eine Dialogszene mit Musik – müssen sich zunächst der Regisseur und der Komponist darüber klar werden, wie die Einteilung der beiden Elemente in Bezug auf Einstellungen möglich ist. Nun wird der Komplex b. in mehrere Takteile zerlegt, wobei bestimmte Dialogteile, auf bestimmte Takte fallen müssen, und das mit einer unerbittlichen Präzision, die besonders die Schauspieler in ihrer Aktionsfreiheit sehr beengt. Dann kommt die Reihe an die Aufnahmen einzelner Einstellungen (z. B. er: groß, halbweit, von oben, er und, sie, beide groß, halbweit, sie: groß, halbweit, er steht auf und wen-/**21** oder **XI**/ det den Kopf etc.). Jede Einzeleinstellung wird mehrmals geprobt und mehrmals aufgenommen. Nach Beendigung jeder Einstellung erfolgt der Umbau der Aufnahmeapparatur, der Lichtverhältnisse. Aus der Summe der so erzielten Aufnahmen, wählt der Regisseur die ihm am Besten entsprechenden Streifen und schafft so erst den fertigen Komplex b. Aber wie schwer ist doch die Wahl! Wie oft gibt es gute Photos und einen schlechten „Ton“ oder umgekehrt. Wie oft passen die Einzelstreifen in der Dynamik und absoluter Tonhöhe nicht zusammen!

Das sind, flüchtig angedeutet, die Schwierigkeiten und Gefahren des musikalisch grundierten Dialogs. Aber der Komponist, wenn es ihm auf die Durchführung musikalischer Formkomplexe ankommt, wird alle diese Materialschwierigkeiten in Kauf nehmen. Er wird sogar vor die Wahl gestellt, den Komplex b. auf die oben geschilderte Weise aufzunehmen oder auf mechanischem Wege des sog. Mischverfahrens zu bewerkstelligen, den ersten wählen. Was ist dies Mischverfahren? Es besteht darin, dass man den ganzen Komplex (in diesem Falle „b“) außerhalb der Ateliers, also im Synchronisationsraum vorher schon aufnimmt. Den fertigen Tonstreifen lässt man zu der im Atelier gespielten Dialogszene durch einen Lautsprecher laufen. Der Aufnahmekapellmeister bedient auf Grund der Partitur den Lautsprecher, besorgt die mit dem Regisseur besprochenen Zäsuren, beaufsichtigt und regelt (steuert) die Dynamik.

Objektiv betrachtet hat das Mischverfahren viel für sich (... .. ?). So z. B. die Gleichmäßigkeit der Tongebung, sie erspart den Nervenverbrauch des Orchestermusikers und seine Arbeitskraft, sie hilft an Zeit und Geld zu sparen. Aber die mechanischen Nebengeräusche sind eben mit zwei multipliziert, vor Allem das doppelte Spulengeräusch, das wie ein zarter Schleier das Klangbild verdunkelt. Und: das Fluidum des Gesamtkomplexes, das sich lebendigen Musikern mitteilt und aus der Arbeitsatmosphäre nicht wegzudenken ist, fehlt hier ganz und gar. Es wäre noch wichtig festzustellen, dass ... (?) des Mischverfahrens sich von Tag zu Tag bessern und dass bereits die Klangfilm-Apparaturen (in dieser Hinsicht der Tobis-Apparatur voraus) eine gewisse Gewähr für gute Resultate des Mischverfahrens geben. Bei Vervollkommnung dieses Verfahrens wird den Komponisten die soeben geschilderte Sorge um die Einheit des Klangbildes (als Gesamtobjekt) zum großen Teil genommen. Allerdings bleibt (?)

/22 oder XII/ Die Kunst musikalischer Übergänge ist auch im Tonfilm von entscheidender Bedeutung. Sie besteht nicht nur in der Erfassung, wo und wie die Musik verankert werden muss, wo und wie sie aufhören muss. Zunächst ist es so, dass der Musik das bewährte Mittel der Überblendung fehlt. Schon das Ablenden kann nur auf dem Wege der mechanischen Drosselung des Tones erreicht werden. Die Überblendung, ein ebenso erprobtes wie wirkungsvolles Mittel filmischer Darstellung, kann nur auf dem Weg der materiellen Addition der Komponenten erreicht werden,

was unweigerlich zur Vergrößerung der Wirkung beitragen müsste. Irgendeine Norm für das Ins-Erscheinen-Treten der Musik im Tonfilm aufzustellen, ist nicht möglich. Die jeweilige dramatische Situation wird dafür ausschlaggebend sein. Soviel sei nur hier vermerkt, dass auch hierbei das Prinzip der Antiparallelität, des Kontrastes, viel bessere Wirkung tun wird, als das der Parallelität.

Dies alles ist in Bezug auf das Verhältnis zum dramatischen Filmablauf gemeint. In jeder Theaternmusik, also erst recht beim Tonfilm, ist alles auf Wirkung eingestellt, auch das Wie und Wo der Übergänge.

Die Kunst der musikalischen Übergänge interessiert aber auch von der technisch formalen Seite aus gesehen. In der methodischen Behandlung der Frage „wie komponiere ich einen Tonfilm“, werden folgende Formerscheinungen behandelt werden müssen:

- a. Primär geschlossene Musiknummern,
- b. die durch „Überbrückung“ erlangten Musikkomplexe,
- c. Teile illustrativer bzw. bezugnehmender Natur.

Bevor ich jede von diesen Erscheinungsformen einzeln erörtere, möchte ich hinzufügen, dass die „Kunst der Übergänge“ sowohl ihre Aufgabe bei der Ermöglichung bzw. Schaffung einheitlicher Musikkomplexe, wie auch bei den tatsächlichen Übergängen, sozusagen bei Auf- und Ablendungen der Musik, wird erfüllen müssen. Auch auf diesen Punkt will ich ausführlich zu sprechen kommen und bezeichne ihn als

d. Ü b e r g ä n g e

/23 oder XIII/ Ad. a.: Unter „primär geschlossener Nummer“ kann man im Tonfilm verschiedenes verstehen. Denn es ist eine Frage der Auffassung, ob man die Musik im Gesamtkunstwerk Tonfilm als selbstständiges Element betrachtet oder nur als „Einlage“. Anders ausgedrückt, besteht die Möglichkeit der Auffassung, dass die Musik im Tonfilm als realistisches Requisit, also dort nur, wo sie im dramatischen Verlauf de facto vorhanden ist, erscheint. Ein sehr namhafter deutscher Regisseur, mit dem ich darüber sprach, vertrat die Meinung, dass die Musik im Tonfilm etwa nur in den Aufnahmen eines Theaters, eines Konzerts bzw. Tanzetablissemments erscheinen darf. Zwar ist es mir gelungen, ihn von der Richtigkeit einer anderen Auffassung zu überzeugen, dennoch gibt es immer noch – besonders in dem in England und Amerika kultivierten Sprechfilm, dessen Existenzfähigkeit in dem großen Bedürfnis nach Theaterersatz zu suchen ist – Tonfilme genug, deren Regisseure in Erfüllung dieser für jeden Musiker als subaltern und unwürdig zu bezeichnenden Forderung, die einzige Aufgabe für den Komponisten erblicken. Für die Erfüllung solcher Aufgaben braucht man keinen Komponisten und zur ... (?), es genügt doch irgend ein bedeutendes, vielleicht sogar im Bezug auf die „Copyright-Rechte“ freies Musikwerk.

Die Erfüllung dieser Forderung wird keinem Komponisten Schwierigkeiten formaler Natur bereiten. Er wird ein Stück schreiben, das den notwendigen Maßen an Meterzahl und Stimmungsgehalt entspricht und wird nur um die klangliche Aufnahme bzw. Wiedergabe besorgt sein müssen.

Anders verhält es sich bei geschlossenen Nummern im eigentlichen Tonfilm. Zwei Arten lassen sich da unterscheiden und zwar das Musikstück, das primär feststeht und ebenso aufgenommen wird, auf dessen Aufnahmestreifen das Bild sekundär montiert wird, und das geschlossene Musikstück, das auf Grund eines filmischen primär vorliegenden Ablaufs (nach einem Drehbuch-Detail) komponiert werden muss. Zwar wird der erfahrene Regisseur in beiden Fällen eine präzise Vorstellung von der Länge des komplexes haben, im Falle des primären

Musikstreifens aber, kann der Komponist ziemlich frei walten, zumal es sich meistens um Vertonung eines bestimmten Textes handeln wird. In diesem Falle wird der Komponist nur die Möglichkeit ... (?) fin- /24 oder XIV/ den müssen, die notwendige Exposition des Vor- bzw. Nachspieles zu finden, was bei enger Zusammenarbeit mit dem Regisseur immer möglich ist. Schwieriger liegt der Fall bei einem sinfonisch konzipierten Musikstück, das nach dem Drehbuch komponiert wird, dessen Grenzen durch Gehalt und Meterzahl eng gezogen sind.

/ein durchgestrichener Abschnitt:

Auch hier kommt das genannte Prinzip der Antiparallelität der Wahrung musikalischer Form zugute. Wenn z. B. dem Regisseur die Gestaltung eines Traumes vorschwebt, wird er versuchen, das Wirre des Traumes, eine Mischung von Erlebtem und Traumhaftem in einer Bilderfolge, die auch im rhythmischen Ablauf seinem Ziel entspricht, zu schaffen. Der Komponist, der das illustrative Moment unterstreichen will, kommt in Schwierigkeiten, da er genötigt sein wird, jedes Detail des Traumes zumindest motivisch zu unterstreichen, er wird sich verlieren müssen in Kleinmalerei und wird so sich von der Aufgabe, den Traum zu komponieren, das heißt ein Musikstück zu schaffen, dessen Ablauf zwar eine Konformität mit den Geschehnissen des Traumes aufweist, jedoch durch selbständige Führung, Eigenleben aufweist, - entfernen. 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, das Traumhafte erst wirklich zu diesem zu machen. Die motivische Verarbeitung spielt hier eine sekundäre Rolle. In der Hauptsache wird es darauf ankommen, eine Atmosphäre zu schaffen, die den Traum glaubhaft macht, die jede Realität aufhebt. Hier wird es auf die Wahrung der formal abgerundeten großen Linie in der Musik ankommen./

Was versteht man darunter? Ich habe schon früher anzudeuten versucht, dass die Diskrepanz zwischen zeitlichen Relationen des bildlichen und musikalischen Ablaufes latent und unüberwindlich besteht. Im Theater und erst recht beim Tonfilm kommt es in erster Linie auf äußerste Konzentration an. So kommt diese Diskrepanz nur noch mehr zum Vorschein. Während also der Film schon im Material mit fertigen Bildern arbeitet und sie sehr /25 oder 15/ sprunghaft durch das psychologische Mittel der Assoziation verbinden kann, liegen die Dinge in der Musik ganz anders; die Exposition eines musikalischen Gedankens braucht Zeit, und nur allmählich kann sich in der Musik der Begriff einer Form, das Empfinden einer Einheit entwickeln. Diese zu wahren, sie tunlichst konsequent durchzuführen, ist die dringendste Aufgabe eines jeden Tonfilmkomponisten. Nur durch diese kann er jene Wirkung erzielen, die der Musik im Tonfilm zukommt. Die Realität des Bildlichen, also tatsächlichen Filmvorganges, tritt in der Musik in den Hintergrund, die Schaffung der Atmosphäre des Geschehens, das ist die wahre Aufgabe, die nur eben die Musik erfüllen kann.

Das geschlossene Musikstück kann im Tonfilm also in zweifacher Form erscheinen: an statischen Momenten (also „real“) und eingefügt in den filmischen Ablauf (also „atmosphärisch“). Die erste Erscheinungsform erfordert fast immer primäre Musikvorherrschaft und ist meist unproblematisch. Die zweite hingegen wird die Begabung des Tonfilmkomponisten auf die Probe stellen und hier wird es sich bereits erweisen, inwiefern der Musiker a k t i v an der Gesamtgestaltung des Tonfilms mitarbeiten kann.

Ad. b. „die durch Überbrückung erlangten Musikkomplexe“.

Hierher gehört das auf Grund des Schemas bereits erläuterte Beispiel.

Musikalischer Komplex: a.) (filmische Montage)
 " b.) (Dialogszene)
 " c.) (filmische Montage)

Aber unter dieser Rubrik lässt sich auch das Gros der musikalischen Aufgaben einreihen. Eine Voraussetzung für die...
 (?) ... (?) musikalischer Gestaltung bleibt, ... (?) dass der Komponist von Anfang an ... (?) Konzeption eines ... (?),
 also an dem Drehbuch von Anfang an mitarbeitet. Dass also schon die Anlage des betreffenden Abschnittes,
 der musikalischen Konzeption Rechnung ... (?). Bei den Usancen der Filmproduktion gehören die Fälle
 zu den seltensten.

Es war deshalb nicht uninteressant einmal die Phasen durchzugehen, die ein Komponist eines Tonfilms /26
 oder 16/ durchgehen muss, bis er zur Gestaltung der Musik schreiten kann. Bisher (und sehr oft noch heute) war es
 üblich, dem Komponisten das fertige Drehbuch ins Haus zu schicken, wobei der Regisseur mit einigen Bleistiftstrichen
 die Stellen eingezeichnet hatte, wo er „Musik“ wünschte. Der Vorgang liegt also so, dass folgende Stationen
 den Werdegang eines Tonfilms kennzeichnen. 1.) Idee (Stoff), 2.) kurzes Exposé, 3.) Treatment, 4.) durchgearbeitetes
 Drehbuch. Sobald es soweit ist, tritt man an die Realisation des Filmes heran. Es werden gesucht und gewählt:
 Produktionsleiter, Regisseur, Operateur, Architekt, „Stars“ und Schauspieler, Tonmeister -----, dann erst kommt
 der Komponist dran. Sie alle werden vor fertige Tatsachen gestellt und haben sich damit abzufinden. Es ist also kein
 Wunder, dass das Drehbuch, meist von routinierten Filmleuten gemacht, den Aufgabenkreis a l l e r Mitarbeiter von
 vornherein beschränkt und sich damit begnügen muss, den filmischen Vorgang den durchschnittlichen Anforderungen
 des Tonfilms anzupassen. Je nach der Einstellung des Regisseurs wird dann eines von den Komponenten, sei es Dialog,
 sei es Bild, am seltensten die Musik, bevorzugt.

Schon ein jeder Regisseur von Rang wird sich dagegen wehren, nach einem fertigen Drehbuch zu arbeiten.
 Es wird ihm nicht möglich sein, den technischen Anforderungen des Drehbuches gerecht zu werden, ohne eine
 einheitliche, persönliche Durchgestaltung des Drehbuches vorzunehmen. Er wird also das vorliegende Drehbuch nicht
 akzeptieren, oder es zumindest nach seinen Plänen und Anschauungen einzurichten versuchen. Aber auch er wird
 oft den Fehler begehen, mit Bleistift die /27 oder 16/ Musikstellen einzuzeichnen, sie dem fertigen Drehbuch anpassen.
 Im Allgemeinen kann er auch nur die Situationen und Einstellungen schaffen und benötigt eines Mitarbeiters,
 der die Dialoge schreibt, also einen Dialog-Dichter. Dieser, als ausgesprochener „Fachmann“, liefert seinen Beitrag,
 die Dialoge, und das auf diese Weise präparierte Drehbuch erhält nun der Komponist in die Hand. Sehr allmählich wird
 er sich in der Fülle der Einstellungen zurechtfinden, um meistens festzustellen, dass Musik nach dieser Vorlage
 zu machen nicht möglich ist. Und nun beginnt der Kampf um das Prinzip einer formalen Durchgestaltung der Musik.
 Hier nähern wir uns dem Wesen des Punktes b. Der Komponist wird feststellen müssen – ohne den Blick für
 die Gesamtwirkung zu verlieren – inwiefern ihm die Möglichkeit einer Gestaltung übriggeblieben ist und wird aktiv
 in die Gliederung des Drehbuches eingreifen müssen. Er wird die Musik-Aufgabe – je nach dem – erweitern oder
 vermindern müssen, immer von dem Gesichtspunkte der Wahrung einer musikalischen Form ausgehend. In engster
 Zusammenarbeit mit Regisseur und Text- bzw. Dialogdichter wird er Dialoge streichen oder musikalisch gestalten

müssen, wird die Wendepunkte für die musikalische Auf- und Abblendung finden müssen. Er wird ein wachsames Auge haben müssen für eine filmische Lösung der Musikkomplexe und wird durch die vorhergenannten Mittel des Rezitativs, gehobener, musikverankerter Sprache, des Melodrams etc., die „Überbrückungsmethode“ anwenden.

Es ist klar, dass der kundige Komponist nicht in den Fehler verfallen wird, zuviel an Musikkomplexen zu schaffen. /28 oder 18/ Ein von Anfang bis zum Schluss durchkomponierter Tonfilm ist der Gattung wesensfremd und zuviel an Musik nimmt ihr jede Wirkung. Zur richtigen Zeit aufzuhören ist nicht nur im Prinzip wichtig, sondern für den nächsten Musikanfang unerlässlich.

Ad c. Das rein illustrative Moment wäre eigentlich gänzlich – als nicht künstlerisch – abzulehnen. Es besteht aber immer noch die Möglichkeit, den Anforderungen der Illustration durch Anwendung eines komponierten Geräusches gerecht zu werden. Aber auch hier ist es möglich, auf die formale Gestaltung nicht zu verzichten. (Ich erinnere mich, dass ich den Wunsch des Regisseurs Fedor Ozep, die Troika-Fahrt Dimitris im Tonfilm „Der Mörder Dimitri Karamasoff“ musikalisch zu illustrieren, abgelehnt habe. Da ich jedoch einsehen musste, dass die Troika-Fahrt stumm nicht die volle Wirkung erzielt, habe ich mich zu folgendem entschlossen: ich schrieb ein sinfonisches Stück für Schlaginstrumente, ich baute das Stück streng formal auf und hob so das Ganze aus der Sphäre der Illustration in eine rein Musikalische, indem ich in den Komplex der Schlaginstrumente die Ordnung formaler Geschlossenheit, Gestaltung und Farbe hereinbrachte.)

All das Vorhergesagte beweist, dass der Komponist sich den Radius seines Wirkens, seiner Aufgabe selbst wird schaffen müssen. Für ihn ist höchste Aktivität und eigene Initiative das einzig geltende Gesetz. Es ist nun sicher, dass alle diese Aufgaben klarere Umrisse erhalten würden, wenn sie a priori festgestellt wären, wenn sie in gemeinschaftlicher Arbeit mit allen Mitarbeitern am Drehbuch /29 oder 19/ konzipiert werden.

Dies gilt von jedem Mitarbeiter am Tonfilm und gilt dem gesamten A r b e i t s k o l l e k t i v. Der Tonfilm ist eine Synthese von Aktions- bzw. Wirkungselementen, und eine Synthese entsteht noch lange nicht durch bloße Addition der Komponenten. Die Gesamtwirkung ist eine Summe von Wechselwirkungen, die nur durch gemeinsame Arbeit aller am Tonfilm beteiligten Hauptmitarbeiter erreicht werden kann. Im Wesen des Tonfilms liegt also schon das Bedürfnis nach kollektiver Arbeit. Diese müsste zu einem Prinzip erhoben werden, sie ist die einzige Form, die dem Wesen des Tonfilms entspricht und vornhinein so aufgefasst, würden sie manches Übel, manche Unterlassung, spätere Änderung und nicht zuletzt eine Stiluneinheit vermeiden helfen.

Da diese meine Betrachtungen vom Stand der jetzigen Entwicklung des Tonfilms ausgehen und diese das Arbeitskollektiv – in seinen besten Repräsentationen – höchstens anstrebt, aber noch lange nicht seine Forderung erfüllt hat, so muss ich den am Tonfilm beschäftigten Komponisten dringend jene Aktivität und Initiative ans Herz legen, die erst von selbst sich Aufgaben und somit jenen Wirkungskreis, der dem Gesamtwerk wirklich dienen kann, schafft. Unabhängig von dieser Aktivität bleibt das Prinzip der Aktivität als ästhetisches Postulat jeder Theater-Musik.

Voraussetzung für eine künstlerische Arbeit des Komponisten im Tonfilm ist, dass der Regisseur von Anfang an sich musikalisch einstellt. Er muss es der Musik überlassen, die Atmosphäre /30 oder 20/ zu steigern, Dimensionen der Geschehnisse dem musikalischen Ablauf von Anfang an anzupassen. Nur dann wird eben Musik zu ihrem Recht und somit zu ihrer Wirkung kommen, wenn sie Möglichkeit der Erfüllung ihrer Aufgabe hat. Der wahrhaft musikalische Regisseur wird auch den inneren, latenten Rhythmus der Bildfolge musikalisch gestalten. Erreichen kann er es durch eine musikalisch-rhythmische Disposition, die keineswegs das Ergebnis des Schnittes allein sein kann, vielmehr einer primären A n l a g e des Drehbuches.

Der also aktiv eingestellte Komponist wird sich - immer die Gesamtwirkung im Auge - eigene Aufgaben schaffen und stellen müssen, zunächst – und die interessiert uns gerade – durch Schaffung musikalischer Komplexe, deren Wirkung in ihrer formalen Durcharbeitung, in ihrer eigenen Zwangsläufigkeit, die den filmischen Gedanken hebt (nicht ihn stört) und ihrer Unabhängigkeit zur Erreichung einer idealen Synthese beiträgt. Es ist klar, dass dazu Sinn für Theaterwirkung, die Beherrschung des gesamten Materials des musikalischen und technischen Apparates gehört. Doch darüber später. Nicht zu vergessen: schweigen zu können zur richtigen Zeit ist auch für den Komponisten oft Gold. Der Schrei nach Quantität, nach Befriedigung persönlicher Wünsche und Eitelkeiten widerspricht dem Wesen einer Kollektivarbeit, und der T o n f i l m i s t u n d b l e i b t e i n K o l l e k t i v w e r k !

