

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 34 (1992)
Heft: 185

Artikel: Emotionen wecken, Handlung unterstreichen : Filmmusik aus der Sicht der Komponisten
Autor: Geib, Romain / Delerue, Georges / Midding, Gerhard / Raksin, David
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867385>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 05.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

MODERN TIMES
von Charles Chaplin



Emotionen wecken, Handlung unterstreichen

Filmmusik aus der Sicht der Komponisten



TIREZ SUR LE PIANISTE
von François Truffaut



Gespräch mit Georges Delerue

“Viele zeitgenössische Komponisten könnten keine Filmmusik schreiben, weil ihnen der Sinn für Dramaturgie fehlt”

Kino als natürliche Fortsetzung der Oper

FILMBULLETIN: Obwohl das Filmbild nie ohne jegliche Musik ausgekommen ist, nicht einmal zur Stummfilmzeit, widmeten die Zuschauer der Musik im Film nur selten Aufmerksamkeit, nahmen sie nur unbewusst wahr. Wie erklären Sie sich, dass Musik im Kino als ganz selbstverständlich vorausgesetzt wird?

GEORGES DELERUE: In der Tat hat es schon immer Musik zum Film gegeben, und dies liegt daran, dass Kino letztendlich ein Schauspiel ist. Ich glaube, dass sowohl das Publikum als auch das fiktionale Schauspiel einen musikalischen Hintergrund brauchen, als ein Element, das die Emotionen weckt und die Handlung unterstreicht. Es wird Ihnen vielleicht sonderbar erscheinen, aber ich glaube wirklich, dass sich die Oper und die komische Oper (opéra comique) auf ganz natürliche Weise im Kino fortsetzen. Es ist sehr wahrscheinlich eine Sache unseres Unterbewusstseins, dass wir diese Musik brauchen. Ursprünglich sollte die Musik die Projektorengeräusche übertönen und schliesslich wurde sie zur (An-)Gewohnheit. Andererseits gab es im Theater, sogar im Sprechtheater zu einer bestimmten Zeit Ende des neunzehnten Jahrhunderts, schon bedeutende Bühnenmusik. Ausserdem haben schon Beethoven

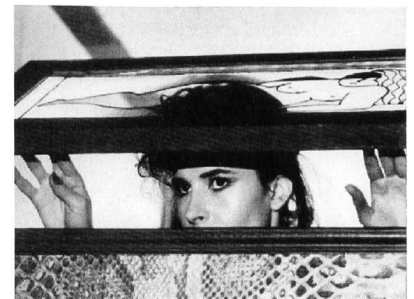
räusche zu übertönen. Manchmal sagte mir ein Regisseur: «Ich weiss, die Szene ist ein bisschen lang geraten, aber wenn erst einmal die Musik dazukommt, wird sich das ändern.» Und ich habe immer geantwortet: «Das ist völlig falsch, die Musik hat nie etwas verbessert; eine Szene, die vom Bild her lang erscheint, wird es auch mit Musik bleiben.»

FILMBULLETIN: Sprechen wir von Ihrer persönlichen Auffassung von Filmmusik. Betrachten Sie den Film als ein Ganzes, wo Bild und Ton untrennbar sind, oder räumen Sie der Filmmusik eine gewisse Autonomie ein?

GEORGES DELERUE: Es gibt bestimmte Filme, in denen die Musik so stark mit dem Bild verbunden ist, dass ihr etwas Wichtiges fehlte, würde man sie aus diesem Zusammenhang reißen. Bei anderen Filmen wiederum ist man auf eine genaue Partitur neben dem Bild angewiesen, die aber durchaus auch als Konzertmusik bestehen könnte. Andererseits wird die Musik durch die Geschehnisse der Handlung gesteuert. Ich weiss zu Beginn nie, ob die Musik sich auf der ersten oder zweiten Ebene bewegen wird; das hängt vom Gespräch mit dem Regisseur ab.

Wenn ich Filmmusik komponiere, ist das natürlich keine Konzertmusik, aber auch kein Kompromiss. Filmmusik

LE DERNIER MÉTRO
TIREZ SUR LE PIANISTE
VIVEMENT DIMANCHE!
von François Truffaut



und Schumann solche Musik geschrieben, und es war bereits eine Tradition, dass eine musikalische Untermauerung das Schauspiel begleitete.

Durch die Zusammenarbeit von Prokofjew und Eisenstein wurde man sich bewusst, dass Filmmusik einen Eigenwert hat und nicht nur die Funktion, Projektorge-

ist eine eigene Art Musik aufzufassen. Es wäre sinnlos, sie mit den Kategorien einer Symphonie oder eines Concertos zu beurteilen. Wenn Konzertkomponisten Filmmusik schreiben, scheitern sie leider ziemlich oft, weil sie viel zu sehr an die Musik denken, statt an die Dramaturgie. Nur wenige Opern- und Operetten-Kom-



A NUIT AMÉRICAINE von François Truffaut

ponisten des letzten Jahrhunderts haben Symphonien geschrieben. Ich kenne viele zeitgenössische Komponisten, die keine Filmmusik schreiben könnten, weil ihnen der Sinn für Dramaturgie fehlt.

Die Zusammenarbeit zwischen Komponist und Regisseur

FILMBULLETIN: In welchem Stadium der Herstellung eines Films setzt Ihre Arbeit als Komponist ein?

GEORGES DELERUE: Es gibt Filme, bei denen der Musiker bereits zu Beginn der Dreharbeiten beteiligt sein muss. In diesen Fällen muss die Musik aus technischen Gründen bereits im voraus geschrieben sein, weil es im Film gesungene oder getanzte Passagen gibt. Dabei wird es natürlich eine enge Zusammenarbeit mit dem Regisseur geben, weil er mit der Musik drehen wird. In diesen Fällen ist ein gutes Verhältnis zum Regisseur unerlässlich, damit man sich als Komponist über die wirklichen Absichten des Regisseurs völlig im klaren ist. Aber meistens komme ich erst hinzu, wenn der Film fertiggestellt ist. Auf gewisse Weise ist es logisch, dass der Filmmusik-Komponist erst später dazukommt, weil der Rhythmus des Films vom Cutter und vom Regisseur vorgegeben wird und die Musik sich diesem Rhythmus

anzugleichen hat. Natürlich können auch in der Folge eines Gesprächs zwischen mir und dem Regisseur geringfügige Änderungen und Hinzufügungen bei der Musik oder im Film angebracht sein.

An dieser Stelle möchte ich etwas über meine Arbeit zu LE DERNIER MÉTRO für François Truffaut erzählen. Nachdem wir L'AMOUR EN FUITE beendet hatten, fragte ich Truffaut, ob er ein neues Filmvorhaben plane, worauf er mir antwortete, dass er einen Film über das Theater während der deutschen Besatzungszeit in Paris machen wolle, und fügte hinzu: «Aber dafür werde ich Sie nicht nehmen, Georges, ich brauche keine Musik, weil ich ausschliesslich Chansons jener Zeit verwenden werde, deren Rechte ich gekauft habe.» Er nannte mir etwa «Les Amants de St Jean», «Bei mir bist du schön» und sagte mir, dass er seinen Film auf solchen Liedern aufbauen möchte. Darauf vergingen zwei bis drei Monate, bis ich François für einen Pressetermin mit einem Fotografen traf. Und bei dieser Gelegenheit wiederholte er mir, dass er viel darüber nachgedacht habe und dennoch entschlossen sei, keine andere Musik für diesen Film zu verwenden. Er beendete seinen Film, und beim Schnitt bemerkte er dann, dass er sich geirrt hatte, und bat mich in einem Brief, die Musik zu schreiben, die ihm jetzt plötzlich sehr wichtig erschien. Das will heissen, dass Truffaut als wirklicher Profi, der das Für und Wider

sorgfältig abwog, wenn er einen Film machte, zu Anfang noch nicht genau wusste, was das alles ergeben würde, wenn die Dreharbeiten erst einmal beendet waren und der Schnitt in Angriff genommen wurde.

Die Freundschaft zu François Truffaut

FILMBULLETIN: Sie waren an vielen Filmen von François Truffaut – mit dem Sie eine lange Freundschaft verband – beteiligt. Sein Film LA NUIT AMÉRICAINE, für den Sie auch die Musik geschrieben haben, enthält im Titelvorspann eine herrliche Hommage an die Filmmusik.

GEORGES DELERUE: Eigentlich kam ich selbst auf die Idee für den Titelvorspann. Da es in diesem Film um die Entstehung eines Films ging, wollte ich auf keinen Fall "organisierte" und bereits fertigkomponierte Musik im Vorspann haben, weil dies den Gedankengang gestört hätte, dass hier ein Film gerade im Entstehen begriffen ist. Ich sorgte mich viel um dieses Problem, da ich bereits alle Themen des Films, die gesamte Filmmusik also, geschrieben hatte. Ich erzählte Truffaut von diesem Problem. Dann kam mir ein Einfall, und ich schlug Truffaut vor, während einer Probe heimlich die Mikrophone einzuschalten, diese Passagen wie eine beginnende Tonaufnahme zu montieren und dem Titel-

vorspann zu unterlegen. Das musikalische Element war gefunden, und dazu liess Truffaut auf der Leinwand die optische Tonspur sichtbar werden. Dieses Beispiel zeigt, wie notwendig die enge Zusammenarbeit zwischen Komponist und Regisseur ist. Wenn man mit Leuten wie Philippe de Broca oder Truffaut und sogar Fred Zinnemann oder John Huston arbeitet, weiss man von Anfang an, dass man miteinander auskommt.

Ich mochte François sehr. Seit TIREZ SUR LE PIANISTE arbeitete ich mit ihm. Übrigens war dieser Film vom Standpunkt der Komposition einer der schwierigsten für mich. Es handelte sich praktisch um einen Musik-Film, der ohne jeden Primärton, der zur Orientierung bei der Nachvertonung dient, ohne bestehende Komposition und ohne Playback gedreht wurde. Es waren François' Anfänge in diesem Beruf, und es gab eine Menge technischer Dinge, die er noch nicht kannte, was durchaus verständlich ist. Ausserdem war es ein Film, der zu Beginn fast ohne jede Geldmittel entstand und mit so gut wie nichts auskommen musste. François hatte sich da hineingestürzt, und als der Film in der Rohmontage fertiggestellt war, sah man Charles Aznavour, wie er Klavier spielte, sah, wie sich die Tasten am Klavier bewegten, oder man erblickte den Kontrabass-Spieler, ohne auch nur einen Ton zu hören. Es war einfach unglaublich. Es musste also an Hand der Gesten

LE MÉPRIS von Jean-Luc Godard



eine Musik "rekonstruiert" werden, und das ist eine irrsinnige Arbeit – sozusagen "feinste Spitzenarbeit". Später erfuhr ich, dass bereits zwei, drei andere Komponisten angesprochen worden waren. Alle hatten vor Entsetzen abgesagt. Ich hatte sehr viel Mühe damit, aber glücklicherweise war ich, dank meiner technischen Erfahrung bei der Arbeit mit Kurzfilmen und damaligen Werbefilmen, schon etwas vorbelastet. So konnte ich

als Begrüssung das Musikthema aus *IL CONFORMISTA* vorgepiffen.

Filmmusik für Historienfilme

FILMBULLETIN: Viele Filme, für die Sie die Musik geschrieben haben, sind Historienfilme, und Sie gelten als



PLATOON von
Oliver Stone

A MAN FOR ALL
SEASONS von
Fred Zinnemann

THE PUMPKIN EATER
von Jack Clayton

mich von der technischen Seite dem Problem nähern, und es gelang dann schliesslich. François hat meine Arbeit ganz gut gefallen, und anschliessend entwickelte sich zwischen uns eine Zusammenarbeit über mehr als zwölf Filme. Mit Philippe de Broca habe ich ebenfalls ungefähr sechzehn Filme gemacht, was zeigt, dass wir uns aufs beste verstehen.

Begegnung mit Francis Ford Coppola

FILMBULLETIN: Sie haben in den letzten Jahren immer öfters die Musik zu amerikanischen Kinofilmen geschrieben und mit grossen Namen des US-Films zusammengearbeitet, darunter Fred Zinnemann, George Cukor, Francis Ford Coppola ...

GEORGES DELERUE: Wie ich dazu kam, mit Coppola zu arbeiten, wollen Sie wissen? Nun, das ist eine sonderbare Geschichte. Coppola war sozusagen wahnsinnig in meine Partituren für Bernardo Bertoluccis *IL CONFORMISTA* "verliebt". Für seine Produktion *ESCAPE ARTIST*, zu der ich die Musik schrieb, hatte Coppola den jungen Regisseur Caleb Deschanel mit der Regie beauftragt. Caleb Deschanel hatte sein Filmstudium an der University of Southern California gemacht, zusammen mit George Lucas, John Carpenter, Coppola, die alle einen engen Freundeskreis bildeten, sich mochten und oft zusammenarbeiteten. Der Film *TIREZ SUR LE PIANISTE* hatte Deschanel ganz besonders begeistert. Er kannte meine Musik sehr gut, da er den Film einige Dutzend Male gesehen und für die Universität eine Arbeit über die Verwendung der Musik in diesem Film geschrieben hatte. Er hatte sich immer vorgenommen, mich für seinen ersten Film mit der Musik zu beauftragen. Als er mich Coppola vorschlug, war dieser sofort einverstanden, weil ihm meine Arbeiten gefielen. Und als ich dann zum Vorgespräch in die Zoetrope-Studios kam – damals Coppolas eigenes Studio in Hollywood – und man mich zum ersten Mal diesem Mann vorstellte, hat er mir

Spezialist für dieses Genre, für das nur wenige Filmmusik-Komponisten arbeiten.