Ad c: Teile illustrativer bzw. bezugnehmender Natur. Wie schon vorhin angedeutet, kann man schwer das /31 oder 21/ illustrative Moment aus dem Tonfilm ganz ausschalten. Zu unterscheiden wäre das Prinzip der „Illustration“, also der Untermalung fertiger Bildkomplexe, ein Begriff, der im Wesen falsch und unkünstlerisch ist und den ich von Anfang an durch das Prinzip der „Komposition“ ersetzt haben wollte, – von den Erfordernisse realer Photographie, die sich der Geräusche und Töne des tatsächlichen Lebens bedient. Es ist klar, dass wenn sich auf dem Bild ein Eisenbahnzug in Bewegung setzt und der Schaffner seine Trillerpfeife an den Mund führt, auch der „Ton“, hier also der Pfiff der Trillerpfeife, ertönen muss. In Komplexen, die – was das Vernünftigste ist – den realen Vorgang mit realen Geräuschen aufnehmen, sind diese Episoden unproblematisch, sie müssten real gedreht werden in Bild und Ton. Auch selbst da, wo ein musikalischer Komplex unterliegt, sind diese naturalistischen Tupfer kein Problem. Ich empfehle natürlich auch hier, sie (zumindest rhythmisch) in den musikalischen Gesamtkomplex einzuordnen. Geht das aber nicht, kann man ohne Bedenken in das Musikbild willkürlich diese Real-Töne, bzw. Geräusche aufnehmen. Ich gehe von der Überzeugung aus, dass durch die Gegenüberstellung zweier Klangwelten: der überrealen und der realen, die Doppelebene dieser Teilung nur noch besser zum Bewusstsein des Hörers kommt, er muss es nun endlich merken und fühlen, wie er im Tonfilm die Musik empfinden und auffassen soll.

Zu diesem Aufgaben-Kreis (3. und 4. Geräusch und Stille) gehört auch das schwierige Kapitel der Verteilung der akustischen Elemente. Wir haben zu unterscheiden: Musik (also künstlerisch und formal geformter Komplex), den Ton (als Material), Geräusch (naturalistisch und /32 oder 22/ musikalisch gebraucht; Beispiel für das erste: Lokomotivpfiff, für das zweite: Schlaginstrumente im symphonischen und solistischen Sinne) und Stille. Hier interessiert uns in dieser Aufzählung nur der Ton, das Geräusch und die Stille. Es ist eine strittige Frage, ob die Durchgestaltung des Tonfilms in Bezug auf diese drei Komponenten die Sache des Komponisten ist oder des Regisseurs. Vielleicht ist hier der Vorschlag Hans von Passavants (in seinem Artikel „Kunst des Tonschnittes“) als klärend festzustellen, der den Begriff der „Tonregie“ aufbringt und ihn mit vielen schlagfertigen Argumenten zu stützen weiß. Jedenfalls bleibt objektiv festzustellen, dass die Tonregie bis heute noch nicht existiert und so wird der Komponist den Wünschen des Regisseurs auch auf diesem Gebiet Rechnung tragen müssen.

Der Ton als solcher und das akustische Klang-Geräusch, beide werden nicht nur in naturalistisch betonter Wiedergabe seine Anwendung finden. Während über die naturalistische, reale Verwendungsart nichts zu sagen ist, bietet gerade das unreale, komponierte Klanggeräusch Gelegenheit zum Experiment, zum Versuch neuartiger Wirkungen. Ein Beispiel: der Gongschlag, ein oft bewährtes, akustisch-dramatisches Mittel (außerhalb des Orchesters, also an und für sich verwendet). Die klangliche Projektion gibt das Klangbild in folgenden Phasen wieder: Schlag, Nachhall, Ausschwingung. Eine entgegengesetzte, konvertierte Reihenfolge, also: Ausschwingung, Nachhall, Schlag, ist auf einfachem, mechanischen Wege zu erzielen. Durch einen geschickten Schnitt ist es möglich, diesen Komplex –

in beiden Richtungen – zu strecken, ihn symmetrisch oder asymmetrisch zu unterbrechen und durch Kittung der Einzelteile - je nach dem Kittungsmittel – ganz eigenartige, /33 oder 23/ akustisch-dramatische Wirkungen zu erzielen. Man kann einzelne Teile des genannten Komplexes, z. B. die Ausschwingung nur für sich – als Einheit – verwenden, indem durch mehrfache Kopie der Klang in einen Klangzustand verändert wird. (Ähnlich wie im bildlichen Filmablauf ein Teilbildchen durch öfteres Kopieren aneinandergereiht zu einem starren „Photo“ wird.)

Es ist also möglich, jede eindeutige Steigerung der Dynamik, jedes Crescendo in Decrescendo, und umgekehrt zu verwandeln. Man kann durch den Schnitt jede Phase dieses Komplexes beliebig strecken und unterbrechen. Es ist noch möglich, durch die Art der Kopie, ihre Tiefe oder Blässe, den Klang auf jeder beliebigen Strecke im Bezug auf ihre Klangstärke zu beeinflussen.

Das Mittel der Überkopie ist das einzige, das zu einem – allerdings unbefriedigenden – Ergebnis der musikalischen Überblendung führen kann. Indessen gehört dieses Verfahren im jetzigen Entwicklungszustand eher ins Laboratorium als ins Atelier.

Das Geräusch wird meistens real, also zusammen mit Bild aufgenommen. Von allen akustischen Elementen im Tonfilm ist dies am schwersten festzuhalten. Einen klaren Beweis dafür liefert der Umstand, dass man Geräusche erst durch das Bild versteht und dass reale Geräusche allein auf dem Tonstreifen vorgeführt, meistens verkannt oder nicht erkannt werden. Es ist seltsam, aber das Öffnen eines Koffers, einer Tür, das Fallen eines Kleidungsstückes, das Öffnen oder Schließen eines Schubfaches, das Öffnen eines Briefes etc., etc. – all das klingt sehr undifferenziert und dadurch ähnlich. Diese Erkenntnis hindert den Regisseur von heute alle Geräusche der realen Situation partout zu bringen, sie dem /34 oder 24/ nicht mehr ob des „Wunder-Tonfilms“ staunenden Zuhörer vorzuführen.

Ein anderes Kapitel bildet die Frage, ob es im Tonfilm in erster Linie darauf ankommt, echte, reale Geräusche zu bringen. Die Erfahrung hatte gelehrt, dass z. B. die Real-Aufnahmen von Wassergeräuschen (Ruderschläge, hoher Wellengang, Springbrunnen, Wasserfall) und Explosionen, als solche nicht zu brauchen wären. (Es sei hier nicht untersucht, ob dies durch die Aufnahmefähigkeiten des Mikrophons verursacht worden ist oder durch die notwendig falsche Postierung des Mikrophons (z. B. bei der Aufnahme einer Explosion). Jedenfalls ist es Tatsache, dass die Ruderschläge der Afrika-Eingeborenen in einem Afrika-Tonfilm erst dadurch (klanglich) zur Geltung kamen, dass im Synchronisationsraum zwei Männer in einer Waschschüssel mit Löffeln herumantschten. Gewaltige Explosionsdetonationen wurden durch einen Paukenschlag erst glaubhaft gemacht, während die realen Aufnahmen eines heftigen Trommelfeuers ein schwaches und falsches Bild ergeben haben.

Äußerst problematisch ist das Element der Stille. Um die positive Erkenntnisform vorauszunehmen: die Stille in durchgestalteten Geräuschkomplexen entspricht der musikalischen Pause. Wie die Pause in der Musik kein Aufhören bedeutet, ebenso wenig bedeutet der Zustand der Stille ein Aufhören. Dies hier zu erwähnen erscheint mir sehr wichtig, da über dieses Problem wenig nachgedacht wurde und man über eine theoretische Anregung Hans von Passavants nicht herausgekommen ist. Passavant formuliert seine Erkenntnis mit den Worten: „stumm ist nicht still“ und trifft damit das Wesentliche. Ich gebe hier ein Beispiel der filmisch-dramatischen Anwendung der Stille: Ein Mann stirbt. Die Kamera verweilt auf /35 oder 25/ seinem blassen Antlitz, beschreibt einen Kreis um das dunkle, unheimliche Interieur des Sterbezimmers. Großaufnahme einer Wanduhr. Das Ausschlagen des Pendels. Die Uhr tickt. Eine Weile. Das Ticken hört auf. Stille. – Der Mann ist gestorben. Hier ist die Stille von hochdramatischer, ja erschütternder Wirkung. Sie ist ein Bestandteil der Situation, ihr Höhepunkt.

Oder ein anderes Beispiel: Ein Mord ist in der Nacht im Walde geschehen. Ein gewaltiger Kampf auf Leben

und Tod spielte sich vor unseren Augen und Ohren soeben ab. Die Kamera tastet den nächtlichen Himmel ab: ein fahler Mond, blasse Nebelstreifen. – Aufblendung: Morgendämmerung – absolute Stille – langsam werden die Konturen der Bäume deutlicher. Ein zarter Vogelruf. Es wird Morgen.

Hier ist auch der Geräuschkomplex komponiert. In den Moment der Stille krampft sich die ganze unerträgliche Länge der Mordnacht zusammen, des aufkeimenden Morgens. Noch der leise Vogelruf liegt über dem Orgelpunkt: Stille.

Man könnte einwenden, dass die beiden Beispiele eher regietechnischer als musikalischer Natur sind und vielleicht ist es so, gerade das aber beweist, wie alle Elemente des Tonfilms eng verbunden sind, wie jede Wirkung eine Sammelwirkung ist.

Das Kapitel „Stille“ rein musikalisch betrachtet, führt nun auch zur Erörterung des Punktes d) Übergänge. Darunter fallen folgende Erscheinungsformen: I. Schaffung musikalischer Komplexe (durch Übergänge), II. a) musikalische Aufblendung, b) musikalische Abblendung.

/36 oder 26/ Die Handhabung dieser Übergänge ist theoretisch, also vom Musikalischen her kaum zu umgrenzen. Eher vom Künstlerischen, von der ästhetischen und dramatischen Seite her. Eine unendliche Anzahl von dramatischen Situationen kann auf eine ebenfalls unzählbare Art gelöst werden. Jedenfalls steht es fest, dass in der Handhabung der Erscheinungsformen 2) und 3) der Moment der Pause und des Aufhörens eine sehr wesentliche Rolle spielt. Ich erinnere, um nur hier ein Beispiel zu geben, an eine Szene in meinem Tonfilm: der Mörder Dimitri Karamasoff.

/37 oder 27/ Ich habe hier das Klavierspiel Katjas schon bei den Worten „droht er mich zu erschlagen“, zuende geführt und nach etwa 2 Sekunden Pause – also ohne Übergang – setzt mit voller Wucht der Anfangsakkord der Kneipenmusik ein (hier 2 Bandoneons). Er erklingt (befremdend nicht nur durch den Gegensatz zu dem Klavierstück Katjas, das dem Wesen ihrer Stimmung, einer Melancholie und Trauer entspricht, sondern durch eine Vorahnung, dass wir sofort Zeugen des Niedergangs des Dimitri sein werden; durch den Gegensatz auch zwischen der tragisch sich zuspitzenden Gesamtsituation und dem ausgelassenen Ton der Harmonikas) bereits zu den Worten des Briefes: „Ihr untertänigster Diener Fedor Karamasoff“, in die Abblendung hinein, um mit der Aufblendung der Kneipe und den spielenden Musikanten, in einem rasanten Tempo in den Vordergrund zu treten. Formal ausgedrückt: das musikalische Vorspiel bereits in die letzten Phasen der – inhaltlich und stimmungsgemäß ganz andersartiger – vorhergehenden Szene, über die Abblendung hinaus. Zusammen mit der Aufblendung setzt dann das eigentliche Stück ein.

Durch die Vorverlegung des Abschlusses von Katjas Klavierpiece, also durch sein rechtzeitiges Aufhören, war es mir möglich, auch den dramatischen Schwerpunkt – sowohl durch Gegensatz als durch Überrumpelung – vorzuverlegen. (Dadurch gelang es mir, auch den durch das Ablesen des Briefes momentan passivierten Zuhörer aufzurütteln. Es gelang mir das Tempo der Aktion zu beschleunigen.)

Dies Beispiel zitiere ich, um das Aufhören als wesentlichen dramatischen Faktor zu demonstrieren.

Wie wichtig ist es in der Gesamtdisposition die Proportionen der musikalischen Komplexe abzuwägen, und grös- /38 oder 28/ seren Musikteilen ebenso große Teile ohne Musik entgegenzustellen. Ist die Musik wichtig und dramatisch entscheidend, so wird dieser Umstand die Art ihres In-Erscheinung-Tretens entsprechend beeinflussen und umgekehrt. Die leise Aufblendung der Musik, in Laiensprache: „man merkt sie gar nicht“, ist oft von Vorteil und steigert die Gesamtwirkung. Die Notwendigkeit der Unterordnung, dieses Prinzip kann nicht oft genug betont werden. Bei entscheidenden Musikkomplexen ist gute Vorbereitung durch musiklose Komplexe vonnöten. Sparsamkeit an dynamischen Höhepunkten ist auch hier zu empfehlen. In der Gesamtverteilung der musikalischen Aktions-

und Ruhepunkte, muss der Komponist nach Abwägung, nach Balance suchen. Der Tonfilm als Ganzes genommen hat seinen eigenen, dem Wesen eines einmaligen Kunstwerkes angepassten Rhythmus des Ablaufes. Dieser erst ergibt das latente Bewusstsein der harmonischen Bewegung. Der Tonfilm verträgt keinerlei Sprünge. Nicht in der Bildfolge, nicht in der Musikdisposition, nicht in der Verteilung der sonstigen akustischen Elemente. Es will komponiert und ausgeglichen sein. Sprünge, Risse, vom Laien im Detail kaum wahrnehmbar, ergeben doch in der Summe das Gefühl des Schwankens, der Unharmonie, der Unlust. Vorliebe für das Detail ehrt den Meister – so lange es nicht unliebsam in den Vordergrund tritt, um den Rhythmus des Ganzen zu beeinträchtigen. Dies gilt sowohl für den Regisseur, wie für den Komponisten. Schere und Rotstift seien ihnen dringendst empfohlen.

Wir kommen nun an die Erörterung der technisch-musikalischen Seite der Tonfilmkomposition. Hier wären in der Hauptsache drei große Komplexe zu unterscheiden.

I. Wahl der musik-technischen Mittel

II. Abhördienst

III. Musiktonschnitt.

/39 oder 29/

I. Wahl der musik-technischen Mittel

Hier ist äußerste Zweckmäßigkeit Gebot. Die Behandlung der Mikrofonfrage ist zumal in den Musikreisen, die für den Rundfunk schreiben, viel erörtert worden. Dort standen sich zwei Ansichten gegenüber. Die Eine ging von der Voraussetzung aus, dass man im Vorhinein den Erfordernissen – und Mängeln – des Mikrophons, seinen Eigentümlichkeiten, Rechnung tragen muss. Die andere behauptete, dass es nur ein Problem gibt; die vorhandene Musik so gut wie möglich zu übertragen. Während es also eine ziemlich große Anzahl von Komponisten gab, die in der Frage der Besetzung des Orchesters sich den Erfordernissen des Mikrophons anpasste, versuchten die anderen – zumal Hermann Scherchen – zu beweisen, dass jede Art von instrumentaler Disposition durchs Mikrophon wiedergegeben, klingen muss.

Im Prinzip hat natürlich Scherchen Recht, Er führt einen klaren Beweis, dass die technische Vollendung des Mikrophons eine Frage der Zeit ist, und Dinge, die noch vor zwei Jahren unmöglich erschienen, heute kein Problem mehr sind, vielmehr selbstverständlich und einfach übertragen werden können.

Indessen kann man die Versuche der Komponisten direkt fürs „Mikrophon“ zu schreiben nicht ohne Weiteres ablehnen. Denn die Frage der Instrumentaldisposition ist zwar primär, jedoch für die künstlerische Qualität des Werkes nicht von Bedeutung. Es ist durchaus möglich, ein musikalisches Kunstwerk, auch ohne Verwendung von Hörnern und Kontrabässen, zu schaffen. Dabei gehen die Komponisten auch a priori einen sicheren Weg, sie setzen sich keinerlei Gefahren der klanglichen Wiedergabe aus. Allerdings wäre hier einzuwenden, dass sie der Entwicklung der Rundfunkmusik, jedem Experi- /40 oder 30/ ment die Möglichkeit nehmen und durch das Eingehen auf den jeweiligen Entwicklungsstand der Sendetechnik, den Zustand stabilisieren, statt zu versuchen, ihn durch neuen Aufgabenkreis, Initiative und Anregung zu verbessern.

Im Tonfilm liegen diese Dinge nur zum Teil ähnlich. Die Aufnahmetechnik (Abhördienst) ist immer auf dem Sprung neue Erkenntnisse und Resultate zu erzielen und es ist – bei ständiger Arbeit an der Verbesserung der technischen Apparatur – nicht mehr so, dass durch einen Schaden, – dessen Ursache nicht immer kontrolliert, besser

kontrollierbar war – gewonnene Klugheit zum Prinzip erhoben wurde, an dem man sklavisch festhielt.

Ich glaube, dass im Tonfilm jede klangliche Aufgabe zu lösen ist und nicht der Komponist, sondern die Apparatur dann Korrekturen vornehmen muss, um ein einwandfreies Tonbild zu bekommen.

Einige Einschränkungen indes müssen angefügt werden. Die Veränderung der Klangfarbe, das Merkmal jeder mechanischen Musikwiedergabe, ist noch nicht behoben. Die Unmittelbarkeit des Klanges fehlt. Es gibt nur innerhalb dieser kleine Unterschiede und Stufungen. Auch wird der fleißige Zuhörer bald diese Relation als tatsächlich empfinden und so eine Gesetzmäßigkeit der Unzulänglichkeit schaffen, vor der wir uns hüten müssen.

Nicht zu beheben ist z. B. die Eigentümlichkeit, dass der Klang der Violine durch das Mikrofon zu einem sonderbaren, quasi einem Bläserklang umgesetzt wird. Es ist nicht zu beheben, dass der strahlende Glanz der Trompeten und Posaunen unerreichbar bleibt. Es ist schließlich nicht restlos zu beheben, dass der Gesamtklang des Orchesters den eigentümlichen Schleier der mechanischen Wiedergabe aufweist. /41 oder 31/ Dies sind Tatsachen, die auf allen Gebieten der mechanischen Musikwiedergabe, also im Tonfilm, Rundfunk und Grammophon aufzuweisen sind. Es bleibt dem Komponisten hier nichts übrig, als die Grenzen dieser Eigentümlichkeit möglichst zu verringern. Sie zu umgehen oder sie gar zu überwinden, ist noch nicht möglich.

Wenn der Komponist trotzdem auf die Verwendung von Geigen nicht verzichtet, tut er das in doppelter Erkenntnis, dass erstens das durch das Hören vieler und verschiedenartiger mechanischer Musik geübte Ohr des Aufnehmenden, den mechanisch veränderten Violinklang kennt und seine Zuständigkeit nicht mehr in Frage stellen wird, ihn gleichsam „umsetzt“, zweitens dass selbst der veränderte Violinklang nur eben der Violine eigentümlich ist, von besonderer, durch kein anderes Instrument zu erzielende Klangfarbe.

Dies vorausgeschickt, kann die zahlenmäßige Besetzung des Orchesters bzw. Chorapparates untersucht werden. Das Mikrofon ist ein ausgesprochener Feind chorischer Besetzungen. Das gilt auch von den Streichern. Es ist ein bekanntes akustisches Phänomen, dass die Schwingungszahl nicht proportional zu der Zahl der Instrumente wächst. Es wäre aber irrig zu glauben, dass ein solistisch besetzter Violinpart das Klangvolumen eines chorischen Streicherklanges ersetzen kann. Wo ist hier also der Weg?

Diesen zu finden, erleichtert die Erkenntnis, dass der „schlanke“ Ton viel besser durch das Mikrofon „anspricht“ als der massige. Dazu kommt, dass die Tonaufnahme ein unbarmherzig-scharfes Bild der Präzision wiedergibt. Diese ist – auf das strengste geprüft – in dem Verhältnis, wie mehrere Instrumente dasselbe spielen müssen (chorische Besetzung) naturgemäß gefährdet. /42 oder 32/ So also erfordert das Spiel für die Tonfilmaufnahme ein äußerstes Maß an Verantwortung, das – unter normalen Verhältnissen – nur der Solist tragen kann. Dieser erübrigt durch Intensität und Präzision, durch restlose Verantwortung des ihm anvertrauten Parts oft mit Glück, den chorisch vergrößerten also unvermeidlich vergrößerten Apparat.