GEORGES DELERUE: Um diese Art von Musik zu komponieren, benötigt man sehr gute Kenntnisse in der gesamten Musik. Wir sind sehr wenige in Frankreich, die mit einer tiefergehenden klassischen Musikausbildung vorwiegend fürs Kino arbeiten – *Antoine Duhamel* und *Pierre Jansen* wissen, wovon die Rede ist, wenn es um alte Musik geht. Ja, es ist eine Spezialisierung, man muss die Farbe, den besonderen Klang vergangener Zeiten erfassen können. Bei *A MAN FOR ALL SEASONS*, einem Film, den Fred Zinnemann sehr historiengetreu konzipiert hatte, konnte ich mir nicht erlauben, eine Musik zu schreiben, die nicht im Geiste der Zeit begründet war. Statt "archäologisch" vorzugehen, versuchte ich eine wahrere musikalische Annäherung an diese Epoche. Ich habe andere Instrumente verwendet, bin aber in der "Ausdrucksweise" jener Zeit geblieben. Für den Film *A WALK WITH LOVE AND DEATH* von John Huston benutzte ich ein Querflöten-Quatuor, um unserer Vorstellung von mittelalterlicher Musik näherzukommen (obwohl es damals keine Querflöten gab), und an einer dramatischen Stelle setzte ich dann mit einer modernen symphonischen Masse ein. Einen gewissen Archaismus muss man berücksichtigen. Anders ist es, wenn zum Beispiel *Miklos Rosza* für *BEN HUR* oder *QUO VADIS*, zwei Superproduktionen, bei denen es nicht um historische Authentizität ging, Musik machte, die für ein Leinwandspektakel bestimmt war.

Eine lebendige Musik

FILMBULLETIN: Gibt es Instrumente oder Orchestrierungen, die Sie bevorzugen?

GEORGES DELERUE: Tatsächlich bediene ich mich sehr der Saiteninstrumente, und das hat funktionelle Gründe: man muss immer berücksichtigen, dass ein Film ziemlich viele Textpassagen beinhaltet und dass es Instru-



Georges Delerue, geboren am 12. März 1925 in Roubaix, gestorben am 20. März 1992 in Hollywood

Musik für die Kurzfilme (unvollständig):

- 1956 LES MARINES Regie: François Reichenbach
- 1957 LA PREMIÈRE NUIT Regie: Georges Franju
- IMAGES POUR BAUDELAIRE Regie: Pierre Kast
- 1958 LA VIE DES TERMITES Regie: Jean-Luc Godard
- L'OPÉRA-MOUFFE Regie: Agnès Varda
- LES SURMENÉS Regie: Jacques Doniol-Valcroze
- 1960 L'AMOUR EXISTE Regie: Maurice Pialat
- 1965 VIVE LE TOUR Regie: Louis Malle

Musik für die Langfilme (unvollständig):

- 1959 LE BEL AGE Regie: Pierre Kast
- HIROSHIMA, MON AMOUR Regie: Alain Resnais (nur den Walzer)
- CLASSE TOUS RISQUES Regie: Claude Sautet
- LES JEUX DE L'AMOUR Regie: Philippe de Broca
- MARCHE OU CRÈVE Regie: Georges Lautner
- 1960 LE FARCEUR Regie: Philippe de Broca
- LA MORT DE BELLE Regie: Édouard Molinaro
- LA MORTE-SAISON DES AMOURS Regie: Pierre Kast
- TIREZ SUR LE PIANISTE Regie: François Truffaut
- 1961 UNE AUSSI LONGUE ABSENCE Regie: Henri Colpi
- JULES ET JIM Regie: François Truffaut
- L'AFFAIRE NINA B. Regie: Robert Siodmak
- CARTOUCHE Regie: Philippe de Broca
- EN PLEIN CIRAGE Regie: Georges Lautner
- 1962 LA DÉNONCIATION Regie: Jacques Doniol-Valcroze
- UN CŒUR GROS COMME ÇA Regie: F. Reichenbach
- ANTOINE ET COLETTE Regie: F. Truffaut (Episode)
- DU RIFI À TOKYO Regie: Jacques Déray
- 1963 L'IMMORTELLE Regie: Alain Robbe-Grillet
- L'AINÉ DES FERCHAUX Regie: Jean-Pierre Melville
- FRENCH DRESSING Regie: Ken Russell
- LE MÉPRIS Regie: Jean-Luc Godard
- LA PEAU DOUCE Regie: François Truffaut
- CHAIR DE POULE Regie: Julien Duvivier
- L'HOMME DE RIO Regie: Philippe de Broca
- 1964 MATA-HARI, AGENT S 23 Regie: Jean-Louis Richard
- LUCKY JO Regie: Michel Deville
- 100 000 DOLLARS AU SOLEIL Regie: Henri Verneuil
- THE PUMPKIN EATER Regie: Jack Clayton
- UN MONSIEUR DE COMPAGNIE Regie: Ph. de Broca
- L'AMOUR A LA CHAÎNE Regie: Gilles Grangier
- 1965 VIVA MARIA Regie: Louis Malle
- LES TRIBULATIONS D'UN CHINOIS EN CHINE Regie: Philippe de Broca
- LE CORNIAUD Regie: Gérard Oury

- 1965 MONA Regie: Henri Colpi
- 1966 A MAN FOR ALL SEASONS Regie: Fred Zinnemann
- LE ROI DE CŒUR Regie: Philippe de Broca
- LE VIEIL HOMME ET L'ENFANT Regie: Claude Berri
- 1967 OUR MOTHER'S HOUSE Regie: Jack Clayton
- 1968 LE DIABLE PAR LA QUEUE Regie: Philippe de Broca
- 1969 A WALK WITH LOVE AND DEATH Regie: John Huston
- WOMEN IN LOVE Regie: Ken Russell
- LES CAPRICES DE MARIE Regie: Philippe de Broca
- 1970 IL CONFORMISTA Regie: Bernardo Bertolucci
- PROMISES AT DAWN Regie: Jules Dassin
- 1971 THE HORSEMEN Regie: John Frankenheimer
- LES DEUX ANGLAISES ET LE CONTINENT Regie: François Truffaut
- LES AVEUX LES PLUS DOUX Regie: Edouard Molinaro
- 1972 CHÈRE LOUISE Regie: Philippe de Broca
- MALPERTUIS Regie: Harry Kümel
- UNE BELLE FILLE COMME MOI Regie: François Truffaut
- 1973 THE DAY OF THE DOLPHIN Regie: Mike Nichols
- LA NUIT AMÉRICAINE Regie: François Truffaut
- LA FEMME DE JEAN Regie: Yannick Bellon
- THE DAY OF THE JACKAL Regie: Fred Zinnemann
- 1974 L'IMPORTANT C'EST D'AIMER Regie: Andrej Zulawski
- 1975 CALMOS Regie: Bertrand Blier
- L'INCORRIGIBLE Regie: Philippe de Broca
- 1976 POLICE PYTHON 357 Regie: Alain Corneau
- LE GRAND ESCOGRIFFE Regie: Claude Pinoteau
- BOOMERANG Regie: José Giovanni
- 1977 JULIE POT DE COLLE Regie: Philippe de Broca
- TENDRE POULET Regie: Philippe de Broca
- PRÉPAREZ VOS MOUCHOIRS Regie: Bertrand Blier
- JULIA Regie: Fred Zinnemann
- 1978 VA VOIR MAMAN, PAPA TRAVAILLE Regie: F. Leterrier
- LA PETITE FILLE EN VELOURS BLEU Regie: A. Bridges
- L'AMOUR EN FUITE Regie: François Truffaut
- 1979 MON AMI JO Regie: Fons Rademakers
- A LITTLE ROMANCE Regie: George Roy Hill
- AN ALMOST PERFECT AFFAIR Regie: Michael Ritchie
- PREMIER VOYAGE Regie: Nadine Trintignant
- 1980 LE DERNIER MÉTRO Regie: François Truffaut
- 1981 TRUE CONFESSIONS Regie: Ulu Grosbard
- LA FEMME D'À COTÉ Regie: François Truffaut
- DOCUMENTEUR Regie: Agnès Varda
- GARDE À VUE Regie: Claude Miller
- LA VIE CONTINUE Regie: Moshe Mizrahi
- RICH AND FAMOUS Regie: George Cukor
- 1982 ESCAPE ARTIST Regie: Caleb Deschanel
- L'AFRICAIN Regie: Philippe de Broca
- L'ÉTÉ MEURTRIER Regie: Jean Becker
- VIVEMENT DIMANCHE! Regie: François Truffaut
- 1983 PARTNERS Regie: James Burrows
- SILKWOOD Regie: Mike Nichols
- 1985 AGNES OF GOD Regie: Norman Jewison
- 1986 PLATOON Regie: Oliver Stone
- CONSEIL DE FAMILLE Regie: Constantin Costa-Gavras
- 1987 THE HOUSE ON CARROLL STREET Regie: Peter Yates
- BILOXI BLUES Regie: Mike Nichols
- THE PICK-UP ARTIST Regie: James Toback
- ESCAPE FROM SOBIBOR Regie: Jack Gold
- 1988 MEMORIES OF ME Regie: Henry Winkler
- 1989 GEORG ELSER Regie: Klaus Maria Brandauer
- STEEL MAGNOLIAS Regie: Herbert Ross
- PARIS BY NIGHT Regie: David Hare
- 1990 MISTER JOHNSON Regie: Bruce Beresford
- CADENCE Regie: Martin Sheen
- 1991 DIEN BIEN PHU Regie: Pierre Schoendoerffer
- BLACK ROBE Regie: Bruce Beresford



IL CONFORMISTA von Bernardo Bertolucci

mente gibt, die sich sehr schlecht mit der Sprache verbinden lassen. Das bringt Probleme bei der Tonmischung. Die Saiteninstrumente sind da sehr flexibel, man kann sie sehr tief ansiedeln, und sie bleiben dennoch präsent, ohne den Text oder wichtige Geräusche zu beeinträchtigen. Dann wären noch die Flöte und die Klarinette, eher als die Oboe, die manchmal zu vordergründig klangvoll ist.

FILMBULLETIN: Welchen musikalischen Einflüssen und Stilrichtungen fühlen Sie sich verwandt, wenn Sie für den Film, für das Theater oder den Konzertsaal komponieren?

GEORGES DELERUE: In meiner Art Musik zu denken, versuche ich immer in Richtung grosser lyrischer Musik zu gehen und eine Art neuen Romantizismus zu entdecken. Ich verweigere mich jeder Art von steriler, zu kopflastiger Musik, aber ich bin überzeugt, dass Musik eines sehr guten Aufbaus bedarf, wenn sie nicht wie ein schlecht gebautes Haus in sich zusammenfallen soll. Es gibt immer Zeiten, in denen man für ganz bestimmte Musikrichtungen mehr empfindet als für andere. Als junger Musikstudent galt meine Leidenschaft Fauré, dann Debussy, Ravel, und zu jener Zeit, als ich in der Kompositionsklasse von Darius Milhaud mit Louis de Froment am Pariser Konservatorium war, habe ich Al-

bert Roussel entdeckt. Mittlerweile bin ich zum grossen Romantizismus zurückgekommen, etwa Brahms. Das bedeutet aber keinen Rückschritt, meine Art Musik aufzufassen greift heute tiefer. Sie liegt – jedenfalls von philosophischer und spiritueller Warte aus – Brahms und Mahler viel näher als Roussel oder Boulez. Wenn ich Konzertmusik schreibe, habe ich immer Angst davor, mit meiner Musik zu langweilen. Wenn ich mich beim Komponieren langweile, muss es den Zuhörern wohl ebenso ergehen. Ich ziehe es vor, so lebendig wie möglich für ein Publikum zu komponieren, dieses Publikum zu lieben und ihm die Musik näher zu bringen, die ich selbst liebe.

Das Gespräch mit Georges Delerue führte Romain Geib

TIREZ SUR LE PIANISTE
von François Truffaut



Gespräch mit David Raksin

“Niemand muss die musikalische Struktur in allen Einzelheiten verstehen, um reagieren und empfinden zu können”

FILMBULLETIN: Mister Raksin, es heisst von Ihnen, Sie seien der erste amerikanische Komponist, dessen erklärtes Ziel es war, Filmkomponist zu werden. Stimmt das?

DAVID RAKSIN: Das weiss ich nicht mit Sicherheit; ich wäre überrascht, wenn es so wäre. Dennoch: schon als kleiner Junge – so erzählen es mir zumindest meine Jugendfreunde – muss ich davon gesprochen haben, dass ich später Filmmusik komponieren wollte. Als ich zum allerersten Mal einen Film mit Musikbegleitung sah, spürte ich, was für eine Macht Musik besitzen kann und was für eine grossartige Kombination Film und Musik sind. Mein Vater war Dirigent eines Stummfilmorchesters in meiner Heimatstadt Philadelphia, ich wurde also sehr früh mit der Wirkung von Filmmusik vertraut gemacht.

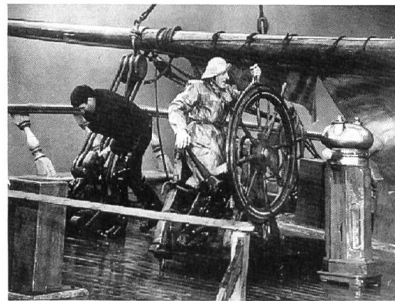
FILMBULLETIN: Bevor wir uns mit Ihrer Arbeit in Hollywood beschäftigen, möchte ich Sie ein wenig zu Ihrem Werdegang befragen.

DAVID RAKSIN: Nun, ich habe alles mögliche gemacht. Ich habe in Jazzbands gespielt, Arrangements für Tanzorchester geschrieben, in Symphonieorchestern musiziert und sogar eine Zeitlang gesungen. Dann arrangierte ich Stücke für Plattenaufnahmen und fürs Radio. Das sind lauter Arbeitsbereiche, in denen ich auch nach

DAVID RAKSIN: Ja, aber nicht nur das. Ich gestaltete zeitweise sogar meine eigene wöchentliche Halbstundensendung: zusammen mit einigen befreundeten Virtuosi gründete ich in den Dreissigern in Philadelphia eine Band und konnte für das örtliche Programm von CBS arbeiten. Wir spielten populäre Melodien, aber auch Jazz und konnten vor allem nach Herzenslust improvisieren.

FILMBULLETIN: Ein weiterer Meilenstein in Ihrer frühen Karriere war die Arbeit für den Musikverlag «Harms». Was für eine Art von Schule war das für Sie?

DAVID RAKSIN: Dort orchestrierte ich Musik für Broadwayshows. Bei «Harms» und deren Nachfolger «Chappell» wurde beinahe jede Broadwayshow orchestriert. Bei «Harms» traf ich auf die grossartigste Gruppe von Arrangeuren, die je irgendwo versammelt wurde. Die meisten meiner Kollegen waren in ihren Vierzigern; mit meinen zwanzig Jahren war ich einer der Jüngsten. Ich war engagiert worden, weil ich im Radio für einen Dirigenten namens *Al Goodman* gearbeitet hatte. Er begleitete eines der wichtigsten Programme von NBC: die Show des Komikers *Fred Allen*. Und er hatte ein unglaubliches Orchester um sich geschart: das dritte Saxophon spielte *Artie Shaw*, einer der beiden Posaunisten war *Tommy Dorsey*. Das Piano spielte der



THE NEXT VOICE
YOU HEAR von
William Wellman

THE SECRET LIFE OF
WALTER MITTY von
Norman Z. McLeod

1935, meinem Filmdebüt, tätig war. Später habe ich viel fürs Fernsehen gearbeitet, konzertante Stücke verfasst. Und ich habe zeitlebens dirigiert: alle möglichen Arten von Musik, auch Avantgardemusik.

FILMBULLETIN: Haben Sie fürs Radio auch schon szenische Musik geschrieben?

berühmte *Oscar Levant*, einer der engsten Freunde *George Gershwins*. Als ich ein Arrangement von «I Got Rhythm» verfasst hatte, erzählte Oscar George davon. Der war derart begeistert, dass er sofort zu «Harms» ging und denen riet, mich zu engagieren. So kam ich zu «Harms».

Über die Arbeit von Arrangeuren und *orchestrators* macht man sich oft falsche Vorstellungen: Viele Leute denken, diese werden engagiert, weil ein Komponist seine eigenen Stücke nicht orchestrieren kann. Nun, nehmen Sie einen Filmkomponisten wie mich: ich habe jahrelang mein Geld damit verdient, Kompositionen zu orchestrieren, die Chancen stehen also nicht schlecht, dass ich etwas davon verstehe. Weshalb haben an meinen Filmpartituren dennoch *orchestrators* mitgearbeitet? Wie viele meiner Kollegen gebe ich in den Skizzen zu meinen Partituren bereits die Einsätze für die Instrumente an. Tatsächlich muss also niemand meine Kompositionen orchestrieren: sie müssen einfach nur auf Notenpapier übertragen werden. Hierfür bedarf es aber einer gewissen Erfahrung: der *orchestrator* muss erkennen können, welche Noten für welches Instrument gedacht sind. Wenn ich also "Flöte" geschrieben habe, dann muss er all diese Noten von denen für die Oboe trennen. Er muss meine Notizen also "sortieren". Und oft musste ich unter einem solchen Zeitdruck arbeiten, dass ich dankbar war, dass jemand meine Skizzen übertrug, während ich schon wieder für die nächste Szene eine Musik komponieren musste.

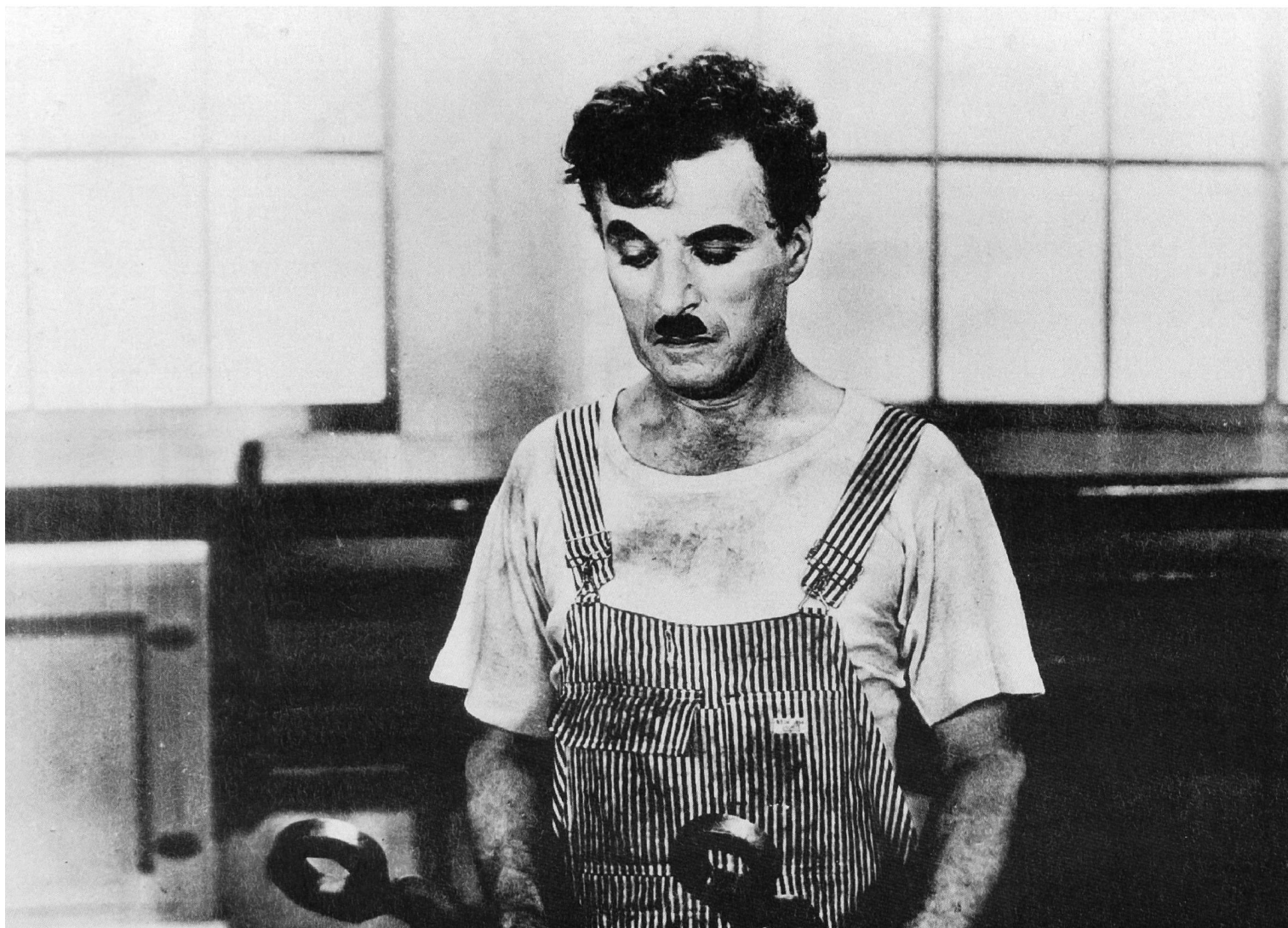
Natürlich gibt es auch Komponisten, die keine einzige Note schreiben können. Die sind dann natürlich auf Arrangeure angewiesen. Nehmen Sie einen der gröss-

ten Songschreiber aller Zeiten, *Irving Berlin*: er konnte seine Kompositionen nicht niederschreiben, deshalb brauchte er einen Sekretär, der die Noten aufschrieb, während Irving am Klavier sass. Dennoch wäre es falsch zu sagen, Irving sei nicht für jeden Aspekt seiner Musik verantwortlich gewesen.

Die meisten Arrangeure sind nämlich unfähig, eine richtige Melodie zu schreiben. Eine schöne Melodie ist eine sehr, sehr seltene Sache. Die Filmmusik ist heutzutage beinahe der einzige Bereich der Musik – obwohl sich zur Zeit auch in der Konzertmusik einiges ändert –, in dem man noch eine gute Melodie hören kann.

Obwohl ich ein Komponist ernster Musik bin, denke ich, dass der herausragende Beitrag unseres Landes zur Musikgeschichte nicht der Jazz ist – den ich wohlge-merkt sehr liebe. Es ist das Goldene Zeitalter des «American Popular Song», die Epoche, in der *Irving Berlin*, *Jerome Kern*, *Harold Arlen*, *Cole Porter*, *Richard Rogers* und andere schrieben. Es gab nie eine Epoche in der Musikgeschichte, die derart fruchtbar war. Heute gibt es kaum etwas, das sich damit vergleichen liesse. Wenn Sie alle Lieder, die in den letzten Jahren geschrieben wurden, zusammennehmen, ist die gesamte Produktion nicht annähernd so gut wie «All the Things You Are» von *Jerome Kern* oder *Harold Arlens* «Last Night When We Were Young». Diese Lieder sprechen einen Bereich im

MODERN TIMES von Charles Chaplin





THE BAD AND THE BEAUTIFUL von Vincente Minnelli

menschlichen Denken und Fühlen an, der der heutigen Musik verschlossen bleibt. Die einzigen Ausnahmen, die mir einfallen, sind *Stephen Sondheim* und einige brasilianische Komponisten der Gegenwart.

Schauen Sie, wir leben heute in einer sehr traurigen Zeit, was die Wertmassstäbe in der Musik betrifft. Die grossen Songwriter von damals würden heute wahrscheinlich keinen Verleger finden. Oft werde ich gefragt, ob mein Lied aus *LAURA*, das ja ein grosser Hit in den Vierzigern war und seither ein Standard geworden ist, heute noch eine Chance hätte. Ich denke, niemand würde sich um das Lied scheren. Das hängt sicher auch damit zusammen, dass das Publikum zu leichtgläubig geworden ist: es missversteht musikalische Gesten als wirkliche Musik. Das gilt vor allem für die Rockmusik: sie ist viel zu repetitiv und minimalistisch. Der Rhythmus besitzt oft eine geradezu unwiderstehliche Macht, aber unglücklicherweise versucht dann jemand, eine Melodie zu schreiben. Und dann fangen die Probleme an!

FILMBULLETIN: Kehren wir einen Moment in die Zeit zurück, in der Sie bei «Harms» arbeiteten. Wie kam es dazu, dass Sie nach Hollywood engagiert wurden?

DAVID RAKSIN: 1935, kurz nach meinem dreiundzwanzigsten Geburtstag, orchestrierte ich in Boston eine Show. Es war eine Voraufführung, ein Probelauf für ein Musical, das kurz danach am Broadway aufgeführt wer-

den sollte. Oft waren zwei, drei Arrangeure an einer solchen Show beteiligt. In der Zwischenzeit war bei «Harms» ein Telegramm aus Hollywood eingetroffen: ein Angebot, mit Charles Chaplin an der Musik zu *MODERN TIMES* zu arbeiten. Ich fand das die grossartigste Idee der Welt! Kaum war ein Ersatzmann für mich gefunden, da kehrte ich schon nach New York zurück, packte meine Sachen und bestieg den Zug nach Los Angeles.

FILMBULLETIN: Wie teilte sich die Arbeit zwischen Chaplin und Ihnen auf?

DAVID RAKSIN: Nun, die meisten Leute wissen nicht, wie eine solche Zusammenarbeit aussieht, und sie machen sich völlig falsche Vorstellungen davon. Charlie hatte immer Leute verpflichtet, die an seinen Filmmusiken mitarbeiteten. Bei seinem vorherigen Film, *CITY LIGHTS*, den ich für sein Meisterwerk halte, assistierte ihm beispielsweise *Arthur Johnston*, der Mann, der «Pennies from Heaven» komponiert hat. Bei *THE GREAT DICTATOR* arbeitete er mit *Meredith Wilson* zusammen. Viele Leute glauben, Chaplin sei ein Betrüger, ein Hochstapler gewesen, weil er doch andere für sich arbeiten liess. Das ist natürlich falsch. Er war jemand, der sehr viele musikalische Einfälle hatte. Er besass keine Ausbildung, er wusste auch nicht, wie man Noten niederschreibt. Oft hatte er Einfälle, von denen er nicht genau wusste, wie er sie weiterentwickeln sollte. Wenn einem eine hü-

sche Melodie eingefallen ist, diese aber acht Minuten lang im Film zu hören sein soll, ist klar, dass mit ihr etwas geschehen muss. Zunächst notierte ich seine Ideen, und dann setzten wir uns beide daran, diese Ideen weiterzuführen. Er wusste sehr genau, was er wollte. Und er hatte ein sehr präzises Gespür dafür, welche Art von Musik an welcher Stelle am besten passte. Nun, ich war damals ein junger, arroganter Bursche voller hochfliegender Ideen. Er jedoch folgte seinem Instinkt. Nicht, dass ich mich nicht auch meinem Instinkt anvertrauen konnte – ich strebte aber immer auch eine Art von Logik an. Er hatte nicht die geringste Angst, etwas Lächerliches im Film unterzubringen. Dass darin eine Wahrheit stecken konnte, habe ich erst viel später begriffen. Denn er konnte wirklich auf seinen Instinkt vertrauen. Sein *background* war unter anderem auch die Welt der englischen *music hall*. Dort florierte nicht gerade die kunstfertigste Musikkultur, die man sich vorstellen kann. Aber für seine Filme war diese Musik natürlich genau richtig.

Die Partitur für *MODERN TIMES* ist eine echte Gemeinschaftsarbeit geworden, denn er brauchte jemanden wie mich. Und für mich war das natürlich der grossartigste Einstand, den man sich in Hollywood nur wünschen konnte.

FILMBULLETIN: Wie vertrugen sich denn Ihrer beider Arbeitstemperamente miteinander?

DAVID RAKSIN: (lächelt) Charlie war es nicht gewöhnt, dass man ihm widersprach. Er war ein richtiger Autokrat.

Ich hatte schon etwa eine Woche in seinem Studio mit ihm gearbeitet, als er mich feuerte. Er mochte es nicht, dass ich seine Ideen anzweifelte. Wenn ich nur sagte:

an, denn ich wusste nicht, was er im Schilde führte. «Fahr noch nicht zurück nach New York.»