Persönlich, habe ich mit einem Solo-Streichquartett gearbeitet und erzielte damit befriedigende Resultate. Allerdings musste ich das technische Aufnahmeverfahren danach einrichten. Es sind einfache Maßregeln, die da in Frage kommen, etwa besondere (oft erhöhte) Postierung der Streicher (mit Ausnahme des Kontrabasses) entsprechende Mikrofonplacierung u.ä.m. Naturgemäß musste aber dieser Streicherklang, den ich anstrebte, für mich nicht als eine Art von Überraschung kommen, er hat in meiner Klangvorstellung beim Fertigstellen der Partitur bereits gelebt, er ist also organisch geboren und als solcher löste er – durch Erlangung guter Resultate – nur die ihm gestellte Aufgabe.

Schon die Tatsache, dass der Solist die Stelle chormässig besetzter Einzelstimmen einnehmen muss, führt

zu dem Begriff „Kammermusik“, den wir in Bezug auf die Linienführung der Komposition, auf den „Satz“ als richtunggebend annehmen müssen. Die Grenze wird natürlich schwan- /43 oder 33/ ken und weit gestreckt, zwischen den etwaigen Polen „Violinsolo, --- Kammersymphonie“ liegen.

Der Lehrsatz „guter Satz klingt, schlechter Satz klingt nicht“, hat auch für den Tonfilm seine Gültigkeit. Besonders dann, wenn man den „Satz“ unter dem Gesichtspunkte der klaren Linienführung, des klaren Klangbildes ansieht. Während es bei der absoluten Musik eine strittige Frage sein mag, wie viele horizontale Flächen der normal gebildete Zuhörer aufnehmen kann, also ob ein 4, 6, 8, 14, 16-stimmiger Satz flächig auseinander zu halten ist, ist es bei der angewandten Musik fürs Theater (also auch im Tonfilm) sicher, dass der durch gleichzeitige Aufnahme des Bildes (und somit des dramatischen Geschehens) absorbierte Zuhörer kaum mehr als das Gesamtergebnis hören kann, vielleicht noch manchmal eine dünn gegliederte Zwei- oder – im seltensten Falle – Dreistimmigkeit.

Wer jedoch heraus den Schluss ziehen wollte, dass deshalb die homophone Linienführung vorzuziehen wäre, der verfiere einem verhängnisvollen Irrtum. Der homophone Satz (nicht zu verwechseln mit solistischen Stellen) klingt nicht, der polyphone Satz erst ergibt den Eindruck des musikalisch-inneren Geschehens und ist für den Tonfilm (auch für den Rundfunk) von größter Notwendigkeit und Bedeutung. Mag es daran liegen, dass durch den Prozess der mechanischen Wiedergabe und das Fehlen des persönlichen Kontaktes mit den Ausführenden, die Intensität, durch reichere innere Gliederung der Musik erzielt werden muss, mag es auch daran liegen, dass die Tonwiedergabe ein äußerst präzises Bild der Klangstruktur ergibt und somit seine Ergebnisse (vertikale Klang-Ergebnisse, Harmonien) sich selbst schaffen will, jedenfalls ist die Notwendigkeit der klaren Polyphonie /44 oder 34/ gegeben, und diese ist ja der beste Gradmesser für die organische Kompositionsarbeit des Musikers. Somit erleben wir das Seltsame, dass die Anpassung an die Forderung der Mechanik, die Steigerung des Arbeitsniveaus des schöpferischen Menschen verursacht.

Ein besonderes Kapitel bildet die Unzulänglichkeit des Mikrofons in Bezug auf die enge Begrenzung seiner beiden dynamischen Grenzpole. Ein richtiges piano, pianissimo und forte, fortissimo ist einfach nicht aufzunehmen. Die Kontrollnadel des Abhörapparates schlägt oft schon bei sforzato-Akzenten wild aus, panikartig greift der Tonmeister zum Drosselungshebel, da sonst die „Lampe platzt“. Für ihn gibt es notwendigerweise nur ein Kriterium, das ist die Nadel und das Zifferblatt des Kontrollapparates. Er hat seine Norm, „sein“ piano und „sein“ forte. Auf den Einwand, dass die so photographierte Musik ganz andere dynamische Höhepunkte aufweisen muss, als sie vom Komponisten geplant und vom Orchester aus gegeben wurden, hört man die beruhigende Aufklärung: das macht nichts, in der Vorführungsapparatur des Theaters kann man durch die „Steuerung“ jedes erwünschte Fortissimo erzielen.

Um dieser Situation gerecht zu werden, gibt es zwei Mittel: entweder – was entschieden das richtigere ist – das spielende Orchester so in der Hand zu halten, dass die Relation der Steigerung um einige Grade nach unten verlegt wird, also organisches Drosseln, oder das Orchester spielen zu lassen nach den Gesetzen der Partitur und den Klang durch mechanische Drosselung in die Amplitudenskala zu zwingen. Beide Wege bedeuten einen schmerzlichen Kompromiss. Während aber im /45 oder 35/ ersten Falle, die sogenannten „Spitzen“ und „Tiefen“ unversehrt bleiben – vorausgesetzt natürlich, dass die Dynamik die beiden Grenzpole nicht überschreitet – fällt der Glanz, das Strahlen organisch geseigerten Klanges im andern Falle fast zur Gänze. Auch die Grenzen des Piano sind fest und unverrückbar. Nicht alle Instrumente sprechen auf der gleichen Tiefkala an. Daraus ergibt sich, dass in Musikstücken, die so aufgenommen werden, der Gesamtkomplex fast niemals deutlich herauskommt, man hört Floskeln, einzelne Stimmen, die Aufnahme ergibt ein trauriges Bild der Unzulänglichkeit, sie ist nicht zu brauchen.

In solchen und ähnlichen Fällen wird man mit der „Aussteuerung“ im Vorführtheater vertröstet. Aber wie sieht es damit aus? Selbst wenn wir annehmen würden, dass durch das mechanische Steuern, alles an dynamischer Veränderung zu ergänzen wäre, dann käme erst die Frage, wer diese notwendigen und in der klanglichen Disposition bereits einkalkulierten Retuschen vornehmen soll?

Bei der Scheidung der Arbeit in die großen Gruppen der Tonfilm-Produktion, des Verleihs und der Ton-Kino-Theater ist eine einheitliche Durchführung der Wünsche des Komponisten in Bezug auf Steuerung weder möglich noch ist sie kontrollierbar. Es wird manchmal der persönlichen Initiative des Komponisten gelingen, am Uraufführungstheater den betreffenden Tonfilm steuertechnisch, im Einvernehmen mit dem Vorführer vorzubereiten. Aber schon außerhalb dieses Theaters, im kleinen Kino, in der Provinz (die die Welt ausmacht) werden die Anweisungen des Komponisten kaum oder gar nicht befolgt werden.

Der gewissenhafte Komponist – „auf das Steuer“-prinzip fast immer und wenigstens teilweise angewiesen – wird sich dagegen /46 oder 36/ wehren, indem er nach genauem Abhören des fertigen Films einen „Steuerungszettel“ anfertigt. Dieser wird in übersichtlicher Weise alle Stellen aufweisen, wo die Hilfe der „Steuerung“ notwendig ist, und soll die Aufgabe eines Anhaltes für die Vorführer in den Kinos erfüllen. Diese Anweisung wird er jeder zu verleihenden Kopie beilegen lassen. – Mehr ist da nicht zu machen und es würde vielleicht genügen, würden ihm nicht berechtigte Zweifel an der Fähigkeit und dem musikalischen Verständnis der Vorführer aufkommen, Zweifel auch an ihrer Gewissenhaftigkeit und Verantwortlichkeit gegenüber einem musikalischen Objekt, das dem landläufigen Fachmann der Vorführung oft nebensächlich, höchstens als eine nicht ganz unwichtige Nebensache vorkommt. Natürlich gibt es auch hier Ausnahmen und es fehlt nicht an musikliebenden, außerordentlich gewissenhaften Vorführern. Aber gerade diese Herren werden zugeben, dass die Steuerung nicht als gegebenes Positivum den akustischen Problemen beizuzählen ist. Die üblichen Aufgaben des Vorführers sind: klares Bild, klarer Ton, Deutlichkeit der Sprache und Musik. Das ist nicht wenig und genügt – unkontrolliert und unkontrollierbar – dem Publikum. Wie viel aber dadurch wegfällt, dass die Absichten des Komponisten, die er im Konzert, in der Oper u.s.w. klar zum Ausdruck bringen kann, nicht deutlich werden, das weiß nur der Komponist allein, das kann höchstens der Regisseur mitempfunden, wenn er zuhören muss, wie die intimen Dialogstellen herausgedonnert werden, wie die Menschen aus der Tiefe eines Interieurs genau so laut sprechen, wie wenn sie in Grossaufnahme auf der Leinwand stehen würden, wenn er merkt, dass alle Gesetze der akustischen Perspektive durch einen Uniform-Griff „Deutlichkeit“ (im primitivsten Sinne) zerstört werden.

/47 oder 37/ Ein besonderes Kapitel bildet die Behandlung der Gesangstimme im Tonfilm. Um es gleich vorwegzunehmen: die menschliche Stimme gehört zu jenen Instrumenten, die am schönsten und unverändertsten durch das Mikrophon kommen. Wobei es klar ist, dass die hohen Stimmen (etwa schlanker Sopran, Koloratursopran) viel besser noch ansprechen, als die vollschwingenden, tiefen, wie etwa Contraalt, Bass. Dennoch liegt das Problem woanders, es liegt in der Unverständlichkeit des gesungenen Textes. Seien wir uns darüber klar, dass wir auch in der Oper (zumal in den deutschen, im Gegensatz zu den italienischen) sehr wenig vom Text verstehen und vom Opernchor Deutlichkeit zu verlangen haben wir uns längst abgewöhnen müssen. Die gebundene Sprache des Opernstils, die Unmöglichkeit der Scheidung zwischen Abgrenzungen des Wortes und der musikalischen Phrase, haben einen eigenen „Stil“ geschaffen. In ... /?/ Oper abgründigen „stummen“ e (Muttâr, Vatâr, Nebâl). Die explosiven Schlusskonsonanten langgezogener Worte („du bist Orpli ---ätt“) waren schon im Konzert und Opernsaal unerträglich. Im Tonfilm sind sie unmöglich. Denn im Tonfilm bedeutet Deutlichkeit alles. Auf diese zu verzichten wäre demgemäss

Tonfilm nur möglich, wo es sich um „Einlagen“ also geschlossene Musikstücke handelt, deren ... /?/ jene Bedeutung ... /?/ kommt, die ihm die „Einlage“ ... /?/. Kurz, wo der Text ... /?/ die Dramaturgie des Tonfilms nicht von Bedeutung ist. Aber wir werden im Tonfilm selten oder kaum in die Lage kommen, eine Situation, in der ein Sänger ein Lied vorträgt, so zu photographieren, wie wir sie auf der Bühne oder dem Podium zu sehen gewohnt sind. Dies ist im Tonfilm – wie ich schon früher geschildert habe – aus zwei Gründen nicht möglich. Erstens kann das Auge nicht auf die Dauer von einigen Minuten unbeschäftigt bleiben und dauernd auf einer statischen (unfreiwillig statischen!) Situation /48 oder 38/ haften bleiben, zweitens ist es klar, dass der Prozess der physischen Tongebung sich kaum dazu eignet wortsprachlich festgehalten zu werden. Es ist peinlich und abstoßend zugleich im Mund des Sängers, den ganzen Atem und Tongebungsapparat in Aktivität zu sehen. Singen und schön (im filmischen Sinne) zu bleiben, ist kaum möglich.

Selbst da, wo es sich um eine Synchronaufnahme einer Konzert-, Kabarett- oder einer Opernszene handeln wird, selbst da wird die Kameralinse nicht auf die Figur des Sängers dauernd verweilen können, sie wird dem optischen Gesetz gehorchend von ihm abgleiten, wird das Panorama des Raumes, einzelne Zuhörertypen und dgl. aufnehmen, kurzum sie wird (hier auf eine primitive und ungeistige Art) das Problem im filmischen Sinne zu lösen versuchen. Schon hier wird der Zuhörer das Hilfsmittel des Verständnisses, die Lippenbewegung und den mimischen Akt des Vortragenden vermissen und durch rasche Veränderung des Bildes wird er noch mehr abgelenkt.

Die Gefahr ... Undeutlichkeit /?/ den Zusammenhang zu verlieren, wächst in dem Masse, in welchem der Regisseur das Lied, das musikalische Vortragsstück im Allgemeinen, rein filmisch umgestaltet und sublimiert. Wenn wir z. B. den Fall annehmen, dass der Sänger als Persönlichkeit vollends ausschaltet und nur durch die Leistung seiner Reproduktion wirksam bleiben soll, dann bleibt nur die anonyme Leistung, das Wort aber schafft Es muss daher /?/ Es sei mir gestattet, hierfür ein Beispiel zu geben: in Granowskis „Die /49 oder 39/ Koffer des Herrn O.F.“ beginnt die Exposition des Tonfilms mit einem Song (Worte: Erich Kästner – Musik von mir): „Meine Damen, meine Herren! Was sich da dreht, ist ein Stern. Dieser Stern heißt die Erde, diese Erde, die ist groß. Und wohin wir auch sehen, überall geht es los“ u.s.w. – Die Worte, der Sinn dieser Verse ist rein filmisch aufgefasst, man sieht – zum Klang des Gesanges – einen Globus, der sich dreht, auf die Worte „überall geht es los“ sieht man die Explosionen auf der Erdoberfläche, Dünste steigen auf und der Schatten einer riesigen Kanone hebt sich von der rotierenden Erdkugel ab.

Es ist nun klar, dass man den Sinn des Ganzen nur dann verstehen kann, wenn man ein jedes Wort deutlichst hören und aufnehmen kann.

Wie ist nun diese Deutlichkeit zu erzielen? Ist dies ein Problem, das besonders hervorzuheben ist? Leider ja! Ich musste die Erfahrung machen, dass das Mikrophon in seinem jetzigen Stadium der technischen Fertigkeit gerade in der Bewältigung von Aufgaben musikalisch-vokaler Natur die größten Schwierigkeiten bereitet. Es gibt eigentlich nur ein einziges Mittel, das gesungene Wort deutlich aufzunehmen: den Sänger in unmittelbarer Nähe des Mikrophons aufzustellen. Diese Aufnahmeform, will sie befriedigende Resultate erzielen, muss eine Reihe von bewussten Einschränkungen des Sängers und einen effektiven Verzicht auf akustische Perspektive mit in Kauf nehmen. Denn es ist klar, dass in dieser gefährlichen Mikrophonnähe der Sänger nur mit einem Bruchteil seines Stimmmaterials wird auskommen müssen. Das erfordert eine besondere Technik der Tonbildung, der Intonation und der Tongebung. Angenommen, dass diese Technik erlernbar sei, so scheitert ihr Gebrauch oft an dem zu großen Stimmvolumen, an der zu großen Ausschwingung eines /50 oder 40/ Organs. Tiefe Stimmen zumal, also Alt, Contraalt und tiefer Bass

vertragen schon rein konstitutionell nicht diese Technik, sie verlieren an Schmelz und Farbe. Tonfülle fehlt ganz, was übrig bleibt, ist ein ziemlich ärmliches Ergebnis, ein trauriges Dokument der Vergewaltigung schönster Mittel.

Dazu kommt noch, dass die gefährliche Mikrofonnähe alle Nebengeräusche, Übertöne, Atemgeräusche bis zur Unerträglichkeit steigert. Äußerste Atemökonomie, gleichmäßige Tongebung sind unerlässlich. Jedes Atemschöpfen, geschieht es nicht geräuschlos (am Besten – unter Umgehung der engen also mitpfeifenden Nasenwege – durch den Mund) wird durch das Mikrofon gesteigert wiedergegeben und erklingt als Schnaufen, Pusten und Pfeifen; der bei der Aussprache der akzentuierten Vokale unerlässliche „Hiatus“ (Bei-Atem) muss besonders behandelt und bis auf ein unhörbares Minimum herabgemindert werden. Die früher geschilderten in deutscher Operndiktion üblichen explosiven Betonungen der Schlussvokale (z. B. „leuch-----tettt“) erklingen durchs Mikrofon noch ungleich explosiver, monströs überdimensioniert. Die musikalischen Bögen müssen sich genau mit den textlichen und Wort- (in Einzelnen) Zäsuren decken.

Dass trotz eifrigster Bemühungen der Künstler, ihr Organ sich soviel an Vergewaltigung, ihre Sprech- und Atemtechnik sich soviel an Umstellung und Anpassung oft nicht gefallen lassen können, trifft meistens zu. In nervöser Auflehnung gegen den Ungeist der Materie versucht der Komponist einen andern Ausweg zu finden.

Was kann er machen? ... /?/ den Sänger in Großaufnahme ... /?/ und zugleich das begleitende ... /?/ bis zur Unkenntlichkeit ... /?/. Oder den Sänger in der üblichen Entfernung (etwa wie die Streicher) vom Mikrofon aufzustellen und ihn normal, höchstens zur deutlichen Aussprache ermahmend, aufzustellen und das Orchester in normalen Begleitstücken spielen zu lassen. Das Resultat ist (in der Regel): schöne musikalische Auf- /51 oder 41/ nahme, vom Text ist allerdings wenig oder gar nichts zu verstehen.

Aus diesem Umstand heraus wäre es zu begreifen, dass so wenig Opernsänger beim Tonfilm bisher Verwendung gefunden haben. Die photographierten Opern oder Opernszenen der Tauber- oder Kiepara-Tonfilme sind kein Gegenargument. In beiden ging es in erster Linie darum, die Sensationsstimmen der beiden berühmten Tenöre unter Verzicht auf schauspielerische Leistung dem Filmpublikum zugänglich zu machen.

Hier liegt auch der Ursprung der Meinung, die Tonfilmoper hätte keinen Sinn, keine Realisierungsmöglichkeit. In einem hat diese einmütige Meinung aller Produktionsstätten der Welt, Recht. In der Ansicht nämlich, dass eine photographierte Oper im Tonfilm unmöglich, ja unerträglich wäre. Die Unwirksamkeit der Gattung Oper in einer anderen Sphäre, als der ihres eigenen Ursprungs, könnte nicht grausamer aufgezeigt werden. Woraus aber nun eines resultiert, nämlich, dass eine eigene, neue Gattung des komponierten Tonfilmdramas zu schaffen wäre.

Die Verwendung des vokalen Ensembles ist bei dem jetzigen Stand der tontechnischen Gesamtlage noch eine Zukunftsfrage. Freilich könnte unter besonderen Voraussetzungen auch schon heute das vokale Ensemble Verwendung finden. Ein durchsichtiges Frage- und Antwortspiel mit ostinaten Refrains, die durch ihre Wiederkehr nach und nach völlig klar zum Bewusstsein des Hörers dringen könnten, wäre auch heute technisch zu bewältigen. Allein, ich sehe in der jetzigen Auffassung des Tonfilmprinzips keine Gelegenheit zu Pflege einer musikalischen Ensemblekunst. Eines bleibt den- /52 oder 42/ noch klar: bei musikalischem Kammerpiel erblickt der Kinobesucher eine kleine Gesellschaft von Solisten, von „Hauptdarstellern“, für deren Äußerungen er sich naturgemäß interessiert und ein musikalisches Ensemblestück, das textlich verständlich und nur uninteressant wäre, hätte im Tonfilm kaum Anspruch auf Gültigkeit. Jedoch ein noch so interessanter Text, noch so schön gesungen, aber in der Diktion unverständlich, müsste im Tonfilm stören. Abgesehen von der Zeitlupenaktion des degoutierten, der, nachdem er den Anfang nicht verstanden hat, sich mit der Rekonstruktion des akustischen Eindruckes beschäftigt, während der Filmablauf schon viel weiter ist, der dann,

um den Anschluss noch zu erwischen, /?/ schließlich unlustig alles aufzugeben und in passiver Ablehnung des kommenden zu harren – verliert das gesungene Wort proportional mit der Addition der Stimmenzahl an Deutlichkeit. Ein Sänger ist unter Voraussetzungen zu verstehen, zweie schon viel weniger, zehn, zwanzig, fünfzig – immer unverständlicher.

Ist also das unumgängliche Prinzip der Deutlichkeit bei einem Vokalensemble in Frage gestellt, um so mehr ist es noch bei musikalischen Chören. Im Gegensatz zu dem vokalen Ensemble, werden Chöre im Tonfilm oft angewendet. Ihre Verwendung ergibt sich natürlich in erster Linie aus den realen Erfordernissen des Drehbuches, indem z. B. Matrosen einer Schiffsbesatzung einen gemeinsamen Gesang anstimmen, oder die Plantagearbeiter oder die Neger (in „Hallelujah“) oder die Juden in der Schlusszene des „David Golder“, oder im Anfang und Schlusschor der vertonten „Dreigroschenoper“. Mit Ausnahme des letzten Beispiels, wo Weill und Brecht ähnlich wie in der Theaterfassung des Stückes einen wichtigen Text, eine /53 oder 43/Aufklärung und einen Appell an die Zuhörer durch den Chor richten, rechnet man in den meisten Fällen bereits mit dem Manko der Unverständlichkeit der chorischen Mitteilungen. Deshalb sind Chöre meist dort verwendet, wo es sich um Stimmungsgehalt einer Massenszene (meistens einer uniformen Massenszene) handelt, oder der Chor wiederholt den von einem Solisten gesungenen Schlager, wiederholt also den Refrain, dessen Verständlichkeit durch den vorangegangenen Vortrag des Solisten gewährleistet wird.

Wie kann man die Deutlichkeit des gesungenen Textes bei Chören erreichen?

Näher an das Ziel bringen uns folgende Gesichtspunkte: 1.) Bestimmung der Stimmenzahl, 2.) Wahl der Stimmen, 3.) Aufstellung vor dem Mikrofon, bzw. dessen Placierung.

Ad 1: Die Erfahrung, dass die Deutlichkeit durch Häufung derselben Stimmlagen nicht wächst, eher verringert wird, muss zum Entschluss führen, nur einen kleinen Chor zusammenzustellen. Ich habe mit einem Doppel- und Trippelquartett ausgezeichnete Resultate erzielt. Allerdings droht hier Gefahr eines Hörbildes, das deutlich die Stimmenzahl wiedergibt und also für Postsynchronisation großer Menschenmassen, die singen, sich nicht eignen. Auch fehlt es oft an sonorem, abgerundeten Gesamtklang. Wie ist das erste zu bannen, das zweite zu erreichen?

Ad 2: Am besten durch die Wahl des Stimmenmaterials. Die Erfahrung lehrt, dass sich dazu am besten ausgeglichene, nicht sehr voluminöse Stimmen eignen. Es wäre nun fehlerhaft, zumindest problematisch, profunde russische Bässe einem von diesem Gesichtspunkte gewählten Klein-Chor beizufügen. Das Ergebnis des Zusammenklanges würde hier den Gebrauch des Wortes „gegenüberstellen“ eher rechtfertigen.

Da aus Gründen der üblichen Praxis die Wahl einzelner /54 oder 44/ Stimmen nicht immer möglich ist, bleibt noch ein Hilfsmittel, um einen ausgeglichenen Chorklang zu erzielen und zwar durch die

Ad 3: Aufstellung des Chores vor dem Mikrofon, bzw. durch das Placieren des Mikrofons.

Sollte es dem Komponisten bzw. dem musikalischen Leiter gelungen sein ein abgestimmtes Chorensemble zusammenzustellen (ein übliches Hilfsmittel bilden die mikrofonerfahrenen, ad hoc zusammengestellten, ständigen Berufschöre), so empfiehlt es sich – zumal bei einem kleinen Chor – diesen im Kreis aufzustellen, in dessen Mitte, hochgestellt, das Mikrofon angebracht wird. Zwar erhält man in der Regel auf diese Weise einen runden Gesamtklang, das Problem der Verständlichkeit des gesungenen Wortes bleibt aber nach wie vor offen.

Um diese Verständlichkeit zu erzielen, wird unermüdlich experimentiert. Ich versuchte die Lösung auf diese Weise zu erlangen, dass ich von dem soeben erwähnten Kreisprinzip abgegangen bin, den Chor stimm-reihen-weise hintereinander aufgestellt habe und einen Solo-Sänger (Tenor) ziemlich dicht vor das Mikrofon gestellt habe.

Dieser Solist, erfahren in der Technik des Mikrofonsingens, bürgt für die Deutlichkeit des Textes, wobei nun das Problem des Zusammenklanges mit dem Chor zu bewältigen ist. An und für sich eine genug schwere Aufgabe, die nur durch unermüdliche, langwierige Abhör- und Aufstellungsarbeit befriedigende Resultate zeitigen kann. (Für Sprechchöre wäre diese Methode ohne Weiteres zu empfehlen, sie bildet als einzige die Gewähr absoluter Verständlichkeit.)

Ich habe hier versucht, die Schwierigkeiten der Aufnahme eines gesungenen Textes in Solo, Ensemble und / 55 oder 45/ Chorgesang auszudeuten. Sie beziehen sich indes – das muss festgestellt werden – in der Regel nur auf das gesungene Wort. Denn als Instrument gedacht oder gebraucht, ist die menschliche Stimme wohl das Schönste und Geeignetste, das sich tonlich aufnehmen lässt. Schon in der Konzertmusik der letzten zwanzig Jahre fehlte es nicht an Versuchen, die menschliche Stimme als Instrument (also im textlosen Gesang) zu verwenden. (Ich erinnere an die „Sirenen“ von Debussy.) Im Tonfilm wird diese Verwendungsart zu vollem Erfolg führen, gleichviel es sich um ein Solo- oder um ein Chorstück handeln wird. (Es sei mir hier gestattet, auf eine Stelle aus meiner Musik zu dem Granowski-Tonfilm „Die Koffer des Herrn O.F.“ hinzuweisen. Hier sang Lydia Kindermann von der Berliner Staatsoper das „Wiegenlied Ostend“ und wiederholte den Refrain summend, mit geschlossenem Munde. Dieser Nachgesang klang herrlich, ich muss es gestehen: viel schöner, eindringlicher und intensiver als das ganze vorhergegangene textlich unterlegte Stück.)

Ich kehre nun zum Ausgangspunkt meiner Ausführungen über den Punkt 1: „Wahl der musikalisch-technischen Mittel“ zurück. Ich rekapituliere nochmals die beiden Standpunkte: 1. Komponieren für das Mikrofon (unter Berücksichtigung der besonderen Eigenschaften und Mängel des Mikrofons), 2. Rein vom künstlerischen und persönlichen Klanggefühl auszugehen in der Hoffnung, dass durch sorgsame technische Erwägung der Aufnahme, das Mikrofon so ziemlich jede Aufgabe wird bewältigen können. Ich habe mich auf den Standpunkt gestellt, dass im Tonfilm jede klangliche Aufgabe zu lösen ist und nicht der Komponist, sondern die Apparatur Korrekturen vornehmen muss, um ein einwandfreies Tonbild zu bekommen.

/56 oder 46/ Es ist nun klar, dass bei einem so komplizierten Aufnahmeverfahren, wie es der Tonfilm mit sich bringt, der Komponist nicht starr auf seinem Standpunkt beharren darf, er muss sich immer der gegebenen Situation anzupassen versuchen, vorausgesetzt, dass er nicht das Wesentliche seiner Komposition aufgeben muss. Er muss bedenken, dass die Erfahrungen, die er in seiner Tonfilmarbeit gesammelt hat, schon bei der zweiten vielleicht überholt sind, dass an technischer Vervollkommnung der Aufnahmeapparatur ständig und intensiv gearbeitet wird.

Deshalb sei mir auch an dieser Stelle erlassen, meine praktischen Erfahrungen niederzuschreiben. Jeder Tonmeister kann davon eine Menge erzählen. Auch hat ein jedes Patent – also Tobis, Klangfilm, Western Electric etc. seine eigenen Tücken und Vorteile, die Eigentümlichkeiten der einen Apparatur divergieren beträchtlich von denen einer anderen. Hier fehlen Spitzen, dort sind sie zu hart, hier fehlen die tiefen Frequenzen, dort poltern sie drauf los. Hier den richtigen Ausgleich, die gewünschte klangliche Proportion zu erzielen, ist die Sache des Abhördienstes.

II. Abhördienst

Aufnahme- und Abhördienst: dies ist das Reich des Tonmeisters. Wie ein Zauberer sitzt er in seinem Glaskasten, die Kopfhörer auf den Ohren, den Blick scharf auf die Nadeln der Aufnahmeapparatur gerichtet. Für den Laien geschehen da unheimlich Dinge, rasche Bewegungen des Tonmeisters an diesem oder jenem Schalter, kurze Befehle und Fragen an den Gehilfen. „Eins halten!“, „Apparat läuft!“, „Los“ ertönt durch den angeschlossenen

Lautsprecher im Aufnahmerraum. „Noch einmal“ sagt der Tonmeister. Das bedeutet, dass die Aufnahme noch nicht geglückt ist. /57 oder 47/ Aber bis es soweit ist, dass die Aufnahme vor sich gehen kann, was geschieht da alles?

Ich erblicke die Aufgabe des Tonmeisters vor Allem in der sorgfältigen Vorbereitung der Musikaufnahme. Ähnlich wie der Operateur seiner Aufgabe sich am besten entledigt, indem er vor allem die Lichtverhältnisse anordnet und die Kamera einstellt, so kommt es auch beim Tonmeister in erster Linie darauf an, die Zahl und Aufstellungsplätze für die Mikrophone zu finden.

Was die Zahl der Mikrofone anbelangt, so ist sie keineswegs festgelegt, je nach der Apparatur und vor Allem je nach dem aufzunehmenden Objekt wird ihre Anzahl bestimmt. Jedenfalls ist man in den meisten Fällen (auch in Deutschland) von der Basis eines einzigen Mikrofons abgekommen.

Für den Gebrauch des Mikrofons, seine Aufstellung und sonstige Dispositionen des Tonmeisters ist schwer eine gültige Schilderung zu geben. Es ließe sich höchstens feststellen, dass in der Regel ein Gebrauch von zwei Mikrofonen, wobei das eine für den Klangkörper, das andere für den Raum (Ton) bestimmt ist, durchschnittlich gute Resultate zeitigt; zumal es dem Tonmeister möglich ist, beide „Empfänge“ zu mischen und je nach Bedarf eines der beiden Mikrofone (auch zeitweise) auszuschalten.

Die ersten Ergebnisse der „Abhörprobe“ werden gewöhnlich mit dem Komponisten und Kapellmeister kritisch besprochen, das Orchester muss oft seine Sitzordnung wechseln, einzelne Instrumente oder Gruppen kommen näher ans Mikrofon, andere werden weiter gesetzt, je nach den klanglichen Erfordernissen der Komposition und des Raumes. Auch die dynamischen Grenzen des Gesamtklanges sowie einzelner Instrumente oder Instrumentengruppen werden nach der Abhörprobe (es gibt derer fast /58 oder 48/ immer mehrere) reguliert und bestimmt. /weggestrichen: Ich gehe dabei von dem Standpunkt aus, dass es wichtiger ist die Relation der dynamischen Steigerung (crescendo) bzw. Abschwächung (decrescendo) nach unten bzw. nach oben zu verlegen, aber es von lebendigem Klangkörper vollführen zu lassen, als den natürlichen Klang (und Nachhall) durch mechanische Drosselung auf die gewünschte dynamische Basis zu bringen. Jede mechanische Drosselung nimmt automatisch die Durchsichtigkeit und Leuchtkraft des Klanges weg, dieser wird grau, undurchsichtig, gequetscht, weggestrichen: verzerrt./

Gefährlich – einer jeden klanglichen Situation – ist die Nähe des Mikrofons. Es nimmt eben alles, auch den Holzton der Geige, das Streichgesurre des Bogens, die Luft des Flötenbläfers, den Hiatus (Bei-Atem) des Sängers auf. Diese Nebengeräusche zu eliminieren ist nun die Aufgabe der Tonapparatur-Technik und man darf es ruhig voraussetzen, dass schon die nächste Zeit eine Besserung, vielleicht eine Lösung der Frage bringen dürfte. Zwar glaube ich nicht, dass die Tilgung der Geräusche, die Absorbierung störender Nebentöne durch das Mikrofon ohne Weiteres zu ermöglichen sein wird. Es dürfte viel eher gelingen **/handschriftliche Randbemerkung: stimmt nicht!/**, die Geräusche, durch eine neue Schichtung des Tonbandes (etwa eine Gummischicht?) wegzubringen. In Amerika, das uns in technischer Beziehung weit voraus ist – sind (wie ich höre) bereits gute Teilresultate auf diesem Gebiet erreicht worden. /Ende der in Frage gestellten Stelle/.

Es ist nun die Frage, welchen Weg man beschreiten sollte, um die erwünschte Klarheit des Tonbildes durch das Mikrofon zu erreichen. Sollte man das Mikrofon empfindlicher oder unempfindlicher machen? Zunächst möchte man annehmen, /59 oder 49/ dass mit der Steigerung der Empfindlichkeit des Mikrofons, seine Fähigkeit, ein möglichst unmittelbares Tonbild aufzunehmen, automatisch wächst. Aber auch die Nebengeräusche würden von einem so abgestimmten Mikrofon erfasst werden, zugleich aber würde unter dieser Unempfindlichkeit die Unmittelbarkeit

des Klanges leiden.

Ein – im Rahmen gegebener technischer Möglichkeiten zu erreichendes – klares Tonbild, differenziert und durchsichtig zu erhalten, dies ist eine schwere Aufgabe des Tonmeisters, des kontrollierenden Komponisten und Kapellmeisters. Es heißt hier findig und erfinderisch in Bezug auf die Komponenten des Aufnahmeobjekts und (sozusagen) des Aufnahmeobjektivs zu sein, jede stolze Einstellung des Komponisten, womit er seine Aufgabe nur in der Schaffung der Komposition erblickt (alles andere müsste sich danach richten), ist hier nicht am Platze und zeitigt bei solcher Beharrlichkeit nur negative und unzureichende Resultate für das Tonbild, somit auch für das Gesamtwerk: Tonfilm.

Über die Mängel der technischen Ton-Aufnahme, ihre mechanische Begrenztheit und Gebundenheit, verlor noch ein jeder Komponist die Nerven, er kämpfte gegen den aufsteigenden Zweifel, ob unter diesen Umständen eine künstlerische Arbeit überhaupt möglich ist, zermüht durch Zeitverlust, Warten, Wiederholung und Gebundenheit an den Ungeist der Materie, verzweifelt er oft an der Realisierungsmöglichkeit seiner Klangvision. Aber in einem jeden Komponisten, in dem der Funke eines Pioniers glüht, erwacht die Ambition, es eben deshalb oder trotzdem zu erreichen. Ein gutes Re- /60 oder 50/ sultat solch erweckter Erfindertlust, der Reiz des artistischen und besonderen Aufgaben setzen die Stimmung der momentanen Verzagttheit in eine der stolzen Freude und unnachgiebigen Begierde, sich findig und erfinderisch mit der neuartigen Aufgabe auseinander zu setzen.

Nicht ohne Skepsis betrachtet der Komponist, mit welchen komplizierten und doch primitiven Mitteln das Klangbild festgehalten werden soll. Der magische Würfel des Mikrofons hängt lose und elastisch über dem Klangkörper. Wir hören das Stück in der Abhörkabine ab. Es klingt schlecht, verzerrt, es scheppert, klingt grau, alle Nebengeräusche sind da, es fehlt an Glanz, es fehlen die „Spitzen“ und die „Tiefen“. Und nun beginnt die Arbeit des Tonmeisters. Das Mikrophon wird umgestellt, ein zweites, bzw. ein drittes wird je nach klanglicher Disposition aufgestellt. Das genügt aber nicht. Es ist vielleicht nur als eine prinzipielle Disposition anzusehen. Viel entscheidender ist es, dass der lebendige Klangkörper sich dem toten Apparat anpassen muss. Nun folgt die Disposition in Bezug auf den Klangkörper. Das Orchester wird so placiert, wie es die Partitur erfordert – immer im Hinblick auf das mechanisch übertragene Klangresultat. Streicher werden näher placiert, eventuell höher gesetzt. Einzelne Instrumentengruppen werden noch angewiesen, bei dieser und dieser Stelle aufzustehen. Sie bekommen genau eingezeichnet, wohin sie (Bläser) das Schallrohr richten müssen, wann sie sich dem Mikrophon zuwenden, wann sie sich von ihm abzuwenden haben. Arco-Stellen werden – wenn es geht – (zumal bei tiefen Streichern) in „pizzicato“ verwandelt, oder umgekehrt, je nach den Erfordernissen. Kleine und größere Instrumentalretuschen sind notwendig und müssen oft mehrmals (auch an denselben fraglichen Stellen) unternommen werden.

/61 oder 51/ Nachdem man nun so alles – was einem dabei auf- und eingefallen ist, neuerdings festgestellt hat, nach Vornahme der Korrekturen, Retuschen, Placierung des Klangkörpers etc. beginnen nun die Abhörgeneralproben, es folgen die letzten Anweisungen an Spieler und Kapellmeister – und meistens ist ein viel besseres Resultat erzielt worden. Es zeigen sich noch immer die bereits geschilderten Tücken des Mikrofons, es fehlt der letzte Glanz, die Unmittelbarkeit des Klangbildes.

Nun beginnt – da die Weisheit des Komponisten zuende ist – die Beratung mit dem Tonmeister. Was könnte man da noch unternehmen, um die letzten Mängel zu beheben? Ach, es bleibt verflucht wenig übrig, zu machen ist da nicht viel. Der Tonmeister verfügt über höchstens – drei nach ihrer Empfindlichkeit abgestimmten Mikrofone. Da versucht man es mit dem Mikrophon Nr. 1, 2 oder 3. Auch eine Teilgraduierung ist durch die Einschaltung eines

„Widerstandes“ möglich. Wenn auch das nicht genügt, versucht man das gerade funktionierende Mikrofon empfindlicher oder unempfindlicher zu machen. /7 **weggestrichene Zeilen**: Dies geschieht noch immer auf eine so primitive Art, dass das Resultat, welches man auf diese Weise erzielt, einfach zufällig, eine Glücksache ist. Der Vorgang dieser Empfindlich- oder Unempfindlichkeit geschieht ----- durch einen Hammerschlag. Der Tonmeistergehilfe lockert oder verdichtet auf diese Weise die Schichtung magnetischer Eisenteile im Innern des Mikrofons. - /**Ende der Streichung**./

Doch erweist sich die Skepsis oft als grundlos. /62 oder 52/ Der Geist der Genien führt oft durch das Medium des Tonmeister-Gehilfen, ein Schlag auf das Mikrofon und plötzlich hellt sich das Klangbild auf, ein Schleier ist gefallen, erleichtert und nachdenklich zugleich atmet der Komponist auf, die Aufnahme kann erfolgen!/

Zu ergänzen wäre noch das Kapitel „Abhördienst“ durch die Erwähnung des Prinzips der Akustischen – Klang – Perspektive.

Die Einflächen – Projektion aller optischen und klanglichen Komponenten beim Tonfilm ist im Prinzip falsch. Wir sehen die Bildfolge des Films auf der Leinwandfläche, die „Bilder“ sind „unplastisch“, sie sind flach und erzielen Tiefenwirkungen nur durch perspektivische Einstellungen. Ersatz (und vielleicht noch mehr als das) für die fehlende Plastik des photographierten Objekts bietet die obengenannte „Einstellung“ der Kamera. Wir unterscheiden „Fern“ – „Halbnah“, „Nah“ und „Groß“-aufnahmen. Die Merkmale der Unzulänglichkeit würden augenscheinlicher werden, würde nicht das Prinzip der rein optischen Auflösung des „seelisch“ photographierten Objekts ihr zugute kommen. Bewegung, Loslösung von der traditionellen Gebundenheit der Zeit und des Ortes des Theaters, gehören zu den positivsten Errungenschaften des Tonfilms, des Films im allgemeinen.

Nun kommt noch die Schallquelle hinzu, die von derselben Fläche aus erklingt. Man bedenke den Unterschied: im Theater sitzt das Orchester vorne, vor der Bühne. Das Licht erlöscht, der Kapellmeister erhebt den Stab, der Vorhang geht auf, das „Theater“ beginnt. Die Welt des „holden Scheins“ zieht am inneren Auge vorbei. Alles, was jenseits der Rampe geschieht, ist eben Theater, als einzige Realität /63 oder 53/ bleibt das „zivile“ Orchester unten. Es steht gewissermaßen außerhalb, ist auf eine merkwürdige, ja wunderbare Art mit dem Bühnengeschehen verwachsen. Jedoch steht es „außerhalb“ des Geschehens. /11 **weggestrichene Zeilen**: Wie oft geschah es nun, dass wir als Kinder, beklommen und fatal beeindruckt vom Geschehen des Dramas uns zu dem Anblick des Orchesters. Des Kapellmeisters, einzelner Musiker gerettet haben, um den Bann, in den uns das tragische Spiel auf der Bühne verwoben hatte, zu brechen. Dass wir ähnlich wie wir einen schrecklichen Traum mit der letzten Anstrengung des erloschenen Willens und Bewusstseins gewaltsam unterbrechen, um aufgewacht, erlöst, aufzuatmen: Gott sei Dank, es war nur ein Traum, - dass wir auch im Theater, an der Tatsache des Vorhandenseins von Orchestermusikern und Kapellmeister wie aufatmend uns denken: es ist ja nur ein Theater. - **Ende der Streichung**./

Die Wechselwirkung dieser verschiedenen Ebenen, das magische Band, das Orchester, der Vorhang und die Bühne verbindet mit all ihrem Zauber und ihren Möglichkeiten, mit Kulissen, Farben, Bewegung, Licht – ist von unserem Erlebnis „Theater“ nicht wegzudenken. Man bedenke also die Schwierigkeit, der sich naturgemäß der Tonfilm aussetzen muss, der zwar eine eigene Art anstrebt, aber noch weit vom Ziel entfernt ist, und der für die genannten geistigen Requisiten des Theaters keinen Ersatz zu bieten vermag.

In Amerika, dem Land, wo man in der Kunst kein Gestern hat und an das Morgen kaum denkt, in Amerika, wo man mit dem gegenwärtigen Publikum, wie es ist, rechnet, fehlt es nicht an Versuchen, diesem organischen

Bedürfnis des Publikums nach mehreren Ebenen der optischen und akustischen Quellen Rechnung zu tragen. An dem Problem eines „pla- /64 oder 54/ stischen“ Films wird – ohne nennenswerte Resultate seit mehr als zehn Jahren gearbeitet. Aber es fehlt auch nicht an Versuchen, die akustische Quelle vorzuverlegen, namentlich „das Orchester“, also die Musikquelle nach vorne, ähnlich wie im Theater, zu legen.