Am nächsten Morgen bekam ich einen Anruf von Alf Reeves, dem Manager des Studios, ein sehr netter Mann, der mit Charlie schon während dessen Vaudeville-Tagen zusammengearbeitet hatte. «Wir möchten, dass Sie zurückkehren ins Studio.» «Tatsächlich? Da bin ich mir nicht so sicher.» «Warum nicht? Gefällt es Ihnen nicht bei uns?» «Doch, ich liebe die Arbeit hier. Das ist der beste Job, den ich je in meinem Leben hatte. Aber schauen Sie: solange Charlie und ich uns nicht verständigen können, kann sich diese Situation täglich wiederholen.» Er lächelte: «Was sollen wir denn nach Ihrer Ansicht unternehmen?» «Ich möchte mich mit Charlie unterhalten, aber unter vier Augen. Denn wenn ich ihm das, was ich ihm zu sagen habe, vor anderen sage, wird das nur seinen Eindruck verstärken, seine Autorität würde untergraben. Das würde er mir heimzahlen wollen. Und das will ich nicht noch einmal erleben.» Er brach in schallendes Gelächter aus. Und tatsächlich, am nächsten Tag traf ich mich mit Charlie in dessen Vorführraum. Nun, das war kein Gespräch, bei dem wir alle unsere Unstimmigkeiten aus dem Weg räumten. Ich sagte: «Charlie, du bist daran gewöhnt, alle Leute herumzukommandieren. Das ist dein gutes Recht, du bist der Boss hier. Aber ich sehe meine Rolle hier etwas anders. Wenn du einen Jasager suchst, brauchst du dich doch nur umzuschauen: hier gibt's niemanden, der es wagen würde, dir zu widersprechen. Und wenn du nur einen Sekretär suchst, kannst du leicht einen finden, dem du erheblich weniger zahlen musst als mir. Wenn du aber jemanden suchst, der bereit ist, jeden Tag aufs neue seinen Job zu riskieren, einfach nur, weil er will,

THE BAD AND THE
BEAUTIFUL von
Vincente Minnelli



«Charlie, das können wir doch wohl noch besser hinbekommen!», fing er schon an, innerlich zu kochen. Eines Abends teilte mir der Arrangeur *Eddie Powell* mit, dass ich gefeuert sei. Sie können sich vorstellen, was für ein Schock das für einen Dreiundzwanzigjährigen war! Einige Abende später – ich hatte bereits gepackt, meine Abreise stand kurz bevor – lud mich Eddie zum Dinner ein. Wir unterhielten uns ganz gut, tatsächlich aber war ich ziemlich mit den Nerven runter. Da klopfte mir jemand auf die Schulter: es war *Alfred Newman*, der die Musik zu *MODERN TIMES* dirigieren sollte. «Ich habe mir deine Notenblätter angesehen: Was du mit Charlies Melodien gemacht hast, ist einfach grossartig. Er muss verrückt sein, dich zu feuern.» Ich blickte ihn fragend

dass die Musik so gut wie eben möglich wird, dann würde ich liebend gern mit dir weitermachen.» Er ging einen Schritt auf mich zu, klopfte mir auf die Schulter – und das war's. Wir arbeiteten fast ein halbes Jahr miteinander an der Musik, oft von morgens bis abends. Wir assen miteinander, oft lud er mich auf seine Yacht ein. Und, ob Sie's glauben oder nicht, manchmal liess er mir sogar seinen Wagen und seinen japanischen Chauffeur für ein Rendezvous. Ich liebte ihn innig, wir wurden rasch enge Freunde. Aber es war nicht so, dass danach alles glatt ging mit uns. Oft machte er mich so wütend, dass ich aus dem Büro rannte. Ich amüsierte ihn sehr, er nannte mich «*Earnest David*», weil ich ihm ein bisschen zu ernsthaft war.

Dabei konnte ich genau so verrückt und versponnen sein wie er. Wenn wir merkten, dass wir einstweilen mit der Musik nicht weiterkamen, spielten wir. Er hatte herausgefunden, dass ich als kleiner Junge geschauspielert hatte, und dann improvisierten wir das Blaue vom Himmel. Zeitweilig wollte er mich sogar in seinen Filmen als Schauspieler engagieren. Ein Film sollte von den berühmten Haymarket Riots handeln, den Gewerk-

DAVID RAKSIN: Nun, unsere Zusammenarbeit klang auf einem Misston aus. Wir nahmen die MODERN-TIMES-Musik in den Goldwyn-Studios auf, die United Artists gehörten. Al Newman dirigierte. Meist wurde nachts aufgenommen: die *sessions* begannen um zwanzig Uhr, dann gab es gegen dreiundzwanzig Uhr eine Pause, in der Charlie das sechzigköpfige Orchester vom besten Speiselieferanten der Stadt beköstigen liess, oft ging es

LAURA
von Otto
Preminger



schaftsunruhen in Chicago. Ich sollte einen Gewerkschafter spielen, der Louis Lingg hiess. Das wäre eine grossartige Rolle für mich gewesen, denn von Gewerkschaften verstand ich einiges: mein Vater hatte einen Posten innegehabt, und ich selbst war später jahrelang Präsident der Komponistengilde. Nun, Charlie hat den Film nie gemacht. Ein zweites Projekt sollte von Napoleon handeln. Er wäre sicher der beste Napoleon gewesen, den man je auf der Leinwand sah. Mir hatte er die Rolle des Romancier Stendhal zugeordnet, der Napoleon auf seinen Italienfeldzügen begleitete. Auch das wäre sicher eine wunderbare Rolle für mich gewesen.

FILMBULLETIN: Ihre Arbeit an MODERN TIMES war eigentlich ein sehr ungewöhnlicher Einstieg ins Filmgeschäft, denn Chaplin war so etwas wie ein "total filmmaker".

DAVID RAKSIN: So total wie man es nur sein kann! Sicher mehr als die sogenannten "auteurs" von heute! Charlie machte alles: Er verfasste die Geschichte, er spielte, führte Regie, später schnitt er den Film zusammen mit seinem Cutter.

Sie müssen sich vorstellen, dass seine Filme ein Mosaik waren aus all dem, was er in der Welt gesehen und erlebt hatte. In seinem Gehirn gab es einen Dachboden, in dem er alles aufbewahrte. Es gibt ja einige Besserwisser, die ihm vorwerfen, er habe die Fließbandszene in MODERN TIMES aus einem René-Claire-Film gestohlen. Als Claire das hörte, soll er gesagt haben: «Ist niemandem bisher aufgefallen, dass ich alles, was ich je in meinen Filmen gemacht habe, bei Charlie Chaplin gestohlen habe?» So funktionierte auch Charlies Denken: Irgendjemand sagte etwas oder versuchte eine Idee in einem Film auszuarbeiten, und das wurde für Charlie sofort zum Anstoss für eine eigene Idee. Und das war sicher auch der Grund, weshalb wir so gut miteinander auskamen: wir inspirierten uns gegenseitig, spielten uns gegenseitig die Bälle zu.

FILMBULLETIN: Weshalb haben Sie danach nicht wieder mit ihm zusammengearbeitet?

danach noch bis zwei Uhr morgens weiter. Aber wenn das Orchester seine Arbeit beendet hatte, begann sie für Eddie Powell und mich eigentlich erst richtig: wir mussten die Aufnahmen des nächsten Tages orchestrieren. Wir machten in einem der Studios ein kurzes Nickerchen und setzten uns dann an die Arbeit. Sie dauerte meist bis frühmorgens, und dann wurde das Material abgeholt und kopiert. Es kam vor, dass wir sechzehn, achtzehn Stunden täglich arbeiteten. Immerhin: wir wurden rechtzeitig fertig!

Kurz vor dem Ende der Aufnahmen nahm mich jedoch Al Newman beiseite: «Junge, du siehst krank aus.» «Das ist nur die Erschöpfung.» «Du wirst dich noch umbringen. Ich möchte, dass du heute Abend zu Hause bleibst und eine Nacht durchschläfst!» Das tat ich auch. Aber als ich am nächsten Morgen ins Studio kam, erfuhr ich, dass Charlie und Al sich fürchterlich gestritten hatten.

Es ging um eine sehr heikle Szene: die Fließbandszene, in der Charlie durchdreht. Die Musik in dieser Szene war extrem schwer zu dirigieren; was Al aus unserem Material gemacht hatte, war jedoch grossartig. Die Musiker kamen aber nicht immer mit. Nach einer verpatzten Aufnahme warf Charlie ihnen vor, sie würden sich keine Mühe geben. Bei einem Arbeitstempo wie diesem war die nervliche Anspannung natürlich gross, und irgendwann verlor auch Al seine Ruhe: er bekam einen Wutanfall und verliess das Studio. Ich sollte nun seine Arbeit fortsetzen. Aber ich weigerte mich: «Nach allem, was ich gehört habe, sollte sich Charlie bei Al entschuldigen.» Damit hatte ich mir Charlies Freundschaft verscherzt. Er meinte, ich müsse mich auf seine Seite schlagen. Sicher lag es auch an meiner jugendlichen Arroganz, aber ich war davon überzeugt, dass Al im Recht war. Es dauerte einige Jahre, bis wir uns wieder trafen und aussöhnten.

FILMBULLETIN: Mit der Partitur zu LAURA erlebten Sie 1944 Ihren endgültigen Durchbruch. Sie wird häufig zitiert als ein Beispiel dafür, dass ein Film ohne seine

Musik nicht annähernd die Wirkung erzielt hätte, die er dann tatsächlich auf das Publikum hatte. Hat Ihre Musik den Film "gerettet"?

DAVID RAKSIN: Da bin ich mir nicht so sicher. LAURA war ein ganz wunderbarer Film. Es gab allerdings eine entscheidende Szene, in der das Publikum von etwas überzeugt werden musste, was es so auf der Leinwand nicht sehen konnte. Und das musste die Musik leisten. Erinnern Sie sich an die Sequenz, in der *Dana Andrews* nachts durch Lauras Apartment geht und ihr Gemälde betrachtet? Das war eine Szene voller Probleme! Man verstand nicht, was die Intention der Szene war. *Darryl Zanuck* wollte sie um die Hälfte kürzen. Aber das hätte dem Film empfindlich geschadet.

Ich war während der Vorführung, in der er sich zu den Schnitten entschloss, dabei. Das war das erste Mal, dass ich einen Film im Vorführraum eines Produzenten sah. Ich sagte: «Mr. Zanuck, wenn Sie diese Szene kürzen, wird niemand im Publikum begreifen, dass sich der Detektiv in die ermordete Laura verliebt hat.» Er erwiderte: «Und das ist genau der Grund, aus dem ich sie kürzen will.» Ich liess mich nicht beirren: «Das ist eine Szene, die durch die richtige Musik entscheidend verändert werden kann. Sie kann den Zuschauer dazu bringen, das nachzuempfinden, was der Detektiv fühlt. Wenn wir das erreichen könnten, wäre es gut. Wenn

nicht, können Sie sie immer noch schneiden.» Er war einverstanden. Ich schrieb diese Musik, die Szene blieb im Film, und sie macht den Unterschied aus zwischen einem Film, der die Zuschauer überzeugt, und einem, der sie nicht überzeugt.

FILMBULLETIN: Und es ist genau die Szene, an die sich jeder Zuschauer erinnert.

DAVID RAKSIN: Das meine ich auch. Dazu gab es eine hübsche Geschichte. In der «New York Times», die ja angeblich sehr intelligente Kritiker beschäftigt, schrieb jemand: «Und dann gibt es da die wunderbare Szene, in der Dana Andrews durch das Apartment geht. Und man spürt ganz genau, was in ihm vorgeht. Und all das ohne einen Dialog! Wirklich erstaunlich! Wie haben die das bloss geschafft?» Nun, ich frage mich: Woran lag das wohl?

FILMBULLETIN: Ich nehme an, nachdem Sie Zanuck überzeugt hatten, war die nächste Hürde, die Sie nehmen mussten, der eigenwillige *Otto Preminger*?

DAVID RAKSIN: Ja, unsere Zusammenarbeit fing gleich mit einem grossen Streit an. Er hatte ganz bestimmte Vorstellungen davon, was für ein Musikstück er verwenden wollte: «Sophisticated Lady»!

FILMBULLETIN: Den Duke-Ellington-Song?

DAVID RAKSIN: Genau den. Einen Tag nach der besagten Begegnung mit Zanuck traf ich mich mit Otto und Alfred

LAURA von Otto Preminger



Newman, der inzwischen *musical director* bei der Fox war, in Als Büro. Preminger erzählte mir von seiner Idee, die ich für völlig falsch hielt. «Was, mögen Sie das Lied nicht?» fragte er. «Doch. Ich liebe Dukes Lieder. Aber das Lied ist schon mehr als fünfzehn Jahre alt, und die Zuhörer assoziieren Dinge damit, die nichts mit Ihrem Film zu tun haben.» Davon wollte er nichts wissen. Ich hakte nach: «Mr. Preminger, kann es sein, dass es für Sie einfach nur eine direkte Verbindung zwischen dem Songtitel und der Figur in Ihrem Film gibt?» (Der Songtext von «Sophisticated Lady», geschrieben von *Mitchell Parish*, beschreibt die nonchalante, verantwortungslose Lebensweise seiner Titelheldin.)

Preminger sah mich an wie einen grünen Jungen: «Na, Laura ist doch wohl 'ne Hure.» Ich fragte: «Wirklich? Nach wessen Massstäben?» Er schaute Al Newman an: «Wo hast du nur diesen Burschen aufgetrieben?» Al vermittelte: «Otto, warum lässt du ihn nicht ein paar Tage an einem anderen Stück für die Szene arbeiten? Und wir schauen dann, ob wir es gebrauchen können oder nicht.» Preminger gab nach: «Heute ist Freitag. Wenn du bis Montag nichts Vernünftiges zu Papier gebracht hast, nehmen wir «Sophisticated Lady».» Montags kam ich mit meiner neuen Melodie ins Studio. Und die wurde dann genommen.

FILMBULLETIN: Sie sind der einzige Komponist, mit dem Preminger mehr als einmal zusammengearbeitet hat, nicht wahr?

DAVID RAKSIN: Ich glaube, das stimmt. Wir haben fünf Filme zusammen gemacht: LAURA, FALLEN ANGEL, FOREVER AMBER, DAISY KENYON und WHIRLPOOL. Auch in FALLEN ANGEL gab es eine Melodie von mir, die später ein grosser Plattenerfolg wurde. Auch über sie konnten wir uns zunächst nicht einig werden. Preminger mochte sie sehr und wollte sie im *main title* verwenden, in der Szene am Filmanfang, in der Dana Andrews nachts im Bus fährt. Aber diese Szene verlangte nach meiner Ansicht eine ganz andere Musik: eine, die dringlicher wirkt,

DAVID RAKSIN: Ja, aber wir haben ihn sogar noch häufiger untergebracht, denn er wurde von *Dick Haymes* gesungen, der seinerzeit ein grosser Gesangsstar war.

FILMBULLETIN: Die nächste Partitur für Preminger zählt sicher zu Ihren ambitioniertesten: FOREVER AMBER.

DAVID RAKSIN: Jahre später, ich glaube, es war in der Johnny-Carson-Show, soll Preminger gesagt haben, die Partitur sei das einzig Gute an FOREVER AMBER gewesen. Nun, das ist eine leichte Übertreibung. Denn tatsächlich besitzt der Film einige Qualitäten, die mir erst später bewusst geworden sind. Ich habe den Film in den letzten Jahren häufiger in Universitäten und Museen gesehen und musste einige Male Einführungen halten. Dabei habe ich immer wieder festgestellt, dass die Zuschauer, besonders die jungen, den Film sehr mögen. In der Tat, der Film besitzt einen gewissen Witz. Schliesslich wurde er auch von zwei der besten Drehbuchautoren aller Zeiten geschrieben: von *Philip Dunne* und *Ring Lardner jr.* Klügere Autoren werden Sie schwerlich finden! Ausserdem gibt es wenige Filme, die derart atemberaubend fotografiert sind. Das war das Verdienst von *Leon Shamroy*.