Es entbehrt nicht des Humors festzustellen, welche Ursachen für den letztgenannten Versuch maßgeblich waren: so oft die Musik im Tonfilm als irrealer Faktor erschien, wurde in Amerika gelacht. Ein eklatantes Beispiel: der Film „Monte-Carlo“ von Lubitsch, hatte beim amerikanischen Publikum keinen Erfolg, weil es hier eine Szene gibt, wo die Heldin in einem Eisenbahnzug fährt, in übermütiger Laune ein Liedchen singt, dessen Refrain von den Schnittem, die auf dem Wiesenhang, welchen der Eisenbahnzug passiert, arbeiten, im Chor, rhythmisch ihre Hüte schwenkend, wiederholt wird. Diese an sich bezaubernde, weitaus gelungenste Stelle des Films, die in Europa überall mit Recht enthusiastisch aufgenommen wurde, stieß auf eine verhängnisvolle Art des Unverständnisses beim amerikanischen Publikum, es lachte. Motiv: „wie kommt ein Orchester in einen Eisenbahnzug?!“

Der Einwurf, wie naiv und lächerlich er auch im ersten Moment anmuten mag, hätte hier aber seine Berechtigung, würde dieses Detail dem Stil des Ganzen nicht entsprechen und als willkürlich empfunden werden können. Indes ist das ganze Stück stilisiert, es strebt etwa die Form einer Tonfilm-Operette an. „Nun“, denken die Produktionsleiter, „hatte schließlich auch bei dem stummen Film das Orchester bei unrealen, also unpassenden Gelegenheiten gespielt. Wie wäre es, wenn wir durch einfache Vorverlegung des Orchesters jene Assoziation an vergangenes Filmtheater wieder wachriefen?“

/65 oder 55/ Sie haben übersehen, dass sie durch diese Maßnahme eine gewichtige Veränderung vornehmen, die die ganze Gattung „Tonfilm“ im stärksten Masse beeinflussen dürfte. Denn durch diese Maßnahme bringen sie einen für den Tonfilm neuen psychischen Apperzeptionsfaktor ins Treffen. Sie bringen (und dies ist der erste Schritt) das hier neue Prinzip der Trennung der Ebenen – optischer und akustischer Komponenten.

Technisch betrachtet, spielt die akustische Perspektive eine sehr wesentliche Rolle. Namentlich bei der Postsynchronisierung bildet sie eine wichtige Aufgabe. Es ist klar, dass z. B. ein Dialog, der zwischen zwei Personen, die sich bewegen (also z. B. hin- und hergehen), spielt, nach den optischen und akustischen Gesetzen der Szene aufgenommen werden muss. Es ist klar, dass der „Großaufnahme“ eines der Dialogpartner ein anderer Grad der Dynamik zukommt, als wenn er aus der Entfernung, im Innern eines Zimmers, sprechend aufgenommen werden soll. Vorausgesetzt gute akustische Verhältnisse, kann diese Aufnahme ohne weiteres synchron aufgenommen werden.

Aber wie sieht das bei post-synchronen Aufnahmen aus? Nehmen wir an, es handelt sich um einen singenden Darsteller, der sein Stück vortragen muss, während er agiert und dass die Dramaturgie es erfordert, dass er sich bewegt. Es wäre nun das einfachste, dramaturgisch so die Szene aufzubauen, dass sie ähnlich wie im Theater aus der Entfernung, also von Weitem zunächst aufgenommen wird, sich optisch und akustisch nähert und steigert, um den Schluss ganz vorne, ganz stark aufzunehmen. Indessen ist diese Methode schon aus praktischen Gründen nicht immer /66 oder 56/ anwendbar, die innere Gesetzmäßigkeit der Komposition wird sich nur selten auf diese Weise dramaturgisch und regietechnisch lösen lassen. Aber wenn wir selbst diesen Fall – beispielshalber – als gegeben annehmen würden, erwachsen da technische Aufnahmeschwierigkeiten der Perspektiv-Akustik. Zunächst bildlich „weit“ entspricht nicht dem akustisch – leise, genau so wenig wie das Gegenteil: bildlich „nahe“ – dem akustisch – stark (*forte*) entspricht. Das ist der Kern des aufnahmetechnischen Aufnahmeproblems. Dazu kommt noch

das regietechnische Problem „der Einstellung“ und des Musik-Schnittes.

Da die Kamera nicht auf die Dauer auf der Person des Sängers verweilen kann (die Gründe wurden bereits auseinandergesetzt), muss sie versuchen, durch Erfassung des Milieus, etwa das Panorama des Aktionsraum es (der Bühne) oder des subaktiven Zuschauerraumes, über diese Schwierigkeit hinwegzukommen. Sie muss aber naturgemäß immer wieder zum Zentrum des Geschehens, also zu der Person des Sängers zurückkehren. Daraus ergibt sich die Notwendigkeit einer Einstellungsreihe, die den Sänger in verschiedenen Situationen und Entfernungen zeigt. Es wäre für einen Normalfall – unmöglich, eine Großaufnahme des Sängers zu zeigen, gerade, als er eine *pianissimo*-Stelle seines Liedes vorträgt.

Aus diesem kleinen Beispiel resultiert es bereits, dass die Schwierigkeit der Erfassung und Schaffung einer einheitlichen und glaubhaften akustischen Perspektive eine enorme ist, zumal es sich nicht nur um ein rein technisches Problem der Aufnahme, vielmehr um die Lösung der dramaturgischen, regielichen und musikschnitt-technischer Fragenkomplexe handelt. Schließlich muss durch die Notwendig- /67/ oder 57/ keit vieler Einstellungen des aufzunehmenden Objektes, auch der musikalische Ablauf geteilt werden, was nicht nur dem Komponisten, sondern vor Allem dem Tonmeister, der trotzdem auf eine einheitliche Dynamik und absolute Tonhöhe nicht verzichten möchte, oft große Sorgen macht.

Die Verwendung mehrerer Mikrophone, ihre Verteilung im Raum, sorgsamste Prüfung und Mischung von „Klang“ und „Raum“, von direktem und indirektem Hall, Kämpfe gegen die Tücke der Akustik, des Mikrophons – das sind Mittel, Wege, Hindernisse, die den schweren Vorgang einer Aufnahme säumen. Den Gesetzen akustischer Perspektive zu folgen ist oft schwer, manchmal unmöglich. Für die Feinde sauberer Arbeit, für die Besserwisser, die glauben „man“ wird es nicht merken – für die gibt es ein einfaches Mittel: der Drosselhebel, das ist: Abwürgung des Tons und das „Aufdrehen“ zur normalen Klangfülle.

Auch gibt es noch ein technisches Verfahren, die Veränderung der Intensität des Negativs vom aufgenommenen Musikobjekt. Man kopiere den Tonstreifen dunkler, dann steigert man um einige Grade die Gesamtdynamik, man kopiere ihn schwach und schwächt dadurch den Ton. Aber auch dieses Verfahren hat seine Schwierigkeiten: zugleich mit dem Tonstreifen muss auch der Bildstreifen kopiert werden und nur selten geschieht es, dass sowohl der Ton wie der Bildstreifen eine nachträgliche Korrektur gleichermaßen vertragen.

/ab Seite 68: Handschrift /

/III./ Musiktonschnitt

/68 unten rechts oder 64 oben in der Mitte/ ... ist der „Musiktonschnitt“ nur ein Teil jenes wichtigen Regiekomplexes, den man eben „Filmschnitt“ nennt. Darunter versteht man im Allgemeinen den Scherenschnitt, der aus den Kilometern belichteten Negativs das brauchbare vom Überflüssigen scheidet, also die Anordnung und Auswahl des vorhandenen, gedrehten Materials. Es ist nun klar, dass es hier gewisse stabile, unumstößliche Gesetzmäßigkeiten gibt, die erlernbar sind, ihre Geltung behalten, also für den Cutter eine Sphäre von kunstgewerblicher, halb mechanischer Arbeit eröffnen /?/. Jedoch beansprucht der wahre Filmschöpfer auch eine besondere, persönliche Art des Filmschnittes. Schon der rein bildliche Ablauf eines Filmstreifens wird uns darüber aufklären, dass es sich hier nicht um bloße Anreihung und Schaffung logischer Kontinuität handelt, sondern auch um einen immanenten Rhythmus, um eine sehr persönliche

Durchgestaltung, die im Willen zum persönlichen Ausdruck, das Bestreben eigener Stilgebung offenbart.

Sind also die Grundlagen der Technik des Schnittes rasch zu erlernen, ihre Anwendung und Einordnung in einen Kunst-Organismus wird nun /?/ vorbehalten bleiben.

Es sei mir gestattet, die Technik des Schnittes unerörtert zu lassen. Sie interessiert uns ja hier nur insofern, inwiefern sie, dem Musikalischen im Tonfilm dienlich sein kann. Es ist klar, dass eine wichtige, bald physiologische ... Voraussetzung für die Wirksamkeit einer Filmmusik, ihre Synchronität ist. Darunter ist - ... /?/ bei ernstesten Musikkomplexen – zu verstehen, dass die Musikteile exakt an diese Stelle kommen, die ihnen zugedacht war. Um dieses /?/ einwandfrei zu erreichen, muss die Voraussetzung eines musikalisch gebildeten Cutters erfüllt sein, der jedoch auch den Bildstreifen schneiden kann, der also sowohl das gesamte Bildliche /?/, wie musikalische Material kennt und es meistern kann. Es ist also eine ungeheure Aufgabe, die dem Cutter da zufällt, der er nur dann gewachsen sein wird, wenn er allen Aufnahmen im Bild und Ton beigezogen hat, durch /?/ enge Arbeit mit dem Regisseur, von Anfang an mit seinen Absichten vertraut ist, wenn er bei den Musikaufnahmen, an Hand einer Partitur sich vorbereitende Notizen macht, kurz: wenn er das gesamte Material kennt und es beherrscht.

/69 oder 65/ Die von mir vorgenommene Aufzählung der akustischen Erscheinungen des Tonfilms ergab (siehe Seite II/8) folgendes Schema:

- 1) Musik
- 2) Wort
- 3) Geräusch
- 4) Stille

Von hier aus betrachtet, steht es fest, dass es in keinem Film auch einen Meter gibt, der ohne akustischen Hintergrund, ohne seine Begleitung möglich wäre. Es unterliegt also keinem Zweifel, dass in der Vordisposition einer filmischen Gestaltung, der Regisseur, gemeinsam mit dem Musiker (Komponisten) und dem Cutter die Modalitäten /?/ der akustischen Komposition mit in seinen Arbeitsplan einbezieht. Dass die Aufgabe schwer /?/ und keineswegs dem rettenden /?/ Zufall überantwortet werden darf, ergibt sich aus den Ausführungen über die einzelnen Erscheinungen. Auch hier wird eine Erlangung eines künstlerischen, ästhetischen Eindrucks von der Einsicht der Mitarbeiter abhängen. Das Geräusch als geistiges, assoziatives Moment im Filmgeschehen. Wer an dessen Wirksamkeit zweifeln sollte, der erinnere sich an den Feuerwerkabschluss der nächtlichen Hochzeitsfeier in dem Wyler-Film „Hand divided“ /?/, oder an den Anfang des Nachtfestes in Granowskis „Roi Ponster“ /?/.

Die primitive Handhabung der Geräuschkomplexe führt zu der Anwendung der Fixierung /?/ realer Geräusche. Abgesehen davon, dass die realen Geräusche selten den erwünschten Eindruck erzielen, sind sie, da nicht „komponiert“, willkürlich, nicht abgewogen, ergeben kein kontinuierliches Klangbild, und treten in zufälligen Komplexen auf, reißen arge Löcher in die gestaltete Konzeption.

Es genügt auch nicht, a posteriori die Fehler so zu beheben zu versuchen, dass man durch eine „Verlegenheitsmontage“, oder durch „Abwägung“ /?/ das klaffende „Tonloch“ zukleistert.

/70 oder 66/ Der Forderung nach durchdachter, von vornherein komponierter akustischer Grundlage, könnte man höchstens den Einwand ins Treffen (?) führen, dass diese akustische Grundierung nur einen ergänzenden, nicht primär handlungsmäßigen (?) Charakter hat*.

* In Hanns von Passavants Aufsatz „Die Kunst des Tonschnittes“.

Nun, in einem so eminent synthetischen Kunstwerk, wie im Tonfilm, gibt es keine graduellen Unterschiede. Es gibt kein Mehr oder Weniger, das man von einzelnen Elementen der Gesamtkomplexe verlangt. Nichterfassung oder Vernachlässigung auch nur eines Komplexes kann die Gesamtwirkung arg gefährden. Geräusch und Stille sind die beiden Elemente, mit denen die akustische Atmosphäre eines Tonfilms geschaffen werden kann und geschaffen werden muss, und gerade zur Schaffung solcher akustischen Atmosphären sollen diese Ausführungen anregen. Es wird heute noch zu oft übersehen, dass Sprache und Musik den bildlichen Grossaufnahmen vergleichbar sind und dass diese durch eine den ganzen Film durchlaufende Atmosphäre verbunden werden müssen.

Abschließend ließe sich dazu noch sagen: die künstlerische Behandlung aller akustischen Elemente im Tonfilm ist ein Gebot, dessen Wichtigkeit einem jeden aufmerksamen und nachdenklichen Kinobesucher auffallen muss. Die rohe (?) und rücksichtslose Behandlung der Musik in den (sonst auf hohem technischen Niveau stehenden) „Aktualitäten“, in den Voranzeigen der Neuerscheinungen auf dem Tonfilmmarkt, in den barbarischen Schnitten, die aus Gründen der Zensur (?), der nachträglichen Kürzungen, und unmöglichen Abkürzungen des vorhandenen Materials, seitens der Verleiher und Kinobesitzer, all das ist zu offenkundig, zu ungeniert, zu grob, um nicht als eine Beleidigung empfunden zu werden.

Die Montagearbeit der künstlerischen Schöpfung im Tonfilm existiert nicht. Jeder Verleiher und Kinobesitzer schaltet und waltet im Kunstwerk, an dessen Proportionen ein Stab von künstlerischen Mitarbeitern monatelang gearbeitet hat, nach eigenem Gutdünken. Wer nicht die Verstümmelung künstlerischer Arbeit in kleinen P ... gesehen hat, wo man /71 oder 67/ aus Gründen unlauterer Konkurrenz gleich zwei Großfilme in einen Abend drängt (?), miterlebt hat, wird den Groll und die Trauer eines so bestohlenen, verunstalteten (?) Regisseurs und Komponisten nicht verstehen. Aber: bestohlen bleibt letzten Endes das Publikum. Es lässt sich im Tonfilm all (?) das gefallen, was es sich in den traditionsgebundenen Stätten des musikalischen Theaters (Oper, Operette) nie gefallen ließe.

Schlusswort:

Nur so kann es kommen, dass Musik schlechtesten Konveniens zum ... (?) im Tonfilm würde. Man hört sie nicht. Gebannt folgt man dem Bildstreifen, apperzipiert höchstens noch das Wort, da es den Gang der Handlung erläutert und klärt.

Aber man hört sie nicht, weil sie meistens schlecht ist, weil sie tief unter dem Niveau der sonstigen Komponenten liegt. Das Misstrauen, das die Film-Regisseure ernstest Komponisten entgegenbringen, liegt vor allem in der Angst, diese könnten jene in ihrer Arbeit hemmen /?/. Das entfesselte /?/ Bild, ein Rudiment einer überholten Gattung „stummer Film“ verschlingt alles, ohne indes einen neuen Begriff des „Tonfilms“ zu fördern. Daher die Halbheit der Wirkung.

Was die Musik im Tonfilm vermag, dafür sprechen die wenigen Beispiele, wo ein glückhafter Zufall einen guten Komponisten mit einem guten, musikalischen Regisseur zusammengebracht hat. Die Musik ist es, die dem so angelegten Film Atmosphäre und Rhythmus verleiht; sie intensiviert jedes Geschehen, hebt die Grenze /?/ / 72 oder 68/ des Realen auf. Sie verdichtet Stimmungskomplexe und spricht noch da, wo Bild und Wort ihre Grenzen erreicht haben. Sie ist unersetzbar als dramaturgisches Mittel des Gegensatzes, der Überraschung, der Steigerung,

der Dynamik. Sie ist auch ein Mittel einer Assoziation und in der Lage, so die heterogensten Elemente organisch zu verbinden.

Den Komponisten aber, denen Mitarbeit an der neuen Form einer musikalisch-dramatischen Ton-Film-Gestaltung Bedürfnis ist, sei gesagt:

Kampf um Euern Platz und Anteil an der Schaffung dieser neuen Kunst.

Lasst Euch nicht anfechten von ihrer Kurzlebigkeit. Die Intensität Eurer Wirksamkeit, die Lebensnähe der Gattung entschädigen Euch reichlich!

Und vor die schwierige Aufgabe gestellt, mitzuarbeiten, gebt Euch selbst nicht auf, gebt die Musik nicht auf. Unterordnung der Gesamtidée bedeutet nicht Verzicht auf Eigenleben.

Jung ist die Filmkunst, jung der Tonfilm. Neu aber ist der Musik-Tonfilm. Seine Gestaltung, die Schaffung seiner Grundlagen liegt in Euren Händen.

Ungeahnte Möglichkeiten birgt die Zukunft des Tonfilms. An Euch liegt es, sie zu meistern.

Quelle B /Teil I./

/die erste Seite fehlt/

/2/ obschon unfilmisch, auf die Musik am ehesten verzichten könnte, auch da kommt der Tonfilm ohne sie nicht aus. Der Tonfilm in heutiger Praxis ist ohne Musik nicht denkbar.

Wer aber erwartet, dass diese Tatsache der Musik im Tonfilm eine vorherrschende Rolle verschafft hat, der verfolge die Resultate größter amerikanischer Produktionen. Diese Tonfilme erheben sich oft zu erstaunlicher Höhe, verfügen über außerordentliche Schauspieler, Regisseure, Kameramänner, Architekten etc., jedoch ihre Musik offenbart einen Tiefstand, der uns erstaunt und niederschlägt. Es würde sich kaum verlohnen, beim Aufzeigen dieses unbegreiflichen Missstandes zu verweilen, wenn das Geschilderte nicht für die Gesamtlage der Musik im heutigen Tonfilm typisch wäre. Die musikalische Unwissenheit der Produzenten wird nur noch durch die Interesselosigkeit des Publikums überflügelt. Selbst der musikalisch nicht völlig ignorante Zuhörer verfällt der Magie der optischen „action“ und setzt sich mit der Musikfrage nicht auseinander, es wäre denn, dass er unbewusst und nur an einigen Stellen des Tonfilms ein schwaches Unlustgefühl verspürt, mehr durch die falsche dramaturgische Disposition der Musik verursacht, als durch ihre geistige Haltung.

Es war notwendig diesen Zustand zu erwähnen, um zu beweisen, dass die enormen Möglichkeiten der Musik im Rahmen des Gesamtkunstwerkes

T o n f i l m kaum oder nur sehr vereinzelt erfasst wurden.

Es ist unsere Aufgabe nun 1/ Die Funktion der Musik im filmischen Ablauf aufzuzeigen, 2/ ihre technischen und akustischen Mittel und Erfordernisse zu schildern, 3/ neue Möglichkeiten für die /3/ Musik durch den Tonfilm und im Tonfilm anzudeuten.

1/ Funktion der Musik im filmischen Ablauf

Stellen wir fest, dass wir zwei Grundformen im Tonfilm unterscheiden müssen: den Tonfilm mit Musik und den Musik-Tonfilm. Die Musik als vorherrschende Prinzip einer Ton-Filmgestaltung wird die letztere ausmachen. Sie wird der Wegbereiter für das uns vorschwebende Ziel sein: die Schaffung eines Tonfilmes aus dem Geiste der Musik. Die andere Grundform – Tonfilm mit Musik – zieht ihre Grenzen über ein unübersehbares Feld, umschließt alle – auch die Zwischenerscheinungen – der Tonfilmentwicklung und ist deshalb nicht weniger wichtig. Wichtiger vielleicht noch, weil die Musik hier als Grundelement einer neuen Gattung erkannt wird, weil sie, eingeordnet in eine neue Gesetzmäßigkeit, entscheidend an der Formwerdung des neuen Tonfilm-Kunstwerkes mithelfen wird können.

Da diese zweite Gattung – der Tonfilm mit Musik – ein Gebiet umfasst, dessen Grundformen vielfach und variabel sind, ist es unmöglich, ein gültiges Rezept für die Funktion der Musik im Tonfilm zu geben. Allgemein gesprochen, tritt die Musik in Erscheinung in Folgen a) lyrischer, b) deskriptiver und c) dramatischer Art. Die Musik bestimmt oder vertieft die Atmosphäre der Geschehnisse. Sie beschreibt durch Charakterisierung der Menschen oder der Geschehnisse. Sie steigert die dramatische Spannung durch parallele Dynamik des Ausdrucks oder durch den Gegensatz.

Wir können die Frage nicht eingehend erschöpfen, wenn wir uns nicht von der Praxis inspirieren lassen wollten. Die Praxis dieser neuen, ständig auf Veränderung ausgehenden Neu-Form, stellt den ernstesten /4/ Musiker vor stets neue Aufgaben. Auch theoretisch wäre über die Funktion der Musik im Tonfilm erst dann zu sprechen, wenn wir über die rein technische Relation zwischen dem „Bild“ und dem „Ton“ unterrichtet sind. Es sei mir also gestattet, Folgendes mitzuteilen: das Material des Musikers ist der Ton, das Material des Filmes das Bild. Das erste ist ein irrealer Begriff, in keine Zeit- oder Raumrelation zu zwingen. Das Bild ist eine konkrete Einheit. Als solche betrachtet, ist es ein Abbild einer bestehenden, realen Situation. Hinzu kommt, dass die Schnelligkeit der visuellen Apperzeption viel größer ist, als die der akustischen. Dieses physikalische Gesetz überträgt sich auf die Kontinuität und zwar auf die filmische und die musikalische. Eine Minute Bildablauf ist ungleich mehr, als eine Minute Musik. (In Zahlen ausgedrückt: 1 Minute – Meter Bild, 1 Sekunde – Bilder 1 Minute – Bilder). Hinzu kommt das technische Resultat der Synchronität.

Eingeengt durch diese scheinbar unerschütterlichen Schranken fühlt sich der unerfahrene Musiker gehemmt, oft der Aufgabe nicht gewachsen. Indes sind die Schranken nur für den bisher freischaffenden Musiker vorhanden. Will er seiner neuen Aufgabe gerecht werden, dann muss er die Technik seiner Kompositionsmethode verändern, sie der neuen Gesetzmäßigkeit anpassen – ohne indes auf die Wahrung ihrer Form zu verzichten.

Stellen wir fest: der Film verlangt komponiert zu werden, ebenso wie das Libretto einer Oper, wie der Text einer Kantate. Nur ist hier die Aufgabe dadurch erschwert, dass die Musik im Tonfilm keine durchgehende ist. Dennoch muss sie einheitlich konzipiert werden und im Endresultat ein Stilergebnis bieten, das eben ton-filmische ist /5/ und keiner anderen Kunstgattung vergleichbar.

Die geistigen und ästhetischen Grundlagen der Tonfilmkomposition zu schildern ist schwer. Sie wechseln mit der jeweiligen Arbeit, sie wechseln mit der Auffassung des jeweiligen Komponisten. Die Aufgabe indes ist klar zu schildern.

Die primitivste Erscheinungsform der Musik im Tonfilm ist eine reale. Beispiel: eine Kneipenszene, in der ein elektrisches Klavier spielt. Zwar wird auch hier die Wahl des Stückes wichtig für die Schaffung der angestrebten Atmosphäre sein, aber weder kompositionstechnisch, noch aufnahmetechnisch wird der Komponist vor ein Problem gestellt.

Die Aufgabe verändert sich aber wesentlich, wenn die sog. reale Musik (d. h. die Musik, deren Schallquelle mitphotographiert, also sichtbar ist) in die große Linie der Filmkomposition einbezogen werden soll. Wo sie in Anführungszeichen gebracht (also als sog. Einlage), doch Gleichnis und Symbol oder emotioneller Höhepunkt ist. Wo sie endlich dramatischer Höhepunkt, die Klimax einer Entwicklung bedeutet.

Für die andere Verwendungsform der Musik, die nicht-reale, für die Sphäre also, in der nur noch die Musik die Gesamtwirkung geben oder verstärken kann, fand der Filmjargon die Bezeichnung „Illustrationsmusik“, Englisch „background-music“. Während die erste Bezeichnung deutlich an die Gepflogenheiten des stummen Filmes anknüpft, weist die englische Bezeichnung die Rolle der Musik in dem Tonfilm – „wie Hollywood es meint“ – deutlich zu. Beide Bezeichnungen sind falsch und verzerren die Konturen der musikalischen Aufgabe.

Wie ist diese Aufgabe beschaffen?

Der Tonfilm verlangt von allen an seinem Schaffen Beteiligten Unter-/6/ ordnung der Gesamtidee. Zugleich verlangt er Frische, Initiative und formtechnische Gewandtheit, Anpassungsfähigkeit an die jeweiligen, stets wechselnden Erfordernisse des Tonfilmes. Aber die Musik hat ihre eigenen, unumstößlichen Gesetze. Wie kann der notwendige Ausgleich zwischen Gebundenheit an die Materie und der Freiheit der Diktion und musikalischer Darstellung erreicht werden? Die vollkommene Einschmelzung in den Gesamtorganismus des Tonfilms wird dem Komponisten manches formtechnische Problem mit sich bringen. Doch wird der Musiker oft verlangen müssen, dass der Regisseur die Notwendigkeiten der Musiksprache erkennt und sich ihnen fügt. Engste Mitarbeit und rechtzeitige Disposition sind Gebot. Die Diskrepanz zwischen der filmischen Bewegung und dem verweilenden und langsam Zur-Form-Werdung der Musik ergibt einen Zustand, der von vornherein einkalkuliert werden muss. Die Anregung, wo und wie die Musik vorkommen soll, muss von dem Komponisten kommen, auch die genaue Angabe, wie sie erscheinen und aufhören soll. Das dem Komponisten vorschwebende Ziel, der Stil seiner Musik, muss sich mit der filmischen Auffassung vom Regisseur und Architekt decken. All diese Gründe sprechen dafür, dass der Komponist schon bei der Endfassung des Drehbuches zu Rate gezogen werden muss. Nur in solchen Fällen kann die dramaturgische Durcharbeit geleistet werden, die eine der wichtigsten Voraussetzungen der Funktion der Musik im Tonfilm bildet.

Zwar bietet auch der Tonfilm die Möglichkeit eines freien Musizierens. Aber die Freiheit bleibt auch hier relativ, wo es sich um den seltenen Fall handelt, da ein musikbesessener Regisseur nach vorhandener Musik seine Bildmontage schneidet. Die Montage wird immer einen Aktionsübergang bedeuten und als solcher ist sie zeitlich /7/ sehr begrenzt. Die zweite Möglichkeit des „freien“ Komponierens wird durch das komponierte Wort gebunden. In einer geschlossenen Nummer, in einem Lied, Rezitativ oder Melodram sind ja die Masse, die Zeitdauer, durch den Text (im Grossen und Ganzen) gegeben. Da wird der Komponist ziemlich frei arbeiten können und es dem Regisseur überlassen müssen, was er daraus macht. Das Rezitativ ist als Gattung zu stilgebunden, als dass es häufigere Verwendung voraussetzen könnte. Das Melodram, allerdings in abgewandter Form und dem Tonfilm angepasst, wird häufig angewandt; und zwar da, wo es sich um eine Überbrückung einer Dialogszene handelt, die zwischen zwei Komplexen liegt und deren Atmosphäre durch die Musik vertieft werden soll. Beides muss erreicht werden: die dramatische Führung des filmischen Vorganges wird gestützt und die formale Lösung der Musik, die Herstellung der musikalischen Kontinuität erreicht. So werden geschlossene musikalische Flächen geschaffen, die sonst durch den Dialog zerteilt, in einer Reihe von Musikfetzen ohne Gesicht und Möglichkeit der formalen Gestaltung zerfallen

würden.

Mit der Aufzählung der drei Formen der Tonfilmmusik, die primär im Gesamtwerke wirken, also mit dem freien – zeitlich begrenzten – Musikstück, nach dem die Montage gestellt wird, denn dem Lied, Rezitativ und Melodram, sind die Möglichkeiten eines freien Musizierens erschöpft. In der Praxis zählt zu dieser Kategorie eigentlich nur das Lied. Das Melodram in seiner tonfilmischen Abwandlung gehört vielmehr zu diesem Arbeitskomplex, der in engster Verbindung mit dem Bild, Wort und Geräusch, in ständigem Kontakt mit dem Regisseur und Cutter geleistet werden muss. Wie ist diese Einordnung in den Gesamtorganismus möglich, ohne dass der Komponist zu einem Illustrator [---]

/8/ Cutter geleistet werden muss. Dieser Komplex wird sowohl seinem Wesen, wie seinen Ausmaßen nach die eigentliche Kompositionsaufgabe ausmachen. Wir haben zu Anfang diese Aufgabe nach Erscheinungen lyrischer, deskriptiver und dramatischer Art eingeteilt. Als koordinierender Faktor eigenen Gepräges wird die Musik die unaussprechbaren Dinge der Atmosphäre und Stimmung deutlich machen, wie durch dramatische Gestaltung, durch Charakterisierung, durch das Mittel des Motivs oder Klanges assoziativ und charaktergestaltend wirken. Sie wird – im Gegensatz zur realen Situation – die innere, psychologische deuten und zwar da noch mit Glück, wo Bild und Wort am Ende ihres Vermögens angelangt sind.

Wie ist diese große Aufgabe wirksam zu lösen, wenn sie zugleich soviel an Einordnung verlangt? Durch

prägnante, sehr präzise Tonsprache

Wahrung geschlossener Musikformen

dramaturgische Disposition der Musik.

Quelle B /Teil II./

Die Musik im Tonfilm

(Gedanken und Erfahrungen)

von Dr. Karol Rathaus

II.

Die akustisch-technischen Erfordernisse des Tonfilms

/1/ Der Tonfilm bedient sich der mechanischen Wiedergabe der Musik.

Die Unmittelbarkeit der Durchdringung, typisch für den Konzertsaal, fehlt, ähnlich wie beim Radio und Grammophon. Das Mikrophon, das (nur saubere) registrierende Ohr, übermittelt sachlich den Klang zu der Ton-Photographie, die das Ergebnis in seltsamen Strichen oder Zacken auf dem Negativ zeichnet. Am Vorführapparat angelegt, erklingt das Abbild der dargestellten Musik. Der mechanische Aufnahmeweg erscheint klar und einfach.

Indes sind seine entscheidenden Stufen und Stationen voller Unvollkommenheiten und Gefahren. Zwar ist es gerade die Technik, die in der Entwicklung des Tonfilms führt; aber trotz eifrigster Bemühungen blieben zwei Grundmängel des Mikrophons unbehoben. Erstens, die Begrenzung der Dynamik, zweitens die Veränderung

der Klangfarbe.

Ad 1. Ein richtiges pianissimo oder fortissimo kann auf direktem Wege nicht aufgenommen werden. Die Kontrollnadel des Abhörapparates schlägt schon bei Sforzato-Akkorden wild aus. Die fortissimo Stelle der Musik, besonders wenn die Blechgruppe und die Percussion an ihr teilnehmen, erklingt klumpig und undifferenziert, Auch /2/ die Grenzen des piano sind fest und unverrückbar. Nicht alle Instrumente sprechen auf der gleichen Pianoebene an. Daraus ergibt sich, dass in Musikstücken, die etwa pianissimo aufgenommen sind, der Gesamtkomplex undeutlich herauskommt, man hört Floskeln, einzelne Stimmen, die Aufnahme ergibt ein trauriges Bild der Unzulänglichkeit. Der Tonmeister „korrigiert“ die beiden Grenzpole, also sowohl das piano wie das forte, indem er sie in die Amplitudenskala des sicheren Ansprechens bzw. Klaren Tonbildes zwingt. Dadurch rücken die beiden Pole näher aneinander und bewegen sich verdächtig nahe der mezzoforte Grenze. Wobei noch zu bemerken wäre, dass sowohl die mechanische Klangverstärkung, wie die mechanische Drosselung (beides Notbehelfe des Tonmeisters) das Klangbild verändern und die Partitur oft entstellen.

Es gibt ein technisches Verfahren, diesen Mängeln abzuweichen. Es hat sich aber nur in seltenen Fällen bewährt und zwar da, wo es sich um die Aufnahme der menschlichen Stimme handelt, und wird „Re-recording“ genannt. Das Verfahren bedient sich der erprobten Tatsache, dass mechanisch aufgenommene Musik, mechanisch reproduziert, einen relativ sauberen Klang ergibt. So hat man (in Amerika), anlässlich eines der größeren Opernfilme, die Stimme der Sängerin zunächst auf Wachsplatten und dann erst tonfilm-technisch aufgenommen. Das Resultat war recht gut.

Akustisch betrachtet, nimmt das Mikrophon den Klang und den Raumton auf. Je nach den akustischen Bedürfnissen und den Mikrophoneigentümlichkeiten verschiedener Aufnahmesysteme, wird e i n Mikrophon oder m e h r e r e verwandt. Während es eine Frage des Problems /3/ ist, ob „Raum“ und „Klang“ zweier verschiedener Mikrophone bedürfen, zwingen oft äußerliche Umstände dazu, mehrere Mikrophone gleichzeitig zu gebrauchen.

Abgesehen vom Mikrophon werden folgende Fragen technischer Natur den Tonfilm-Komponisten beschäftigen müssen:

1. Wahl der musik-technischen Mittel in der Tonfilmkomposition
2. Abhördienst
3. Das sogenannte „Mischverfahren“
4. Akustische Perspektive
5. Musik-Tonschnitt

Ad 1. Wahl der musik-technischen Mittel in der Tonfilmkomposition

Hier ist äußerste Zweckmäßigkeit Gebot. Die Behandlung der Mikrophonfrage ist oft, zumal in den Kreisen, die für den Rundfunk geschrieben haben, viel erörtert worden. Wir haben erfahren müssen, dass das Mikrophon – bis auf die zwei früher angegebenen Punkte – sich sehr vervollkommnet hat, die Frage des Ansprechens einzelner Instrumente (Horn, Pauke etc.) ist schon lange gelöst. Indessen bleiben noch andere Punkte in der Behandlung der Mikrophonfrage bestehen, die den Komponisten veranlassen werden, oft „für das Mikrophon“ zu schreiben und das Orchester besetzungsmäßig und zahlenmäßig ihm anzupassen.

Der Lehrsatz: guter Satz klingt, schlechter Satz klingt nicht, hat auch für den Tonfilm seine Gültigkeit.

Besonders wenn man den „Satz“ unter dem Gesichtspunkte der klaren Linienführung, des sauberen Klanges ansieht. Es ist der Tonfilmmusik eigentümlich, dass der homophone Satz nur selten seine Wirkung tut; erst der polyphone Satz / 4/ ergibt den Eindruck des musikalisch-inneren Geschehens. Mag es daran liegen, dass durch den Prozess der mechanischen Wiedergabe die Intensität, der erreichende Eindruck dramatischen Geschehens, durch reichere innere Gliederung erreicht werden muss. Mag es auch daran liegen, dass die Tonwiedergabe ein äußerst präzises Bild der Klangstruktur ergibt; jedenfalls ist die Notwendigkeit einer klaren und durchsichtigen Polyphonie gegeben und diese ist ja der beste Gradmesser für die organische Kompositionsarbeit des Musikers. Somit erleben wir das Seltsame, dass die Anpassung an die Forderung der Mechanik, die Steigerung des Arbeitsniveaus des Komponisten voraussetzt.

Die Eigentümlichkeiten der mechanischen Aufnahme, selbst seine Begrenzung müssen in der Partitur berücksichtigt werden. Ich verstehe darunter nicht nur die negative Reaktion des Komponisten, der um ein einwandfreies Resultat zu erreichen, sich den Erfordernissen der Mechanik anpasst. Vor allem schwebt mir die produktive Nutznießung der negativen Eigenschaften der mechanischen Aufnahme vor. Da z. B. der „schlanke“ Klang anspricht, der massige nicht, bleibt es die Frage der Partitur, den massigen Klang – sollte er angestrebt sein – auf Umwegen zu erlangen. Der Drosselungshebel und die unfreiwillige Klangvergrößerung, beide durch einen einfachen Griff des Toningenieurs zu bekommen, sind g e g e n den ursprünglichen Willen des Komponisten angewandt, musikfeindlich. Einkalkuliert in das Klangbild, ergeben sie eine wesentliche Bereicherung des Charakters und der Farbe.

Dies vorausgeschickt, kann nun die zahlenmäßige Besetzung /5/ des Orchesters bzw. Chores untersucht werden.

Das Mikrophon ist ein Feind größerer chorischer Besetzungen. Vor allem weil die Zahl der Schwingungen nicht proportional mit der Zahl der Instrumente wächst. Als scharfer und unbestechlicher Registrator des Klanges, verlangt das Mikrophon das äußerste Maß an Präzision – nur in kleineren Besetzungen (der Streicher) erreichbar. Schließlich: das überempfindliche Mikrophon registriert alle Nebengeräusche mit. (Holz des Bogens, der Beiklang der Saiten). Diese wachsen naturgemäß mit der Anzahl der Spieler.

Radikal wird aber die Frage der Kontrabässe geregelt werden müssen. Die meisten Aufnahmesysteme reagieren auf „tiefe Frequenzen“ derart heftig, dass nur ein bis zwei Kontrabässe verwendet werden können.

Was nun die übrigen Instrumental-Gruppen anbelangt, so ist zusammenfassend darüber zu sagen: kein einziges Instrument der beiden Bläsergruppen bietet – aufnahmetechnisch – besondere Schwierigkeiten an. Solistisch verwandt klingen alle diese Instrumente gut. In Gruppen erklingen die Holzbläser klar. Hier sei nur vor zu hohen Tönen des Piccolo, der hohen Klarinette gewarnt. Die Blechbläser-Gruppe spricht nur bis zu einem mezzoforte einwandfrei an. Darüber hinaus verliert sie an Glanz und ergibt einen plumpen Klang.

Auch das Schlagzeug muss dem Mikrophon Rechnung tragen. Solistisch klingt auch hier jedes Instrument einwandfrei. Jedoch gefährden die großen Schwingungen der großen Trommel und der Pauken oft das Klangbild. Verwendet vom Standpunkt der Farbe eher als der Kraft, wird die Percussion /das Schlagzeug/ die besten Dienste tun.

/6/ Xylophon, Harfe und Vibraphon klingen besonders gut. Klavier, solistisch in seiner hohen Lage verwandt oder als „schlankmachendes“ Medium der tiefen Frequenzlage benutzt, erweist besonders wertvolle Dienste.

Harmonium, vor allem die Orgel – obschon als Instrument besonderer Prägung nur in besonderen Fällen verwendbar – erklingen fast makellos. Das Holz-beigeräusch der Celesta macht ihre Aufnahme oft zum Problem.

Dasselbe, was von den Chorischen-Streicher-Besetzungen gesagt wurde, gilt auch für den Gesangschor.

Die menschliche Stimme gehört zu jenen Instrumenten, die am schönsten, an unverändertsten durch das Mikrophon kommen. Auch hier ist das Phänomen gültig, dass die schlanken Stimmen besser durchkommen, als die weit-schwingenden (wie etwa Contraalt, Bass). Doch liegt das Problem in der Deutlichkeit des gesungenen Wortes. Die gebundene Opersprache der deutschen Oper, die Vernachlässigung der Scheidung zwischen der Abgrenzung des Wortes und der musikalischen Phrase, sind mikrofonfeindlich. Die explosiven Schlusskonsonanten, die abgründigen „stummen“ e (Muttâr, Vatâr, Nebâl) beeinträchtigen schon die Deutlichkeit der solistischen Diktion aufs ärgste, im Chor vernichten sie jede Deutlichkeit.

Dies gilt von den deutschsprechenden Chören. Mögen die Ursachen in anderen Sprachen woanders liegen, allen aber ist die Unverständlichkeit des gesungenen Wortes fast im gleichen Masse eigentümlich.

Es gibt nun zwei Wege, diesem Missstand ein Ende zu bereiten:

(1.) Durch die praktischen Erfordernisse des Tonfilms wird der Komponist /7/ gezwungen werden, das Wort so zu vertonen, dass das Wort und die musikalische Phrase sich decken, die Rhythmik und die Melodik werden nicht das Wort dehnen. Die Natürlichkeit der Diktion wird in der Musik ihren Niederschlag finden müssen.

(2.) Äußerste Präzision der Diktion muss bei choralen Bearbeitungen erzielt werden, ev. Durch einen „Trick“, wobei man einen besonders guten Sprecher in die unmittelbare Nähe des Mikrophons stellt, während der Chor etwas weiter postiert wird. Um die Gefahr einer ungewollten Differenzierung zu verringern, muss der Sprecher am Mikrophon soviel an Dynamik weniger geben, um wie viel näher er dem Mikrophon steht als der Chor.

Angesichts der Empfindlichkeit des Mikrophons, der alle Nebengeräusche aufnimmt und registriert, muss der Sänger (und erst recht der Chor) eine andere Atemtechnik anwenden als gewöhnlich. Das Vermeiden der engen, nasalen Wege beim Einatmen ist notwendig.

All diese Ausführungen beziehen sich auf den Orchester- und Chorapparat der Tonfilmmusik, einer Musik also, der als koordinierter Faktor eines dramatischen Filmgeschehens eine besondere Aufgabe zugeordnet ist. Aufnahmetechnisch kann jedes normale Kammerorchester mit größerem oder geringerem Gelingen erfasst werden. Verwendungstechnisch nur als „Tonfilmorchester“.