FILMBULLETIN: Einer der Kritikpunkte, die Sie häufiger zu FOREVER AMBER angemerkt haben, ist, dass der Film die Schrecken der Pest nicht wirklich vermittelt: wieder eine Aufgabe, die die Musik zu lösen hatte.

DAVID RAKSIN: Nun, da mag ich etwas übertrieben haben. Der Film spielt die Pest schon etwas herunter: sie ist etwas, an dem man in opulent ausgestatteten Schlafgemächern stirbt; von den Massen, die sie auf den Strassen dahinraffte, ist nichts zu sehen. Andererseits kann ich mir auch nicht vorstellen, dass man die Pest in London in all ihren grauenhaften Auswirkungen damals auf der Leinwand hätte zeigen können. Das musste auf indirekte Weise vermittelt werden. Und ich hatte das Gefühl, dass ich in der Musik einiges von diesem Schrecken ausdrücken konnte – ohne gleich



CARRIE
von William Wyler

FOREVER AMBER
von Otto Preminger

AL CAPONE von
Richard Wilson

die den Zuschauer gleichermassen verwirrt und neugierig macht. Und das funktionierte mit einer gesungenen Ballade auf keinen Fall. Ich weigerte mich. Otto war verblüfft: «Aber das ist doch dein eigener Song! Bist du verrückt geworden?» Schliesslich konnte ich ihn doch überzeugen. Den Song haben wir später häufig im Film verwandt.

FILMBULLETIN: Ich erinnere mich, dass man ihn in der Szene im Diner aus der Jukebox hören kann.

eine allzu furchterregende Musik zu schreiben. Ursprünglich wollte ich gar eine Partitur im Stile eines meiner Lieblingskomponisten, *Henry Purcell*, schreiben. Später merkte ich, dass sich dieser nicht für den Film eignete: der verlangte eine opulente Hollywoodpartitur, die dennoch die Essenz dessen suggeriert, was das Publikum für eine «englische» Musik hält.

FILMBULLETIN: Verlangt ein historischer Film wie dieser von Ihnen zusätzliche Recherchen? Immerhin habe ich



CARRIE von William Wyler

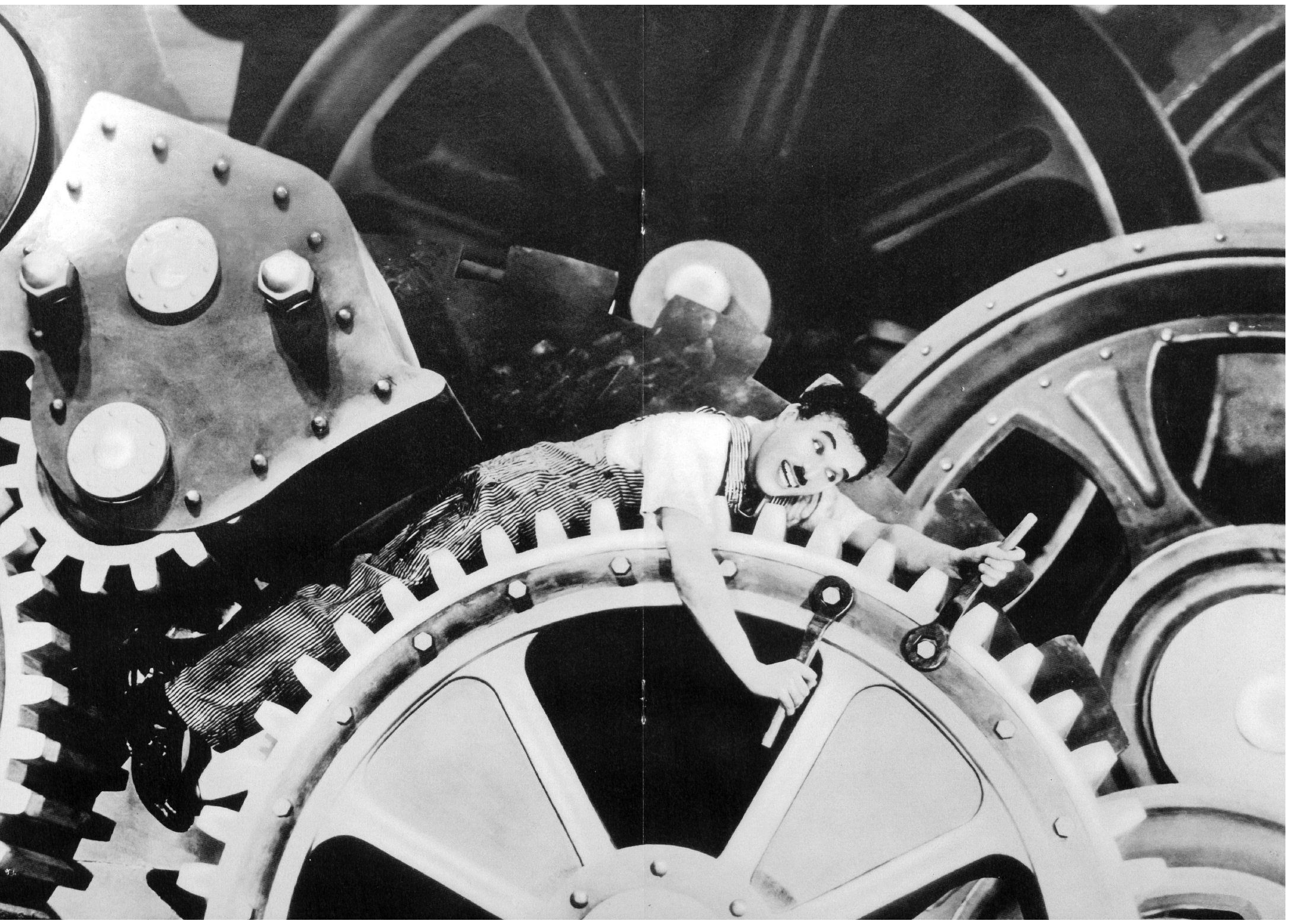
gelesen, dass Sie Samuel Pepys' Tagebücher gelesen haben, um ein Gefühl für die Epoche zu bekommen.

DAVID RAKSIN: Nun, Pepys' Tagebücher habe ich noch aus einem anderen Grund gelesen. Wenn ich meine Tagesarbeit beendet hatte, war ich zwar meist erschöpft, konnte aber noch nicht sofort schlafen. Deshalb wollte ich etwas über die Epoche lesen, das mich einerseits von der Arbeit ablenkte, ihr andererseits aber auch wieder nützlich war. Recherchen musste ich darüberhinaus wenig anstellen, ich kenne mich in der Musik dieser Zeit ganz gut aus. Wie ich schon andeutete, verlangte ein teurer Kostümfilm wie *FOREVER AMBER* eine ganz andere Klangfülle, als sie mir im harmonischen Rahmen Purcells möglich gewesen wäre. Dennoch gelang es mir, einige Hommagen an ihn einzufügen: ich verwandte bestimmte Tonarten und erkennbare Melodien, die auf Purcell verwiesen. Ich verwandte auch etwas, was man eine "Chaconne" nennt: das ist eine bestimmte Figur, die man gewöhnlich für den Bass komponiert. Bach schrieb beispielsweise eine berühmte "Chaconne", die man auch noch unter dem Namen «Passacaglia» kennt. Bachs «Passacaglia in c-Moll» ist sehr berühmt.

Das ist ein recht kompliziertes Stilmittel, welches in *FOREVER AMBER* für mich indes einen sehr simplen und direkten Zweck erfüllte. Das Publikum wird nach der Szene nicht aus dem Kino laufen und verzückt ausrufen:

«Wunderbar, ich habe gerade eine "Chaconne" gehört!» Aber beim Schreiben half es, meine musikalischen Gedankengänge zu vereinheitlichen: Die Bassfigur wiederholt sich, aber der Rest der Komposition verändert sich. Dem Publikum wird eher die melodische Linie bewusst werden. Die und der volle Klang der Partitur werden das Publikum ansprechen; niemand muss die musikalische Struktur in allen Einzelheiten verstehen, um reagieren und empfinden zu können.

FILMBULLETIN: Für *FOREVER AMBER* haben Sie eine sehr lange Partitur geschrieben. Eine ähnliche Dauer scheint mir *THE BAD AND THE BEAUTIFUL* zu haben: die Exposition ist sogar vollständig durchkomponiert, nicht wahr? DAVID RAKSIN: Nein, da hat Sie Ihr Eindruck getäuscht. Tatsächlich gibt es einige Unterbrechungen und Pausen. Aber natürlich ist es eine sehr lange Partitur. Für den Anfang hatte mich der Produzent *John Houseman* vor ein besonderes Problem gestellt: Er wollte, dass ich eine Art Sirenengesang schrieb, der die Verführungskraft der Hauptfigur, die *Kirk Douglas* spielt, akzentuiert. Im Dialog gibt es ja sehr viele Hinweise, die den Zuschauer auf intellektueller Ebene davon überzeugen, dass der Held ein übler Charakter ist, der Leute ausnutzt und so weiter. Aber wie überzeugt man den Zuschauer von seinem Charisma (wenn Sie mir gestatten, ein etwas überstrapaziertes Wort zu gebrauchen)?



Nun, die einzige Möglichkeit, das zu bewirken, ohne dass der Zuschauer sich dem verweigert, ist, ihn auf einer Ebene anzusprechen, auf der es ihm nicht bewusst wird. Nur die Musik kann das erreichen. Und die Melodie in *THE BAD AND THE BEAUTIFUL* ist in dieser Hinsicht einzigartig, in der ganzen Filmgeschichte gibt es kein derart merkwürdiges Thema. Und beinahe wäre auch dies Thema nicht im Film verwandt worden.

FILMBULLETIN: Weshalb nicht?

DAVID RAKSIN: Nun, auch das war eine Melodie, die ich übers Wochenende schreiben musste! Am Montagmorgen zeigte ich sie *Johnny Green*, dem *musical director* von MGM. Er war begeistert von dem Thema und hörte nicht auf, es wieder und wieder auf seinem Klavier zu spielen. Ich war allerdings etwas skeptisch: ich traute meinen eigenen Fähigkeiten auf dem Klavier nicht genug, als dass ich hoffen konnte, Houseman und *Vincente Minnelli* davon zu überzeugen. Deshalb bat ich Johnny, eine Demo-Aufnahme mit seinem Orchester zu machen. Ein, zwei Tage später machten wir diese Aufnahme, und ich wollte sie John und Vincente in dessen Büro vorspielen. Zu meinem Glück waren noch zwei andere Gäste in Vincentes Büro, und denen habe ich es zu verdanken, dass das Stück eine Chance bekam. Denn nach dem ersten Hören warfen sich John und Vincente einen Blick zu, aus dem ich unschwer ablesen

konnte, dass sie Angst bekamen. Sie hatten das Stück beim ersten Anhören überhaupt nicht verstanden, die Zuschauer würden es im Film nur einmal hören – wie konnte es da die gewünschte Wirkung erzielen? Da meldeten sich Vincentes Gäste zu Wort: Ob sie das Stück noch einmal hören könnten? Beim dritten Mal waren John und Vincente schliesslich davon überzeugt, dass in dem Stück weit mehr steckte, als sie zunächst bemerkt hatten. Und das trifft auf einen Grossteil meiner Filmmusiken zu: sie erschliessen sich meist erst nach mehrmaligem Hören.

FILMBULLETIN: Sie haben mich neugierig gemacht: Wer waren denn nun die beiden Leute, die Ihnen in dieser Situation zu Hilfe kamen?

DAVID RAKSIN: Das waren *Betty Comden* und *Adolph Green*, zwei sehr berühmte Persönlichkeiten am Broadway. Sie werden sie wahrscheinlich als Drehbuchautoren kennen. Dank ihnen blieb die Melodie im Film. Und seither ist ihr ein ganz eigenes Leben beschieden. Einer der Komponisten, die ich am meisten bewundere, Stephen Sondheim, hält sie beispielsweise für das beste Thema, das je für einen Film komponiert wurde.

FILMBULLETIN: Erzählen Sie mir ein bisschen mehr über die Zusammenarbeit mit John Houseman, der zweifelsohne einer der herausragenden Produzenten der Studioära war.

THE SECRET LIFE OF WALTER MITTY von Norman Z. McLeod



DAVID RAKSIN: Tatsächlich, ein wunderbarer Mensch. Seine musikalischen Kenntnisse hielten sich jedoch in Grenzen. Vincente Minnelli verstand da schon mehr, er hatte immerhin schon Musicals am Broadway inszeniert und Shows in der Radio City Music Hall produziert. Vincente war ein Mann mit vielen Talenten.

John musste sich auf den musikalischen Sachverstand anderer verlassen. Es traf sich, dass er eng mit *Bernard Herrmann* befreundet war, den er schon aus den ge-

Ich möchte Ihnen ein anderes Beispiel nennen aus einer Partitur, die bereits von vorn bis hinten durchanalysiert worden ist. Sehr häufig sprechen mich meine Studenten auf eine Passage in *FOREVER AMBER* an: die Duellszene. Erinnern Sie sich an die Szene, in der Cornel Wilde seinen Widersacher Glenn Langan tötet? Die Studenten fragen mich regelmässig, warum ich hier den Musikeinsatz so lange hinausgezögert habe? Nun, Musik wäre hier nicht besonders wirkungsvoll gewesen: sie hätte



JUBAL von
Delmer Daves

CARRIE von
William Wyler

FOREVER AMBER
von Otto
Preminger

meinsamen Tagen des *Mercury Theatre* kannte. Und es war auch Bernard, der mich für diesen Film empfohlen hatte. John gab seinen Mitarbeitern immer ein starkes Gefühl der Wertschätzung, und meist hatte er einen sicheren Instinkt für das, was für einen Film richtig war. FILMBULLETIN: Ich denke, er war einer jener Produzenten, denen es gelang, kreative Freiräume zu schaffen. Immerhin hat er auch einen Film wie *THE COBWEB* von Vincente Minnelli produziert ...

DAVID RAKSIN: ... für den *Leonard Rosenman* eine grossartige Musik geschrieben hat! Das war ein wirklicher Durchbruch, denn das war eine der ersten Zwölftonmusiken in der Filmgeschichte. Ja, John ragte wirklich heraus als eine der wenigen Persönlichkeiten von Adel, die es in diesem Geschäft gab. Dabei konnte er auch von schneidender Ironie sein. Wenn ich während einer Arbeitssitzung bei ihm etwas durchsetzen wollte, fing ich oft so an: «John, als Künstler ...» Er erwiderte dann immer: «Sei bloss ruhig! Du bist nichts weiter als ein Intellektueller!» Und das brachte mich meist tatsächlich zum Schweigen. Denn wie kann man beides zugleich sein?

FILMBULLETIN: *TWO WEEKS IN ANOTHER TOWN*, der zweite Film, den Sie für Houseman und Minnelli vertonten, ist in vieler Hinsicht ein Gegenstück zu *THE BAD AND THE BEAUTIFUL*. Hier fand ich es interessant, wie spärlich Sie diesmal Szenenmusik einsetzten. Es hat mich zum Beispiel sehr überrascht, dass Sie in der Szene, in der *Claire Trevor* einen Selbstmordversuch begeht, völlig auf eine musikalische Untermalung verzichten.

DAVID RAKSIN: Ich erinnere mich nicht mehr genau an die besagte Szene, aber das ist oft eine sehr wichtige Entscheidung. Ich weiss nicht, ob ich klug genug war, sie zu treffen, oder ob das Johns oder Vincentes Verdienst war. In Szenen wie dieser setzt man oft die Wirkung durch einen Musikeinsatz aufs Spiel; manchmal ist es gut, sich mit dem Notwendigsten zu begnügen.

lediglich das Tempo und die Gewalttätigkeit der Szene unterstrichen. Aber warum hätte sie das tun sollen? Die sind doch schon in der Szene präsent! Ich entschloss mich deshalb, bis zu dem Augenblick zu warten, in dem Cornel Wilde den anderen ins Herz trifft und dieser mit einem schrecklichen Laut zu Boden sinkt.

FILMBULLETIN: Ein weiterer Film, in dem es kaum Musik gibt, ist *PAT AND MIKE*. Nach der Exposition muss man beinahe eine Viertelstunde bis zum nächsten Musikeinsatz warten.

DAVID RAKSIN: Nun, das ist eine lakonische Komödie, und ich habe mich bemüht, diesem Stil Rechnung zu tragen.

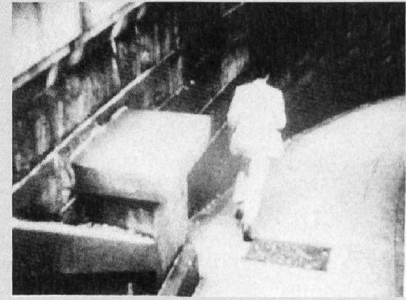
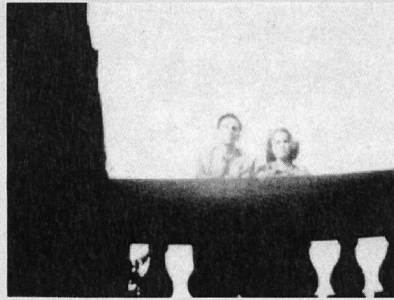
FILMBULLETIN: In dem Western *APACHE* widerspricht diese Zurückhaltung aber eher dem Stil des Films. Weshalb haben Sie hier darauf verzichtet, gewisse Szenen zu untermalen?

DAVID RAKSIN: Das missfiel dem Regisseur, *Robert Aldrich*, sehr: er klagte darüber, dass die Musik nicht melodisch genug sei. Ich entgegnete: «Bob, der Held ist ständig auf der Flucht, er brennt Häuser nieder und sprengt Züge in die Luft. Und dazu möchtest du eine schöne Melodie hören?»

FILMBULLETIN: Ich fand Ihre Entscheidung in diesem Film bemerkenswert, denn jeder Musikeinsatz schien mir mit dem Motiv der Freiheit – und der Sehnsucht nach ihr – verknüpft zu sein.

DAVID RAKSIN: Und mit dem Motiv der Einsamkeit! Als wir die Musik aufnahmen, hatte ich Gelegenheit, mit einem meiner favorisierten Pianisten zusammenzuarbeiten: *André Previn*. Es gibt im Film eine Szene, in der *Burt Lancaster* sich allein im Wald aufhält. Als wir die Szene probten, sagte André zu mir: «Du hast die einsamste Musik geschrieben, die ich je gehört habe.»

FILMBULLETIN: Auch mit dem Hauptthema von *WILL PENNY* – einem weiteren bemerkenswerten Western,



FORCE OF EVIL von Abraham Polonsky

0:00

1

Narration (Joe):
Slowly

"Doris was waiting for me downstairs. And we left before the police came...."

"I wanted to find Leo, to see him once more...."

"It was morning by then, dawn. Naturally I was feeling very bad there..."

"and I went down there...."

Alto Sax

p *mf* *mp* *f*

© 1978, DAVID RAKSIN

der ein gutes Jahrzehnt später entstand - haben Sie eine überraschend melancholische Note in das Genre eingebracht. Was war hierfür Ihr Ausgangspunkt?

DAVID RAKSIN: Ich hatte den Eindruck, der Film implizierte mehr als das, was der Zuschauer zu sehen bekam. Womit ich wohlgemerkt nicht die Leistung des Autors und Regisseurs schmälern möchte: *Tom Gries* war einer der talentiertesten Männer, mit denen ich je zusammengearbeitet habe. Worauf ich mich bei diesem Film konzentrieren wollte – ohne ihn mit soziologischen Schlussfolgerungen belasten zu müssen – war folgendes: es geht um einen Cowboy, der zu alt geworden ist für seinen Beruf. Er ist den Anstrengungen nicht mehr gewachsen. Er nähert sich den Fünfzig, er hat nie Geld zurückgelegt, er wird möglicherweise damit enden, Saloons auszufegen.

Das wollte ich in einer Musik ausdrücken, die jedoch keineswegs deprimierend klingen sollte. Die Melodie ist recht eindrucksvoll, hinzu kam, dass *Robert Wells* dazu einen ganz vorzüglichen Text verfasst hat. Dem Lied ist eine gewisse Traurigkeit zu eigen, die über das hinausweist, was eigentlich auf der Leinwand passiert. Es ist reichlich viel verlangt, wenn eine Filmmusik den Gefühlen und Gedanken einer Figur Ausdruck verleihen soll. Ich bin auch nicht der Ansicht, dass es die Aufgabe eines Komponisten ist, einem Film eine Dimension hinzuzufügen, die er ohne die Musik nicht hätte. Aber ich

glaube, in diesem Film funktioniert es. Wirklich, eine sehr ungewöhnliche Melodie für einen Western.

FILMBULLETIN: Gleichzeitig besitzt das Thema aber auch jene Vitalität, die man mit Westernpartituren gemeinhin verbindet.

DAVID RAKSIN: Das liegt am Rhythmus. Der überträgt sich augenblicklich aufs Publikum und spricht es deshalb direkt an. Dadurch erreicht man die Zuschauer, ohne dass sie bemerken, dass man ihnen noch etwas anderes vermitteln will.

Bill Stinson, der Chef der Musikabteilung bei Paramount – ich kannte ihn schon seit den frühen Fünfzigern, als er für den Musikschnitt bei *CARRIE* und anderen Filmen verantwortlich war –, war ebenfalls fasziniert von dem Stück: von dem Rhythmus, der Instrumentierung und schliesslich von der eigentümlichen Melodie, die darüber lag. Er fragte mich: «Wie kommt es eigentlich, dass ihr russischstämmigen Komponisten – er dachte an mich, *Dimitri Tiomkin* und einige andere – immer so grossartige Westernmusiken schreibt?» Ich erlaubte mir daraufhin einen kleinen Scherz mit ihm. Ich nannte das Stück «On The Steppes of Central Utah», in Anspielung auf eine berühmte russische Komposition «Auf den Steppen von Zentralasien».

FILMBULLETIN: Ich möchte nun den Sprung wagen zu einer Ihrer grossen Jazzpartituren: *THE BIG COMBO*. Ich finde das Hauptthema unwiderstehlich, es gibt nur we-

nige Musiken, die mich so unmittelbar ins Milieu einer Grossstadt hineinversetzen.

DAVID RAKSIN: Nun, das war genau die Intention: das Thema sollte nach "New York" klingen. Deshalb fing ich mit einem Solo für das Sopransaxophon an – gespielt wurde es übrigens von meinem Bruder Albert – und weitete es dann aus für das ganze Orchester. Die Arbeit an dem Film hat mir sehr, sehr viel Vergnügen bereitet, denn ich konnte meiner innigen und langjährigen Liebe zum Jazz nachgeben. Ich denke, im Film funktionierte die Partitur. Aber später passierte mir etwas, das nach meiner Ansicht sehr viel Aufschluss gibt über das Verhältnis von Jazz und Filmmusik. Einige Jahre nachdem der Film herausgekommen war, bat mich ein sehr guter Bandleader, Les Brown, um ein Arrangement des Hauptthemas. Im Film hatte es ihm gut gefallen, aber als er und seine Musiker es dann einstudierten, lehnten sie es einhellig ab: Es war ihnen zu kitschig! Und es war kitschig, daran besteht kein Zweifel. Denn der Jazz hatte sich seither radikal verändert. Ich hatte eine Musik im Stil der Zeit geschrieben, in der der Film spielte und entstand. Inzwischen war dieser Stil hoffnungslos veraltet.

FILMBULLETIN: In der ersten Hälfte des Films scheinen Sie einem ganz eindeutigen Stilprinzip zu folgen: Musikeinsätze gibt es immer nur am Ende einer Szene. Dadurch entsteht ein Gefühl der Spannung und Vorahnung.

DAVID RAKSIN: Im *foreshadowing*, in der Ankündigung, der Vorausahnung steckt aber oft auch eine grosse Gefahr. In manchen Fällen sollte man nicht auf sie verzichten, wenn man sich ihrer aber zu häufig bedient, bekommt das Publikum allzu schnell heraus, was gleich passieren wird: «Ah, da erklingt wieder diese Musik! Gleich wird jemand umgebracht!»

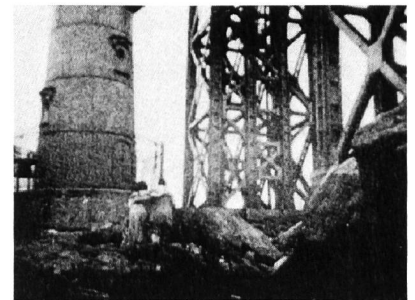
würde ihn gern einmal wiedersehen. Es amüsiert mich, dass sich manche Leute besser an bestimmte Partituren von mir erinnern als ich selbst. Ich muss Ihnen gestehen, dass ich seit Jahren nicht mehr an THE BIG COMBO gedacht habe. Es gibt noch einen anderen Film, der seine Bewunderer hat, obwohl ich mich an keine einzige Note erinnern kann, die ich für ihn schrieb. Das ist HILDA CRANE, den ich Anfang der Fünfziger für die Fox machte.

FILMBULLETIN: Standen Sie eigentlich häufig vor dem Problem, dass die musikalische Logik eine andere Entwicklung verlangte, als sie durch die Logik einer Szene vorgegeben war?

DAVID RAKSIN: Ja, solch einen Widerstreit gab es oft. Zwei Beispiele sind mir da besonders gegenwärtig. In FOREVER AMBER gibt es eine Passage, in der Cornel Wilde beinahe an der Pest stirbt. Es gibt eine alte Frau, die ihn eigentlich pflegen sollte. Aber sie entdeckt seine kostbare Uhr und will sie stehlen. Der einzige Weg, wie sie an die Uhr herankommen kann, ist, indem sie Cornel Wilde mit einem Schal erwürgt. Das war die langsamste Szene des Films, und die Musik ist die temporeichste des Films! Darin steckt eine grosse Gefahr, denn wenn die Musiker das bei der Aufnahme nicht auf den Punkt genau treffen, kann man die Szene zerstören. Bei dieser Szene leuchtete es aber jedem ein, eine solche Entscheidung zu treffen, bei der die Musik im Widerspruch zum Tempo steht, denn dadurch gewann die Szene zusätzlich eine verstörende Qualität.

In der Schlusszene von FORCE OF EVIL geschieht nun das genaue Gegenteil: *John Garfield* rennt in einem atemberaubenden Tempo einen Hügel nahe der George-Washington-Bridge herunter – und die Musik ist ganz langsam! Als ich dem *musical director* des Studios das Stück vorspielte, war er ganz begeistert, bis er

FORCE OF EVIL
von
Abraham Polonsky



FILMBULLETIN: Nein, in THE BIG COMBO sind diese Andeutungen erheblich vager.

DAVID RAKSIN: Die ganze Stimmung des Films war von Unruhe und Unbehagen getragen. Das verdankte sich vor allem der Arbeit des Autors, *Philip Yordan*. Der besass ein Gespür für diese Atmosphäre. Er stand der *hard boiled school* nahe und besass ein besonderes Talent für Geschichten in einem urbanen Milieu. Zur Stimmung des Films trug natürlich auch entscheidend die Kameraarbeit von *John Alton* bei. Was für ein Mensch, was für ein Künstler! Es war eine wirklich erfreuliche Erfahrung, an dem Film mitzuarbeiten. Und ich

hörte, dass ich es für die Schlusszene vorgesehen hatte. Er warf mir einen sorgenvollen Blick zu. Dann sahen sich die beiden Produzenten, John Garfield und sein Partner *Bob Roberts*, die Szene im Vorführraum an und verloren kein Wort darüber. Das bedeutete, dass sie mit dieser Idee einverstanden waren. Und so blieb die Musik im Film. Und auch sie ist wieder ein Beispiel dafür, dass eine Szenemusik das ausdrücken kann, was man nicht auf der Leinwand sieht: die Gefühle und Gedanken der Figur.

FILMBULLETIN: Und was hielt *Abraham Polonsky*, der Regisseur des Films, von dieser Idee?