Ad 2. Abhördienst

Abhördienst und Aufnahme, Voraussetzung und Resultat: beide liegen in der Hand des Tonmeisters. Die Vorbereitung der Aufnahme /8/ besteht in der Herstellung der akustischen und tonlichen „Ballance“. Die Stellung des Mikrophons, die Feststellung, ob eins oder mehrere davon notwendig sind, die Placierung des Orchesters, seine einzelnen Gruppen oder Solisten gehören dazu. Schon hier wird der um die getreue Wiedergabe seiner klanglichen Vision besorgte Komponist beratend, oft entscheidend eingreifen müssen. Er wird im letzten Moment einige orchestrale, sogar kompositionstechnische Retuschen vornehmen müssen. Wäre nun die ideale Möglichkeit vorhanden, dass eine derart technisch vorbereitete Aufnahme, ungehindert registriert werden könnte, der Komponist könnte unbesorgt bleiben und sicher, dass das soeben am Lautsprecher des Aufnahmeapparates kontrollierte Klangbild, naturgetreu auf dem Negativ festgehalten wissen. Diese Möglichkeit besteht zur Zeit noch nicht. Allerlei technische Aufnahme-probleme, die den Tonmeister beschäftigen, müssen von dem Komponisten kontrolliert werden, wenn

er es vermeiden will, dass oft wesentliche Veränderungen des Klanges entstehen. Die Verteilung der hohen oder tiefen Frequenzen muss das notwendige Maß erreichen. Die Klang- (Volumen)-Vergrößerung oder die Drosselung der Forte-Stellen muss – wo es nicht beabsichtigt ist – vermieden werden, wo es Absicht war, im Rahmen der ursprünglichen Vorstellung bleiben. Erst die Addition von der orchestralen Darstellung plus Handhabung des Tonmeisters an seiner Maschine ergibt das Negativ-Resultat. Um allen Zufallsmöglichkeiten (auch der Beschädigung oder Materialfehlerhaftigkeit des Negativs) gerecht zu werden, müssen zumindest zwei einwandfreie Aufnahmen eines jeden Musikstückes vorhanden sein. Die Aufgabe, die hier zu leisten ist, heißt: ein, im Rahmen gegebener technischer Grenzen klares und /9/ differenziertes Tonbild zu erreichen. Sie wird durch den Tonmeister, den kontrollierenden Komponisten und den Kapellmeister gelöst.

Ad 3. Das Mischverfahren

Es besteht in einer Additionsformel aller akustischen Elemente des Tonfilmes. Also: Musik + Dialog, oder Musik + Geräusch, oder Musik + Dialog + Geräusch. Jedes von diesen Komponenten wird zunächst einzeln auf einem separaten Tonfilmband aufgenommen. Das Ergebnis des Mischverfahrens ist nicht die einfache Additionssumme der Komponenten, sondern ihre künstlerische „Ballance“. Die gewünschten Tonquellen (z. B. Musik und Geräusch) erklingen zunächst in ihrer normalen Lautstärke, werden dann prozentuell abgewogen und durch ein technisches Verfahren auf e i n Tonband photographisch gebracht. Die Arbeit des Tonmeisters wäre hier einfach, wenn ein Generalmesser der Verteilung durch den ganzen zu bearbeitenden Komplex festgehalten werden könnte. Aber jedes von den genannten akustischen Komponenten hat seine eigene Gesetzmäßigkeit – seine eigene Entwicklung und Kollisionspunkte, Möglichkeiten der Gefährdung von einem oder mehreren von ihnen liegen offen. War die Musikaufnahme beinahe einwandfrei ausgefallen, hier in der Mischmaschine kann sie gefährdet, ja vernichtet werden. Die als normal anzusehende Prozentverteilung zwischen Musik und Dialog (bei gleichzeitigem Erklingen, also im Mischverfahren ist etwa 60% Dialog : 40% Musik. Oft geht der Musikprozentsatz bis auf 20% und weniger zurück. Selbst die künstlerische Notwendigkeit dieser Verteilung angenommen: was geschieht mit der Musik, die für eine normale Lautstärke geschrieben worden ist und „normal“ aufgenommen wurde?)

Hier liegt eine entscheidende Forderung an den Tonfilmkomponisten. Er wird a priori wissen müssen, welche Musikteile „gemischt“ werden müssen und wird die mechanische Drosselung der Lautstärke kompositorisch und instrumental mitberücksichtigen müssen. Es wäre falsch, eine schwer instrumentierte, bewegte, „laute“ Musik zu solchem Zweck zu komponieren. Ein klarer Streichersatz wird hier den besten Dienst erweisen. Auch hüte man sich vor der Verwendung langer solistischer Partien, wenn das Wort hinaufkommen soll. Je exponierter, also solistischer ein Instrument verwendet wird, desto auffälliger ist es und desto mehr schlägt es sich mit dem Wort, dem „Solo“ des Dialogs.

Auch in der Addition von Musik + Geräusch liegen Gefahren. Bei sorgsamster Aufteilung und Ballance werden einfach „Funktionsstörungen“ sich einfinden, indem die Klarheit der musikalischen Struktur gefördert wird, ihre hohen oder tiefen Frequenzen abgestumpft oder gar annulliert werden.

Zusammenfassend ließe sich sagen: das Mischverfahren ist eine Reproduktion und als solche schon gefährdet es den Klang. Durch die Zusammenfassung heterogener Gesetzmäßigkeiten ist die Gefahr der Beeinträchtigung der Musik latent. Sie zu vermeiden oder wenigstens zu verringern ist die Aufgabe des Komponisten. Er kann sie lösen

durch die zweckmäßige Anlage der Partitur (für die zu „mischenden“ Stellen des Tonfilms) und durch seine persönliche Kontrolle an der Mischmaschine.

Im Zusammenhang mit dem Mischverfahren steht das Problem der

/11/

Ad 4. Akustischen Perspektive.

Der Begriff spezifisch tonfilmisch und bezieht sich auf die mit-photographierte Schallquelle. Wie zu Anfang schon angedeutet, ersetzt der Film die mangelnde Plastik und Tiefe durch die Mittel der Fern-, Nah- und der Grossaufnahme. Im Laboratorium der Montage, in dem sog. Schnittraum wird durch die Gliederung und den Aufbau dieser drei „Einstellungen“ das Raumgefühl des Films geschaffen. Angenommen nun, dass es sich z. B. um einen singenden Menschen handelt, um eine reale Tonquelle, die unserem Auge sichtbar, in ständiger Bewegung sich befindet, so ist eine flüsternde Grossaufnahme als negatives Beispiel hier genannt, und ein positives: singende Soldaten. Sie erscheinen im Weitaufnahme am Rande des Horizontes. Wir sehen sie dann halbnah, nah, und in der Grossaufnahme. Selbstverständlich wird hier ein piano- bis *forte*-Aufbau richtig sein.

Die Erfordernisse der Tonperspektive sind also einfach und beziehen sich nur auf die realen Musikanlässe. Wichtig jedoch erscheint mir, dass die Frage der in Grossaufnahme singenden Menschen (etwa beim Vortrag eines Liedes, Chansons etc.) mit dem Komponisten auf Grund der Partitur rechtzeitig erörtert wird. Das – also die Einstellungen der Kamera sich nach den Forderungen der Musik zu richten haben. Es geht um die Lösung einer Frage, die nach optischen und akustischen Gesetzen der Szene aufgenommen werden muss. Hinzugefügt sei noch, dass das bildliche „weit“ nicht immer dem akustischen „leise“ entspricht, ebenso wenig wie das Gegenteil: bildlich „nahe“ dem akustischen „stark“ (*forte*) entspricht.

/12/

Ad 5. Der Musiktonschnitt

Die Technik des Schnittes lassen wir unerörtert. Sie interessiert hier nur, inwiefern sie die Musik berührt. Die wichtigste Voraussetzung für die Wirksamkeit einer Tonfilm-Musik ist ihre Synchronität. Darunter verstehen wir immer nur eins: dass die Musik präzise an die Stelle kommt, wo sie gedacht war. Diese selbstverständlich scheinende Forderung ist indes nicht immer ohne weiteres zu erreichen, wenn der „Cutter“ immer vom Bilde ausgeht und die Musik „unterlegt“. Erst das umgekehrte Verfahren – Montage nach bestehendem Musiktonstreifen – wird ein befriedigendes Resultat geben. Natürlich ist der „Cutter“ an das vorhandene Bildmaterial gebunden. Aber in seinen Händen liegt es zu erreichen, dass die Synchronität eine absolute ist und der gesamte Rhythmus des filmischen Ablaufs der dynamischen Potentiale der Musik entspricht, sich mit ihr – im geistigen Sinne – deckt. Die genaue Kenntnis des musikalischen Materials ist hier Bedingung.

Der Cutter ist es auch, der in engster Zusammenarbeit mit dem Regisseur, die Verteilung aller Komponenten, die Tonregie vornimmt. Musik, Wort, Geräusch und Stille, das sind die akustischen Elemente des Tonfilms. Ihre Disposition, ja ihre Komposition wird von entscheidendem Wert sein. Auch das Geräusch ist (oder kann es sein) ein geistiges, assoziatives Moment im Tonfilm. Zusammen mit der Musik gebraucht, muss es sinnvoll geordnet sein. Die Wahl jeglichen Materials, des bildlichen und des akustischen, seine filmische Formwerdung liegt in den Händen des Cutters. Auch jene Imponderabilien, die nicht einen ausgesprochen handlungsmäßigen Charakter haben, /13/ sind

in einem aus so vielen Wirkungskomponenten bestehenden Kunstwerk wie der Tonfilm von größtem Wert. Ergänzend wäre noch zu sagen, dass die Vorbereitung des gesamten Materials sowohl für die Postsynchronisation (Musikaufnahmen) wie auch nachher alle Korrekturen und endgültige Fassung das Werk des Cutters ist. Dazu gehört das traurige Kapitel nachträglicher Umdispositionen in Bild und Ton.

Da eine fachmännische Durchdringung des Musikmaterials bei einem Cutter nicht, oder nur selten vorausgesetzt werden kann, liegt es an dem Komponisten, ihm bereitend und weisend zu Seite zu stehen.

Quelle B /Teil III., Handschrift/

/Seite 19/

Die Musik im Tonfilm

(Gedanken und Erfahrungen)

von Dr. Karol Rathaus

III.

Neue Möglichkeiten für die Musik im Tonfilm.

Die erfahrungsmäßige Erfassung aller tonfilmischen Bedingungen wird dem Tonfilmkomponisten eine Fülle neuer Möglichkeiten erschließen. Die Kompositionsmethode und Kompositionstechnik, beide der Gattung angepasst, werden eigene Wege, neue Wege gehen müssen. Zwar wird die Schaffung geschlossener Musikformen nun auf dem Wege dramaturgischer Vordisposition des Komponisten möglich sein. Aber die Wahl der Form wird oft durch die neue Tonfilmgesetzmäßigkeit diktiert werden. Und hier erleben wir, dass die meisten verbrauchten alten Musikformen durch den Tonfilm einen neuen Antrieb bekommen und eine neue Gültigkeit. Für die Neubelebung der Variationsform (aus dem Geiste des Tonfilms) sei das Eisler'sche Beispiel (N° 1) genannt. Für eine tonfilmische Verwendung des Liedes, das Beispiel von Jack Ibert aus dem Tonfilm „Don Quichote“ (Beispiel N° 2). Ich kann mir eine Unzahl von Tonfilmstellen vorstellen, die auch Verwendung von anderen Musikformen wie Passacaglia, Fuge, Canon etc. nicht nur ermöglichen, sondern danach verlangen. Sie würden von mir wie von anderen Komponisten verwendet und nur Platzmangel hindert mich, sie einzeln zu erörtern.

Die neuartigen Klangwirkungen gehören mit zu den Errungenschaften der Tonfilmkomposition. Dazu gehört die bewusste Bereicherung des Klangregisters durch die Nutznießung der technischen Möglichkeiten. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben, möchte ich nun einige Erfahrungen anführen:

/20/

- a) Drosselung des Volumens,
- b) mechanische Vergrößerung desselben; beide wurden schon vorher erörtert und die ... ihrer Einbeziehung in eine formaktive /?/ Klanggebung /?/ beschrieben. Auch
- c) das sog. Re-Recording-Verfahren, die Aufnahmen auf dem Umwege mechanischer Reproduktion erzielt, gehört dazu. Zu bemerken wäre noch, dass bei diesem Verfahren sowohl die Methode a), wie auch b) angewandt werden können.

Ein Gebiet, das noch nicht genug beachtet wurde: d) Erzielen neuer

Klangwirkungen auf dem mechanischen Wege der Umkehrung /**gestrichen**: Konvertierung/ gehört auch hinzu. Ein Beispiel: der Gongschlag. Die klangliche Projektion gibt das Klangbild in folgenden Phasen wieder: Schlag, Nachhall – eine entgegengesetzte Reihenfolge hingegen: Nachhall, Schlag. Diese Konvertierung ist auf mechanischem Wege leicht zu erzielen. Durch einen geschickten Schnitt ist es möglich, diesen Komplex in beliebiger Richtung zu strecken, ihn symmetrisch oder asymmetrisch zu unterbrechen und durch Kittung der Einzelteile eigenartige Wirkungen zu erzielen. Man kann einzelne Teile dieses Komplexes (z. B. Nachhall) als einen Zustand festhalten, indem durch mehrfache Kopie der Klang einer Phase solange aneinander gereiht wird, bis wir das erwünschte Resultat haben. Der technische Weg korrespondiert mit jenem, auf dem der Eindruck eines starren „Photo“ im Film erzielt wird. Man bedenke nur die Wirkung einer einfachen Konvertierung des besagten Gongschlages. Wir hören ihn etwa so: ein vom pppp bis zum fff aufsteigende Crescendo, das echo-los nur dumpf abreißt! Stellen wir uns vor, dass wir den Mittelteil des Nachhalls ausschneiden, ihn hundertfach kopiert nebeneinander reihen: wir erhalten einen ostinaten /?/, schwingenden Ton besonderer Färbung !

/21/

Neue technische Möglichkeiten liegen auch auf dem Wege des früher geschilderten Mischverfahrens, wobei die Additionsformel das Schema Musik + Musik ergibt. Das Mittel der technischen Überblendung, so bedeutsam für das Bild und auf kopiertechnischen Wege zu erreichen, existiert in der Musik noch nicht. Es kann nur auf dem Wege des Mischverfahrens erreicht werden. Aber welche Ausblicke eröffnen sich da für einen Komponisten? Mechanische Kontrapunktik, mechanische Polytonalität, Vielfachheit musikalischer Tonebenen – gehören zu einer neuen Terminologie, deren Idee und Sinn aus der mechanischen Gesetzmäßigkeit des Tonfilms entstanden sind und deren Einbeziehung in die Kompositionssphäre nur eine Zeitfrage ist.

Seine Anregung wird der wahre Tonfilmkomponist oft aus dem Geiste der Materie schöpfen. Das beste Beispiel dafür bietet die künstlerische „Ballance“ zwischen dem Geräusch und der Musik. Auch hier wird uns das „reale“ Geräusch am wenigsten interessieren. Das naturalistische Geräusch stört die Entwicklung eines musikalischen Gedankens nicht. Als der „realen“ Tonebene angehörig, kontrastiert es höchstens mit der vertiefenden, unrealen Wirkungssphäre der Musik. Aber das Einbeziehen des Geräusches als künstlerische Wirkungselement in die Komposition der Musik zeitigt oft bewunderungswürdige Resultate. Hier sei das Beispiel (N° 3) der Musik Honeggers genannt, der (in dem Tonfilm „Mayerling“) /22/ von dem quasi realistischen Hufgeklapper eines Droschkengauls eine rhythmische und musikalische Anregung seiner Komposition übernommen hat.

Das Element der Stille entspricht in einem Kunstwerk durchgearbeitetem Geräuschkomplex der Musikalischen Pause. Wie diese, bedeutet auch jene Aufhören /**durchgestrichen**: bedeutet, so bleibt auch jene ein bedeutendes Ausdrucksmittel/. Stumm ist nicht still. Es gibt Tonfilmstellen, deren dramatische Spannung keine melodische oder harmonische Deutung mehr erträgt. Eine /**durchgestrichen**: symphonische/ Erfassung der Geräusche, die in eine symphonische Percussions-Komposition aufgenommen werden, ergibt hier stärkste Wirkung, eigenste tonfilmische Prägung. Als Beispiel sei die Musikszene aus dem Tonfilm „Broken Blossoms“ /?/ (Regie Hans Brahm) genannt, zu dem ich die Musik komponiert habe (Beispiel N° 4).

Wenn wir, über die Praxis des Tonfilmes in seiner jetzigen Entwicklung hinaus, an die Erfüllung unseres Zieles: die Schaffung eines Tonfilmes aus dem Geiste der Musik denken, auch hier schon an Möglichkeiten einer neuen,

ureigenen, erst zu schaffenden Kunstform. Sie wird aus der Gesetzmäßigkeit des Tonfilms eines Tages erwachen, vorausgesetzt, dass ernste und bewusste Komponisten daran experimentieren und arbeiten. Die fatale Vermischung industrieller und künstlerischer Interessen verbindet das Experiment, ein Laboratorium für Tonfilmarbeit ist noch nicht vorhanden.

Durch die Schranken des Betriebes ferngehalten, am Aufbruch /?/ des Tonfilms untätig, sehen viele Komponisten mit einem Gefühl gemischt aus Unwissenheit und Verachtung dem „hoffnungslosen“ Treiben ihrer Kollegen zu.

/23/ Es wäre an der Zeit, dass aufmerken ! Denn die Zukunft des Musik-Tonfilmes liegt in unserer Hand. Was die Musik im Tonfilm vermag, dafür sprechen die wenigen Beispiele, wo ein glückhafter Zufall einen guten Komponisten mit einem guten, musikempfindlichen Regisseur zusammengeführt hat. Die Musik ist es, die dem so angelegten Film Atmosphäre /und Rhythmus?/ verleiht; sie intensiviert jedes Geschehen, hebt die Grenze des Realen auf. Sie verdichtet Stimmungskomplexe und spricht da noch, wo Bild und Wort ihre Grenzen erreicht haben. Sie ist unersetzbar als dramatisches Mittel des /.../, der Überraschung, der Steigerung /**gestrichen**: der Dynamik/. Als Mittel der Assoziation ist sie in der Lage die heterogensten Elemente organisch und mühelos zu verbinden.

Quelle C

/1/ Tonfilmerfahrungen

von

Karol Rathaus

Der nur auf das Auge eingestellte Stummfilm beherrschte so lange unsere Zeit, dass die Erkenntnis vom Wesen des Tonfilms sich nur langsam durchsetzen konnte. Zwar verzichtete auch der Stummfilm nicht auf das erklärende Wort und die „begleitende“ Musik, jedoch waren sowohl Wort wie Musik nicht organisch, sie erfüllten vielmehr „erklärende“ beziehungsweise „illustrative“ Zwecke. Die subalterne Haltung beider genannten Elemente dokumentierte sich in den sowohl leidlichen Titeln, die zur Not einspielen bzw. wegzuschaffen die guten Regisseure als ihre vornehmste Aufgabe erblickten, wie auch in der geistigen Haltung einer Musik, die berühmte Klischees verwandte und sie zu der monströsen Institution der musikalischen Kinokartothek geführt hatte. Für „Liebeskummer“, „Frühlingsstimmung“, „Gewitter“, „drohende Gefahr“ gab es eine aussortierte Auswahl an „Stücken“, die unabhängig vom Film, öfters ja manchmal unentwegt benutzt wurden. So bedeutete eine großartige Emanzipation aus dem Joch eines Registers, dass in neuerer Zeit eine Original-Illustrations-Musik für besondere Filme verlangt und geschrieben wurde. Diese Pionierarbeit wurde in origineller und künstlerischer Form von einer kleinen Avantgarde ernster Komponisten geleistet, von denen ich die Namen Milhaud, Paul Dessau, die Versuche Hindemiths und Eislers, und die musikalisch abwegigen, aber rhythmisch und akustisch interessanten Arbeiten von Edmund Meisel nennen möchte.

Erst das Aufkommen des Tonfilms schien einer fruchtbaren musikalischen Arbeit Gelegenheit zu bieten. Die allmähliche Verständigung der technischen Apparaturen, das Heranziehen künstlerischer Kräfte bei Erledigung technischen und Schnitarbeiten, gewährleisteten den ernstesten Musikern eine nicht unbeträchtliche Aussicht auf Erfüllung reines künstlerischen Musikwillens.

Allerdings ist die Erfassung der neuen Gesetzmäßigkeit des Tonfilms Notwendigkeit. Der Tonfilm ist eine

synthetische Kunstform, die sich aus den Elementen des Bildes und der Musik zusammensetzt. Das Primäre wird immer das Optische bleiben. Es kommt hinzu das Wort, die Sprache, ein zwar akustisch bedingtes, aber neues geistiges Mittel des Ausdruckes.

/2/ Die Frage nach absoluter Synthese der genannten Elemente ist die Frage des Tonfilms. Genau wie es sich beim Wort darum handeln wird, es nicht mit der Sprache, zumal mit der erklärenden Sprache zu verwechseln, genau so wird die Musik in eine besondere Sphäre gehoben, indem sie endgültig vom Prinzip der „Illustration“ wegkommen muss. Der Tonfilm will in seinen Bestandteilen komponiert werden, nicht illustriert. Hier müsste sich die zünftige Kritik von dem Vorurteil der Vergangenheit freimachen, in der zu einem gegebenen Film nachträglich Musik „zugepasst“ würde. Genau so wenig wie es sich in der Vertonung eines Opern- oder Kantatentextes um Illustration ihres textlichen Gehaltes handeln kann, genau so wenig kann man bei einer organisch entstandenen Tonfilmmusik von einer Illustrationsarbeit sprechen. Der Musiker komponiert eben den Tonfilm, wie er das Opernbuch komponiert, beides natürlich nach den Gesetzen der Art. Es ist allerdings eine hohe Anerkennung der Musikleistung, wenn die Konformität des bildlichen und musikalischen Geschehens so ineinander schmilzt, dass die Illusion einer beiderseitigen „Illustration“ entsteht: das Bild ist nicht von der Musik zu trennen, diese nicht vom Bild. Diesen Grad der Einheit glaube ich in der Trojka-Fahrt in meinem Tonfilm „Der Mörder Dimitri Karamasoff“ erreicht zu haben. Dem Laien, der hier vielleicht nur eine gelungene Illustration erblickt, sei gesagt, dass ich auch hier vom Rein-Musikalischen herkomme, und dass die Wirkung vielleicht umso stärker ist, je mehr sinfonisch die musikalische Faktur konzipiert, und je mehr das formale Element in dieser Musik gewahrt worden ist.

Ein neuer Faktor, zugleich eine neue rein tonfilmmusik-technische Errungenschaft wäre die musikalische Überblendung. Sie ist rein technisch bei uns in Deutschland noch nicht möglich, auch nicht in Amerika. Der russische Regisseur Pudowkin erzählte mir, dass das neue Tagger-Tonfilm-System die mechanisch-akustische Überblendung bereits gestattet.

/3/ Die Übereinander-Schichtung mehrerer musikalischer Ebenen, eine Art von Musikmontage eröffnet der Musik im Tonfilm neue Wege. Sie sind zunächst nur auf dem Weg der tatsächlichen Disposition zu erreichen, also durch einfache Abtrennung musikalischer Komponenten. Dies stößt auf nicht kleine Schwierigkeiten des Apparates, dessen Dimensionen nun für den Tonfilm eher klein als groß, als die richtigen erscheinen.

Hier wären wir bei der technischen Seite der Zusammenstellung des Tonfilmorchesters angelangt, ein Kapitel, das oft erörtert (auch von mir) wurde, für das es eben keine Regeln sind, und das je nach der musikalischen Aufgabe sich nicht (?) wandeln müssen. Klar ist es jedenfalls, dass es nicht nur auf die Wahl und Zusammenstellung der „mikrofonmäßigen“ Instrumente ankommt, vielmehr noch auf den Satz, dessen erste Forderung Klarheit und konsequente Führung ist und auf den Gesamtstil, der ein eigener ist und reine Gesetzmäßigkeit nicht verleugnen darf.

Die deutliche Tendenz, den Dialog, als erklärende Sprache (also Titeltersatz) tunlichst einzuschränken sowie der Ausbau der stummen Bilderserie und die Durchsetzung des akustischen Geräusches mit Musikelementen, all die Bestrebungen neuer Tonfilmregie, stellen an die Musik immer größere Anforderungen. Ihre unsichtbare Macht wird im Tonfilm wachsen und zu immer neuen Resultaten führen, wenn die Musiker erkennen werden, dass die künstlerische Verankerung des Gesamtgeschehens in ihren Händen liegt, dass ihre unmittelbare Zusammenarbeit, nur dem Regisseur von entscheidender Bedeutung ist. Die Wirkung wird verstärkt, je mehr der Komponist von der Musik her kommt, vom Sinfonischen und Formalen, allerdings begabt mit der Fähigkeit der Anpassung

an einen neuen Stil, an neue Erfordernisse. Das Bewusstsein, dass man neue Wege braucht und sie sucht, kann für jeden Komponisten nur einen Anreiz bedeuten.

Es ist allerdings notwendig, dass die Erkenntnis dieser Dinge kritisch gewürdigt und gefördert wird. Der Filmkritik seit jeher bestrebt erzieherisch auf das Publikum, geschmacklich, und auf die Produktion zu wirken, eröffnen sich neue Aufgaben: die der Erfassung der neuen, nie-dagewesenen Stellung der Musik im Tonfilm. Erst in der Bloßlegung aller einschlägigen Fragen, in der fruchtbaren /4/ Diskussion dieser Probleme liegt die Möglichkeit einer Verständigung aller Beteiligten. Darunter verstehe ich nicht nur die Hauptbeteiligten: den Regisseur und den Komponisten, aber auch die Produktionsleitung und die Vorstände aller technischen Arbeiten, den Tonmeister, den Leiter des Schnittes u.a. Alle größeren Produktionsgesellschaften werden für einen Musikreferenten sorgen müssen, der ja nach der Art der Aufgabe den am besten geeigneten Komponisten wird finden müssen, der Stoffe, die, von der Musik aus, sich für den Tonfilm eignen, zum Vorschlag bringen wird. Als Tonfilm-Fachmann wird er /durchgestrichen: beratend dem vielleicht nicht genug erfahrenen Komponisten zur Seite stehen/ dafür sorgen müssen, dass nur die besten Aufnahmeapparate verwendet werden; die noch immer vorhandenen Mängel der Apparatur wird er an die Verleihgesellschaft weitergeben, die ständig an der Verbesserung ihrer Apparate wird arbeiten. Er wird, je nach /V/ der Aufgabe, geeignete Tonmeister wählen, er wird den Schnitt überwachen, er wird schließlich jeden fertigen Tonfilmstreifen genaue Anweisung für die Steuerung an die Vorführer geben. Erst als wir all das erreicht haben werden, können wir an die Aufgabe: Entstehung eines Tonfilms aus dem Geiste der Musik, denken.

Dies ist die Sehnsucht aller vortrefflichen Komponisten. Sie ist aber zu erreichen erst bei erheblicher Verbesserung der Aufnahme- und Vorführapparatur, bei Intensivierung des Musikalischen bei allen an der Produktion Beteiligten, bei bereits vorhandenen Erziehungsresultaten bei Publikum. Diese durchzuführen, kritisch und fördernd in die immanente Tonfilmentwicklung einzugreifen, die Musik ihrer Bedeutung nach zu würdigen – hier sehe ich eine der vornehmsten Aufgaben der Tages- und Fachpresse.

Quelle D

Der T o n f i l m k o m p o n i s t und das M i k r o f o n
von K a r o l R a t h a u s

(aus der noch unveröffentlichten Abhandlung „Musik im Tonfilm“)

Nicht ohne Skepsis betrachtet der Komponist, mit welchem komplizierten und doch primitiven Mitteln das Klangbild festgehalten werden soll. Der magische Würfel des Mikrofons hängt lose und elastisch über dem Klangkörper. Wir hören das Stück in der Abhörkabine ab. Es klingt schlecht, verzerrt, es scheppert, klingt grau, alle Nebengeräusche sind da, es fehlt an Glanz, es fehlen die „Spitzen“ und die „Tiefen“. Und nun beginnt die Arbeit des Tonmeisters. Das Mikrophon wird umgestellt, ein zweites, bzw. drittes wird je nach klanglicher Disposition aufgestellt. Das genügt aber nicht, es ist vielleicht nur als eine prinzipielle Disposition anzusehen. Viel entscheidender ist es, dass der lebendige Klangkörper sich dem toten Apparat anpassen muss. Es folgt also die Disposition in Bezug auf den Klangkörper. Das Orchester wird so placiert, wie es die Partitur erfordert – immer im Hinblick auf das mechanisch übertragene Klangresultate. Streicher werden näher placiert, eventuell höher gesetzt. Einzelne

Instrumentengruppen werden noch angewiesen bei dieser und jener Stelle aufzustehen. Sie bekommen genau eingezeichnet, wohin sie (Bläser) das Schallrohr richten müssen, wann sie sich dem Mikrophon zuwenden, wenn sie sich von ihm abzuwenden haben. Arco-Stellen werden – wenn es geht – (zumal bei tiefen Streichern) in „pizzicato“ verwandelt, oder umgekehrt, je nach den Erfordernissen. Zweckmäßige Instrumentalretuschen sind notwendig und müssen oft mehrmals an den fraglichen Stellen unternommen werden.

II. /III./

Nachdem man nun so alles – was einem dabei auf- und eingefallen ist, neuerdings festgestellt hat, nach der Vornahme der Korrekturen, Retuschen, Placierung des Klangkörpers etc. beginnen nun die Abhör-Generalproben, es folgen die letzten Anweisungen an Spieler und Kapellmeister: das Resultat ist meist ein viel besseres, aber es zeigen sich noch immer die bereits geschilderten Tücken des Mikrophons, es fehlt der letzte Glanz, die Unmittelbarkeit des Klangbildes.

Nun beginnt – da die Weisheit des Komponisten zu Ende ist – die Beratung mit dem Tonmeister. Was könnte man da noch unternehmen, um die letzten Mängel zu beheben? Es bleibt wenig genug übrig, zu machen ist da nicht viel. Der Tonmeister verfügt über höchstens – drei nach ihrer Empfindlichkeit abgestimmten Mikrophone. So versucht man es mit Nr. 1, 2 oder 3. Auch eine Teilgraduierung ist durch die Einschaltung eines „Widerstandes“ möglich. Wenn auch das nicht genügt, versucht man das gerade funktionierende Mikrophon empfindlicher zu machen. Dies geschieht noch immer auf eine so primitive Art, dass das Resultat, welches man auf diese Weise erzielt, einfach zufällig, eine Glückssache ist. Der Vorgang dieser Empfindlich- oder Unempfindlichmachung geschieht durch ---einen Hammerschlag. Auf diese Weise wird die Schichtung magnetischer Eisenteile im Innern des Mikrophons gelockert oder verdichtet.

Doch erweist sich die Skepsis oft als grundlos. Der Geist der Genien führt oft durch das Medium des Tonmeister-Gehilfen, – ein Schlag auf das Mikrophon und plötzlich hellt sich das Klangbild auf, ein Schle [...] der Komponist auf, – die Aufnahme kann erfolgen!

IV.

Bilderserie und die Durchsetzung des akustischen Geräusches mit Musikelementen, all die Bestrebungen neuer Tonfilmregie stellen an die Musik immer größere Anforderungen. Ihre unsichtbare Macht wird im Tonfilm wachsen und zu immer neuen Resultaten führen, wenn die Musiker erkennen werden, dass die künstlerische Verankerung des Gesamtgeschehens in ihren Händen liegt, dass ihre unmittelbare Zusammenarbeit mit dem Regisseur von entscheidender Bedeutung ist. Die Wirkung wird verstärkt, je mehr der Komponist von der Musik herkommt, vom Sinfonischen und Formalen, allerdings begabt mit der Fähigkeit der Anpassung an einen neuen Stil, an neue Erfordernisse. Das Bewusstsein, dass man neue Wege braucht und sie sucht, kann für jeden Komponisten nur einen Anreiz bedeuten.

Es ist notwendig, dass die Erkenntnis dieser Dinge kritisch gewürdigt und gefördert wird. Der Filmkritik, seit jeher bestrebt erzieherisch auf das Publikum, geschmackbildend auf die Produktion zu wirken, eröffnen sich neue Aufgaben: die der Erfassung der neuen, nie-dagewesenen Stellung der Musik im Tonfilm. Erst in der Bloßlegung aller

einschlägigen Fragen, in der fruchtbaren Diskussion dieser Probleme liegt die Möglichkeit einer Verständigung aller Beteiligten. Darunter verstehe ich nicht nur die Hauptbeteiligten: den Regisseur und den Komponisten, aber auch die Produktionsleitung und die Vorstände aller technischen Arbeiten: den Tonmeister, den Leiter des Schnittes u.a. Alle größeren Produktionsgesellschaften werden für einen Musikreferenten sorgen müssen, der ja nach der Art der Aufgabe den am besten geeigneten Komponisten wird finden müssen, der Stoffe, die, von der Musik aus, sich für den Tonfilm eignen, zum Vorschlag bringen wird. Als Tonfilm-Fachmann wird er dafür sorgen müssen, dass nur die besten Aufnahmeapparate verwendet werden; die noch immer vorhandenen Mängel der Apparatur wird er an die Verleihgesellschaft weitergeben, die ständig an der Verbesserung ihrer Apparate wird arbeiten. Er wird, je nach /V/ der Aufgabe, geeignete Tonmeister wählen, er wird den Schnitt überwachen, er wird schließlich jeden fertigen Tonfilmstreifen genaue Anweisung für die Steuerung an die Vorführer geben. Erst als wir all das erreicht haben werden, können wir an die Aufgabe: Entstehung eines Tonfilms aus dem Geiste der Musik, denken.

Dies ist die Sehnsucht aller vortrefflichen Komponisten. Sie ist aber zu erreichen erst bei erheblicher Verbesserung der Aufnahme- und Vorführapparatur, bei Intensivierung des Musikalischen bei allen an der Produktion Beteiligten, bei bereits vorhandenen Erziehungsergebnissen bei Publikum. Diese durchzuführen, kritisch und fördernd in die immanente Tonfilmentwicklung einzugreifen, die Musik ihrer Bedeutung nach zu würdigen – hier sehe ich eine der vornehmsten Aufgaben der Tages- und Fachpresse.

January 29, 1941

Dear Dr. Rathaus,

Please excuse this hasty note, but I didn't wish any delay in your receipt of the two enclosed – in German + English. If you can write your answers in English it will be a very great help, but please write them in German if this is easier for you.

I'll also be grateful for any information you can give me on previously published articles by you on this subject. That news about your book was most exciting. When did you write it and have you made no attempt to find an American publisher for it?

Yours sincerely,

Jay Leyda

441 East 92 Street

P. S. It will be more convenient if you reply to my home address.

Quelle E

In answering the following questions illustrate, wherever is advantageous and possible, by a reference to a film for which you have written the music, and quote from the score.

1. Do you assist in the choice of sequences for which the music is to be written?
2. To consider first the single film sequence – do you work on the music from the script or from the finished film sequence?
3. (a) Does your musical imagination have to fit itself to particular details, dramatic or visual, of the film sequence; or is it free to produce its own musical terms for the essence or quality of the sequence as you see it?
[(b) What – in the one case or the other – is the effect of your procedure on the (1) music, (2) the film?] – gestrichen
4. Do you take into account anything outside of the dramatic and visual elements of the film sequence – for example, the level of musical understanding of the film audience?
5. What differences, are you aware of that, are produced in the music by the fact that you are composing it for a film sequence and not for a sequence in any other dramatic medium?
6. Is the possibility of the length of the particular film sequence being reduced or increased after the entire film is completed a difficulty for you in composing the music for the sequence?
7. Do you find that the special facilities of sound-recording for films – for example, the number and placing of microphones, the combining of sound tracks in re-recording – provide additional resources for your music?
8. Do you orchestrate the music; and if not do you feel this as a limitation?
9. Bearing in mind the degree to which you as a composer of an opera would control the dramatic shaping of the libretto, are you as the composer for a film consulted about the dramatic or visual elements of the sequence, either as they might be determined or affected by the music, or possibly even without reference to the effect of the music?
10. Is there anything in composing music for the film sequence that necessitates a change in your usual method of composition? If so, what change?
11. To proceed now from the problem of the single film sequence to the problem of the entire film –
 - (a) do you feel the need of unifying the passages of music within a film as you would unify them in any other musical work?
 - (b) Have you found that the film permits this or that it makes it more difficult or even impossible?
 - (c) How have you been able to satisfy this need?
12. Are the conditions under which you compose music for film satisfactory, or would you like them to be changed, and if so, how changed?

1. Definitely, in all my work for films.
2. Both ways. In Europe, where I had the opportunity to work on the picture from the very beginning, I mostly

wrote the music “ahead”, it means, after having read the script and after my suggestions concerning music, were acknowledged by the director. In close collaboration with the director, scriptwriter etc. the main outline of the music was created before the actual shooting began. In Hollywood, where owing to peculiar technicalities this advance work was not possible, I had to work after a fairly finished (not definite) sequence.

3. The interrelation between a purely musical invention (imagination as you call it) and the stimulance or need of dramatic requirements of the picture makes out the particular quality of film-work for a composer.
4. Outside of the dramatic and visual elements I consider most important:
 - a/ to preserve the musical form (in order to create musical contents and to avoid a shapeless “mosaique” of music-fragments;
 - b/ to speak a “dramatic” language, which means a direct, immediate and striking expression;
 - c/ I never considered the musical understanding of the film audience as important. Not because I consider it non-essential, but because I know from my own experience, that a problem like this does not exist, except in the imagination of some old-time producers. (Their film-music-experience still lives in the souvenirs of the muet-film-times, where music was definitely outside of the screen-drama, mentally and physically.)
5. Here I would like to stress my definite conviction: that the film-art is an art sui generis, incomparable with other dramatic forms. Consequently film-music is a dramatic force of a special quality in the sphere of the film-drama.

There are four main objectives for music in films: to express, to associate, to illustrate and to superimpose. In addition, the dramatic effect as such could be named, for example, the absorption of sound effects into the structure of the musical composition, or the problem of dramatic effect by means of music but not conceived as a purely musical idea. (Already the sudden appearance or disappearance of music is a dramatic effect.) All these qualities are definitely confined to the medium of film work and only here possible.
6. This is not a problem, this is a menace, However, any composer with film experience had to go through it. Somehow we try to succeed, compromising with the anti-spirit of the machine.
7. This point contains so many angles, that in order not to exceed the frame of the questionnaire I will confine myself to following statements: The microphone (one or more) is only the means of (technical) communication. Consequently it can neither promote nor injure the quality of the musical conception. But there are a number of technical devices which, when properly included in the composer’s conception, can give new “technical” results. I used some of them in my film work with success. (For example, the contrapuntal addition of two musical “spheres” achieved by dubbing.)
8. I always orchestrate my own scores. From a personal point of view I consider it as a *conditio sine qua non*.
9. In Europe, I always was in this position. – I feel sure that the composer considers the entirety of the film, just in the same way as he composes a n opera-libretto. But even in Hollywood, where the convention of picture- scoring is a formidable obstacle, I had the privilege of collaboration with people who were much concerned about the artistic quality and who asked my advice in every respect. Under such circumstances the necessary compromise becomes reduced to a decent degree.
10. You refer obviously to a special “technique”. Of course, writing for films requires it. I do not consider this technique as extremely difficult and I am sure that many composers who have had no chance to write film-music yet could learn it easily. But nevertheless it is something special to compose for this medium.

The coordination of picture, the dialogue, sound effect and music is something special. It already involves a number of technicalities particular to this genre. The element of time, the divergence between the picture (a static unit) and the tone is a new and basic problem. The difficulty of preserving a musical form and to “fit” at the same time is another of the multitude of problems. The question of instrumentation, which must adjust itself to the artistic and technical requirements of the picture is one more problem. The anticipation of these problems, the experience, is a part of the composer’s ability to meet the problem. Finally: the mill of technical conventions, scoring, dubbing, then the interference with so many non-musical elements involved, often considered as more important than the music, the sudden changes of the editor, director, producer etc., the obstacle of the “machine” – all these problems have to be solved. Compromise is often necessary, but not one which would affect the artistic outline of the composer’s music and intention. – The unification of the musical outline is for me imperative.

11. As I said before, the composer has to have a general musical conception of the picture, similar to his “composing” an opera-libretto. The point only is – and a very important one – that not all films which employ music are music-films. I cannot be precise enough: In our day there does not exist a film without music. The entire output of films, many hundreds of them, all kinds of screen-plays, dramas and comedies built mostly upon a dialogue and confined to static places of action, documentaries with a continuous speaker in the background, in short – all sorts of pictures, which notabene need no music, employ music nevertheless. Behind every dialogue there is some kind of a noise, interfering with the dialogue and technically dropped to a sound level where the perceptibility is not possible, a quality of nuisance. – I do not mean that all films need an elaborate score. I find much too much music in films. But having in mind a picture which really needs the element of music, a director who has a vision of utilising the tremendous resources of music and a composer who understands the film-medium and who is possessed by his task – here and only here would I apply the serious requirement of thorough musical work. – To get a chance like this is just good fortune and it comes (like good fortune usually does) very seldom. – I had the luck and the chance with my first picture: “Brother Karamasoff” and later in “Amok”. Since then I have made a lot of pictures with more or less importance laid upon music. But still I am waiting and dreaming about my picture, our picture: one which will be born from the spirit of music.
12. May I be permitted to answer the last question by a suggestion? I believe that we can change present conditions only by the quality of the work of our composers. The mastery of routine is the chief quality of Hollywood. The force of attraction and of absorption is enormous there. But Hollywood still does not have a kind of musical laboratory. There is no place for discussion of problems, for an experiment. And what a discouraging reality, – there are only very limited possibilities for film work outside of Hollywood. – My idea is to create an experimental film-unit. To prepare it by a film-workshop and laboratory. To gather our young composers and to give them all technical knowledge and a kind of preparatory experience. And our task must be: to meet the problem of film-music and – not the problem of Hollywood.- Only somebody who knows the film-city can understand it. The unique set-up of particular conditions, resulting from a multitude of interests and aggravated by the height of stakes involved. The traditional qualification of all elements of production, which places music mercilessly in the last place (except in the so-called “musicals”). The efforts of many a head of the music-departments, which have been discouraged for years. The ultima ratio

of the box office report, which creates a kind of “record” for years to come; - however the conditions have changed considerably since then.

The singular opportunities where a good composer comes to work on a good “musical” script with a good and musical director and a music loving producer, where the work would be executed properly by a musical devotee – all this in Hollywood of course – those opportunities are really too rare to be considered as our opportunities. How attractive this aspect may be, how optimistic the composer may be in fancying himself in charge of the job – it would delude us to take these rare cases as granted.- We must start to work on the creation of basic and new musical aspects in f i l m s.

Quelle F

Dr. Karol Rathaus

Most important filmworks include music to:

Brother Karamasoff (Dir. Fedor Otzep) 1930 – 1931

Allô Berlin? – Ici Paris! (Dir. Julien Duvivier) 1932 – 33

13 Trunks of Mr O.F. (Dir. Alexis Granowsky) 1933

Amok (Dir. Fedor Otzep) 1934

Broken Blossoms (Dir. John Brahm) 1935

Dame de pique (Dir. Fedor Otzep) 1937

Let us live (Dir. John Brahm) 1939 – 40.

Der englische Teil des Textes wurde freundlicherweise redigiert von Judith Wickstroem-Haber.