DAVID RAKSIN: Das habe ich erst Jahre später herausgefunden, als mir jemand einen Artikel gab, den Polonsky geschrieben hatte. Er schrieb, die Partitur sei eigentlich eine Konzertmusik. Was er nicht ausdrücklich schrieb, aber ganz eindeutig meinte, war: dadurch hat sie dem Film eher geschadet als genutzt. Im gleichen Atemzug lobte er dann die Musik zu seinem nächsten Film, TELL THEM WILLIE BOY IS HERE, die tatsächlich von einem wunderbaren Komponisten stammt, von *Dave Grusin*. Polonsky war ein Fall für sich: sein Denken war sehr eindimensional und funktionierte nur in Gegensatzpaaren. Dafür hegte ich keine grosse Bewunderung, ob-



THE BAD AND THE BEAUTIFUL von Vincente Minnelli

wohl ich ihn für einen sehr talentierten Filmemacher halte. Und FORCE OF EVIL ist einer meiner Lieblingsfilme, obwohl er später gegen seinen Willen und den der Produzenten verstümmelt wurde.

Bevor ich für den Film verpflichtet wurde, hatte er den Produzenten angekündigt, er würde sich auf keinen Fall mit einem dieser typischen Hollywoodkomponisten abfinden. Roberts und Garfield schlugen mich vor, sie waren überzeugt, dass ich der Richtige für einen solchen Film sei. Als ich dann Polonsky traf – er war ein richtig hartgesottener Bursche, der seine Erfahrungen auf den Strassen New Yorks gesammelt hatte –, sagte er: «Ich möchte auf keinen Fall den typischen Hollywood-Kitsch, ich möchte etwas in der Art von „Wozzeck“.» Ich war begeistert: endlich ein Regisseur, der diese Oper kannte und sogar ihren Titel richtig aussprechen konnte! Ich lud ihn auf meine Ranch ein, wo wir arbeiten konnten, ohne vom Telefon gestört zu werden. Gleich am ersten Abend – wir sassen im Wohnzimmer und warteten auf das Dinner – fiel ihm die Musik auf, die ich währenddessen auf dem Plattenspieler laufen liess: «Was ist denn das für ein Unsinn? Können Sie das nicht abstellen?» Ich ärgerte mich masslos, denn es lief «Wozzeck»! Ich war wieder an einen dieser Hochstapler geraten, die den Eindruck erwecken wollen, besonders gebildet zu sein.

FILMBULLETIN: Das erinnert mich an eine Feststellung Ihres Kollegen *Elmer Bernstein*: er beklagt, dass Filmkomponisten geschult und ausgebildet sind, langjährige Erfahrung in den Künsten aufweisen können und dann gezwungen sind, mit Regisseuren und Produzenten zu arbeiten, denen all dies fehlt.

DAVID RAKSIN: Da hat Elmer unglücklicherweise recht. Immerhin hatte ich den Vorzug, mit einigen gearbeitet

zu haben, die etwas von Musik verstanden – Vincente Minnelli habe ich ja bereits erwähnt.

Wie zwiespältig diese Situation sein kann, möchte ich mit einem Beispiel erläutern, das noch gar nicht so lange zurückliegt. In den Achtzigern schrieb ich die Musik für den Fernsehfilm THE DAY AFTER, der einiges Aufsehen erregte. Der Regisseur und der Produzent waren der Ansicht, sie hätten einen «Dokumentarfilm» gemacht und haben einen Grossteil meiner Musik wieder aus dem Film herausgenommen. Dadurch ermangelte es dem Film entscheidend an emotionalem Gehalt: man empfand nicht das Mitleid und die Sympathie für die Figuren, die der Film eigentlich hätte besitzen sollen. Musik hätte dem Film ein stärkeres Gefühl für den Wert menschlichen Lebens verliehen. Sie hätte den Zuschauer emotional stärker angesprochen, ohne ihm dabei das Gefühl zu geben, er würde hier manipuliert. Nun, der Regisseur verstand einiges von Musik, aber es fehlte ihm völlig das Gespür für deren Implikationen. Der Produzent verfügte wiederum über keine Bildung im Bereich der Musik, aber er besass einen erstaunlichen Instinkt. Bei einer Szene waren wir uns nicht einig, ob sie mit Musik untermalt werden sollte oder nicht. Ich glaubte fest daran, dass sie ohne Musik nicht funktionieren würde, aber der Produzent widersprach mir leidenschaftlich. Später stellte ich fest, dass er absolut recht hatte: die Musik hätte die besagte Szene besänftigt. Dem Zuschauer musste klar sein, dass diese Szene nicht von jemandem geträumt wurde, sondern tatsächlich harte Realität war. Das habe ich respektiert.

Die meisten Produzenten verstehen jedoch nichts von unserer Arbeit. Und all die alten Witze, die man sich in Komponistenkreisen erzählt, sind wahr. Kennen Sie die Geschichte mit *Irving Thalberg*, der in den Dreissigern ein grosses Tier bei MGM war? Soweit ich gehört habe, soll er sogar ein talentierter und kluger Mann gewesen sein. Nun, man erzählt sich, dass er einmal bei einer Vorführung etwas gehört hatte, was ihm nicht gefiel: «Was war denn das?» Jemand erklärte ihm: «Das war ein Mollakkord.» Und am nächsten Tag verfasste er ein Memo: «Von nun an wird es in MGM-Filmen keine Molltöne mehr geben!» Grossartig, nicht wahr?

FILMBULLETIN: Wieviel Macht besaßen während der Studioära die *musical directors*?

DAVID RAKSIN: Deren Macht war oft erstaunlich gross. Ein Alfred Newman, der das Vertrauen *Sam Goldwyns* und später, bei der Fox, Darryl F. Zanucks genoss, konnte sich Dinge erlauben, die anderen unmöglich waren. Für die Aufnahmen liess er sich oft eine Ewigkeit Zeit. Er dirigierte beispielsweise meine FOREVER-AMBER-Partitur. Das Hauptthema war für damalige Verhältnisse ein extrem langes – ich glaube, es dauerte vier, fünf Minuten – und überdies ein sehr kompliziertes, temporeiches Stück. Nach einer dreistündigen Session hatte Al noch immer nichts aufgenommen. Angesichts der enormen Kosten, die das fünfundachtzigköpfige Orchester verschlang, bekam ich allmählich ein schlechtes Gewissen. Ich nahm Al beiseite: «Wenn ich nur gewusst hätte, wie schwierig dieses Stück ist, hätte ich mir etwas Leichteres einfallen lassen!» Al warf mir einen dieser Blicke zu, die wie ein Schlag in die Magengrube treffen. «Ich garantiere dir, dass dieses Stück jede einzelne Minute Wert ist, die wir hier im Studio verbringen. Die



AL CAPONE von Richard Wilson

Komposition ist brilliant und wird einen unschätzbaren Beitrag zum Film leisten. Also: Ich will nichts mehr davon hören!» Später gab er mir eine Notiz von Zanuck – der zu den Leuten gehörte, die häufig missverstanden wurden; ich fand, er war ein wunderbarer Produzent –, in der dieser uns allen zur FOREVER-AMBER-Musik gratulierte.

Als ein hervorragender und allgemein bewundener Komponist war Al sicher ein Sonderfall unter den *musical directors*. Aber auch *Leo Bobbstein*, für den ich gelegentlich arbeitete, war bei Warner ein ähnlich mächtiger Mann.

FILMBULLETIN: Und welchen Status nahm *John Green* bei MGM ein, dem ja immerhin der Ruhm eines erfolgreichen Songschreibers vorauselte?

DAVID RAKSIN: Johnny war sehr einflussreich, aber vor allem auch deshalb, weil er eng mit *Dore Schary* befreundet war, der in den Fünfzigern Produktionsleiter war. Schary war ein sehr bedeutender Mann von hoher Intelligenz, aber seine Denkweise war eher ... prosaisch. Es war traurig, denn von Musik verstand er wenig. Hinzu kam, dass er in der Cutterin *Margaret Booth* eine einflussreiche Beraterin besass. Sie war eine exzellente Cutterin, die aber leider unserer Musik oft grossen Schaden zufügte.

Sie haben den Film *PAT AND MIKE* erwähnt. Bei diesem Film gibt es eine Passage, die ich sehr gern einmal

wiedersehen möchte, um zu überprüfen, ob Schary sie nachträglich verändert hat. Sie erinnern sich an den Vorspann, in dem man in lauter kleinen Zeichentrickszenen eine Katherine-Hepburn-Figur bei der Ausübung verschiedener Sportarten sieht? Sie spielt Tennis, Golf, Baseball und so weiter. Ich schrieb für diesen Vorspann ein Scherzo, das sich genau der Dramaturgie dieser kurzen Szenen anpasste: es steigerte sich bis zu dem Punkt, an dem man hört, wie ihr Schläger auf den Ball trifft. Ich fürchte, Schary hat diese Geräuscheffekte nachträglich herausgeschnitten, denn er sagte mir, niemand im Publikum würde verstehen, was für Geräusche das seien. Ich blickte ihn äusserst verblüfft an und fragte nur: «Dore, unterschätzt du die Intelligenz des Publikums wirklich so sehr?» Glauben Sie mir, das war das sicherste Mittel, um einen Produzenten zu verärgern! Ich wünschte nur, mehr Leute würden es darauf anlegen.

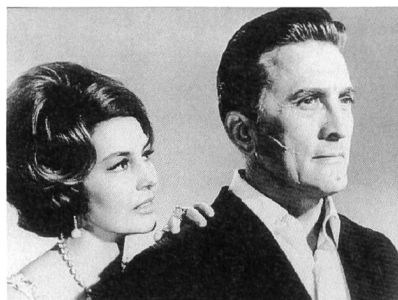
FILMBULLETIN: Sie haben früher häufig den Standpunkt vertreten, ein Komponist sollte so früh wie möglich zur Arbeit an einem Film herangezogen werden, womöglich schon im Drehbuchstadium. Entsprach das der Praxis während des Studiosystems oder Ihren Erfahrungen danach?

DAVID RAKSIN: Nein, ich wurde meist erst dann hinzugezogen, wenn bereits ein Rohschnitt des Films existierte. Ausnahmen von dieser Regel waren Filme wie *TOO LATE*

BLUES, den ich für John Cassavetes machte. In dem Film spielten Musiker und Musik eine wichtige Rolle, da war es selbstverständlich, dass die Anwesenheit des Komponisten während der Dreharbeiten hilfreich war. Ich bin immer noch der Ansicht, dass ein Komponist während der gesamten Produktion eines Films einen wichtigen Beitrag leisten kann. Aber inzwischen sehe ich auch die Gefahren, die darin stecken können. Wenn man so früh mit einem Filmprojekt vertraut gemacht wird, riskiert man, die Haltung und Herangehensweise

abzuliefern, oft von einer Qualität, von der sie nicht einmal zu träumen wagten.

Aber natürlich gab es auch Autokraten in den Chefetagen, die der Filmmusik auf Grund ihres Unverstandes grossen Schaden zufügten. Und das hat sich bis heute nicht geändert, ist im Gegenteil eher schlimmer geworden. Selbst ein so guter Filmmacher wie *Ken Russell*, der das unglaubliche Glück hatte, einen *John Corigliano* für die Musik zu *ALTERED STATES* zu bekommen, hatte nichts Besseres zu tun, als diese Musik zu verpfuschen!



TWO WEEKS IN
ANOTHER TOWN
von
Vincente Minnelli

APARTMENT FOR
PEGGY von
George Seaton

der Filmmacher zu sehr zu verinnerlichen. Man ist genau darüber im Bilde, was sie in einer Szene *intendieren*, man kennt ihre Erklärungen, ihre Interpretationen, ihre Versuche, etwas zu rationalisieren. Es besteht das Risiko, den Blick dafür zu verlieren, was wirklich auf der Leinwand zu sehen ist. Wenn man hingegen "frisch" an einen fertigen Film herangeht, sieht man deutlicher, wo die Probleme liegen, sieht, an welchen Stellen die Musik dem Film ein Bedeutungselement hinzufügen kann. Man ist viel eher in der Lage, «Nein!» zu gewissen Vorschlägen der Filmmacher zu sagen. Und das ist gerade heute ein Problem, da Regisseure immer mehr daran gewöhnt sind, ihre Filme zu analysieren und zu interpretieren.

FILMBULLETIN: Was waren die grössten Beschränkungen, mit denen Sie während der Studioära zu kämpfen hatten? Die Budgets, die Grösse der Orchester?

DAVID RAKSIN: Tatsächlich waren das nicht die wirklich entscheidenden Beschränkungen. Wenn man clever ist, kommt man auch mit weniger Musikern aus, oder man kann die Studiogewaltigen überzeugen, dass sie einem mehr Freiheiten einräumen müssen.

Das war ja das sogenannte "Goldene Zeitalter" der Filmmusik – was immer das auch bedeuten mag. Sie müssen verstehen, dass man damals eine ungeheure Ehrfurcht vor uns hatte: die Studiochefs hatten keine Ahnung, wie wir es anstellten, solche Musik zu komponieren. Sie glaubten, sie würden etwas von der Arbeit der Drehbuchautoren verstehen, und mischten sich dementsprechend häufig darin ein. Da ging es schliesslich nur um Worte, jeder glaubt, mit denen umgehen zu können. Aber Musik? Von der liessen die Studiochefs lieber ihre Finger, denn insgeheim spürten sie, dass sie nie ergründen würden, was es uns möglich machte, am Freitagnachmittag einen Auftrag für eine Komposition zu erhalten und diese am Montagmorgen

FILMBULLETIN: Aber die Arbeitsbedingungen erklären doch nur zum Teil die erstaunliche Blüte, die die Filmmusik in dieser Zeit erlebte. Was macht für Sie das Entscheidende dieses "Goldenen Zeitalters" aus?

DAVID RAKSIN: Eines hat mich damals immer wieder überrascht: dass so viele grossartige Komponisten in gegenseitiger Freundschaft und Bewunderung aufeinandertrffen konnten. Das ist ungewöhnlich, denn schliesslich waren wir alle auch Konkurrenten: Wenn ich einen Auftrag erhielt, bedeutete es automatisch, dass ein anderer diesen Job nicht bekam. Es herrschte ein Klima engster Freundschaft und Verbundenheit. Das lag natürlich auch daran, dass die Liebe und das Studium der Musik eine derart grosse Rolle in unser aller Leben spielte. Wir trafen uns, um gemeinsam zu musizieren, Plattenaufnahmen zu hören oder unsere Arbeiten auszutauschen.

FILMBULLETIN: Als Beleg für dieses ausserordentliche Gemeinschaftsgefühl wird immer wieder angeführt, dass in Wien ein *Arnold Schönberg* nie ein Wort mit einem *Erich Wolfgang Korngold* gewechselt hätte. In Los Angeles war er aber durchaus dazu bereit.

DAVID RAKSIN: Das hätten sie in Wien vielleicht auch getan, wer weiss? Vergessen Sie nicht, dass Schönberg zeitweilig seinen Lebensunterhalt damit bestritt, Arrangements für die «Lustige Witwe» zu schreiben. Ich habe bei ihm studiert und ihn dadurch sehr gut kennengelernt: er war ein Mensch mit weitaus vielfältigeren Interessen, als man gemeinhin annimmt.

Korngold hingegen war ein ganz eigener Fall. Auf der einen Seite ein sehr liebenswürdiger, humorvoller Mann, andererseits schwebte er aber auch in seiner ganz eigenen Welt. Leute wie ich waren stolz, seine Bekanntschaft machen zu dürfen. Aber wirklich kennenlernen sollte ihn niemand. Obwohl wir alle ahnten, dass sich hinter dieser Haltung ein ganz wunderbarer Mensch verbarg.

Die Anwesenheit der vielen Emigranten war natürlich eine vorzügliche Gelegenheit, unsere Kenntnisse zu erweitern: Schönberg, *Ernst Toch* und *Igor Strawinsky* lebten hier. Strawinsky lernte ich etwas besser kennen, weil er mich bat, seine Zirkuspolka für eine Band zu arrangieren. Die Impulse, die sich alle in dieser Zeit ergaben, waren von unschätzbarem Wert. Heute gibt es so etwas nicht mehr: heute gibt es zu viele Anwälte und Agenten in diesem Geschäft. Und unter den Filmemachern gibt es kaum noch Musikliebhaber. Spielberg und George Lucas gehören da zu den seltenen Ausnahmen. Wenn Sie diesen saloppen Ausdruck akzeptieren: in der Filmmusik herrscht heutzutage eine richtige Flaute. Und die Art, in der sich die Musik in den emotionalen Gehalt der Szenen einmischt, ist wirklich problematisch: viel zu häufig sehen wir heute Filme, die von "erwachsenen" Gefühlen wie Liebe handeln, und dazu müssen wir uns eine Musik anhören, die ganz eindeutig für Teenager geschrieben wurde. Was soll das?

FILMBULLETIN: Heutzutage würde wahrscheinlich jeder Produzent darauf bestehen, dass der Song in *FALLEN ANGEL* für den *main title* verwendet wird.

DAVID RAKSIN: Genau das ist heute die Regel. Denn jede zweite Filmmusik klingt so, als sei sie direkt für den Plattenmarkt geschrieben. Auch dieser Markt hat sich ja sehr verändert. Ich würde liebend gern meine Partituren

für Platten und CDs neu einspielen, zumal man heutzutage von der Technik ungeheuer profitieren kann. Aber die Plattenfirmen sind an klassischer Filmmusik nicht wirklich interessiert.

FILMBULLETIN: Dabei gibt es doch eine ganze Reihe von Filmmusikliebhabern und -sammlern.

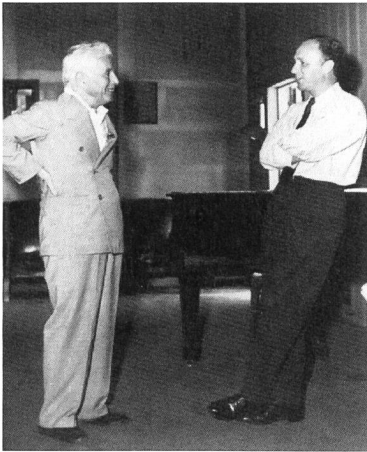
DAVID RAKSIN: Ja, aber keine grosse Plattenfirma ist mehr an Verkaufszahlen in dieser Grössenordnung interessiert. Die Firmen können sich schon glücklich schätzen, wenn sie für diese Aufnahmen ein paar Tausend Abnehmer finden. Deshalb geben sie lieber ein Vermögen aus für die Aufnahmen von jemandem, der nicht einmal seinen Namen schreiben kann, dafür aber Abermillionen von Platten verkauft.

FILMBULLETIN: Ich möchte Sie noch zu Ihrer Lehrtätigkeit hier in Los Angeles befragen: Seit den späten Fünfzigern lehren Sie an der University of Southern California, danach auch an der University of California Los Angeles. Ich glaube, Sie lehren nicht nur Filmmusik, sondern auch "Urban Ecology"?

DAVID RAKSIN: Das ist richtig. Wir nannten das Studienprogramm zunächst "the urban semester", später haben wir es in "the Los Angeles semester" umbenannt, da wir uns hauptsächlich auf diese Stadt konzentriert haben. Das Thema war die Interaktion verschiedener Kräfte in einer urbanen Umgebung. Wir waren fünf Lehr-

PAT AND MIKE von George Cukor





David Raksin
mit Charles Chaplin

David Raksin, geboren am 4. August 1912 in Philadelphia

Musik für die Filme (unvollständig):

- 1936 MODERN TIMES Regie: Charles Chaplin
- 1937 SAN QUENTIN Regie: Lloyd Bacon
- 52ND STREET Regie: Harold Young
- WINGS OVER HONOLULU Regie: H. C. Potter
- MARKED WOMAN Regie: Lloyd Bacon
- MARRY THE GIRL Regie: William McGann
- LET THEM LIVE! Regie: Harold Young
- AS GOOD AS MARRIED Regie: Edward Buzzell
- MIDNIGHT COURT Regie: Frank McDonald
- THE KID COMES BACK Regie: B. Reeves Eason
- SHE'S DANGEROUS Regie: Lewis R. Foster
- THE MIGHTY TREVE Regie: Lewis D. Collins
- 1938 SUEZ Regie: Allan Dwan
- 1939 HOLLYWOOD CAVALCADE Regie: Irvin Cummings
- STANLEY AND LIVINGSTON Regie: Henry King
- MR MOTO'S LAST WARNING Regie: Norman Foster
- FRONTIER MARSHALL Regie: Allan Dwan
- THE ADVENTURES OF SHERLOCK HOLMES Regie: Alfred Louis Werker
- 1941 THE MEN IN HER LIFE Regie: Gregory Ratoff
- DEAD MEN TELL Regie: Harry Lachman
- RIDE ON, VAQUERO Regie: Herbert Leeds
- 1942 THE MAGNIFICENT DOPE Regie: Walter Lang
- DR. RENAULT'S SECRET Regie: Harry Lachman
- MANILA CALLING Regie: Herbert Leeds
- THE MAN WHO WOULDN'T DIE Regie: Herbert Leeds
- WHISPERING GHOSTS Regie: Alfred Louis Werker
- JUST OFF BROADWAY Regie: Herbert Leeds
- THRU DIFFERENT EYES Regie: Ken Loring
- THE POSTMAN DIDN'T RING Regie: Harold Schuster
- WHO IS HOPE SCHUYLER? Regie: Ken Loring
- 1943 CITY WITHOUT MEN Regie: Sidney Salkow
- THE GANG'S ALL HERE Regie: Busby Berkeley
- THE UNDYING MONSTER Regie: John Brahm
- 1944 TAMPICO Regie: Lothar Mendès
- LAURA Regie: Otto Preminger
- INFLATION (Kurzfilm)
- MAIN STREET TODAY (Kurzfilm)
- 1945 BILLY ROSE'S DIAMOND HORSESHOE Regie: George Seaton
- ATTACK IN THE PACIFIC Dokumentarfilm
- DON JUAN QUILLIGAN Regie: Frank Tuttle
- WHERE DO WE GO FROM HERE? Regie: Gregory Ratoff
- FALLEN ANGEL Regie: Otto Preminger
- 1946 SMOKY Regie: Louis King
- THE SHOCKING MISS PILGRIM Regie: George Seaton
- 1947 THE HOMESTRETCH Regie: Bruce H. Humberstone
- 1947 FOREVER AMBER Regie: Otto Preminger
- DAISY KENYON Regie: Otto Preminger
- THE SECRET LIFE OF WALTER MITTY Regie: Norman Z. McLeod
- 1948 FURY AT FURNACE CREEK Regie: Bruce H. Humberstone
- APARTMENT FOR PEGGY Regie: George Seaton
- FORCE OF EVIL Regie: Abraham Polonsky
- 1950 WHIRLPOOL Regie: Otto Preminger
- GROUND FOR MARRIAGE Regie: Robert Z. Leonard
- THE NEXT VOICE YOU HEAR Regie: William A. Wellman
- GIDDYAP (Cartoon)
- RIGHT CROSS Regie: John Sturges
- THE MAGNIFICENT YANKEE Regie: John Sturges
- THE REFORMER AND THE REDHEAD Regie: Norman Panama, Melvin Frank
- 1951 KIND LADY Regie: John Sturges
- THE MAN WITH A CLOAK Regie: F. Markle
- ACROSS THE WIDE MISSOURI Regie: William A. Wellman
- 1952 SLOPPY JALOPY (Cartoon)
- THE GIRL IN WHITE Regie: John Sturges
- PAT AND MIKE Regie: George Cukor
- MADELINE (Cartoon)
- THE BAD AND THE BEAUTIFUL Regie: Vincente Minnelli
- CARRIE Regie: William Wyler
- IT'S A BIG COUNTRY Regie: Don Weis und andere
- JUST FOR YOU Regie: Elliott Nugent
- 1953 THE UNICORN IN THE GARDEN (Cartoon)
- LIFE WITH FATHER (Fernsehserie)
- 1954 SUDDENLY Regie: Lewis Allen
- APACHE Regie: Robert Aldrich
- 1955 THE BIG COMBO Regie: Joseph H. Lewis
- 1956 SEVEN WONDERS OF THE WORLD Regie: Ted Tetzlaff und andere
- JUBAL Regie: Delmer Daves
- HILDA CRANE Regie: Philip Dunne
- BIGGER THAN LIFE Regie: Nicholas Ray
- 1957 MAN ON FIRE Regie: Ranald MacDougall
- GUNSIGHT RIDGE Regie: Francis D. Lyon
- THE VINTAGE Regie: Jeffrey Hayden
- UNTIL THEY SAIL Regie: Robert Wise
- 1958 TWILIGHT FOR THE GODS Regie: Joseph Pevney
- SEPARATE TABLES Regie: Delbert Mann
- AL CAPONE Regie: Richard Wilson
- 1960 PAY OR DIE Regie: Richard Wilson
- BEN CASEY (Fernsehserie)
- 1961 NIGHT TIDE Regie: Curtis Harrington
- TOO LATE BLUES Regie: John Cassavetes
- FATHER OF THE BRIDE (Fernsehfilm)
- 1962 TWO WEEKS IN ANOTHER TOWN Regie: Vincente Minnelli
- 1963 THE BREAKING POINT (Fernsehserie)
- 1964 THE PATSY Regie: Jerry Lewis
- SYLVIA Regie: Gordon Douglas
- INVITATION TO A GUNFIGHTER Regie: Richard Wilson
- 1965 LOVE HAS MANY FACES Regie: Alexander Singer
- 1966 A BIG HAND FOR THE LITTLE LADY Regie: Fielder Cook
- THE REDEEMER Regie: Joseph Breen
- 1968 WILL PENNY Regie: Tom Gries
- 1970 GLASS HOUSES Regie: Alexander Singer
- THE OVER-THE-HILL-GANG RIDES AGAIN Regie: McGowan (Fernsehfilm)
- 1971 WHAT'S THE MATTER WITH HELEN? Regie: Curtis Harrington
- 1978 THE GHOST OF FLIGHT 401 Regie: Stern (Fernsehfilm)
- 1983 THE DAY AFTER Regie: Nicholas Meyer (Fernsehfilm)
- 1989 LADY IN A CORNER (Fernsehfilm)



ACROSS THE WIDE MISSOURI von William A. Wellman

kräfte, die alle auch interdisziplinär arbeiteten. Wie Sie sich denken können, habe ich mich hauptsächlich mit der Rolle der Künste beschäftigt, ich interessiere mich andererseits aber auch für Fragen der Stadtplanung, der Architektur, des Umweltschutzes, der Soziologie. Ich habe einundzwanzig Jahre in diesem Studienprogramm unterrichtet und es sehr genossen, da es ein sehr innovatives und abenteuerliches Programm war. Allmählich gewann ich dann jedoch den Eindruck, es ginge zu sehr im Studienprogramm der Universität auf, es würde zu sehr akzeptiert. Irgendwann hörte es auf, ein Fremdkörper zu sein und verlor den Reiz der Abtrünnigkeit. Da sah ich dann keinen Sinn mehr weiterzumachen.

Aber Musik lehre ich nach wie vor, denn dort habe ich die Möglichkeit, die Jugendlichen mit Dingen vertraut zu machen, mit denen sie sonst vielleicht nie in Berührung kämen. Viele der Studenten wären sicher früher nie in eine Konzerthalle gegangen, in der nicht eine Elektrogitarre aufheult oder ein Fender-Bass dröhnt.

FILMBULLETIN: Zum Abschluss möchte ich Sie noch zu einer der berühmtesten Anekdoten befragen, die um die Filmmusik kreisen: Sind Sie bereit, noch einmal die Geschichte mit Hitchcock und LIFEBOAT zu erzählen?

DAVID RAKSIN: (lacht) Das war während der Zeit, als ich bei der Fox unter Vertrag war. Ich war eines Tages in der Kantine – ein ganz vorzügliches Restaurant übrigens –,

als mich die Sekretärin des Drehbuchautors Jo Swerling ansprach. Sie erzählte, dass ihr Chef gerade an einem Film schrieb, der nach Ansicht des Regisseurs keine Musik haben sollte. Sie kannte mein leidenschaftliches Engagement für die Sache der Filmmusik, und ich hatte den Eindruck, sie wolle mich da etwas herausfordern. Ich sagte ungerührt: «Nun, manche Filme sind ohne Musik vielleicht etwas besser dran.» «Aber Hitchcock argumentierte folgendermaßen: "Der Film spielt schliesslich auf dem Ozean. Woher sollte da die Musik kommen?"» Ich erwiderte: «Fragen Sie Mr. Hitchcock, ob er mir erklären kann, woher denn da die Kamera kommen soll? Dann werde ich ihm gerne erklären, woher die Musik kommt!»

Das Gespräch mit David Raksin führte Gerhard Midding

MODERN TIMES
von
Charles Chaplin

